

ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

ЧЕЛЯБИНСК

2012

УДК 801.5
ББК 83.014
Ж 31

Жанровые трансформации в литературе и фольклоре [Текст]: коллективная монография / Т.Н. Маркова, И.А. Голованов, Н.Э. Сейбель [и др.]; под общ. ред. Т.Н. Марковой. – Челябинск: Изд-во «Энциклопедия» 2012. – 360 с.

Авторы: Т.Н. Маркова (введ., закл., гл. 3.5), И.А. Голованов (гл. 1.1), Е.И. Голованова (гл. 1.2), Т.Г. Прохорова (гл. 1.3), Н.В. Ковтун (гл. 1.4), В.Б. Катаев (гл. 2.1), Л.С. Кислова (гл. 2.2), Е.Г. Белоусова (гл. 2.3), А.В. Кубасов (гл. 3.1), Ю.Б. Орлицкий (гл. 3.2), Н.В. Барковская (гл. 3.3), М.А. и Е.В. Литовские (гл. 3.4), Т.Л. Рыбальченко (гл. 4.1), М.П. Абашева, Ф.А. Катаев (гл. 4.2), В.Ю. Прокофьева (гл. 4.3), М.И. Бент (гл. 5.1), Н.Э. Сейбель (гл. 5.2), Г.Л. Нефагина (гл. 5.3)

Под общей редакцией д-ра филол. наук Т.Н. Марковой

ISBN 978-5-91274-169-2

В монографии собраны исследования, которые объединяет интерес к проблеме эволюции жанров во всем многообразии ее художественных проявлений. В научно-исследовательском проекте приняли участие ученые из разных регионов России, а также ближнего и дальнего зарубежья, представляющие различные филологические школы и направления. Исследование теоретических аспектов проблемы сочетается здесь с главами-медальонами об отдельных авторах и произведениях. Таким образом предпринята попытка передать бесконечное разнообразие жанрового поля современной словесности, на котором ведутся самые смелые эксперименты.

Книга предназначена для ученых, студентов и аспирантов филологических специальностей, а также всех интересующихся проблемами жанровой эволюции.

ISBN 978-5-91274-169-2

Рецензенты: В.Е. Головчинер, д-р филол. наук, профессор
М.В. Загидуллина, д-р филол. наук, профессор

© Т.Н. Маркова, 2012
© И.А. Голованов, 2012
© Н.Э. Сейбель, 2012

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей монографии собраны исследования авторов, которых объединяет интерес к проблеме эволюции жанров во всем многообразии ее художественных проявлений. Актуальный интерес к жанрообразованию вызван двумя факторами: активным освоением в последние десятилетия отечественной филологией западных методологий и методик, при этом не только литературоведческих, но философских, эстетических, культурологических, лингвистических, а также современным состоянием литературы, активно порождающей новые жанровые формы, требующие критического и теоретического осмысления. Участие в монографии приняли ученые из разных регионов России, а также ближнего и дальнего зарубежья, представляющие различные филологические школы и направления. Исследование теоретических аспектов проблемы сочетается здесь с главами-медальонами об отдельных авторах и произведениях. Таким образом предпринята попытка передать бесконечное разнообразие жанрового поля современной словесности, на котором ведутся самые смелые эксперименты.

Интерес современной науки к теории и практике проблемы жанровой эволюции закономерен. Назовем труды М.М. Бахтина, Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтмана, И.О. Шайтанова¹, работы уральских ученых² Н.Л. Лейдермана,

¹ Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М., 1986; Шайтанов, И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 89–115; Бройтман, С.Н. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2004; Тамарченко, Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н.Д. Тамарченко // Теория литературы. – М.: ИМЛМ РАН, 2003. – Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 95–98;

О.В. Зырянова, О.Н. Турьшевой, Т.А. Снигиревой и А.В. Подчиненова, а также Т.Н. Марковой, Н.Э. Сейбель, И.А. Голованова др.

На рубеже XX–XXI веков происходят радикальные изменения жанрового мышления, сформированного многовековой традицией. Наблюдается широчайшая дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного, отдельно взятого произведения. Необычайной активизацией жанрово-стилистических экспериментов отмечено творчество многих современных авторов: В. Маканина и В. Пелевина, Л. Петрушевской и Л. Улицкой, А. Битова и В. Пьецуха и др. Жанровая трансформация осуществляется по двум главным направлениям: минимализации и гибридизации.

Так, общий для всей современной прозы процесс минимализации сказывается в свертывании романов в микророманы, романы в стенограммах. Насыщенность-избыточность (гиперинформативность) в таких текстах парадоксально соединяется со стенографическим минима-

Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2.

² Лейдерман, Н.Л. Теория жанра / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.; Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы конференции: в 2 т. – Екатеринбург, 2009; Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков. – Москва, 2011. – 408 с.; Проблемы литературных жанров. – Томск, 2002; Маркова, Т.Н. Русская проза рубежа XX–XXI веков: трансформации форм и конструкций / Т.Н. Маркова. – Palmarium academic publishing, 2012. – 338 с.; Сейбель, Н.Э. Австрийский роман / Н.Э. Сейбель. – Челябинск, 2006. – 414 с.; Голованов, И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.) / И.А. Голованов. – Челябинск, 2009. – 251 с.; Жанровые трансформации в литературе и фольклоре. – Вып 1–4. – Челябинск, 2008–2011.

лизмом. Жанровая минимализация кладется в основу новых романских форм: Д. Пригов. Живите в Москве: *рукопись на правах романа*, 2000; Ю. Дружников. Смерть царя Федора: *микророман*, 2000; А. Жолковский. Эросипед и другие *виньетки*, 2003.

Параллельно с минимализацией отчетливо проявляется тенденция к объединению миниатюр разной степени связанности – монтажу и циклизации. Свободное и просторное жанровое поле цикла создает наиболее комфортные условия для реализации полижанрового мышления, для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Причины активной циклизации (в современной прозе в этом направлении работают В. Пьецух, Л. Улицкая и другие писатели) следует искать в ревизии самого понятия «целостность» в переходный период от классической к нетрадиционной парадигме художественности. Скажем, каждый отдельный рассказ цикла представляет лишь фрагмент, «кусочек» распавшейся целостности. Произвольно располагая эти «кусочки» и фрагменты, автор складывает из них бесконечное множество «узоров» – именно так образуются, варьируются и разрастаются (по объему и составу), к примеру, прозаические циклы Л. Петрушевской: «Реквиемы», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян» и др.

Непосредственный контакт новой прозы с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм, происходит в известном смысле инволюция романа, разложение прежней сюжетной романистики на ее составляющие. Роман как бы возвращается к своим истокам – анекдоту, притче, сказке, утопии, мениппее.

Глубинное родство современного романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов, их востребованность в эпоху постмодерна мотивируется прежде всего тем, что хаотическую случайность эмпирической жизни миф возводит к закономерной-осмысленной модели, аморфные типы современности представляет актуализациями вечных характеров, в результате чего злободневное оборачивается «кажимостью», а вечное предстает подлинным, сущностным. Таким образом, старые формы, употребленные в новой функции, не только обнаруживают свою жизнеспособность, но и создают ощущение литературного новаторства, что особенно наглядно проявляется в способе функционирования архаических жанров.

Наблюдая современные модификации жития, апокрифа, притчи, сказки, менишпей, утопии, мы приходим к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. При соприкосновении с ситуацией постмодерна возникают явления, которые переводят формально-содержательные параметры того или иного жанра в новое качество.

Так, монологизм дидактико-аллегорического жанра притчи соединяется с диалогизмом и гиперплюрализмом, порождая эклектичные по своей природе тексты («Дитя» Л. Петрушевской, «Буква А» В. Маканина). Параметры условно-дидактического жанра перемещаются в область чисто эстетическую, становясь стилевым явлением – притчевостью.

Аналогично обстоит дело со сказкой. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности фольклорной и литературной сказки делают ее необычайно привлекатель-

ной зоной для художественного эксперимента. Сказочное повествование предоставляет уникальные возможности ненавязчиво, в игровой форме осуществлять и дидактическую, и оценочную функции. В условиях естественного угасания фольклорной традиции особый смысл приобретают пути трансформации канонических жанров. Так, волшебная сказка в соединении с мениппеей и мифологией способствует возникновению и развитию одного из самых популярных жанров массовой литературы – фэнтези.

Востребованность мениппеи в современности мотивируется гротесковым характером, условностью, фантастикой «менипповой сатиры», которые помогают выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуловимость границ между заурядным и абсурдным, обыденным и кошмарным, реальным и потусторонним, живым и мертвым. Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от этических и эстетических норм («мениппейный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новую парадигму художественности. Мениппейность современной литературы предельно обнажает условность, иллюзорность миропорядка, не прекращая напряженных поисков ответа на «последние вопросы».

Неистребимая потребность человечества в художественной футурологии обуславливает разнообразие экспериментов в жанровом поле антиутопии, при этом ее структурные параметры претерпевают качественные изменения. Социальная антитеза классической антиутопии сдвигается в сторону текучести, вариативности, традиционный конфликт верха и низа приобретает очевидную по-

лисемантичность. Акцент с идеологии в современных текстах смещается в сферу биологического, иррационального, бессознательного («Лаз» В. Маканина, «Кысь» Т. Толстой, «ЖД» Д. Быкова).

Для современной литературы в целом характерна установка на жанровый эксперимент, активное использование моделей и форматов нехудожественных текстов. В эпических формах наблюдается ослабление сюжетной линии, модальная, временная и субъектная неопределенность, смещение пространственно-временных планов и точек зрения. Эстетическая рефлексия автора зачастую проявляется в жанровой номинации.

Жанровая авторефлексия чаще всего обнаруживается в так называемом заголовочном комплексе (заглавие, эпиграф, подзаголовок, авторское предисловие). Авторское сознание ориентируется на жанровый канон как некую образцовую модель, которая является не столько результатом следования абстрактному жанровому закону, сколько опытом реконструкции жанрового архетипа. Жанровый канон в таком случае – реализация некоей изначальной жанровой сущности.

За всем этим открываются индивидуально-авторские жанровые стратегии. Жанровые интенции авторского сознания (даже если они серьезно расходятся с представлениями о жанровой номенклатуре) эксплицируются в той или иной жанровой номинации. Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной «памяти» жанра, реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что классический жанр предстает в неожиданно-обновленном виде. За привычно-традиционным наимено-

ванием нередко скрывается откровенно неортодоксальное жанровое содержание.

Есть еще один вариант авторской стратегии – оригинальный опыт жанрообразования, который выражается в создании окказиональных жанровых форм, своеобразных квази- и идиожанров (термин Ю.Н. Чумакова). На этом пути наблюдается использование окказиональных жанровых наименований. У каждого из них есть возможность развиться в общезначимое культурное явление, тем самым положив начало новой жанровой традиции.

В настоящее время наблюдается смена кодовых, определяющих новую литературную ситуацию жанров, идет интенсивный процесс формирования нового жанрового костяка российской словесности.

Монография состоит из пяти глав. Авторами первой главы – **«Модификации фольклорных и архаических жанровых форм»** – выступают И.А. Голованов, Е.И. Голованова, Т.Г. Прохорова и Н.В. Ковтун.

В контексте фольклорного сознания жанр предстает типом внутренней организации произведений, служащим для воплощения художественного содержания, связанного с коллективными представлениями носителей фольклора о реальности, ее осмыслением и оценкой под определенным углом зрения. Концептообразующей областью в фольклорных и литературных текстах Урала выступает горнозаводская культура: она служит доминантой культурного облика региона, одновременно конденсируя и формируя образ мышления уральцев, проявляющийся в специфических жанрово-стилевых образованиях.

Одной из характерных особенностей современного литературного процесса является тяготение к синтетическим, экспериментальным формам, включающим в себя архаические модели, в частности жанровую модель жития, трансформации которой в романах Л. Улицкой исследует Т.Г. Прохорова. Тему подхватывает и развивает в своем курсе Н.В. Ковтун, вскрывая богатейший мифопоэтический пласт повести «Сонечка» и подводя итог: «Разнообразные аллюзии на произведения мировой классики превращают текст Л. Улицкой в вариант древнего солилоквиума, беседу автора с собственной душой, испытание художественного мастерства».

Во второй главе – **«Современные рецепции жанровых моделей»** – В.Б. Катаев обращает внимание на новые тенденции в интерпретации произведений Чехова, обозначившиеся в последнее время. Пересмотры традиционных интерпретаций, справедливо полагает ученый, диктуются переменами в настроениях, ожиданиях и разочарованиях, рождаемых жизнью общества. Анализ жанровых моделей в отечественной драматургии продолжает Л.С. Кислова. Современные авторы (Г. Горин, И. Вырыпаев и др.) активно обращаются к классическому материалу, их жанровые эксперименты связаны с игровым использованием классики. В последнем разделе главы Е.Г. Белоусова размышляет о стиле в своеобразие пьесы А. Платонова «Высокое напряжение», убедительно показывая, что устойчивость стиля не лишает его способности к решительным поворотам и модификациям структуры.

Третья глава демонстрирует **«Жанровые эксперименты в литературе»**. А.В. Кубасов квалифицирует «Нуве-

леты» С.Д. Кржижановского как результат жанрового сдвига, выделяя два основных варианта его оформления: маркированный и имплицитный. Формой манифестации сдвига является использование писателем окказионального жанрового обозначения. Ю.Б. Орлицкий показывает, как возрождаются и, видоизменяясь, функционируют в русской поэзии последних десятилетий традиционные жанровые и строфические формы. Н.В. Барковская представляет произведение популярного украинского писателя С. Жадана «Ворошиловград», определяя его как ремейк соцреалистического романа в джазовой аранжировке. Здесь конкретно-исторический момент сопрягается с мифологическими образами, возникающими из самых глубин подсознания.

М.А. и Е.В. Литовские проясняют социокультурные функции, которые выполняет в обществе жанр «историй с рецептами». Кулинарные записки обучают достаточно легким способам получения удовольствия от жизни и приобщения к мировой культуре. Они могут быть руководством к практическому действию или – пространством мечты. Закономерным итогом главы становится суждение о том, что количество и многообразие авторских жанровых номинаций свидетельствует, с одной стороны, о жанровой рефлексии автора, с другой – о разрушении и сознательной трансформации традиционных моделей, кризисе самого жанрового сознания в начале третьего тысячелетия.

В четвертой главе развернута картина **«Инноваций в поэтике эпохи всеобщей компьютеризации»**. Т.Л. Рыбальченко справедливо полагает, что история публикации текста романа А. Битова «Пушкинский дом» свидетельствует о рождении нового типа текстовой культуры внутри

традиционного линейного сознания – о рождении гипертекстового существования словесности. Анализ русской прозы в условиях информационной эпохи продолжают М.П. Абашева и Ф.А. Катаев. Информационные технологии решительно изменили культурный и социальный ландшафт современности, что дает основание говорить не только о начале новой эры цивилизации, но о принципиальном сдвиге художественного языка под влиянием новой картины мира. Жанровые трансформации непрофессиональной сетевой литературы (так называемые «фанфики» и «пирожки») разносторонне исследует В.Ю. Прокофьева.

В пятой главе монографии представлены **«Авторские жанровые стратегии в зарубежной литературе и литературе русского зарубежья»**.

Открывает главу раздел «Из научного наследия», предлагающий заключительную часть неопубликованной работы замечательного челябинского ученого М.И. Бента «Фрагменты биографии капельмейстера Гофмана с присовокуплением свидетельств его современников», написанной вместе с комментариями к роману Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» в жанре «биографии одной книги». Затем мы переносимся в Австрию XX века, и Н.Э. Сейбель показывает, каким образом гносеологическая концепция выдающегося австрийского писателя Г. Броха находит художественное преломление в тексте одной из вставных новелл его знаменитой трилогии «Лунатики» – «Истории девушки из Армии спасения». В последнем разделе главы Г.Л. Нефагина представляет О. Грушину, англоязычную русскую писательницу, живущую в Америке, и ее роман «Жизнь Суханова в сновидениях». По мнению исследователя, набоковская традиция здесь прочитывается в четко

продуманной композиции, заданности каждой детали романа. Но если Набоков демонстративно разрывал с русской традицией, даже когда писал «русскими словами», то Грушина, подчеркивает автор, не столь категорична. Ее «русскость» прочитывается на всех уровнях поэтики «Жизни Суханова».

Предлагая книгу на строгий суд читателей и критиков, ответственный редактор выражает огромную благодарность коллегам, которые приняли участие в этом научно-исследовательском проекте, и ректорату Челябинского государственного педагогического университета за его поддержку.

Т.Н. Маркова

ГЛАВА 1 | МОДИФИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ И АРХАИЧЕСКИХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

1.1 | ЖАНРОВЫЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЕ

Понимание жанра в современной фольклористике разнообразно и во многом противоречиво³. Наиболее близка к нашей точке зрения концепция жанра в изложении В.П. Аникина. По мнению ученого, жанром обозначается «тип внутренней композиционно-структурной организации произведений, неразрывно сопряженной с воплощением и передачей содержания определенного назначения»⁴.

Понятие жанра объединяет несколько компонентов, среди которых важную роль играет тематическая близость произведений, сходство приемов и средств выражения идейно-тематического единства, но определяющим является «угол зрения на воспроизводимую реальность»⁵. Только общность всех компонентов позволяет говорить о бытовании отдельного жанра. По мнению Т.В. Зуевой, фольклорные жанры «конкретно воплощают те способы и формы

³ См. об этом: Аникин, В.П. Русский фольклор / В.П. Аникин. – М., 1987. – С. 65–146; Зуева, Т.В. Русский фольклор: словарь-справочник / Т.В. Зуева. – М., 2002. – С. 52–55; Пропп, В.Я. Поэтика фольклора / В.Я. Пропп. – М., 1998. – С. 28–69, 173–185.

⁴ Аникин, В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. – М., 1996. – С. 34.

⁵ Там же. С. 105.

художественного мышления, которые определены их поэтическим родом»⁶.

В контексте фольклорного сознания⁷ жанр предстает типом внутренней организации произведений, служащим для воплощения художественного содержания, связанного с коллективными представлениями носителей фольклора о реальности, ее осмыслением и оценкой под определенным углом зрения. Следовательно, тот или иной жанр фольклора выступает особым вариантом интерпретации действительности.

Мы разделяем мнение В.П. Аникина о том, что жанры представляют собой мыслительные фигуры и структурные модели, в которые укладываются типологически постигаемый жизненный материал⁸. В соответствии с этим проблема динамики, трансформации жанра в фольклоре рассматривается как проблема возникновения и развития типологических универсальных систем и моделей отражения действительности, присущих фольклорному сознанию.

В.П. Аникин подчеркивает, что «между прямым, адекватным отражением реальных явлений и поэтическим обобщением существует некоторое пространство, как бы пустота, и конкретные жизненные факты переходят на ступень широкого обобщения, минуя стадию отражения реальности в формах правдоподобия. Это и есть то, что мы называем сублимирующей работой художественного

⁶ Зуева, Т.В. Указ. соч. С. 54.

⁷ О фольклорном сознании подробнее см.: Голованов, И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX-XXI вв.) / И.А. Голованов. – Челябинск, 2009.

⁸ Аникин, В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. – 2-е изд. – М., 2004. – С. 112.

сознания»⁹. Процесс освоения, адаптации, переосмысления фактов реальной действительности средствами фольклора мы называем *фольклоризацией*. Такими средствами оказываются формы обобщения – идеализация и типизация с присутствующими им приемами гиперболизации, ретардации и т.д. Обобщение происходит в сознании человека, «наполненного» стереотипами фольклорного мышления: часть этих стереотипов внушена ему через коллективное бессознательное, заключенное в фольклоре.

Категория жанра в фольклоре лишена индивидуальных черт, в связи с чем «развитие жанра корректируется и направляется коллективной потребностью народа»¹⁰. Общими свойствами жанра являются: единая общественная и бытовая установка (что особенно заметно в фольклорной прозе, в которой реализуются интенции носителей фольклора, их понимание реальности и стремление влиять на нее); соответствие жанровых признаков и свойств произведений особенностям их конкретной художественной образности.

Свойства и особенности жанра составляют основу, которая «определяет характер возможных для произведения творческих изменений. У жанра есть фонд замещений и замен в образно-тематическом содержании и во всех компонентах стиля»¹¹. Различные жанры в процессе своего развития сближались, на стыке были возможны кратковременные или длительные по своему бытованию жанровые

⁹ Аникин, В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. – М., 1996. – С. 12.

¹⁰ Там же. С. 95.

¹¹ Там же. С. 92–93.

образования¹². Обратимся с этих позиций к вариантам репрезентации времени в жанрах прозаического фольклора.

Фольклор традиционно осмысливают в категориях прошлого, привычно интерпретируют как народную память, рассказ о событиях минувшего, оставивших след в коллективном сознании и вызывающих эмоциональный отклик у ныне живущих.

Между тем время в фольклорных произведениях – это не только прошлое или далекое прошлое: в них почти всегда ведется разговор о будущем, через народную память строится образ грядущего. Справедливо и другое: каждое воспроизведение фольклорного текста – это актуализация настоящего момента. Настоящее незримо присутствует в фольклорных текстах. Сам отбор сюжетов, событий, героев, выделение их из общего ряда фактов говорит об этом. Через прошлое постигается настоящее и устанавливается связь с будущим.

Воспоминания о минувшем и представления о будущем в фольклоре призваны противостоять размеренности настоящего, они волнуют, будят чувства, эмоции, ощущения людей. Обращение к прошлому, а через него к будущему – это всегда попытка восполнить недостающее в настоящем: утрату, «недостачу» (термин В.Я. Проппа) – в сказке, отсутствие справедливости – в предании или легенде, забвение сакральных знаний – в быличке.

На сложную связь прошлого, будущего и настоящего в коллективном сознании не раз указывали в своих трудах

¹² Голованов, И.А. Мифологические мотивы и образы в фольклорной прозе Урала (XX век): дис. ... канд. филол. наук / И.А. Голованов. – Челябинск, 1998. – С. 42.

филологи, философы и культурологи. Например, Д.С. Лихачев, размышляя о категории времени в древнерусской литературе, писал: «Средневековые русские представления о времени называли прошлые события «передними» и располагали время не эгоцентрически (относительно нас), а в едином, каждый раз своем ряду – от их начала до настоящего, последнего времени»¹³. Как отмечает В.В. Колесов, «по смыслу старинной славянской формы причастия *настоящий* есть *настающий*: время, действующее сейчас, на самом деле обращено в будущее; в одном слове сразу выражены и действительность события, и идеальность бытия (вещи и идеи)»¹⁴. Сходные мысли находим у Н.А. Бердяева: «ошибочно думать, что народы и общества живут в настоящем. Настоящее почти неуловимо. Гораздо более живут властью прошлого и притяжением грядущего. <...> прошлое и грядущее должны сомкнуться в вечно ценном, непреходящем»¹⁵.

Конечно, в разных жанрах фольклора необходимо говорить о различной степени «отсылки» настоящего к прошлому. Так, например, время действия былин строго локализовано в прошлом: это некая «эпическая эпоха», идеальная «старина», не имеющая непосредственных выходов к новому времени. Как отмечает Д.С. Лихачев, «в эту эпоху «вечно» княжит князь Владимир, вечно живут богатыри, происходит множество событий»¹⁶. В народной лирической

¹³ Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Лихачев Д.С. // Избранные работы: в 3 т. – Л., 1986. – Т. 1. – С. 497.

¹⁴ Колесов, В.В. Русская ментальность в языке и тексте / В.В. Колесов. – СПб., 2006. – С. 252.

¹⁵ Бердяев, Н.А. Истина и откровение / Н.А. Бердяев. – СПб., 1996. – С. 267.

¹⁶ Лихачев, Д.С. Указ. соч. С. 517.

песне и сказке время оказывается замкнутым, сюжетно ограниченным. В лирике важнейшим оказывается настоящее время как «обобщение «всегдашнего» в человеческой жизни, настоящее время каждого исполнения песни»¹⁷. Для сказки характерно время прошедшее, это время условное, тесно связанное с сюжетом, замкнутое внутри сказочного сюжета. Оно последовательно движется в одном направлении, никогда не возвращаясь назад¹⁸.

В соответствии с теоретическим постулатом о жанровой специфике фольклора в реализации времени¹⁹ рассмотрим данную категорию в жанрах несказочной прозы, широко бытующих на современном Урале. Хотя здесь преимущественно изображается прошлое, оно различно: в преданиях и легендах в форме фабулата это далекое прошлое, в быличках и устных рассказах в форме мемората – недавнее.

Важными для понимания особенностей реализации категории времени в преданиях представляются замечания Н.А. Криничной о специфике этого жанра в системе эпического фольклора: предания – «это едва ли не единственный из эпических жанров, который сопутствует человечеству на протяжении всего его развития. Сформировавшиеся вначале миф и миф-предание перерастают затем в предание как определенную жанровую систему, которая при этом не утрачивает своего функционального назначения (в отличие, например, от сказки, в рамках которой миф трансформируется в вымысел; в отличие от

¹⁷ Там же. С. 503.

¹⁸ Там же. С. 507-508.

¹⁹ Аникин, В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. – М., 1996. – С. 242.

эпоса, удовлетворяющего общественно-историческим запросам лишь на ограниченном этапе развития человеческого общества)»²⁰. Уточним, что в нашем понимании мифологическое предание отражает мифологическое время и мировоззрение человека той эпохи, а историческое предание является продуктом более поздней эпохи (даже если использует некоторые элементы древнейшего, мифологического сознания).

Необходимо учитывать также особенности локальной, местной истории. Уральские предания и легенды создавались в уникальных социокультурных условиях. Русские поселенцы, пришедшие на Урал, с его первозданной природой, поражающей воображение мощью и красотой, запечатлевали свои ощущения в художественной форме. А.И. Лазарев отмечал: «К моменту интенсивного заселения Урала русскими, т.е. к XVIII веку, в <общее>русской народно-поэтической традиции заметно угас интерес к мифологическим преданиям²¹, пытавшимся дать объяснение «таинственным» силам, действующим в природе и обществе. <...> Здесь в течение двух столетий (XVIII и XIX вв.) ни один путешественник не слышал рассказов о князьях киевских и новгородских, о татаро-монгольских завоевателях, о московских царях, «опричь» Ивана Великого – обо всем, что так или иначе отразилось в русском народном поэтическом творчестве из истории до Петра I. <...> можно подумать, что сознание русских людей, пришедших на Урал, отсту-

²⁰ Криничная, Н.А. Персонажи преданий: Становление и эволюция образа / Н.А. Криничная. – Л.,1988. – С. 4.

²¹ В данном контексте «мифологические предания» – это не жанровая разновидность текстов, а их качество, т.е. наполненность мифологическими образами и мотивами.

пило на целое тысячелетие»²². Последнее замечание позволяет судить о потенциальной реверсивности фольклорного сознания: ушедшие в прошлое жанры, сюжеты и мотивы могут быть вновь востребованы, актуализированы, народное сознание словно «вспоминает» их, адекватно отвечая на изменение социокультурных условий своего существования.

Значимым является положение Д.С. Лихачева о том, что время в художественных текстах «воспринимается благодаря связи событий – причинно-следственной или психологической, ассоциативной»²³. Иными словами, категория времени проявляется в произведениях через соотношение изображаемых событий с моментом повествования, взаимную ориентированность плана прошлого и плана настоящего.

Уральский материал позволяет выделить три группы преданий, в которых категория времени выступает важной составляющей повествования.

Первая, наиболее многочисленная группа текстов организуется традиционным для местной несказочной прозы мотивом продажи (или аренды) земли. В роли собственников выступают башкиры, в роли покупателей (арендаторов) – русские. Например: «Прежде у башкир были необъятные просторы земли, вот и потянулись на эти земли, покрытые сосновым лесом, богатые зверьем и всякой дичью, крестьяне с Пермской и Кунгурской волостей. Стали за бесценок скупать они башкирские земли. Однажды в аул приехал какой-то русский барин. Созвал он аульских стариков и

²² Лазарев, А.И. Предания рабочих Урала как художественное явление / А.И. Лазарев. – Челябинск, 1970. – С. 4.

²³ Лихачев, Д.С. Указ. соч. С. 494–495.

говорит им: «Я приехал, чтобы купить у вас землю. Вы не бойтесь, я не возьму у вас много. Мне хватит земли с бычьей шкурой». Старик тотчас велел привести быка и тут же его зарезать. Барин разрезал ту шкуру на тоненькие ремешки. А потом забрал себе столько земли, сколько охватили те тоненькие ремни, связанные друг с другом узелками»²⁴. Еще один текст: «В прежние времена эти земли принадлежали башкирам. Когда пришли русские переселенцы, они вначале брали землю в аренду, а потом выкупали. Говорят, договорились продать столько земли, сколько накроет шкура быка. Башкиры были рады – получили хорошую цену за такой клочок земли. Зарезали быка, принесли шкуру. Русские разрезали ее на тонкие ремешки. Таким образом, они охватили земли гораздо больше, чем хотели продать башкиры. Но договор есть договор, и бумаги уже были подписаны»²⁵. Подобных преданий до сих пор записывается достаточно много – о селах Ногуши, Емаши, Карлыханово и др.

Широкое распространение преданий о «приходе» русских на Урал подчеркивает важность этого события для народов, населяющих эту территорию. Это период, когда «закончилось» одно время и началась новая эпоха, эпоха взаимодействия русских, финно-угорских и тюркоязычных народов, эпоха экономического и культурного освоения края²⁶.

²⁴ Архив ЧГПУ. Зап. в 2006 г. в с. Старобелокатай Республики Башкортостан от Г.И. Ужеговой, 1949 г.р.

²⁵ Архив ЧГПУ. Зап. в с. Старобелокатай Республики Башкортостан от В.С. Верчагиной, 1951 г.р.

²⁶ См. об этом: Ахметшин, Б.Г. Горнозаводской фольклор Башкортостана и Урала / Б.Г. Ахметшин. – Уфа, 2001. – С. 42–51; Народные сказки, легенды, предания и были Башкирии / подбор текстов, ред., вступ. ст. и прим. Л.Г. Барага. – Уфа, 1969. – С. 73.

Вторая группа текстов – повествования о первопоселенцах, относящиеся к генеалогическим или топонимическим преданиям. В них актуализирована семантика начала как границы отсчета нового времени, некоей точки референции.

Приведем пример генеалогического предания: «У старого Катая было три сына. Был он богат и имел много земли и скота. Вот решил старый Катай разделить все земли между сыновьями. Старшему и среднему оставил владения в районе современных Усть-Катава и Катав-Ивановска. А с младшим переселился в эти места. Отсюда и пошел род бала-катайцев – младший катайский род»²⁷. А вот пример топонимического предания, содержащего названный мотив: «Там, где сейчас находится деревня Хайбатова, в прежние времена простирались горы. Вот однажды один башкир со своей семьей, отказавшись поступать в Оренбургское казачье войско, уехал с родных земель и поселился на земли айчинцев. Когда он приехал на эти земли, первое, что он сказал: «Хайват», т.е. хорошее место» (ФА ЧГПУ; зап. в 2006 году в с. Ургала Республики Башкортостан от С.Х. Якупова, 1955 г.р.). Перед нами предания, генетически связанные с мифологическими сюжетами о деяниях культурного героя. Древний герой и его поступки демифологизируются в позднем фольклорном сознании, приобретают черты повседневности и даже обычности, но главным в них по-прежнему остается отсыл к абсолютному началу, первопричине.

В уральских материалах представлено немало устных рассказов о том, как заселялась та или иная местность

²⁷ Архив ЧГПУ. Зап. в 2006 году в с. Старобелокатай Республики Башкортостан от Г.И. Ужеговой, 1949 г.р.

людьми, вывезенными из центральных областей России для работы на горных заводах. Рассказчики помнят, откуда пришли их предки, как именно происходило заселение, кто были первожителю-первопоселенцы. С преданиями, организованными последним мотивом, часто связаны рассказы о происхождении отдельных семей, родов.

Наиболее древний уровень цикла преданий о заселении и освоении края составляют произведения, в которых сюжетобразующими являются мотивы (1) основания селения одним первопоселенцем; (2) основания села соседями-первопоселенцами; (3) основания селения братьями.

Структура последнего мотива оказалась весьма жизнеспособной. В зависимости от конкретных исторических условий она наполнялась различным содержанием. В предании, записанном в деревне Харенки, сообщается: «Первые-то сюда приехали два брата: Чудиновы и Долматовы»²⁸. В другом повествовании говорится о том, что первыми пришли три старика, и эти первопоселенцы были одного рода – Чудиновы²⁹.

Второй сюжетобразующий мотив преданий о заселении и освоении края – основание села соседями-первопоселенцами, также относящийся к числу древнейших, является центральным в ряде текстов. Например, в предании о первых жителях деревни Усть-Серебрянка: «Первыми два жителя были. Один на устье жил, а другой у фермы...»³⁰. Приведем еще одно предание о начале деревни: «Первые были Мезенины да Ошурковы. Мезенин жил

²⁸ Кругляшова, В.П. Предания реки Чусовой / В.П. Кругляшова. – Свердловск, 1961. – С. 28.

²⁹ Там же. С. 27.

³⁰ Там же.

на левом берегу, Ошурков – на правом. От этих двух фамилий пошла родословная деревни»³¹.

К архаическому слою народной исторической прозы принадлежат предания, в которых сюжетобразующим является мотив основания селения одним первопоселенцем. Основатель селения наделяется признаками героизируемого предка, иногда мифологического персонажа. Например: «Первый поселенец был Галаня. Когда пришли Комаровы, Кадниковы, Баклыковы, он уж тут жил. Он им посоветовал на бугре селиться, там заморозков меньше»³².

Истоки таких преданий – в родоплеменных сказаниях первобытного фольклора, которые в свою очередь генетически связаны с архаической мифологией и прежде всего с образом культурного героя с чертами первопредка и демиурга. Однако в процессе своего бытования рассматриваемый тип преданий наполняется новым, конкретно-историческим содержанием.

Трансформация преданий этого типа происходит прежде всего через переосмысление характера центрального персонажа – от мифологического героя до конкретного реального первопоселенца, с четко обозначенной социальной принадлежностью: крестьянин, каторжник, старообрядец, беглый и т.п.

Еще одну группу преданий составляют повествования о «золотом веке», под которым понимается прекрасное, гармоничное, благополучное время, без войн и конфликтов. Характеристики «золотого» времени, приписываемые

³¹ Там же. С. 31.

³² Фольклор на родине Мамина-Сибиряка (В уральском горнозаводском поселке Висим) / сост. В.П. Кругляшова. – Свердловск, 1967. – С. 51.

прошлому, составляют идеальный образ мира, к которому стремятся рассказчики в настоящем или мечтают достичь его в будущем. Не случайно для таких текстов характерна семантика изобилия: «в этих лесах в давние времена пушных зверей было много»; «когда-то жили богатые племена кочевников», «много лет тому назад в этих краях был густой лес»; «леса, богатые зверьем и вольной дичью»; «свободные земли» и т.п. Приведем пример предания с мотивом «золотого века»: «Говорят, давно это было, еще задолго до того, как пришли в эти края русские. Ехал молодой башкир на коне. Может быть, искал пропавший скот, а может – новые пастбища. Застала его в пути ночь. Остановился он на ночевку у небольшой речки, развел костер, вскипятил чай. А когда попробовал его, удивился: очень уж сладкая вода оказалась в речке. Вернувшись домой, рассказал он об этом отцу. С той поры и прозвали эту речку Шакарлой, потому как «шэкер» по-башкирски «сахар». Позднее по берегу этой реки образовалось село, названное в честь этой реки – Шакарла³³.

В текстах легенд категория времени реализуется в соответствии с христианскими представлениями людей. Настоящее, прошлое и будущее оказываются здесь тесно связанными и обусловленными свыше.

Одной из самых востребованных в легендах выступает идея заданности определенных моментов в судьбе людей – как результат проверки соответствия их деятельности этическим нормам христианства. Так, например, в одном из текстов, записанных в г. Кыштыме Челябинской области,

³³ Архив ЧГПУ. Зап. в 2006 году в с. Старобелокатай Республики Башкортостан от Г.И. Ужеговой, 1949 г.р.

рассказывается о чудесном событии – на стенах разрушенной церкви, которую люди начали восстанавливать, проступили старинные изображения: «...Эта церковь была вся разбитая. У нее название такое интересное – Свято-Духосошествия. По архитектуре она – памятник восемнадцатого века, православная архитектура. Все разбито. Казалось, что все навсегда утеряно – столько лет прошло. Думали: откуда начать реставрацию, на стене увидели фрески расписные. Они вначале не поверили – там же ничего не было. И увидели, что там действительно фрески выступили. И именно с этого зала и начали реставрацию. Сами стены показали, откуда начать...»³⁴.

Испытание, посылаемое свыше, может прервать привычное течение времени. Таким испытанием может стать природное явление, например, падение метеорита, как в следующем тексте: «Когда вот... падал метеорит, то на наш город он не упал – церкви стояли крестом. Он несколько лет держался над нашим городом, но так и не упал. Крест не дал ему на нас упасть»³⁵.

Категория времени в легендах может быть связана с осмыслением судьбы отдельного человека, со знаковыми моментами его жизни: рождением, болезнью, смертью. Например: «Двадцать пять лет моим родным городом был город Долматово, Долматовский Свято-Успенский мужской монастырь. Я заповеди монастырские не исполнял, я земной человек, вот. Но святой Долмат – основатель монастыря – был заступником нашего морозовского рода. Однажды

³⁴ Архив ЧГПУ. Зап. в 2007 году от Н.Ф. Стрельниковой, 1949 г.р.

³⁵ Архив ЧГПУ. Зап. в 2007 году в г. Кыштыме Челябинской обл. от Е.Д. Пановой, 1995 г.р.

один из моих дорогих предков сильно заболел, и его мать, моя пра-пра..., дала обет, что если мальчик выздоровеет, то она... пойдут они, значит, молиться будут. И вдруг мальчик выздоровел. И с тех пор мы считаем, что этот Святой Долмат – заступник нашего рода»³⁶.

Текст другой легенды акцентирует внимание на связи определенных событий в жизни людей с сакрализованными днями – в частности, выделяет Ильин день: «У одной семьи долго не было детей. Горевали супруги: «За что же на нас Господь Бог разгневался? Что же он не дал нам под старость лет надежду и опору?» Молилась жена, молилась, посты соблюдала, не врала, не бранилась с соседями, трудилась славно, и дал им Бог сыночка. Родился он после Покрова, рос здоровым. Пойдут родители на покос, и он с ними. Бегает, кашку нюхает да смеется. Волосы беленькие, кудрявые, глаза, как небо, голубые. Радость – да и только! Прослышали темные силы про радость людскую, что семья эта каждое утро Бога славит, и сделали свое темное дело: послали хворь на дитяню. Уйдут на покос родители, а сын дома лежит, просит их кашки принести, цветочки понюхать да жаркий полдень вспомнить <...> На Ильин-день забрал его Господь к себе в рай. Плакали родители, а ангел-хранитель им говорит: «Послан я Господом Богом к вам успокоить вас, горе ваше унять. В раю ваш младенец, а на земле он оставил следы свои и кудри волос – кашку»³⁷.

В целом символика элементов православного календаря и семейно-обрядовой традиции оказывается чрезвы-

³⁶ Архив ЧГПУ. Зап. в 2007 году в г. Кыштыме Челябинской обл. от А.И. Морозова, 1938 г.р.

³⁷ Архив ЧГПУ. Зап. в 2008 году в г. Чебаркуле Челябинской обл. от Т.И. Ивановой.

чайно значимой в легендах. Сакральность числа *девять* в темпоральном аспекте (ср. символику девяти дней в поминальном обряде) подтверждает следующий текст: «Есть в нашем районе родник, который народ назвал Девятая Пятница. Раньше у родника стояла часовня, сооруженная на деньги местных крестьян. У Девятой Пятницы проходили молебны, народ собирался из многих деревень <...> Три ключа бьют из-под земли, отдавая людям целебную, живительную воду. Место здесь красивое, ухоженное. Любой путник может отдохнуть, напиться целебной воды, взять ее домой. Вода Девятой Пятницы не портится. В Крещение люди приходят за святой водичкой, и она долгое время сохраняет свой истинный вкус»³⁸.

Фольклор современной эпохи все активнее фокусирует внимание на личном, индивидуальном, внутрисемейном. Отсюда нарастающая популярность таких форм жанра преданий, как семейные предания, мемораты, т.е. рассказы-воспоминания о себе и своих близких. Фокус смещается с протяженных во времени и пространстве событий на недавнюю по времени историю, пространственно приближенную к рассказчику – дом и малая родина.

Современные тексты сосредоточивают внимание носителя фольклора на ценности того, что он имеет здесь и сейчас, поскольку от его индивидуальной воли не зависят глобальные события в мире. У современного человека отсутствует ощущение постоянной гармонии с миром и цельности бытия, которое определяется пониманием

38 Архив ЧГПУ. Зап. в 2006 году в с. Новобелокатай Республики Башкортостан от С.И. Карабатова, 1949 г.р.

причастности к общему, и потому он вынужден надеяться прежде всего на себя и узкий круг семьи.

Если раньше поиск ответов на вопросы бытия, выбор моделей поведения был связан с «большой» историей, то теперь, на рубеже XX–XXI вв., этот поиск ограничен рамками истории двух-трех поколений и событиями жизни в пределах «ближнего» пространства. В то же время нельзя исключать возможности сохранения в сознании фактов далекой истории: Пугачев, Демидов, Петр I. Такая глубина исторического взгляда вполне допустима сегодня, однако у нее, как нам представляется, другой источник происхождения. Это уже не отражение «вселенского» размаха мифологического уровня фольклорного сознания, а сложное по своей природе обыденное сознание современного человека, включающее мифологический, исторический, религиозный и научный уровни. Содержание этих уровней переплетено, так как ничто не воспринимается человеком как универсальное, способное дать ответы на все возникающие у него вопросы.

«Вспомогательные» жанровые формы сказочной прозы – мемораты, фабулаты, «слухи и толки» – выполняют важную в данной системе кумулятивную роль: в них накапливается, отбирается, осмысливается тот жизненный материал, который в дальнейшем получит закрепление в текстах преданий, легенд и быличек.

Меморат отражает факты «близкой истории», в нем отсутствует ощутимая дистанция между событием и рассказчиком во времени и пространстве. Фабулат вербализует «далекое прошлое», отрываясь от индивидуального рассказчика, обращается к устоявшимся фольклорным образ-

ам (например, Пугачева, Петра Первого, Салавата Юлаева и др.). «Слухи и толки» – это актуализация информации, «общеизвестной в кругу посвященных», которая подается не в развернутом повествовании, а в виде «кодов и шифров» (т.е. намеков, отсылок, ассоциаций). Данные жанровые образования создают необходимую почву и среду для бытования несказочного фольклора как в современных условиях, так и исторически.

В сказках категория времени значима лишь при изложении последовательности событий. Время в сказке традиционно замедляется – посредством троекратного повторения сюжетных моментов, действий и поступков героев. Реальное время часто обнаруживает себя в тексте сказки через использование рассказчиком характерных для той или иной исторической эпохи предметных деталей, социальных категорий (как реалий соответствующего времени). От «космического» хронотопа традиционной сказки современная сказка переходит к пространственно-временной конкретизации. Например: «А Иван крестьянский сын стал с царской дочерью жить да поживать, да и теперя живут»³⁹; «Вот когда сделался он царем, достал тут отца и мать. И стали они жить да быть, да и топеречь живут»⁴⁰.

Таким образом, категория времени своеобразно реализуется в исследуемых жанрах фольклорной прозы. В преданиях и легендах представления о прошлом, настоящем и будущем людей объединяются в сложный семантический комплекс. В преданиях генерализуется идея корректировки

39 Зеленин, Д.К. Великорусские сказки Пермской губернии / Д.К. Зеленин. – М., 1991. – С. 218.

40 Там же. С. 93.

истории, причем история понимается и как осмысление прошлого, оценка значимости настоящего и как проекция в будущее, а в легендах темпоральный аспект позволяет выявить соответствие или несоответствие изображаемых событий и героев морально-этическим нормам христианства. В сказках время носит мифологически неконкретный характер, однако в связи с характерным для сегодняшнего бытования сказки процессом демифологизации сказочное повествование наделяется некоторыми конкретными временными характеристиками.

И.А. Голованов

1.2 | ЛОКАЛЬНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ УРАЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Для современной филологии чрезвычайно продуктивна идея «локального текста», которая в лингвистических исследованиях реализуется через анализ символических проекций локуса, связанных с поиском индивидуальности региона, исходя из его уникальной истории, культуры и сложившегося в этих условиях социума. Единство отдельных текстов, созданных в рамках художественного дискурса и объединенных общим предметом описания – определенным локусом (городом, местностью, регионом), составляет некий набор значимых для этой территории культурных ориентиров, ценностей и смыслов. В этом аспекте вполне можно говорить и об «уральском тексте», ключевые моменты которого раскрываются прежде всего в художественном пространстве фольклора и литературы.

Концептообразующей областью в фольклорных и литературных текстах Урала выступает горнозаводская культура: она служит доминантой культурного облика региона, одновременно конденсируя и формируя образ мышления уральцев. Завод воспринимается местными жителями не только как промышленное предприятие, но и как особый уклад жизни, связанный с коллективным трудом, преемственностью, соревновательностью, культом мастерства и физической силы⁴¹. Жизнь уральца прочно связана с производственными предметами и понятиями, заместителями которых в текстах выступают специальные наименования. Не случайно исследователи уральского фольклора (Р.Р. Гельгардт, В.П. Кругляшова, А.И. Лазарев и др.) обращали внимание на широкое использование в нем лексики горных заводов.

Рабочие первых уральских заводов в большинстве своем были выходцами из крестьян, поэтому продолжали традиции крестьянского фольклора. Даже в традиционных жанрах, бережно сохраняемых в бывшей крестьянской среде, заметно влияние нового словарного запаса. Так, например, в уральском варианте песни «По Дону гуляет» горнозаводские термины зафиксированы при описании моста, по которому должны проехать новобрачные: «Чугунными

41 См. об этом, напр.: Лазарев, А.И. Поэтическая летопись заводов Урала / А.И. Лазарев. – Челябинск, 1972; Харитоновна, Е.В. Завод как типичная форма организации жизненного уклада на Урале / Е.В. Харитоновна // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2006. – С. 462–467; Созина, Е.К. Провинция в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.П. Чехова: топология судьбы / Е.К. Созина // Известия Уральского ун-та. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2010. – № 4 (82). – С. 15–26.

плитами весь мост устелю, железными винтами весь мост увинчу, медными шнурами весь мост обтяну»⁴². Обращение к реальным названиям предметов, известных по своим качествам в заводской среде, было призвано подчеркнуть крепость чувств героя.

Влияние опыта уральских горнорабочих заметно и в другом традиционном жанре фольклора – в сказках. В сборнике Д.К. Зеленина «Великорусские сказки Пермской губернии» выделяется целый ряд текстов, связанных с особенностями горнозаводского труда и быта. Так, например, в сказке «Купеческий сын и Чудилище на стеклянной горе» среди заданий, которые в качестве испытания предлагает жениху красавица-невеста, есть и такое – «увалить через море плотину»⁴³. Если в традиционной сказке обычно требуется построить мост или хрустальный дворец, то здесь необходимо возвести именно *плотину* – то, без чего нельзя представить ни один уральский горный завод. Характерно и указание на время, потребовавшееся для выполнения задания: «Начали уваливать. В три месяца увалили» (предыдущие задания выполнялись за одну ночь, здесь же учтена реальная ситуация).

В другой сказке – «Кузнец и черт», представляющей собой вариант традиционного сюжета о чудесном омоложении, обнаруживаем знание носителем фольклора особенностей горнозаводского производства. При описании процесса омоложения рассказчик использует специальные наименования кузнечного дела: «принесли угля в кузни-

42 Лазарев, А.И. Поэтическая летопись заводов Урала / А.И. Лазарев. – С. 103.

43 Зеленин, Д.К. Великорусские сказки Пермской губернии / Д.К. Зеленин. – М., 1991. – С. 77.

цу», «разожгли горн», «заставил хозяина дуть», «положили старика на горн» и т.д. Но если приведенные названия восходят к лексике, издавна употребляемой в кустарном производстве, то термин «переделать» применялся именно на горных заводах. Так назывался процесс вторичной обработки металла, ср.: *переделать чугуна в железо, переделать железо в сталь; переделальные заводы, переделальный чугун*. В сказочном тексте его значение близко к специальному: «А старуха есть? Веди! Переделаем и ее»⁴⁴.

Не менее интересна с точки зрения специальной лексики, характерной для горнозаводского Урала, сказка «Золотой кирпич». Рассказчик – уральский житель – использует названия предметов и понятий, связанных с транспортировкой с горных заводов готового металла путем сплава по реке. Так, герой сказки, обнаруживший у реки «кирпичи стопами» с золотом «внутри», решает увезти находку на ярмарку. Хозяин проплывающей мимо баржи соглашается ему помочь: «Давай таскать будем, грузить». Рассказчик заключает: «Нагрузили баржу полную»⁴⁵. Этот сказочный эпизод напоминает момент загрузки барок металлом, в частности медными или железными штыками, которые своей внешней формой сходны с кирпичами. Использование термина сплавного дела *грузить* лишь подчеркивает связь с реальной ситуацией загрузки барок. Еще более усиливает локальное своеобразие сказки употребление слова *пристань*, распространенного на Урале в качестве обозначения места, на котором происходила постройка и загрузка барок: «На якорь мы не станем, а лучше к пристани пристанем»⁴⁶.

44 Зеленин Д.К. Указ. соч. С. 392.

45 Там же. С. 302.

46 Там же. С. 305.

В конце повествования после слов о гибели героя рассказчик вновь использует характерное для сплавщиков слово: «спустили Ваню в воду» (не сбросили, не опустили, а именно *спустили*, как *спускают барки*).

Наиболее широко и органично представлены горно-заводские обозначения в составе жанров несказочной прозы Урала – в преданиях, легендах, устных рассказах рабочих⁴⁷. В результате анализа нами выделены четыре группы наименований, отраженных в указанных фольклорных текстах: 1) термины рудничных работ (*руда, кайло, бадья, крепи, рудокон, штейгер* и т.д.); 2) термины кричного производства (*кричный мастер, молот, домна, печь, горн, клещи* и т.п.); 3) термины куренных работ, т.е. работ по заготовке древесного угля (*курень, куренные дрова, углежог, куча, недогар* и т.п.); 4) термины сплавного дела (*лоцман, сплавщик, водолив, барка, потесь, поносная* и др.).

Становясь элементом художественного текста, горно-заводские термины, помимо своей основной номинативной функции, выполняют эстетические функции, их семантика обогащается коннотативными значениями. Так, название профессии *кричный мастер* в тексте предания становится синонимом крепкого, физически сильного человека: «Отправили пороть, а он буйство учинил... сильно проворный был. Известно, кричный мастер»⁴⁸.

47 См., напр.: Дореволюционный фольклор на Урале. – Свердловск, 1936; Кругляшова, В.П. Предания реки Чусовой. – Свердловск, 1961; Предания и легенды Урала. – Свердловск, 1991; Устные рассказы уральских рабочих. – Свердловск, 1953; Урал в его живом слове. – Свердловск, 1953; Фольклор на родине Мамина-Сибиряка. – Свердловск, 1967; Фольклор Урала. – Вып. 1. Исторические сказы и песни. – Челябинск, 1949 и др.

48 Дореволюционный фольклор на Урале / собр. и сост. В.П. Бирюков. – Свердловск, 1936. – С. 197.

В ряде фольклорных произведений специальные наименования горнозаводского производства утрачивают характерную для термина нейтральность и приобретают оценочность, эмоциональность посредством присоединения к их основе суффиксов субъективной оценки, ср: «каёлка», «жилка», «вороток», «штоленка», «шилльце», «наковаленка», «кучонок», «молоточки». При этом связь термина с денотатом сохраняется.

Термины, образованные путем метафорического переноса, вновь могут обрести в произведениях фольклора свою образность. В отдельных случаях фольклорный текст может целиком строиться на переосмыслении специального наименования со «стертой», скрытой образностью. Так, например, образ улья, лежащий в основе горнозаводского термина *лётка* ('отверстие в доменной печи, через которое выпускается чугун или шлак', ср. с исходным значением «отверстие в улье, через которое влетают и вылетают пчелы») вновь стал ярким, зримым в одном из уральских преданий, рассказывающем о доменном рабочем, бывшем бортнике, который в брызгах расплавленного металла видел рассерженных, кусающихся пчел: «Летали огненные пчелы и больно жалили...»⁴⁹. В данном тексте в развернутом виде представлен ассоциативный ряд, связанный с процессом выплавки металла и объясняющий происхождение горнозаводского термина *лётка* (который в предании не упоминается): брызги горячего металла → ожоги → укусы пчел.

49 Михнюкевич, В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски / В.А. Михнюкевич. – Иркутск, 1990. – С. 48.

«Образная энергия» слова, служащего в качестве обозначения специального предмета или понятия, может быть поводом для возникновения устных рассказов в жанре анекдота. Так, В.П. Кругляшова приводит текст повествования, возникшего в рабочей среде на основе переосмысления специального названия действия углежогов «подкормить кучу» (ср.: *кормка, подкормка кучи* – ‘процесс поддержания тления дров во время углежжения’). Кульминацией сюжета стала ответная реплика женщины-новичка в куренном деле, раскрывающая ее «некомпетентность». На вопрос «Подкормила [кучонка. – Е.Г.]?» она отвечает: «Да... только вот съел он все, я голодная была»⁵⁰.

В фольклорных текстах используются главным образом термины, созданные на общерусской основе. В большинстве своем они обладают прозрачной внутренней формой: *рудокон, углежог, возчик, наковальня* и т.д. Заимствованные наименования встречали сопротивление в профессиональной среде именно в силу своей семантической неясности. В анализируемых текстах иноязычная терминологическая лексика представлена единичными употреблениями (*шахта, штольня, шурф*), причем часть терминов имеет ассимилированный вид, например: *щегерь (штегерь, щегарь)* – переделанное нем. *штейгер* «горный мастер», *шурп (ширп)* – адаптированное к средствам русского языка (с заменой неисконного звука «ф») слово *шурф*.

Судя по фольклорным текстам, специальная лексика горных заводов не только отразила особенности профес-

50 Кругляшова, В.П. Об идейно-эстетической сущности рабочего фольклора / В.П. Кругляшова // Современный фольклор старых заводов. – Свердловск, 1984. – С. 15.

сионального быта рабочих, но и оказалась тесно связанной с духовной жизнью уральских мастеровых, выразила своеобразие их мышления, способов концептуализации и категоризации мира.

Фольклор и воспроизведенная в нем локальная картина мира становились базой для литературного творчества. Это наиболее отчетливо проявилось в произведениях таких уральских писателей, как Д.Н. Мамин-Сибиряк, Ф.М. Решетников, П.П. Бажов, С.К. Власова, П.И. Заякин. Попадая в условия художественного контекста, специальное наименование нередко подвергается переосмыслению. В отдельных случаях горнозаводские термины выступают в роли ключевых слов произведения, как, например, в рассказах и очерках Д.Н. Мамина-Сибиряка («Бойцы», «В камнях», «Кормилец», «В глуши»). Здесь специальные наименования предстают в виде смысловых стержней текста, становятся функционально значимыми элементами, что подтверждается высоким уровнем их повторяемости. Так, например, в очерке «Бойцы» слово *барка* используется 205 раз, *сплавщик* – 79, *сплав* – 51, *пристань* – 46. Не удивительно, что в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка специальная лексика получает самое многообразное применение.

Анализ функционирования горнозаводских терминов в текстах художественных произведений позволил выделить следующие их функции:

1) номинативная (*Внутри пожога разделялся на два дворика: в одном постоянно обжигалась новая руда, а в другом – ее разбивали в щебенку...* – Д.Н. Мамин-Сибиряк. Кормилец);

2) дефинитивная (*От платформы, на которой стоит барка, проводятся к воде склизни, то есть бревна, намазанные*

смолой или салом; по этим склизням барка и спускается в воду... – Д.Н. Мамин-Сибиряк. Бойцы; Теперь он решился зарядить один угол в шурфе (коридор в горе, идущий от шахты по разным направлениям до других шахт). – Ф.М. Решетников. Горнорабочие);

3) характерологическая (в речи персонажей: *«Тридцать пять лет хожу за домной-матушкой»*. – П.И. Зякин. В плену у железа);

4) оценочная (*...рабочие ловко подхватывали эту красную, все удлиняющуюся полосу железа, и она, как игрушка, мелькала в их руках, так что не хотелось верить, что эта игрушка весила двенадцать пудов и что в десяти шагах от нее сильно жгло и палило лицо*. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Горное гнездо; *«Откатъ последняя»* – об окружении приказчика в рассказе *«Приказчиковы подошвы»* П.П. Бажова. Ср.: *откатъ* – «пустая, негодная порода»);

5) изобразительная (*Земля по утрам глухо гудела под ногами, как прокованная полоса железа. – Д.Н. Мамин-Сибиряк. Летные; Перед нашими взорами блестит, как шлифованная сталь, спокойный, задремавший пруд в зеленых берегах. – П.И. Зякин. В плену у железа; Барские заказы Марфуше были для Фетиньи «как окалина в глаз: все время покою не дает и со слезой не выкатывается, потому – с зазубринками»*. – П.П. Бажов. Шелковая горка).

Как и любое слово в художественном тексте, специальная лексика получает дополнительные характеристики и обнаруживает новые свойства – приращение смысла, расширение сочетаемости. Семантическому преобразованию в художественных текстах подвергаются в первую очередь специальные наименования, которые представляют

собой базовые термины в системе понятий горнозаводского производства: *печь, чугуна, железо, домна, барка, шахта* и т.п.

В условиях художественного контекста дополнительные значения термина могут составлять оппозицию, поскольку связаны с выражением амбивалентной оценки. Рассмотрим это явление на примере терминов *чугунный* и *железный*.

Семантическая структура слова *чугунный* включает два специальных значения:

1) выплавленный из чугуна (*чугунная сковорода, чугунные припасы, чугунные связи, потолочные чугунные доски, чугунная вьюшка, чугунная шесточная доска, чугунные колоды для воды, чугунные шестерни, чугунные чаши, чугунные щипы, чугунные рамы без полотенцев* и т.п.);

2) связанный с производством или транспортировкой чугуна (*чугунная печь, чугунные доменные выходы, чугунные фурмы, чугунное литье; чугунный караван*).

В тексте приведенного выше варианта песни «По Дону гуляет» коннотативное значение у слова *чугунный* – «крепкий, прочный, надежный». С противоположной оценкой уральцев связано использование данного слова в качестве прозвища: *Чугунна подворотня* – о бездушном человеке. Сравните также использование прилагательного у Д.Н. Мамина-Сибиряка: «Только во снах и чувствую, точно на меня чугунную пушку навалили» (Золотуха).

Аналогичный процесс характерен для семантических преобразований слова *железный*: в разных контекстах прилагательное развивает различные значения (*железный* – «твердый, крепкий»; *железный* – «немилосердный, бездушный»). Сравним со значениями терминов *железный*:

1) выкованный из железа (*слесарные железные тиски, железные пилы, железные сопла, железные замки, железное веретено, железные обручи, железные болты, железные крюки, железные запоры, скобы железные, железные зубчатые колеса*);

2) связанный с производством, обработкой или транспортировкой железа (*железная выковка, железная резка, железная треска, железные наковальни, железная возка, железный караван*);

3) содержащий железо, служащий сырьем для производства железа (*железная руда*);

4) связанный с добычей железной руды (*железный рудник*).

На основе второго из указанных значений в художественных текстах возникает не характерное для терминологии словосочетание *железный завод* (ср. с терминами *железоковательный завод, железодельный завод*). Коннотативное значение «немилосердный», «безддушный» у зависимого слова в этом словосочетании отмечается в следующем фольклорном тексте:

Потеряла голос я,
Потеряла нежный,
На завод попала я,
На завод железный⁵¹.

Отрицательная оценочность, связанная с прилагательным *железный*, подчеркивается в данном тексте противопоставлением *нежный – железный*. Соотносительное значение производящего слова закреплено общеязыковой метафорой: «вместо сердца у него кусок железа».

51 Лазарев, А.И. Поэтическая летопись заводов Урала / А.И. Лазарев. – С. 249.

Противоположная положительная оценка передается тем же самым прилагательным в произведении Д.Н. Мамина-Сибиряка: «Это был настоящий богатырь – высокий, плечистый, широкий в кости, с железной рукой» (На шихане).

Для многих наименований горнозаводского производства в художественных текстах характерно возникновение ассоциаций с живыми существами, что обусловлено как особенностями восприятия рабочих, так и присущими этим специальным предметам специфическими чертами. Так, например, термин *домна* в своей внутренней форме уже содержит отличительную характеристику связанного с этим специальным объектом процесса (домна от общеславянского *dQti 'дуть'), отсюда и соответствующие ассоциации: дыхание, вздох, вздыхать → старуха (Д.Н. Мамин-Сибиряк. Кормилец; ср. также предание о «вздыхающей домне» в рассказе «Я... Я... Я...»). Термин *барка*, используемый для обозначения средства передвижения готового металла по реке, также имеет ряд ассоциаций, главная из которых БАРКА – ЖИВОЕ СУЩЕСТВО, ср.: «барка бежит», «барка убилась» (Д.Н. Мамин-Сибиряк. В камнях); «барка... слезами обливается», «идет животом вперед», «пошла боком» (Ф.М. Решетников. Подлиповцы).

В фольклорных текстах отмеченная особенность связана с термином *шахта*: в представлении носителей фольклора это слово ассоциируется с образом злодейки-разлучницы («Зачем ты мужа отняла?»). Если же мы имеем дело с прямой номинацией, то с помощью этого слова выражается обобщенный образ горя: «Вы во шахтах не бывали, нужды с горем не видали...»⁵².

52 Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор / сост. В.П. Бирюков. – Свердловск, 1953. – С. 40.

Первая ступень «неспециального» употребления специального слова в художественном тексте – создание непривычной (с точки зрения профессионального языка) сочетаемости. Покажем это на примере прилагательных *заводской* и *рудничный*.

Первое слово является производным от термина *завод*, выступающего в качестве стержневого слова в сочетаниях *медеплавильный завод*, *железодельный (железобетонный) завод*, *чугуноплавильный (чугунолитейный) завод*. Наименованием *завод* обозначается родовое понятие – ‘вся совокупность производственных зданий, сооружений и используемого в производстве оборудования’. Видовые наименования служат для его конкретизации, указывая на место понятия в классификационном ряду.

Терминоэлемент *заводской* используется в специальном значении ‘связанный с производством на заводе’, ср.: *заводской служитель*, *заводской приказчик*, *заводские работы*; *заводской инструмент*, *заводская плотина*, *заводской ларь*, *заводские припасы*. Некоторые из подобного рода терминов включены в систему противопоставлений с рудничными обозначениями: *заводской служитель* – *горный служитель*; *надзиратель заводских работ* – *надзиратель горных работ*; *заводских дел мастер* – *горных дел мастер*.

В текстах художественной литературы рассматриваемое прилагательное имеет более широкую сочетаемость. Так, в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка обнаруживаем следующие употребления: «заводская сажа», «заводская поденщина», «заводская песня», «заводской харч», «заводская жизнь», «заводские бабы» (Кормилец); «заводская дорога», «заводской участок», «заводское население» (Охони-

ны брови); «заводское население», «заводское хозяйство» (По Зауралью); в сказах и очерках П.П. Бажова: «заводской народ», «заводские двоеданы», «заводской выгон», «заводские книги», «заводской корешок»; в творчестве Ф.М. Решетникова: «заводской танец», «заводская улица», «заводская косточка».

Среди приведенных выше сочетаний выделяются те, в которых у слова *заводской* сохраняется значение «связанный с производством на заводе», однако они не являются специальными, поскольку стержневое слово не является термином (*заводская сажа, заводская поденищина, заводская дорога, заводское хозяйство, заводские книги*). В других словосочетаниях прилагательное развивает новое значение – «связанный с жизнью и бытом рабочих» (*заводская песня, заводской харч, заводской танец, заводская улица*).

Наиболее интересно использование слова «заводской» при обозначении людей: *заводское население, заводской народ, заводские двоеданы, заводские бабы, заводской корешок*. Особенность такого рода наименований заключается в развитии идиоматичности их значения. Например, *заводской народ* – не просто рабочие завода, а совокупность людей, объединенных общими интересами, общей судьбой и взглядами на жизнь. Аналогичное образное значение развивается у сочетания *заводской корешок*: «Жена Шарла крепкая попалась, заводской корешок, не сразу ее обломаешь» (П.П. Бажов. Надпись на камне). Ф.М. Решетниковым сходное значение передается с помощью выражения «заводская косточка».

Терминоэлемент *рудничный* является производным от термина *рудник* («место добычи исходного сырья для

производства металла'). В уральской горнозаводской терминологии это прилагательное использовалось в сочетаниях *рудничный рабочий*, *рудничный надзиратель*, где означало 'связанный с работами, производимыми на руднике'.

В художественных текстах, в частности в сказе П.П. Бажова «Медная доля», этот терминологический элемент подвергается переосмыслению и используется для символического обозначения профессии рассказчика: «Моя доля руднишная ... пришлась». Сочетание *руднишная доля* интерпретируется в этом контексте как «горькая участь», поскольку более тяжелого труда, чем работа на рудниках в XVIII–XIX вв. на Урале, пожалуй, не было.

Таким образом, в художественных текстах специальные горнозаводские наименования используются как в своем прямом значении, так и в составе тропов. Сочетание этих двух типов использования терминологической лексики позволяет подчеркнуть специфику изображаемой реальности, тесную связь в ней профессионального содержания и его поэтического переосмысления, рожденного тягой рабочих к творческому самовыражению.

Уральский писатель В. Гравишкис в повести «На озере Светлом» яркими мазками рисует образ завода: «Корпуса цехов высились по обе стороны магистрали, их широкие окна были раскрыты настежь, и оттуда, из глубины, неслись самые разнообразные звуки: рокот станков, перестук молотов, шипение пара и воздуха, мощные вздохи компрессоров, визг распиливаемого железа, пулеметная дробь пневматических молотков»⁵³. Завод «дышит», «рокочет»,

⁵³ Гравишкис, В. Под уральскими звездами / В. Гравишкис. – Челябинск, 1968. – С. 139.

«стонет» как многоглавое, многоликое существо, покорителем которого выступает человек: «И казались <...> литейщики не обыкновенными рабочими, а могучими покорителями стихий, бесстрашными владыками огня»⁵⁴. Так же образно автор описывает процесс плавки чугуна: «Миллиарды трескучих искр взметнулись вверх на высоту трех этажей. Кругом стало так светло, что на полу хоть иголку ищи. Казалось, у вагранки образовался огнедышащий кратер и из него золотой лавой вытекала струя расплавленного чугуна, падая в громадный ковш»⁵⁵.

Здесь, как и в других уральских художественных текстах, с помощью терминов создается особый местный колорит, с его неповторимым «техническим ореолом». При этом в тропах раскрываются потенциальные возможности и самого специального слова – быть средством выразительности⁵⁶. Постоянная ассоциация разнообразных проявлений жизни вне трудового процесса с деталями, элементами этого процесса создает емкий переходный образ «жизнь – труд» и «труд – жизнь». Исходная глубинная модель миропонимания рабочего человека, воплощенная в фольклорных произведениях и затем воспринятая художниками слова, становится основой отбора ими изобразительно-выразительных средств.

54 Там же.

55 Там же. С. 141.

56 См. подробнее: Голованова, Е.И. Ассоциативный потенциал термина в художественном тексте / Е.И. Голованова // Язык. Система. Личность: материалы междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 1998. – С. 45-46; Голованова, Е.И. Семантическая трансформация термина в художественном тексте / Е.И. Голованова // Актуальные проблемы филологии: материалы регион. науч. конф. – Курган, 1999. – С. 51-53.

Наиболее полно и точно из писателей XX века своеобразие уральской ментальности выразил в своих произведениях П.П. Бажов. Самые яркие бажовские типы – образы рабочих (рудобой, камнерез, гранильщик, формовщик, углежог). Человек труда выступает у Бажова смыслообразующим центром повествования⁵⁷. Отметим, что значительная часть бажовских сказов представляет собой дискурс старого заводского рабочего Василия Алексеевича Хмелинина.

Наблюдения над языком сказов П.П. Бажова позволили выделить ключевые слова, репрезентирующие важнейшие для уральцев концепты. На первом месте стоит концепт ГОРА, что вполне объяснимо. Горнорудное дело и тесно связанное с ним металлургическое и металлообрабатывающее производство составляют основу промышленной мощи Урала. Горщик, по признанию самого Бажова, является коренной уральской профессией.

В общезыковом употреблении **гора** – это «значительная возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью», в переносном значении – «нагромождение, куча, множество»⁵⁸. У П.П. Бажова представлены оба значения этого слова, ср.: «Васина гора», «Змеиная горка»; «Вдвоем с Полукарпычем они гору руды набили...» и т.д. Однако профессиональное употребление этого слова совсем иное: в горнозаводской среде Урала *горой* обозначали место добычи руды (или других полезных ископаемых). Соответствующее разъяснение дается в одном из бажов-

57 Гельгардт, Р.Р. Стиль сказов П.П. Бажова / Р.Р. Гельгардт. – Пермь, 1958. – С. 62.

58 Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Шведова, Н.Ю. Шведова. – М., 1994. – С. 134.

ских сказов: «...по нашим местам гора может там оказаться, где ее вовсе не ждут. Поселились, к примеру, на ровном будто месте, жили не один десяток годов, а копнул кто-то поглубже в своем огороде – и оказалась руда... На что низкое место – болото, а и под ним гора может оказаться» (Золото-цветень горы). Если непрофессионал воспринимает гору лишь с внешней стороны, то для профессионала гора – это прежде всего ее внутренний (как правило, структурированный) образ. Такое восприятие характеризует гору как объект целенаправленной деятельности человека. С этим связаны и контекстуальные синонимы слова ГОРА: рудник, шахта, забой, штольня, «подземная палата».

Выделенность слова ГОРА в бажовских текстах определяется значимостью этого концепта в горнорудной терминологии, ср. *горное дело, горный завод, горная промышленность, горнорабочий, горный мастер, горщик* и др. Все эти наименования актуализируют не только пространственную концептуализацию природных ресурсов (их локализацию внутри земной поверхности), но и связанные с этим специфические особенности профессиональной деятельности, направленной на поиск, добычу и первоначальную обработку естественных объектов.

В сказах П.П. Бажова **горой** чаще всего обозначается рудник: «оба в горе робыли... малахит-руду добывали», «двадцать лет в горе служит». При этом работа на руднике рассматривается как одно из самых тяжелых физических испытаний для человека, как невыносимый, каторжный труд: «спустить в гору» – то же, что наказать, ср. «схватили да в гору на цепь». Данное представление, восходящее к реальной исторической обстановке, в текстах Бажова полу-

чило разнообразную экспликацию. В сказе «Медной горы Хозяйка» оно представлено через созвучие *горе* – *гора*: «худому с ней [Хозяйкой Медной горы. – Е.Г.] встретиться – горе, и доброму – радости мало». То же самое представление недвусмысленно выражено в речи рассказчика: «Без привычки-то под землей страшно, хоть кому доведись. Главная причина – потемки, а свету не прибавишь... Ну и мокреть тоже. И народ в горе вовсе потерянный. Такому что жить, что умирать – все едино» (Приказчиковы подошвы).

Образ горы приобретает в дискурсе профессиональной личности символическое значение: «Кого мне бояться, коли я в горе роблю!». Слова Степана из сказа «Медной горы Хозяйка» содержат отголосок известного фольклорного мотива соперничества кузнеца (молотобойца) с чертом, с дополнительным чувством профессиональной гордости рабочего человека, признающего тяжесть своего труда.

Наряду с пространственным значением у слова ГОРА в сказах развивается метонимическое значение – «рабочие, добывающие руду (и другие полезные ископаемые)». Например: «Гора, конечно, в обиде, что крична большую берет» (Марков камень). Это типичное для естественного языка развитие семантики слова широко представлено в профессиональной речи. Ср. авторское толкование наименования «кричная» в словаре к сказам: «*Кричная, крична, кричня* – отделение завода, где находились кричные горны и вододействующие молоты для проковки криц; крична употреблялась и в смысле – рабочие кричного отделения» и иллюстрацию к нему: «Крична с горой повздорили» – «рабочие кричного отделения поспорили с шахтерами».

ГОРА в профессиональном дискурсе подвергается и метафорическому переосмыслению. Так, в ряде текстов этим словом начинает обозначаться персонифицированный образ природного объекта, обладающий самостоятельной силой: «Вон она, гора, *раскрылась*» (Горный мастер); «Крепь надежная, что говорить, только ведь гора! Бревном не удержишь, коли она осадку дает. *Жамкнет*, так стояки-бревна, как лучинки, хрустнут...»; «Что с Таюткой будет, коли гора его *не пощадит*» (Таяткино зеркальце). ГОРА, особенно в последнем из примеров, начинает выступать в качестве активного действующего лица, от воли которого зависит судьба человека. В единоборстве с горой как олицетворением враждебного людям природного начала наиболее ценным оказывается способность человека сохранить свою сущность, «не сломаться». Так, в сказе «Марков камень» о рабочем Онисиме говорится: «Двадцать пять лет в горе выробил. Гора его сгрызть не могла».

Рассмотренный концепт, главным образом, характеризует профессиональный дискурс представителей самого распространенного и вместе с тем наименее квалифицированного горнозаводского труда. Спецификой этого рода деятельности в эпоху мануфактурной организации производства являлось преобладание рутинности (что, естественно, не исключало творческого начала – в познании свойств и качеств минералов, в умении устанавливать связь между залежами ископаемых и характерными природными проявлениями). Одно из главных профессиональных качеств в этом виде деятельности – усердие, старательность. Не случайно в сказе «Про Великого Полоза» рассказчик, положительно характеризуя героя, отмечает:

«Старательный такой мужичок... Смолоду его в горе держали... Так под землей все молодые годы и провел...».

Другим важнейшим концептом в сказах Бажова является концепт МАСТЕРСТВА. Это сквозное понятие в творчестве писателя: в той или иной степени оно разрабатывается в дискурсах практически всех персонажей его сказов. По сути дела, МАСТЕРСТВО – это духовная ценность, вокруг которой разворачиваются коллизии между основными действующими лицами. Понятие мастерства, отношения к делу для главных героев Бажова является ведущим, оно служит основой самоуважения личности, фундаментом внутренней устойчивости, человеческого счастья. Работа, мастерство – это не просто источник дохода, это способ самоутверждения, самопознания человека.

Уважительное отношение к профессии, трудолюбие, тяга к знаниям – по признанию многих исследователей, являются традиционными чертами уральцев. Сам Бажов отмечал: «Нигде не было такого культа мастерства, умения, навыка в России, как здесь, на Урале...». Не случайно концепт МАСТЕРСТВА объективируется в речи персонажей различными средствами. На лексическом уровне – чаще всего словами *ловкий, умелый, мастер*, например: «...до того на работу ловкая, что любой урок ей нипочем. Будто играючи его делала...» (Шелковая горка), «Шибко у него рука ловкая» (Хрупкая веточка); «Не в одном топоре да привычке дело, а я ловкие точки выискиваю» (Живинка в деле); «Данилу все горным мастером звали. Против него никто не мог сделать» (Горный мастер); «Добрый мастер вышел», «самолучший мастер» (Чугунная бабушка).

Мастерство оказывается тесно связанным не только с умением, но и с конкретным знанием, о чем свидетельствует употребление в сказах фразеологизмов *понимать дело, понимать в деле* (Хрупкая веточка), определений *ученый, знающий*, глагола *знать*: «Настоящих знающих по заводскому делу нехватка» (Чугунная бабушка), «Что ему, коли он все нутро горы вызнал» (Медной горы Хозяйка). Таким образом, труд в сказах выступает как познание и искусство. Важнейшим этапом на пути к мастерству оказывается этап ученичества. Из высказываний профессионалов, представленных в разных текстах, складывается обобщенный образ ученика: «смышленный и не ленив»; «парень ядреный, к работе усерден»; «по работе емкий был, много понимал и смекалку имел большую. Только покажи, живо переймет и не хуже тебя сделает».

Концепт МАСТЕРСТВО может быть репрезентирован и символически. В соответствии с фольклорной традицией оценка мастерства человека выражалась посредством образной характеристики его «главных инструментов» – рук и глаз. Из уст рассказчика и других персонажей мы узнаем о том, что у искусных мастеров глаз «хваткий», «верный», «дорогой», «смелый», «приметливый», «веселый да пронзительный», рука – «смелая», «золотая». На связь между руками человека и его мастерством прямо указывает герой сказа «Хрустальный лак» Сергач: «Человеческая рука ко всему касательна. По руке о делах дознаться можно». Отношение к рабочим рукам как символу созидательного труда не раз подчеркивается П.П. Бажовым. Так, в сказе «Железковы pokrышки» мастер-малахитчик Железко произносит: «Рабочие руки все могут! Кое в порошок сомнут, кое по крупинкам

соберут да мяконько прогладят – вот и выйдет цельный камень небывалой радости. Всему миру на диво».

Качество работы и изделий определяется через использование определений *чистый, тонкий*, ср.: «явственно видно и сделано чисто» (Горный мастер), «склеил начисто» (Хрупкая веточка), «чистая работа!» (Иванко-Крылатко), «на самую тонкую работу выдача была» (Живинка в деле). Оценка нередко объективируется путем употребления соответствующих числительных *первый, второй, третий*: «мастер... по этим делам первый... лучше его никто не мог» (Каменный цветок); «уголь первосортный» (Живинка в деле); «гранильщик средненький был, второй, а то и третьей цены камешок делал» (Хрупкая веточка). Искусную работу выделяет ее исключительность: «Узор на редкость пришелся», «Лучше всех мои бляшки оказались» (Горный мастер), «Лучше всех уголь доводит» (Живинка в деле).

Через концепт МАСТЕРСТВО непосредственным образом оказываются связанными все уровни профессиональной личности, что ярко реализовано в заключительной фразе сказа «Чугунная бабушка»: «Работа – она штука долговекая. Человек умрет, а дело его останется». Главная заслуга Бажова, по-видимому, в том и состоит, что ему удалось показать в своем творчестве восприятие мира глазами мастера-профессионала, передать систему ценностей, свойственных данной культурной среде.

Таким образом, термины и понятия, связанные с горнозаводским производством, выступают в качестве важнейшего элемента поэтики произведений, созданных на Урале, необходимым средством изображения предметов и явлений действительности. При этом авторы используют самые раз-

нообразные способы введения терминов в ткань произведения: прямое введение (неакцентированное, свободное употребление); авторское выделение (пояснения, вставки, кавычки); подробное авторское толкование; стилизация; детализация (через цепь синонимов); развернутое описание.

В литературном творчестве современных писателей Урала по-прежнему актуально обращение к уральской профессиональной лексике. Например, в сборнике М. Шабантуева «Река доверия»⁵⁹ представлено немало текстов, включающих специальную лексику горного дела и металлургии. Чаще всего подобные наименования получают метафорическое переосмысление: *Чтобы смотреть смелее в завтра, / Забыв про отдых и еду, / Испытываю свой характер / Проходку в прошлое веду...* (Узел времени); *Мастеровой, уральского закала, / Казалось: все осилю, все смогу, / Но вот с души окалина опала, / Растерянный стою на берегу...* (Мамаев курган). Даже при описании явлений природы автор обращается к обозначениям, связанным со свойствами металла и потому наиболее «близким» местным жителям: *И это на Урале, в декабре, / В краю снегов, метелей и морозов, / Стоит, не как бывало, в серебре, / А в ржавчине, пожухлая береза.* (Бесснежье).

Использование специальной лексики в художественном тексте Урала связано со стремлением авторов донести до читателя мироощущение жителей края, подчеркнуть значимость тех или иных явлений в их жизни. Горнозаводские наименования, актуализируемые в текстах, чаще всего имеют осязаемую внутреннюю форму, которая отражает жизненный опыт уральца, его взгляд на мир, оценку окружающих явлений.

⁵⁹ Шабантуев, М.Ф. Река доверия / М.Ф. Шабантуев. – Челябинск, 1998. – 170 с.

Воспринимая художественный текст как особое семиотическое пространство, мы отмечаем особую значимость в нем элементов профессионального дискурса. Благодаря таким включениям текст приобретает повышенную условность. В дискурсе профессионала, который находится в сильной позиции в тексте, высвечивается настроенная модальность восприятия, особый характер связей и отношений в наблюдаемом и познаваемом мире. В результате включение фрагментов профессионального дискурса в художественный текст становится принципиально важным приемом смыслообразования.

Таким образом, для создателей «уральского текста» специальное слово горного дела и металлургии становится не просто средством речевой выразительности, характеристики персонажа или ответом на требование реалистичности изображения, – оно выступает важнейшим элементом поэтики, помогающим воссоздать местный уклад жизни людей, передать особенности их мировосприятия и культуры.

Е.И. Голованова

1.3 | ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ЖИТИЯ В РОМАНАХ Л.УЛИЦКОЙ

Одной из характерных особенностей современного литературного процесса является активизация жанровых исканий, тяготение к синтетическим, экспериментальным формам, включающим в себя различные жанровые модели, в том числе и архаичные. Показательно в этом смысле творчество Л. Улицкой – писательницы, которая по праву

считается одной из ключевых фигур современного литературного процесса. В своей прозе она синтезирует разные по своему характеру жанровые компоненты, которые могут переходить из одного произведения в другое. Жанровые трансформации, происходящие в процессе синтеза, особенно интересно проявляют себя в ее романах. Как известно, роман не имеет четкого жанрового канона и допускает включение в свой состав различных жанров. По словам М. Бахтина, «очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман. Введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость и самостоятельность и свое языковое и стилистическое своеобразие» [1].

Цель нашего исследования – выявить пути и особенности трансформации жанровой модели жития в романах Л. Улицкой. Материалом анализа являются произведения, позволяющие продемонстрировать разные формы обыгрывания жанра жития – «Медея и ее дети» (1996), «Даниэль Штайн, переводчик» (2006) и «Зеленый шатер» (2011).

Исследователи творчества Л. Улицкой уже обращали внимание на интерес писательницы к жанру жития. В частности, в кандидатской диссертации Н. А. Егоровой «Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика» (Волгоград, 2007) роман «Медея и ее дети» рассматривается как синтетическое жанровое образование, включающее в себя приметы семейной саги, семейной хроники и жития [2]. В диссертации Э.В. Лариевой «Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Л. Улицкой» (Петрозаводск, 2009) выдвигается весьма продуктивная, на наш взгляд, гипотеза о типах семейных

праведников в прозе Л. Улицкой. Автор находит типологические признаки праведничества в образах самых разных ее героев: Сонечки из одноименной повести, Медеи, Кукоцкого, из романов «Медея и ее дети» и «Казус Кукоцкого», Аарона из рассказа «Вторго марта того же года...» и т.д. [3]. Об их праведничестве в новых исторических условиях сигнализируют, как доказывает Э.В. Лариева, «детали, генетически восходящие к житийной литературе, а также к классической литературе, впитавшей житийные образцы». При этом направленность их ««святости» имеет исключительно авторское звучание: локализована она в рамках семейной темы. Признаками святости и праведности наделяются те героини, которые сотворяют семейный мир, сохраняют семью в условиях социального хаоса, дегуманизации общества, антисемейной политической системы» [3, с. 7].

Споры по поводу героя-праведника содержатся и в работах, посвященных роману «Даниэль Штайн, переводчик», но в них обычно разговор переходит в плоскость вопросов веры, ведется полемика по поводу так называемого «редуцированного христианства» в произведении Л. Улицкой [4]. Что же касается последнего на сегодняшний день романа писательницы «Зеленый шатер», то в интересующем нас аспекте он не рассматривался.

Итак, начнем с определения жанра жития. Специалисты утверждают, что это «рассказ о человеке, которого церковь за его подвиги возвела в степень «святого». В основе жития лежала биография героя, чаще всего исторического лица, известного самому автору лично или по рассказам его современников. Целью жития было прославить героя, сделать его образцом для последователей и почитателей»

[5, с. 241]. Как отмечает И.П. Еремин, в житии «нет движения, роста, становления характера» [6, с. 17], «он «святой» уже с момента рождения; он избранник божий» [6, с. 17]. .

Канон жития предписывает определенные словесные и композиционные трафареты в описании жизни святого. «Правильному житию», – как пишет Еремин, – было свойственно неторопливое повествование в третьем лице; иногда допускалось отступление: обращение автора к читателю, похвала от своего имени святому. В композиционном отношении были обязательны три части: вступление, собственно житие, заключение. Во вступлении автор должен просить прощения у читателей за свое неумение писать, за грубость изложения и т. д. В заключении должна быть похвала святому – своеобразная ода в прозе» [6, с. 16]. Как замечает Л.И. Боева, «каноническая схема жития, служила <...> наилучшим планом для изображения идеального героя и идеализированного мира, в котором он совершал свои праведные дела» [5, с. 247]. Однако, как признают многие исследователи житийного жанра, с самого начала его развития на Руси происходило нарушение канона. «И чем талантливее был агиограф, – пишет Боева, – тем значительнее было отступление его произведения от церковного шаблона» [5, с. 247].

В произведениях современного автора тем более не может идти речи о повторении канона, его обязательных компонентов, скорее можно говорить об отдельных жанровых признаках жития и о том, с какой целью автор обыгрывает те или иные элементы архаичной модели.

Как следует из самого определения жития, одним из главных его конститутивных признаков является

определенный тип главного героя. Все компоненты художественной структуры жития подчинены задаче обнаружения его святости, праведности его дел, его мира. Если воспользоваться типологией, предложенной В.Е. Хализевым, это герои житийно-идиллической ориентации. Они «открыты миру окружающих, способны любить и быть доброжелательными к каждому другому, готовы к роли «деятелей связи и общения» (М. Пришвин). Им, прибегая к терминологии А.А. Ухтомского, присуща «доминанта на другое лицо» [7, с. 189], они «характеризуются неотчужденностью от реальности и причастностью окружающему, их поведение является творческим при наличии «родственного внимания» к миру (Пришвин)» [7, с. 190].

С героиней подобной жизненной ориентации мы встречаемся уже в первом романе Улицкой – «Медея и ее дети». Но элементы жития проявляются здесь, так сказать, в зачаточном виде. Характер художественной структуры романа определяет история семьи Синопли, которая вписана в историю страны и прослеживается с конца XIX-го и до конца XX века. В заглавие романа вынесено имя Медеи Мендес, урожденной Синопли, чья судьба составляет стержень сюжета. В данном случае, как отмечает Н.А. Егорова, «житийный жанр интересен Улицкой, прежде всего, бытийными реалиями: человек соотносится не только с жизнью общества, но и с космическими началами, все это находит отражение в образе романной Медеи, которая, как и герои жития, устремлена к идеалу праведничества и святости, она смиренно несет свой жизненный крест» [2, с. 16].

На наш взгляд, данное утверждение справедливо лишь отчасти: если Медея Мендес и «устремлена к идеалу

(...) святости», то это проявляется не столько в том, что она «смирненно несет свой жизненный крест», а скорее в том, что она неизменно противостоит превратностям жизни и жестокости Истории, не позволяя им уничтожить ценности Дома, нарушить целостность того миропорядка, который считала единственно правильным. Суть своей позиции Медея формулирует так: « (...) нет обстоятельств, которые бы сделали зло добром» [8].

В одном из интервью Улицкая уподобляет мир большой семье и, имея в виду Медею, чья семья была «благословенно велика», поясняет: «Чем крупнее человек, чем значительнее личность, тем больше людей он способен удержать вокруг себя» [9]. Таким образом, героиня ее романа из тех, на ком мир держится, кто не столько смирением своим, сколько духовной стойкостью может служить примером для подражания.

В романе «Медея и ее дети», помимо отмеченных Н.А. Егоровой жанровых примет семейной хроники, семейной саги и жития, проявляет себя и роман-миф. Но у Л. Улицкой сквозь мифологический пласт проступает христианская концепция бытия. Именно это взаимопроникновение исторического, мифологического и христианского определяет в романе «Медея и ее дети» своеобразие трактовки образа главной героини и всей художественной структуры романа. Примечательно, что даже в портретной характеристике Медеи Мендес, наряду с античными деталями, подчеркивается иконописность ее облика. Также в этом плане показательна и характеристика того «идеализированного места», где находится дом Медеи. Оно названо «пуп Земли», то есть воспринимается в контексте мифа о

сотворении мира, и одновременно при его описании подчеркивается важная для характеристики пространства праведника особенность: здесь «все рождает совершенный покой». Вместе с тем слова «покой», «порядок» служат выражением духовной и душевной сущности главной героини романа.

Знакомя читателя с Медеей, Улицкая подчеркивает ее исключительность и делает это с помощью категории чуда. Функционирование мотива чуда в романе, с одной стороны, можно объяснить в контексте мифа о Медее (напомним, что она была колдуньей), а с другой стороны, – в контексте характеристики житийного героя, часто отличающегося сверхвозможностями.

И все же в характеристике романной Медеи христианское постепенно оттесняет мифологическое. В течение всей жизни героиня Улицкой сознает направляющую силу Божьего промысла. Медея всегда знала, что «кроме причинно-следственных связей, между событиями всегда существуют иные, которые связывают их, иногда явно, иногда тайно, иногда и вовсе непостижимо» [8, с. 82], и не всегда нужно знать, зачем и почему что-то происходит в этой непростой жизни.

Судьба обрекла героиню Улицкой на бездетность, но уже название романа эту несправедливость «исправляет». Медея Мендес становится матерью для всех членов большой семьи Синопли. Символичен в этом плане эпизод в церкви, когда она писала записки «Об упокоении» и «О здравии», Медея «всегда переживала одно и то же состояние: как будто она плывет по реке, а впереди нее, разлетающимся треугольником, ее братья и сестры, их молодые и малень-

кие дети, а позади, таким же веером, но гораздо более длинным, исчезающим в легкой ряби воды, ее умершие родители, деды, словом, все предки, имена которых она знала, и те, чьи имена рассеялись в ушедшем времени. И ей нисколько не трудно было держать в себе всю эту тьму народа, живого и мертвого, и каждого имя она писала со вниманием, вызывая в памяти лицо, облик...» [8, с. 181].

В приведенном фрагменте вновь проявляется характерное для всего романа Улицкой пересечение мифологического и христианского пластов: с одной стороны, Медея предстает здесь как мать-прародительница, а с другой стороны, «тьма народа, живого и мертвого» состоит для нее из личностей, поэтому у каждого – свое «лицо, облик», которые она хранит в своей памяти.

Вся жизнь Медеи – это служение. Она «никогда не могла понять (...) непостижимого для нее закона (...) сиюминутного желания, каприза или страсти» [8, с. 147]. Стратегия ее жизненного поведения определялась иным законом – «своевременной помощи», который фактически являлся выражением христианской любви к людям. В самый трудный момент, когда она переживала боль измены мужа и предательство сестры, Медея все-таки сумела победить в себе обиду, простить и сохранить целостность Дома. Она стояла в церкви, думала об этом, и ее сердце постепенно наполнялось «не своим, суетным, а Божьим, светлым» [8, с. 202].

Как справедливо заметила С.И. Тимина, суть предлагаемой Улицкой модели мира заключается в том, что «в основе бытия лежит светлое софийное начало с его главными принципами милосердия, мудрости, самопожертвования, благодарности, любви» [10]. Выразительницей

этих принципов и является Медя Улицкой. В этом смысле ее жизнь, безусловно, представляет модель поведения, способную стать «образцом для последователей и почитателей», как того и требует житие.

Итак, следует признать, что в первом романе Улицкой житийность проявляет себя, прежде всего, в некоторых особенностях трактовки образа главной героини. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» обыгрываются уже не только содержательные, но и композиционные особенности архаичной жанровой модели.

Установка на житийность ощущается здесь и в самом замысле произведения. Как известно, основой для создания образа главного героя романа послужило реальное лицо. В 1992 году в квартиру к Улицкой на несколько часов пришел брат Даниэль Освальд Руфайзен. Он говорил о своей жизни, о пути, его ответы на вопросы Улицкой были, как ей показалось, необыкновенны. Когда он ушел, писательница долго переживала ощущение этой встречи и решила, что нужно писать о нем книгу. Главную ее цель она формулирует так: «Рассказать о святом. (...) Мне также были очень интересны судьбы людей, которые в конце концов собрались вокруг Даниэля, и способ жизни этого удивительного человека. То предложение, которое он бросил в мир, и ответ общества на это предложение» [11].

Но в образе Даниэля Штайна просматриваются черты не только житийного героя. Как справедливо заметила Н.В. Логунова, в нем также присутствуют и черты авантюрно-героического сверхтипа, правда, на наш взгляд, это еще не позволяет сделать вывод, что в романе «Даниэль

Штайн...» проявляют себя черты авантюрного романа, как заключает исследовательница [12].

В типологии Хализева авантюрно-героический сверхтип представляют герои, которые «<...> склонны активно участвовать в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать» [7, с. 186–187]. Даниэль Штайн твердо верит в свои силы, он способен добиваться поставленной цели, вопреки любым превратностям судьбы. Л. Улицкая сосредотачивает внимание на том, как благоприятные и неблагоприятные случайности стремительно меняют его положение и как сам Даниэль Штайн «держится» в этом потоке несущих его событий. Показательно в этом плане, как он ведет себя во время Второй мировой войны. Поступив на службу в гестапо в качестве переводчика, Даниэль Штайн делал все возможное, чтобы спасти тех, за кем охотилась полиция, снабжал оружием жителей гетто, устроил им побег перед готовящимся уничтожением, спас десятки людей. Но постепенно черты авантюрно-героического сверхтипа вытесняются в образе Даниэля Штайна другими. Его стратегия подчинена не просто спасению собственной жизни вопреки жестокости, бесчеловечию времени и даже не только спасению других людей, но, прежде всего, стремлению преодолеть враждебность, непонимание, разобщенность между людьми. Даниэль Штайн не причастен к какой-либо борьбе за успех, что свойственно герою авантюрно-героического сверхтипа. Его путь в конечном итоге лежит в сфере религиозных исканий. После побега из гестапо он был вынужден некоторое время скрываться в женском монастыре, где и открыл для себя веру Христову, а затем постепенно он становится последователем бахаистов,

считающих, что религия должна впитать в себя лучшее из иудаизма, христианства и ислама. «Суть учения выражается словами: «Земля есть одна страна, и все люди – граждане этой страны» [13, с. 31]. Основные заповеди бахаизма: единый Бог, единая религия, единство человечества, неуклонное правдоискательство, отказ от предубеждений, догм и суеверий. Жизнь героя направлена на «благородную» цель: он исповедует терпимость по отношению к другой точке зрения, другому образу жизни и другому способу молиться Богу. Даниэль – уникальная личность, готовая взять на себя роль «переводчика» для людей, которыходят в разные храмы и исповедуют разные символы веры, чтобы помочь им понять друг друга.

По мере осознания своего жизненного предназначения герой Улицкой обретает черты житийно-идиллического сверхтипа. Но важно подчеркнуть, что трансформация типа героя не изменяет его стратегической жизненной установки – служение людям. Меняются лишь конкретные его формы, приходит осознание его духовного смысла.

Улицкая видит в нем святого, что и определяет включение в роман ряда словесных и композиционных черт жития. Естественно, речь при этом идет не столько о следовании традиции, но о ее трансформации, тем более что композиция романа строится на пересечении множества голосов, это своего рода коллаж из воспоминаний, писем, документов, дневников разных людей, прямо или косвенно знающих Даниэля Штайна.

Одной из особенностей художественной структуры романа является открытое присутствие автора в тексте, открытое выражение авторского замысла. Это проявляется в

эпистолярной части романа, в письмах Людмилы Улицкой Елене Костюкович, в которых она в тоне интимной беседы объясняет причину, побудившую ее взяться за перо, делится сомнениями, которые у нее вызывает предстоящий труд:

«Начала писать роман <...> о человеке в тех обстоятельствах, с теми проблемами – сегодня. Он всей своей жизнью втащил сюда целый ворох неразрешенных, умалчиваемых и крайне неудобных для всех вопросов. О ценности жизни, обращенной в слякоть под ногами, о свободе, которая мало кому нужна, о Боге, которого чем дальше, тем больше нет в нашей жизни, об усилиях по выковыриванию Бога из обветшавших слов <...>» [13, с. 122–123]; «С самого дня знакомства с Даниэлем я вокруг этого кручусь, и ты знаешь, сколько я сделала попыток к этому прикоснуться. Вот еще одну делаю. Я попытаюсь на этот раз освободиться от удавки документа, от имен и фамилий реальных людей, которых можно уязвить, причинить им вред и сохранить то, что имеет «нечастное» значение» [13, с. 123].

Эти письма размещаются в конце каждой части романа. По функции они выполняют задачи традиционного для житийного жанра вступления, в котором, по словам Боевой, авторы часто «перечисляли причины, по которым отважились приступить к описанию жизни «святого», несмотря на свою греховность и неученость» [5, с. 247].

Есть в этих письмах и традиционные для житийного вступления сомнения автора в своих силах, замечание о своей недостойности:

«Безумной сложности монтажные задачи. Весь огромный материал толпится, все просят слова, и мне трудно решать, кого выпускать на поверхность, с кем подождать, а

кого и вообще попросить помолчать» [13, с. 241], «Как всякая большая книга, эта меня доканывает. Не могу объяснить ни себе, ни тебе, зачем я за это взялась, заранее зная, что задача невыполнимая» [13, с. 241], «Дорогая Ляля! Пишу и заливаюсь слезами. Я не настоящий писатель. Настоящие не плачут» [13, с. 468].

После «самоунижения агиографа» [5, с. 243] во вступлении «следовало перечисление источников, по которым писалось житие, а затем шли многочисленные цитаты из «святых» книг, библейские параллели, сравнения с апостолами, другими «святыми» и подвижниками...» [5, с. 245]. Во включенных в текст письмах Улицкой мы тоже обнаруживаем традиционное для жития перечисление источников, на которые опиралась писательница:

«<...> я поняла, что извергаю я из себя весь тот кошмар, который я поглотила за последние месяцы чтения – мучительного чтения всех книг об уничтожении евреев во время Второй мировой войны, всех книг по средневековой истории, включая историю Крестовых походов и более раннюю церковных Соборов, отцов церкви от Блаженного Августина до Иоанна Златоуста, все антисемитские описания, написанные просвещеннейшими и святейшими мужами, <...> все еврейские и нееврейские энциклопедии <...>» [13, с. 272].

Присутствуют в письмах и евангельские, а также библейские параллели:

«По человеческому счету он потерпел поражение – после его смерти приход распался, и нет церкви Иакова, как и не было. Но, в некотором смысле, и Иисус потерпел поражение – сначала не понят своим народом и не принят, а потом принят многими другими народами, но не понят»

[13, с. 499–500], «У существа, развернувшегося в целый мир, был и меч, и глаза, и пламя, но в нем заключался и весь Даниэль, не проглоченный, как Иона китом, а включенный в состав этого мира» [13, с. 515].

Есть и сравнения Даниэля Штайна с другими праведниками:

«Тут я поняла, что перебираю – прекрасные лица теперешних отцов – Александра, Владимира, Георгия, Виктора (Мамонтова). И еще с десяток наберется. А кто говорил, что праведников должно быть много? <...> Даниэль был праведником» [13, с. 499].

Общий взволнованный тон автора писем, чрезвычайно заинтересованного в тех обстоятельствах, которые он излагает, не только не противоречит его житийной ориентации, но, напротив, ее продолжает, так как агиографическое повествование не может быть бесстрастным, оно проникнуто тенденциозностью, ярко выраженным отношением к предмету – либо положительным, либо отрицательным.

Жизнь и судьба Даниэля Штайна конструируется в романе из отдельных фрагментов, которые постепенно складываются в целостное полотно. В итоге мы узнаем его жизненный путь, начиная с подросткового возраста и заканчивая смертью. Разумеется, традиционные для жития композиционные элементы предстают здесь не в той последовательности, которую предписывал канон.

Основной текст жития обычно открывался «рассказом о рождении святого от праведных родителей» [5, с. 246]. В романе Улицкой о семье Даниэля рассказывает его брат. По его словам, отец был «человеком воздуха»: в голове у него роилось множество идей, но ни одно из начинаний не

приносило успеха. Мать же, напротив, имела твердый характер, что приводило к частым конфликтам и ссорам. И все же «они были дружной парой, их бурные ссоры сменялись примирениями, и, думаю, мать жалела отца» [13, с. 36], – говорит Авигдор. Союз родителей Даниэля представлен в романе как образец супружеской жизни, основанной на любви и на желании понять и принять, несмотря на все различия, позицию другого. В этом смысле повествование о родителях Даниэля можно, с определенными оговорками, считать «восхвалением», присущим житию, особенно если учитывать, что метафорический смысл вынесенного в заглавие слова «переводчик» заключается именно в способности Штайна к преодолению различий, к пониманию людей разных вероисповеданий, идейных убеждений и разных национальностей. Метафора «переводчика» становится в данном случае и основным структуробразующим принципом, с которым связано проявление житийной модели.

За восхвалением родителей святого в житии «следовало описание прилежного усвоения будущим святым церковной грамоты, раннее послушание и первые подвиги» [5, с. 246]. «С самого начала, – пишет Боева, – герой предназначен для свершения больших дел, что проявляется уже в необыкновенной религиозной одаренности ребенка, в раннем аскетизме, доброте, терпении, бескрайней набожности» [5, с. 246].

Даниэль Штайн уже в детстве был особенным ребенком, правда, рассказывавший об этом Авигдор так и не смог определить, в чем именно проявлялось его особость, он скорее чувствовал это, чем понимал. Вся жизнь Даниэля Штайна представлена как накопление и дальнейшая реа-

лизация опыта толерантности. Еще в подростковом возрасте Даниэль вместе с братом вступил в молодежную сионистскую организацию под названием «Акива». Там их обучали принципам нравственного поведения, альтруизму, пацифизму и терпимости. Позже эти нормы поведения стали для него философией жизни.

Обязательным элементом сюжетной структуры жития были «уход из дому и приключения героя» [5, с. 246]. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» главный герой со своим братом в сентябре 1939 года вынужденно расстаются с родителями, чтобы добраться до Палестины. А в 1941 году Даниэлю приходится расстаться и с братом, который получил сертификат на выезд в Палестину. Оставшийся в Вильно Даниэль был арестован, и с этого момента начинаются его «приключения».

Посмертные чудеса, предписываемые каноном жития, трансформируются в романе Улицкой в чудеса прижизненные: Даниэлю Штайну несколько раз удавалось избежать расстрелов. Однажды его, еврея, спас гестаповский начальник Адольф Рейнгольд. Подобные события Даниэль воспринимал как чудо, которое творит Бог. «В его жизни на войне, – пишет критик Ю. Зайцева, – не было ни одного дня, когда он не подвергся бы смертельному риску. Он осознавал: то, что он выжил – это чудо. Он был на «ты» с чудом, он чудом жил (...) И у него было острое желание отдать Богу то, что ему не принадлежало, – свою жизнь, которая была незаслуженным подарком» [14].

«Запечатлевая подвиг конкретного лица, житие одновременно может рассказать также об основании монастыря или истории построения храма» [15, с. 269]. Подобная

история есть и в романе Улицкой. Даниэль Штайн создал в Израиле христианскую общину, которая существовала при храме. Правда, израильских евреев там было немного, к нему шли в основном иммигранты - поляки, русские, немцы, румыны, а языком служения являлся иврит, поскольку иначе им было невозможно понять друг друга. Функции «переводчика» как раз и состоят в том, чтобы показать, что языковые различия преодолеваются трудом и доброжелательностью, а религиозные – любовью к Богу и служением людям. Встречаясь с Даниэлем Штайном, многие персонажи романа перестают быть несчастными – такую радость он распространяет вокруг себя. Не только в судьбе своих прихожан, но и в судьбе всех героев, появляющихся на страницах книги, он сыграл какую-то важную роль: кого-то в буквальном смысле слова спас от смерти, в кого-то вдохнул новую жизнь, указав на истинное предназначение.

В романе присутствуют и такие элементы житийной литературы, как проповедь и текст литургии. Эту проповедь брат Даниэль произносит на празднование Пятидесятницы. Самым важным в ней является повествование о сошествии Святого Духа на апостолов, о том, что ученики Христа говорят сегодня на всех языках мира. В связи с этим можно провести определенную параллель между апостолами и «переводчиком» Даниэлем Штайном, поскольку в романе Улицкой в этом определении выражена духовная сущность героя, его важнейший нравственный ориентир. Главная задача проповеди Даниэля – не поучение с целью обращения людей к вере, а пробуждение в слушателях любви к ближнему, стремления совершать добрые дела и стать «сосудом для принятия Духа Господа» [13, с. 225].

После проповеди в романе приводится стенограмма беседы Даниэля Штайна со школьниками, в которой он рассказывает о том, как во время войны прятался в женском монастыре и задавался вопросами, где во всех этих жестоких расстрелах и нечеловеческих событиях Бог и справедливость. Прочитав Новый Завет, Даниэль получил ответ на мучительный для него вопрос: Бог был вместе со страдающими. Именно тогда он примирился с Богом через Христа и пришел к мысли, что должен принять крещение.

Проповедь и воспоминания Даниэля имеют общий смысл, который заключается в обретении веры. Таким образом, включение в роман проповеди помогает не только понять характер деятельности Даниэля Штайна, но и его миссию – служить осуществлению диалога разных культур, религий и народов, переводу на язык истины.

Официальная церковь не принимала позиции Даниэля Штайна. Текст литургии в романе предваряется двумя письмами священника Русской Православной Церкви Ефима Довитаса, одно из которых адресовано Валентине Фердинандовне, второе – настоятелю кармелитского монастыря «Стелла Марис». В первом письме Ефим Довитас называет путь Даниэля Штайна «поиском «узкого», минимального христианства», а его мессы – «разбоем» и «убожеством». «Даниэль не имеет никакого права называться священником, – пишет Ефим Довитас, – только по недосмотру церковных властей может происходить такое безобразие» [13, с. 451]. В этом же письме он сообщает, что их общение и общение его жены Терезы с Валентиной Фердинандовной не представляется возможным из-за глубоких расхождений в религиозных взглядах. В следующем письме

к настоятелю кармелитского монастыря Ефим Довитас, можно сказать, пишет донос на Даниэля Штайна, обвиняя его в том, что он отступает от литургического канона. Текст литургии, составленный Даниэлем Штайном, Ефим Довитас прикладывает к письму.

Как видим, религиозная сфера тоже полна нетерпимости, здесь тоже сплошные границы и запреты, усугубляющие вражду. Даниэль Штайн, напротив, на своем пути к Богу не стесняет себя никакими догмами, не боится отступать от консервативных канонов, чем и вызывает гнев церковного начальства. В этом, можно сказать, проявляется своего рода «мученичество» главного героя. Основав в Израиле общину кармелитов, он стал чужаком среди родного народа – власти отказались признавать в нем еврея.

Заканчивалось житие, по словам Л. Боевой, «явлением богородицы или одного из небесных посланцев, указывающих народу на праведника, а перед или после этого описана праведная кончина героя» [5, с. 247]. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» никаких чудесных явлений не происходит, жизнь Даниэля обрывается в результате автокатастрофы. Тем не менее сама его жизнь являлась красноречивым свидетельством того, что чудо возможно.

В заключении жития обычно давалось последнее обращение к читателю – призыв к восхищению праведностью и чудесами героя, все кончалось молитвой, обращенной к герою с просьбой о покровительстве, похвалой праведнику и завершалось заключительным «амином» [5, с. 247]. В предпоследнем письме автор искренне восхищается праведностью Даниэля Штайна: «Непроходимую пропасть между иудаизмом и христианством Даниэль закрыл своим

телом, и пока он жил, в пространстве его жизни все было едино, усилием его существования кровоточащая рана исцелилась» [13, с. 500], и далее: «В душе я чувствую, что прожила важный урок с Даниэлем, а когда пытаюсь определить, что же такого важного узнала, весь урок сводится к тому, что совершенно не имеет значения, во что ты веруешь, а значение имеет только твое личное поведение» [13, с. 501].

Итак, праведники в романах Улицкой оказываются в оппозиции не только к власти, к тем законам, которые она человеку и обществу навязывает, но и к официальной церкви. Соответственно, ее житийных героев не церковь возводит за их духовные подвиги «в степень «святого»», а люди, в числе которых и сам автор. В образе Даниэля Штайна воплощается идеал терпимости и любви к ближнему. Вся жизнь героя – урок человечеству, живущему в расколоте, полном вражды мире, указывающий путь к спасению.

Другой вариант житийного героя мы встречаем в романе «Зеленый шатер». Многими нитями это произведение связано с «Даниэлем Штайном...». Вынесенный в заглавие образ «зеленого шатра» фактически тоже является метафорой идеи единения. В нем тоже воплощается идеальное представление о «мире», где нет границ, вражды и ненависти, где торжествует любовь.

Новый роман Л.Улицкой посвящен судьбе поколения, к которому она принадлежит. Вновь, как и в романах «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», а также в ряде других ее произведений, поднимается вопрос о судьбе человека в тоталитарном государстве и представлены разные формы противостояния ему. Перед читателем предстают драмы

диссидентского движения, борьба крымских татар за возвращение на родину, борьба евреев, стремящихся попасть на Землю обетованную, и евреев, не мыслящих себя вне русской почвы, русской культуры, различные формы творческого сопротивления и, наконец, путь религиозного служения, продолжающегося и во времена массовых расстрелов священников в 1920-е и 1930-е годы, и во времена гонений на верующих, продолжающихся в сороковые и в пятидесятые, в шестидесятые и семидесятые...

Обращение к жанру жития в данном случае связано с рассказом о судьбе Наума Игнатьевича Державина, епископа Владыки Никодима, который, впрочем, с позиций Патриархии «не епископ, а вроде самозванца» [16, с. 327]. В отличие от романа «Даниэль Штайн, переводчик», где житийное начало в значительной степени становится структурообразующим элементом, определяющим ряд специфических особенностей композиции и словесной структуры произведения, в «Зеленом шатре» рассказ о судьбе Владыки Никодима представляет, так сказать, житийную вставку, которая расположена в главе с характерным названием «Русская история». Тем не менее здесь также обыгрывается целый ряд содержательных и формальных особенностей древнего жанра. Этого требует сам жизненный материал, к которому обращается Улицкая.

Модификация житийной модели происходит в данном случае благодаря тому, что рассказ о жизни святого представлен как своего рода диалог. С одной стороны, в нем участвует сама рассказчица, – матушка Паша – человек истинно верующий, убежденный в святости Владыки, который, по ее словам, после смерти «защитник наш теперь и

покровитель Небесный, уж это точно!» [16, с. 326]. С другой стороны, в этом диалоге участвует правнук Владыки, который и не подозревал, сколь долгую, полную стоицизма и самоотверженного религиозного служения жизнь прожил его прадед. Костя знал лишь, что его «бабушка отреклась от своего отца-священника и он погиб в лагерях».

Рассказ матушки Паши ведется на малопонятном современному человеку, да еще и далекому от церкви, языке. Косте казалось, что эта неожиданно появившаяся в их московской квартире старуха повествует «о каких-то древних временах, столетней давности» [16, с. 329]. Он не понимал значения многих слов и переспрашивал Пашу, «как иностранку: матушка, повторите, матушка, не понял, матушка, что вы имеете в виду, объясните...» [16, с. 329].

Совмещение столь разных точек зрения приводит к тому, что в житийный рассказ проникает ирония, казалось бы, совершенно здесь неуместная. Это происходит и потому, что рассказчица удивляется Костиному незнанию «простых вещей», и потому, что Костя, слушая Пашу, никак не может поверить, что все это имеет к нему какое-то отношение. Парадоксальность ситуации заключается в том, что не правнук, а чужой по крови человек считает Владыку своим, родным. Паша постоянно использует местоимения «мы», «наши», она говорит не только от своего лица, но от общины, созданной Владыкой Никодимом, в глазах которой он – святой. Родные же дети Владыки либо умерли, как его младшие сыновья, отправившиеся с ним в ссылку, либо расстреляны, как его старший сын, тоже священник, либо отреклись от него и забыли о его существовании, как его дочери и средний сын. Вот почему в памяти правнука оста-

лась лишь «смутная какая-то история, состоящая из обрывков и умолчаний» [16, с. 327].

И все же в итоге между рассказчицей и ее слушателем устанавливается необходимое понимание. Матушка Паша, которая была рядом с Владыкой Никоном до последних минут его земной жизни, служила ему, как до этого – ее мать, стремится теперь передать его правнуку эстафету своего восхищения духовным подвигом святого человека. Вот почему ее рассказ обретает житийные черты. Характерно замечание, что «с датами Паша была не в ладах» [16, с. 328]. Она рассказывает о происходящем так, что эти события могут быть отнесены к любому времени: «с войны он там жил, много лет», «один раз нагрянули враги, (...) нашли скит, разгромили, а самого не застали (...)» [16, с. 329]; «зимой дело было, у Владыки землянка была вырыта, в холм уходила. А вход – нора норой. Окна не было, темень день и ночь, так годами он жил» [16, с. 329–330] и т.п.

Перед нами предстает праведник и его мир. Скит в Муромских лесах Паша называет «святыми местами». Когда Владыку переправили в дом Паши, он «Рай Небесный привел с собой» [16, с. 331]. Такое восприятие подготавливается рассказом о мученичестве праведника в его борьбе за веру: «Как подумаешь, сколько ему претерпеть пришлось, так дух замирает» [16, с. 325]: это и многократные аресты, ссылки, тюрьмы, лагеря, и гибель близких, и предательство родных детей, и физические страдания, испытания голодом, холодом, болезнями.

Есть в рассказе матушки и место для чуда: побег отца Никодима из лагеря, его чудесное спасение, когда «пришли враги», исцеление от тяжелой болезни.

Поскольку речь идет о святом отце, который был тайно рукоположен в епископы, когда находился в Соловецком лагере, в рассказе говорится и о том, как Владыка Никодим служил: «И говорил он (...) вся наша земля полита кровью праведников и исповедников. Где бы ни молились, все на костях мучеников. Служил он по правилам, по монастырскому уставу. Часто ночами молился, не ложился» [16, с. 331].

Духовный подвиг святого заслужил народное признание уже при его жизни. И когда Владыка Никодим жил в скиту в глухих Муромских лесах, и когда его переправили в дом к матушке Паше «к нему со всей России люди приходили. И духовные, и мирские» [16, с. 329].

Праведная кончина этого святого человека воспринимается рассказчицей как награда и спасение. «Все, все претерпел, и спасся, и за нас молится, нас спасает» [16, с. 327], – убежденно говорит Паша. И лицо ее, когда она рассказывала о том, как в шестьдесят четвертом году, прожив девяносто лет, Владыка преставился, было «светлое, как будто радуется» [16, с. 331].

Однако этот «житийный» рассказ матушки Паши, обращенный к правнуку Владыки, имел в конечном итоге не столько житийную цель – преподать урок для «последователей и почитателей», сколько вполне практическую, конкретную. От лица общины Паша разыскала Костю, чтобы он как единственный кровный родственник смог получить справку о реабилитации своего прадеда, которая позволила бы перезахоронить его останки церковно, как епископа, на кладбище. Пока же они были захоронены в подполе дома,

где упокоился Владыка Никодим. Но дом этот должен был идти под снос, что и привело матушку к Косте за помощью.

Однако государство и церковь оказались едины в своем нежелании реабилитировать священника. От знающих людей Костя узнал, что «(...) эпоха «реабилитанса» закончилась еще в конце шестидесятых годов, а священнослужители вообще не входили в число жертв политических репрессий» [16, с. 333]. И когда он обратился в прокуратуру за справкой, ему сказали, что «с этой категорией лиц мы пока не работаем» [16, с. 334]. Патриархия тоже отказала в поддержке. Паша с возмущением рассказывала: «сказали: нипочем, катакомбник он, живую церковь приплели» [16, с. 327].

Но в романе «Зеленый шатер» «житийная вставка» становится не просто частью повествования о трагической русской истории, но и о том, как происходил разрыв и восстановление связей. В стране, в которой десятилетиями насаждалось безбожия, беспамятство, люди все же сберегали духовные ценности, веру и память. В этом смысле примечателен финал «жития» Владыки Никодима. Когда Костя, наконец, выбрался к матушке Паше, то понял, что опоздал бесповоротно: дом, в подполе которого был захоронен его прадед, уже был снесен. Он представил его кости на свалке, «сидел на пеньке и плакал от стыда и злости на себя» [16, с. 336]. И тут к нему подошли две старушки и сказали, что «Пашенька косточки все из подпола вырыла, омыла и в Муром повезла. Сказала, найду скит, там и закопаю (...) Пашенька сказала, чтобы мы тут сидели и вас поджидали. Мы и сидим» [16, с. 336]. Так в мягко-иронической форме, в этом

«мы и сидим» материализуется идея связи между отцами и детьми, между временами, идея духовной связи.

Подводя итог, можно сказать, что во всех трех романах Улицкой, которые являлись объектом нашего исследования, житийное начало служит выражению авторской позиции. Она проявляется, прежде всего, через выбор особого типа героя, служащего образцом для подражания. В его образе неизменно акцентируется внимание на духовном стоицизме в противостоянии власти, в умении в любые времена сберечь религиозные и общечеловеческие ценности.

В романах «Медея и ее дети», «Даниэль Штайн, переводчик» и «Зеленый Шатер» представлены разные типы «праведников». Если в первом из них мы видим «праведницу», которая проявляет себя, прежде всего, в сфере семьи, чья модель поведения выражается в христианской любви к людям, в умении прощать, подчинять свою жизнь Божьему промыслу, то в двух других романах мы видим, так сказать, «диссидентствующих» святых, не признающих догматы официальной церкви, отыскавших свою дорогу к Богу и передавших этот опыт своим прихожанам (Даниэль в Израиле, а Владыка Никодим – в Муромских лесах России).

При всем различии эти герои связаны сквозной в творчестве Улицкой идеей единения и гармонии, являющейся единственно спасительной в обществе, полном вражды и непонимания. Жизненная стратегия Медеи Мендес близка толстовской идее «мира», а также булгаковской концепции «дома». В романах «Даниэль Штайн, переводчик» и «Зеленый Шатер» идея единения выражена в метафорах «переводчика» и «зеленого шатра», вынесенных в

заглавия этих произведений, причем в последнем также ощущается булгаковский «след».

Каждый из главных героев этих романов Улицкой создает свое «идеализированное пространство», в котором наиболее полно проявляется его праведность. Если в романе «Медея и его дети» житийность обнаруживает себя в основном на аллюзивном уровне, то в романах «Даниэль Штайн...» и «Зеленый шатер» обращение к образам священнослужителей определяет более активное привлечение жанрового опыта жития, который в трансформированном виде проявляет себя на композиционном и стилевом уровнях художественной структуры этих произведений, служа наиболее полному выражению авторского замысла.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 134.
2. Егорова, Н.А. Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Егорова. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. пед. ун-та, 2007. – 22 с.
3. Лариева, Э.В. Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Л. Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Э.В. Лариева. – Петрозаводск: Карельский гос. пед. ун-т, 2009. – 22 с.
4. См: Кокшенева, К. Дыра нового атеизма / К. Кокшенева // Русская линия. – М., 2009. – 24 апр.; Малецкий, Ю. Роман Улицкой как зеркало русской интеллигенции / Ю. Малецкий // Новый мир. – 2007. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/5/ma15-pr.html, свободный. – Проверено 01.08.2012; Мартыненко, О. Узнать незнакомца в Эммаусе. Новый роман Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн» – попытка построить

мост между иудаизмом и христианством / О. Мартыненко. – Режим доступа: <http://www.interfax-religion.ru/?act=news&div=15016>, свободный. – Проверено 15.08.2012; Немзер, А. Праведник и «праведность». О новом романе Людмилы Улицкой / А. Немзер // Время новостей. – 2006. – № 208. – Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2006/208/10/165412.html>, свободный. – Проверено 10.08.2012; Павлова, Н. Антихристианская книга. Размышления православной христианки над книгой Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» / Н. Павлова // Благодатный огонь. 2009. 4 мая. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/smi/1110.htm>, свободный. – Проверено 01.08.2012. Солодовник, С. Живой Бог для живых людей (о книге Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик») / С. Солодовник. – Режим доступа: <http://www.ej.ru/?a=note&id=5429>, свободный. – Проверено 15.08.2012; Шорина, Л. Под боком у Бога. Размышления над последним романом Людмилы Улицкой / Л. Шорина – Режим доступа: <http://www.interfax-religion.ru/?act=analysis&div=79>, свободный. – Проверено 15.08.2012.

5. Боева, Л.И. Житийные повести и становление автобиографических повествовательных жанров в русской и болгарской литературах / Л.И. Боева // Вопросы древнерусской литературы. – София: Наука и искусство, 1981. – С. 237–274.

6. Еремин, И.П. Житийная литература / И. П. Еремин // Лекции и статьи по истории Древней русской литературы. – 2-е изд., доп. – Л.: ЛГУ, 1987. – С. 15–37.

7. Хализев, В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2005. – 405 с.

8. Улицкая, Л.Е. Медя и ее дети: роман / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2009. – 309 с.

9. Улицкая, Л.Е. «Семейный» диалог Улицкой и Шалева: (о литературном творчестве: беседа с писателями Л.Е. Улицкой и М. Шалевым) / записал А. Баршай. – Режим доступа:

<http://www.jerusalem-korczak-home.com/jek/yarm/MY3a.html>, свободный. – Проверено 04.08.2012.

10. Тимина, С. Медя ХХ века: полемика, традиция, миф / С. Тимина, О. Воронина // Санкт-Петербургский университет. – № 16–17 (3482–3483). – 29 июня 1998.

11. Улицкая, Л.Е. Людмила Улицкая о литературе и миграции (о литературе и миграции: беседа с писательницей Л.Е. Улицкой) / записала М. Бейкер. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/hi/russian/entertainment/newsid_6608000/6608877.stm, свободный. – Проверено 10.08.2012.

12. Логунова, Н.В. Трансформация жанрового канона эпистолярного романа в книге Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» / Н.В. Логунова // Детская литература. Литература и формирующаяся личность. – Режим доступа: <http://meropr.ropryal.ru/liter2007/img/tom1.pdf>, свободный. – Проверено 04.08.2012.

13. Улицкая, Л.Е. Даниэль Штайн, переводчик / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2007. – 528 с.

14. Зайцева, Ю. Людмила Улицкая представила свой новый роман «Даниэль Штайн, переводчик» в Библиотеке иностранной литературы / Ю. Зайцева. – Режим доступа: <http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=4&id=10663>, свободный. – Проверено 15.08.2012.

15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 268.

16. Улицкая, Л.Е. Зеленый шатер: роман: в 2 т., Т. 2 / Людмила Улицкая. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.

Т.Г. Прохорова

1.4 | ПОВЕСТЬ Л. УЛИЦКОЙ «СОНЕЧКА»: ПОЭТИКА ЭКФРАСИСА

Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта СО и УрО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

Интермедийность как особенность языка современной литературы уже не раз становилась предметом специального внимания критики [1]. Цель нашей работы – анализ *поэтики экфрасиса* в ранней прозе Л. Улицкой, где главным героем выступает художник, ищущий подлинные основы бытия, демонстрирующий выход через окно живописи, поэзии в область Другого. Л. Геллер связывает перспективы изучения экфрасиса с осмыслением его места именно в жанре «романа о художнике», подчеркивая, что «для этого русская литература дает прекрасный материал» [2, с. 19]. Доминирующие тенденции эпохи актуализируют интерес к культуре, живописи определенного типа (в современной прозе внимание уделено необарокко, авангарду, модерну), экфрасис становится языком описания различных, неэстетических, сторон бытия, метаязыком творческой саморефлексии самого писателя. В этом ряду стоит отметить творчество А. Битова, А. Королева, А. Геласимова, Н. Горлановой и др.

Экфрасис – одна из самых привычных форм взаимодействия визуального и вербального искусств, словесное описание рукотворного произведения искусства. Экфрасис понимается в парадигме семиотики Ю. Лотмана как «текст в тексте». Н. Брагинская в статье «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» представляет

экфрасис аналогом *искусствоведческого описания*, во многом, однако, превосходящим его: «Парадоксальным образом значительно плодотворнее искусствоведческого утилитаризма для уяснения того, что такое экфрасис, оказались те исследования, которые занимались не самим этим предметом, а литературным произведением, включающим такое описание, и выясняли художественную функцию подобного включения» [3, с. 259]. Подчеркнем двойственность природы экфрасиса, выражающейся в том, что, с одной стороны, экфратическое описание стремится к точности передачи изобразительного объекта, с другой, оно обретает дополнительную символическую глубину, многомерность (терапевтическая, мистифицирующая, креативная функции экфрасиса). В связи с этим стоит указать на близость экфрасиса жанру *комментария*, ибо толкование объекта художественной культуры включает разнообразную дополнительную информацию, степень подробности которой определена параметрами экфратического описания, его функцией в произведении.

Прием экфрасиса Л. Улицкая использует уже в первом знаковом тексте – повести «Сонечка» (1992). Главный герой произведения – профессиональный художник, образ которого аккумулирует черты мастеров эпохи модерна. Структурообразующую роль в тексте играет важнейший миф культуры серебряного века о *Софии Премудрости Божьей*, Художнице, раскрасившей первичный чертеж мироздания, приглашающей мастеров к сотворчеству (сюжет художника и музыки). Мистическое учение В. Соловьева, который ставит *Вечную Женственность* в центр собственных исканий гармонии бытия – Премудрости, импонирует со-

временному автору возвышением власти Девы, пафосом неуклонного движения в поисках истины. Автор словно спешит наградить главную героиню повести всеми атрибутами Мировой Души, Сонечка – хранительница Слова, мудрости – библиотекарь. Одновременно ей дано стать основательницей нового дома, Хозяйкой: «В Софии отразилось и древневосточное понимание Мудрости как гостеприимной хозяйки, построившей дом и приглашающей в него на духовную трапезу всех ищущих знания» [4, с. 71]. Особая доброта, чуткость Сонечки, как и ее удивительная преданность близким, на первый взгляд, укладываются в этот же контекст.

Девушка становится подлинной *музой* для избранника, ее самоидентификация означена встречей с ним. До этого Сонечка, блуждающая в подвалах/лабиринтах библиотеки (отсылка к образу *платоновской «пещеры»*), живет идеями литературных персонажей, среди излюбленных – сокровенные героини А. Пушкина, Ф. Достоевского, «тургеневские барышни», инфернальницы И. Бунина, отмеченные софийными признаками [5]. В парадигму книжных увлечений не случайно внесены средневековые романы, произведения Данте, Ибсена, немецких романтиков, пронизанные идеей поиска истины, совершенной красоты. Создание текстов, в которых улавливается иная, отличная от насущной истории, действительность, воспринимается девушкой «как священнодействие», она и служит библиотеке/храму «отрешенно-монашески». В этой преданности миру теней, отражений угадывается инфантильность «безмолвной души», что «спит, закутанная в кокон из тысяч прочитанных томов». Сонечка живет в неведении, в состоянии сна,

полуобморока: «она впадала в чтение как в обморок, оканчивавшийся с последней страницей книги», «полного непонимания игры, заложенной в любом искусстве» [6, с. 222]. Неразличение текста и «внетекстовой реальности», тени и вещи, имеет несколько следствий, героиня сохраняет веру в романтические чувства, отраженные в зеркале поэзии, но ее собственные желания парализованы «ощутимой авторской волей, заведомо ей известной» [6, с. 222], что актуализирует *мотив куклы*. На языке платоновского мифа это означает нахождение на дне «пещеры», скованность, нереализованность личности (мотив кокона, пленен).

Несамодостаточность духовного бытия девушки обнаруживается уже в самом имени: не Соня – только Сонечка, не Душа – только душечка, в деталях портрета (близорукость, вялость движений). Героиня напоминает ожившую марионетку, нелепо собранную из разных частей: «долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом» она «имела лишь одну статью – большую бабью грудь, рано отросшую да как-то не к месту приставленную к худому телу» [6, с. 221]. Кукольные черты доминируют в описании родителей девушки, ее окружения: мать носит «глупый паричок под чистой гороховой косынкой», предмет первой любви Сонечки – «брутальный Онегин» – награжден «кукольной мордочкой», их роман одноклассники воспринимают как «интересный аттракцион». Отметим, и пушкинская Татьяна начинает свой путь к истине с наивного мира «сладостных романов», поэт тут же указывает на ложный ход: Онегин «Уж верно был не Грандисон», не Мельмот, Сбогар или Корсар. Из пространства «пещеры», балаганчика Сонечку выводит мастер, его появле-

ние знаменует духовное пробуждение девушки, начало ее *личной истории*. Сам Роберт Викторович рассматривает случившееся как «свершение судьбы».

Герой, «человек из подполья», образ которого вбирает черты философа (в платоновском смысле) и знаменитого персонажа Достоевского, освобождает Сонечку из лабиринта иллюзий, подвигает встать на путь как самостоятельный поиск света, истины. Любовный сюжет аллегорично развернут и в сторону «Божественной комедии» Данте, открывшей разительные картины преисподней – «той крайней литературной точки, где совершенно сходилась вкусы молодых супругов». Роберту Викторовичу оказывается чужд нравоучительный пафос отечественной словесности, «он был совершенно равнодушен к русской литературе, находил ее голой, тенденциозной и нестерпимо нравоучительной. Для одного только Пушкина неохотно делал исключение...» [6, с. 231]. Пристрастие к образу Пушкина испытывает культура отечественного постмодернизма в целом [7]. Вопреки тем, кто в классическую эпоху боролся с поэтом и делал это во имя «жизни», побеждающей поэзию (Гоголь, Белинский), новейшая литература провозглашает красоту игры, выносит на свои знамена «веселое имя: Пушкин».

К книжным истинам Роберт Викторович подчеркнуто холоден, ироничен, его юность проходит в изучении трактатов Каббалы, но вероучителем он не стал, предпочтя личный опыт чужому знанию. Отсюда и устойчивое положение художника на границе миров: порог комнаты, квартиры, мастерской, за пределами которых открывается иной мир. Сонечка же, буквально откликаясь на его «зов», выходит из подвала библиотеки («пещеры»), «в три приема

вырастая из темной дыры». Знаком особой близости героев становится *портрет*, подаренный девушке накануне свадьбы (Премудрость часто предстает в образе невесты [8, с. 144]): «Портрет был чудесный, и женское лицо было благородным, тонким, нездешнего времени. Ее, Сонечкино, лицо. Она вдохнула в себя немного воздуха – и запахло холодным морем», однако «легкие извилистые линии рисунка» непостоянны, «вдруг перестают обозначать женское, а тем более ее собственное лицо» [6, с. 228].

В повести остраняется и сама реальность сталинской эпохи, сравнивается с подземельем, балаганом, истина же маркируется образом *портрета* – изображение дышит жизнью, изменяется, движется, хранит тайну. В этой же стилистике изображена нищая комната влюбленных. Роберт Викторович «отворял дверь своего дома и в живом огнедышащем свете керосиновой лампы, в неровном мерцающем облаке он видел Соню», кормящую младенца. Пространство окрест матери и дитя кажется «тропическим райским садом», картина отсылает к традиции изображения Богородицы – «и все это тишайшим образом колебалось и пульсировало: волны неровного света и волны невидимого теплого молока, и еще какие-то незримые токи, от которых он замирал, забывая закрыть двери» [6, с. 237].

Душевное пробуждение героини оказывается, однако, недолгим, плен библиотеки сменяет строгий домашний ритуал, забота о шкафах, салфетках, посуде... В иудейке Сонечке «просьпалась память о субботе, и тянуло к упорядоченно-ритуальной жизни предков с ее незабываемой основой, прочным, тяжелоногим столом, покрытым жесткой торжественной скатертью, со свечами, с домашним хлебом

и тем семейным таинством, которое совершалось в канун субботы в каждом еврейском доме» [6, с. 258]. Весь свой «непознанно-религиозный пыл» женщина вкладывает в кухонные заботы, приготовление еды, подчиняя жизнь «другому канону, новому, буржуазному». И чем настойчивее ее заботы о семье, близких, тем неизбежнее их разрыв с ней: «жизнь Роберта Викторовича все более перемещалась в мастерскую», единственная дочь уезжает в Петербург. В чертах быстро и «некрасиво стареющей» героини проступает «собачье выражение» – знак чрезмерной преданности, забвения личностного начала. Финализирует историю Сонечки переезд в Лихоборы, где вечерами «она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» [6, с. 274], сознательно выбирая существование среди теней, отражений.

На фоне неподвижного бытия Сонечки особенно заметно вольнодумство ее избранника, жизнь мастера полна измен, экспериментов, путешествий – *движения*: «он изменял и вере предков, и надежде родителей, и любви учителя, изменял науке и порывал дружеские связи, жестко и резко, как только начинал чувствовать оковы своей свободе... На этот раз он изменял твердому обету безбрачия, принятому в годы раннего и обманчивого успеха, отнюдь не связанному, впрочем, с обетом целомудрия» [6, с. 225]. Так проявляется динамика поиска собственного предназначения, истины, которая многогранна. Накануне свадьбы Роберту Викторовичу мерещится образ древней богини, воплощающей тайну: «Кибела снова дразнила его красным острым языком, и ее веселая свита, составленная из непотребных, страшных, но все сплошь знакомых ему женщин, кривлялась

в багровых отсветах» [6, с. 229]. Образ богини, дразнящей языком, окруженной фуриями как змеями, ассоциируется с архаической маской горгоны Медузы [9, с. 190]. Прекрасная Медуза, в момент соития с Посейдоном в храме Афины (отсюда мотив моря в портрете Сонечки), стала невольной обладательницей тайны богини как *тайны творения*. Афина превратила красавицу Медузу в чудовище – горгону (мотив «страшной красоты»). Персей выступает в роли мстителя, возвращающего истину под покров богини. Афина помещает голову Медузы, с сокрытой в ней тайной, «за предел» человеческого пространства и жизни. Поиски истины предполагают тогда не просто *кругосветное* путешествие, но *всесветное* – на этом и том свете [10, с. 6].

Роберт Викторович и совершает такой путь: эмиграция, война, история, искусство, античный мир, Восток, советский лагерь как тупик, подземелье, из которого его спасает встреча с Сонечкой: «судьба завела его в такое мрачное место, в преддверие ада, его звериная воля к жизни почти исчерпалась, и сумерки посюстороннего существования не казались уже привлекательными, и вот теперь он видел женщину, освещенную изнутри подлинным светом, предчувствовал в ней жену, удерживающую в хрупких руках его изнемогающую, прильнувшую к земле жизнь» [6, с. 228]. Идея «*воли к жизни*», важнейшая в образе мастера, отсылает к философии Ницше, считавшем, что истина открывается только тому, кто соразмерен сущности открытия – *сверхчеловеку* [11, с. 243-262]. В повести означенный вывод полемически дополнен ссылкой на авторитет Достоевского. Отношения героев подсвечены сюжетом Сонечки Мармеладовой и Раскольникова, общими для них становятся подчеркнутый

аскетизм бытия, мотив лагеря/каторги/ада в бытии избранника, однако Библии современные влюбленные предпочитают французскую литературу.

Вехами *всесветного* путешествия художника как микста – искателя истины – становятся встречи с *тремя женщинами* (традиция романтиков, продолженная в литературе модернизма). Сама *женская красота* являет один из путей, которым тайна приходит в человеческий мир. Поиски основ, первосмысла бытия превращаются в поиски совершенной красоты (*Премудрости*), женского призрака, мерцающего в очертаниях дамского портрета, угаданного в поэтических строчках, хранимого в зеркале памяти... Каждая следующая встреча с избранницей, приоткрывающая полог тайны, заставляет Роберта Викторовича «столбенеть», «ошеломленно стоять», словно пораженного взглядом горгоны Медузы. Образ Сонечки в этой парадигме символизирует земную любовь, когда мастер еще не знает всей истины своего предназначения. Обретение экзистенциальной устойчивости, дома, рождение дочери пробуждают в герое *витальные силы*, память о пройденном пути. Ночные беседы с молчаливой женой напоминают Роберту Викторовичу «касание к философскому камню» – эликсиру жизни средневековых алхимиков, осознаются «волшебным механизмом очищения прошлого» – новым рождением.

Теперь художник пытается обыграть/познать замысел творца, он строит бумажные макеты «таинственных предметов», «фантастических городов», сопровождая их знаками «каббалистической азбуки» (с изучения Каббалы отмеряет свой путь Фауст). Творения героя напоминают известный опыт В. Соловьева, увлекавшегося неоплатонизмом,

Каббалой, магией. В «альбоме № 1» первого заграничного путешествия философа помещена гностико-каббалистическая молитва к духовным сущностям, в которой он обращается и к Софии [12, с. 334]. София часто представляется в виде города, небесного Иерусалима или частей его: «Венец в виде городской стены – обычный признак Земли-Матери в ее различных видоизменениях, выражающий, быть может, ее покровительство человечеству, как совокупному целому, как городу, как *civitas*» [13, с. 370]. В тексте подчеркивается нездешность таинственных городов мастера, историческая Москва «отнюдь не казалась ему ни Афинами, ни Иерусалимом», однако смысл сделанных надписей – загадка даже для ближайшего окружения. Сонечка «не понимала ни сложных пространственных задач, ни тем более элегантных решений, но она чуяла в его странных игрушках отражение его личности, движение таинственных сил» [6, с. 239].

Игровые эксперименты Роберта Викторовича – ироническое отражение пути человечества, заплутавшего среди теней «пещеры». Герой начинает творение со «всякой мелочи» и заканчивает созданием целого народа, появляются «вырезанные из дерева животные, скрученные из веревок летающие птицы, деревянные куклы с опасными лицами» [6, с. 238]. С сюжетом «творения» в повести корреспондирует мотив испанского путешествия Роберта Викторовича, которое кажется сном, отсылает к «Запискам сумасшедшего» Н. Гоголя. Художник «купечески кутил всю барселонскую неделю» с красавицей проституткой – Кончеттой (в переводе с испанского – представление). Образ мастера пересекается с образом «испанского короля» По-

прищина и персонажем его рассуждений – «хромым бочаром», который делает «прескверно» луну из «смоляного каната и части деревянного масла» [14, с. 212]. Гоголевский текст обыгрывает известные гностические сюжеты, в том числе образ демиурга – «жалкого ремесленника» (его связывали с еврейским Иеговой [15, с. 67]), при создании человека «использовавшего всевозможные канатики, пузырьки и т.п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки» [16, с. 205]. Начальник департамента, где служит Поприщин, награжден лицом, что «похоже несколько на аптекарский пузырек». В тексте Л. Улицкой последняя любовь художника – инфернальница Яся (имя указывает на героиню И. Тургенева – Асю), обладает всеми знаками неудачного творения, лишённого духовной составляющей: «прозрачная, вроде омытого аптечного пузырька» [6, с. 249].

Бумажные композиции Роберта Викторовича воссоздают целые эпохи – от Античности, средних веков до Нового времени: «раздвижная крепость для куклы-короля с готической башней и подъемным мостом, римский цирк со спичечными фигурками рабов и зверей и довольно громоздкое сооружение с ручкой и множеством цветных дощечек, способное двигаться, трещать и производить смешную варварскую музыку...» [6, с. 238] – подобие шарманки, сопровождающей трубадуров и труверов, воспевающих Прекрасную Даму, причастных гностической «ереси» [17, с. 52–72]. Игровые затеи мастера получают признание в истории, бумажные композиции составляют основу нового жанра искусства, «что впоследствии назвали бумажной архитектурой», «дерзкие игры с разъятием и

выворачиванием пространства» приносят славу декоратора: «макеты его прославились по всей театральной Москве, и заказы не переводились» [6, с. 240].

Отгалкиваясь от однообразной, замурованной в страхе жизни столицы, художник творит собственный мир-театр, у «скучного и унылого государства» отвоевывается *индивидуальное пространство*, где бы теперь не оказался мастер – его сопровождает свой Монмартр: «По случайному стечению квартирообменных обстоятельств Роберт Викторович оказался вблизи московского Монмартра, в десяти минутах ходьбы от целого городка художников», его ателье «ничуть не хуже того последнего, парижского, мансарды на улице Гей-Люсак, с видом на Люксембургский сад» [6, с. 242]. То, чего никогда не удалось бы достигнуть официальными путями, приходит «вдруг», как результат гениального маневра. Подчеркнем, творческие увлечения, живопись осознаны героем как исключительно *частное дело*, не имеющее ничего общего со служением государству, официальной культуре. Он лично знаком с Аполлинером, Моранди, Л. Шестовым, многими другими, чьи имена вошли в мировую классику. Создавая в лагере портреты начальственных жен, подчеркивая свою чуждость «падшему искусству» социалистического реализма, мастер надевает маску трикстера – он развлекал себя «каким-нибудь формальным способом, например, писал левой рукой» [6, с. 230]. Интересно, что служители Левиафана отмечены в повести не только чертами марионеток, шутов, но и физическими изъянами: огородник – «бесстыжий хохол с искаленной правой рукой», министр наробразованья, страдающий припадками «ностальгического слабоумия».

Неслучайность судьбы художника подтверждена в тексте ссылками на авторитет В. Набокова. Биография Роберта Викторовича напоминает «ломаную, как движение ослепительной ночной бабочки». Чертами нимфетки маркированы образы дочери героя Тани и его возлюбленной Яси. Соотнесенность творчества Роберта Викторовича с эпохой авангарда рождает ассоциацию с работами Р. Фалька и К. Малевича. Судьба героя повторяет вехи биографии Фалька, близость образов свидетельствуют общая национальность, совпадение имен. Эксперименты с белым цветом, тайна «невыразимого», внутреннего звучания космоса, занимавшие Малевича, угадываются в «белой серии» Роберта Викторовича. В оттенках белого, неразличимых «житейскому взгляду», герою видится «мучительная дорога в поисках идеального и тайного» [6, с. 260]. В свете эстетики формализма обретает новый оттенок холодность героя по отношению к русской литературе – культура авангарда «особенно непримирима к литературности и слову. В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич», – свидетельствует В. Паперный [18, с. 221–222].

Желание художника указать на подлинную сущность вещей, что открывается за границами «пещеры»/балагана, сближает его технику с приемами *иконописи*. Условность образа святого, невозможность передать «невыразимое» при помощи визуального ряда – черты иконописи, избегающей жесткости субъектно-объектных отношений вообще. Богомаз опирается на волю и помощь Всевышнего, мимесис заменяет молитвенное предстояние. В период создания «белых» полотен Роберт Викторович «сильно исхудал, но, сильно исхудав, лицом посветлел и стал как-то ласковее

со всеми», однако «сама тайна, обещавшая вот-вот открыться, ускользнула, оставив сладкую боль приближения и свою полноправную представительницу такой сокрушительной прелести, что побеждала его усталость, и возраст, и всю изношенность плоти» [6, с. 270]. Демонстративное смирение художника перед невозможностью передать всю полноту истины, выглядит и как знак обладания ею, когда очевидны сложность, мучительность и одновременно неприметность пути, для большинства недоступного.

Итоговая серия мастера из пятидесяти двух белых картин вызывает ассоциацию с колодой карт, по преданию связанных с тайной мудростью Тамплиеров (карты Тарот означают «королевская дорога к мудрости» [15, с. 467]), и лабиринтом, в конце которого брезжит ослепительный свет: «И стала образовываться целая анфилада белых лиц, так что одно уходило в тень другого, снова проступало, а лица эти были связаны каким-то оптически обдуманном способом между собой» [6, с. 2]. Земное бытие художника финализирует сцена страсти, итогом которой становится кровоизлияние в мозг, отсылающее к сюжету «отрубания головы» Медузы: «Лицо умершего было темным, как бы оплавленным, и только сложенные на груди руки сверкали ледяной белизной того сорта, который Роберт Викторович называл белое-неживое» [6, с. 272]. Мотив отрубленной головы символизирует возвращение похищенной тайны богине. Афина – Мудрая – олицетворение головы Зевса успокаивается только тогда, когда голова Медузы возвращается на ее эгиду. Взгляд даже мертвой Медузы смертельно опасен, выдает способ хранения тайны. *Эгида Афины, голова Медузы, дразнящая маска Кибелы* сопричастны знанию о рож-

дении и смерти, творении. Голова и есть семя (любовное соитие заканчивается для героя смертью), мифы полны сюжетами об отрубленных и «посеянных» головах, указывающих на время половой зрелости, инициации [19, с. 131]. Отрубание головы – знак невозможности передать тайну пути к свету, которая завоевывается только личным опытом, подвигом, жертвой.

Сцена похорон героя сочетает элементы театральной постановки и освобождения из «пещеры», что найдет продолжение в повести «Веселые похороны» (1992–1997). В траурный день «вдруг просунулось откуда-то солнце, болезненно-яркое, резкое», которое, по Платону, олицетворяет истину, источник жизни. Ослепительный свет назван болезненным для глаз большинства – узники «пещеры» не в состоянии принять, выдержать то подлинное, что открывается за ее границами, зажмуренным остается и «мистический третий глаз» у Сонечки. Героиня развешивает окрест гроба с телом покойного картины, и солнце «вмешивалось в Сонину работу», «холсты зеркалили, бликовали, и Соня попросила опустить казенные сборчатые шторы», подобно покрову Афины. Когда шторы подняли, солнце «утихомирилось, и оказалось все на своих местах. И сам Роберт Викторович не сделал бы лучше» [6, с. 272]. Полотна, бликующие на солнце, есть зеркало, *щит Персея*, в котором отражается тайна, сокрытая в мертвой голове художника. Народ на похороны приходит самый разный: «и представить себе было нельзя, сколько набежало людей на эти похороны», так спешат в предвкушении зрелища, спектакля. Мотивы *зеркала, сцены, кулис* сюжетно переплетены с образами *молитвенной сосредоточенности, молчания* («здесь, в зале, даже

самые жадные до чужих потрохов люди примолкали») и *света*. Ушедший предстает то в образе гениального гротеск-мастера, предпринявшего неожиданный ход, подобно Лужину В. Набокова, вышедшего из окна в неизвестность, то библейского патриарха Иакова, праотца «великого народа» (Быт. 35:14).

На похоронах один из друзей покойного называет его жену и любовницу – Лия и Рахиль, причем первой женой, вопреки традиции, поименована красавица Яся, страсть к которой вдохновила мастера на создание «белой серии»: «Никогда не знал, как красива бывает Лия...» [6, с. 273]. Одиннадцать «довоенных, парижских» полотен Роберта Викторовича «разошлись по миру», легли в основание отдельных направлений, подобно одиннадцати сыновьям Иакова, зачавшим новые племена. Портреты, созданные художником в разные времена, передают неповторимый узор человеческих судеб, но вместе очерчивают абрис его собственного бытия.

Если встреча с Соней знаменует для художника физическое возрождение из небытия, то *дочь Тania* – суть отражение героя, его двойник, представший в иной – женской природе. Судьба девушки подсвечена образами пушкинской Татьяны и Аси И. Тургенева [20, с. 172–179]. Происходящая игра, кружение поклонников окрест дочери, по наблюдениям матери, «было то самое, чем и его молодость была заряжена, но под знаком иной стихии, женской» [6, с. 247]. Образ Тани Роберт Викторович пытается уловить, передать во множестве холстов, что реализует путь *самопознания* – еще один вариант поиска истины: «со всех стен благотворно смотрели

ее чудесные портреты во всех детских возрастах. И эти портреты смягчали Танино недовольство собой» [6, с. 244].

Стихия девушки, как и ее отца в юности, суть игра/творчество: «игра, самостоятельная, не требующая иных участников, была главным содержанием ее жизни» [6, с. 244]. Художественный дар отца продолжен музыкальными увлечениями его дочери. Танина игра на флейте, помимо образа Орфея, ищущего Красоты, создает аналогию с фигурой средневекового менестреля: «Тем временем на шаткие звуки Таниной флейты стягивались войска поклонников. Самый воздух вокруг нее был накален, ее наэлектризованные кудри стояли дыбом и искрили мелкими разрядами при одном только приближении руки» [6, с. 246]. «Вздыбленные кудрявые волосы» девушки, «не продираемые гребнем, не заплетающиеся в косички», магической притягательности «узкие светло-стеклянные глаза» – очевидные приметы *горгоны Медузы*.

Подобно Роберту Викторовичу, Таню с детства окружает атмосфера абсолютной свободы, девочка растет резкой, размашистой, шумной, что никак не укладывается в рамки эпохи. Она и в классе оказывается на голову выше сверстников: «Все было не в масштабе, не в размере того десятилетия, когда акселераты еще не народились» [6, с. 244], официальная школьная программа ей скучна, несносима. Сонечка сразу и безоговорочно признает первенство дочери, как до этого авторитет мужа: «Таня, которая вся насквозь другая, отцова ли, дедова, но не ее робкой породы». Между Робертом Викторовичем и Таней устанавливаются доверительные отношения, которые никак не распространяются на мать: «Оба они любили этот вечерний парк, ценили

молчаливое взаимопонимание, тайное подтверждение их не высказанного вслух заговора против Сонечки» [6, с. 252]. В облике девочки привлекает именно отсутствие всех примет «общепринятой миловидности», асимметрия, изысканная неправильность черт, дополненная едва уловимыми элементами иконографии: узкое, «длинное лицо с тонким в хребте носом». «Деревянная музыка», что Таня выдувает из флейты, подобна «зову»⁶⁰ в мифологии гностиков [21, с. 98], открывает в окружающих разнообразные таланты, помогает двигаться к свету. Изобретательницей флейты у греков считалась мудрая Афина, покровительница ремесла [22, с. 75]. Девушку и окружают музыканты, поэты, скоро прославившиеся на Западе, один из них «высоким петрушечьим голосом пел первые песни новой подпольной культуры».

Даже бытовая обстановка, вещи в комнате избранницы наделены неповторимыми чертами, звуками, ее пиано/шарманка открывает «тайну индивидуальности вещи» будущему известному исполнителю: «Он говорит о нем, как можно было бы говорить о старенькой, давно умершей родственнице, кормившей автора в детстве незабываемыми пирожками с начинкой из одной вишни...» [6, с. 346]. Если для самореализации Роберта Викторовича нужны холсты, дерево, бумага..., то Таня играет звуками, экспериментирует с собственным телом, вместе с одноклассником Бориской они «в полном объеме усвоили всю механическую сторону

60 «Зов» – знак иного, прекрасного мира человеку, достичь который можно руководствуясь известными правилами, получающими оккультное значение. Суть «зова» – напоминание о «сверхчеловеческих» возможностях смертных; обещание свободы, счастья и, одновременно, конкретные указания на то, как жить в мире впредь.

любви, не испытав при этом ни малейшего чувства». Игра становится тотальной, захватывает живую и неживую материю, в руках девушки «постоянно происходил маленький, заметный только ближайшему соседу театр» [22, с. 244]. Дар демиурга/ремесленника трансформируется в талант фокусника. Дочь совпадает с отцом и в любовных пристрастиях, их общим увлечением становится искустельница Яся. Равнодушная к вниманию мужчин, Таня ищет духовной близости, «высокого общения» – «Ясю выбрала ее душа» [22, с. 253]. Красавица входит в дом художника и как исполнение «мищвы» – доброго дела еврейки Сонечки.

Эта, *третья*, провиденциальная встреча суть встреча путника с собственным прошлым – в чертах неожиданной гостьи он узнает красавицу Кончетту из далекой юности. Не случайно образы Тани («alter ego» художника) и Яси составляют *близнечную пару*, что подтверждено на всех уровнях текста: от атрибутов, вкусовых пристрастий до символического родства. Обе, как из пены морской, выходят из одежд Сонечки, сцена первого свидания Яси с Робертом Викторовичем пародирует роды: «из огромной Сониной ночной рубахи выглядывала маленькая светлая голова на короткой шее» [22, с. 256]. Для хозяйки дома «незнакомая девочка приобрела черты Тани...». Как некогда самопознание Роберта Викторовича осуществлялось в беседах с женой, так личное становление Тани происходит в монологах, адресованных подруге. Причем, Яся, подобно Сонечке, ничего не понимает из сказанного, но «оказывается для Тани единственным в своем роде собеседником, который принимал ее вполне мелководные переживания с такой плодотворной для Тани доброжелательной нейтральностью, что

в этих беседах, которые были скорее монологами, Таня училась формулировать мысли, ловить с лета образы, и это доставляло ей огромное удовольствие» [22, с. 265].

Мотив «красного языка» богини Кибелы, дразнящей жениха накануне свадьбы, отзывается в образах носочков из «красной шерсти» – в сюжете Тани (знак Персея как Гермеса [23, с. 186–188]) и «красной матерчатой сумочки» – в линии Яси. С ней-то девушка и появляется перед художником, повергнув его в состояние «столбняка». Сумка Яси – атрибут Персея, пришедшего за тайной – головой Медузы. Интересно, что после смерти мастера его дочь, покинувшая Россию (аналог «пещеры», по Л. Улицкой), путешествует по миру с такой же «сумкой через плечо». Как Мефистофель оказывается одновременно соблазнителем и помощником Фауста, так и Яся, увлекая мастера, пробуждает в его душе особую музыку, вдохновение: «Прижимаясь спиной к гранитному боку монумента, неловко придерживая ногой дверь, он пропустил вперед Ясю. В момент, когда дверь хлопнулась, он почувствовал сильное и гулкое сердцебиение, но не в груди, а где-то в глубине живота. Сердцебиение восходило в нем вверх, как солнце от горизонта, морской гул наполнил голову, виски, даже кончики пальцев» [22, с. 261]. Это момент рождения истины изнутри самого человека, истина, подобно солнцу у Платона, поднимается из темноты утробы вверх, к голове, чтобы вырваться из «подземелья».

Сюжет напоминает текст В. Набокова «Ultima Thule» (остров на периферии эллинского мира – край света), где развернут мотив прорыва истины в «человеческое странство» – *тело*. В отличие от Достоевского, ищущего ис-

тины в «душевных потемках», автор «Лужина» сосредоточен в пределах *сознания и подсознания человека*. «Ultima Thule», считает С.М. Козлова, «мифологический код, а именно – горгоны Медузы» [10, с. 58]. Момент первой близости с Ясей представлен как озарение, Роберту Викторовичу кажется, что небо освобождается от «складчатого плаща» (покрова тайны), и он «держит на себе все нити мира, и на конце каждой звенит пронзительный мелкозвучный колокольчик, и во всей этой гигантской музыкальной шкатулке он и есть сердцевина, и весь мир послушно отзывается на биение его сердца» [22, с. 257–258]. После произошедшего герой оставляет дом, идею бумажных декораций и возвращается к художеству как главному делу жизни. Он открывает красоту белого, лежащего в основании бытия. В канун Пасхи мастер начинает писать *портрет* молодой любовницы: «В середине апреля он начал писать ее портрет. Сначала один, с чайником и белыми цветами, потом другой», «это не была работа с натуры. Он словно впитал ее в себя и теперь только заглядывал в свой тайник» [22, с. 263]. Создание «белой серии» преображает и модель. В кукле просыпается живое чувство. До встречи с Робертом Викторовичем Яся остается в «школьном чулане», за кулисами жизни, как некогда Сонечка в подвале библиотеки.

В образе Яси подчеркнута необычайная фарфоровая белизна, сочетающаяся с мотивами лунного света и холода: «Никогда не видел он такой лунной, такой металлической яркости тела» [22, с. 256], что отсылает к фигуре своенравной Лилит, почитающейся в Каббале духом ночи, соблазнительницей мужчин. Ее изображают в облике крылатого демона, змеи или совы [22, с. 312–313]. Не случайно память

мастера хранит образ «совершенно свиной морды официанта в гостиничном ресторане», где он кутил с куртизанкой Кончеттой. Обращает на себя внимание странный взгляд Яси: «глаза ее были опущены, пока она не вскидывала утяжеленные тушью ресницы, чтобы вымолвить, именно вымолвить со смиренно-королевской интонацией своей покойной матери» слово [22, с. 255]. Тяжелые веки, скрывающие взор, связь с образом покойницы отсылают к сюжету «Вия», где актуализировано «масонское алхимическое учение о подземном жизненном духе» – Вие, «сочетающем в себе железо и “корни”» [16, с. 121]. Веко выступает в роли того же покрывала, занавеса, *маски Медузы*.

Скитания сироты Яси пародируют гностический миф о «душе, которая утратила свою целостность и превратилась в шлюху», ведьму [24, с. 206]. Личные обстоятельства жизни героини словно подталкивают к греху: «Все располагало к тому, чтобы Яся стала профессиональной проституткой, но этого не произошло» [22, с. 250]. Сюжет спасения художником грешной души, затонувшей «жемчужины» (белизна – лейтмотив женского образа) отыгрывается в тексте многократно. Поведение искусительницы отличают черты нарочитости, пошлости и наивности, подчеркнутые сравнением с Марфинькой из «Приглашения на казнь» В. Набокова. «Прозрачность» облика Яси соответствует кукольному окружению Цинцината. До встречи с Робертом Викторовичем благодетелями девушки выступают *милиционер, железнодорожный проводник и учитель*. Именно эти персонажи в ортодоксальной советской литературе отвечают за нравственное воспитание сироты. Не случайно отцу и матери Яси приписана вера в коммунизм, в «возвы-

шенные безумные идеалы». Девушка появляется в доме художника накануне Нового года, наряд к празднику шьет «молитвенно и сосредоточенно», подобно матери, готовящей одежду еще «не рожденному ребенку». Подражая истории Золушки, Яся является к праздничному столу в платье старинного покроя из «холодной на ощупь и горячей на глаз, какого-то ошпаренного цвета тафты» [22, с. 254].

Образ Яси усиленно обставляется в тексте приметам *бестиария*, создается из шипящих, она говорит «шепелявым шепотом», моет «шершавые школьные коридоры», ее сопровождает «шелест дешевого шелка», «шуршание конфетных бумажек». Наряды девушки, подобно змеиной шкуре, всегда одного покроя, поражают пестротой, символизируют соблазн, грехопадение. Излюбленное занятие героини до близости с мастером – «свернувшись клубком», лежать у ног «усевшейся в позе лотоса» Тани, выдувающей «неверную музыку на флейте». Воспроизводится банальная *картинка* с изображением мага, заклинающего змею. Мотив змеиной корзинки – аллегории женщины – есть и в «Веселых похоронах»: «Корзинка эта стояла тут же, в углу. Алик когда-то по молодости лет ездил в Индию за древней мудростью, но ничего не привез, кроме этой корзинки» [6, с. 69]. При встрече с подружкой дочери Роберт Викторович чувствует себя «ужаленным», встреча кажется ему чужим сном, навязанием. Автор подчеркивает сходство облика Яси с кинематографическим воплощением Марины Влади «в знаменитом в тот год фильме “Колдунья”». Девушка следует за мастером «колдовски ступая детскими резиновыми ботинками в его следы» [22, с. 261]. Со времен древности сохранилось представление, что душа человека живет в его стопе

[25, с. 29–30]. Мифологический сюжет об «ахиллесовой пяте» иронически окрашивает отношения героев. Мотив острого жала, угла – один из ведущих в женском образе, функционально близкий идее «*адамантова серпа*», *секиры Персея*.

Фарфоровая белизна лица, плеч повзрослевшей Яси, «маленький острый бриллиант на пальце», атмосфера шипящих отсылают к фигуре Элен из «Войны и мира» Л. Толстого [26, с. 329–336]. Роберт Викторович, однако, прозревает в избраннице юную Наташу Ростову: «А он все вглядывался в ее негленную шею, в новенькую кожу лица, в белый пушок под узкой бровью и думал о драгоценности молодой матери, о той форме совершенства, про которую говорил единственный русский гений – “не достаивает быть умной”» [6, с. 270]. Метаморфоза затрагивает и литературные пристрастия мастера – в начале повествования русским гением назван Пушкин, в финале – нравоучительный Л. Толстой, которого предпочитала Сонечка. Любовь к Ясе сближает мудреца и его наивную жену. Интересно, что Л. Толстой в одной из редакций романа наделяет героев устойчивыми зоологическими чертами, подчеркивает сходство сокровенной героини с козой/бестией. В варианте Л. Улицкой с козой сравнивается Яся, впервые вышедшая к новогоднему столу, как Наташа Ростова в бальную залу: «вырез платья был глубоким, и козы ее груди, прижатые одна к другой, образовывали нежную дорожку вниз» [22, с. 254].

Заметим, *коза*, *сова* и *змея*, атрибутирующие образ Яси, – устойчивые приметы богини Афины. Означенная параллель усилена сценой первого появления девушки в столице, когда Яся устраивает омовение/крещение в туалете Казанского вокзала: «раздевшись догола на глазах очумелых

азиаток, клубящихся в этом смрадном месте, она обтерлась с ног до головы, достала из той же клетчатой сумки завернутую в две газеты, давно хранимую для этого случая белую блузку с оборкой на воротнике, переделалась и, бросив полотенце в ржавую проволочную корзину, пошла завоевывать Москву» [22, с. 250]. Недавняя Кончетта примеряет маску сироты Казанской. Сцена пародирует несколько сюжетов: смену кожи змеей, покидающей свою корзинку; восхождение из адского подземелья и рождение Афины из головы Зевса (аллюзия к мифу о горгоне Медузе), в роли которого выступает Роберт Викторович, привыкший после лагеря спать, «накрутив себе на голову полотенце». Смерть мастера буквально означает *высвобождение из пелен, из кокона* (взросление) его возлюбленной, приехавшая на зов Яси Сонечка собирает оставленные после ночных утех простыни: «сняла с тахты стыдное для чужого глаза белье и спрятала к себе в сумку». Завершается история красавицы вполне в духе «канонического сказочного сюжета», у девушки открываются родственники в Польше, где вскоре она «вышла замуж за француза, красивого, молодого и богатого. Живет она теперь в Париже, неподалеку от Люксембургского сада, в двух шагах от дома, где было когда-то ателье Роберта Викторовича» [22, с. 274].

Соблазн, игра Яси стали творчески продуктивными для Роберта Викторовича и Тани, которые оставляют дом и отправляются на поиски призвания, дела жизни. Открывшаяся любовная связь отца и подруги вынуждает Таню путешествовать, в ней просыпаются многие таланты (мудрость), способности к языкам (черта горгоны Медузы [22, с. 159]), она становится сотрудницей ООН, буквально реализует

«софийную» функцию по гармонизации мира. Оседает героиня в Швейцарии, уже маркированной творчеством Достоевского. После гибели Настасьи Филипповны – воплощения *горгоны Медузы*, в Швейцарию едет князь Мышкин, исполнивший ту же *функцию Персея* [10, с. 54–56]. Повредившемуся в рассудке князю все случившееся видится иллюзией, тенью, сном о России. Аналогичное восприятие реальности складывается у Роберта Викторовича, путешествующего по советской стране: «Да я ли был там? Я ли теперь здесь? Нет, нет никакой реальности вообще...». Такое очуждение фабулы происходит еще в «Фаусте» Гете, когда падает занавес, Форкиада сходит с катурнов, снимает маску и покрывало, оказывается Мефистофелем, готовым пояснить эпилог.

Положительный акцент в решении образа искушающего (Яся), открывающего «спящему» Адаму тайну познания, соответствует мифологии гностиков [21, с. 105]. В этой парадигме иначе акцентируется софийный инструментальный женского образа. В момент близости с художником Яся буквально заменяет собой рулон бумаги в его руках, обгрывается аналогия София – «столп», разработанная в философии П. Флоренского: София «то огненным, то облачным столпом ведет к Стране Обетованной, в “жизнь вышнюю”» [13, с. 356]. Одно из наречений Софии – «Чистая Честнейшая» [13, с. 359] отсылает к сравнению облика героини с прозрачными предметами, пузырьком, рюмкой. В этом смысловом поле и знаменитые строки Н. Заболоцкого: «что есть красота / И почему ее обожествляют люди? / Сосуд она, в котором пустота, / Или огонь, мерцающий в сосуде?». Л. Улицкая заставляет ценить образ самой пустоты

как бессознательного в русском мышлении, одним из авторитетнейших выражений которого стала София.

Итак, стержнем мира в повести назван художник, плутающий по лабиринту жизни («пещере») в поисках оснований бытия – *света истины*. Перед его взором проходят эпохи, образы/символы, запечатлевшие облик минувших цивилизаций. За плечами героя угадываются фигуры великих мастеров культуры: от Гомера, Данте до модернистов, оставивших каждый свой чертеж мироздания – текст. Художник стремится открыть истину в древних книгах, архивах, но видит только отражение чужих мыслей. Охладев к литературе, он пытается разгадать замысел демиурга, обыграть сюжет творения в картонных декорациях, безделушках, изначально обреченных на гибель. Следующим шагом к истине становится постижение женской красоты. Герой создает *портреты*, в которых, подобно *щиту Персея*, отражается загадочный призрак женщины.

Чертами *Премудрости* отмечены каждая из подруг мастера, образы отсылают к героиням мировой классики, воплотившим *душу своего народа*, ставшими *музами* для избранников: от античных богинь, Прекрасных Дам средневековья до Татьяны Лариной Пушкина, инфернальниц Достоевского, «тургеневских барышень», сокровенных героинь Л. Толстого, нимфеток В. Набокова. Экспозицию «внутреннего сюжета» повести составляет встреча мастера с куртизанкой Кончеттой, финал – момент узнавания прежней возлюбленной в чертах юной Яси. Наивная, пошловатая красавица даже не подозревает о тайне, сокрытой в ней самой, но тайна угадывается художником, извлекается из лабиринтов памяти, становится откровением о его собст-

венном пути. Движение из темноты «пещеры» в надежде увидеть свет не имеет предела, истина многогранна, доступна единицам, рискнувшим *познать самих себя*.

Дом, земная, «низкая», любовь, привязанности являются остановкой на этом пути, отсюда положительно маркируется мотив соблазна, игры, открывающий иную перспективу. Остановить движение микста может только смерть – *секира Персея*, после чего приходит признание – воскресение: «Пятьдесят две белые картины Роберта Викторовича разошлись по миру. На аукционах современного искусства каждая вновь появляющаяся приводит коллекционеров в предынфарктное состояние. Работы же довоенные, парижские, стоят баснословных денег» [22, с. 274]. «Белая серия» героя и есть попытка угадать *изначальный чертеж бытия*, на который накладываются все краски мироздания. В этой же логике за обликом мастера угадывается фигура «*ветхого Адама*», за блудницей Ясей – праженины *Лилит*.

Л. Улицкая, повторяя в повести сюжетные ходы именитых предшественников, обыгрывает, остраивает их. Поиск истины мастером теперь лишается надрыва, тоски, свойственных персонажам Достоевского, однозначности, серьезности, отличающей героев Л. Толстого, ближе всех оказывается путешественникам В. Набокова, заметившим в тайном много несуразного, обиденного, смешного. Рождение, бытие человека и есть *истина*, мир открывается изнутри человека, суть – игра разума, приемлемым для жизни его делают личные обретения, дар творчества как пути к самому себе. Повесть пронизывают многослойные художественные ассоциации, через которые двигается читатель в поисках смысла, подобно миксту, блуждающему в закоул-

ках «пещеры». Акт чтения обретает черты инициации и игры одновременно. Разнообразные аллюзии на произведения мировой классики превращают текст Л. Улицкой в вариант древнего солилоквиума, беседу автора с собственной душой, испытание художественного мастерства.

Библиографический список

1. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для русских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 44; Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы международной научной конференции. – СПб.: С.-Петербург. филос. общество, 2001; Есаулов, И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004.
2. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002.
3. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: сб. ст. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1977.
4. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М.: Наука, 1977.
5. Новикова, Е.Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст / Е.Г. Новикова. – Томск: Изд-во ТГУ, 1999.
6. Улицкая, Л. Бедные, злые, милые: Повести. Рассказы / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2005.
7. Богданова, О.В. «Пушкин – наше все...». Литература постмодерна и Пушкин / О.В. Богданова. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.

8. Вернадский, Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II / Г.В. Вернадский. – Пгр., 1917.
9. Грейвс, Р. Мифы древней Греции / Р. Грейвс; пер. с англ. – М., 1992.
10. Козлова, С.М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины / С.М. Козлова // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / под ред. В.И. Тюпы. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996.
11. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое / Ф. Ницше // Собр. соч.: в 2 т. – М., 1990. – С. 243–262.
12. Бычков, В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*: в 2 т. / В. Бычков. – Т.2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999.
13. Флоренский, П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах / П. Флоренский. – М., 1914.
14. Гоголь, Н.В. Полн. собр. соч. / Н.В. Гоголь. – М.: АН СССР, 1938. – Т. III.
15. Холл, Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли П. Холл. – СПб.: СПМКС, 1994.
16. Вайскопф, М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов / М. Вайскопф. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
17. Дени де Ружмон. Любовь и Запад // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 31.
18. Паперный, В. Культура Два / В. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996.
19. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Иванов. – Сер. Античная библиотека. Исследования. – СПб., 1994. – С. 131.
20. Ковтун, Н.В. Судьба отечественной классики в интертекстуальном поле ранних текстов Л.Улицкой / Н.В. Ковтун // Вестник НГУ. – Т. 11. – Вып. 2. – 2012. – С. 172–179

21. Йонас, Г. Гностицизм (Гностическая религия) / Г. Йонас. – СПб.: «Лань», 1998.
22. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
23. Грейвс, Р. Мифы древней Греции / Р. Грейвс; пер. с англ. – М., 1992.
24. Афонасин, Е. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства / Е. Афонасин. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2002.
25. Постнов, О.Г. Смерть в России X–XX вв.: историко-этнографический и социокультурный аспекты / О.Г. Постнов. – Новосибирск: СО РАН, 2001.
26. Лариева, Э.В. Толстовские мотивы «света» и «белизны» в повести Л. Улицкой «Сонечка» / Э.В. Лариева // Кормановские чтения: ст. и мат. межвуз. науч. конф. – Вып. 7. – Ижевск: УдГУ, 2008.

Н.В. Ковтун

ГЛАВА 2 | СОВРЕМЕННЫЕ РЕЦЕПЦИИ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ

2.1 НЕ НАЧАЛО ЛИ ПЕРЕМЕНЫ? (О НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА)

Статья посвящена некоторым новым тенденциям в интерпретации произведений Чехова, обозначившимся в последнее время — в юбилейный год и чуть ранее. Эти новации показались мне достаточно значимыми, и выстраиваются они в некую единую линию. И к ним может быть применено предположение, которое в свое время обозначил Н.Г. Чернышевский в заглавии одной из самых знаменитых своих статей — Не начало ли перемены? Имеются в виду изменения в традиционных, казалось бы, всем очевидных оценках некоторых чеховских героев.

Вообще говоря, история интерпретаций Чехова что в литературоведении, что на театре знала множество новаций и перемен самого различного направления и калибра. Взять хотя бы расстановку новых акцентов в трактовке «Вишневого сада» приблизительно два десятилетия назад под влиянием выдвигавшихся на первый план в общественном сознании и соответственно в зрительском интересе тех или иных — казалось бы, частных, но совсем не случайных моментов.

В самом деле, вспомним начало 90-х годов, когда стало ясно, что, говоря словами Иосифа Бродского, «большой

проект запорот». В число обвиняемых во всех несчастьях России в XX веке попала едва ли не в первую очередь русская литература. И те ее герои, которые прежде представлялись носителями позитивных начал русской жизни, в угоду новой политкорректности стали напрямую увязываться с началами разрушительными и губительными. Пошли чуть ли не косяком спектакли с молодыми героями «Вишневого сада» в красных косынках и комиссарских кожанках как олицетворение грядущей революционной заразы.

Свобода не приходит без жертв и осложнений. Появилась проблема наркомании — и уже в Лопухине с его 40 десятинами мака стали акцентировать эту пагубную страсть.

Нахлынули сексуальные вольности — и это не замедлило отразиться в театральных интерпретациях. Вспоминается, как в былые годы З.С. Паперный, услышав, как кто-то из режиссеров вздумал предположить, что Гаев живет с Шарлоттой, заметил, что это так же возможно, как то, что Фирс вступает в половую связь с собачкой Шарлотты. Но теперь в иных спектаклях стал заостряться, например, вопрос о сексуальной ориентации Гаева. Для этого потребовалось всего лишь заменить один предлог в сообщении Гаева. Вместо «А от меня Петрушка Косой ушел, теперь он в городе у пристава живет» — стало: «теперь он в городе с приставом живет» — и образ героя озарился в спектакле новым светом (очевидно, голубым).

Так же в угоду плоско понимаемой злободневности расставлялись новые акценты в постановках «Трех сестер». Тут были вариации и на темы отделения трех прибалтийских республик, и на тему аварии на подводной лодке

«Курск», а уж мимо таких приемов и мизансцен, при которых все действие происходит в казармах или бараках, особенно в окружении охранных вышек, мало кто из режиссеров прошел.

Так реализовывался тогда тезис Вс. Мейерхольда о том, что «текст пьесы — это только предлог для создания спектакля», - спектакля, соответствующего запросам современности.

Сейчас время опьянения свободой прошло, настали времена отрезвления — и в интерпретациях Чехова наметились новые тенденции и акценты. Мне не довелось посмотреть спектакль «Человек в футляре» в Санкт-Петербургском ТЮЗе, сужу о нем по рецензии В.Я. Звоняцкого в 25-м номере «Чеховского вестника». Характерно заглавие рецензии — «Футляр с человеческим лицом». Рецензент с подкупающей откровенностью называет себя человеком в футляре, приводит из стандартного школьного учебника столь же стандартную традиционную характеристику Беликова (сугубо отрицательную) и далее знакомит со взглядом постановщика спектакля Георгия Васильева на «беликовский» вопрос: «...вся читающая публика, все школьные и институтские программы и даже сегодняшняя художественная элита покорно смиряются с *клише* Беликова. Вместе с тем это загадочный и нераспознанный персонаж...»

Итак, спектакль о человеке в футляре создавался, чтобы опровергнуть клише и устоявшиеся взгляды на этого героя. В итоге, в опровержение незыблемого, казалось бы, зловещего персонажа с карикатурной иллюстрации Курышиных, такого паука, державшего в страхе целый город и самого донельзя опасливого, живущего во власти соб-

ственных страхов, в спектакле предстает образ (цитирую рецензию) «тихого страдальца, интеллигентного «лузера» и «аутсайдера»» в исполнении народного артиста Валерия Дьяченко, выдающегося актера, словно созданного для такой роли.

Из рецензии ясно следует, что получился «настоящий, живой спектакль»; и сама рецензия, как всегда у этого автора, написана живо и остроумно. Но у читателя (не бывшего зрителем) рождаются вопросы. Очевидно, что спектакль интересен прежде всего необычайным представлением человека в футляре в исполнении замечательного (рецензент не боится назвать его «великим трагическим») актера, что беднягу Беликова, сыгранного как гоголевский Акакий Акакиевич, «искренне жаль». «Зритель, – цитирую, – поверивший в Беликова В.Дьяченко, уже никак не скажет, что «хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие»» (цитата уже из рассказа Чехова, слова рассказчика Буркина). Взгляд Буркина на Беликова и «беликовщину», таким образом, отвергнут – но не получается ли, что возвышение Беликова делается ценой намеренного принижения Буркина (у Чехова-то оба персонажа имеют свою «правду»)? Ведь, как вскользь замечает рецензент, охотники на привале «представляют собой, о себе и друг о друге, в сущности, черт знает что». И может быть, все, что рассказывал у Чехова о Беликове учитель Буркин, и есть это «черт знает что», не заслуживающее доверия и сочувствия?

Интересно, что именно так произошло и в другой интерпретации «Человека в футляре», уже не театральной, а представленной в кандидатской диссертации, которую мне довелось читать несколько месяцев назад. Автор –

Владимир Натанович Шацев, один из петербургских прославленных педагогов, человек яркий, творческий, любитель не одного поколения школьников. В диссертации содержится немало свежих наблюдений над «маленькой трилогией», интересных находок и выводов.

Что меня, не скрою, поразило – автор, этот живой современный педагог, считает необходимым взять под защиту, оправдать чеховского человека в футляре. Доказать неподсудность Беликова можно только одним способом – дезавуировать показания, представленные рассказчиком истории Буркиным, что и делает диссертант. Буркин в его малоубеждающих доказательствах представлен завистливым соглядатаем, едва ли не шпионом и доносчиком.

Столь же неожиданным и вместе с тем по-своему убедительным показался ответ Шацева на мои недоумения. Тут я снова цитирую В.Я. Звиняцковского – так совпали по существу их мнения: «поди сыгрой Беликова, который в этом сумасшедшем доме под именем раскрепощенной гимназии имеет мужество остаться собой, учителем-консерватором среди учителей-новаторов!» Шацев, сам учитель-новатор, тоскует по тому, что противостояло бы современным порядкам, точнее, полному отсутствию порядка в современной школе, в отношениях учителей и учеников, учеников друг к другу, к учебе. Сегодня нужнее люди склада Беликова как консервативные стражи порядка; человек в футляре был оболган прежними интерпретаторами.

В этом ряду пересматриваемых сегодня традиционных интерпретаций мне видится еще одна – расстановка акцентов в спектакле «Чайка», который режиссировал в своей «Международной Чеховской лаборатории»

В.В. Гульченко. Опять-таки создатели спектакля стремятся пересмотреть традиционные представления о соотношении между героями пьесы. Чаще всего интерпретаторы – литературоведы, люди театра – стремились вызвать симпатии к молодым героям, Косте и Нине, и противопоставить им иронически, порой гротескно характеризуемых героев старшего поколения. Даже когда (в книге о Чехове В. Ермилова, например) ставилась задача осудить авангардизм и модернизм в лице Треплева, оплотом защищаемого реализма представлялась Нина, но более сильным все равно оставалось осуждение рутинеров от искусства и литературы.

Что мы видим в новом спектакле? Боже, так и слышится в нем, как мы устали за последние десятилетия от этих претензий на новые формы, от сонма этих экспериментаторов! Чаще всего ведь это бездарь, которые рядятся поначалу в тоги непризнаваемых гениев, а потом обнаруживают свою полную несостоятельность.

В постановке Гульченко «дачный спектакль» о Мировой Душе – это просто «апофеоз несурзости» (цитирую одну из рецензий). – С большой долей иронии и сарказма режиссер глумится над творением несчастного дилетанта Треплева. <...> Вы не увидите одухотворенной, возвышенной Нины Заречной, нет. Просто недалекая уездная барышня, мечтающая о шумной славе и «колеснице» – так же, как нынешние девушки мечтают о «гламуре» и светских тусовках. Какая уж там Мировая Душа... Ей «про любовь» хочется играть, а не читать скучные космологические фантазии Треплева. Да и сам начинающий литератор не вызывает ни сочувствия, ни понимания. Не юный бунтарь, а инфантильный молодой человек, переполненный

детскими обидами и смутными мечтаниями. Наивное желание Кости Треплева «потрясти основы» оборачивается жалким фиаско: вместо мистически-авангардной драмы у него получается убогий фарс. Обидевшись на весь белый свет, молодое непонятое дарование капризно топает ножкой и устремляется куда-то «в высоты»...

Зато живым центром спектакля становится Аркадина. В исполнении актрисы Ольги Остроумовой-Гутшмидт она выглядит блистательной представительницей богемы Серебряного века. В игре и этой исполнительницы, и других актеров немало интересных находок, но мне показалось существенным именно это смещение традиционных акцентов. Талантливой профессионалке Аркадиной, которая крепко владеет своим ремеслом и умеет делать свое дело, отдано предпочтение перед новым поколением приходящих в литературу и искусство, так и не сумевшим явить миру ничего, кроме своих дилетантства и непрофессионализма. А ведь во многом именно такие раздумья рождает, если внимательно к ней присмотреться, ситуация в современной литературе и искусстве. В бедламе современной школы нужны консерваторы Беликовы, в литературе и искусстве предпочтительнее крепкие профессионалы, а не претендующие на новые формы дилетанты и бездари.

Вновь, как и в предыдущем случае, происходит пересмотр традиционных интерпретаций не просто в угоду режиссерским или литературоведческим произвольным фантазиям. Пересмотры диктуются переменами в настроениях, ожиданиях и разочарованиях, рождаемых жизнью общества; театр чутко откликается на подсказки, идущие от нашей жизни.

В последние годы произошел всплеск, можно сказать, взрыв интереса к пьесе «Дядя Ваня», постановки ее следуют одна за другой – в Александринском, в театре имени Евг. Вахтангова, через 40 лет после своего фильма обратился вновь к этой пьесе Андрон Кончаловский, на этот раз в театре (имени Моссовета). Опровергается утверждение театрального критика Джона Фридмана, который несколько лет назад высказывал сомнение в том, что кого-то еще может заинтересовать то, как в очередной раз очередной дядя Ваня будет стрелять и промахиваться, а потом все возвратится на круги своя. (С его статьей «Этот надоевший Чехов» мы вели полемику в «Чеховском вестнике».) Нет, снова и снова, все на новых подмостках и экранах, разыгрываются эти «сцены из деревенской жизни», все новые режиссеры и актеры вступают в состязание за их представление и истолкование.

Думается, что в обострении интереса именно к этой пьесе сыграла роль возможность на ее материале показать изменение ситуации с российской интеллигенцией.

Вспомним, чем было противостояние Ивана Петровича Войницкого и его антагониста профессора Серебрякова в постановках 70-х – начала 80-х годов. Чаще всего это представлялось как изображение положения интеллигенции под гнетом враждебной ей, угнетающей силы. Именно советской интеллигенции в тех условиях, в которых она была вынуждена находиться. В спектакле БДТ Олег Басилашвили в сцене неудавшегося покушения кричал своему врагу: «Чёрт!» (Серебрякова блистательно сатирически играл Евгений Лебедев) – не в смысле досады от промаха, а

действительно веря в инфернальное могущество того, по вине которого «пропала жизнь». И у зрителя, как и у героя, пробуждалось желание мести.

А как стремительно взлетал на лестницу в той же сцене в фильме Кончаловского Иннокентий Смоктуновский – с этого возвышения, как с трибуны, он как пророк, как пламенный обличитель бросал в лицо своему противнику обвинения. И это выглядело как обвинение целого поколения советских интеллигентов тем, кто не давал им жить в нормальных условиях.

Так было тогда – а что видим мы в современных постановках «Дяди Вани»?

На сцене МХТ имени Чехова в спектакле Миндаудаса Карбаускаса роль дяди Вани исполняет прекрасный актер Борис Плотников. И по характеру своего дарования, и по внешним данным он призван играть именно роль русского интеллигента. Но когда он гоняется по сцене с ружьем за Серебряковым – Олегом Табаковым, зрительный зал реагирует не сочувственным замиранием, а смехом. Причина такой реакции здесь не смена орудия мести – какая-то берданка вместо револьвера, – комична сама вспышка поведения этого героя. Ведь он представлен в спектакле как инфантильный (недаром папа вытирает ему платком нос и готова отшлёпать), всю жизнь проживший под гнётом чужого авторитета (то папа, то Серебрякова), сам проворонивший свою жизнь. Вот эту жизненную несостоятельность русского интеллигента, особенно на фоне деловитого, уверенного, не без резонности рассуждающего Серебрякова – Табакова – играет создатель этой интерпретации.

В спектакле театра имени Вахтангова, поставленном Римасом Туминасом, роль Войницкого играет обаятельный Сергей Маковецкий, актер, способный сыграть нежность, любовь, юмор, растерянность – и всё это присутствует в его трактовке. Но – «Притча о недотёпе» – так назвала свою рецензию на эту постановку Т.К. Шах-Азизова. Спектакль состоит, как пишет она, «из серии сильных и шоковых порой акцентов». После мхатовского дяди Вани мне уже не показалось шокирующим то, как здесь в сцене обвинения дядя Ваня – Маковецкий то и дело тычется в плечо своему противнику, как бы выпрашивая у того сочувствия, а потом, после прозвучавшего неудачного выстрела, «смирившись, вливается в строй и семенит рядом с торжественно вышагивающим профессором». Недотёпа, иначе не скажешь.

Зачем Андрон Кончаловский решил возвращаться к уже однажды экранизированной им пьесе Чехова, думаю, можно объяснить, посмотрев на распределение им ролей в спектакле на сцене театра имени Моссовета. На роль Войницкого (которого, напомним, в фильме так исповедально играл Смоктуновский) здесь выбран молодой актер Павел Деревянко – актер на комические и характерные роли в кино и на телевидении. И тут, в роли Войницкого, он действительно играет недотёпу, вроде Пети Трофимова, а то и Епиходова, – из-под него выдёргивают стул, он падает, нелепо суетится... «Ничтожество с большими амбициями» – так определяется рисунок этой роли.

Все эти новейшие дяди Вани вызывают сочувствие, жалость, но вместе с тем и заслуженную насмешку, если не презрение. Не изменилась функция этой роли – говорить

о российском интеллигенте, о его обидах и претензиях. Но настали новые времена, и зрителю теперь предлагается узнавание незавидного и жалкого состояния и положения нынешней российской интеллигенции. Освободившись от бывшего гнёта, ни Шопенгауэров, ни Достоевских она не породила, а пала ещё ниже; более явственно стало её неумение и неспособность делать дела. А рядом, попирая идей Ваней, то деловито, то величаво выступают новые Серебряковы (их в спектаклях прекрасно играют О. Табаков, В. Симонов, А. Филиппенко).

Остаётся пояснить, причём здесь Чернышевский. Может быть, достаточно вспомнить Лермонтова с его «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом»? Но ведь Чернышевский говорил не только о перемене в изображении народа в русской литературе, о том, что писатели переходят от сочувствия и вздохов над горьким положением Акакия Акакиевича к трезвому изображению идиотизма, пассивности всех униженных и обиженных. Статья Чернышевского была полна надежд. Критик подводил своих читателей к мысли, что не весь же русский народ — скопище пассивных идиотов, о которых стали писать безбоязненно и откровенно, а стало быть, и надежды на перемены в его положении небезосновательны. Мог бы и теперь породить надежды в духе Чернышевского этот переход к трезвому взгляду на жалкое положение нашей интеллигенции, отразившийся в театре? Если бы знать...

В.Б. Катаев

2.2 РЕЦЕПЦИИ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (Г. Горин «...Чума на оба ваши дома!», И. Вырыпаев «Валентинов день», Р. Литвинова «Небо. Самолет. Девушка»)

В пространстве драматургии, театра и кинематографа рубежа XX–XXI веков рецептивные стратегии становятся доминантными. О. Журчева рассматривает проблему креативной рецепции применительно к современной драме и театру в двух основных аспектах: «Первый аспект, **собственно креативный**, предполагает выявление механизмов работы драматурга с «чужим материалом» и «чужим словом». Второй аспект, **коммуникативный**, предполагает проблему включения в осмысление «чужого материала» и «чужого слова» реципиента в качестве зрителя на театральном представлении, слушателя на читке, читателя пьесы»⁶¹. Именно на рубеже XX–XXI веков появление пьес, коммуницирующих с предшествующими текстами, особенно актуально, поскольку «творческие механизмы креативной рецепции неразрывно связаны с особенностями художественного и, в данном случае, театрального мышления всего XX века»⁶².

Современные драматурги активно обращаются к классическому материалу и, таким образом, жанровые эксперименты в современной литературе связаны с игровым использованием классики. М. Черняк отмечает, что

61 Журчева, О.В. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность / О.В. Журчева // Современная российская и немецкая драма и театр: сб. статей и материалов международной научной конференции. – Казань, 2011. – С. 139.

62 Там же. – С. 139.

«литература обнаруживает склонность к созданию вторичных произведений, заимствуются названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения»⁶³.

Такие пьесы, как «Башмачкин», «Черный монах», «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева; «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова; «Русское варенье» Л. Улицкой; «Анна Каренина II» О. Шишкина; «Воскресение. Супер» братьев Пресняковых; «Облом off» М. Угарова; «Русский сон» О. Михайловой; «Старосветские помещики», «Коробочка», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» М. Коляды; «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса», «Смерть Фирса» В. Леванова; «А.П. Чехов (remix)» К. Костенко; «Гамлет.ru» В. Коркия построены на диалогических взаимодействиях с классическими претекстами. Доминирование «вторичных» текстов становится одной из ключевых тенденций современного литературного процесса: «Важным для определения специфики современной литературы представляется обращение к так называемым «вторичным» текстам (ремейки, пересказы, адаптации, сиквелы, комиксы и др.)»⁶⁴. Особенно распространенными рецептивными жанровыми моделями в пространстве современной драматургии и кинодраматургии являются ремейк и сиквел. Термином «сиквел» могут быть обозначены тесты, «продолжающие сюжетные линии той или иной популярной книги. Сиквел, как правило, создается не автором первоначального текста. Одни созда-

63 Черняк, М.А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра вслепую? / М.А. Черняк // Русская литература XX-XXI веков: направления и течения: сб. науч. тр. – Вып. 11. – Екатеринбург, 2009. – С. 218.

64 Там же. – С. 218.

ются непрофессиональными авторами, чтобы продлить бытие героев культовых книг <...> Другие представляют собой род литературной игры <...> Сиквелы третьего рода, как правило, заказывают издатели»⁶⁵.

В проекте Ивана Вырыпаева «Валентинов день», фанбульно продолжающем знаменитую пьесу Михаила Рощина «Валентин и Валентина» (1970), сентиментальность и мелодраматический пафос 1970-х годов переплетаются с беспощадной иронией «новой драмы» конца 90-х – начала 2000-х. Герой М. Рощина – своего рода предтеча рефлектирующего героя драматургии «новой волны» – становится знаковым именно благодаря способности признавать собственные ошибки и совершать немужественные поступки: «В а л е н т и н. <...> Это я, я ничего не могу сделать! Она вечно за меня в троллейбусе платит и билеты в кино берет! Мелочи? Не мелочи!.. Это мы – мальчишки в восемнадцать лет, а они могут матерями быть, семью создавать и все такое»⁶⁶.

Первая постановка пьесы М. Рощина в театре «Современник» в 1971 году была признана сенсационной, а сама пьеса воспринималась как новое слово в драматургии, поскольку подкупала абсолютной естественностью персонажей и жизненностью конфликта: молодые люди, Он и Она, мучительно ищут выход из тупика, в котором оказываются благодаря общественному мнению, эгоистичной любви близких и собственной нерешительности. Они не готовы к обрушившемуся на них огромному чувству, которое воспринимается ими самими и окружающими как

65 Там же. – С. 221.

66 Рощин, М.М. Валентин и Валентина / М.М. Рощин // Собрание произведений в 5 кн. – М., 2006. – Книга первая: Лиха беда начало. Повести, рассказы, пьесы, очерки и статьи. – С. 432.

великое испытание. Любовь Валентина и Валентины, таким образом, обретает статус почти шекспировской трагедии, но в отличие от рано повзрослевших героев В. Шекспира, советские Ромео и Джульетта в борьбе за свободу от диктата обстоятельств демонстрируют лишь детскую непосредственность: «О н а. <...> А я хочу быть человеком, я хочу гордиться своей любовью, я хочу нести ее, как корону на голове, а не как проклятый крест на плечах, я не хочу, чтобы она раздавила нас!...»⁶⁷.

Однако современного читателя проблема «отцов и детей» в пьесе М. Рождина не всегда убеждает, поскольку выглядит довольно искусственной, а драматизм отношений Валентина и Валентины явно не дотягивает до высокого трагизма чувств шекспировских героев.

В проекте Ивана Вырыпаева «Валентинов день», продолжающем историю Валентина и Валентины, представлена иная концепция трагической любви героев. Тема социального и материального неравенства, являющаяся одной из ключевых в пьесе М. Рождина, а впоследствии и в экранизации 1986 года (фильм Георгия Натансона), в тексте И. Вырыпаева отсутствует. Воссоединиться героям мешают не только интриги матери Валентины, уверенной в своей правоте, но и соседки Валентина Кати, страстно в него влюбленной. Линия Кати, явленная как периферийная в пьесе М. Рождина, становится центральной в проекте И. Вырыпаева, и именно Катя выступает в амплу основной злодейки, сумевшей разлучить влюбленных. В пьесе «Валентинов день» действуют персонажи, собственно и составляющие любовный треугольник: Валентин, Валентина и

⁶⁷ Там же. С. 403.

Катя, ставшая его женой, а затем и вдовой. Многочисленные рощинские герои присутствуют лишь номинативно как ностальгическая массовка из прошлого. Состарившаяся Валентина-Джульетта в шестидесятый день рождения рассказывает о своей трагической любви, но вопрос о том, что же на самом деле произошло с героями, что не позволило влюбленным наконец обрести вожаделенную свободу, по-прежнему остается открытым.

Герои И. Вырыпаева – представители «потерянного поколения», усвоившие из художественной литературы, что страдание очищает душу и истинная любовь способна существовать лишь в условиях абсолютного подавления:

«В а л е н т и н а. <...> За пятнадцать лет я как-то успокоилась, со всем смирилась, нормальной жизнью начала жить. Без всякого горя, без борьбы. Вот поэтому моя мама и умерла. Чтобы мы с тобой снова встретились и начали страдать»⁶⁸. Постоянно создавая себе искусственные препятствия и увлеченно культивируя немотивированные страдания, Валентин, Валентина и Катя моделируют таким образом свое жизненное пространство. Юношеский максимализм рощинские герои проносят через годы и, переживая неустранимый разрыв между мечтой и реальностью, смотрят на мир исключительно сквозь призму своей великой любви. Таким образом, живую жизнь героям И. Вырыпаева заменяет безнадежное стремление к идеалу, реализация которого, как им представляется, невозможна в принципе. Валентин, Валентина и Катя, увлеченные «Игрой

68 Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. 2003. – № 1. – С. 16.

судьбы» или «Судьбой игры» («Кому что больше нравится»⁶⁹), утрачивают определенные моральные установки, а любовь в их сознании уподобляется войне, в которой отсутствует победитель: «В а л е н т и н а. <...> Вот я. Жила, жила, ни о чем таком не думала, а потом, вдруг, в один прекрасный день, стала любить. <...> И началась война. И так я дожила до сегодняшнего дня»⁷⁰.

«Рощинские герои – Валентин, Валентина и Катя – как бы проходят сквозь жестокие границы времени, делая воспоминания о прошлом сегодняшней реальностью. В пьесе абсолютно органично переплетается московская жизнь семидесятых и повседневная реальность XXI века»⁷¹. Действие пьесы И. Вырыпаева разворачивается параллельно в нескольких временных измерениях: в прошедшем и настоящем-будущем, а шестидесятилетняя Валентина словно вновь проживает всю свою жизнь в воспоминаниях.

В пьесе «Валентинов день» дважды стреляет ружье, заряженное холостыми патронами («Но из-за любви люди убивают друг друга...»⁷²), Катя с «золотыми мужчинами» летает над Витебском, а личная война Валентины заканчивается в 2012 году – в год возможного Апокалипсиса. Валентин и Валентина, следуя традиционной логике, должны умереть в один день. Валентин умирает в день рождения Валентины – третьего ноября, *другой* «Валентинов день» –

69 Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 17.

70 Там же. – С. 24.

71 Гремина, Е. В направлении театра / Е. Гремина // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 4.

72 Роцин, М.М. Валентин и Валентина / М.М. Роцин // Собрание произведений в 5 кн. – М., 2006. Книга первая: Лиха беда начало. Повести, рассказы, пьесы, очерки и статьи. – С. 403.

день расставания влюбленных. Пережив Валентина на двадцать лет, исчерпав все существующие запасы жизненной энергии и потеряв Катю, связывавшую ее с прошлым, умереть или возродиться готова и сама Валентина. Бесконечная история ее бесконечной любви наконец приближается к финалу.

Героини Вырыпаева обитают в бывшей квартире Валентина, их жизненное пространство, таким образом, ограничивается двумя небольшими комнатами, выкупленными Валентиной после смерти возлюбленного. Практически отказавшись от контактов с внешним миром и став добровольными пленницами своих воспоминаний, Валентина и Катя увлеченно разгадывают знаки судьбы. Двух постаревших женщин связывает общее прошлое, любовь к одному и тому же человеку и взаимная ненависть, оказавшаяся на самом деле горячей привязанностью. Уход Кати из жизни соперницы наконец освобождает Валентину от жестокого гнета трагического чувства, и шестидесятый день рождения героини превращается в своеобразную панихиду. Последний день любви («Валентинов день»), возможно, самый длинный в ее жизни. В этот день сон сливается с явью, прошлое органично соединяется с настоящим и будущим, и Валентина вновь переживает свою трагическую потерю. Фантасмагорический проект И. Вырыпаева посвящен драме молодого поколения («потерянного поколения») 1970-х годов, представители которого, погруженные в бесконечные переживания, так и не сумели ассимилироваться в жестокой реальности XXI столетия. Герои М. Рощина и И. Вырыпаева, словно заблудившись в

лабиринтах минувшей эпохи, навсегда остаются в прекрасном времени романтических иллюзий.

В тексте И. Вырыпаева ирония явлена как ключевой художественный прием, и потому добровольные страдания героев зачастую кажутся наивными, искусственными: «В а л е н т и н. Когда твоя мама умерла, и мы встретились, я испугался. Подумал, что теперь нет никаких препятствий и наше счастье закончится. Но потом понял, что мы справимся»⁷³. Валентин, Валентина и Катя живут словно в двух абсолютно разных измерениях – своем прекрасном, романтическом прошлом и прагматичном настоящем. Герои «разрываются» между желанием начать новую жизнь и одновременно вернуть себе все ценностные ориентиры пережитой молодости.

На самом деле встреча Кати и Валентины в одной квартире, существование Валентины и Кати под общей крышей – лишь эксперимент. Не случайно поминально-поздравительное застолье двух женщин Валентина превращается в своеобразное путешествие во времени. Шестидесятилетняя Валентина становится восемнадцатилетней студенткой-первокурсницей – героиней пьесы М. Рождина, а весь ее жизненный опыт воссоздает фантазии так и не повзрослевшей Джульетты. В пьесе И. Вырыпаева реалии настоящего-будущего (2012 год) переплетены с реалиями прошлого века. «Сцены прошлого века» – это, собственно, цитаты из пьесы М. Рождина «Валентин и Валентина». В тексте И. Вырыпаева названы возможные обстоятельства, повлекшие за собой разрыв влюбленных – ряд перипетий,

73 Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 17.

объективирующих авантюрный сюжет: появление в жизни Валентины морского офицера Гусева, телеграмма Валентину, отправленная Катей из Владивостока, переезд Валентины в Витебск.

Герои И. Вырыпаева, подобно персонажам М. Рождина, интересуются только собственными чувствами, их жизнь воплощена лишь в одном сюжете – истории любви. И пока герои грезят друг о друге, упоенно страдая, мир постепенно меняется. Однако в жизни Валентина, Валентины и Кати не происходит ничего нового, и потому они словно застывают в своем возрастном и социальном развитии. О социальном статусе, профессии и круге общения Валентина и Валентины ничего не известно. Герои как будто «вырываются» за пределы любого сообщества, они отчуждены от всех возможных социальных ролей и замкнуты в мире собственной рефлексивности. Обозначена лишь профессия Кати: она работает проводницей в скором поезде № 1 «Москва – Владивосток». Профессия Кати повторяет профессию матери Валентина, и таким образом в тексте объективируется своеобразный Эдипов комплекс, которым по своему страдает Валентин. Катя ненавидит свою профессию, железную дорогу и город Владивосток («Ненавижу этот Владивосток. И поезда ненавижу»⁷⁴), однако именно из этой географической точки она отправляет роковую телеграмму, разлучившую влюбленных. Показательно, что благодаря профессиональной деятельности Кате удается разрушить их счастье и завладеть Валентином.

74 Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 15.

Концепция любви в проекте И. Вырыпаева антитегична концепции любви в пьесе М. Рощина. В тексте М. Рощина любовная лихорадка – болезненное счастье, «колдовство». Об этом свидетельствует финальный монолог Прохожего: «<...> Любовь?.. Да, это то состояние, почти болезненное, та психическая навязчивая идея, когда ты думаешь только об одном. О ней... Всюду она, и только, все остальное – лишь отвлечение, досада, и ты высматриваешь, ждешь... увидеть, только увидеть, больше ничего, иначе сойдешь с ума! <...> Любовь – это когда ничего не стыдно, ничего не страшно, понимаете? Когда тебя не подведут, не предадут. Когда верят. Когда хотят быть лучше, жить чище»⁷⁵. В пьесе же И. Вырыпаева любовь – страшное потрясение, несчастье, удар молнии, война: «В а л е н т и н а. <...> И все, и началась война. Из-за любви стали убивать друг друга, глаза выкалывать, за волосы таскать, яды в вина подсыпать, бомбы изобретать, города захватывать, детей уничтожать, политикой интересоваться, футбол смотреть, пьянство началось и все остальное. Все что началось – все началось только из-за любви»⁷⁶.

Пьеса «Валентинов день» по-своему содержательно пародирует пьесу «Валентин и Валентина», обнаруживая карнавальную природу «дилогии» М. Рощина – И. Вырыпаева: «В карнавале пародирование применялось очень широко и имело разнообразные формы и степени: разные образы (например, карнавные пары разного ро-

75 Рощин, М.М. Валентин и Валентина / М.М. Рощин // Собрание произведений в 5 кн. – М., 2006. Книга первая: Лиха беда начало. Повести, рассказы, пьесы, очерки и статьи. – С. 437.

76 Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 24.

да) по-разному и под разными углами зрения пародировали друг друга, это была как бы целая система кривых зеркал – удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени»⁷⁷. Таким образом, герои обеих пьес – Валентин и Валентина, Валентина и Катя – являются зеркальными двойниками, составляют карнавальные пары, повторяющие друг друга.

Иллюзорный, отраженный мир по-своему упорядочен в противовес хаосу, царящему в мире реальном. Окружающая действительность воспринимается героями и М. Рощина, и И. Вырыпаева в определенной степени как враждебная, ее дисгармонии и алогизму противостоит скрытая потребность в гармонии. Герои постоянно находятся в поиске возможных путей «ухода» в иную реальность. Они погружены в альтернативный мир мечты и с трудом воспринимают повседневность, напоминающую им лишь искаженный видеоряд. И в пьесе М. Рощина, и в тексте И. Вырыпаева персонажи перемещаются в другой мир с помощью воспоминаний. В проекте И. Вырыпаева таким способом скрыться от реальности становятся сны Валентины и Кати, переплетающиеся с явью. Герои пьесы, существующие в особом мифическом времени, живут по законам карнавала. Пародирование (карнавальные пары), карнавальная профанация, карнавальные мезальянсы, карнавальный смех, обряд увенчания – развенчания карнавального короля (королевы) – все эти категории, присутствующие в карнавальной поэтике, воплощены в пьесе И. Вырыпаева «Валентинов день». Так, день рождения

⁷⁷ Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Проблемы творчества Достоевского. – 5- изд., доп. – Киев, 1994. – С. 337.

превращается в день смерти, праздничное торжество в поминальное застолье; именинный торт в стопку блинов; храм Христа Спасителя – в Бассейн «Христа Спасателя»; подарок на день рождения в орудие убийства; стихотворение Иосифа Бродского, посвященное Анне Ахматовой, «исполняется на блатной мотив и скверным голосом»⁷⁸. В день своего шестидесятилетия Валентина отправляется в цирк, покупает воздушный шар, который и «презентует» Кате («К а т я. <...> За мной тут какой-то шар увязался. К спине как-то прикрепился и все»⁷⁹). Валентин пытается утопиться в Бассейне «Христа Спасателя»: «В а л е н т и н. <...> Может, я хотел, как приличный человек, в шикарном бассейне»⁸⁰. Катя летает во сне над Витебском с золотым Генеральным секретарем и в финале отправляется в межпланетную экспедицию в рамках международного космического супер-проекта «Марс – источник энергии!!». Таким образом, история любви героев М. Роцина в проекте И. Вырыпаева приобретает отчетливые очертания фарса: драма советских Ромео и Джульетты напоминает драму героев пьесы Григория Горина «...Чума на оба ваши дома!» (1993), продолжающую знаменитую трагедию В. Шекспира. История повторяется дважды, и второй раз – в виде фарса, поскольку продолжение классического литературного произведения, созданное другим автором в иное время, всегда пародийно и карнавально. «Карнавал – это зрелище без рампы и без деления на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному дей-

78 Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 6.

79 Там же. – С. 8.

80 Там же. – С. 13.

ству. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а *живут* в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут *карнавальной жизнью*. Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей *обычной* колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» (*monde á l'envers*)⁸¹.

В финале пьесы И. Вырыпаева карнавальное действие достигает высшей точки напряжения, поскольку предшествует наступлению «часа истины» для Валентины: «*Появляются все действующие лица, кроме Валентины. Последней входит шестидесятилетняя Катя. Она одета по-походному: серебряного цвета скафандр, кислородный баллон за плечами, гармошка, к спине приколот фиолетовый шар. Катя достает из кармана бумагу, ручку, идет к столу и начинает писать письмо. Потому что больше всего на свете она любит писать письма. Все остальные в это время по старинке летают над Витебском*»⁸². Трагикомедия Г. Горина также заканчивается появлением участников в карнавальных масках и разгулом карнавальной стихии: «Карнавал в Вероне! Карнавал! / Пусть же никогда он не кончается! / Пусть глаза влюбленные встречаются, / Чтoб сразить друг друга наповал!..»⁸³. Таким образом, общей тенденцией, свойственной продолжениям, является тенденция к воплощению карнавального мироощущения, так как карнавал становится основной формой жизни в условном, иллюзорном мире новых-старых историй

⁸¹ Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Проблемы творчества Достоевского. – 5- изд., доп. – Киев, 1994. – С. 332.

⁸² Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 24.

⁸³ Горин, Г. «...Чума на оба ваши дома!» / Г. Горин // Тот самый Мюнхгаузен: пьесы. – Екатеринбург, 2004. – С. 539.

любви: «Давно замечено: у истинных легенд / Нет окончаний, есть лишь продолженья»⁸⁴.

Пародийное продолжение пьесы «Валентин и Валентина» соотносимо с пародийным продолжением трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», а значит, пьеса И. Вырыпаева продолжает не только современную историю в двух частях с прологом М. Рощина, но и рецептивно воспроизводит трагикомедию Г. Горина. Все, произошедшее с Антонио – дальним родственником Монтеки из Неаполя – и Розалиной – племянницей Капулетти, словно повторяет историю Ромео и Джульетты, но в ином, ироничном ключе (показательны и выступления придворного театрала). Сама история Монтеки и Капулетти в пьесе Г. Горина явлена как пародия на пьесу В. Шекспира, однако в финале драма влюбленных Антонио и Розалины обретает собственные истинные смыслы. Отношения взрослой беременной Розалины и хромого вдовца Антонио, словно сквозь кривое зеркало, отражают любовь прекрасных и юных Ромео и Джульетты, но постепенно чувство пародийных персонажей убеждает читателя, смеховой дискурс в пьесе Г. Горина сменяет дискурс трагический, а характерные персонажи превращаются в романтических героев.

В пьесе «Валентинов день» И. Вырыпаева персонажи существуют в пародийном контексте постоянно и даже «сцены прошлого века», – цитаты из текста М. Рощина лишены острого драматизма и создают эффект «глухого телефона». И. Вырыпаев в своем продолжении совершенно сознательно не снижает иронический градус, а напротив, усиливает его. И возникающая в финале ситуация Апока-

⁸⁴ Там же. – С. 442.

липсиса (2012 год) лишь обостряет иронию в тексте. Апокалипсис и карнавал в пьесе И. Вырыпаева воспринимаются как явления идентичные. Разрушительная энергетика «новой драмы» рубежа XX–XXI веков по-своему доминирует над креативной романтикой мелодрамы 1970-х годов. Автор проекта «Валентинов день» выступает в роли оппонента автора пьесы «Валентин и Валентина», поскольку отчетливое ощущение утраты, потери романтических идеалов прошлой жизни является ключевым в тексте И. Вырыпаева. Но проект «Валентинов день» тем не менее альтернативен и большинству традиционных агрессивно-депрессивных текстов «новой драмы», поскольку любовь как свидетельство жизни – явление почти уникальное.

Таинственное исчезновение Антонио и Розалины (Г. Горин «... Чума на оба ваши дома!») становится очередной карнавальной метаморфозой: «Когда ж туман исчез, то вдруг открылось, / Что молодых никто и не видал! / Кто говорит: забила их родня!.. / Кто говорит: Антонио-ловкач, / Сняв кандалы с себя и Розалины, / Бежал... потом уехал... да ушлыл / И жил с ней много лет в любви и счастье!... / Так или нет? Судить я не решаюсь... / Пишу всегда о том, что только точно знаю!..»⁸⁵. Отъезд Кати в межпланетную экспедицию «Марс – источник энергии!!» (И. Вырыпаев «Валентинов день») также является карнавальным превращением, а смерть Валентины воспринимается как органичный переход в карнавальную реальность. Таким образом, герои В. Шекспира погружаются в вечную жизнь,

⁸⁵ Горин, Г. «...Чума на оба ваши дома!» / Г. Горин // Тот самый Мюнхгаузен: пьесы. – Екатеринбург, 2004. – С. 538–539.

рождаются, умирают и воскресают вновь во всех последующих произведениях о любви. Соответственно образуется следующая рецептивная конструкция: В. Шекспир – Г. Горин – И. Вырыпаев; В. Шекспир – М. Рошин – И. Вырыпаев. «Чужое слово» в пьесах Г. Горина и И. Вырыпаева перетекает в «свое», а трагедия В. Шекспира и драма М. Рошина выступают в качестве претекстов по отношению к трагикомедии Г. Горина и проекту И. Вырыпаева. Заглавие пьесы И. Вырыпаева «Валентинов день» носит символический обобщающий характер. Художественное время в этом тексте обретает особые смыслы: оно отражает истории любви героев названного пьес, созвучно их чувствам и ощущениям, поскольку час Апокалипсиса по сути и есть не имеющий завершения День всех влюбленных, остановившееся мгновение, миг, превратившийся в вечность.

Одной из характерных для новейшей драматургии и кинодраматургии жанровых конструкций становится ремейк. Терминологически эта жанровая модель достаточно исследована (У. Эко, Т. Лейч, Б. Ямпольский, М. Загидулина, М. Черняк, И. Банах). При создании ремейка возможно прямое обращение к претексту, воссоздание новых социальных и художественных реалий или модернизация и культурное обновление того или иного прецедентного текста: «... появление драматургических ремейков в значительной степени подготовлено вариативностью сценического воплощения текста: роль режиссера, выступающего в качестве интерпретативного посредника между автором

пьесы и зрителем, сопоставима с ролью драматурга, взявшегося за переписывание классического текста-образца»⁸⁶.

В киносценарии Ренаты Литвиновой «Небо. Самолет. Девушка», ставшим ремейком пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь», фабула почти полностью совпадает с фабулой претекста. Образ главной героини Лары приближен к образу героини Э. Радзинского, но герой у Р. Литвиновой – это человек уже другого времени. Электрон Евдокимов («104 страницы про любовь») – физик-атомщик (профессия элитарная и модная в 60-е годы прошлого века). Георгий («Небо. Самолет. Девушка») – военный корреспондент (профессия опасная, определенно мужская и востребованная в наши дни). Бортпроводница Лара так же, как и стюардесса Наташа Александрова, существует словно между небом и землей, но – в отличие от земной Наташи – Лара эфемерна, невесома, воздушна, словно бестелесна. Георгий, как и Электрон, устойчив, «пришпилен» к земле и соответственно внутренне глубоко антигетичен Ларе. В сценарии Р. Литвиновой воспроизводится ряд эпизодов, мизансцен пьесы Э. Радзинского, а в финале обоих произведений погибает героиня, но если в драме Э. Радзинского смерть Наташи потрясает, шокирует и как будто не вписывается в общий контекст, то в киносценарии Р. Литвиновой Лара словно обречена с самого начала. Она не укоренена в жизни, чужда ей, а потому ее уход понятен и неотвратим, несмотря на всю трагичность ситуации. И хотя в тексте Р. Литвиновой, как и в пьесе

⁸⁶ Банах, И. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики / И. Банах // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: сб. науч. ст. – СПб, 2009. – С. 156.

Э. Радзинского, заведомо рискует герой (Электрон Евдокимов едет на испытание атомной установки, Георгий – в район военных действий), смерть наступает именно героиню. Замещение героя героиней – своего рода отвлекающий художественный прием, усиливающий трагическое звучание финала. Для Лары, которая словно задерживается в этом мире случайно, на самом деле нет смерти, поскольку ее пребывание на земле напоминает промежуточное, временное существование: «Я встречала таких девушек – небесных, как Лара. Они такие... более временные, чем мы все. Они всегда в моей жизни опережали всех, убегали, как я называю смерть. Куда-то их забирало, утягивало, да они и сами особенно не сопротивлялись. С ними, со светлыми, всегда что-то случалось. <...> Такие светящиеся существа, мне кажется, давно уже обручены с кем-то небесным. Их женихи на небесах. Наверно, поэтому получилось, что в начале фильма героиня долго идет по коридору аэропорта куда-то в свет. И мне хочется закричать: “Давайте цените ее, пока она не ушла навсегда! Пока она улыбается, пока живые глаза”»⁸⁷.

В пьесе Э. Радзинского и в сценарии Р. Литвиновой самолет, на котором летит героиня, горит по сюжету (это знак, предупреждение, намек), но и в одном, и в другом случае этот знак завуалирован в тексте, практически незаметен. Акценты смещаются, и показаны отношения Наташи с влюбленным в нее штурманом Левого Карцевым и Лары с командиром.

⁸⁷ Литвинова, Р. О небе, о самолете и о девушке / Р. Литвинова // Premiere, 2003. – № 57. – С. 39.

Героини обоих текстов попадают в критическую ситуацию, хотя по сюжету опасная профессия у героя, и все, что происходит с Наташей или Ларой, воспринимается как случайность. Но если у Э. Радзинского горящий самолет действительно случайность и гибель Наташи – абсолютная трагедия, то Лара ускользает почти незаметно, а аварии в авиации воспринимаются уже как некая драматическая закономерность. В тексте Р. Литвиновой присутствует оригинальный эпизод, отсутствующий в претексте. Это несостоявшаяся встреча с Георгием. Он не приезжает на место свидания, и Лара проводит ночь в незнакомом городе, в чужой квартире, ужасно страдая: **«32. Улица города У. Лара режет руку под деревом.** На улице под деревом несколько раз достаточно острым ножом протыкает себе руку, закутывает губу, чтобы не закричать от боли, и тут же завязывает ее платком. Над ее головой красиво шумит крона огромного дерева»⁸⁸. Лара сама наносит себе травму, что может квалифицироваться как попытка суицида.

В тексте Р. Литвиновой нет знаменитого монолога об уважении, который есть в пьесе Э. Радзинского: *«Наташа.* Понимаешь, нам было очень легко... сначала... за это нужно расплачиваться. Дальше нам будет все тяжелее, тяжелее... потому что я хочу уважения. А я его, в общем, не заслужила... а я его хочу... потому что... ну я... я хорошо к тебе отношусь. Если бы я хуже относилась <...> А сегодня я точно поняла... ты никогда не будешь... так ко мне относиться, как я хочу. Я всегда буду, в общем, чуть-чуть слу-

⁸⁸ Литвинова, Р. Небо. Самолет. Девушка / Р. Литвинова // Обла-
дать и принадлежать. – СПб., 2007. – С. 434.

чайной»⁸⁹. Аналогичный монолог у Р. Литвиновой имеет совсем другие коннотации: «Лара: Я так хорошо отношусь к тебе. Вот если бы я относилась хуже, я могла бы просто так, не говорить эти мучительные слова. Я сегодня прозрела, что ты никогда не будешь ко мне относиться так, как я хочу, – я буду всегда случайной»⁹⁰.

Лара не говорит об уважении, поскольку растворена в любви, любовь поглощает ее и погружает в совершенно другую реальность. Она не ждет уважения, даже не ждет взаимности от Георгия, она лишь стремится донести до него всю глубину своего чувства, для того, чтобы он ощутил кожей эту любовь как некий тактильный контакт. Лара самодостаточна в своем чувстве, и возможно именно поэтому герой в сценарии столь схематичен и абсолютно бесчувственен. Героиня вычерпывает свою любовь и уходит из жизни, поскольку услышанной она может быть лишь из небытия. Таким образом, если пьеса Э. Радзинского – о мужчине и женщине, о том, как мужчина обретает чувства благодаря женщине, то пьеса Р. Литвиновой только о женщине, не услышанной мужчиной.

Лара живет в облаках, проводя в небе большую часть своего времени, что провоцирует ее уход, приближая, по сути, добровольную смерть. Гибель обреченной Лары, на самом деле, суицид, поскольку, по ее логике, любовь сильнее смерти. Ее уход неизбежен, и героиня Р. Литвиновой исчезает, продолжая хранить свое чувство в пространстве другого мира.

⁸⁹ Радзинский, Э. 104 страницы про любовь / Э.С. Радзинский // Начало театрального романа. – М., 2004. – С. 101-102.

⁹⁰ Литвинова, Р. Небо. Самолет. Девушка / Р. Литвинова // Обладать и принадлежать. – СПб., 2007. – С. 439.

Влюбленная Лара уносится в иной, счастливый мир и существуют там абсолютно безмятежно до следующей реинкарнации. Охраняя любовь ценою жизни, героиня уходит из христианизированной действительности и начинает воспринимать окружающий мир сквозь призму языческих ритуалов. Дехристианизация героев Р. Литвиновой способствует созданию особого религиозного дискурса, связанного с культом любви, поклонением любви. В заголовке к киносценарию указано: «... *Написано кровью...*», и в виртуальной реальности героев добровольная смерть, уход в иное бытие гарантируют абсолютное бессмертие.

Герои Э. Радзинского Наташа и Электрон, безусловно, атеисты, и время создания пьесы – время атеистов. Герой – ученый, физик-атомщик, а значит, ему чужда любая религия. «Актуальный оттепельный» физик и девушка, живущая в небесах, – это идеальный тандем, красивейшая пара шестидесятых: «Стюардесса стала самой престижной профессией, и чисто прагматичными соображениями (зарплата, возможность посмотреть мир, проникнуть за «железный занавес») это не объяснить. Приподнятость к небесам делала стюардесс чуть ли не богинями. Времена изменились, появились куда более престижные занятия, полет на самолете перестал быть исключительным актом, но миф о стюардессе остался»⁹¹. Но Э. Радзинский, вероятно, не случайно выбирает профессию героине, и дело не только в престижности. Стюардесса обитает в небе, а значит, близка к Богу. И если в киносценарии Р. Литвиновой христианское соседствует с языческим (реинкарнация, суицид, кровь, жертва), то в тексте Э. Радзинского оно проявлено именно в

⁹¹ Кулиш, А. За облаками / А. Кулин // *Premiere*, 2003. – № 57. – С. 4.

образе Наташи. Однако и Наташа, и Лара, каждая в своей ситуации, становятся ангелами-хранителями для пассажиров загоревшегося самолета: «Мышка: Она не придет! Потому что... она все волновалась, что у вас происходило важное на работе. Она не придет... потому что... у них там что-то загорелось – она всех выпускала, выпускала, всех выпустила, а сама не успела. Потом она пришла в сознание. Она еще долго жила – целых полтора часа! И все волновалась за вас, как вы там... Мне потом уже не разрешили быть возле нее. Ее увезли, я нашла ваш телефон в ее сумочке и все звонила вам, но вы не брали трубку, а больше у нее никого и нет. Она не придет... Она так хорошо рассказала о вас. Она волновалась за вас. И еще... она просила передать вам, что главное – это выдержка»⁹².

Ремейк Р. Литвиновой, повторяя сюжетные линии претекста, явлен совершенно в другой тональности: героиня осознает себя как жертву (*Лара*: «Наоборот, ты самоуверенный со мной, я так не умею. Совсем не жалеешь. Ты мой любимый и убиваешь меня»⁹³), а Георгий при всей своей жесткости менее защищен, нежели Электрон и более инфантилен. Пьеса Э. Радзинского с романтическим названием создавалась как драма о героях шестидесятых, текст же Р. Литвиновой, обладающий нейтральным заглавием, не имеет четких временных параметров. Эта история могла произойти в любом пространстве в любое время и с любыми героями, что свидетельствует об универсальности самой идеи.

⁹² Литвинова, Р. Небо. Самолет. Девушка / Р. Литвинова // Обладать и принадлежать. – СПб., 2007. – С. 449.

⁹³ Там же. – С. 437.

Оба текста были успешно экранизированы: фильм «Еще раз про любовь» (режиссер Г. Натансон, сценарий Э. Радзинского) выходит на экраны в 1968 году, а картина «Небо. Самолет. Девушки» (режиссер В. Сторожева, сценарий Р. Литвиновой) – в 2002.

«Еще раз про любовь», безусловно, красивая мелодрама с типично советскими реалиями, несоветским гламурным антуражем и драматическим финалом. Звезда театра и кино Татьяна Доронина в роли Наташи сочетает вечную, неизбывную женственность, комсомольскую бескомпромиссность и бесконечную доброту, способную растопить сердце благородного, но холодноватого физика, наконец полюбившего и понявшего все про любовь. Наташа в исполнении Т. Дорониной лишена загадочности, она открыта и понятна. Живущая в небесах Наташа остается земной девушкой, которой необходимы семья, любовь и покой. Лара Р. Литвиновой, в отличие от героини Т. Дорониной, далека от всего земного, она словно спустилась с небес на землю, а затем вернулась туда, где ее постоянный дом. Лара именно своей «нездешностью», бестелесностью покорила молчаливого неэмоционального военного корреспондента, попутно рассказав ему о любви и жизни: «*Лара*: Нет, нет!.. Но ведь это же какой-то у тебя дефект – быть таким холодным, совсем не жалеть живых людей. По-моему, у нас у всех жизнь и так короткая, по-моему, люди и так беззащитны, смертны, под этими костюмами бьются живые сердца, все так недолговечны...»⁹⁴.

⁹⁴ Литвинова, Р. Небо. Самолет. Девушка / Р. Литвинова // Обла-
дать и принадлежать. – СПб., 2007. – С. 442.

Профессия героини пьесы Эдварда Радзинского и киносценария Ренаты Литвиновой становится своеобразным брендом, символом женственности и воплощением любви. Неземная, загадочная профессия притягивает, обволакивает и интригует интеллигентного физика и бесстрашного военкора. Стюардесса, изображенная на плакате «Летайте самолетами Аэрофлота» превращается в прекрасную мечту, воплощённую в нежной Наташе и слегка безумной Ларе.

Таким образом, интерпретируя чужой текст и взаимодействуя с прецедентными образами, авторы рецептивных жанровых моделей (в частности, сиквелов и ремейков) воплощают свою художественную концепцию и выстраивают собственные отношения с миром.

Л.С. Кислова

2.3 | «ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ»: О СТИЛЕВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПЬЕСЫ А. ПЛАТОНОВА

Самобытный стиль А. Платонова достаточно явственно заявляет о себе уже в начале 1920-х годов. Его структура, в тех или иных аспектах открывающаяся в работах С. Бочарова⁹⁵, Е. Толстой⁹⁶, Е. Яблокова⁹⁷, М. Дмитриховской⁹⁸, В. Эйдино-

⁹⁵ Бочаров, С.Г. «Вещество существования» (выражение в прозе) // Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. – С. 10-46.

⁹⁶ Толстая, Е. О связях низших уровней текста с высшими / Е. Толстая, Е. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М., 2002. С. 227-271.

⁹⁷ Яблоков, Е.А. О типологии персонажей Платонова / Е.А. Яблоков // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М., 1994. – С. 194-203.

вой, определившей ее как «структуру связей* (сопряжений, сообщений, прикосновений)»⁹⁹, оказывается удивительно созвучной самому типу платоновского сознания – не только «соучастного», как чаще всего трактуют его природу исследователи, но и «катастрофического». При этом мы имеем в виду невероятно страстное, не признающее никаких полутонов отношение художника к миру. Ведь самые различные и, казалось бы, несовместимые явления современной действительности Платонов объемлет своим сердцем, не просто активно включаясь во все происходящее в мире, но необычайно сильно переживая его как часть собственной жизни. Так, уже во вступлении к первому сборнику стихов «Голубая глубина» (1922) он пишет: «...кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машину, ноющий гудок и потную работу»¹⁰⁰. А в публицистике и дневниковых записях художника 1920–1930-х годов эта удивительная способность платоновской личности жить в постоянном напряжении всех душевных сил проступает еще более решительно и откровенно. Например: «...искусство – такая бесконечная радость, такой гимн восторга под склонившимися

⁹⁸ Дмитровская, М.А. Язык и мирозерцание А. Платонова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.А. Дмитровская. – М., 1999. В представленный ряд исследователей включим также имена Н. Корниенко, Н. Кожевниковой, Т. Сейфрида, Н. Малыгиной и др.

* Здесь и далее, в том числе и в цитатах, курсивом выделено автором.

⁹⁹ См.: Эйдинова, В.В. К творческой биографии А. Платонова (по страницам газетных и журнальных публикаций писателя 1918–1925 годов) / В.В. Эйдинова // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 213–228; Она же. О динамике стиля Андрея Платонова (От раннего творчества – к «Котловану») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М., 1994. – С. 132–144.

¹⁰⁰ Платонов, А. Собр. соч.: в 3т. / А. Платонов. – М., 1985. – Т. 3. – С. 487.

ся небесами...»¹⁰¹; «Вот что самое страшное в человеке - когда его люди не интересуют и не веселят <...>, когда он погружен весь в свою томящуюся душу»¹⁰²; «Страсть к познанию все больше, все мучительнее разгорается в человечестве»¹⁰³ и т.д.

Подобного рода коррективы, внесенные в человеческий и писательский образ А. Платонова, существенным образом углубляют традиционные представления о стиле художника, обнаруживая в нем *другую*, неразрывно связанную с первой («связующей») и во многом вытекающую из нее черту. Мы имеем в виду *необычайно драматическую*, и более того, *откровенно нарастающую в своем драматизме* сущность платоновского стиля, которая придает ему удивительно родственное и одновременно уникальное звучание в ряду столь ярких стилевых образований рубежа 1920–1930-х годов, как, например, стили И. Бунина или М. Горького¹⁰⁴. Иными словами, перед нами *стиль, максимально устремленный к контактам, встречам, связям* и в этой своей устремленности *открывающий труднейший характер движения человека навстречу другому - миру или человеку*.

Означенной выше «*мучительно-сопрягающей*» природе стиль Платонова остается верен до конца¹⁰⁵, что, впрочем,

¹⁰¹ Платонов, А. Чутье правды / А. Платонов. – М., 1990. – С. 43.

¹⁰² Платонов, А. Государственный житель: Проза, письма/ А. Платонов. – М., 1988. – С. 566.

¹⁰³ Платонов, А. Чутье правды / А. Платонов. – С. 142.

¹⁰⁴ См. подробнее: Белоусова, Е.Г. Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: кристаллизация стиля / Е.Г. Белоусова. – Челябинск, 2007.

¹⁰⁵ Не случайно в записных книжках Платонова так настойчиво повторяется мысль о неизменности его творческих ориентиров: «Мои идеалы однообразны и постоянны»; «...Я не гармоничен и уродлив –

не лишает его способности к решительным поворотам и модификациям своей структуры. Наглядным подтверждением сказанному может служить пьеса «Высокое напряжение» (1932), само название которой звучит как законченная формула авторского стиля. Его «предельное» качество сказывается уже в той атмосфере нечеловеческого напряжения, в которой существуют у Платонова и люди, по двадцать часов не выходящие из цехов, и машины: «высокая дрожь стрелок на циферблатах», все контрольные лампы «начинают пульсировать светом с высшей частотой»¹⁰⁶, «бешеное пульсирование ламп» [53] и т.д. Причем, как можно заметить в приведенных выше фрагментах, поистине всеобщее напряжение в платоновском тексте последовательно нарастает, проявляя один из основополагающих принципов стиля художника. Речь идет о принципе градации, который придает творимой Платоновым форме крайне «накаленное» звучание.

Не менее отчетливо оно ощущается и в сюжетной организации пьесы, действие которой неукоснительно движется к своей кульминационной точке - сцене аварии. Традиционно для Платонова она представляет собой не просто исключительную ситуацию, а ситуацию «у последней черты», как совершенно точно определяет ее Л. Фоменко¹⁰⁷. Подобная ситуация требует от человека «наивысшего

но так и дойду до гроба, без всякой измены себе» (Платонов, А. Государственный житель / А. Платонов. – С. 555, 567).

¹⁰⁶ Платонов, А. Высокое напряжение / А. Платонов // Драматические произведения. – Москва-Мюнхен, 2004. – С. 52. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страниц в квадратных скобках.

¹⁰⁷ См.: Фоменко, Л. Человек в философской прозе А. Платонова / Л. Фоменко. – Калинин, 1985. – С. 51, 60.

духовного проявления», т.е. абсолютной отдачи себя, что и демонстрируют нам герои пьесы. Напомним, что Абраментов и Распопов приносят себя в жертву всеобщему делу создания «республиканского кольца высокого напряжения». И это еще раз убеждает нас в том, что все отмеченные ранее моменты платоновской поэтики подчинены единому стилевому заданию – родственному и вместе с тем мучительному собиранию мира, самых различных его сторон.

Еще более показательным в плане целенаправленного осуществления стилевой стратегии Платонова в пьесе «Высокое напряжение» оказывается звучание сотворенного им мира. Оно рождается в процессе очень непростого взаимодействия трех основных партий – шума машин, человеческого голоса и музыки. В первом действии они выступают еще подчеркнуто отдельно, причем с явным преимуществом шума. Последний заявляет о себе мощным разнозвучным аккордом («судорожно бьют молота и слышен вихрь спускаемого пара», «свист пара и сжатого воздуха», «звук напряженного взрыва» и.т.д.), на фоне которого и голос человека, и особенно музыка звучат «почти неслышно», а «временами затихают совсем» [42].

Во втором действии партитура платоновского текста, на первый взгляд, существенно усложняется, максимально приближаясь к заветному симфонизму. Ведь достигнув наивысшей точки своего развития, сольная партия шума не заглушает здесь человеческий голос или музыку, а вступает с ними в самый тесный контакт. Об этом говорят платоновские метафоры, акцентирующие сращение живого и неживого начал: «приглушенное пение работающих вблизи котлов, генераторов и механизмов» [50], «напряженное пе-

ние механизмов» [52]. Однако при более тщательном вслушивании в звучание платоновского мира и составляющих его «голосов» становится очевидной мнимость их согласия, ибо трудно назвать согласием подчинение и замещение живого голоса техническим гулом, тем более что это приводит к фактическому разрушению первого. Не случайно романс, который напевает во время дежурства инженер Жмяков, звучит у Платонова очень «пунктирно». Причем чем дальше, тем мельче становятся его «осколки»: «Колокольчики... (Включает один из автоматов на пульте: на пульте вспыхивает красная лампочка, трогается стрелка в градуированном разрезе; чуть трогаются стрелки на двух больших циферблатах, висящих над пультом. На третьем циферблате стрелка восходит сразу высоко и там останавливается). Бубенчики... (включает второй автомат: вспыхивает вторая красная лампа, трогается стрелка в градуированном разрезе, стрелки на двух главных циферблатах дают дрожание вперед)... ...Звенят... (Включает третий автомат с теми же эффектами) ... Звенят... (Включает четвертый автомат). «О моей... (включает: зажигается синяя лампа)... погиб... (включает: синие, красные, желтые, белые лампы)... шей юности твердят, твердят...» [50].

В том же случае, когда согласие действительно оказывается достигнутым, оно практически тут же рассыпается. Так, во втором действии возникает образ «нежной» радиомызыки, которая раздается из сумки почтальона, и потому складывается ощущение, что человек ее «носит в самом себе» [54]. А уже в третьем действии мы видим, что машины по-прежнему «поют свои песни», но человеческая «песенка», как метко замечает один из героев Платонова,

оказывается «спета». Что касается музыки, то сначала она утрачивает свою природу («Звуки встают, как вещи, неподвижно» [59]), а затем и вовсе умолкает.

И все же наиболее зримо определяющее качество художественного сознания А. Платонова выражает его слово. Именно оно акцентирует мучительно складывающиеся, но так и несложившиеся моменты связи различных сторон жизни. Особенно действенными оказываются при этом платоновские оксюмороны, представляющие собой странное, «разрывающее» себя изнутри соединение душевно окрашенного, «живого» слова и слова «бездушного» (канцелярского или стереотипного): «Нет, подружка дорогая, - я организационно подготовился» [48], «квалифицированный черт», «сознательный покойник» и т.п.

Еще отчетливей внутреннее несопряжение сопрягаемых явлений и жизненных начал демонстрирует подчеркнута диссонансный рисунок платоновской фразы, возникающий в результате сверхактивного использования автором антонимов. К тому же чаще всего они оказываются в непосредственной близости друг к другу. Например: «Люди отдыхают где-то. А я, чем больше дома, тем больше устаю...» [42]; «А в сердце своем я ничей, там я только свой. Свой только? Значит чужой, значит, враг» [45]; «Хорошо. Плохо только, что сестра извещает, а не треугольник» [60].

При этом следует отметить, что внутреннее несогласие достаточно быстро переходит у Платонова в открытое опровержение и даже противостояние. Отсюда вполне естественно, что доминантное положение в словаре пьесы занимает лексика, имеющая семантику не «связи», а «разры-

ва». Например: «рассыпается», «раздробить», «растратить» и особенно «остатки», «клочья», «мелочь».

Таким образом, вместо всеединства, мировой целостности и гармонии мы видим *«великое расстройство жизни»*¹⁰⁸ (Л. Эпельбоин), т.е. *пустоту и хаос*. И вновь это само по себе «крайнее» состояние последовательно нагнетается и заостряется автором: «беспорядок», «стихия комнатных предметов», «темный хаос комнаты», «мусорный хаос комнаты», «хаос вещей». Нетрудно заметить, что использование различных эпитетов максимально расширяет смысловое поле ключевого понятия, придавая хаосу поистине вселенский масштаб. А если учесть, что не менее значимое для платоновской онтологии слово «пустота» означает не столько незаполненность мира, сколько рассеяние в нем жизненной силы и разрыв жизненно важных связей («Может быть, мы обнимемся и упадем вместе на пустой земле» [44]), то становится понятным возникновение еще одной метаморфозы, творящей в пьесе образ разрушающегося бытия. Речь идет о целенаправленной и полномасштабной подмене¹⁰⁹ живого неживым: «Кто мы – СССР и Капитализм?» [44]; «Почему здесь так много технических сил?» [53]; «Что такое «промфинплан»? Это не бумага, это вот те люди, какие

¹⁰⁸ Формула, предлагаемая А. Эпельбоин для определения художественного мира «Котлована», представляется нам очень точной и по отношению к платоновской драматургии начала 1930-х гг. (См.: Эпельбоин, А. Поэтика разрушения / А. Эпельбоин // «Страна философов» Андрея Платонова. – М., 1994. – С. 233).

¹⁰⁹ Принцип «подмены», или «подменной, ложной связи», как убедительно показывает В. Эйдинова, становится доминантным в романе А. Платонова «Счастливая Москва» (См.: Эйдинова, В.В. О структурно-пластической природе художественного стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) / В.В. Эйдинова // XX век. Литература. Стиль: стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1950). – Екатеринбург, 1998. – Вып. 3. – С. 10).

погибли» [60]. И более всего эта последовательно осуществляемая в тексте «Высокого напряжения» линия подавления человеческого начала сказывается в образе героя, который оказывается под стать окружающему миру, т.е. «пустой» и «легкий».

Начнем с того, что персонажи платоновской пьесы утрачивают естественные для человеческой души способности чувствовать и помнить. Кто-то забыл «формулу живой силы», кто-то – своего мужа, а кто-то, как Абраментов, – даже самого себя: «Я забылся один среди капитализма» [43]. Не менее серьезные «потери» несет и физическая оболочка людей: «...я хожу, тружусь на них, тело свое трачу...» [54], – заявляет один из героев «Высокого напряжения». И как всегда, это достаточно абстрактное выражение наполняется у Платонова вполне конкретным смыслом, поскольку тело изображаемого им человека обнаруживает буквальный недостаток жизненно важных органов и свойств. У жертв катастрофы нет глаз, у Пужакова – зубов, а Мешков утратил свой неповторимый запах.

К этим весьма ощутимым признакам разрушения человеческой личности Платонов добавляет еще один – ее незакрепленность в окружающей действительности, отсутствие своего места в жизни. Причем данная мысль получает самое решительное и разнообразное воплощение в тексте анализируемой пьесы. Это и традиционный для Платонова образ странника (его черты можно увидеть в образе Абраментова), и прямые высказывания отдельных героев, например, почтальона: «...сказано – лично вручить. А где лично – когда *этих личностей нету нигде на свете?* Дома ска-

зали, вы не бываете, на заводе у вас тоже вечного места нету. Идите, говорят, ищите их где-нибудь *сквозь*» [54].

И вновь мы имеем возможность убедиться в том, что именно слово художника как наиболее тонкий и точный инструмент его стиля особенно мощно и убедительно открывает целенаправленное умаление человеческого «Я» в современной Платонову жизни. Так, несмотря на встречающееся в пьесе упоминание о человеческой личности как некоей целостности («...я *вся* уже сплю» [46]; «швыряют *все-го* человека в угол комнаты...» [49]), гораздо чаще она означает автором как фрагмент или осколок. Отсюда, как уже отмечалось ранее, доминантное положение в тексте «Высокого напряжения» занимают слова «мелочь», «элемент», «остаток» и даже «остаток от истраченной мелочи» [55], появление которого обнаруживает столь характерную для стилевого сознания Платонова устремленность к «крайним» точкам изображаемой действительности.

Отдельного внимания в этом ряду заслуживает, на наш взгляд, слово «пустяк». Оно приобретает повышенную стилевую и концептуальную значимость в силу своих предельно широких полномочий – способности замещать отдельные составляющие человеческого образа и всего человека сразу. Например, Абраментов говорит «пустяками» и к тому же «какие-то пустяки». А Мешков этими «пустяками» пахнет, что впрочем, неудивительно, поскольку именно он дает себе следующую характеристику: «Я *мелочь, про-слойка, двусмысленный элемент и прочий пустяк...*» [42].

Подобный способ «самоговорения» персонажа необычайно важен для понимания платоновской концепции мира и человека, определяющей художественный строй его

пьесы. А «строит» он неповторимый и в то же время весьма характерный для изображаемой эпохи тип «выпотрошенного сознания» (А. Эпельбоин)¹¹⁰, отражающего восприятие личностью самой себя как абсолютной пустоты и ничтожества.

Таким образом, герой Платонова раздавлен духовно и физически, лишен воли и вкуса жизни, по сути это *живой мертвец*, и более всего нас убеждает в этом образ Мешкова. Не вписываясь в окружающую жизнь, он заранее готовит свой уход из нее и даже дает соответствующее объявление в газету: «Убитая горем двоюродная сестра с глубоким душевным прискорбием извещает всех родных и знакомых о своевременной кончине...» [48]. Однако надо заметить, что разработанный героем план не так уж абсурден. Ведь никакие другие проверенные способы (будь то объятия или безудержное поглощение пищи) не могут преодолеть опустошенное, безжизненное пространство отдельного человеческого существования. Отсюда устойчивый характер приобретают в пьесе мотивы неизбежной тоски и одиночества. Эти состояния испытывают как «старые» люди, так и «новые», причем по-платоновски остро, на самой верхней ноте: «Ведь терпенья нету – душа в груди болит!» [49], – бросает жене измученный бесконечным ожиданием Крашенин. «Я измучился весь!...» [55], – признается чуть позже Абраментов. «Разве это жизнь? <...> Прямо наказание! Только и мучаешься <...>» [54], – вторит им почтальон.

И только смерть дает платоновским героям реальное избавление от безграничного душевного страдания. Не случайно тот же Мешков, при жизни носивший в своем сердце только горе и смертельную усталость, после своей

¹¹⁰ Эпельбоин, А. Указ. соч. С. 233.

условной смерти становится необычайно бодр и весел. А Абраментов, прожив всю жизнь в одиночестве, умирает «в тесноте» класса, ставшего для него «своим».

Итак, мы имели возможность убедиться в том, что, сохранив в неизменности внутреннее «ядро», стиль Платонова зримо обнаруживает в тексте «Высокого напряжения» свою оборотную сторону. Благодаря этому исконная платоновская поэтика «драматических связей» предстает здесь как поэтика «*распадающихся связей*», т.е. «*разрывов*», «*отторжений*» и «*отчуждений*»... Она открывает трагическую противоречивость бытия, обманывающего человека, страстно мечтающего о мировом единстве, калечащего и опустошающего его душу. Но не менее решительно создаваемая Платоновым форма проявляет и острейшее переживание этой трагедии автором. А потому «Высокое напряжение» органично вписывается в единый метатекст платоновского творчества, обнаруживая в своей стилевой организации черты, родственные таким сверхсложным стилевым структурам, как «Чевенгур» (1929) и «Счастливая Москва» (1932–1936).

Е.Г. Белоусова

ГЛАВА 3 | ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

3.1 «Нувелеты» С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО КАК РЕЗУЛЬТАТ ЖАНРОВОГО СДВИГА

В работе 1924 года «Литературный факт» Ю.Н. Тынянов отстаивал взгляд на жанр как на динамический феномен: «Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром...»¹¹¹ Динамика жанра, по Тынянову, проявляется не в форме плавной эволюции, а в форме сдвига. Полемизируя с распространенной точкой зрения на литературу как на последовательную преемственность разных авторов («Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова»), исследователь акцентирует другое начало – не эволюционное, а качественно иное, практически революционное: «Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только *сместив его оду*; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, *сделав большой формой мелочь карамзинистов*; что все они и могли-то наследовать своим предшественникам только потому, что *смещали их стиль, смещали их жанры*»¹¹².

¹¹¹ Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 257.

¹¹² Там же. С. 258. Курсив Ю.Н. Тынянова. Курсив цитируемого автора, в не оговоренных специально случаях курсив мой – А.К.

Очевидно, можно выделить два основных варианта оформления жанрового сдвига: один из них маркируется и каким-то образом декларируется, другой – подается имплицитно. Формой манифестации сдвига, в частности, является использование писателем окказионального жанрового обозначения. Именно такой вариант представлен в творчестве «прозёванного гения», С.Д. Кржижановского (1887–1950), создателя жанра «нувелеты».

В. Перельмутер, комментатор выходящего собрания сочинений писателя, отмечает: «Осенью 1935 года "Литературная газета" начала публиковать "Черновые записки Пруткова-внука", под которыми стояла подпись "С. Кржижановский". Замышлялось длительное существование такой рубрики, ибо сотрудник, ее ведший, был осведомлен, что *записок* подобного рода у автора хватит надолго»¹¹³. Общее число написанных С.Д. Кржижановским «нувелет» – более сорока. Некоторые из них свёрнуты до размера двух фраз («Писатель и идея», «Обиняк», «Занятой человек»), иногда даже одной – «Новая вывеска», редкие образцы «растянуты» писателем до размеров полутора или двух страниц – «Клепсидра», «Виртуоз».

Кржижановский воспринимал лаконичность как веяние и как требование времени. В работе 1925 года «Поэтика заглавий» он писал: «...стиль малоречивости, умение расправиться с темой в два-три слова, стал стилем эпохи. Это надо понять и... принять» [4, с. 42]. Не только автор нувелет чувствовал это, но многие другие писатели 20-х

¹¹³ Кржижановский, С.Д. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. / С.Д. Кржижановский; сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. – М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. – С. 584. Курсив автора приведенной цитаты.

годов. Вспомним в этой связи хотя бы «телеграфный стиль» В.Б. Шкловского. Лаконичность была формой времени.

Что же такое «нувелета»? Номинация жанра достаточно прозрачна и восходит, конечно, к новелле, а также к украинскому термину «новелета». Классическая западноевропейская новелла, представленная, например, «Декамероном» Боккаччо или «Гептамероном» Маргариты Наваррской, безусловно, учитывалась автором. Но это было не прямое следование за классическими образцами, а опосредованное. Причем самое важное заключается в том, что ступеней опосредования было несколько. Очевидным русским представителем этой жанровой традиции был, прежде всего, любимый С.Д. Кржижановским ранний А.П. Чехов. Влияние его ранних мелочишек, а также записных книжек прослеживается в нувелетах и в критических статьях.

Вторая отсылка декларируются в объединяющем нувелеты заголовке – «Из архива Пруткова-внука» (в варианте «Литературной газеты» – «Черновые записи Пруткова-внука»). Козьма Прутков в отечественной литературе может быть признан как образцовый мнимый пародийный автор, персонифицированный и вместе с тем условный создатель литературных маргиналий. Обратим внимание на то, что в заголовке у Кржижановского «директор пробирной палатки и поэт» оживает как бы в третий раз. Был Прутков-отец, потом некий Прутков-сын, и вот, наконец, автор нувелет представляет творчество Пруткова-внука. За этим утроением литературной маски кроется металитературность как один из базовых художественных принципов творчества С. Кржижановского. Соответственно в искусстве театра писатель ценил метатеатральность. Показательна его запись о

Московском камерном театре А. Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда своей темой он избирает себя самого, т.е. *театр*, и, отождествляя свой процесс и предмет, даёт *игру об игре*. <...> Камерный театр давал почти всегда *игру об игре*, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее – театром, возведенным в степень театра» [4, с. 643]. Металитературность нувелет не всегда очевидна. Она не на поверхности сюжетно-фабульного уровня (хотя бывает, что и там уже проявлена), а в принципах создания якобы «вторичного» текста, вторичность которого замаскирована и завуалирована.

Нувелета – это жанровая разновидность миниатюры, основанная на сдвиге и сложной контаминации таких периферийных для «большой литературы» жанров, как анекдот, пародия, афоризм, притча, шарада.

Нувелеты Кржижановского в силу своей предельной лапидарности могли входить в качестве вводных жанров в более крупные образования – рассказы, повести. Повторим слова Ю.Н. Тынянова о Пушкине, который «наследовал большой форме XVIII века, *сделав большой формой мелочь какрамзинистов*». Эту мысль, с соответствующей поправкой, можно экстраполировать на С.Д. Кржижановского: он сделал «большой формой» мелочь создателей образа Прутковва. То, что для братьев Жемчужниковых и А.К. Толстого было на периферии их творчества, то у Кржижановского переместилось ближе к центру его творчества. Нувелеты – это, используя давний литературоведческий штамп, «творческая лаборатория» писателя. Если прибегнуть к метафорической параллели из области агрономии, то можно сказать, что нувелеты есть опытные образцы, выведенные в

результате селекции, прививки, перепрививки и переопыления одних жанров другими.

Стоит подчеркнуть, что для Кржижановского лапидарность всегда и во всех случаях оставалась достоинством, а не недостатком литературного творчества. Бытовавшее в XIX веке представление о том, что настоящий писатель только тот, у которого есть роман, неприемлемо к автору «Сказок для вундеркиндов». В работе «Идея и Слово» мысль о сдвиге всей жанровой системы современной литературы отразилась в попутном замечании: «Почему, спрашивала критика, Чехов не написал роман? Потому что он написал их несколько, но в форме рассказа. См., например, "Ионыч" и др.» [5, с. 498]. Следствием такого взгляда на литературу становится такое её определение: «Кратчайшая строка, проведённая от образа к образу, – это и есть словесное творчество» [5, с. 498]. Именно в силу предельной сжатости миниатюры Кржижановского могут быть проанализированы не только как нечто единое целое, но и порознь, по отдельности.

Рассмотрим механику действия сдвига и жанровой трансформации в разных образцах нувелет писателя, приводя по возможности их полностью.

Начнём с самой краткой, которая называется **«Новая вывеска»**: Портниха, зарабатывавшая на жизнь шитьём дамских нарядов, выйдя замуж за партийца, сняла старую вывеску и заказала новую, на коей было написано: *Портниха* [5, с. 294]. Приём, на котором держится текст, – языковая игра. Первое слово нувелеты узуальное – *портниха*, а последнее – окказионализм: *партиниха*. Очевидно, что семантика этого слова не одинакова для героини и для автора.

Они вкладывают разный смысл в слово-вывеску. Для бывшей портнихи, вышедшей замуж за партийца, слово *парти́ниха* – манифестация ее новой социальной роли, приоритетной по отношению к первоначальному роду её занятий. Партийное начало иерархически оказывается выше профессионального, что и должна закрепить обновлённая вывеска. Для автора описанный случай является демонстрацией мимикрии массового человека, его всегдашнего предпочтения внешнего внутреннему, сущностному. Смена одной буквы на другую для героини не просто нарушение орфографической нормы. Сейчас ей разрешено то, чего нельзя другим. Самое же главное заключается в том, что окказиональная деривация, связанная с ключевым словом эпохи «партия», равнозначна перемещению героини вверх по социальной лестнице. Очевидно, *парти́ниха* предпочтительнее простой портнихи, несмотря на их одинаковое профессиональное мастерство. Пафос нового положения передаёт не только *парти́ниха*, но и замена нейтрального союзного слова «на которой» архаизмом *на коей*. Это слово двуинтонационное, за серьёзной, даже пафосной интонацией героини скрывается иронически диссонирующий акцент автора. Для него смена вывески всего лишь дань времени, сложившейся конъюнктуре. С точки зрения жанра, можно сказать, что нувелета строится **на сдвиге анекдота**. Одна из конститутивных особенностей анекдота заключается в резком противопоставлении одного положения героя другому. Кржижановский достигает в нувелете предела лапидарности, излагая всё содержание в одной фразе.

«Правдивость»: Некий деятель, будучи неоднократно спрашиваем, какой специальности он обучен, отвечал: «По

необразованию я философ» [5, с. 295]. В основе текста лежит **сдвиг афоризма в нувелету**. В третьей записной тетради писателя есть исходный афоризм: «По необразованию я – философ» [5, с. 389], на основе которого создается другой жанр. Очевидно, что нувелета, по сравнению с афоризмом, представляет новый вариант оцельнения, другой тип завершения. В нувелете создается некая жизненная ситуация, появляются герой и объемлющее текст заглавие. Афоризм же заголовка лишен. Таким образом, афоризм разрастается до нувелеты и начинает восприниматься как вводный жанр. В нувелете противопоставлены не только некий деятель и спрашивающие, но и связанные с ними два разных понятия: *специальность* и *образование*. Для спрашивающих важнее первое, в контексте равнозначное ремеслу, а для *некоего деятеля* важнее образование. Признание в том, что он философ, в современных условиях невыгодно и, может быть, даже убийственно для жизненной практики героя. Но философское миропонимание неизбежно обрекает его на то, чтобы говорить правду, какой бы она ни была. Обратим внимание на паронимы *правда* и *правдивость*, позволяющие осмыслить авторскую позицию. Первое слово связано с объектным началом, тогда как второе – с субъектным, личностным (ср.: правдивый человек). Тот факт, что деятель вынужден *неоднократно* отвечать на один и тот же вопрос, свидетельствует о том, что он, скорее всего, безработный, тщетно пытающийся устроиться в новой действительности. Однако беда в том, что философия – это не образование и не специальность, а нечто другое, не совпадающее ни с первым, ни со вторым. Это, скорее, тип мировидения и миропонимания. Понятие *необразование*

внутренне диалогично: для людей, собирающих анкетные данные, философ – это пустое непонятное занятие, а для отвечающего – понимание того, что философии и философствованию нельзя обучиться как некоей специальности. Философ являет собой тип неприкаянной личности, почти никогда не востребованной в обществе. За нувелетой скрывается автобиографическое и автопсихологическое (используя термин Л.Я. Гинзбург) начала.

Классическая **новелла**, безусловно, соприродна нувелетам С.Д. Кржижановского. Одна из структурных особенностей новеллы – неожиданная развязка, point, резкое переворачивание ситуации. Заглавие нувелеты **«Заочный мост»** должно заинтриговать читателя своей непривычной лексической сочетаемостью и находиться в его оперативной памяти до тех пор, пока не будет найден ответ на естественно возникающий вопрос: почему мост – заочный? «Двое приятелей гуляли как-то в окрестностях города. Один из них горячо и красноречиво доказывал спутнику преимущества метода заочного обучения. Незачем, говорил он, передвигать людей в пространстве, незачем забивать транспорт учащимися, когда радиозвук может отыскать ухо в самом отдаленном уголке страны. Подталкиваемый молчанием спутника, он говорил ему о заочных курсах инязыков, о заочных бухгалтерях, заочной физкультуре, заочных техникумах и заочной школе инженеров». Начало нувелеты, как обычно у Кржижановского, строится на притчевом анекдотической основе: герои определены в самом общем виде, не конкретизированы время и место описываемого события. Композиция нувелеты состоит из двух частей. Есть завязка и следующая сразу за ней развязка. Переход от

одной композиционной части к другой отмечен сменой речи повествователя речью героев:

- Да, - ответил, наконец, приятелю приятель, - что спорить, факты налицо. Вот, например, мост, к которому мы сейчас подходим. Я знаю, что он построен инженером, учившимся по заочному методу. Иди вперёд, я за тобой.

- О, - воскликнул энтузиаст, - за заочным методом будущее, но сейчас... не поискать ли нам лучше броду? [5, с. 296].

Новелла, а в особенности нувелета Кржижановского, заканчивается вовсе не последней строкой, а первой, создавая композиционное кольцо. Иначе говоря, читатель должен вновь обратиться к заглавию и переосмыслить его, переинтонировать. Тогда и раскроется смысл странного заглавия - «Заочный мост».

Развертывание **шарады в нувелету** происходит в произведении «Деликатность». Смысловое зерно нувелеты сформулировано в первой записной тетради писателя: «Уха из рыбы чеп (чепуха)» [5, с. 333]. Нувелета звучит так: «Рецензент, которому дали на отзыв рукопись, всякого таланта и смысла лишённую, сперва было написал «чепуха». Но потом, сообразив, что автор и так уже природою обижен, стёр резинкой «чепуху» и написал не столь уж резко: "Уха из рыбы чеп"» [5, с. 294]. Обратимся в данном случае к реверсивному чтению, явлению, необходимому при восприятии и анализе предельно лапидарных текстов. Суть его в том, что миниатюра, в отличие от крупных жанров, предполагает перечтение или выборочное возвратное чтение для того, чтобы в полной мере понять её смысл. Так, заголовок «Деликатность» только при реверсивном, воз-

вратном чтении раскрывает свой иронический смысл. Подобно портнихе, сменившей вывеску, но не озаботившейся поменять свою суть, рецензент тоже заменяет форму выражения оценки, экспликацию заменяя импликацией. Поэтому его деликатность, едва прикрытая эвфемизмом, – чисто внешняя: вряд ли автор рукописи, и так уже обиженный природою, сумеет расшифровать нелестную оценку своей рукописи. А если и догадается, то наверняка будет недоволен ею.

Генетическая связь с шарадой проявляется в том, что слово «чепуха» разбивается на слоги так, что каждый из них обретает смысл самостоятельного слова. Языковой опорой служит выделение в *чепухе* известного слова *уха* и переосмысление инициали как сорта рыбы. Дополнительным средством усложнения разгадки является мена позиций слогов-слов: финаль *уха* переносится в начало, а окказионализм *чеп* – в конец.

Более сложным является случай, когда в жанре нувелеты сплавляются особенности **сценки и афоризма**. «**Стилист**» начинается с парадокса, с переворачивания привычной ситуации: «Молодой писатель учил старого правильному обращению со стилем» [5, с. 297]. Очевидно, что в норме соотношение обучающего и обучаемого должно быть обратным: старый должен учить молодого. Трагедийность первой фразы задаёт тональность следующему затем выражению. Начинается поучение старого молодым с абсурда: «В вашем историческом романе, товарищ по соперу, не соблюден локальный принцип». Метатеза, когда вместо слова «сотоварищ» возникает неологизм *соперо*, характеризует молодого писателя как человека невысокой

культуры, однако хорошо разбирающегося в текущей конъюнктуре. Выражение *локальный принцип* для молодого писателя всего лишь словесная оболочка, за которой ничего не стоит. Доказательство этому находим в следующей фразе: «...не соблюден локальный принцип. У вас там что царь, что псарь: едят, там, любят, умирают». Реверсивное чтение позволяет понять, что имеется в виду под *локальным принципом*. Говоря словами чеховского героя, «они хотят свою образованность показать». Автор нувелеты дает понять, что под туманным локальным принципом имеется в виду столь востребованный в литературе этого времени классовый принцип. А потому *про царя* и *про псаря* нужно писать по-разному. Царь, в кругозоре автора, эвфемизм, как и *локальный принцип*. Царь – это человек, облеченный властью, как бы он ни назывался. Можно сказать, что царь – это символ власти. Если бы царь был только царем, то его, следуя духу времени, следовало бы изображать в резко отрицательных тонах, однако молодой писатель, напротив, говорит о нем с пиететом: «Допустим, дерется псарь. Пишите: "Он бабахнул кулачищем", – а царь: "Он ударил его из своих собственных рук". Тут и инстинкт собственности подчёркнут, и стилевой загиб налицо. Или классовая окраска восприятия. Допустим, и царь, и псарь – оба на Канатчикову поехали. Как об этом скажет придворный, этакий стопроцентный магнат? О псаре: "Фомка спягил". А о царе: "Его императорское величество милостиво соизволили снизить с ума"». Обучаемый, очевидно, желая подстроиться под новый стиль и научиться писать по-новому, признается: «Что ж, вы не лишены остроумия, – согласился старый писатель». На что следует ответ: «Опять неверно, – возразил молодой, –

в наше время надо говорить: "Вы не лишенец остроумия"» [5, с. 297]. Замена *лишен* на *лишенец* значима. Последнее слово – советизм, который обозначал в 30-е годы людей, лишенных избирательных прав согласно Конституции. Одноструктурными словами ассоциатами являются *невозвращенец*, *приспособленец*, выступающие в качестве ярлыков в советском идеологическом дискурсе. Таким образом, венчающее нувелету выражение становится имплицитной авторской оценкой современной ему литературной ситуации, когда востребованными оказываются конъюнктурщики, умеющие «правильно» писать про царя и про псаля.

Кржижановский вообще избегал использовать в нувелетах жанровые подзаголовки, но у одной он всё-таки есть. Это «**Забастовка**», имеющая подзаголовок «**утопия**». Авторская позиция изначально выражается открыто: то, о чём пойдёт речь, невозможно нигде и никогда, но желанно всем. Как и в большинстве случаев, композиция нувелеты строится на столкновении завязки и развязки. Смысл данного произведения в отрицании значимости для творческой личности власти и власть предержащих лиц. «Правительство некоторого демократического государства, которому всевозможные рабочие и иные организации досаждали постоянными забастовками, решило наказать бастующих и само объявило забастовку. Пока подданные не встанут на работу, объявлял декрет, правительство отказывается править. Премьер-министр и члены кабинета заранее предвкушали то ошеломляющее действие, которое произведет декрет на массы. Желая его еще усилить соблюдением всех законных формальностей, премьер и другие министры записались на биржу труда как безработные

правители» [5, с. 306–307]. Ключевое выражение в данном отрывке акцентировано его сильной концевой текстовой позицией. Это выражение, которое и сейчас воспринимается как оксюморон, – *безработные правители*. Выражение соотносится и с заголовком, и тем более с подзаголовком. Утопизм ситуации усиливается финалом нувелеты, в которой желанное автору положение оказывается не кратковременным, а непрерывно ддящимся. «Говорят, с тех пор прошло немало времени. Премьер и бывшие члены кабинета каждый день – аккуратно – ходят на биржу, справляясь, не найдется ли какой работы – ну, хотя б работенки – по специальности. И каждый раз из окошечка им отвечают: «Наведайтесь завтра» [5, с. 307]. Особенностью современной утопии является ее имплицитная связь с антистетичным жанровым двойником – антиутопией. «Исторически антиутопия возникла в качестве корректива утопии, избрав специфическую форму полемики: она вписывает утопический проект в логику реальной жизни и бесстрашно предъявляет результаты этого эксперимента. Классическая антиутопия – это художественная модель осуществленного утопического идеала, демонстрирующая последствия социальных преобразований»¹¹⁴. Реальная жизнь всегда протекает в антиутопических формах, поэтому утопия – жанр внутренне диалогический, «саморазоблачительный».

¹¹⁴ Маркова, Т.Н. Жанровое поле антиутопии на рубеже XX–XXI веков / Т.Н. Маркова // Время как объект изображения, творчества и рефлексии: междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010): материалы / отв. ред. И.И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. – С. 411.

Очевидна связь этой нувелеты не только с утопией / антиутопией, но и с анекдотом на уровне фабулы и композиции: «...анекдот имеет очень любопытную композицию: в норме он состоит из начала и конца (в нём нет "середины"), а его сутью является несоответствие начала и конца, комический эффект, создаваемый обманутыми ожиданиями слушающего»¹¹⁵.

С.Д. Кржижановский – писатель, для которого логика была не просто одним из любимых учебных предметов, но формой познания и отражения мира. Нувелета «**Глухой горнист**» представляет собой образное воплощение одного из базовых понятий логики – **антиномии**, то есть неразрешимого противоречия в законе. Широко известны антиномии Иммануила Канта, в новейшее время – антиномии Бертрانا Рассела. Кржижановский создаёт свой образец антиномии, переводя его в образную форму. Его нувелета связана с нарративизацией антиномии: «Оглухший горнист захотел услышать свою игру. Ему объяснили, что если приложить трубу к уху, то много лучше слышно. И вот горнист потерял покой: приложит трубу к уху – не на чем играть, затрубит в трубу – нечем слушать» [5, с. 308].

Ещё один философский этюд в форме нувелеты посвящен известному гегелевскому **диалектическому закону отрицания отрицания**, который, как известно, Сталин попросту игнорировал. Так что, казалось бы, у невинного литературного пустячка был актуальный политический фон. Итак, нувелета «**За чтением Гегеля**»: «"...Откуда вытекает, что не не-я равно я". Гм, странновато выходит – или

¹¹⁵ Шмелёва, Е.Я. Русский анекдот: Текст и речевой жанр / Е.Я. Шмелёва, А.Д. Шмелёв. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 131.

вытекает (как там у него?), – что я, для того, чтобы стать я, нужно два раза от себя отмежеваться» [5, с. 310]. Нувелета строится на сдвиге философской категории, переводе философского дискурса (окончание чтения чужого текста и одновременное начало своего) на дискурс художественный. Приведенный текст позволяет отметить ещё один приём создания Кржижановским предельной лапидарности. Он заключается в сокращении всего, что не работает на основной смысл. Так, цитата из Гегеля сокращена до двух придаточных предложений, являющих собой вывод. При этом опущено всё предшествующее обоснование этого вывода. Такой подход к философии был вполне в духе советского времени, когда из философии заимствовалось то, что представлялось нужным, и игнорировалось то, что признавалось ненужным или вредным. Так что редукционизм – это не только стиль писателя, но и стиль эпохи, в которую писателю выпало жить. Но стиль остранный, преображенный иронией.

Отношение писателя к трагической действительности 30-х годов можно увидеть и в нувелете **«Последнее утешение»**, образце **«черного юмора»** писателя: «Вредитель, долго таившийся под маской совслужащего, был, наконец, изловлен, судим и приговорён к высшей мере. Становясь к стенке и увидев, что на ней нет стенгазеты, он сказал:

– Не так уж и плохо» [5, с. 310].

Соположение двух понятий *к стенке* и *стенгазета* приводит к интерференции и взаимообратимости их смыслов. *Стенгазета* в условиях тоталитарного государства может иметь расстрельные последствия, а *к стенке* – при известном отношении к жизни и смерти – не страшнее стен-

газеты. Если бы убиваемого ставили к стенке, на которой висит стенгазета, то это было запредельным фарисейством и ложью. Так что оптимизм убиваемого окрашен едкой иронией. Жанровым ядром этой нувелеты служит **парадокс**, который строится на игре словами, воплощающими оппозицию «страшное – нестрашное». При этом слово отчасти утрачивает свою «орудийность», превращаясь из средства в объект изображения, своеобразного «героя» произведения¹¹⁶. Производящее для двух ключевых слов-образов *стена* передаёт драматический характер отношения писателя к своему времени.

Завершим наш анализ нувелетой «**Детерминатор**»: «Личность – из бывших писателей, – не лишённую остроумия и религиозных предрассудков, спросили, что есть социалистический реализм? в двух словах? На что личность отвечала: «Не в стиле Бог, а в правде» [5, с. 293].

Произведение строится как трансформация афоризма в сценку. Прецедентным является известное высказывание «Не в силе Бог, а в правде», приписываемое Александру Невскому. Трансформированный и тем самым переосмысленный афоризм становится для Кржижановского выражением его творческого кредо. Каждое слово здесь взвешено и выверено. Единственный раз в нувелетах появляется значимое слово *личность*. Текст позволяет определить его как человека, у которого есть твердые убеждения, которые он не меняет в угоду новым веяниям. Главные качества *бывшего писателя* – острый ум и крепкая вера – не в

¹¹⁶ Подробнее об этом см.: Кубасов, А.В. Креативные стратегии русского экспрессионизма: случай С.Д. Кржижановского / А.В. Кубасов // Лингвистика креатива: коллективная моногр/ отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. – С. 289-334.

цене в современной литературе социалистического реализма. «Проекция афоризма на прецедентный текст (намеренная параномастическая подмена) приводит к уподоблению силы стилю, при этом неизменным остаётся противопоставленная им правда, как нечто высшее – то есть истина, которая неизбежно должна восторжествовать»¹¹⁷. Показательно заглавие нувелеты – «Детерминатор». В советское время был расхожий философский тезис, точнее «марксиома», используя словцо Кржижановского: «Бытие определяет (то есть детерминирует) сознание». Заглавие оказывается внутренне полемичным по отношению к этому догмату. По мнению писателя, гораздо более важным является обратное положение о том, что сознание определяет бытие. В записных книжках писателя есть афоризм, послуживший прототипическим текстом для развертки его в нарративную структуру: «Бытие пусть себе определяет сознание, но сознание несогласно» [5, с. 366].

Подводя некоторые итоги нашим наблюдениям, можно сказать, что нувелета Кржижановского являет собой не столько жанр, сколько **метажанр**, пластичное образование, которое под рукой мастера может принимать разные «облики» за счет сдвига и поворачивания разными гранями афоризма, анекдота, миниатюры, сценки, шарады и т.п.

А.В. Кубасов

¹¹⁷ Гридина, Т.А. Лингвокреативная техника создания игрового парадокса в афоризмах С.Д. Кржижановского / Т.А. Гридина, А.В. Кубасов // Лингвистика креатива: коллективная моногр. / отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. – С. 363.

3.2 | НОВАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИОННЫХ ЖАНРОВЫХ И СТРОФИЧЕСКИХ ФОРМ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ (НА ПРИМЕРЕ ОДИЧЕСКОЙ СТРОФЫ)

Кажущаяся многих современным исследователям очевидной связь конкретных стиховых форм (в первую очередь – строфических) с определенными поэтическими жанрами в отечественной словесности последних десятилетий оказывается таковой далеко не всегда. Причем причина этого не только в том, что современные авторы не знают или не учитывают традиции, а зачастую наоборот – в том, что они обращаются к интенциям более глубоким и давним.

Например, ода. И Троцкий, автор статьи о ней в Литературном энциклопедии 1930-х годов, писал: «В древности термин «ода» [греч. *ōdē*, латин. *ode, oda*] не определял собой какого-либо поэтического жанра, обозначая вообще «песню», «стихотворение». Античные филологи применяли этот термин по отношению к различного рода лирическим стихотворениям и подразделяли О. на «хвалебную», «плачевную», «плясовую» и т.п.»¹¹⁸. Напомним, что так же понимали оду и в России XVIII в.: например, Державин даже назвал свою знаменитую теоретическую статью «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» (1811–1815). Соответственно, в практике поэтов его времени одами назывались стихотворения, обладающие, как бы мы сейчас сказали, самыми разными жанровыми потенциями, в том числе и сатирическими. Это вполне соответствовало традиции Ронсара,

¹¹⁸ Троцкий, И. Ода. Античная ода / И. Троцкий // Лит. энциклопедия. – Т. 8. – М.: ОГИЗ, 1934. – Стлб. 237.

который «в пяти книгах своих од [1550, 1553] ... дал образцы различных видов одической поэзии древности (пиндаровская, горацианская и анакреонтическая оды)... Тематика од Ронсара весьма разнообразна: он воспевает в них «любовь, вино, веселые пиры, танцы, маскарады, турниры» и т.п., изредка вводя «какие-нибудь философские рассуждения»¹¹⁹.

Наиболее распространенными в России были оды торжественные и оды анакреонтические. За первыми была закреплена также восходящая к французской традиции десятистишная «одическая строфа», писавшаяся, как правило, четырехстопным ямбом; за вторыми – хореический метр и, как правило, простые строфические формы, чаще всего – катрены.

Со временем, однако, анакреонтика в русской поэзии отошла на задний план, а восхваление сильных мира сего в числе важнейших задач поэтического искусства – осталась; поэтому современные словари, указывающие обычно на давность понятия и этимологию термина, определяют оду только как «жанр лирики, торжественное стихотворение восторженного характера, признанное воспеть какого-либо человека, явление или событие» (Словарь литературоведческих терминов С. Белокурова, 2005); «песнь, хвала, песня, славословие, похвала, панегирик, стихотворение; петь оды в чью л. честь...» (Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. под. ред. Н. Абрамова, М.: Русские словари, 1999); «жанр лирической поэзии и музыки; торжественные, патетические, прославляющие произведения» (Большой Энциклопедический словарь); «Торжественное

¹¹⁹Там же. Стлб. 238.

лирическое стихотворение, преим. классического стиля, воспевающее какие-нибудь события исторического значения или героя и его деяния» (Толковый словарь Ушакова); «жанр лирической поэзии и музыки; торжественное, патетическое, прославляющее произведение» и даже «торжественное поэтическое произведение, написанное в восторженном тоне»¹²⁰.

Обратим внимание, что ни в одной из приведенных статей даже не упоминается одическая строфа, характерная как раз для торжественной разновидности оды. Это и понятно – уже в девятнадцатом веке судьбы жанра и строфы постепенно расходятся: десятистишная строфа, разнообразно варьируясь, постепенно обособляется от неперменной торжественности (4), а «одами» начинают именовать любые «торжественно-восторженные» стихотворения (например, «ода» Репину «Великое – простое» В. Каменского (1915) и «Ода революции» В. Маяковского (1918; Лев Лосев назвал ее недавно «двусмысленной»), написанные катренами акцентного стиха, хореическая «Ода пешему ходу» (1927) М. Цветаевой, написанные ямбическими катренами «Грифельная ода» и просто «Ода» (так называемая «сталинская», 1937) Осипа Мандельштама и т.п.

Ближе к концу XX века память об одической строфе у «одописцев», не имеющих представления о классической оде, исчезает вообще: Андрей Вознесенский пишет свою сатирическую «Оду сплетникам» вольным ямбом и катренами с перекрестной рифмовкой, сдвоенными катренами с такой же рифмовкой и шестииктным цезурированным дольником написана «Прощальная ода» И. Бродского

¹²⁰ Сравнение произведено по материалам интернета.

(1964); даже такой знаток и мастер строфики, как Виктор Кривулин, пишет свое стихотворение «Одические строфы» такими же сдвоенными четверостишиями:

чьей природе подражаем
листья бледные черня?
самозванный бог державин
самочинный бег червя
все в извилинах туннелей
мыслит яблочко само
о вселенной о себе ли
превращаемом в письмо

я – подобье адресата
в чьих раздавленных очах
буквы строясь как солдаты
под очаковым, во прах
повергают то ли турок
то ли хищных крымчаков –
я читаю, полудурок,
ноты полковых значков

и мерещится и мстится
голубое в серебре
с парковой императрицей
лейб-гвардейское каре
будто титульной страницы
многодышащая гладь
натываясь на ресницы
ершится, мешает спать.

Наконец, Вячеслав Куприянов высокопарно называет свою книгу, состоящую в основном из верлибров, «Одой времени» (2010).

Однако в конце XX века появляется как минимум шесть поэтов, вполне сознательно работающих с одическим жанром и одической строфой одновременно. Это Лев Лосев, Ольга Седакова, Михаил Генделев, Алексей Цветков, Сергей Завьялов и Максим Амелин.

Михаил Генделев в стихотворении, созданном, в полном соответствии с жанровым канонem, по горячим следам события (взятие израильскими войсками в 1982 г. «библейских», упоминавшихся еще в «Книге пророка Иезекиля» городов Тир и Сидон), точно соблюдает и формулу одической строфы, и соответствующую жанровую природу, насыщая при этом свой текст «одической» лексикой восемнадцатого века – правда, использованной с определенной иронией:

ОДА НА ВЗЯТИЕ ТИРА И СИДОНА

Отхлыньте каменные воды
от ледяных берегов реки
где бывшие сидят народы
посмертно свесив языки
чудь весь и жмудь и рось – этруски
на ложе Каменной Тунгуски
Аккад под ледниковым льдом!
дивись как дым масличной рощи
пламена жирные полощет
и где он Тир и где Сидон!

Интересно, что в более поздних иронических «одах» Генделева – «На взятие Биарицца 20 августа 2002 года» и в «Черной оде» одическая строфа не используется, хотя начало юбилейного восхваления адресата первой – писателя Ва-

силлия Аксенова – напоминает об одической лексике и топике («Равняйсь / немьгтые народы / и с ЛогоВАЗу пацаны / в / Высокое Искусство Оды / уже затем вовлечены...»)

Лев Лосев в свою первую книгу «Чудесный десант» (1975-1985), содержащую стихи 1970-х – начала 1980-х гг., включает двухчастные «Стихи о романе», первое из которых написано модифицированной одической строфой (парно зарифмованное двустипхи помещено не в середину строфы, а в ее конец, так писали многие русские поэты девятнадцатого века, например, Лермонтов):

Знаем эти толстовские штучки:
с бороною, окованной льдом,
из недельной московской отлучки
воротиться в нетопленный дом.
"Затопите камин в кабинете.
Вороному задайте пшена.
Принесите мне рюмку вина.
Разбудите меня на рассвете".
Погляжу на морозный туман
и засяду за длинный роман.

Будет холодно в этом романе,
будут главы кончатся "как вдруг":
будет кто-то сидеть на диване
и посасывать длинный чубук,
будут ели стоять угловаты,
как стоят мужики на дворе,
и, как мост, небольшое тире
свяжет две недалекие даты
в эпилоге (когда старики
на кладбище придут у реки)-
.....

Заметим, что с точки зрения жанровой природы, это – скорее ода в «доклассическом» смысле, то есть абсолютно лишённое какой бы то ни было торжественности и тем более «хвалебности» лирическое стихотворение.

В середине 1980-х Лосев создает «Оду на 1937 год», то есть на год своего рождения, столетия смерти Пушкина и год написания мандельштамовской «Оды» (не говоря уже о других событиях); она написана правильной одической строфой и ямбом (хотя и вольным, но все-таки на основе канонического четырехстопника); здесь одическое жанровое содержание иронически переосмысливается, чему способствует и мутация стиховой формы; характерно, что строфы здесь, как это было принято в восемнадцатом веке, пронумерованы:

1

Какого-то забытого... Ах, что ты,
какого-то известного числа
был день рожденья новой ноты —
она вдруг народилась и росла,
и выбивалась из мотивчика,
как Горький в люди, как грудь из лифчика,
как гордый чуб на запорожский лоб;
то ль вычесал ее Пикассо из гитары,
то ль завезли ее на Русь татары,
то ль мальчик по стеклу ножом проскреб.

2

Идет июнь, как рекрут в сельсовет.
Стоит террор, как солнце над Союзом.
Лежит зародыш в виде запятой.
Уже пошла девица за водой,
а азбука раззявилась арбузом,

уже Крылов настроил свой квартет.
Идет июнь с гармошкой в сельсовет.
Летают стратонавты над Союзом,
над женщиной с ее огромным пузом,
трамвая ждущей, а его все нет.

....

Через несколько лет Лосев еще одно стихотворение, названное подобным же образом – «Иосиф Бродский, или Ода на 1957 год». Однако на этот раз оно написано не собственно одической строфой, а шестистишиями четырех-стопного ямба ААБССБ, которые, правда, можно рассматривать как своего рода усеченную ОС (без первого катрена), то есть, как форму, безусловно хранящую память о своем классическом прообразе; ироническая жанровая интенция предыдущей «оды» при этом сохраняется:

Хотелось бы поесть борща
и что-то сделать сообща:
пойти на улицу с плакатом,
напиться, подписать протест,
уехать прочь из этих мест
и дверью хлопнуть. Да куда там.

Не то что держат взаперти,
а просто некуда идти:
в кино ремонт, а в бане были.
На перекресток – обонять
бензин, болтаться, обгонять
толпу, себя, автомобили.

....

Несколько стихотворений, соотносимых с одической строфой, создает в конце XX века и Ольга Седакова. Прежде

всего, это ее «Горная ода», написанная десятистишиями с финальным двустишием; строфы здесь тоже пронумерованы:

1
Где высота сама себя играет
на маленьком органе деревенском
и на глазах лазурь изображает,
но голосом не взрослым и не женским -
а где-нибудь в долине удивленной
водой, перебегающей повсюду,
Моравии, Баварии зеленой
перемывая чистую посуду,
там в каменный кувшин с колоколами
упрятано готическое пламя.

2
Пусть готика, как это ей природно,
направит кверху вектор вертикали,
чтоб там она закончилась свободно,
как некогда преданье о Граале,
и копыеносцы и каменотесы
на острие иголки безвоздушной
вдруг задохнулись от надежды тесной
и не коснулись чаши невозможной -
а небо только падает глубоко,
как тот, кто спит на берегу потока.

.....

Строфика, как видим, соблюдена, а вот в жанровом отношении перед нами скорее горацянская, чем торжественная ода; соответствует этому и выбор не четырех-, а пятистопного ямба.

Примерно то же можно сказать и о написанном ОС стихотворении «Кот, бабочка, свеча» из книги «Дикий

шиповник», написанного ОС и четырехстопным ямбом с нумерованными строфами; в жанровом смысле это тоже просто «длинное» медитативное стихотворение:

1

Из подозренья, бормотанья,
из замиранья на лету
я слабое повествованье
зажгу, как свечку на свету:
пусть дух, вернувшийся из чащи,
полуглядящий, полуспящий,
свернется на ковре, как кот:
кот серафический, молчащий –
и малахит его редчайший
по мне собыгья узнаёт.

2

Глядит волнующая сила –
вода, не сдавшаяся нам.
Она когда-то выходила
навстречу первым кораблям,
она круг Арго холодела,
как смерть сама, – но им глядела,
и вещице его бока
то разжимала, то сжимала,
как музыка свое начало,
как радужка вокруг зрачка.

....

Своеобразной вариацией на тему ОС можно считать и стихотворение О. Седаковой «Кузнечик и сверчок», связь которого с одноименным сонетом Китса подчеркнута английским эпиграфом и его повторением в первой строфе оригинального русского стихотворения:

Поэзия земли не умирает.
И здесь, на Севере, когда повалит снег,
кузнечик замолчит. А вьюга заиграет –
и забренчит сверчок, ослепший человек.
Но ум его проворен, как рапира.
Всегда настроена его сухая лира,
натянут влажный волосок.
Среди невидимого пира –
он тоже гость, он Демодок.
И словно целый луг забрался на шесток.

Перед нами – модифицированная ОС (АБАБССДСДД), написанная всего на 4 рифмы. С другой стороны, ее можно рассматривать (именно в силу рифмовки последних шести строк) и как усеченный (без первого катрена) сонет, что вполне соотносится с китсовским «оригиналом». Если принять во внимание, что Китс, в отличие от большинства его соотечественников, предпочитал сонеты не английского, а «континентального» типа, а с другой стороны, в своих одах пользовался не только канонической ОС, но и различными ее вариациями, и другими типами строф, можно сказать, что используемая в парафразе Седаковой строфическая композиция сама по себе представляет своего рода переключку-полемику с английским романтиком. Выражается это в том, что вслед за первой ОС идет одиннадцатистрочный строфоид на четыре рифмы АБАБАБССДД, который можно рассматривать как сложный дериват ОС, потом – пятистишие, потом – снова «большая» строфа (строенный катрен, 12 строк) и наконец – заключительное трехстишие; при этом все три эти строфоида связаны друг с другом рифмами.

Десятистишиями на две рифмы написано также стихотворение «Вьюга»¹²¹, одиннадцатистишием на три рифмы начинается стихотворение «Осень, огонь и путник»; два этих текста следуют в книгах Седаковой за «Кузнечиком».

Тем же путем вариаций на тему ОС идет и Алексей Цветков. У него масса стихотворений и отдельных строф, как точно воспроизводящих ОС, так и вариативных по отношению к канону.

Так, в стихотворении «Когда скворцов опасливая стая...» использована девятистишная строфа – своего рода усеченная на одну строку ОС, написанная на четыре рифмы (АБАБССДСД); прорифмованность создается за счет повтора во втором четверостишии рифмы центрального двустишия:

Когда скворцов опасливая стая
Раскинется над нами чередой,
Материя нездешнего состава
Заговорит в коробке черепной.
С подобным соглядатаем извольте
Крутить мозги малаховской изольде,
Анапестом тетрадку линовать
В ольшанике, где лето на излете
И вскоре снег, и льда не миновать.
...

¹²¹ См. превосходный разбор эволюции русского десятистишия в книге Федотова, О. Основы русского стихосложения. Строфика / О. Федотова. – М., 2002. – С. 277–299.

Всего же у Цветкова более двадцати стихотворений, написанных разными дериватами ОС или включающих в свой состав одну или две таких строфы. При этом содержание большинства этих стихотворений никак не соотносится с одическим.

Наконец, авторы, которых условно можно назвать неоклассиками. Прежде всего, тут следует назвать Сергея Завьялова, который в своих трех гелонских одах, демонстративно ориентируется ориентируется на античную, пиндарическую строфическую модель. Вот начало этой «ложноклассической» оды:

ПЕРВАЯ ГЕЛОНСКАЯ ОДА ГЕРАКЛ И ГИЛАС

1. АРХА

строфа

Изначально
неизрекаемое пусть не тщится взмыть мстящей
за слугу Аполлона стаей
над амфитеатром обиденной речи

антистрофа

Другое
выйдя в стремительном пароде
пусть заполнит белую оркестру страницы
хоревтами в черных плащах

2. МЕТАРХА

строфа

Тщегно
я не в силах их вывести на этот жесткий помост
хоть чувство вскипает
пролог затянулся
амфитеатр в ожидании хора

антистрофа

Имени нет
боги молчат они немые немые их медные статуи
мраморные обломки их тел
с фронтона скены взирают
хор неподвижно застыл в ожидании выхода

3. КАТАТРОПА

Строфа Но вот
подступила кататропа
и я уже не могу удержаться

антистрофа Вспомним
что написал один варвар:
трижды блажен кто введет в песнь имя

4. ОМФАЛОС

строфа О Геракл
во второй уже раз приношу тебе жертву дарами
благовоннокудрой Мнемосины мне не взобраться
на гребни твоих деяний но внизу
где так густы акации где так не к добру
светлая прохлада ключа я вижу тебя
мечущимся в поисках Гиласа

антистрофа рычащим
от отчаяния и боли ломающим священные стволы
крушащим скалы
а Гиласом еще не остывшим
еще не заочневшим в последней прохладе в благозвучных струях
отроковицы-нимфы услаждают
свою недоразвившуюся красоту

Однако если первую из од Завьялова можно назвать более или менее правильной (она состоит из шести квази-логаэдических глав, в свою очередь складывающихся из со-размерных строф и антистроф и эпилогоса), то во второй оде, посвященной памяти Бродского, этот порядок нарочито нарушен, а две части оды носят пустотный характер, нет симметрии частей и в третьей оде. Соотнесению же созданного и опубликованного в конце XX века произведения с жанровым прототипом мешает вполне постмодернистская ирония, пронизывающая произведения.

Наконец, Максим Амелин приводит пять вариантов построения одического текста. Так, его «Классическая ода В. В. Маяковскому» (1997–1998), написанная четырехстопным ямбом и одической строфой и, несмотря на ионическое снижение, вполне соответствует жанровой интенции русской торжественной оды:

Зам. председателя Земшара!
вознагражден за гертруды,
ходи по лезвию пожара
и битому стеклу воды
свободно, без препон и пошлин,
иль стой на площади, опошлен,
в потеках жертвенной мочи, —
лишь в сумрачное время суток
кучкующихся проститутток,
смотри, В. В., не потопчи.

Смотри, в слепящее рекламой
многоочитое табло
неосторожно, самый-самый!
ножицей в тысячу кило
не звездани, В. В., навyleт,
а то напополам распилят
и переплавят на металл. —
Ломая молниями строчки,
о свежестиранной сорочке
и памятнике кто мечтал?

Ты, друг всего и вся на свете
и лучший враг всего и вся,
из тех апартаментов в эти
переливающегося,
ты, для горилл и павианов,

как вывернутый Жорж Иванов
для павианов и горилл,
поверивших, что солнце – люстра,
но, слава Богу, Заратустра
так никогда не говорил.

....

Другое стихотворение Амелина, написанное классической одической строфой, также является по сути дела одой в классическом смысле (ее тема – прославление России), однако размер стихотворения – дольник, оно лишено «одического» названия и нумерации строф:

Сложного сложнее, простого проще,
то неповоротлива, то шустра,
громоздясь на горы, врываясь в рощи,
языками яростными костра
ласково крутя, шевеля глумливо,
рушится стремительная с обрыва
и встаёт целёхонька, как ни в чём
не бывало, плотная и сквозная,
сведуща во всём, ничего не зная,
собственным себя подопря плечом.

Сопредельным странам грозя набегом,
мир даруя прочим издалека,
Ноевым взлетающая ковчегом
над водой под самые облака,
раздаётся вширь обоюдокрыла,
весть о том, что будет и есть и было,
претворить пытается в кровь и плоть
всех существ, замешанных на соблазнах,
потому что в лицах и видах разных
праведную любит её Господь.

Создает Амелин и типичную анакреонтическую «Оду безногому» (1999), написанную хореическими шестистишиями:

Не жалея, не соболезнуй,
Божья выпадет роса —
и четыре колеса
колесницы сей железной
над клокочущею бездной
вознесут на небеса.

С радужного небосвода,
как на землю смотрит Бог,
милосерден или строг,
глядит он оттуда в оба:
для безногого свобода —
пара-тройка резвых ног.

Спустя несколько лет поэт создает «Пространную оду на новотысячелетие», строго соблюдая в каждой из трех ее частей логаядическое трехчастное построение:

Строфа 1

Лира с облупленной позолотой!
что приумолкла ты? — Поработай,
верный словам задавая лад,
следуя замыслу,
вспрянь ото сна, наполни ладони
тяжестью некой, — лихие кони
в небо распахнутое взлетят,
страха не ведая,
в небо Пиндара и Вакхилида
с опустошенной земли, без вида,
в недре дремучем таящей клад,
медленно зреющий.

Антистрофа 1

Значит ли это хоть что-то? — Что-то
значит. — Последняя позолота
пылью на пальцы налипла пусть,
пусть оболочкою
их несмываемую покрыла, —
тьмой управляющие светила,
напрочь забытые, наизусть
прежде известные,
внемлют напевам, звенящим надо
всею вселенной, коей громада
избранным в радость, прочим во грусть
превелелеплена

[Эпод 1]

тем прозорливым Зодчим,
что естество
вмиг
для бытия выстроил
люботвореньем отчим
из ничего,
стих
произнеся мысленно
шероховатый, — вот чем
здание во-
здвиг
без чертежа Сущего,
...

А завершает Амелин (по крайней мере, по состоянию на сегодняшний день) свой одический цикл «Запоздалой Оде Екатерине Великой, Императрице и Самодержице Всероссийской, при воззрении на зыбкое отражение памятника Ея в луже декабрьским вечером 2006 года», представляющей собой составленное из слов изображение фигуры императрицы: высокий одический штиль и требуе-

мые классическими требованиями жанра требования здесь соблюдены. Однако ни о какой одической строфе речь, разумеется, идти не может:

Тебе,
царице
северной
сей
державы,
дерзну ли хвалу
вознести после стольких
величия полных певцов,
уже до меня все награды,
всю славу себе стяжавших?

Ни перстней, ни табакерок,
успянных алмазами, не жду!
Легко воспевать и выгодно
живых, серебра и злата от них,
высоких чинов и званий взыскаю,
верный доход сулящих владельцу
имений, и прочих благ и стяжаний,
устойчивых и непреложных! Любой
певец о том помышляет с надеждой
тайной иль явной, но обоснованной.
Суд над правителями посмертный
вершат беспристрастные летописцы,
дабы всё по своим расставить местам
и должно всем воздать:
кто выспр возлетел воздушным шаром,
кому упасть случилось ниже некуда,
чья кровь пролилась безвинно, чей сдавленный
в горле затих крик, на свободу так и не вырвавшийся,
лепет любовный кого за ступенью ступень
по шаткой лестнице взломал до верха самого,
откуда весь мир, возможный и зримый
как на ладони зерно конопляное видится,
о ком сперва безмолвствовать, потом рассказывать
повелено было на каждом углу, наоборот ли,
переставив наречия временные. Лиц и событий

Запоздалая ода Екатрине Великой,
Императрице и Самодержице Всероссийской,
при возвращении на зыбкое отражение памятника Ея
в луже декабрьским вечером 2006 года

истинная соразмерность при помощи
увеличительных и уменьшительных стекол
выявляется всенепременно. Мне же,
не летописцу, но певцу позднеорожденному,
по созвучию научившемуся слова подбирать
и по мере укладывать, строй и порядок, предписанный
сводом правил неколебимых, безжалостно и хладнокровно
разрушающему, ради создания и утверждения новых,
свой приговор выносить издалека не пристало. В защиту
повелительницы пренудрой части моря и суши той,
от которой и нынешний сколок иль клок, после всех переделов
оставшийся, зрится немислимым и восприятия чувственного
за гранью находящимся, немстительной ко врагам быть желавшей,
справедливой ко подданным и милостивой, насколько возможно,
здесь и сейчас воздвигается, Екатерина! речь непредвзятая мной.
О могущественная владычица, окруженная сонмом великолепных
мужей и жен, заставивших трубы и лиры согласно звучать повсюду,
ибо только достойным достойные служат честно! Се непроглоченный
львом пучинным в лесу щеголовитом, се луне надломивший рога, се хищных
птиц всех мастей ошпыватель догола, се мира заключитель долгожданного,
се бесстрашный по лужам соленым ходок, се счастливый разитель во бранном
поле и на ложе, се державной реки воспитатель, се расплодительница мысленных
стад и чувственных стай, се деяний свершенных и подвигов отдаленным потомкам
возвеститель правдивый в творениях стройных, пренудный свидетель и соучастник
великих событий, поскольку вне таковых речетворческий дар не вполне раскрывается.
Ничтожен пилит, коль на долю его прозвоние выпало при бездарных и недальновидных
властителях, окруженных алчной сворою и ненасытной. Что ему остается? Дышать
равномерно дыханием прежде дышавших и с тихой тоскою смотреть обреченно
на искаженное отражение памятника твоего, самодержица, в мутном
декабрьском зеркале, поразительно напоминающем рваными
очертаниями своими нечто знакомое с детства: карту ль,
на которую ставить нельзя, медведицу ли большую,
семизвездием блещущую бесстрастно
сквозь пространство
и время.

2006—2010

Приведем для наглядности текст оды:

Тебе,
царице
северной
сей
державы,
дерзнули хвалу
вознести после стольких
величия полных певцов,
уже до меня все награды,
всю славу себе стяжавших?
Ни перстней, ни табакерок,
усыпанных алмазами, не жду
Легко воспеть и выгодно
живых, серебра и золота от них,
высоких чинов и званий взыскуя,
верный доход сулящих владельцу
имений, и прочих благ и стяжаний,
устойчивых и непреложных! Любой
певец о том помышляет с надеждой
тайной иль явной, но обоснованной.
Суд над правителями посмертный
вершат беспристрастные летописцы,
дабы всё по своим расставить местам
и должное всем воздать:
кто выспись возлетел воздушным шаром,
кому упасть случилось ниже некуда,
чья кровь пролилась безвинно, чей сдавленный
в горле затих крик, на свободу так и не вырвавшись,
лепет любовный кого за ступенью ступень
по шаткой лестнице взмчал до верху самого,
откуда весь мир возможный и зримый
как на ладони зерно конопляное видится,
о ком сперва безмолвствовать, потом рассказывать
повелено было на каждом углу, наоборот ли,
переставив наречия временные. Лиц и событий
истинная соразмерность при помощи
увеличительных и уменьшительных стекол
выявляется всенепременно. Мне же,
не летописцу, но певцу позднорожденному,
по созвучию научившемуся слова подбирать

и по мере укладывать, строй и порядок, предписанный
сводом правил неколебимых, безжалостно и хладнокровно
разрушающему, ради создания и утверждения новых,
свой приговор выносить издалека не пристало. В защиту
повелительницы премудрой части моря и суши той,
от которой и нынешний сколок иль клок, после всех переделов
оставшийся, зрится немислимым и восприятия чувственного
за гранью находящимся, немстительной ко врагам быть желавшей,
справедливой ко подданным и милостивой, насколько возможно,
здесь и сейчас воздвигается, Екатерина! речь непредвзятая мной.
О могущественная владычица, окруженная сонмом великолепных
мужей и жен, заставивших трубы и лиры согласно звучать повсюду,
ибо только достойным достойные служат честно! Се непроглоченный
львом пучинным в лесу щегловитом, се луне надломивший рога, се хищных
птиц всех мастей ощипыватель догола, се мира заключитель долгожданного,
се бесстрашный по лужам соленым ходок, се счастливый разитель во бран-
ном
поле и на ложе, се державной реки воспитатель, се расплодительница мыс-
ленных
стад и чувственных стай, се деяний свершенных и подвигов отдаленным
потомкам
возвеститель правдивый в творениях стройных, премудрый свидетель и
соучастник
великих событий, поскольку вне таковых речетворческий дар не вполне
раскрывается.
Ничтожен пиит, коль на долю его прозябание выпало при бездарных и
недальновидных
властителях, окруженных алчной сворою и ненасытной. Что ему остается?
Дышать
равномерно дыханием прежде дышавших и с тихой тоскою смотреть обре-
ченно
на искаженное отражение памятника твоего, самодержица, в мутном
декабрьском зеркале, поразительно напоминающем рваными
очертаниями своими нечто знакомое с детства: карту ль,
на которую ставить нельзя, медведицу ли большую,
семизвездием блещущую бесстрастно
сквозь пространство
и время.

2006—2010

Таким образом, у нас есть все основания говорить, что в современной русской поэзии происходит сложный процесс возрождения традиционной жанровой и строфической моделей оды, в ходе развития поэзии оторвавшихся друг от друга, но сегодня в творчестве ряда поэтов, вновь способных к традиционному объединению. Однако в действительности все не так просто: перед нами менее всего обычная стилизация, даже в тех случаях, когда поэт просто ориентируется на оду XVIII в. и пробует воспроизвести ее композицию, он неизменно вносит в нее современную иронию и тем самым существенно деформирует жанровое содержание; еще большие деформации вносятся в соответствующую этому содержанию классическую одическую строфу, выступающую в этом случае скорее как некоторая точка отсчета для разнообразных, иногда очень прихотливых вариаций.

Наши наблюдения над другими жанрово-строфическими формами (сонетом, терцинами и т.д.) показывают, что подобного рода изменения происходят с различными индивидуальными вариациями и с ними.

Ю.Б. Орлицкий

3.3 | СОЦРЕАЛИЗМ В ДЖАЗОВОЙ АРАНЖИРОВКЕ: РОМАН С. ЖАДАНА «ВОРОШИЛОВГРАД»

В аннотации к нашумевшему роману украинского писателя Сергея Жадана «Ворошиловград» сказано – очевидно, с иронией и вызовом – что это «роман жесткий, меланхоличный и реалистичный. Насколько вообще может быть реалистичным соцреализм» [1, с. 2]. Автор, преподаватель

Харьковского университета, прекрасно знает и об одиозной репутации метода соцреализма, и о его внутренне противоречивой природе, проанализированной К. Кларк, Е. Добренко, А. Синявским, Б. Гройсом, Л. Геллером, А. Паперным. Резюмируя выводы исследователей, Н. Лейдерман пишет: «В романе соцреализма осуществляется своего рода компромисс свободного *романного* мышления <...> с нормативной эстетикой, обращенной к архаическим слоям народного сознания, апеллировавшей к дидактическим жанрам, генетически связанным с фольклором или религиозными ритуалами» [2, с. 687]. Указание на соцреализм при публикации «Ворошиловграда» связано, очевидно, с усилившимися в начале 2010-х гг. социальными и политическими тенденциями в художественном творчестве, причем, в украинской литературе этот процесс начался раньше, еще во времена «оранжевой революции» (2004). Роман повествует о перипетиях рейдерских захватов в первое постсоветское десятилетие, выражает идею солидарности «народных масс», отстаивающих свое право на землю – хотя бы даже с оружием в руках. Вместе с тем, уже в аннотации подчеркнута относительная степень «реалистичности» в изображении, а сюжет показывает прорыв «шлюзов истории», когда в современность вторгаются сюрреалистично поданные образы прошлого. Кроме того, «меланхоличный» колорит, отнюдь не свойственный соцреализму, обусловлен характерным для этого автора лиризмом автобиографического характера. Действие разворачивается в Старобельске, а Ворошиловград – не реальный город или место действия, а емкий символ, метафора недавнего и более отдаленного

исторического прошлого. К коммунистической идеологии, к советскому строю симпатий в романе нет.

Место, изображенное в романе, является зоной транзита, неким буфером. Это граница между кочевниками и земледельцами (уже в первом сне Германа, героя романа, появляются жуткие фигуры кочевников, а в XV–XVII вв. по берегам Айрама действительно пролегал маршрут татарских набегов), между цивилизацией и диким полем (бывший работник аэропорта по прозвищу Эрнст Тельман интерпретирует нашествие фашистов как великое переселение народов: переправившись через Днепр, немцы попали «в такую местность, где исчезает все – и города, и население, и инфраструктура. И даже враги куда-то исчезают <...> здесь заканчиваются твои представления о войне, и о Европе, и о ландшафте как таковом, потому что дальше начинается бескрайняя пустота – без содержания, формы и подтекста, настоящая сплошная пустота, в которой даже зацепиться не за что. А с той стороны – Сталинград» [1, с. 144]. Важным для автора фактом является то, что в 1920 г. в Старобельске находился штаб Повстанческой армии Нестора Махно. Показанный в романе регион – пограничный с Россией и Европой, не случайно часть местного населения занимается контрабандой российского бензина через границу (опасный, жесткий бизнес), другие («перекупщики») живут тем, что покупают у закарпатских умельцев «паленую» технику марки «Бош» и перепродают ее на Северном Кавказе, свой бизнес и у приграничных цыган: «...наши им забрасывают китайскую сантехнику, они ее перегоняют через границу, перегружают в Ростове и снова гонят в Китай, уже как итальянскую» [1, с. 250]. Радио здесь ловит голоса

радиостанций, сообщающих на разных языках новости и западных, и восточных стран. Но изображенное место – это, прежде всего, транзитная зона между прошлым и будущим. Герман вернулся в город, где прошло его детство: «Я разыскал всех своих старых знакомых, все свои старые любви, всех своих учителей и врагов» [1, с. 46]. Тем очевиднее проступило «незаметное течение времени», приносящее изменения. Сюжет развивается от мая до октября. Но помимо прямого, векторного течения времени – природного, естественного его хода – в некоторых сюжетных точках прорывается прошлое, порождая алогичные, абсурдные, но обобщенно-символические образы. В состоянии крайнего утомления после пережитых опасностей или во время какого-то горячечного сна Герману несколько раз удается увидеть каких-то архаичных призраков или, как в эпизоде футбольного матча с газовиками, общаться со своими давно умершими друзьями юности. Таким образом, место, показанное в романе, это и зона транзита между миром живых и миром мертвых, роль «шлюза» играет старый автобус – «Икарус-призрак» кровавого цвета. Сюжет приобретает отчетливо мифологическое звучание.

Ближайшая история, прорывающаяся через «шлюзы» памяти – история недавнего советского времени, символом которого и становится Ворошиловград. Этот город дважды переименовывался, сейчас ему вернули исходное имя Луганск. Герман рассказывает Ольге о школьных уроках немецкого языка. В четвертном-пятом классах детям раздавали открытки с видами городов, например, открытки с видами Ворошиловграда. «Теперь уже и города такого нет, а я несколько лет рассказывал о нем на немецком языке» [1, с. 182],

рассказывал о том, чего никогда не видел: о погоде, о памятнике Ворошилову, о прохожих. И главное, все это было не по-настоящему: «Я с тех пор немецкий терпеть не могу. И в Ворошиловграде ни разу не был. Да и нет теперь никакого Ворошиловграда» [1, с. 183]. Почти в самом конце романа уже Ольга вспоминает о подобных же открытках из школьной жизни, когда она переписывалась с немецким пионером из Дрездена: «Странно, и города уже такого нет, и мальчик из Дрездена давно мне не пишет, и все это было вроде не со мной. Будто в другой жизни, будто с другими людьми. Другой город, другая страна, совсем другие люди. Наверное, эти открытки и есть мое прошлое. Что-то такое, что у меня отобрали и заставляют о нем забыть. А я не забываю, потому что это на самом деле часть меня. Может, даже лучшая часть...» [1, с. 433]. Знаками советского прошлого выступают заброшенный пионерский лагерь, где когда-то Ольга работала вожатой, опустевший аэродром сельскохозяйственной авиации (и Герману снятся сны про летчиков, ведь все мальчишки мечтали стать летчиками, их и называли в честь космонавтов), запущенный парк культуры и отдыха с неработающим фонтаном и убогим баром.

Более отдаленное прошлое – время немецкой оккупации (Эрнст маниакально пытается найти немецкий танк, выкопать его и получить миллион). Остап Бендер, памятник которому установлен во дворе педагогического института в Старобельске, не упомянут в романе, как и период Гражданской войны и махновщины, о чем, впрочем, говорилось в более раннем романе С. Жадана «Anarchy in ukr». Читательская память подсказывает Вс. Гаршина (в «Anarchy in ukr» о нем сказано при характеристике Старобельска:

«Из выдающихся горожан, если не считать парт- и хозактива, можно вспомнить сумасшедшего писателя Гаршина, который тут неизвестно чем занимался, но известно как кончил» [3, с. 159]). Гораздо существеннее в романе отсылки к началу XX в. Так, например, Герман читает Ольге книгу, которую ему дал местный священник-штундист. Книга называется «История и упадок джаза в Донецком бассейне» и повествует о российских гастролях сестер Абрамз в 1914 г. Сестры выступали с концертами спиричуэлз как миссионерки методической церкви, кроме того, они должны были распространять анархистскую литературу и передать крупную сумму денег местным анархистским ячейкам от чикагского Анархистского Черного Креста – благотворительной организации, созданной для поддержки заключенных анархистов. В мае 1914 г. сестры приезжают в Юзовку. Они описывают город как «настоящий Клондайк» для западных коммерсантов: шикарные магазины, рестораны, банки, кинематографы, где по вечерам яркая публика демонстрировала наряды, привезенные из Америки и Японии. Рабочие же, как пишет Сара Абрамз, «предпочитали чайные, публичные библиотеки, бани, а в выходные – церкви и многочисленные молитвенные дома. Наши концерты воспринимали дружелюбно, выражая через нас солидарность с рабочим классом Северо-Американских соединенных штатов» [1, с. 378–379]. Данное описание составляет разительный контраст с изображением жизни рабочих в повести А.И. Куприна «Молох», хотя прошло всего полтора десятилетия. Настолько впечатляющи были успехи донецкого капитализма, что, например, в цикле А.А. Блок в

цикле стихов «Родина» связывал с ним надежды на будущее (стихотворение 1913 г. «Новая Америка»):

...А уж там за рекой полноводной,
Где пригнулись к земле ковыли,
Тянет гарью горючей, свободной,
Слышны гуды в далекой дали...

Иль опять это – стан половецкий
И татарская буйная крепь?
Не пожаром ли фески турецкой
Забуянила дикая степь?
<...>

Нет, не вьются там по ветру чубы,
Не пестреют в степях бунчуки...
Там чернеет фабричные трубы,
Там заводские стонут гудки.

Путь степной – без конца, без исхода,
Степь, да ветер, да ветер, – и вдруг
Многоярусный корпус завода,
Города из рабочих лачуг...

На пустынном просторе, на диком
Ты всё та, что была, и не та,
Новым ты обернулася ликом,
И другая волнует мечта...

Черный уголь – подземный мессия,
Черный уголь – здесь царь и жених,
Но не страшен, невеста, Россия,
Голос каменных песен твоих!

Уголь стонет, и соль забелелась,
И железная воеет руда...
То над степью пустой загорелась
Мне Америки новой звезда! [4, с. 413–415]

Можно сделать вывод, что С. Жадан, поверх фальсифицированной истории десятилетий советской власти, обращается к периоду промышленного подъема конца XIX – начала XX вв., «рифмующегося» с развитием капитализма в конце XX – начале XXI вв. Но в романе усилен мотив возвращения «нового средневековья». Не только в первом сне Герману видятся бредущие толпы кочевников, «номадическая» тема проходит через все произведение. Так, газовики, оказавшиеся затерянными посреди пустынных, «синих, сладких степей», стали жить, «как полярники на льдине», в отрыве от всякой цивилизации. Вот какими они предстали перед Германом с командой, приехавшей поздно вечером на футбольный матч: газовики сидели вокруг костра, варили в больших котлах какую-то бурду, вокруг бродили овцы и овчарки. Герман отмечает историческую параллель: «Были похожи на монголо-татар, которые отдыхали после удачного набега на газовые вышки Киевской Руси» [1, с. 124]. Поселение фермеров напоминает военный лагерь, расположенный в «тревожной и безлюдной местности», где низкое небо развернуто, как карта военных действий, а гаражи поставлены, как церкви: головой на восток, черными бойницами зарешеченных окон на запад, попадаются остатки грязно-красной, как говядина, сельскохозяйственной техники, сами фермеры, готовые к бою – «хмурые и недовольные, бородатые и набыченные» [1, с. 269]. И даже настоящие кочевники попадают Герману в его блужданиях по степи. Он натолкнулся на огромный палаточный лагерь, огни костров горели до самого горизонта, вокруг сидели и лежали люди, говорящие на каком-то восточном языке на свои монгольские темы [1, с. 308]. Сопровождает их миссия

от Евросоюза, иначе, как объясняет Каролина, этих людей без документов давно перебили бы. В штабной палатке висела большая карта «Евразии»: «...с востока, от Тибета и приграничных с Китаем областей, от Великой стены и от Междуречья тянулись на запад прочерченные красной ручкой маршруты, которые сходились в районе Ростова и дальше пролегали через нашу местность» [1, с. 311]. Второе видение Германа рисует ночное шествие странной толпы, состоящей из почти бестелесных людей. Мужчины были высокие, с длинными волосами, завязанными в хвосты или собранными в ирокезы, лица темные, в шрамах, на лбу нарисованы странные знаки и буквы, у кого-то сережки в ушах и в носу, лица закрыты платками. На шеях раскачивались медальоны и бинокли, за спинами – удочки и ружья, кто-то держал знамя, кто-то длинную палку с собачьей головой на конце, у многих были барабаны. Одеты были кто в офицерские френчи, кто в овечьи кожухи, многие были в простых белых одеждах, обгаренных кровью. За мужчинами шли женщины в сари, с фенечками и браслетами на ногах, на шее – иконки и пентаграммы. А уж далее – полная фантазмагория: головы с бараньими рогами, с индюшачьими крыльями, с двумя головами. Позади всех шли коровы, стирая бородами следы странного шествия [1, с. 57–60]. И реальная жизнь местного населения напоминает средневековые междоусобицы: рейдерские захваты, враждующие группировки, драки и убийства. Такой «откат» психики к архаичным моделям спровоцирован распадом Советского Союза. В жилище своего друга Кочи Герман видит карту СССР, заклеенную вырезанными из журналов картинками:

«На месте Северного полюса висела голая баба с отрезанной головой» [1, с. 43].

Вместо привычной самоидентификации в качестве «советского человека» индивид испытывает культурную дезориентацию, наполняется хаосом осколков различных религиозных, исторических, культурных и политических символов. Неоднократно подчеркивается в романе абсурдная, почти дикарская мозаика «идентичностей». Так, лобовое стекло автобуса «было густо обклеено православными иконками и завешено яркими сакральными штуками, которые, очевидно, не давали этой машине окончательно рассыпаться. Висели тут плюшевые медведи и глиняные скелеты со сломанными ребрами, ожерелья из петушиных голов и вымпелы «Манчестер Юнайтед», скотчем к стеклу были прикреплены порнокартинки, портреты Сталина и отксеренные изображения святого Франциска» [1, с. 23]. Тела друзей-призраков, с которыми Герман едет играть в футбол на поле газовиков, не догадываясь пока, что все эти друзья юности уже мертвы, покрыты татуировками: черепа и серпы, женские лица и непонятные цифровые комбинации, скелеты и изображения Богородицы, воровские при сказки, звезды и распятия [1, с. 117]. В одежде Германа и других причудливо сочетаются спортивные штаны и майки, вещи из армейского секонд-хэнда (например, британский китель или немецкий военный пиджак), паленые «итальянские» куртки, китайский ширпотреб.

На похоронах в общине грузинских цыган, принадлежащих к секте штундов, пресвитер раздает всем гимны, которые «качает из сети», все поют дружно, с чувством, хотя и не слаженно. Текст «молитвы» состоит из переплетения

бытовых реалий повседневности, фрагментов Гимна Советского Союза, цыганских слов.

*«Когда Господь возьмет тебя за руку, – говорилось в песне, – и поведет по желтой кирпичной дороге,
когда ты оставишь нас одних в этой странной стране, где постоянные проблемы с погодой и коммунальными службами,
когда пожелтеют фотографии, на которых ты молодая и красивая стоишь где-то на отдыхе в Гурзуфе,
мы выйдем за тобой следом всей дружной семьей, с зятями, невестками и прочими полукровками,
в праздничных одеждах, торжественно убранные, будто пришли на избирательный участок,
и начнем славить Иисуса в веках, чтобы он держал тебя за руку крепко и надежно,
и не забел куда не надо по пути к Отцу нашему Небесному!
– Славься, Отечество наше свободное и независимое, – подхватили все припев, – славься наш небесный Иерусалим,
дружбы народов надежный оплот!
Слово Иисуса, сила незримая, Саре мануша де таборо явена, ролмано законно припхенела Саре лен прилес!*

<...>

И все снова подхватили:

*– Так славься, Романистан, прекрасный и сильный, лишенный пагубного влияния транснациональных корпораций,
саре манушенде кокале парне, рат лолы.*

Меж вольными вольный, меж равными равный, признанный мировым сообществом и специальной комиссией ОБСЕ по вопросам духовного и культурного наследия малых народов Европы,

Господь держит тебя в своих руках, поэтому слушай вибрации его горячего сердца!» [1, с. 207–208]

Именно в такой зоне транзита между прошлым и будущим оказался главный герой, в нужном месте и в нужное время. История пребывания Германа на бензозаправке развивается по логике мифа о культурном герое.

Заправка принадлежала старшему брату Германа. Этот брат не захотел уехать из родных мест, когда семья перебралась в Харьков: ему не хотелось предавать эту степь, холмы, этих людей. Неожиданно этот брат пропадает бесследно, на заправку пытаются напасть то фермеры, то представители городской администрации, то люди из непонятных силовых структур. При заправке остались Шура Травмированный и Коча, давние друзья брата, замечательные механики; они-то и вызывают Германа приехать и разобраться, поскольку заправка была оформлена братом именно на него. Герман приезжает, как ему сначала кажется, только на выходные, но остается на все лето, вплоть до октября. Как выяснилось, главное – не спасение заправки, а обретение Германом собственной позиции, собственного достоинства и взгляда на жизнь.

В экспозиции сообщается, что Герман в Харькове жил в арендованной квартире, заваленной чужими вещами, работал в молодежном комитете при администрации, редактировал чьи-то речи, проводил семинары для молодых лидеров и тренинги для наблюдателей на выборах, сочинял политические программы для новых партий, но главное, что через этот комитет «отмывалось бабло», небольшие, но регулярные суммы. Герман сам чувствовал, что «пора искать нормальную работу» [1, с. 12]. Его товарищи по комитету – полукомедийные Болик и Лелик, двоюродные братья Борис и Леша. Из такой бутафорской жизни, которая,

впрочем, героя вполне устраивала, он попадает в совсем другую ситуацию, требующую четкой позиции, смелости и мужества.

Первое время Германа раздражает, что он должен играть по чужим правилам, брать на себя чужие проблемы. Но бросить заправку и вернуться в город он не может – это значило бы оказаться слабаком.

Герман не просто очутился в других жизненных декорациях, он попал в другой «темпоритм». Уехав из города, герой ощущает: «...я совсем выпал из времени» [1, с. 91]. Он должен заменить старшего брата, от него ждут решений, поступков, действий. Поскольку криминальный сюжет развивается крайне пунктирно, то, очевидно, основное в романе – внутренние изменения в главном герое.

Важнейшим моментом инициации героя становится футбольный матч, сыгранный с друзьями юности, причем, спортивную форму ему дают именно друзья, а Шура – свои золотые бутсы, в которых он, знаменитый форвард, когда-то играл свои легендарные матчи. Потом Герману довелось присутствовать на похоронах в цыганской общине, быть на свадьбе у перевозчиков – все эти моменты делали его своим среди местных людей: «Мне подумалось, что это правильно – собираться вот так общиной на свадьбах и похоронах, есть в этом нечто изначальное и положительное...» [1, с. 253].

Меняется Герман и внешне: «Я и до этого знал, что полезно иногда изменить круг общения, основное занятие, имя, фамилию и цвет волос, и вот теперь я имел возможность испытать все это на собственной шкуре. Волосы мои выгорели и отросли, в июле я начал зачесывать их назад <...> Возможно, действительно смена занятий, а может,

присутствие рядом со мной серьезных людей сделали меня более рассудительным и уверенным в себе. Свежий воздух остужает голову и распяляет сердце» [1, с. 245–246]. Герман принимает решение не уезжать: «Я на своем месте». В достаточно гротескной сцене похорон пресвитера, тем не менее, произносит важные слова, обращенные именно к Герману: «Зачем ехать туда, где тебя никто не ждет? Зачем бежать от тех, кто любит тебя? Если ты сам не можешь постоять за себя и своих близких, что дает тебе право сетовать на судьбу? Пытался ли ты что-то сделать, прежде чем сдался и опустил руки? <...> Ведь жизнь происходит с тобой каждый день. И любовь оправдывает все пробы и ошибки. Экономика строится не на силе, а на справедливости. <...> Нужно уметь вспомнить все, что было с нами и что было с теми, кто рядом с нами. Это главное. Ибо если ты все вспомнишь, уйти тебе будет не так просто» [1, с. 209–210]. Все чаще Герман слышит обращение «брат» – (в более широком смысле, чем просто брат исчезнувшего Юрия), понимает, что «у нас общая ответственность. И общая благодарность» [1, с. 421].

Герман не только становится своим среди местных жителей, он начинает чувствовать свою землю: «Я видел, как корни упрямо пробивались сквозь высушенную за лето почву, устремляясь к воде, которая залегала глубоко, словно магма. Я видел серебряные жилы воды, которые проступали тонко-тонко, огибая тела умерших, закопанные здесь неведомо кем и неведома когда, прорезая черноземы и двигаясь в темную неизвестность. Я видел, как залегает глубоко в теле долины черное сердце каменного угля, как оно бьется, давая жизнь всему вокруг, и как свежее молоко природного газа собирается в гнездах и подземных руслах, твердеет и

поит собой вязкие корни и как этими корнями рвутся вверх неистовство и стойкость, поворачивая стебли травы против направления ветра» [1, с. 259–260]. Находясь в центре событий (повествование ведется от 1-го лица), Герман оказывается желанным для всех женщин: и для шестнадцатилетней Кати, и для немолодой уже Тамары. Но ближе всех ему Ольга, и отношения с ней налаживаются только после принесения «священной жертвы»: в стычке на аэродроме, который пытались захватить фермеры, погибает Шура Травмированный, лучший форвард и лучший механик, один из самых близких Герману людей, его «проводник» в местную жизнь. С образом Ольги постоянно связан мотив воды (река, дождь), с его мифологической семантикой плодородия, противостоящий бескрайним плантациям фермерской кукурузы на сухой, пропитанной мазутом земле. Вот, например, Герман любит спящей Ольгой: «Я касался ее мокрых волос, будто погружая пальцы в речную гладь <...> Глаза ее были закрыты, и веки были прозрачные, словно лед, под которым можно было увидеть мрачные тени утопленников и темно-зеленые плавные водоросли, тянувшиеся как перекасти-поле по подводным течениям ее тела куда-то на юг, в направлении сердца. <...> И ключицы ее виднелись в темноте, похожие на морские камни, отшлифованные волнами. Касаясь их, я пытался ощутить движение водорослей в глубине т слышал, как бьется ее сердце – размеренно и спокойно, будто подсолнух поворачиваясь за солнцем, провисающим в дождевых тучах...» [1, с. 185]. Союз Германа с Ольгой вписывается в мифологему оплодотворения выжженной солнцем степи, потому в описании присутствуют не

только образы воды, но и перекаати-поле, подсолнух, зеленые стебли, паутина.

В романе много пейзажей, они маркируют движение лета от весны до осени, создают лирический фон для внутренних изменений Германа, а также создают образ *места*, с которым и должен идентифицировать себя герой, за которое он в ответе, которое он должен спасти. Самоидентификация через *место* – архаичнее национальной и этнической, а тем более, гражданской идентификации. Вот, например, финал первой части романа: «Небо ночью похоже на черные поля. Воздух, как черноземы, наполнен движением и семенами. Бескрайние просторы, открывающиеся вверху, живут своим ритмом, по своим законам. В небе открыты звезды и созвездия, в земле – камни и корни. В небе лежат планеты, в земле – покойники. Из неба вытекают дожди, из земли вытекают реки. Дожди, упав, текут на юг, наполняя океан. Небо все время меняется, вспыхивает и гаснет, набухает влагой и нагревается августовским зноем. Почвы истощаются травами и деревьями, лежат под плоскими небесами, словно скот, о котором все забыли. Если правильно выбрать место, иногда можно все это разом ощутить – как, скажем, переплетаются корни, как текут реки, как наполняется океан, как в небе пролетают планеты, как по земле движутся живые, как под землю движутся мертвые» [1, с. 234]. Герой ощущает себя в центре мира – земного, небесного, подземного, прошлого и настоящего, в центре природного (бесконечного) круговорота. Ритм природного движения и ритм внутреннего ощущения неторопливы, несуетны, исполнены элегической грусти и чувства

закономерности, изначальной правоты. Ключевая мысль героя – о правильно выбранном месте.

Итак, Герман не уехал. Более того, его возмущает то, что люди, родившиеся и живущие здесь, в этом месте, ведут себя, как на вокзале, словно они никому ничего не должны и готовы выжечь все за собой, поскольку поезд уже подан. Завершает роман проповедь пресвитера, объясняющая агрессию людей их незащитностью, их неумением постоять за себя. Он говорит: «Вам выпало жить здесь всем вместе – и крещеным, и некрещеным, и штундам, и каким-то босякам <...> Вы здесь родились и здесь выросли, здесь ваши семьи и ваш бизнес. Все правильно, все справедливо. Но вы воюете между собой, не понимая главного – врагов среди вас нет на самом деле, вы враждуете сами с собой. Вас стравливают между собой, заставляют идти друг на друга, ослабляя вас и делая вас незащитными. Потому что пока вы вместе – вам нечего бояться. И вообще – не нужно бояться. Даже тогда, когда вас бросят в ров со львами и будет неоткуда ждать помощи. Просто нужно полагаться на себя и на свою выдержку» [1, с. 440–441].

Классового подхода в романе нет, как нет, очевидно, и работающих в 90-е гг. заводов. Перед нами жители, люди, населяющие местность: фермеры, мелкие бизнесмены, продавщицы, цыгане, люди из администрации. Но роман вовсе не провозглашает местный патриотизм или идею региональной идентичности. Он говорит о солидарности, о способности массы самоорганизовываться и отстаивать свои интересы, об ответственности за свои поступки, об умении «не прогибаться» – можно сказать, что речь идет о необходимости гражданского самосознания, и в этом смыс-

ле, наверное, роман можно назвать «ремейком» соцреализма. О солидарности трудящихся пели сестры Абрамз, о ненужности государства в условиях самоуправления говорили в свое время анархисты. Сам С. Жадан был комендантом харьковского майдана во время «оранжевой революции» 2004 г., этого массового социального движения за самоопределение страны, не нарушившего ни одного пункта конституции, высокого организованного и неагрессивного, одержавшего мирную победу. Б. Дубин отмечает особую роль молодежи в этом движении: «Это был выбор людей, которые реально хотят изменить жизнь и почувствовали, что от них многое зависит» [5, с. 43].

Сам же Герман, главный герой романа, вряд ли задержится в этой точке «транзита истории» – он не бизнесмен, не фермер, не перекупщик, не общественный деятель. Он почувствовал общую поддержку и благодарность [1, с. 421], перестал бояться и осознал свою силу, теперь он готов идти дальше. В конце романа Герман еще раз проходит по городу, вспоминая все места своего детства, потом выходит на трассу: «...уходя по ней, я как бы в который раз навсегда покидал эти улочки и дома, покидал этот город, оставляя в нем друзей, родственников и любимых. Странное сочетание утраты и тревоги охватывало на миг, но быстро отступало, и сладкое чувство ритма указывало на то, что трасса только начинается и ехать по ней можно бесконечно долго в любом направлении» [1, с. 436]. Не случайно сюжет разворачивается вокруг бензозаправки при дороге, другие ориентиры – телевышка и аэродром. Эти пространственные координаты связаны с мотивом движения, по-

граничности, открытости новым жизненным сценариям, а главное – с идеей свободы выбора своего пути.

Таким образом, «соцреалистический канон» касается обстановки, декорации, в которой разворачивается драма внутреннего выбора героя. В сюжете меняется не место («революционного преобразования действительности» не происходит), а герой, осознавший неизбежность ответственности за судьбы других.

Говорить о «партийности» авторской позиции не приходится: С. Жадан отнюдь не сторонник марксизма. В романе «Депеш мод» он рисует, как сказано в аннотации, «с любовью и ненавистью», лица своего поколения – поколения, получившего аттестат зрелости в год распада СССР. Со свойственным С. Жадану юмором рисуется, например, образ парня по кличке Чапай: «...он мантрами какими-то говорит, начитался Энгельса и не воспринимает нормальной информации. Все эти новые коммунисты, у них свой замороженный дзен, так вот прямо и не въедешь...» [6, с. 110]. Чапай говорит о самодостаточности пролетариата, о Троцком; но друзья потешаются над аббревиатурами: «ЗРЯ» (значимая рабочая ячейка), «ПУК» (Партия украинских коммунистов). Абсурдными советами по изготовлению бомб наполнена партийная брошюра для трудящихся (адресованная, впрочем, «детям среднего и старшего школьного возраста»), с такими названиями разделов: «Как приготовить домашнюю бомбу, не привлекая к себе внимания антинародного режима» и проч. [6, с. 242]. «Что может быть прикольнее «Капитала»?», – замечает один из друзей. (Недавно труд К. Маркса выпущен в форме книги комиксов). В повесть С. Жадана «Anarchy in ukr» включен знаменитый

«Левый марш», отрицающий политику как порождение медиасреды, политику как продажный товар: «Никогда не интересуйся политикой, не читай газет, не слушай радио <> не ходи на выборы, не поддерживай демократию, не посещай митинги, не вступай в партии, не встречай в дискуссии о парламенте, не говори о президенте «мой президент», не подписывай петиций президенту – это не твой президент...» [3, с. 197–200]. Когда-то А. Блок призывал слушать музыку революции. Музыкальностью в «Ворошиловграде» является джаз, с его фольклорными корнями, американской «аурой», вольной импровизацией. Один из значимых мотивов в романе – диски с записями Паркера, джазу подобны молитвы пресвитера, как и спиричуэлз сестер Абрамз. Интересно, что одна из последних книг стихов Бориса Херсонского так и называется «Спиричуэлс» [7]. Разумеется, джаз звучит совсем по-другому, чем назидательный, пафосный соцреализм. В дороге, когда Герман уезжал прочь от городской бездумной жизни, друзья слушают музыку: «Боря подсовывал мне диски Паркера. Я послушно ставил их один за другим. Паркер рвал воздух своим альтом. Его саксофон взрывался, как химическое оружие, уничтожая вражеские войска. Паркер дышал через мундштук, выдувал золотое пламя праведного гнева, его черные пальцы влезали в растравленные раны воздуха, вытягивая оттуда медные монеты и сушеные плоды» [1, с. 19]. Стиль С. Жадана ориентирован на передачу разговорной интонации, отсюда обилие ненормативной лексики, которая, впрочем, совсем не педалируется, а в речи Германа сведена до минимума (например, его поджидают приехавшие на черном джипе бандиты, они уже принялись избивать ме-

ханика: «Шо за хуйня? – сказал я, тщательно подбирая слова» [1, с. 44]). Для повествовательной ткани характерны резкие переключения регистра, парадоксальные заключения из посылок, неожиданные заключения, употребление в пределах одной фразы лексики разных стилистических пластов. Так, в начале романа Герман пытается осмыслить ситуацию, в которой оказался: «Брат, чего-то опасаясь, еще лет пять назад предусмотрительно оформил все документы на меня. Отношения у нас с ним были доверительными. Он знал, что даже если я захочу с его бизнесом сделать что-то плохое, то все равно не сумею, поэтому просто попросил не волноваться и поставить подпись в нужных местах. В дальнейшем он научился подделывать мою подпись <...>. У него были свои проблемы, а у меня до последнего времени проблем вообще не было. И вот вдруг оказалось, что их, проблем, у меня на самом деле целая куча. И нужно их как-то решать. <...> И как теперь быть, я даже не догадывался. Еще несколько дней назад я считался свободным и независимым экспертом, который боролся непонятно с кем за демократию, а теперь вот на мне висела недвижимость, с которой нужно что-то делать, поскольку брата рядом нет и подделывать мою подпись некому» [1, с. 48]. Неожиданные сравнения и метафоры могут молниеносно переключать действие из бытовой повседневности в мир приключений и фантастики, например, в эпизоде, когда игроки ищут улетевший в кусты мяч: «Растянувшись, мы зашли в пыль и тепло, будто африканские охотники, выгоняющие из травы львов. Мяч лежал где-то в чаще, слышалось его приглушенное рычание и едва уловимое биение кожаного сердца. Мы осторожно ступали, пытаюсь найти его, время от вре-

мени перекликались и смотрели в небо, где надвигались все новые и новые тучи» [1, с. 81]. Ритм фразы (там, где не передается обмен репликами или динамика жестов, поступков, перемещений героев) неторопливый, несколько меланхоличный, когда уточнения длятся, не давая предложению резко оборваться.

Советского Ворошиловграда больше нет, а возможно, как говорят герои, его и не было никогда, был придуманный рассказ по картинке – чтобы выполнить урок и отвлечься от учительницы. Постсоветский период, отбросив прежние понятия об обществе и человеке, внес путаницу в символы, идеи, верования; однако потеря прошлого грозит потерей будущего. С. Жадан, пишущий роман на конкретном и даже отчасти автобиографическом материале, подключает такие пласты культурной памяти, которые восстанавливают прочное нахождение своего *места* в исторической цепи. Конкретно-исторический момент сопрягается с мифологическими образами, вдруг выглядывающими из глубин подсознания. Свободное обращение с традицией, как и артистизм повествовательной манеры, отсутствие идеологической заданности позволили автору создать такой «ремейк» соцреалистического романа, в котором сам канон стал предметом художественной игры.

Библиографический список

1. Жадан, С. Ворошиловград / С. Жадан. – Харьков: «Фолио», 2011.
2. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: ИФИОС «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010.

3. Жадан, С. Anarchy in ukr / С. Жадан. – СПб.: Амфора, 2008.
4. Блок, А.А. Стих. и поэмы / А.А. Блок. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1980.
5. Дубин, Б.В. Россия нулевых: политическая культура – историческая память – повседневная жизнь / Б.В. Дубин. – М.: РОССПЭН, 2011.
6. Жадан, С. Дешев мод / С. Жадан. – СПб.: Амфора, 2005.
7. Херсонский, Б. Спиричуэлс / Б. Херсонский. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Н.В. Барковская

3.4 | «ИСТОРИИ С РЕЦЕПТАМИ»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННЫХ «КУЛИНАРНЫХ КНИГ»¹²²

Значительную часть содержимого любого современного российского книжного магазина составляют кулинарные книги. Наряду с традиционными рецептурными справочниками все чаще встречаются, а в крупных магазинах даже выделяются в специальные разделы, кулинарные книги, где рецепты соседствуют с «историями»¹²³ про еду. Статистика продаж показывает, что такие издания покупаются лучше, чем другие виды кулинарных книг в аналогичном ценовом сегменте, иногда даже возглавляя рейтинги лите-

¹²² Исследование выполнено при финансовой поддержке Министерства образования РФ (проект «Многоречие в социокультурном пространстве современной России»).

¹²³ Так называется рубрика в журнале «Афиша. Еда», где приведенный рецепт блюда дополняется его «биографией» или личной историей автора статьи.

ратуры нон-фикшн¹²⁴. Можно сказать, что мы имеем дело с неким устойчивым феноменом современной российской словесности¹²⁵.

В классической русской литературе о еде писали много, часто и с пониманием дела¹²⁶. Книг о том, как готовить еду, было значительно меньше¹²⁷, и традиционно они носили либо характер кратких собственно поварских предписаний, либо становились частью инструментальных руководств по ведению домашнего хозяйства или даже шире – формированию домашнего уклада. В СССР кулинарная

¹²⁴ По данным интернет-магазина OZON, в июне 1910 года книга Вероники Белоцерковской «Диетьши» занимала второе место по продажам (См.: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/5295916/>), а первая книга автора – «Рецептыши» опередила все книги рубрики «Non-fiction» в 2009 году.

¹²⁵ Это зафиксировано также современной российской журналистикой. См.: В переводе на кулинарный // Огонек. – 2012. – № 9 (5 марта). Журналы «Русский репортер», «Psychology» и другие в рубрике «Книги» начали аннотировать кулинарные книги подобного типа.

¹²⁶ Об изображении еды в русской литературе см., например: Капкан, М.В. Гастрономическая культура: понятие, функции, факторы формирования / М.В. Капкан, Л.С. Лихачева // Известия УрГУ. – Серия: Гуманитарные науки, 2008. – Вып. 15. № 55; Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб.: Алетейя, 2011; Куренкова, Т.Н. Лексико-семантическое поле "Еда" в произведениях Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, М.А. Булгакова / Т.Н. Куренкова. – АКД., Красноярск, 2008; Олянич, А.В. Гастрономический дискурс в системе массовой коммуникации (семантико-семиотические характеристики) / А.В. Олянич // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его дискурс. – М., 2003; Сердюченко, В. Еда и русская литература / В. Сердюченко // Нева. – 2004. – № 10; Щербина, Ю. Дикта(н)т еды / Ю. Щербина // Нева. – 2012. – № 7; Chester, P. Strawberry and Chocolate: Tsvetaeva, Mandelshtam, and the Plight of the Hungry Poet / P. Chester // Food in Russian History and Culture/ ed. by M. Glants, J Toomre. – Indiana UP, 1997; и т.д.. Существуют также книги, даже кулинарные курсы «литературной кухни» (http://www.seasons-project.ru/school/lesson.php?ELEMENT_ID=2641)

¹²⁷ Сюткин, П. Непридуманная история русской кухни / П. Сюткин, О. Сюткина. – М., 2011.

литература была немногочисленна по количеству наименований, состояла преимущественно из гостовских рецептурных сборников, знаменитой подарочной «Книги о вкусной и здоровой пищи» и ее демоверсий, труднодоступных книг «Детское питание» и «Школьное питание», переводных «кухонь» стран народной демократии, а также соответствующих разделов в книгах по домоводству, отрывных календарях и рубрик в «женских» журналах. Значительная часть информации в этих изданиях носила умозрительный характер из-за недоступности необходимых продуктов, авторитарный стиль текстов¹²⁸ усиливал ощущение разрыва между «высокой» кулинарной традицией и бытовой практикой¹²⁹. Большая часть советских книг по кулинарии как будто не имела конкретных авторов, и они были голосом некоего безликого всезнающего профессионала-просветителя.

Но повседневная жизнь требовала адаптации авторитарных предписаний, каковая и происходила в частном опыте хозяек, из поколения в поколение фиксирувавших его в своих собственных собраниях кулинарных рецептов. Переписанные в тетрадь или сохраняющиеся на листочках из отрывных календарей, в газетных вырезках, эти записи

¹²⁸ «Не балуйте Вашего ребенка, приучайте его к простым блюдам, не допускайте разборчивости в еде. Ребенок должен есть то, что ему дают, и съедать блюдо до конца»; «Не забывайте в тарелку со щами посыпать мелко нарезанный зеленый лук», – требовала, например, книга «Детское питание» (Детское питание. Книга о том, как правильно кормить ребенка, чтобы вырастить его здоровым и крепким. – М., 1957. – С. 114; 128).

¹²⁹ «Книга являлась и практическим кулинарным пособием, и своеобразной утопией, и инструментом пропаганды, – она утверждала советский образ жизни через еду, питание, причем делала это открыто» (Глущенко, И. Общепит. Микоян и советская кухня / И. Глущенко. – М., 2010. – С. 167).

несли в себе живой коллективный опыт и голоса авторов («добавить муки, сколько возьмет»; «тесто, как густая сметана», «щедро подсыпать изюму» и т.п.). Названиями рецептов связывались с реальными людьми («Олино варенье», «"Наполеон" Авлошенко», и т.п.) или событиями («Салат с дня рождения М.Н.» и т.п.). В индивидуальных собраниях ставшие «своими» записи блюд, которые готовились постоянно, соседствовали с рецептами мечты, которые по каким-то причинам никогда не превращались в еду.

Подобные собрания были своего рода дневником домашней жизни женщины¹³⁰, воплощением ее пристрастий, отпечатком ее знакомств, вкусов, интересов, желаний, одним из пространств ее самореализации. Особенность подобного дневника состояла в том, что в «тетрадке с рецептами» письменно фиксировались только своего рода «вешки памяти», то есть сама технология производства того или иного блюда, а все связанное с личностью автора рецепта, обстоятельствами записи и т.д. сохранялось в памяти обладателя тетрадки и передавалось в устных рассказах.

Разгосударствление отечественного книгоиздания, произошедшее с распадом СССР, коснулось, в том числе и этого пласта культуры. Наряду с традиционными рецептурными сборниками профессионалов, которые сразу после падения советской власти начали широко переиздаваться, заполняя дефицитарные лакуны домашних книжных собраний, появляются первые тексты, жанр которых

¹³⁰ Вероятно, подобного рода индивидуальные рецептурные собрания были и у мужчин, но нам никогда не приходилось их видеть. Это можно объяснить тем, что в соответствии с принятыми в СССР моделями поведения мужчине отводилась роль творца-импровизатора, а женщине – исполнителя-интерпретатора.

можно было обозначить как кулинарные записки. Частная, подчеркнута субъективная информация выходит в публичное пространство, занимая равноправное положение с информацией «объективно-государственной», зачастую в глазах обывателя являясь даже более авторитетной. Передаваемый личный опыт и в советское время мог вызывать у обывателя больше доверия, чем дискредитированное государственное слово, но в новых условиях этот опыт оказался еще и защищен авторитетом книжного издания, самим фактом публикации.

Развитие подобной формы отечественной словесности, очевидно, связано с изменением роли еды, которая все чаще представляется и как важная часть повседневной культуры, нуждающаяся в целенаправленном освоении, и как средство самовыражения. Кулинария возводится в ранг искусства, причем, в оценке этого искусства наблюдается трансформация: если в 1990-е годы подчеркивалось, что искусство это доступно, в первую очередь, профессионалам, в 2000-е кулинария преподносится как самое демократичное из искусств¹³¹. Кулинарные предпочтения, сами способы приготовления пищи расширяют свою роль идентификаторов социальных групп, работают на имидж человека и одновременно являются вариантом иллюзорного

¹³¹ "Кулинария – самый доступный и с житейской точки зрения самый важный род поэзии. <...> Все источники и все составные части гастрономизма позволяют комбинировать продукты, рождая на их основании всякий раз новые смыслы. Добавьте к телятине тимьяна – будет одно, тархуна – другое. Случай – необходимый элемент импровизации. Однако кулинария – особый жанр. Это искусство настоящего. Искусство оправдывать ожидания " (Зимин, А. Кухня супермаркета. Как готовить просто, быстро, разнообразно и по большей части съедобно из продуктов, продающихся в обычных магазинах / А. Зимин. – М., 2011. – С. 10.

социального лифта. Эти новые взгляды нуждаются в проговаривании. Субъективный рассказ на тему «еда в моей жизни» требовал некоего оформления, породив российский вариант популярных в других странах *food stories*¹³².

Число подобных текстов медленно, но неуклонно росло и превратилось в целое книгоиздательское направление, которое довольно быстро распалось на два рукава. С одной стороны, появляются многочисленные квазизаписки – традиционные рецептурные сборники, но под конкретными именами и фамилиями, иногда с авторским предисловием, отсылающим к чужому опыту («Кулинарные заметки моей свекрови»; «Кухня русской эмиграции»¹³³). Параллельно развивается и становится более популярным жанр собственно записок, где кулинарные рецепты являются всего лишь частью авторского текста, играя в нем доминирующую, но не всеохватную роль. В этих книгах подчеркивается принадлежность рецепта и собрания рецептов определенному лицу, обладающему рассказанной биографией, фотографически запечатленным обликом и раскрываемой перед читателем характерностью.

В результате рождается серия сходных по проблематике и тематике текстов со сходными нарративными конструкциями, выполняющими в обществе сходные функции. Чаще всего книги подобного рода представляют собой

¹³² Жанровый состав *stories* в странах с развитой традицией более разнообразен, включая в себя *food novels, novels for foodies, etc.*

¹³³ Книга, составленная американской слависткой Линн Виссон, состоит из очерка о кулинарной культуре первой русской эмиграции, собрания рецептов с указанием фамилии автора и приложения, содержащего фотографии авторов большинства рецептов с их краткими аннотированными биографиями.

откомментированные рецепты, собранные непрофессионалами: журналистом, художницей, актрисой, менеджером, издательницей, «просто итальянской женой». Значительная часть книг к тому же проиллюстрирована фотографиями или рисунками самих авторов, за редким исключением непрофессионалов и в этой области деятельности. Подобная писательская активность укладывается в рамки характерной для современного российского общества тенденции массовой досуговой перепрофессионализации. Сразу надо заметить, что, учитывая популярность занятия, кулинарные записки становятся формой выгодного инвестирования в имя автора. Актриса Алла Будницкая, художница Наталия Брагина, издатель журнала «Собака» и «жена сорок второго Форбса» Вероника Белоцерковская, бизнесмен Влад Пискунов приобрели широкую известность именно на этом непрофессиональном поприще

Новые «истории с рецептами», добавляясь к уже существующему набору отечественных и переводных книг аналогичного жанра, постепенно приобретают черты метарефлексивности, явно или скрыто оценивая тексты предшественников, структурируя тем самым соответствующий сегмент словесности, задавая в нем правила борьбы за внимание и интерес читателя.

Какие конструктивные архитектурные решения находят авторы кулинарных записок? Обычно их два.

Во-первых, это развернутые очерки о пище и способах ее приготовления. Очерки объединены общей темой: «Русская кухня в изгнании» Петра Вайля и Александра Гениса (впервые опубликована в России в 1995); «Мои блюда-скороспелки» Ларисы Исаровой, трилогия «Кухня рынка»,

«Кухня супермаркета» и «Кухня навсегда» Алексея Зимина, «Полная чаша» Сергея Цигаля, «Кулинарный дневник. Истории с рецептами» Анаит Пирузян, «Мировая кухня» Елены Чекаловой, Гелии Делеринс при участии Леонида Парфенова и десятки других.

Жанровое обозначение последней книги – «Истории с рецептами» – наиболее точно отражает организацию подобных книг: рецепт обрамлен объемной рамочной конструкцией в виде рассказа о случае из жизни автора, рассуждений на самые разные темы, прямо или косвенно связанные с едой. Это собрание эссе, где обязательным элементом является единственное – наличие рецепта; названия эссе подчеркнута оригинальны и подчеркивают претензии авторов на внепрагматическую ценность рассказываемых ими историй.

Второй тип записок (кулинарные книги Юлии Высоцкой, Ольги Сюткиной, Эллы Мартино, Влада Пискунова и других) больше похож на традиционную поваренную книгу, где рецепты следуют один за другим в соответствии с традиционными типологизирующими еду рубриками, а сопровождающие их тексты либо отсутствуют, либо невелики, и очень тесно связаны с содержанием рецепта или тематического раздела книги.

И тот, и другой варианты организации российских книг «выросли» из внекнижного контекста и первоначально являлись письменной обработкой текстов телепередач, собранием журнальных «колонок» или печатным вариантом записей в блогах. Это объясняется тем, что все кулинарные книги как тексты словесности несамодостаточны и нуждаются во внетекстовом подкреплении: социальном ав-

торитете автора или героя, обратной связи, отзывах профессионалов и любителей, и т.п.

Авторы «историй с рецептами» стараются выработать подчеркнуто индивидуальную подачу материала, но, будучи скованными конвенциями жанровой формы, обычно проявляют индивидуальность через особый склад речи, ориентируясь при этом на свою «докнижную» репутацию. Так, Вероника Белоцерковская является характерным примером превращения блоггера в авторитетного автора кулинарных книг, аккуратно корректируя свою «докнижную» речь в блоге в соответствии с правилами «книжного» языка¹³⁴.

Для блога как формы «персонализированного медиа»¹³⁵ и наиболее демократичной формы создания индивидуального бренда «Я-тема» является ключевой и текстообразующей: авторский блог заведомо субъективен и, вне зависимости от своего содержания, должен создавать определенный образ владельца. Белоцерковская нашла эффективную стратегию, сделавшую ее как блоггера человеком, влияющим, в том числе и на языковую ситуацию в многотысячном сообществе ее подписчиков и покупателей.

При создании блога в 2008 г. автор отыгрывала распространенную в то время роль богатой стервозной бизнес-леди, подчеркивающей собственный высокий социальный

¹³⁴ URL.:<http://belonika.livejournal.com>. Блог belonika, появившийся в 2008 г., быстро приобрел популярность благодаря эффективно найденной нарративной стратегии; в 2010–2011 годах по его материалам были изданы три книги, каждая из которых некоторое время входила в топ книгопродаж.

¹³⁵ Кастельс, М. Медиабизнес, медиаконвергенция и конвергенция в журналистике / М. Кастельс // Мультиконвергенция и мультимедийная журналистика: Материалы к обучающим семинарам/ сост. С. Балмаева. – Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного ун-та, Кабинетный ученый, 2011.

статус и высокий уровень потребления, противопоставляла себя читателям, делая их свидетелями нравов «высшего света». Но грубоватая самоирония автора («Да и я не графоманко, ленивое для этого!!!»), высокая степень экспрессивности высказывания вызвали доверие к автору блога, делая ее «своей» для нескольких тысяч авторизированных пользователей. При этом именно посты с рецептами, вначале представленные в ее блоге как одно из хобби богатой «жены на выселках», вызвали самое большое количество комментариев.

Белоцерковская как издатель улавливает новую тенденцию. Ее ЖЖ начинался как дневник для записи реакций на окружающие раздражители и, в соответствии с принятой ролью, в постах использовалось большое количество обценной лексики и распространенных в блогосфере грубых «формул» («Она, падла, дико острая»; «Расту *жэна* большая и маленькая» и т.п.). Грубость соседствовала с обилием слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*айфоньши, диетыши, рецептыши*) и словами, написанными по старой модели «олбанского йазыка» (*я звизда, жестокийпеар*). Речевая манера Белоцерковской резко выделялась на фоне других отечественных авторов, пишущих о еде. Образ «кулинарки» традиционно соотносился с матерью семейства (Ю. Высоцкая, О. Сюткина), интеллектуалки-путешественницы (Г. Делиренс, Е. Чекалина), девушки из хорошей семьи (А. Пирузян), опытной «старопржежней» хозяйки (Т. Толстая) и т.п. Все они в своих кулинарных текстах тяготели к сложным распространенным предложениям, демонстрировали разностороннюю эрудицию, сентиментальную склонность рассказывать о своих семейных

делах и нежелание брать на себя ответственность за результативность усилий своих читательниц.

Белоцерковская вводит перенесенную из блогов с иной тематикой экспрессивную лексику и грамматику, создает иллюзию «письменной разговорной речи», создающие ощущение равенства между ней и читательницами. Практически полностью убрав из блога упоминания о своей семье, сделав субститутами «дома» kota и меняющуюся погоду, она создает у читательниц иллюзию присутствия в ее частной жизни, постоянно поощряя их к фамильярным высказываниям репликами поддержки и иронического самоуничтожения. Иллюзия включенности в жизнь автора создается и благодаря тому, что ЖЖ по своей структуре является гипертекстом. Читатель невольно просматривает не только кулинарные рецепты, но и записи о жизни, бизнесе, путешествиях автора, к тому же. получает как письменное описание, так и сопровождающий его визуальный ряд. Белоцерковская активно использует иллюстративный материал, большинство постов содержит около десяти разнообразных фотографий разного содержания (пейзажи вокруг дома, фотографии из путешествий и, разумеется, подробные фотоотчеты о приготовлении того или иного блюда). Гипертекст включает в себя также и комментарии аудитории и реакцию блоггера на них.

Используя имеющиеся в ее распоряжении возможности через «бан» отбирать себе аудиторию, она приучает ее к своей манере выражаться, одновременно корректируя и степень толерантности читателей, и свой речевой радикализм. Стилистический сплав эвфемизмов, модных ЖЖ-шных словечек, самоиронических реплик и жестких оценок окру-

жающих сохранился у *belonika* до сегодняшнего дня, но «низкая» лексика постепенно выводится из речи повествователя – автора кулинарных постов невербальными средствами (многоочия, зачеркивания, неполное написание слов) и остранена неологизмами. Нецензурная лексика изредка появляется только в сопутствующих текстах блога, посвященных рефлексии по поводу окружающего мира (путешествия, работа, бытовые ситуации), но и там ее в основном заменили эвфемизмы типа *яиздатая, хня всякая*.

Это был верный языковой ход: роль учителя подразумевает дидактичность и нейтральность манеры речи. Белоцерковская вводит в описание кулинарных рецептов живую реакцию повара, используя разговорные лексемы или обороты («фига с два», «кто кинется это готовить»), использует прием иронии, неологизмы (ее первые книги названы «Рецептыши» и «Диетыши») и т.п., но общую тональность повествования приближает к стилистически нейтральной письменной разговорной речи. Именно она и используется в ее книгах. В итоге автору удается создать поучительно-дружеский стиль, делая книги Вероники Белоцерковской успешным кулинарным проектом¹³⁶.

Функции, которые жанр «историй с рецептами» выполняет в обществе, значительны. Кулинарные записки обучают достаточно легким способам получения удовольствия от жизни, приобщения к мировой культуре. В книгах

¹³⁶ См. об этом подробнее: Литовская Е. Превращение в успешного автора: смена образа и речевая политика блоггера «*belonika*» – писателя Ники Белоцерковской <http://www.eu.spb.ru/en/education/departments/anthropology/seminars-and-conferences/anthropology-folklore-studies-sociolinguistics-annual-conference/4539--22-24-2>.

этого типа принципиально важна подчеркнутая необязательность утилитарного использования содержащейся в ней информации: вы можете только читать эту книгу, можете читать и готовить по рецептам из нее. Она может быть пространством мечты, а может – руководством к практическому действию.

Кулинария приравнивается к самовыражению, напрямую связывается с важнейшими социализационными понятиями. Одна из важнейших характеристик «нового» гедонизма также обозначается как удовольствие от пищи, которая перестала быть источником материального насыщения, а стала источником духовного развития. «Счастье есть!» – так называлась одна из телевизионных кулинарных передач.

«Истории с рецептами» формируют уникальное информационное пространство, где автор для своих читателей является одновременно и учителем-гуру по приготовлению еды (=формированию определенного стиля жизни), и равным собеседником. В них создается комфортное для человека состояние защищенности: умеренный дидактизм знающего опытного автора, создающий ощущение внутренней свободы при корректирующем огрехи поведения руководстве.

Кроме того, эти тексты выполняют важную функцию социального «выравнивания» аудитории читателей, находящихся на кардинально различных уровнях экономического благосостояния, создавая предпосылки для хотя бы иллюзорного примирения внутренне социально конфликтной аудитории. У читателя нет персональных выставок, как у художницы Наталии Брагиной, но он может го-

товить салат, как она. У него нет в друзьях поваров с мишленовскими звездами, но он может приготовить «карамелизированный лук от Ги», съесть «любимую пасту Ксении С.», почувствовать себя частью сообщества global Russians или любого другого сообщества, воспринятого как элитарное.

Можно также предположить, что в современной России подобные тексты являются своего рода противовесом негативной самоидентификации, что характерно для самоощущения значительной части населения. Имплицированный образ читателя большинства кулинарных записок можно выразить в следующих утверждениях: «Я любознательный доброжелательный человек, способный на творчество, принимающий разумное руководство надо мной человека, которого я уважаю и который мне симпатичен. Я человек определенной национальной культуры, который с интересом и уважением относится к другим культурам. Я создатель не только котлет и тортов, но и творец благополучного, разумно организованного пространства вокруг себя. Нас много – и мы меняем мир к лучшему». Кажется, что российские читатели, наученные считывать скрытые послания авторов, хотели бы соответствовать такому оптимистическому образу, столь редко встречающемуся в российской литературе и журналистике. Неслучайно, видимо, эти книги так часто используются в качестве подарка, являясь своего рода жизнеутверждающим пожеланием благополучия.

М.А. Литовская

Е.В. Литовская

3.5 | ЖАНРОВЫЕ НОМИНАЦИИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 2000-х гг.

Жанр всякий раз творится заново, обновляется индивидуальностью выражения, неповторимой авторской интонацией. Эстетическая рефлексия зачастую проявляется в оригинальной жанровой номинации. Жанровая маркировка, вводимая самими авторами, сигнализирует читателю об избранном им пути: «Дурочка: роман-житие», 1998, С. Василенко, «Сбор грибов под музыку Баха: роман-мистерия», 1998, А. Кима, «Орфография: опера в трех действиях», 2003, Д. Быкова, «Страна заката: травелог», 2012, А. Иличевского. Количество и многообразие авторских жанровых номинаций делают актуальным вопрос об их месте и значении в нынешней литературной ситуации¹³⁷.

Авторские указания на жанр становятся показателем сознательного выбора писателем оригинальной жанровой стратегии. Характер жанровых номинаций свидетельствует, с одной стороны, о жанровой рефлексии автора, с другой – о разрушении и сознательной трансформации традиционных моделей. Авторский жанровый подзаголовок создает у читателя определенные ожидания содержания и

¹³⁷ Целый ряд статей самого последнего времени посвящен этой проблеме, среди них:

Звягина, М.Ю. Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI века / М.Ю. Звягина // Дергачевские чтения-2008. – Екатеринбург, 2009. – С. 109–114;

Снигирева, Т.А. Номинации «черновикового художественного сознания» в современной литературе / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов // Дергачевские чтения-2008. – Екатеринбург, 2009. – С. 442–451;

Маркова, Т.Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания / Т.Н. Маркова // Вопросы литературы. – 2011. – № 1 – С. 280–290.

формы текста. Таким способом автор активизирует читательское восприятие за счет ассоциативной разветвленности, необходимости одновременного учета разных составляющих. С другой стороны, авторский подзаголовок вступает в диалогические (нередко, оппозиционные) отношения с жанровым каноном, национальной традицией, сигнализируя об экспериментальном характере произведения. Суть проблемы обнаруживает себя на материале современной прозы, в том числе опубликованной в журнальной периодике 2010–2011 гг. («Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Урал» и др.).

Авторская жанровая номинация может указывать на тему («Лада, или Радость: *Хроника верной и счастливой любви*», 2010, Т. Кибиров), или объем («Община: *Миниатюры*», 2010, В. Назаров), на структуру («Лестница: *Диптих*», 2010, А. Хургин) или субъекта повествования («Последнее слово: *Монолог адвоката*», 2010, Л. Зорин). Между тем совершенно очевидно, что дело не столько в указании на тему или объем, сколько в авторской установке на создание аллюзивного поля и управление читательским восприятием.

Авторские жанровые номинации нередко указывают на литературные или фольклорные жанры, обнаруживая присутствие разных жанровых кодов, объединение которых рождает новую жанровую модель: «Московский дивертисмент: *Роман-илиада*», 2011, В. Рафеенко; «Таинственная крыса, или поцелуй на морозе: *Святочный рассказ*», 2011, Е. Попов.

В процесс жанрообразования вовлекаются смежные речевые жанры (монолог, диалог, исповедь): «Наш праздник: *Отчет с места событий*», 2011, С. Юрский; Нас было

трое: *Роман-документ*», 2010, И. Золотусский; «Поезд дальнего следования: *Монолог*», 2011, Л. Зорин; «Встречи на рю Данкерк: *Книга-интервью*», 2010, Евг. Терновский, А. Лебедев.

Неопределенность научной интерпретации и читательской рецепции окказиональных жанровых форм объясняется размытостью границ между документально зафиксированным фактом и его художественным осмыслением в современной беллетристике. Современный журнальный опыт свидетельствует о смешении художественного и документального. Изопренность жанровых номинаций проявляется также в техническом оснащении внешней стороны печатного текста, когда ведется целенаправленная игра с абзацами, шрифтами, заголовками и подзаголовками.

Нельзя не согласиться с утверждением ученых, полагающих, что специфика современной жанровой номинации в области малой прозы напрямую связана с характером отношения фрагмент / целое и типом графико-текстовой тактики литературы нонфикшн¹³⁸. Сегодня поэтика фрагмента все более очевидно связана с поэтикой черновика: «Былое и выдумки: *Эпизоды*», 2011, Ю. Винер; Землемер: *Фрагмент романа*», 2011, А. Волос; «Суть дела: *Повесть в рассказах*», 2011, Вяч. Пьецух.

Жанровые этикетки действительно нередко подчеркивают фрагментарность: *из дембельского альбома, из дневника писателя, из жизни* и т.п.: «Обнаженная натура: *Рассказ*

¹³⁸ Снигирева, Т.А. Номинации «черновикового художественного сознания» в современной литературе / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов // Дергаческие чтения-2008. – Екатеринбург, 2009. – С. 442–451.

из жизни», 2011, С. Василенко; «После лыж: Из дневника женщины», 2010, В. Смуровский.

Магистральная стратегия сегодняшней прозы видится как межжанровый, межродовой, интермедиаальный синтез. С кризисом жанрового мышления, нарастающей тенденцией к метафоризации всех уровней современного повествования современная наука связывает экспансию музыкальных жанровых номинаций в новейшей прозе. Назовем такие произведения, как «Сбор грибов под музыку Баха», 1998, А. Кима, «Опыты», 2002, М. Вишневецкой, «Быть Босхом», 2004, А. Королева. Их объединяет стремление классифицировать интермедиаальные коды и выявить персоналии художников и музыкантов, определяющих автоконцепцию современной прозы¹³⁹.

В жанровых подзаголовках 2000-х нашло отражение преобладание монтажно-коллажных конструкций, возникших под сильным влиянием кинематографа. Наряду с известными романами: «Long Distance, или Славянский акцент: сценарные имитации» М. Палей (2000); «Мастер Хаос: роман-коллаж» Е. Попова (2002), назовем новейшие журнальные публикации: «Операция «Остров»: Неоконченный сценарий». В. Шендеровича (2010); «Заброшенный сад: Сорок девять эпизодов одной весны» О. Ермакова (2011).

Кинонарратив диктует отстраненность повествования, к примеру, в сборнике В. Сорокина «Четыре» (2005), где рассказы, сценарии и либретто собраны по сходству повествовательной оптики – бесстрастности, внимательно-

¹³⁹ Сидорова, А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): автореф. канд. дис. / А.Г. Сидорова. – Барнаул, 2007.

сти и отстраненности видеозаписывающего устройства – камеры, которая стоит между читателем и сценарием как таковым, что сообщает сценарному тексту большую степень условности.

В переживаемую нами эпоху всеобщей компьютеризации обнаруживает себя еще одна жанровая новация – литература, вводящая поэтику Интернет-общения: «Поющие в Интернете: сказки для взрослых» В. Тучкова (2002); «Flashmob. Государь всея Сети» А. Житинского (2007). Последний позиционируется как «*приватный онлайн-дневник одного малоизвестного юзера*», полученный издателем по почте на CD-диске. Герой романа, ученый физик, используя принцип работы больших самоорганизующихся систем, создает информационную пирамиду; в результате организуемые им акции (флешмобы) сотрясают не только Интернет, где они зарождаются, но и сам порядок в стране.

Компьютерные технологии все активнее взаимодействуют с литературой, порождая новые формы, новые способы организации повествования. В художественных текстах они реализуются на разных уровнях поэтики как приемы: на словесном уровне – посредством введения специальной лексики и элементов компьютерной программы; на сюжетно-композиционном – через использование сценария видеоигр («Принц Госплана» В. Пелевина, «Друг утят» Д. Галковского), организацию текста в виде Интернет-сайта («Акико» В. Пелевина). Новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется чат – вид сетевого общения, характеризующийся интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль. В такой форме написан «Шлем ужаса.

Креатифф о Тесе и Минотавре» В. Пелевина. Из последних журнальных публикаций назовем «Дивиди: *Повесть времен высоких технологий*» С. Юрского (2011).

Установка на поиск «эксклюзивных» названий проявилась и на жанровом поле литературных биографий. Так, в оригинальном исследовании уральских ученых о книгах серии «ЖЗЛ» приводится ряд подобных примеров: *биография-версия* (И. Волгин), *биография-детектив*, *биография-роман* (А. Варламов), *биография сознания*, *экзистенциальная биография* (Л. Панн), *биография-прощание* (Е. Луценко), *интеллектуальная биография* (Д. Бабич), *фантастическая биография* (Е. Погорелая). Книги писателя о писателе – «*Михаил Булгаков*» А. Варламова, «*Максим Горький: миф и биография*» П. Басинского (обе – 2008), «*Борис Пастернак*» Д. Быкова (2005) – ученые предлагают именовать «*литературоведческими романами*»¹⁴⁰.

На рубеже столетий о себе заявил так называемый «*филологический роман*»: «*Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия*» А. Чудакова (2001), «*Сентиментальный дискурс: Роман с языком*» В. Новикова (2001). Современная критика не без основания полагает, что главным героем литературы становится сочинитель, писатель. Достаточно назвать книги, исполненные как бы от лица пишущего героя и в разные годы удостоенные авторитетных премий: «*Линии судьбы, или Сундучок Милашевича*» М. Харитонova (1992), «*Трепанация черепа*» С. Гандлевского (1996),

¹⁴⁰ Снигирева, Т.А. Серия ЖЗЛ: поиски жанра / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов // Литература в контексте современности: материалы конф. 12-13 мая 2009. – Челябинск, 2009. – С. 312-317.

«Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина (1998) и т. п.

По сути, здесь мы имеем дело с явлением «метапрозы», понимаемым не только как род авторефлексии о самом процессе повествования, но как повествование о процессе восприятия художественного текста и реализации персонажем своего читательского опыта в собственной судьбе. Если в искусстве модернизма саморефлексия литературы была сосредоточена преимущественно вокруг проблем творчества, то в эпоху постмодернизма в развитии метапрозы акцентируется внимание на проблемах восприятия литературы. Литература осмысливается как реальность, творящая человека, как культурная данность, во многом определяющая человеческую жизнь.

Из существующих терминологических номинаций, имеющих отношение к данному явлению, ближе других «филологический роман», организующий повествование вокруг героя-филолога. Предметом рефлексии в «филологическом романе» становится характер взаимоотношений автора-персонажа с литературой, к которой он профессионально причастен. Филолог выведен здесь не только как исследователь литературы, но как читатель и носитель литературоцентрической судьбы. Однако этот вариант филологического романа не исчерпывает всего многообразия прозы о рецепции, а является лишь одной из ее вариаций¹⁴¹.

¹⁴¹ См.: Турышева, О.Н. Жанровая парадигма метапрозы / О.Н. Турышева // Дергачевские чтения-2008. – Екатеринбург, 2009. – С. 367-371.

В качестве ведущей тенденции «нулевых» критика выделяет создание прозы о писательстве, сопровождающейся рефлексией автора и героев о письме и чтении. Об этом пишут Б. Акунин, В. Пелевин, З. Прилепин, С. Шаргунов, А. Илличевский, М. Шишкин и многие другие.

Так, герой романа *нашего времени* О. Зайончковского «Счастье возможно»¹⁴² – писатель, пребывающий на грани невроза, оттого что надо заканчивать книжку: «Представляете? – книгу! С авансом я покончил давно и успешно, но вот с книгой пока не получается <...> Нет, я люблю писать книжки, я только с трудом их заканчиваю <...> Мне мешает странный, я бы сказал, неписательский предрассудок. Я, видите ли, полагаю, что хороший финал нельзя сочинить. Хороший финал, он должен наступить сам, естественным путем.

Книжке закончиться – это как человеку проснуться. Таков уж мой творческий метод – нагородивши двести машинописных страниц бессвязного текста, я жду финала, как спасения, как счастливого пробуждения. Вот явится он откуда-то (только не из моей головы!) и все объяснит, все расставит по местам, и сложатся мои листочки в стопку, и соберется из них книжка. И можно будет приниматься за другую» (с.308-309).

Писательская саморефлексия порой приобретает почти пародийный характер. Сочинитель чужих судеб, наш герой пытается распутать свою, наблюдая, как его жена уходит к другому, что побогаче. Нежданно-негаданно банальный любовный треугольник приобретает странные очертания и победителем оказывается бро-

¹⁴² Зайончковский, О.В. Счастье возможно: роман нашего времени / Олег Зайончковский. – М.: АСТ Астрель, 2009. – 317 с.

шенный муж. Бывшая жена объявляет о нечаянной беременности, затем следует реакция мужа-писателя: «Тема отцовства-материнства не даром отсутствует в моей прозе. Вот может быть, теперь...» И еще: «Я охвачен странным чувством какой-то незаслуженной радости. С чем сравнить это ощущение? Представьте себе, что у вас нечаянно, сама собой написалась книжка» (с. 315). Думается, О. Зайончковский предьявляет нам феноменологический метод в подчеркнуто иронической аранжировке.

Иное дело «Письмовник» М. Шишкина¹⁴³. Жанр этой книги рецензент определил как «метафизический роман в письмах». Псевдодокумент превращается в художественное явление. Формально мир в романе предстает как феномен языка. Этот мир-текст складывается из нескольких повествовательных слоев, принадлежащих разным субъектам и образующих сложнейшее диалогическое поле. Двое влюблённых пишут друг другу письма. Дача. Он и она. Первая любовь. Война. Володя ушёл на войну, Саша осталась его ждать. Сюжет, казалось бы не новый, если бы не одно но: Володя и Саша существуют в разных эпохах или в разных измерениях. А может и вовсе – вне всех эпох и измерений. Этой относительностью и обусловлен характер хронотопа в целом. Границы, разделяющие времена и пространства, непрочны.

Шишкин написал роман о любви, которой не преграда ни время, ни расстояния, ни смерть – Володя погиб на войне, а Саша прожила долгую жизнь без любимого, продолжая писать и писать ему письма. Похоронка уже пришла,

¹⁴³ Шишкин, М. П. Письмовник: роман / Михаил Шишкин. – М.: АСТ Астрель, 2012. – 413 с.

а Володины письма *оттуда* продолжают идти. В них он пишет о смерти, об ужасах войны, и хотя его описания настолько подробны и живописны, что мы сами будто бы всё это видим, Володя приходит к выводу, что самое главное невозможно передать словами: *«И вот я тоже строил мой ковчег. Только мой ковчег был не из бревен, а из слов.*

Мне казалось, что я все самое важное должен записать. Каждой твари по паре. События, людей, предметы, воспоминания, картинки, звуки. Вот кузнечик летел и ткнулся мне в коленку. И от меня только зависит, взять его с собой или нет» (с. 285).

И Саша продолжает писать всю жизнь, ведя непрерывный разговор со своим возлюбленным, рассказывая о том, как «вкусно» урчит кошка, если её погладить, о том, что комки пыли убегают от щётки «как зверьки» и т.п. Влюбленные идут навстречу друг другу, чтобы связать собой разорванное время. Имитацией «первичных речевых жанров», имитирующих «графоманскую» манеру письма, автор-повествователь достигает поразительной речевой пластики, что делает относительными любые пространственно-временные границы.

Роман «Письмовник» – о слове, письме и тайне бессмертия. Он заканчивается встречей влюбленных в ином измерении:

Он: – Сейчас! Сейчас. Что-то хотел тебе сказать, а теперь не вспомню. А, вот – не слушай Демокрита! И тела могут соприкоснуться, и нет никакого зазора между душами. А люди становятся тем, чем они всегда были, – теплом и светом. Сейчас пойдём. Пора. Я заканчиваю. Все. Перо поскрипывает по бумаге, как чисто промытые волосы под пальцами. Уставшая рука спешит и медлит, выводя напоследок: счастлив бысть ко-

рабь, переплывши пучину морскую, так и писец книгу свою (с. 412–413).

Современная литература занята самопознанием, поиском самоидентичности. К сегодняшнему состоянию отечественной культуры самое непосредственное отношение имеют слова Ю.М. Лотмана, настаивавшего на жизненной необходимости эксперимента в искусстве: «Мы все время находимся в напряжении между однообразием и разнообразием, сближением и разрывом, трагичностью расхождения и бессмысленностью сближения. В этом динамическом, сложном, живом организме искусство представляет как бы кипящий котел, который многое моделирует и дает возможность того, чего не может дать жизнь»¹⁴⁴.

Т.Н. Маркова

¹⁴⁴ Лотман, Ю.М. «...нам все необходимо. Лишнего в мире нет» / Ю.М. Лотман // Дружба народов. – 1994. – № 10. – С. 184.

ГЛАВА 4 | ИННОВАЦИИ В ПОЭТИКЕ ЭПОХИ ВСЕОБЩЕЙ КОМПЬЮТЕРИЗАЦИИ

4.1 | ПОТЕНЦИАЛ ГИПЕРТЕКСТОВОЙ СТРУКТУРЫ В РОМАНЕ А. БИТОВА «ПУШКИНСКИЙ ДОМ»

Есть три возможности рассмотрения истории публикации романа А. Битова «Пушкинский дом», важных в историко-литературном, феноменологическом и культурологическом аспектах. Для истории литературы второй половины XX века факт почти двадцатилетней задержки публикации текста романа, вошедшего в золотой фонд русской литературы, важен не только как свидетельство идеологической цензуры, но и как факт неготовности культурного сознания общества к принятию новой формы, нового кода художественного мышления, возможно, и того разговора о реальности XX века, который на сводился к границам социальной истории, который открывал новую эпохальную культурную ситуацию, названную постмодернистской. Для исследования творчества конкретного писателя, А. Битова, факт вынужденно «растянутого» во времени публикации фрагментов романа в разной комбинации предстаёт как проявление особенного художественного сознания, побуждающего к нескончаемому изменению художественных структур вслед за изменением понимания и интерпретации реальности. В культурологическом аспекте история публикации текста романа свидетельствует о рождении нового типа текстовой культуры внутри традиционного ли-

нейного сознания – о рождении гипертекстового существования словесности.

Роман А. Битова «Пушкинский дом» в истории русской литературы XX века имеет особое значение. Показывая рождение новых художественных структур из внутренних, органических потребностей писателей в понимании новой реальности. Новизна реальности заключалась в том, что совпали социально-политическая и цивилизационная ситуации, обнаружившие кризис традиционного типа культуры, организующей действительность в результате познания мира, закрепления в формах картины реальности и бытия. Параллельно и даже раньше, чем философы-деконструктивисты 1960–1970-х годов во Франции, А. Битов обнаружил не только симулятивность советской культуры, но симулятивность культуры как таковой, чьи эпистемы и тексты, оформляя познание реальности, могут замещать реальность, давать готовое знание. С одной стороны, Битов показал власть текстов над человеком культуры, с другой стороны, он выразил силу реальности, силу *настоящего*, постоянно разрушающего стереотипы и текстовые образцы. В высшей степени роман Битова подтверждает бахтинское определения романа как формы, рождающейся в зоне контакта незавершённого человека с незавершённой современностью.

История публикации романа показывает, как эстетические и художественные прозрения художника провоцируются реальными условиями бытования текста. Нельзя определённо говорить о первенстве художественного открытия или вынужденного обстоятельствами формообразования, но социальная цензура, определяемая политиче-

скими ситуациями и уровнем эстетического сознания, несомненно, определила не только судьбу книги, но и текстовой структуры романа.

Осознание своего неопитства в литературе – ещё один из факторов экспериментов с художественной структурой. А. Битов не филолог по образованию, почти случайно вошёл в ленинградскую среду авангардных молодых поэтов (литобъединение при Ленинградском горном институте) и стал пробовать себя в поэзии. В 1957 году сборник, куда входили стихотворения Битова, не вышел в связи с ужесточением идеологической цензуры после событий в Венгрии. Битов обратился к прозе, получил доступ в альманах «Молодой Ленинград» (1960), а издание сборника его рассказов «Большой шар» (Ленинград, 1963), дало Битову право считаться профессиональным писателем. Литературное образование он обретал на сценарных курсах (1965–1967), что в некоторой степени позволяло играть роль дилетанта в некинематографической прозе. Из общей парадигмы «молодой прозы» с установкой на психологизм, скрытый в бытописи, на лирико-ироничный исповедальный стиль Битов выделяется отстранением от повествовательной прозы, создающей иллюзию жизни, Битов вводит наряду с саморефлексией персонажа рефлексию повествователя, направленную на процесс письма. Один из первых рассказов «Автобус» (1961) воспроизводит поток сознания пишущего героя, рефлексия пишущего определяет нарратацию, утверждает первенство жизни над текстом: «...можно писать всю жизнь: пиши себе и пиши. Ты кончишься, и она [книга] кончится. И чтобы всё это было – правда. Чтобы всё – искренне». Однако следующая фраза корректирует прин-

цип миметизма пониманием текстовой природы искусства: «Ведь чтобы писать искренне, надо знать, как это делается. Иначе никто не поверит, что у тебя искренне. Сделать надо» [1, с. 9]. В «Пенелопе» (1962) жёсткий психологический анализ повествователем сознания героя утверждает художественную реальность как самодостаточную, но Битов вводит в повествование элемент метатекстовой структуры, наделяя центрального персонажа способностью соотносить реальность и текст искусства. Лобышев размышляет не только над персонажами кинофильма, но и над особенностью искусства подчинять себе реальность, над разными возможностями разных искусств: «...в жизни и кино мы по-разному меряем красоту. <...> Но вот это уж совсем бездарно, как они сделали представителя из царства мёртвых. Гениальное же дела, когда выходит вот такой мертвяк и говорит, что там хуже плохого, в этом царстве. Больше ничего не говорит, говорит только, что очень плохо. Эта-то вот вроде бы беспомощность средств, никаких там устрашающих описаний – это же действительно страшно. Это-то, наверно, Гомер придумал. А тут напустили какого-то холодного пару, подзеленили лица...» [1, с. 79]. В повести «Жизнь в ветреную погоду» (1963) столкнулись два принципа письма. С одной стороны, поток жизни, определяющий поток сознания, диктует поток образов, фиксируемых словом, а не на выстраивание жизни в сюжете, в повествовании; по сути, утверждается свободная линейная структура текста, агглютинативная, не иерархическая структура, где невыделенность событий соответствует действительности. Текст, подчинённый изображению событий, выражает не реальность, а её восприятие пишущим, выделяющим из потока

жизни то, что кажется значимым. Но действительность непредсказуема, и спустя время обнаружатся последствия того, что казалось незначительным. С другой стороны, текст, не организованный пишущим, зафиксировывает то, значение чего можно понять, найдя в тексте, вернувшись в тексте к тому, что зафиксировано неорганизованным письмом. Пейзаж за окном изменился от порыва ветра, а птица на проводах улетела ещё до того, как его попытался зафиксировать в слове герой-писатель, однако и ветер, и птица остались в тексте, их обнаружит читающий субъект.

Так Битов интуитивно подходил к философии текста, вводил разные виды текстового письма, отличные от линейного повествовательного, но и описательного текста. Например, в повествование о муках творчества в текст повести введены размышления автобиографического героя-писателя, выходящие за рамки лирической рефлексии, размышления об условности текста, о значимости форм. Формализм может быть «неукоснительным следованием неким принципам, правилам, формам», но формализмом называют поиск новых форм, неоправданность формы, несоответствие действительности. «Но если буквально сравнить искусство с действительностью, <...> то оно всегда было насквозь условно и никогда не было слепком с неё. Уж не говоря о том, что искусство само – действительность... <...> Освободиться от пут условности, окостенений... <...> и приблизиться к живой правде – вот механизм рождения новых форм. Это просто освобождение от прошлых, тесных или не способных выразить новое форм, <...> приближение к живому» [1, с. 107].

Художественная манера Битова вбирает поэтику авторского философствования, эссеизма, прямой (не лирической и не публицистической) авторской интерпретации реальности и процесса приближения к реальности, процесса письма. Уже ранние произведения Битова имеют элементы метапрозы, в тексте которой одновременно изображены событие «реальности» и событие «письма», создания текста о реальности. Эпистемическая модальность (по В. Рудневу) битовской прозы не авторитарная, выражающая лишь полагание автора. Но ранняя проза лишена игры текстовыми конструкциями, и даже метатекстовый характер проявляется не в соединении двух кодов текста (подлинность реальности и условность сочиняемого текста), а в метатекстовых знаках и в двойной семантике саморефлексии героя-повествователя. Сборники шестидесятых годов («Дачная местность», 1967, «Аптекарский остров», 1968, «Путешествие к другу детства», 1968) следовали поэтике психологической прозы, воссоздающей «бессобытийное», релятивное существование современного молодого человека, не находящего места в действительной жизни.

В это же время, судя по авторской датировке («ноябрь 1964»), возникает замысел романа «Пушкинский дом», призванного выразить культурологические идеи собственным языком, собственной формой, приближающей к реальности и не связанной правилами письма, текстовыми канонами. Параллельно роману на рубеже 1960–1970-х годов пишутся тексты, свидетельствующие об отходе Битова от повествовательной прозы с вымышленным персонажем и сюжетом, о приближении к свободной прозе «сентиментальных путешествий», в которых нет единой направляю-

щей лирической коллизии, в которой и смыслы, и формы возникают под воздействием движущейся реальности: «Уроки Армении. Сентиментальное путешествие» (1969), «Образ жизни» (1972); «Семь путешествий» (1976). Отметим поэтику фрагментации и свободного монтажа: целостность создаётся композиционно, сложением фрагментов в авторском открытом сознании (автор-скриптор, а не автор-сочинитель – единственный центр, образующий целое текста).

Законченный в 1971 году роман «Пушкинский дом» не был принят редакциями толстых журналов («Нового мира» и «Дружбы народов») и издательства «Советский писатель» (публиковавшего книги прозы А. Битова). В объяснении отказа от публикации недостаточно констатировать влияние идеологической цензуры после событий в Чехословакии 1968 года. Разумеется, идеологические основания для запрета могли дать главы, посвящённые судьбе репрессированного профессора Одоевцева и его сына, отказавшегося от отца во имя самосохранения. «Лагерная тема» была закрыта в Советском Союзе после «оттепели». Между тем фрагменты романа распространялись в «самиздате» (к сожалению, у автора статьи нет сведений о том, какие фрагменты были известны в андеграундной читательской среде, думается, диссидентские круги интересовала запретная социальная тема). Более глубокая причина отказа в публикации романа – неготовность культурного сознания общества к философской идее автора романа: неизбежность кризиса культуры в процессе демократизации социума; неизбежность наступления новой культурной ситуации потребления культуры, её имитации, тиражирования при отсутствии прибавления смыслов.

Не был понят и художественный «код» романа, что понимал сам автор, «рассчитывая на неизбежное сотрудничество и соавторство времени и судьбы», на то, чтобы многое, «не выписанное в деталях и подробностях», было понято как общее «из опыта автора и читателя» [2, с. 12], и эпатируя читателя в самом тексте романа: «А в Пушкинском доме и не живут. Вот один попробовал, три дня всего – что вышло? Нельзя жить в пушкинском доме. – Запутали вы нас вашими аллегориями, – скажет читатель. Я отвечаю: – А вы не читайте. Так. Читатель вправе меня спросить, я вправе ему ответить» [2, с. 246]. Позднее дополнение текста («Обрезки») поддерживает то же отстаивание свободы формы как свободы чтения: «Нам хотелось сделать виртуозный вид: что мы так и собирались, так и хотели... Мы хотели оправдаться преднамеренностью и сознательностью произведённых нарушений, придумали достаточно образных терминов для пояснения формы этого произведения. <...> Это всё чушь. Роман написан в единственной форме и единственным методом: как я мог, так и написал» [1, с. 393].

Битов вводит непривычную для русской литературы позицию неавторитетного автора, создающего опыт интерпретации (вариант) современной, неустоявшейся, незавершенной, неоцененной реальности. Игра с читателем, как и игра с героем, свободная связь текстовых фрагментов, повествовательная свобода воспринята была как несовершенство формы, как художественная слабость, а не как содержательная форма. Известна внутренняя рецензия Г. Владимова для издательства «Современник» 1975 года, где писатель одного с Битовым поколения, но оставшийся в рамках традиционной психологической прозы, полагает излишними

сюжеты-варианты: «Как правило, самый интересный из них – первый», а наличие нескольких вариантов лишает определённости авторскую позицию [3, с. 448].

Для образованного читателя необычность формы казалась отступлением от «шестидесятнической» эстетики правды и от бескомпромиссной определённости авторской позиции. Не соответствовали образцам (хотя Битов ссылается в романе как на предтечу игровой поэтики на идеологически канонический роман Н. Чернышевского «Что делать?») варианты сюжетов, ироническая интонация разговора о серьёзных вещах (о Пушкина, о бывшем «лагернике»), монтаж фрагментов («разделов») с объяснениями, какова связь между ними («глава, написанная после остальных», «глава, в которой первая и вторая части сливаются и образуют исток третьей»), свобода отношения автора и героя, автора и читателя, разножанровость и многостильность, воспринимаемые как эклектика «для человека, узнающего жизнь преимущественно по литературе (каковы критики)». Игровая традиция русской литературы, как и метатекстовая структура (подобная пушкинскому «Евгению Онегину») оставалась маргинальной линией в литературе 1960-х, ориентировавшейся на авторитетное слово. Игровая постмодернистская практика европейской литературы была мало известна просвещённой читательской публике рубежа, а предвосхищение Битовым новой художественности было интуитивным для самого писателя.

В «Комментариях» к роману Битов говорит о влиянии Достоевского, Пруста и Набокова, но оно не определяло форму романа. Влияние Достоевского – это влияние реальности, видимой через прочитанного Достоевского.

Близость Прусту Битов признаёт в совпадении психологизма: « Не исключено, что я попал под его влияние, когда начал роман, когда писал «Фаину» и «Альбину». За год до этого как раз впервые его читал, читал «Любовь Свана», и она мне многое напомнила в самом себе, была узнана, произвела впечатление и т. д. Но еще перед этим чтением я закончил «Сад», и мне кажется, что в «Фаине» гораздо больше именно этого автовлипания, я все еще не отошел от «Сада»» (1963 год) [1, с. 387]. Влияние Набокова Битов принимает, но оно возникло, когда роман в основном был написан: «...имя я услышал впервые году в 60-м, а прочитал – в декабре 70-го. <...> «Пушкинского дома» бы не было, прочти я Набокова раньше, а что было бы вместо – ума не приложу. К моменту, когда раскрыл «Дар», роман у меня был окончательно дописан до 337-й страницы, а остальное, до конца, – в клочках и набросках. Я прочитал подряд, хотя и в английском переводе, «Дар» и «Приглашение на казнь» и – заткнулся, и еще прошло полгода, прежде чем я оправился, не скажу от впечатления – от удара, и приступил к отделке финала. С этого момента я уже не вправе отрицать не только воздушное влияние, но и прямое, хотя и стремился попасть в колею написанного до обезоружившего меня чтения» [1, с. 388–389]. Прямое влияние формы набоковского романа не стоит преувеличивать и потому, что роман Набокова – это метатекстовый роман, Битов же создал гипертекстовую романную форму взамен линейного, предвосхитив открытия постмодернистской поэтики.

Роман был не напечатан вследствие расхождения философско-эстетических концепций Битова, расходящихся с шестидесятичными. Битов ввёл в роман философский

спор о гибели культуры, продолжив идеи К. Леонтьева и О. Шпенглера в новой цивилизационной ситуации и нашёл новую форму для воплощения новой текстовой культуры; эта новизна не была принята в 1970-е годы. Приведём факт, важный для понимания духовной и творческой эволюции Битова.

Интерес к проблемам языка и текста, сущности культуры и её назначения проявился в том, что с конца 1960-х годов появляются литературоведческие эссе Битова, выходящие за рамки литературной критики: «Границы жанра» [4], «Феномен нормы» [5], «Ахиллес и черепаха» [6], «Для кого пишет критик» [7], «Три “пророка”» [8]. Некоторые статьи А. Битова 1971-1983 годов опубликованы в указанном издании романа (1996 года) вслед за основным текстом под названием «После “Пушкинского дома”», позднее они входили в разные книги эссеистики Битова. Филологические эссе 1970-х годов могут быть объяснены тем, что после окончания романа Битов намеревался заняться филологией (поступал в аспирантуру при ИМЛИ). Но можно принять и обратную мотивировку: интерес к филологическим проблемам текста, отношений автора и персонажа возник вследствие художественной интуиции писателя. Битов в годы работы над романом вошёл в философскую проблематику, связанную с пониманием кризиса культуры в современной цивилизации, что расходилось с мифологизацией культуры в «постоттепелевские» годы, и поиск нового языка, отличного от языка «искренности» стал выражением нового понимания роли культуры и литературы.

Для русского «шестидесятнического» сознания (мифологизировавшего свободу творчества) сомнение в «сво-

боде» слова, в роли культуры были достойны осуждения. Выпады были возможны в адрес советской культуры (они есть и в романе Битова), а представление о кризисе культуры (Т. Адорно о невозможности культуры после Освенцима) в Советской России не стало общепринятым (неизвестно было суждение В. Шаламова о неэтичности литературы после Колымы), хотя был представлен в андеграундном искусстве 1960-х годов: поэзией Вс. Некрасова и И. Бродского («Конец прекрасной эпохи», 1971), А. Синявским («Любимов», 1963, и «Прогулки с Пушкиным», 1968), Вен. Ерофеевым («Москва-Петушки», 1969).

Создание романа обратило Битова к той проблематике, которая занимала умы художников-интеллектуалов второй половины XX века в Европе, но роман не был опубликован, и Битов отдаёт в печать части романа (практика общепринятая):

1973 - «Солдат» (Звезда, № 7) - собранные из разных частей первого раздела романа («Отцы и дети») фрагменты, посвящённые дяде Мите;

1975 - «Ахиллес и черепаха» (Литературная газета, № 4) - эссе Битова об отношениях автора и героя, помещённое позднее в роман;

1975 - «Что было, что есть, что будет. История однолюба» (Аврора, №1) и «Под знаком Альбины Из хроники семейства Одоевцевых» (Дружба народов, №7) - собранные из разных частей второго раздела фрагменты, посвящённые любовным историям Лёвы Одоевцева;

1976 - «Три пророка» (Вопросы литературы, № 7) - эссе Битова, помещённое и прокомментированное в романе как статья героя, Лёвы Одоевцева.

Необычным творческим актом становится новое текстообразование, повесть «Молодой Одоевцев, герой романа», которая публикуется в сборнике «Дни человека» 1976 года (издательство «Молодая гвардия»). Повесть, будучи извлечением из романа, имела самостоятельную целостность, близка к форме традиционного (распространённого в начале 1970-х годов) психологического романа, в центре которого герой-интеллигент в сфере частных отношений, в противоречивых отношениях с действительностью и самоопределяющегося с помощью культуры. Текст героя-филолога о литературе, включённый в роман в главе «Профессия героя», – это традиционная для романного жанра структура «текст в тексте», способ самоинтерпретации персонажа. Повесть была воспринята в контексте реалистической прозы, где повествование воссоздаёт причинно-следственные связи. Необычно значимым оказался ассоциативный слой образного мира и его текстовые знаки. Автор намеренно вводил в текст аллюзии на общеизвестный роман «Герой нашего времени» М. Лермонтова (см. [9]). Профессия героя (филолог) были достаточной мотивацией ассоциативности, но интертекстуальность оказалась непривычной, и при издании автору пришлось изменить названия. «Опубликовав в розницу за пять лет усилий пять глав, в основном из второй части романа, я решил их объединить в книге под заглавием «Герой нашего времени». И весь цикл и каждая глава сопровождалась эпиграфами из Лермонтова, что делало ясным прием. Категорически нет! Это, что же можно подумать, что именно такой герой нашего времени, как ваш Одоевцев?? Споры были бесполезны. Цикл был назван “Молодой Одоевцев”» [1, с. 386].

Вот части повести «Молодой Одоевцев, герой романа»:

1) Кавалер солдатского Георгия (часть, посвящённая общению героя романа с дядей Митей; в ней названиями выделены новеллы, взятые из разных глав первого раздела романа: «Сосед», «Холодный дом», «Испытание», «Первая смерть», «Проза Диккенса»);

2) Нелюбимая Альбина; 3) Миф о Митишатъеве; 4) Госпожа Бонасье (Что будет...) (три части и посвящены любовной коллизии главного героя и составлены из разных глав второго раздела романа);

3) Профессия героя (анализ статьи героя романа, в основном соответствует одноименной части романа).

В повесть не вошли не только идеологически опасные темы истории России в XX веке (тема репрессий, в частности), но и культурологические метатекстовые части, где автор снимал маску повествователя и входил в текст как представитель нехудожественной реальности. Повесть, рождённая из фрагментов романа, давала только один слой смысла, сопоставляя типы сознания, сформированные тоталитарным временем (дядя Митя, сохранивший своё достоинство в лагерях и военных испытаниях) и временем либерализма, обнаружившим трудности самоопределения в текучей реальности (Лёва Одоевцев). В повести исчезла философия истории XX века (связанная с фигурами деда и отца главного героя), и авторская философия культуры, характеризующая вступление либерального общества в постмодернистскую ситуацию неиерархического потребления культуры.

Полный текст романа «Пушкинский дом» был опубликован только за рубежом в 1978 году (Ardis, «Ann-Arbor»).

Эта публикация, а также участие в «самиздатском» альманахе «Метрополь» в 1979 году сделали непечатной всю художественную прозу Битова; два сборника этих лет («Воскресный день», 1980, и «Грузинский альбом», 1985) составили ранее опубликованная проза.

Лишь в годы «перестройки» Битова стали активно печатать, и в 1987 году в «Новом мире» (№ 10–12) был опубликован основной текст романа, а в 1989 году часть «Комментарии» под названием «Близкое ретро, или Комментарии к общеизвестному» (Новый мир, №4). Дата написания «Комментариев» («1971, 1978») заставляет предполагать продолжение работы над романом (в пояснении к комментариям, написанным якобы героем романа якобы в 1999 году, автор добавляет и объяснение, как к автору попали статьи Лёвы, включённые в текст романа, а в «Обрезках» (Приложении к комментариям), введённых в состав текста романа в четырёхтомнике 1996 года, автор признаётся, что он «дописывал» статьи Лёвы, публикуя их в своих книгах: «См. «Предположение жить в сборнике «Статьи из романа». М., 1986 или «Пушкин за границей» («Синтаксис», Париж, 1989), или мысль уносит его в далёкое будущее (2099), где бедные потомки авторского воображения (правнук Лёвы) вынуждены выходить из созданного нами для них будущего (см. «Вычитание зайца». М., 1990)» [2, с. 396].

Возникает продолжающийся текст, следующий за меняющейся действительностью. В 1987 году в журнале «Знамя» (№ 1) публикуется новелла «Фотография Пушкина» (1985), косвенно связанная с героем романа «Пушкинский дом» (в центре новеллы история путешествия в эпоху Пушкина Игоря Одоевцева, правнука Лёвы Одоев-

цева). Метатекстовая «филологическая» часть романа продолжена поздними эссе автора о языке, литературе и культуре, эти эссе составили многочисленные книги А. Битова последних десятилетий. Однако Битов не вводит в окончательный текст романа ни поздние эссе на близкие к роману темы, ни повествовательную новеллу «Фотография Пушкина», могущую составить романский эпилог. Была попытка включения новеллы в романский цикл «Преподаватель симметрии» (в книге «Человек в пейзаже» 1988 г.), но и в окончательный текст «Преподавателя симметрии» (2008) новелла не вошла, оставшись частью паратекста романа «Пушкинский дом», как и книги эссеистики, указанные самим Битовым в тексте романа. Битов остался верен классической традиции окончательного текста. Такая верность не совпадает с особенностью текстообразования, свойственной Битову (возвращение к завершённым текстам) и с потенциалом новой романной структуры – гипертекстовой структуры романа «Пушкинский дом».

Ещё до цензурных ограничений Битов был склонен к дублированию себя (определение В. Гусева), а поздние публикации породили обвинение в автоэпигонстве, свидетельствующем об истощенности. О таких обвинениях писала Н. Иванова [10, с. 184], находя более основательные причины, а поздние исследователи стали называть обращение к прежним текстам «феноменом дописывания» [11]. Речь должна идти не о возвращении к тексту и создании новых вариантов, отменяющих прежние. Речь идёт о вариативности публикации текстов, имеющих право на существование, или о публикации новых комбинаций текстов, не отменяющих прежние. Причиной служило не

только непечатание и коррекция текста по требованию цензуры (как в случае с публикацией повести «Молодой Одоевцев, герой романа»), не только изменение авторского замысла вследствие эволюции авторского сознания под воздействием изменения социальных обстоятельств. Толчком для возникновения вариантов текстов отдельных произведений, как в случае «Преподавателя симметрии», было творческое мышление, побуждавшее к созданию нелинейного, а гипертекстового целого.

Н. Иванова, объясняя особенность Битова к «договариванию», назвала приём расширения (а не переписывания) «гроздьсообразованием», а И. Роднянская [12, с. 223] «подвешиванием гирлянды» новых текстов к старым, что отличается от линейного расширения текста. С. Бочаров назвал Битова «великим комбинатором собственных текстов» [13, с. 223]. Один текст может входить в разные циклы: так, повесть «Такое долгое детство», опубликованная в одноименной книге 1965 года, включается в цикл «Семь путешествий» (1972), а в соединении с романом «Он – это я» – в книгу «Записки новичка» (1997). Мы опускаем такую важную особенность поэтики Битова, как неоднократное использование образов, ситуаций, тем в различных текстах, например, повторяющаяся коллизия отношений рефлексирующего и нерешительного героя с женщиной старшего возраста, из иной социальной среды, иной культуры («Пенелопа», Сад», «Улетающий Монахов», «Молодой Одоевцев...» и, конечно, «Пушкинский дом»). Упоминаем об этой черте художественного сознания Битова в связи с тем, что его проза автопсихологична (герой биографически взрослеющий вместе с автором человек из поколения «оттепе-

ли»), автопортретна (писатель, находящийся одновременно и в потоке жизни, и в творческих муках). Комбинация разных дискурсов, собственно авторской лирической прозы и повествовательной прозы с именами-псевдонимами автора, возможна и не создаёт эклектику, воспринимается не как коллаж, и даже не как сборник, а как фрагментарная целостность.

Другая причина возможной вариативности комбинаций – это направленность писателя к движущейся незавершённой современности, тогда и художественная форма оказывается незавершённой и нестатичной. Во-первых, прибавляются новые и новые коллизии, развивающие главную – отношения современного человека с движущейся реальностью. Во-вторых, это у Битова более важно, меняется интерпретация ранее изображённого, понятого. Комбинация текстов – это проявление поэтики вариативности, причина которой – в понимании невозможности однозначной интерпретации бытия. При этом Битов не отказывается ни от одного из вариантов текстового объяснения изображаемой реальности, в чём видится не игра, а экзистенциальная направленность к пониманию, бесконечному, не сводимому к одной версии.

В романе «Пушкинский дом» Битов многократно показывает существование современного человека в мифах о реальности. Мифы создаются для объяснения непостижимой реальности, как правило, до или после ситуации. Например, миф о деде Одоевцеве, академике, пострадавшем от власти, формируется в сознании Лёвы под влиянием стереотипов, книжных знаний, чужих версий, до встречи с реальным дедом, которого Лёва не узнал, который совер-

шает необъяснимый по существующим ценностям поступок – отказывается от почестей и от предавших его, от той мнимой свободы, которая привела к торжеству безличного, вместо органичной свободы понимания необъяснимой реальности. После смерти деда миф возвращается, укрепляется, но познания ценностей деда, побудивших его «вернуть билетик» современному мнимо свободному социуму, не происходит. Поэтому автор даёт версии и варианты судьбы деда, обсуждая большее или меньшее приближение к правде. Здесь не постмодернистская игра равно релятивными текстами, а проявление экзистенциальной герменевтики: бесконечного приближения к тому, что за пределами «Я», при невозможности исчерпывающего понимания бытия.

М. Липовецкий [12, с. 121–156] выявил антиномическую эстетику романа Битова (постмодернистский текст утверждал первенство настоящей реальности над реальностью текстовой), показал в романе несвободу окультуренного героя от текстов культуры. В эмпирической реальности герой романа Битова, Лёва Одоевцев, дезориентирован, вопреки знаниям, привнесённым текстами («образованием»), а не умом, рождающимся в живом контакте с реальностью («ум – природен», уточняет дед Лёвы, Модест Платонович). «Сюжеты», планы, интерпретации Лёвой реальных ситуаций и реальных людей (измен любимой Фаины и поведения нелюбимой Альбины; семейных тайн и тайн друзей семьи, например, дяди Мити; сущности своего приятеля, Митишатяева и своего деда) разрушаются реальностью. Знания, замещающие «природный ум», толкают на потребление готовых смыслов и при несовпадении текста и реальности оставляют индивида не готовым к встрече с

«настоящим». Собственные тексты, создаваемые героем-филологом, приближают его к собственному знанию, но они отстают от движущейся реальности, как Ахиллес отстаёт от черепахи (эта метафора развёрнута в эссе автора-повествователя «Ахиллес и черепаха»).

В таком случае текст самого романа тоже не может дать завершённое понимание изображаемой реальности и завершённый образ героя. Эстетическая позиция автора утрачивает «внезаходимость», требует вхождения автора-творца то в эмпирическую реальность, то в воображаемую. Субъект текста занимает разные позиции в создаваемом художественном мире: он присутствует в художественной реальности как эмпирический человек (его роман комментирует персонаж, а автор к ранге персонажа воображаемого мира пользуется текстами Лёвы, своего персонажа как подлинными, не фикциональными, реалиями); он предстаёт как человек в эмпирической реальности (молодой писатель, апеллирующий к своему поколенческому опыту при объяснении персонажей – например фрагмент о кафе «Молекула» в начале 1960-х и др.; выявляющий этическую позицию в оценке персонажей своего романа как людей реальности – Лёвы, Митишатъева, обременённый бытовыми заботами); наконец, он предстаёт как субъект текста романа, рефлексирующий собственный текст (название, сюжеты, композицию) и возможную трактовку романа (вступающий в диалог с потенциальным читателем романа). Такие фрагменты нельзя назвать лирическими, они связаны с событием письма, а не с событием реальности.

В главе «Бедный всадник», изображая «одиссею» персонажа в поисках стекла для сокрытия разгрома в музее,

Битов вводит в нарратив, во-первых, этическую характеристику персонажа как реального человека, выражая авторскую позицию вменяемости и авторитетного знания: «Без всяких предположений мы можем утверждать, что Лёва проснулся в состоянии ужасном» [2, с. 318]. Ситуация беспомощности и отчаяния, в которой оказался непрактичный Лёва, сопровождается лирической ламентацией повествователя, то есть выходом в эмпирическую реальность существования самого автора-человека: «Никто нам не поможет! Ибо к тем, кто всегда поможет нам, обращаться уже нет никакой совести... Мама! Кто же любит нас??» [2, с. 324]. Но следом идёт повествовательная интенция, направленная не на художественную реальность персонажа, не на эмпирическую реальность автора-человека, а на реальность творческого акта, создания романа, далее идёт объяснение композиции художественного мира, совершенно условного, находящегося в воле автора-творца, и второй предмет комментария автора-творца – композиция текста, побуждающего даже образный мир воспринимать как текст. «Мы можем обрадовать читателя – дядя Диккенс ещё жив! По крайней мере, для романа он оживёт ещё раз и ещё раз умрёт. Он нам сейчас очень нужен – его никто не заменит. (Мы оправданы хотя бы тем, что известие об его смерти входило, в своё время, в главу под тем же расхристанным названием “Версия и вариант” ...)» [2, с. 324]

Метатекстовая природа романа показана и интерпретирована М. Липовецким. Акцентируем только, что метатекстовая структура определяет авторскую иерархическую структуру, тогда как гипертекстовая структура. Возникающая одновременно с метатекстовой, предполагает возмож-

ность свободного и разнонаправленного прочтения текста. В романном повествовании используется и структура «текст в тексте», вводящая разных субъектов повествования (кроме текстов повествователя – тексты персонажей: фрагменты литературоведческих статей Лёвы и эссе Модеста Платоновича, прозу дяди Мити). Но в структуре повествования сохраняется особый статус повествователя как комментирующего субъекта. Например, прозу дяди Мити, например, комментирует центральный персонаж, Лёва, делая комментарий нарративным элементом – событием чтения как контакта персонажа с Другим. Статьи Лёвы о Пушкине комментируются автором-повествователем (в главе «Профессия героя») как событийный акт персонажа. Но эти событийные акты писания и чтения чужих текстов комментируются повествователем не только для характеристики персонажей, не внутри художественной реальности, но и как повод для размышлений о природе текста, о природе художественной реальности, выводя читателя к авторскому пониманию не персонажа, а надличностной природы прозы, слова, текста, то есть, побуждая вычитывать текст в другом «коде». В коде авторского филологического эссе. С одной стороны, повествователь комментирует восприятие Лёвой прозы дяди Мити: прежний образ, «миф» о нём как о человеке безупречного мужества и сдержанности «сильно покачнулся», что не столько разочаровало Лёву, но привело к самооправдательной мысли, что «у других также», но повествователь объясняет это недопонимание силой субъективности Лёвы, не преодолённой его профессионализмом филолога: «С Лёвы ... и нельзя спрашивать... Он не может судить объективно...» [2, с. 118]. Далее автор-повествователь

вводит размышления о слове, которое не только инструмент, данный человеку для самовыражения, а «орудие» самовыражения, проявляющееся помимо воли: «...проза всегда отразит более его намерений, проявившись самостоятельно от автора, иррационально, почти мистично, как некая субстанция... <...> Не человек находит слово, а слово находит человека» [2, с. 119]. Стиль, а не сюжет («ревнивые факты») выдаёт тайну человека: «никто не сумел скрыть ничего в слове», однако «человек во всём имеет цель быть невидимым (защита) другим, и к этому есть лишь два способа: абсолютная замкнутость и полная открытость. Последнее и есть писатель. О нём мы знаем всё и ничего» [2, с. 120].

Битов формулирует своё понимание текста не только как неустойчивой авторской композиции, со всевозможными «версиями и вариантами», с особым собирающим в целое рамочным текстом, поясняющим текстовый статус частей: «пролог», «продолжение», «раздел» «эпилог», но и различными текстами имеющими служебное положение к тексту, создающему иллюзию, образный мир. В текст включаются «комментарии», «приложения», обращённые к истории создания текста, поясняющие название и композицию текста романа. При этом две реальности – художественная и эмпирическая (реальность автора) смешиваются, пересекаются, затрудняя восприятие статуса текстов: статьи Лёвы – фикция автора или реалии, которые хранит, читает и комментирует автор.

Оставляем без объяснения и интертекстуальный слой романного текста, создающий ещё один слой реальности – слой текстов русской и мировой литературы, создавших ментальный мир культуры, в которой живут и персонажа

романа, и сам автор-творец романа. Обратимся только к тому, как в «Пушкинском доме» возникает потенциал гипертекстовой структуры, выражающей понимание Битовым роли читателя в организации текста.

Метатекстовый слой романа, направленный на воссоздание события письма в романном тексте, создаёт образ автора-творца, не только повествователя, но демиурга, создающего своё бессилие соперничать с реальностью (Ахиллес, не способный догнать движущую действительность, черепаха). Гипертекстовая структура создаёт образ творца, рефлексиирующего возможность понимания текста, власть читателя, способного строить текст. Битов не утверждает смерть автора, но, безотнотельно к идеям Р. Барта и других постструктуралистов, выразил прямо и созданием текстовой структуры понимание проблему чтения текста: смыслы текста извлекаются выборочно, текст реконструируется читателем. Авторитарный автор воспринимает это как опасное искажение смыслов, автор, осознающий свою профанность, своё бессилие понять внешний мир, автор понимающий, что текст опаздывает за меняющейся реальностью, принимает эту зависимость от реципиента как данность, компенсирующую издержки автора, плохо управляющегося с персонажами, с композицией. Автор запечатлится в тексте, выразится в слове, потому что «слово находит» автора, но тайна автора, заключённая в тексте как неразгаданность полностью читателем, остается. Текст, всё содержа в себе, скромно «сокроет» автора, выдав самораскрытие за игру, за приём.

Битов декларирует принцип текста как музея («следовать освящённым музейным традициям» [2, с. 9]). Акценти-

руем в определении музейности текста не следование традиции, а принцип неиерархического, несистемного собирания артефактов в музее: «И мы разливаем этот несуществующий эфир в несохранившиеся бабушкины склянки», «чтобы можно было, отложив роман, читать свежую и несвежую газету... и, наоборот, отложив газету и вернувшись к роману, полагать, что и не прерывались его читать, а ещё раз перечитали «пролог», чтобы уяснить себе некоторые частные мелочи из намерений автора.

Уповая на такой эффект, рассчитывая на неизбежное сотрудничество и соавторство времени и среды, мы многое, по-видимому, не станем выписывать в деталях и подробностях, считая, что всё это вещи взаимосвязанные, из опыта автора и читателя» [2, с. 11–12]. «Поэтому расставьте сами, где угодно, как подскажет ваш опыт, возможные в подобных сценах ремарки...» [2, с. 63]. «Далее следовало неискренне извиниться за неудачность выбора самого героя в герои. Но мы не очень убеждены, что каждое своё обещание следует с непрерывной последовательностью обещать» [2, с. 93]. «Мы уже не раз обмолвились, что расскажем о чём-то потом; нам было некогда, а теперь уже негде» [2, с. 114]. «Так и не уяснив себе последовательность частей... мы приступаем к нашей следующей части – вслепую, как тот Лёва, который будет в ней жить...» [2, с. 115]. А пока вы читаете, выведем здесь, тайком и поспешно, несколько слов в своё объяснение и оправдание...» [2, с. 129]. «Мы вправе отложить перо – ещё более вправе читатель отложить роман. Он его уже прочёл. Пусть остановит именно здесь своё впечатление от целого и ограничится им. А если он такой уж мой друг, что последует за мной дальше, пусть отобьёт в своём

сознании эту границу и делает все свои выводы прежде, чем продолжит» [2, с. 315], и дальше Битов говорит о невозможности завершить героя и художественную реальность, так как реальность продолжается, а текст создал конечное и неполное представление о реальности.

Многоуровневая художественная система создаёт несколько хронопопов:

а) хронотоп реальности (топос Ленинграда, живая жизнь и живые отношения в нём – вымышленный сюжет о героях нашего времени, где расположен Пушкинский дом как музей и филологический институт);

б) хронотоп русской литературы, которая дала код, принципы понимания реальности и одновременно образцы для бездумного подражания (в такой семантике Пушкинский дом – это дом русской культуры, прежде всего – русской литературы, дом, который начал выстраивать Пушкин);

в) хронотоп творческого сознания автора, пытающегося написать роман о современной реальности, создать свой «дом», текст, подобно Пушкину, писавшему *внутри* своего времени и *о* своем времени.

Интенция познавать движущую реальность и одновременно контролировать процесс познания и творчества, с одной стороны, постоянным обращением к образцам, к известным текстам русской и мировой культуры (литературы), с другой стороны, – открытым самоанализом, творческой рефлексией, – привела к созданию гипертекстовой романной формы. Ещё раз выскажем мысль, что гипертекстовая форма явилась в романе Битова не как отторжение традиционной европейской жанровой формы, а как разви-

тие той тенденции, которую описал М.М. Бахтин, введя понятие «полифонический роман». Параллельно полифонии «голосов», точек зрения внутри художественного мира, развивалась и форма полифонии реальностей: реальности вымышленной (результат, художественный мир) и реальности вымысла (процесс создания мира и текста). Метатекстовая структура, разрушение иллюзии подлинности, внимание к переходу реальности в текст, а текста в реальность, появилась в русской литературе вместе с реализмом, в романе «Евгений Онегин» Пушкина; в XX веке она стала обычной. Битов же создал такой метатекст, который предполагает отказ от завершённости, а значит – возможность выборочного чтения текста.

В романе дед Одоевцев констатирует, что конец иерархической, центрированной культуры в демократической и свободной цивилизации непременно приведёт к хаотическому потреблению культуры. Современная информационная революция показала точность прозрений Битова: доступность культуры не означает полноты, гипертекстовая культура позволяет, во-первых, знать фрагменты, а не систему, во-вторых выстраивать связь фрагментов произвольно, по потребностям читателя. Метатекстовая структура романа «Пушкинский дом» обретает черты гипертекста, но гипертекст создаётся автором, потому что текст, утрачивая линейность, не превращается в свалку, в коллаж, в грибницу. Фрагменты романа связаны не фабулой, но они выстроены автором, хотя и предполагают возможность выборочного чтения, как, собственно, и читаются большие тексты.

Во-первых, гипертекстовое членение текста. Текст романа дробится на три «раздела» (не на части), обозначение «разделы» акцентирует несвязанность деления с общим смыслом). Назначение «разделов» – дать три уровня существования героя: жизнь в социальной истории («Отцы и дети»), частная жизнь («Герой нашего времени»), жизнь в культуре («Бедный всадник»). Разделы делятся на фрагменты, называемые в некоторых местах рамочного текста «главами» («Пролог, или глава, написанная после остальных»), однако «главы» фрагментарны, не содержат завершённое повествование о герое, фокусирующем нарратацию («Отец», «Отец – продолжение», но разрыв частей-глав не мотивирован фабульно). Фрагменты повествования перемежаются текстами разного «авторства» и разных дискурсов.

Во-вторых, Битов сталкивает тексты разного кода: нарративные главы как дискурс повествователя; мениппейные фрагменты философских диалогов (две основные: монолог деда о культуре и спор филологов время дежурства в Пушкинском доме); тексты персонажей, художественные («Приложение. Две прозы») и научные (из философского трактата деда и филологические статьи Лёвы Одоевцева); авторская рефлексия по поводу своего текста и своего героя (прерывающие повествования фрагменты «Курсив мой. А.Б», главки «Версия и вариант», «Приложение «Ахиллес и черепаха. Отношения автора и героя»); многочисленные ссылки-комментарии автора к тексту и «Комментарии к юбилейному изданию 1999 года. Составитель академик Л.Н. Одоевцев»); наконец, это разветвлённая система эпиграфов к разделам и главам, создающая интертекст, отсылающий к русской литературе.

Разные хронотопы, пересекаясь, обретают свой собственный набор текстовых фрагментов, позволяя читателю выбирать один из возможных слоёв смысла, один из возможных вариантов текста. Подчеркнём, что автор отдаёт свободу читателю. При этом организует возможные варианты, предотвращая коллажное чтение, делает текст для читателя связанным, а не хаотичным. Он выстраивает направленность чтения, например, рамочным текстом, создающим ссылки и гиперссылки, создающие возможность выстраивать текст в разной последовательности и в разных аспектах. В семантике названий возникает три поля, три уровня прочтения романа – роман о герое (нарративный слой); роман о русской литературе (ассоциативный слой, создаваемый не только интертекстом, но и системой образов, сюжетными ситуациями, авторскими филологическими рассуждениями); роман о создании романа, о праве творца на текст о реальности (метатекстовый слой).

А. Рамочный текст как гиперссылки по именам персонажей

(повествовательный дискурс – роман о герое)

Раздел первый. Отец Отдельно о Диккенсе Отец (продолжение) Отец отца Отец отца (продолж.) Наследник (Деж-ный)	Раздел второй. Фаина Фаталист (Фаина...) Альбина Любаша Миф о Мигишасьеве Г-жа Бонасье (Дежур) Профессия героя	Раздел третий. Дежурный(Наследник) Невидимые глазом бесы Маскарад Дуэль Утро разоблачения...	Комментарии акад. Одоевцева
---	--	--	-----------------------------

Б. Рамочный текст как интертекстовые гиперссылки

Что делать? (Пролог)	Раздел второй. ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ.	Раздел третий. БЕДНЫЙ ВСАДНИК.	СФИНКС Комментарии ...
Раздел пер- вый. ОТЦЫ И ДЕТИ Отдельно о Диккенсе	Фаина Фаталист (Фаи- на...) Альбина Любаша Миф о Мити- шатъеве Г-жа Бонасье	Поэма о мелком хулиганстве Невидимые гла- зом бесы Маскарад Дуэль Выстрел (Эпи- лог) Утро разоблаче- ния, или Мед- ные люди (Эпи- лог) Приложение. Ахиллес и чере- паха.	

В. Рамочный текст как метатекст

(творческая рефлексия, эссеистский дискурс)

Что делать? (Пролог, или глава, напи- санная позже остальных) (КУРСИВ МОЙ. – А. Б.) Раздел первый. Отдельно о Диккенсе Отец (продол- жение) (КУРСИВ	Раздел второй. ГЕРОЙ НАШЕ- ГО ВРЕМЕНИ. Версия и вариант первой части (КУРСИВ МОЙ. – А. Б.) Фаталист (Фаина – продолжение) Миф о Митишатъеве	Раздел третий. БЕДНЫЙ ВСАДНИК Поэма о мел- ком хулиганст- ве (КУРСИВ МОЙ. – А. Б.) Дежурный (продолжение) Невидимые глазом бесы Маскарад	СФИНКС Комментарии к юбилейному изданию рома- на (1999) Об- резки (приложение к коммента- рию)
---	---	--	--

<p>МОЙ. – А. Б.) Отец отца (продолжение) Версия и вариант (КУРСИВ МОЙ. – А. Б.) Приложение. Две прозы</p>	<p>Версия и вариант (КУРСИВ МОЙ. – А. Б.) Г-жа Бонасье (Глава, в которой первая и вторая части сливаются и образуют исток третьей) Приложение. Профессия героя</p>	<p>Выстрел (Эпилог) (КУРСИВ МОЙ. – А. Б.) Версия и вариант (Эпилог) Медные люди (Эпилог) Приложение. Ахиллес и черепаха. Отношения автора и героя</p>	
---	--	--	--

В отличие от пушкинского «Евгения Онегина», процесс публикации романа не был связан с процессом создания. Всё-таки основной текст и его композиция сложились не последовательно (глава за главой), а как целое, но не завершённое и не жестко иерархическое. Возвращаясь к истории публикации текста «Пушкинского дома» скажем, что гипертекстовая структура возникла не вследствие задержанной публикации, однако растянутая на десятилетия публикация проявила возможности гипертекстовой структуры, возможности не только автономных фрагментов-рассказов, но и возможных вариантов романа, каким и остаётся «Молодой Одоевцев, герой романа» по отношению к роману «Пушкинский дом».

Ещё одна возможность создания гипертекстовой структуры возникла (если это не мистификация А. Битова) в 1970-е годы, когда был задуман роман о филологе-античнике, и фрагменты-наброски биографии соединялись

с комментариями к нему (более поздними). В публикации 1997 года текст «Азарт, или Необходимость ненаписанного» [15] всё же не стал даже конспектом романа, поскольку не возникла ни нарративная целостность, ни метатекстовый роман о романе, ни гипертекстовая структура.

Библиографический список

1. Битов, А. Империя в четырёх измерениях / А. Битов. – Харьков, Москва, 1996. – Т. I. Петроградская сторона.
2. Битов, А. Пушкинский дом / А. Битов. – Харьков, Москва, 1996.
3. Владимов, Г. Андрей Битов. «Пушкинский дом» / Г. Владимов // Пушкинский дом. – СПб., 1999.
4. Битов, А. Границы жанра / А. Битова // Вопросы литературы. – 1969. – № 7.
5. Битов, А. Феномен нормы / А. Битов // Аврора. – 1972. – № 5.
6. Битов, А. Ахиллес и черепаха / А. Битов // Литературная газета. – 1975. – № 4.
7. Битов, А. Для кого пишет критик / А. Битов // Вопросы литературы. – 1976. – № 3.
8. Битов, А. Три «пророка» / А. Битов // Вопросы литературы. – 1976. – № 7.
9. Рыбальченко, Т. Литературная проекция как жанрообразующее начало / Т. Рыбальченко // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1979.
10. Иванова, Н. Взбаламученное море / Н. Иванова // Дружба народов. – 1994. – № 5.
11. Гурьянова, М. Феномен «дописывания» в прозе А. Битова / М. Гурьянова // Известия Уральского ГУ. – 2007. – № 53.
12. Роднянская, И. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий / И. Роднянская // Новый мир. – 1994. – № 8.
13. Бочаров, С.Г. На Аптекарский остров... / С.Г. Бочаров // Новый мир. – 1996. – № 12.

14. Липовецкий, М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997.

15. Битов, А. Азарт, или Необходимость ненаписанного / А. Битов // Звезда. – 1997. – № 7.

Т.Л. Рыбальченко

4.2 | РУССКАЯ ПРОЗА В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ: ТРАНСФОРМАЦИИ В ПОЭТИКЕ

Постановка проблемы

Литература рубежа XX–XXI вв., и русская в особенности, стоит сегодня перед множеством вызовов современного мира, отвечая на них значительными внутрилитературными трансформациями – в том числе, и в сфере поэтики. Среди факторов, детерминирующих эти изменения, основными, на наш взгляд, являются два. Первый касается способа функционирования литературы и связан с «восстанием масс», с воздействием на литературу массовой культуры, проникновением приемов массовой литературы в так называемую элитарную. Второй фактор обусловлен техническим прогрессом; в частности, влиянием информационных технологий на культуру вообще и литературу в особенности. Информационные технологии в такой степени изменили культурный и социальный ландшафт современности, что это дает основание говорить о начале новой эры цивилизации (об этом пишут современные философы – М. Маклюэн¹⁴⁵, М. Кастельс¹⁴⁶, Ж. Бодрийяр¹⁴⁷ и др). Меняет-

¹⁴⁵ Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007.

ся оптика, само понимание исторического времени: «Теперь, после всех прорывов в электронике, информатике, генетике, меметике, биотехнологии, нанотехнологии, совершенно ясно, что мы живем не в конце, а в начале огромной исторической эпохи. Мы – питекантропы технического века», – афористично сформулировал М. Эпштейн¹⁴⁸. Влияние новых реалий на литературу порождает целый ряд вопросов. Отторгает ли художественное слово процесс компьютеризации самой жизни или преобразуется, включаясь в него? Как трансформируется поэтика художественного произведения под воздействием компьютерного дискурса? Как влияют друг на друга Сеть и литература? Эти проблемы неизбежно встают перед непредубежденным исследователем, воспринимающим современный литературный процесс в его реальной сложности.

В западном литературоведении тема влияния на литературу компьютерных технологий активно разрабатывается¹⁴⁹. В России, где Рунет (русский литературный интернет), по утверждению С. Чуприна, является самым литературоцентричным образованием¹⁵⁰, исследователи

¹⁴⁶ Кастельс, М. Галактика Интернет: размышление об Интернете, бизнесе и обществе / М. Кастельс. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

¹⁴⁷ Бодрийяр, Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Виртуальное / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.

¹⁴⁸ Эпштейн, М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 127

¹⁴⁹ Levy, P. Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace / P. Levy. – New York; London: Plenum Trade, 1997.; Hayles, N.K. Electronic literature. New horizons for literary. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008+ CD; Bell, A. The possible words of hypertext fiction. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010.

¹⁵⁰ Чупринин, С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007. – С. 523.

работают в нескольких направлениях. Во-первых, изучаются аспекты, связанные со сменой бумажного носителя на электронный (от книги к экрану) и сопряженные с этим изменения в читательском восприятии¹⁵¹. Во-вторых, изучаются особенности функционирования литературы в Интернете¹⁵². В-третьих, существует ряд работ, анализирующих применение в литературном тексте конкретных приемов, связанных с компьютерной средой, в творчестве отдельных авторов (Н. Александров, Л. Данилкин, Д. Джойа, Т. Маркова, В. Пустовая, М. Черняк, Г. Юзефович). Т.Н. Маркова справедливо замечает в статье, посвященной изучению компьютерных влияний в современной прозе: «...компьютеризация литературы на сегодняшний день представляется одной из самых интересных и перспективных теоретических проблем литературоведения»¹⁵³. В качестве объекта анализа в нашем случае выбраны тексты не столько художественно совершенные, сколько репрезентирующие сам процесс взаимодействия слова и компьютер-

¹⁵¹ Этой проблеме посвящены следующие исследования: Лория, А. Электронное издание на базе гипертекста: дис. ... канд. филол. наук / А. Лория. – М., 1998; Миронов, С. Рекламные технологии в электронных изданиях: дис. ... канд. филол. наук / С. Миронов. – М., 2009.; Ильина, Л. Проблемы изучения и восприятия гипертекста в мультимедийной среде Интернет: дис. ... канд. филол. наук Л. Ильина. – М., 2009; Куст, Т. Жанровая природа электронного учебника: дис. ... канд. филол. наук / Т. Куст. – Томск, 2011.; Фалалеев, Д. Типологическая модель электронной Пушкинской энциклопедии: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009.

¹⁵² См., например: Долгополов, А.Ю. Формирование литературного процесса в российском Интернете: структура, особенности организации и функционирования: дис. ... канд. филол. наук / А.Ю. Долгополов. – Тольятти, 2005.

¹⁵³ Маркова, Т.Н. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в новейшей прозе / Т.Н. Маркова // Филологический класс. – 2009. – № 21. – С. 17.

ных технологий, что часто происходит именно в литературе второго ряда.

Логика литературного процесса требует рассматривать описанное взаимодействие в двух аспектах. С одной стороны, необходимо изучать объекты сетевой среды и в ней бытующие. С другой – исследовать воздействие компьютерного курса на «бумажную» прозу: на уровне изменений жанровых, стиливых, нарративных структур.

Сетература: ставка на интермедиальность

Активное развитие сетературы пришлось на 1990-е годы и начало 2000-х. Сегодня уже существуют исследования-«путеводители» по этому пространству¹⁵⁴. Мы остановимся на анализе поэтики наиболее заметных произведений русского литературного Интернета с целью выявления общих закономерностей сетературной поэтики. Таковыми можно считать гиперроман «РОМАН» (1995–1997), роман-проект «Иннокентий Марпл» (1999–2002) и проект «Межлокальная контрабанда» (открытый в 2003 году, он продолжается и сейчас).

РОМАН (1995–1997)¹⁵⁵ – первый помещенный в Сети интерактивный гипертекст под коллективным авторством. Он был предназначен воплотить постулируемые адептами сетературы ее основные принципы (гипертекстовость; ди-

¹⁵⁴ Gorny, E.A creative history of the Russian Internet / E.Ф. Gorny. – London: Goldsmiths College, University of London, 2006.; Кузнецов, С. Ощупывая слона / С. Кузнецов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004; Control+Shift: публичное и личное в русском Интернете. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.

¹⁵⁵ РОМАН [Электронный ресурс] – 1995. – Режим доступа: http://www.cs.ut.ee/~roman_1/hyperfiction/htroman.html.

намическая обработка текста; машинная обработка текста; мультимедийность; полиавторность). Это сюжетное произведение по аналогии с лабиринтом имеет вход, но не имеет выхода, как сам роман не имеет конца. Пока проект функционировал, созданием текста занималось около 20-ти человек. Роман состоит из 252-х интернет-страниц, но перекрестные ссылки дают возможность пользователю выстраивать самые различные пути движения. Читатель здесь выступает как организующее начало, ствол, вокруг которого разрастается текст. Более того, он и сам может вступить в игру, становясь на равных с другими авторами демиургом романного мира. Требованию гипертекста проект Лейбова соответствует, но художественным произведением его назвать нельзя. «РОМАН» не стал романом; несмотря на его принципиальную открытость и разомкнутость (в такой степени, о какой не мог и помыслить М.М. Бахтин), в нем не было искомым тем же Бахтиным в жанре романа напряженных интерсубъектных отношений между героем, «вне-находимым» автором и диалогически настроенным читателем. Все эти инстанции явно сливаются в нерасчленимые функции «игрока».

В качестве законченного сетературного текста наиболее показателен веб-сайт романа-проекта «Иннокентий Марпл»¹⁵⁶ (1999–2002). Это глобальный эксперимент по созданию нелинейного текста, вместивший в себя и гипертекстовый, и интерактивный, и мультимедийный аспекты. Интернет здесь – уже не повод для игры, как это было в «РОМАНе», а попытка воссоздать внутренний мир одного

¹⁵⁶ Иннокентий Марпл. 1999. – Режим доступа: <http://www.marpl.com/rus/>

человека – британского композитора Иннокентия Марпла, жившего в XIX веке, страдавшего душевным расстройством и галлюцинациями. Роман выстроен посредством соположения изображений, текстовых и музыкальных фрагментов «реальной» жизни Иннокентия и его «видений». Он не имеет строгого сюжета. Однако для адекватного восприятия текста маркируется как начало раздел «Идея проекта», представляющий собой метатекст, объясняющий, как нужно воспринимать основной текст романа. «Иннокентий Марпл» располагается на пересечении особенностей словесного и иконического текстов¹⁵⁷. Фигура Иннокентия Марпла становится точкой пересечения множества дискурсов.

Почему был закрыт этот проект? Все-таки произведение искусства нуждается в наличии художественной целостности. А в такого рода проекте при множестве маршрутов не может существовать не только формального завершения, но и внятного читателю нарратива. Этот экспериментальный текст в дальнейшем мог развиваться только количественно.

Проект «Межлокальная контрабанда»¹⁵⁸ (2003 – наши дни), как и роман-проект «Иннокентий Марпл», можно воспринимать как текст не только словесный. Как и в предыдущем проекте, здесь сильна роль метатекста, который и даёт ключ для выбора правильной стратегии восприятия книги. Однако метатекст вынесен за рамки проекта: это книга «Необитаемое время», написанная в 1995/1996 годах Алексеем Михайловым, ставшая основой сетевой вер-

¹⁵⁷ Лотман, Ю.М. Замечания о структуре повествовательного текста / Ю.М. лотман // О русской литературе. – СПб.: Искусство, 2005. – С. 786–791

¹⁵⁸ Межлокальная контрабанда. – 2003. – Режим доступа: <http://www.postart.ru>

сии. Навигация по сайту осуществляется при помощи изображений: кликая по любому изображению, читатель перемещается на другой экран, организованный точно так же. Причем такой «прыжок» от экрана к экрану всегда случаен. С 501 страницы можно попасть на 458 или же на 29. То есть каждый экран является точкой в огромной сети гипертекста. Тексты стилистически разнородны, что создает эффект пастиша. Они представляют собой случайные отрывки фраз, дневниковых записок, обрывков диалогов, спародированных лозунгов и т.п. Анонимные создатели «Межлокальной контрабанды» попытались создать иллюзию «разреженного» времени: обрывочные фрагменты фраз принадлежат тем людям, что якобы прорвались в необитаемое время настоящего. (Этот прием в развернутом виде применит в романе «Шлем ужаса» (2005) Виктор Пелевин).

Таким образом, с помощью своих основных особенностей (гипертекстовость, полиавторность, мультимедийность) сетевой текст приобретает следующие черты:

а) выстраивает новую драматургию отношений между читателем и текстом, основанную на принципах смешения позиций читателя и автора;

б) нарратив таких текстов фрагментарен и развивается до тех пор, пока читатели-соавторы вовлечены в процесс коллективного сотворчества.

в) воспринимается как «текст культуры», организованный взаимодействием различных знаковых систем; Можно согласиться с М.Визелем, утверждавшим, что сама Сеть выступает как новый вид искусства наравне с живописью, литературой, театром, радио, кино¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Визель, М. Гипертексты по ту и эту сторону экрана / М. Визель // Иностранная литература. 1999. № 10. С. 176

Сетература, как показывает анализ, ищет образотворческие ресурсы не столько в возможностях развития самого художественного слова, сколько в экспансии в иные виды искусства, иную среду – идет по пути развития интермедальности.

В целом поэтику сетературы Рулинета следует охарактеризовать как довольно герметичную, она явно не может активно влиять на традиционную «бумажную» литературу. Авторы последней вдохновляются не столько находками сетературы, сколько самой природой виртуальной реальности, открывающимися ею возможностями для художественного воображения.

Литература: текстовые эксперименты

С начала 1990-х годов в русской литературе появляются тексты, авторы которых сознательно задействуют элементы компьютерных IT-технологий.

На сегодняшний момент можно выделить три наиболее частотные писательские стратегии использования интернет-технологий: построение текста по принципам компьютерной игры, использование в художественном тексте эстетики сетевого блога, осмысление интернет-пространства как особой коммуникативной среды.

Первый русский текст с использованием элементов компьютерного дискурса появился в период перестройки: повесть «Принц Госплана» В.Пелевина 1991 года. Герой повести смешивает собственную жизнь с компьютерной игрой на основе сказки: он представляет, что его место работы, здание Госплана, – это замок и ему нужно пробраться на самый верх дабы отыскать принцессу. Текст заимствует уровневую композицию компьютерной игры, образуя специфический многоуровневый хронотоп.

Пелевинский текст был в определенном смысле пионерским. Резкий количественный скачок произошел уже после 2000-го года, с наступлением активной компьютеризации страны. Можно проследить логику усвоения литературой компьютерных приемов на сравнении нескольких литературных текстов, недалеко отстоящих по времени друг от друга.

Тетралогия Владимира Тучкова «Танцор. Смерть приходит по Интернету» (2000, 2001) - по сути, первые тексты об Интернете, имевшие коммерческий успех. Самый популярный роман серии «Танцор. Ставка больше, чем жизнь» выходил двумя весьма крупными тиражами в 2001 г. (10000 экз.) и 2003 г. (30000 экз.). Тучков использует Интернет-жанр компьютерной игры, адаптируя его к литературному материалу. В результате структурные части текста (названия и нумерация глав) реноминируются - автор делит текст на апплеты¹⁶⁰. Представление персонажей происходит через их ники и описание игровых характеристик (сила, интеллект, ловкость и пр.). Повествование выстраивается по уровневому принципу, который проявляется в однотипной композиции всех романов: формулировка задания уровня в завязке (суть задания, последствия проигрыша/выигрыша), выполнение задания и финал и т.п.. Это помогает воссозданию в художественном тексте эффекта интерактивности, свойственной любой компьютерной игре.

Тучков построил свою романную серию по модели абстрактной компьютерной игры, используя ее структуру. Со временем, однако, писатели научаются насыщать

¹⁶⁰ Апплет - термин, обозначающий служебную программу, работающую внутри другой, более крупной программы.

структуру вполне содержательными мотивировками. Так, роман «XIV принцип» И.Охлобыстина (2005) демонстрирует авторское намерение придать идее создания компьютерных миров идеологическое обоснование. Игровая вселенная романа становится основой для так называемого «христианского» фэнтези», и компьютерная смоделированность волшебного мира приобретает библейский подтекст: человек, сотворенный «по образу и подобию», потенциально должен уметь создавать новые вселенные.

Чем дальше, тем больше писатели оценивают возможности заимствования жанра компьютерной игры. Характерно в этом смысле обращение к игре успешного писателя Б. Акунина. Его «Квест» (2008) – опыт бытования текста в двух видах (и, соответственно, «средах»): подстраховавшись, Акунин скрестил роман с компьютерной игрой, и текст произведения существует в бумажном и электронном вариантах. Сюжет романа выстроен по принципу шпионского романа: 1930 год, группа американских ученых инкогнито прибывает в Советский Союз с целью пресечь эксперименты большевиков в области евгеники; пройдя ряд испытаний и выполнив задание, ученые добывают истинное, сакральное знание об устройстве мира. В первом варианте игровой аспект выражен слабее, текст строится линейно, хотя и в нескольких повествовательных планах: попутно с основной сюжетной линией, составляющей суть квеста (т.е. разгадки тайны), полноценной частью книги являются «Коды к игре». В книге «Квест» «Коды к роману» – это другая полноценная история, своеобразный приквел основного сюжета романа-игры. Электронный же вариант сделан как гипертекст. Здесь важно, что структур-

ный принцип игры – выбор следующего хода, варианта – актуализирует изначальные жанровые принципы детектива. Жанр, таким образом, словно «вспоминает» собственные основания: необходимую для детектива интеллектуальную загадку, тайну. Одновременно здесь актуализируются прототипы, характерные и для игры, и для массового романа: путь героя естественным образом проходит согласно логике «морфологии сказки», уже описанной В.Я. Проппом, – через ряд испытаний к награде.

Сам автор, явно тяготеющий к традиционным принципам «бумажного» повествования, относится к электронной версии романа как к прототипу книги будущего. Со всем иначе, чем Людмила Петрушевская, бескомпромиссно и глубоко задействовавшая компьютерные приемы в романе «Номер Один или В садах других возможностей». Роман Петрушевской встраивается в ряд литературных экспериментов по перенесению логики компьютерной игры на художественный текст и при этом демонстрирует богатые эвристические возможности подобного взаимодействия.

«Номер Один» – видоизмененное обозначение игрока в компьютерной игре «player 1». При этом герои романа Петрушевской бессмертны – благодаря способности к метемпсихозу, переселению душ. Сама идея метемпсихоза актуализируется тогда, когда души оказываются в новом мире с незнакомыми им правилами игры. И только в конце романа выясняется, что все происходящее – на самом деле и есть игра, затеянная мамотом (читай шаманом) загадочного народа энгги. Таким образом, история загадочного мистического существования незнакомое северного народа энгги усиливается семантикой беспощадной игры судьбы,

жертвой которой оказывается человек. При этом вымышленный народ энтти, конечно же, – образ сегодняшнего мира вообще (что подтверждается многочисленными суждениями героев о деградации современного сознания до архаического). Название романа выводит современного рационального человека «в сады других возможностей», дает ему «экспериментальную» возможность почувствовать себя в роли Другого (душа интеллигентного персонажа Номер Один переселяется в тело урки Валеры). Но при этом и сама писательница Петрушевская использовала в литературе «другие возможности» - в частности, компьютерного мира.

Если заимствование компьютерных игр влияет прежде всего на уровень композиции, на хронотоп, на картину мира, отчасти на характер героя, то использование такого жанра Интернет-общения, как блог, оказывает трансформирующее влияние на стиль литературных текстов. Пример такого влияния – серия книжных изданий блога Е.Гришковца (2008–2011), «Повесть Журнала Живаго» (2009, 2010) Н.Горлановой, романы «Ангелы на первом месте» Д.Бавильского (2004), «Побег куманики» Е.Элтанг (2007) .

Живой Журнал, как показывает анализ, может быть использован как черновик для будущей книги: «Год жжизни (2008), «Продолжение жжизни» (2009), «151 эпизод жжизни» (2010), «От жжизни к жизни» (2011) Е.Гришковца, «Повесть Журнала Живаго» Н.Горлановой (2009, 2010) – история судебного процесса, в котором участвовала героиня-писательница, как и сама Горланова в реальной жизни.

Роман «Ангелы на первом месте» Д.Бавильского (2004) – случай, где Живой журнал является не местом размещения черновика, но смысло- и структурообразующим звеном по-

вестования. Автор стремится создать в своем тексте эффект документальности и бессюжетности реального человеческого существования. Живой журнал здесь является одним из приемов документализации текста.

Со временем художественный текст все увереннее чувствует себя в пространстве Живого журнала. Это убедительно демонстрирует роман лауреата премии «НОС – 2010» Е.Элтанг «Побег куманики». Изданию романа предшествовало ведение личного блога по адресу: users.livejournal.com/_moses/, который и лег в основу романа. «Автором» блога является Мозес, герой романа. Элтанг использует распространенную в Интернете практику создания виртуальной личности: придумывая биографию, внешность персонажа, человек начинает общаться в Сети от его лица. В отличие от Гришковца и Горлановой, закрывших свои блоги, Элтанг до сих пор, уже после издания книги, ведет записи от лица Мозеса. Ей нет нужды отстраняться от своего виртуального alter ego, так как автор личного сетевого дневника сам является персонажем.

Постепенно писатели аккумулируют для своих текстов самые разные возможности компьютерного и Интернет-дискурса. А. Матвеев, например, намеренно демонстрирует использование сетевых возможностей в литературном тексте и даже проявляет эту интенцию в названии романа: «Любовь для начинающих пользователей» (2004). Текст стилизуется одновременно и под интернет-самоучитель, и под историю, рассказанную с помощью программы-мессенджера ICQ; подается читательской аудитории от лица виртуальной личности. Автор представляет Интернет как *deus ex machina*, помогающего героям до-

биться счастья. Подобным образом сочетает компьютерные приемы (смешение блога и компьютерной игры) А. Житинский в романе «Государь всея Сети» (2007). Интернет здесь осмысливается в утопическом ключе. Компьютерная виртуальность становится пространством, подобным Небесному Иерусалиму, который рано или поздно должен сойти на Землю.

Роман А. Старобинец «Живущий» (2011) посвящен социальным сетям, востребованному сегодня «жанру» интернет-общения. «Живущий» имитирует гипертекстовое построение путем фрагментации нарратива с нарушением хронологии повествования. Роман стилизован под электронный каталог различных документов, находящихся в закрытом доступе. Коллажность романа проявляется и в том, как Старобинец работает с жанрами интернет-общения: некоторые диалоги героев стилизованы под общение в интернет-мессенджере ICQ, время от времени нить повествования прерывается электронными письмами, вставками, оформленными как посты (заметки) из Живого журнала.

Таким образом, применение приемов, заимствованных из Интернета, становится привычной практикой, особенно для молодого поколения писателей.

У Виктора Пелевина, явившего в своих текстах целую энциклопедию способов взаимодействия литературного и компьютерного дискурсов, приемы перестают быть только приемами, но прямо формируют поэтику текста.

В уже упомянутой повести «Принц Госплана» герой смешивает собственную жизнь с компьютерной игрой. От

описанных случаев внешнего использования структуры игры (у Тучкова или Акунина) случай Пелевина отличается не только пространственно-композиционной, но и смысловой многоуровневостью. Во-первых, герой оказывается вполне живым персонажем с собственной психологией, которая детерминируется его «двойной» жизнью, когда игровая реальность обретает все большую достоверность и привлекательность. Во-вторых, игра приобретает эзотерический подтекст: команда операционной системы MS-Dos «B >», обозначающая загрузку какой-либо программы, выносится в эпитаф и оформляется как руническое начертание. Как и Петрушевская, Пелевин связывает Интернет-технологии с мистикой и архаикой; кажется, идея Эпштейна о современном человеке как питекантропе новой информационно-эры подтверждается художественными интуициями писателей.

Пелевин нередко мистифицирует компьютерные реалии, увязывая их не только с архаическими мирами, но и с каноническими литературными традициями. Так, «героем» рассказа «Святочный киберпанк, или Рождественская Ночь-117.DIR» становится компьютерный вирус, благодаря которому планы преступных властей и местных бандитов оказываются сорванными: святочная история благополучно завершается установлением справедливости в городе.

В пелевинских сюжетах воплощается актуальная проблематика как гуманитарных наук, так и фантастической литературы: беспокойство о возможном выходе машины, технологии из-под контроля человека. В рассказе «Акико»,

например, персонаж компьютерного сайта (порносайта!) начинает управлять человеком.

В романе «Шлем ужаса» (2005 г.) Пелевин демонстрирует полное освоение Интернет-пространства авторской художественной мифологией. Сюжет о Минотавре и Тесее разворачивается в виртуальном пространстве – в интернет-чате. Все персонажи романа оказываются лишь участниками процесса производства иллюзий, их страх и есть лабиринт, порождающий Минотавра. Условность и пластичность чата (возможность смены «никнов», закрытость реальных имен, проекция сознания «внетелесных героев») усиливает мифологические коннотации. Как ни парадоксально, пространство чата, связанное Пелевиным с пространством лабиринта, идеально воплощает свойства мифологического мышления: миф здесь буквально является порождением коллективного бессознательного (Минотавра создают своей перепиской, своими страхами сами герои), он прелогичен, его пространство нерасчленено (оно виртуально, умозрительно), а в развитии событий доминирует логика, которую Я. Голосовкер называл «логикой чудесного».

Вообще идея иллюзорности реальности – одна из основных тем Пелевина. Мир Интернета и становится для него формой отсылки к принципиально другим мирам. Комбинируя традиционные литературные стратегии и структурные элементы компьютерной виртуальности, Пелевин тем самым обновляет художественный язык современной литературы.

В следующих книгах Пелевина «t» (2009), «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010), ««S.N.U.F.F.»» (2012) Ин-

тернет-среда и компьютерный мир не столько влияют на собственно поэтику, слово писателя, сколько становятся привычным местом действия – даже не предметом изображения, а его фоном. Граф Т («t») путешествует по виртуальным ландшафтам, воспринимая их как должное, забывая о своей виртуальности. Чем дальше, тем чаще Пелевин демонстрирует отказ от технологий, сохраняя сам механизм создания виртуальности. Так, в повести «Заклинатель тени» («Ананасная вода для прекрасной дамы», 2010) так же, как в «Шлеме ужаса», создается виртуально-иллюзорный хронотоп, но для этого автору уже не нужны компьютерные приемы. Во всех этих случаях само слово, поэтика, конструкция текста уже не испытывают серьезных преобразований: трансформации оказываются уже осуществленными к моменту начала описания. Таким образом, сознание современного человека становится полем, где виртуальная реальность оказывается частью обычной жизни.

Сеть и слово

В целом анализ показывает, что и сетевая, и «бумажная» литература в сфере усвоения интернет-дискурса и интернет-технологий развивались в одном направлении, с нарастающей степенью активности включая все новые элементы. Но пользовались при этом различными средствами. Литература нашла медийный ресурс и сосредоточилась на поиске новых способов взаимодействия искусств, используя уже добытые самой литературой технологии (гипертекстовая архитектоника, создание креолизованных текстов). Литература же востребовала компьютерные приемы, технологии (уровневая композиция, интерактивный элемент,

документализация прозы, мистификация образа автора) в созидании собственной поэтики. При этом сама идея Интернета и новая реальность «расширяют» сознание писателя (и это доказывает опыт Пелевина).

Можно оценить значимость процесса вхождения элементов компьютерного дискурса в словесное искусство как минимальное – и рассматривать это влияние как естественный процесс обновления литературы «через быт», его речевую сторону (о таком механизме обновления писал Юрий Тынянов в своих работах о литературной эволюции) – быт сегодня действительно немислим без компьютера. Можно усмотреть в этом влиянии более радикальные последствия: принципиальный сдвиг художественного языка под влиянием новой картины мира. Только время и дальнейшие исследования покажут настоящую глубину происходящих преобразований литературного процесса.

Исследование обозначенных в настоящей работе проблем обречено на продолжение хотя бы уже потому, что материал его непрерывно и быстро прирастает. Свидетельство тому – новые книги: в первой половине 2012 года сразу три признанных автора опубликовали романы, созданные с привлечением компьютерного дискурса. Это «Любовь к истории» Б.Акунина, «Комьюнити» А.Иванова, «Арбайт. Широкое полотно» Е.Попова. В них Интернет занимает особое место и порождает новые смыслообразующие возможности.

М.П. Абашева, Ф.А. Катаев

4.3 | ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЕТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ФАНФИКИ И ПИРОЖКИ

Современный литературный процесс отличается всё большей открытостью и стремлением к диалогу не только с великими произведениями прошлого, но и с читателем. Этому способствуют стремительно развивающаяся медиасреда и захватывающая большое количество людей интернет-коммуникация. Возможность прокомментировать художественные произведения, размещенные авторами в Сети, вступить с ними в переписку порой стирает грань между писателем и читателем, и последний становится первым, а триада *писатель – произведение – читатель* сменяется на *писатель – произведение – другой писатель*.

Феномен креативной рецепции XIX и XX веков подробно рассмотрен в исследовании Е.В. Абрамовских¹⁶¹, но в XXI веке в условиях интернет-коммуникации и перехода от словесной культуры к визуальной он приобретает широкую популярность и новые жанровые трансформации.

Мы остановимся на популярных в последнее время в сетевой литературе жанрах – фанфике и пирожках, первый – весьма широкий и свободный в жанровой стратификации и пришедший в Интернет из книжной культуры, второй – предельно формализованный, возникший в сетевой литературе совсем недавно и уже нашедший многих поклонников.

¹⁶¹ Абрамовских, Е.В. Феномен креативной рецепции незавершенных произведений / Е.В. Абрамовских. – Челябинск, 2006.

И. Фанфик, или фанфикшен – старый литературный жанр, получивший недавно своё название, перевод которого звучит как «фанатская выдумка», и это любое произведение, посвященное объекту поклонения, будь то герой романа, кино- или мультфильма (как правило, аниме) или реальная личность.

Исследователи¹⁶² начинают историю фанфика с Льюиса Кэрролла. Его «Алисы» породили не только шквал пародий и подражаний, но и настоящие «фанские» произведения – опусы людей, писавших интерпретации или подражания «Алисам» ради чистого удовольствия играть в предложенную игру.

Полвека спустя сентиментальные поклонники Джейн Остин начинают писать собственные произведения, используя персонажей этой королевы мелодрам, и публикуют их в собственных же маленьких журнальчиках – ранних версиях любительских «зинов»¹⁶³, начавших бурно размножаться в середине 1960-х годов. В тридцатые годы XX века в Англии возникает едва ли не первое в истории подлинное сообщество фанфикеров – «Литературное общество Шерлока Холмса», созданное для того, чтобы продолжать и развивать дело сэра Артура Конан Дойла. Члены общества, в основном дамы, самостоятельно писали детективы о великом сыщике и его помощнике, издавая их в журнале общества.

¹⁶² Горалик, Л. Как размножаются Малфои: Жанр «фанфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом / Л. Горалик // Новый Мир. – 2003. – № 12. – С. 131-146

¹⁶³ Зин или фэнзин – доинтернетная форма существования фанфикшена, самодельные журналы и альманахи, распространяемые в фанатских кругах.

Известными в XX веке фанфиками стали романы-продолжения «Унесенных ветром» М. Митчелл, написанные А. Рипли, Дж. Хилпатрик, М. Рэдклифф и др.; многочисленные продолжения приключений хоббитов, придуманных толкинистами и даже собранных в «Библиотеке острова Тол Эрессеа» (крупнейшее собрание по мотивам книг Дж.Р.Р. Толкиена находится здесь: <http://eressea.ru>). Во многом фанфиком является популярный роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота», а также цикл произведений «Время учеников» по мотивам книг братьев Стругацких.

Подлинную революцию в существовании жанра обеспечил Интернет. «Всемирная Сеть открыла перед фанфикером совершенно новые возможности. На смену любительским журналам, распространявшимся в нескольких десятках (в лучшем случае — сотнях) экземпляров, пришли сайты, наиболее популярные из которых посещают по 10 000 человек в день. Круг читателей и писателей фанфика разросся в тысячи раз — в первую очередь за счет того, что в доинтернетовскую эпоху потенциальные фанфикеры просто не знали о существовании подобного занятия и уж тем более — о существовании потенциальных читателей их экзерсисов. Кроме того, Интернет создал фанфикерам среду взаимной поддержки, оценки, обсуждения, обмена мнениями и информацией — словом, все то, что воодушевляет и стимулирует 90 процентов авторов, работающих в фанфике. На сегодняшний день в Сети существуют тысячи сайтов, посвященных исключительно фанфи-

ку в целом или определенным его ветвям (канонам, отдельным авторам и т. п.)»¹⁶⁴.

Профессор Массачусетского университета технологий Генри Дженкинс – специалист по изучению фанфиков – замечает, что фаны обычно выбирают сериалы, в которых есть пара тесно связанных персонажей, например, Дэйв и Мэдди («Детективное агентство “Лунный свет”»), Мадлер и Скалли («Секретные материалы»), и сосредотачиваются на их взаимоотношениях¹⁶⁵. Г. Дженкинс своей работе «Телевизионные фаны и культура соучастия» утверждает, что фанфикшен – это расцвет новой народной культуры: «На протяжении тысячелетий, рассказывались истории о мифологических героях. Каждый рассказчик приукрашивал, сочинял, дополнял детали, переиначивал окончание. А в XX веке фольклор был приватизирован. Новые персонажи – это теперь ТВ-иконы и герои фильмов. И они уже не достояние народа, а принадлежат студиям и продюсерам, которые управляют жизнью героев и ожидают, что мы с благодарностью примем их решения. Фанфикшен (фф) – это бунт против приватизации фольклора, заявляет Дженкинс. Создатели фф предъявляют на него свои права. Создавая новые истории, они утверждают свой контроль над попкультурой, которая изначально создавалась для пассивного потребления»¹⁶⁶. Отечественные исследователи говорят уже о целой субкультуре – «фанатской», о фанатстве как мето-

¹⁶⁴ Горалик, Л. Как размножаются Малфои: Жанр «фанфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом / Л. Горалик // Новый Мир. – 2003. – № 12. – С. 131-146.

¹⁶⁵ Дженкинс, Г. Школа фан-фикшн / Г. Дженкинс // Русский журнал. – 2004. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/culture/network/20040208.html>.

¹⁶⁶ Цитируется по: Plotz, David. Fan fiction is America's literature of obsession // http://www.slate.com/articles/briefing/articles/2000/04/luke_skywalker_is_gay.htm.

де, с помощью которого потребитель культуры взаимодействует с масс-медиа: «Интерпретируя, разыгрывая заново – но уже по-своему, в собственном изводе, – события, директивно заданные с экрана, со страниц журнала, книги или со сцены, фанат обретает некоторый контроль над полученным мессиджем, персонализируя его, делая его более близким и приемлемым лично для себя»¹⁶⁷.

Анализ и самоанализ сочинителей фанфиков породил множество их классификаций по разным основаниям, приведем основные, добавив, что читателям фанфиков придется встретиться с такими терминами, как *фэндом* (фандом) – то произведение, по которому написан фанфик (фанф, фик, фф), хотя встречаются и *оридженалы* – фанфики без фэндома, т.е., по сути, обычные рассказы и повести, *фикрайтер* или *фанфикер* – писатель фанфиков, *бета* – помощник фикрайтера по орфографии и пунктуации и *гамма* – помощник фикрайтера по сюжету (стоит добавить, что эти помощники, являясь одновременно фикрайтерами, добровольно берутся править другие тексты и придумывать сюжетные ходы для других фикрайтеров).

С точки зрения канонических литературных жанров, в фанфикшене существуют четыре жанра: рассказ, повесть, роман и поэма. Первые три соотносятся с общепринятым обозначением размера фанфика: *мини*, *миди* и *макси*. Кроме того, в фанфикшине, как и во всей массовой литературе, присутствуют все свойственные ей жанры: любовный роман, исторический, приключенческий, фантастика, фэте-

¹⁶⁷ Горалик, Л. Как размножаются Малфои: Жанр «фанфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом / Л. Горалик // Новый Мир. – 2003. – № 12. – С. 131–146.

зи, детектив, триллер, пародия. Часто присутствует гибри-дизация жанров. Но фанфикшен не использует классиче-ские названия литературных жанров, он изобрел свои соб-ственные, которые сложно назвать жанрами с точки зрения теории литературы. Количество этих обозначений разное на разных сайтах, не всегда можно с уверенностью сказать, что это термин, а не слово для описания конкретного фанфика. Мы попытались свести в один список подобные слова-обозначения «**жанрового своеобразия**» фанфиков:

1) *трагедия* (angst). История, построенная на переживании героями тяжелых эмоциональных потрясений.

2) *вызов* (challenge). Фанфик, построенный автором на чужой идее или в ответ на чей-то фанфик. Имеет место состязательный момент.

3) *продолжение* (continuation). Фанфик, который раз-вивает какое-то конкретное событие или сцену с открытым финалом.

4) *мирообразующие* (alternate universe or AU). Фанфи-ки, основанные на отступлении от канонов первоисточни-ка. В таких фанфиках может происходить все что угодно.

5) *кроссовер* (crossover). Фанфик, в котором исполь-зуются элементы более чем одного источника, например, Баффи (сериал «Баффи – истребительница вампиров») ищет вампиров вместе с Малдером (сериал «Секретные ма-териалы») в Хогвартсе («Гарри Поттер»).

6) *темный фанфик* (darkfic). История с рекордным количеством смерти\жестокости\боли на квадратный сан-тиметр текста. Часто заканчивается смертью центрального персонажа.

7) *фиклет* (ficlet). Короткий фанфик, состоящий только из одной части, не больше четырех страниц.

8) *филк* (filk). Пародия на существующую и часто очень известную песню, где заменяются слова, но сохраняется оригинальная мелодия.

9) *флафф* (fluff). Легкий текст, скорее пародийный, чем юмористический.

10) «*чепуха*» (round robin) История, разные части которой, написаны разными авторами.

11) *POV* (point of view). Точка зрения какого-либо персонажа. История, рассказанная от лица этого героя.

12) *глупости* (sillyfic). История, написанная с сознательной целью быть максимально шуточной, пародийной и часто бессмысленной.

13) *следствия* (serial). Фанфики, входящие в серию произведений.

14) *последствия* (sequel) Продолжение или развитие идеи фанфика, своего или чужого.

15) *фик-песня* (songfic). История, в основе которой лежат слова песни или которая построена вокруг них.

16) *виньетка* (vignette). Очень короткая история, включающая в себя короткий отрезок времени, единственный движущий элемент (внутренний монолог, небольшое событие, описание чувств персонажа в конкретный момент) и часто одно действующее лицо.

Кроме классификации по жанрам, фанфикеры ввели классификацию **по категориям**:

Gen - general. Это значит, что всё будет приличным и герои останутся в рамках крепкой, но вполне невинной дружбы.

Het (от слова «гетеросексуальный») - традиционные истории, где «мальчик девочку любил». В фанфиках по Гарри Поттеру это бывает редко из-за редкости женских персонажей. В «Горце» с этим проще, а в «Сейлормун» сложнее, так как в этом фэндоме мало мужских персонажей, которые к тому же оказываются на стороне противников.

Slash - это гомосексуальные фанфики. Название появилось от знака "/", которыми разделялись персонажи, о чьих отношениях шла речь. Эта категория фанфиков делится, естественно, на два подвида: *M/M*, т.е. мужской слэш, где любой понравившийся мужской персонаж может волею фанфикера оказаться в постели с другим не менее любимым мужским персонажем; и *F/F* — фэмслэш. Такие фанфики чаще всего не будут совсем уж невинными.

Часто вышеперечисленные термины идут как дополнение к рейтингу. Взяты они из американского кинопроизводства – так определяется аудитория, которая может их читать, и так же с первого взгляда видно, к чему себя нужно готовить, начиная читать тот или иной фанфик.

А также классификацию **по рейтингу**:

G – или джен. Такой фанфик самый «легкий», т.е. «для всех». Чаще всего в нем нет романтических линий, он целиком посвящен Сюжету. Таковы фанфики по Толкиену.

PG – фанфик посложнее. На кино с таким рейтингом детей нужно допускать только с родителями. Фанфики с родителями, конечно, читать не будешь, но в этом случае надо быть готовым к недетским сценам, также могут быть легкие ругательства, но никаких сцен секса или насилия.

PG 13 – детям до 13-ти. Может быть романтика, но без обнаженки, крепкие выражения тут не приветствуются.

R – детям до 17-ти. Здесь уже может встречаться всё, но не всё сразу.

NC-17 – только для взрослых. Вот тут уж может быть всё да ещё с подробностями. Относиться к таким текстам нужно крайне осторожно.

Самая лучшая классификация по рейтингу с примерами была найдена на «Фанрусе» (архив оригинальных и переводных фанфиков о Гарри Поттере: <http://www.fanrus.com>):

G: Гарри проснулся оттого, что у него болел шрам.

PG: Гарри проснулся оттого, что у него болел шрам. Он чертыхнулся и потёр лоб, пытаясь унять ноющую боль. Ему снова приснился этот кошмар: он в центре сжимающегося круга Пожирателей Смерти...

PG-13: Гарри проснулся оттого, что у него болел шрам. – Дерьмо, – пробормотал он и потёр лоб, пытаясь унять ноющую боль. Гарри видел этот кошмар снова и снова: он в центре сжимающегося круга Пожирателей Смерти... Он перевернулся на другой бок и постарался подумать о чём-нибудь приятном. Например, как они с Гермионой целовались после экзаменов...

R: Гарри проснулся оттого, что у него болел шрам. Он автоматически нащупал очки и надел их. Первое и последнее, что он увидел, была пара светящихся в темноте красных глаз. Затем до боли (в буквальном смысле) знакомый голос произнёс:

- Scusio, - и тело огненным бичом хлестнула спящая боль...

...он проснулся с криком, на сей раз по-настоящему.

- Гарри, Гарри, что с тобой? - Гермиона поспешила прикрыться одеялом.

NC-17: То же, что и в R, только Гарри проснулся чуть попозже, получив дополнительную дозу подробно расписанного Крусиатуса, а Гермиона не удосужилась прикрыться, что также было подробно описано автором.¹⁶⁸

При выборе фанфиков для чтения стоит обратить внимания еще и на специальные пометки, чаще всего **предупреждения**, которые представляют собой аббревиатуры:

PVP - Plot? What Plot? - что означает «Сюжет? Какой сюжет?». Такие фанфики чаще снабжены самым высоким рейтингом и посвящены постельным играм персонажей. И вправду, какой там может быть сюжет?

BDSM - описания сцен садомазохизма.

MPREG - мужская беременность. Это встречается в слэшных фанфиках и особенно развито в сочинениях по Поттеру: там рожали, кажется, уже все, включая Сортировочную Шляпу. Каноном стало убеждение, что посредством зелий, заклинаний, проклятий и прочей магической составляющей маги могут забеременеть и родить здорового ребенка да еще с огромным магическим потенциалом. Чаще всего роль «счастливой мамочки» достается Поттеру, наверное, чтобы подтвердить его статус исключительного во всех смыслах героя.

¹⁶⁸ Rendsmski. Рейтинги в примерах // http://www.fanrus.com/mast/rendersmski_rating.php.

Инцест – сексуальные отношения кровных родственников. Особенно пользуется популярностью *твинцест* (от twin – близнец).

Ченслэи – так мягко в фанфикшене называется педофилия.

Но не все предупреждения относятся к категории сексуальных извращений. Есть и те, что напрямую указывают, с какими особенностями сюжета вы можете столкнуться.

АИ – альтернативная вселенная. Если читатель является почитателем именно вселенной, а не героев или конкретного автора, то к этим фанфикам нужно подходить аккуратно: может не понравится. Например, если в мире Гарри Поттера нравится магия, то вряд ли захочется читать тяжелый фанфик, где магия исчезла или все маги оказались в концлагерях.

ООС – другая крайность, которая переводится как «вне характера». Это означает, что герой настолько отличается от себя канонического, что измени имя – и его просто не узнать. Конечно, фанфикер меняет характеры персонажей, делая их чуть лучше или чуть хуже, объясняя какие-то поступки, оправдывая их, но встречаются и очень кардинальные изменения. Например, если Снейп начнет разгуливать по Хогвартсу в шапке Санта-Клауса и раздавать лимонные дольки, то это либо Дамблдор принял обратное зелье, либо Снейп сошел с ума, либо автор фанфика увлекся этим самым *ООС*.

Если в фанфике вдруг появляется оригинальный персонаж, в котором можно узнать улучшенную версию автора, то это будет фанфик с *МС: Мэри Сью* в женском

варианте и *Марти Сью* – в мужском. МС в фанфикшене не любят, но они появляются постоянно. Этот феномен «мерисьюизма» объясняется психологическими причинами: не имея возможности реализовать свои мечты в жизни, автор стремится сделать это хотя бы в форме литературного произведения. Нелюбовь к таким героям объясняется как раз тем, что автор не оставляет в тексте фанфика места для психологической реализации читателя.

Приведем примеры размещения фанфиков на одном из популярных ресурсов <http://ficbook.net/> – Книга Фанфиков (на 1.10.2012 258,114 фанфиков по 4,458 разным фэндомам; 2,362,241 страницы текста; За последние 7 дней 154,723 отзыва). Авторы скрываются под никами: *Салат Цезарь, Владимир Жириновский, Владимир Владимирович Путин, Дмитрий Анатольевич Медведев, -Крокозябра-, Litva, Stille der Preussen. Капитан Орфография, Отакуистический Мичурин, Алоис – проклятый недоавтор, Ангел_в_тапках* и др. Фанфики делятся по категориям, в зависимости от фэндома: аниме и манга, книги, мультфильмы, игры, фильмы и сериалы, известные люди, ориджиналы, комиксы и мюзиклы. После предварительного представления фанфика, где указывается автор, название, фэндом, жанр, рейтинг, предупреждения, статус (закончен или в процессе написания) и дается описание (аннотация), идет собственно текст, после которого можно оставить комментарий или лайк (щелкнуть кнопку «нравится»).

Вот как представлен фанфик о Моцарте, историческом лице, ставшем героем художественных произведений:

Автор: Элис Росса
Фэндом: Исторические личности, Mozart L'Opera Rock, Амадей М.Формана, Моцарт (кроссовер)
Название: Музыка... не совместимая с жизнью
Персонажи: Антонио Сальери, Вольфганг Моцарт
Рейтинг: G
Жанры: Ангст, Драма, Психология, POV
Предупреждения: Смерть персонажа
Размер: Мини, 3 страницы
Описание: Моцарт и Сальери. Два великих гения. Две противоположности. Они не могут существовать бок о бок. Один из них должен покинуть этот мир.

А вот философский фанфик по булгаковскому тексту:

Автор: Mickey Mouse
Фэндом: Мастер и Маргарита
Название: Никто не меняется.
Описание: Диалог. Размышление на тему бытия. Люди ведь не меняются, сколько шансов ты им не давай. Это не в их природе.

Или экшн по произведению из школьной программы:

Автор: Ангельская Гина
Фэндом: Тургенев И.С. «Муму»
Название: Возвращение Муму
Описание: Продолжение истории о Муму с немного... необычным концом.

Особым моментом в оформлении *шапки* фанфика является запись о «Дисклеймере» (Disclaimer), т.е. отказе от посягательства на авторские права владельца упомянутых персонажей и других элементов канона, который выглядит следующим образом: «Все права на персонажей и сюжет

"Гарри Поттера" принадлежат Дж.К. Роулинг. Автор фика материальной прибыли не извлекает». Поэтому авторы и продюсеры фэндомов спокойно относятся к фикрайтерам.

Наиболее популярны и интересны (судя по статистике, фиксирующей количество прочтений) кроссоверы, фанфики-пересечения с сюжетами и героями из двух, трех или даже четырех фэндомов:

Автор: исполняющая обязанности совести

Фэндом: Пушкин А.С. «Евгений Онегин», Лермонтов М.Ю. «Герой нашего времени» (кроссовер)

Название: Никогда не забыть

Описание: Представьте себе бал... Великолепный бал, на котором присутствует практически все высшее общество... На котором встречаются тысячи людей... Так почему бы там не встретиться Онегину и Печорину?

Автор: Tamika-nyan

Фэндом: Шерлок (BBC), Алиса в Стране Чудес (2010) (кроссовер)

Название: Джон в Стране Чудес, или Приключения блудной Алисы.

Описание: Однажды утром, когда Шерлока не было дома, Джон решил попить чай, и ошибся пакетиком. Побочные эффекты чудо-чая привели его в Страну Чудес, где все его друзья, и он в том числе, стали героями известной детской сказки. Что из этого вышло, читайте сами.

Автор: Consulting detective

Фэндом: Doctor Who, Шерлок (BBC), Сент-Экзюпери Антуан де «Маленький принц» (кроссовер)

Название: Маленький принц. Новая история.

Описание: Маленький принц. А вдруг он вовсе не тот, за кого себя выдает?

Интересны кроссоверы, где соединяются литературный фэндом и его экранизация:

Автор: Asking Alexandra

Фэндом: Шерлок (BBC), Дойль Артур Конан «Шерлок Холмс» (кроссовер)

Название: Всё смешалось в доме Холмсов

Описание: В результате паранормальных явлений останавливается время, поэтому люди, которые жили много лет назад, имеют возможность попасть в современный мир. Что и происходит с Шерлоком Холмсом и доктором Ватсоном из Викторианской Англии. Они попадают в наши дни и встречаются с Шерлоком и Джоном.

Что касается текстов с героями-историческими лицами, то в Книге фанфиков обнаружены следующие персонажи (перечисляются в порядке убывания по частоте использования): Моцарт/Сальери, Петр I/Меншиков, Гитлер/Сталин, Наполеон, Фрейд/Юнг, Гай Юлий Цезарь, Путин/Медведев, Иван Грозный, Гумилев/Блок, Распутин/Юсупов, Ленин, Николай II, Обама, Буш. Тексты с их участием представляют собой либо анекдоты из жизни вышеупомянутых лиц, либо культурологическое осмысление их судеб через призму уже существующих в истории искусства текстов (литературных, картин, кино).

Пишущие фанфики, как правило, образованные люди, в большинстве это женщины, некоторые из них стали профессиональными писателями и вышли из Интернета в «книжную культуру» (напр., Д. Емец «Таня Гроттер»). Одни фанфики заполняют «дыры», оставленные продюсерами сериалов, и дописывают прошлое героев или расписывают побочные линии, другие являются простым добавлением (например, когда сериал прекращается, фаны могут написать сценарии на новый сезон). Интересны фанфики и тем, что практически игнорируют современные представления об авторстве, а их авторы, скрываясь под никами,

превращают процесс создания текстов в совместное творчество, чем всегда и был фольклор. Написание и чтение становится общим делом, авторы фанфиков работают сообща, чтобы сделать любимых героев и персонажей более интересными.

II. Пирожки (перашки) – очень свежий малый поэтический жанр сетевой непрофессиональной литературы, который уже обрел свои описания на популярных сетевых энциклопедиях типа Википедии или Луркоморья. Название дается с пояснением в скобках: **Пирожки (поэзия)** – *четырёхстрочные стихи без рифмы (нескладушки), без знаков препинания, строго определенного ритма и размера (четырёхстопный ямб, 9-8-9-8 слогов). Как говорится в этих энциклопедиях, пирожки изобрел пользователь Живого Журнала allcogol. Прообраз пирожков в виде полноценного многострофного стиха под названием «Пирожки» пользователь сайта hokku.ru alcogol разместил на stih.ru (ответвление hokku.ru). Создателем первой ленты пирожков sohas сразу же были утверждены правила их написания, которые с тех пор не менялись. Через некоторое время практически на всех социальных сетях и форумных сайтах появились пирожковые ленты – площадки, на которых авторы могут размещать свои пирожки. Сверху – самые новые, более старые опускаются вниз. В качестве ключевых слов, ведущих пользователя к нужным страницам, появляются *пирожковая, пироговая, пирожковая поэзия*, а фраза «вкусные пирожки» при обсуждении пирожкового творчества приобретает новый смысл.*

Будучи жанром строгого канона, пирожки обрели много правил, которые переходят из сайта в сайт, дабы новые авторы могли всё время сверяться с ними:

- *Пирожок не может быть просто набором слов. Он должен волновать, не быть банальным и соответствовать духу пирожка. Духом пирожков можно проникнуться, прочитав лучших авторов (даются ссылки).*

- *Все буквы в пирожке должны быть написаны одинаковыми шрифтом, цветом, величиной.*

- *Дефисы, хотя не являются знаками препинания, тоже запрещены.*

- *В пирожках не используются цифры. Числа прописываются словами.*

- *Пирожок может быть написан только по-русски, кириллицей.*

- *Мат допускается, если его употребление оправдано с точки зрения смысла и художественной выразительности. Неоправданное употребление мата может быть причиной, по которой пирожок не пройдет модерацию.*

- *Скрытый слог требует расшифровки. Есть слова, в которых две согласные подряд могут в зависимости от прочтения вслух звучать и как 1 слог, и как 0 слогов (октябрь, ихтиандр). Однако в русском языке количество слогов считается по количеству гласных. Добавляйте гласные в слово (октяб^ьрь, ихтиан^дыр), чтобы ваш пирожок был правильно прочитан и не нарушал правил. Если гласную вы не подразумеваете, проследите, чтобы в строке было нужное количество слогов.*

Почему именно таковы правила? Об этом уже слагаются легенды: «Один поэт очень хотел кушать. Он так сильно хотел кушать, что написал короткий стишок. А ещё он очень любил Александра Сергеевича Пушкина.

Поэтому стишок оказался написан четырёхстопным акаталектическим ямбом. А стишок был без рифмы, потому что он так сильнее передавал голод и нетерпение поэта. И бумаги у поэта не было. Пришлось писать в мобильный телефон. А мобильный телефон был очень дешёвый, на нём не было прописных букв. Поэтому стишок получился без прописных букв, из одних строчных»¹⁶⁹. В обсуждениях на форумах пирожки называются отечественными хокку, их предлагают исполнять под гитару на мотив песни «Шаланды полные кефали».

Тематика пирожков весьма разнообразна: как и в профессиональной поэзии, присутствуют философские темы (приводим тексты без ников авторов):

бог есть но на краю вселенной	однажды зло восторжествует
ну то есть страшно далеко	наверно лучше бы добро
и свет его до нас доходит	но зло подходит по размеру
когда его уже там нет	поэтому пусть будет зло

По лентам путешествуют два пирожка пользователя Бучо, написанных, как говорят комментаторы, «мучительно об одном и том же» и имеющих гендерные варианты:

мы все пельмени в этом мире	мы все пельмени в этом мире
сказал олегу николай	сказала ольга зульфие
чем дольше варимся тем меньше	чем меньше внутренней начинки
не продолжай сказал олег	заткнись сказала зульфия

¹⁶⁹ Смоленский форум // <http://www.smolforum.ru/threads/%D0%9F%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F-%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F.53731/>.

– библейские мотивы:

исус спросил у николая
чего ты хочешь человек
проходит день неделя месяц
а николай всё говорит

– тема поэта и поэзии:

о боже только не про брюкву
бормочет в ужасе поэт
а муза дразнит за спиною
давай ты сможешь не робей

– тема природы:

из комы выйдя лето долго
понять не может где тепло
откуда желтые деревья
и почему идут дожди

– любовная тема – одна из наиболее популярных в пирожковой поэзии:

злой офтальмолог лезет пальцем
в твои бездонные глаза
и достает меня оттуда
и всех кто прежде утонул

на самом деле всё иначе
сказал я тихо у доски
на свете нет разумной жизни
а есть с любовью или без

олега нет сказала зоя
он шорох в иве над рекой
четыре буквы мелким шрифтом
мираж отчаянье любовь

оксана ногу отсидела
а вот бы как бы сделать так
чтоб отсидеть в мозгу то место
где сочи август асланбек

– постмодернистский вектор:

олег включает телевизор
и на экране видит как
олег включает телевизор
и на экране видит как

– переключки с классической литературой:

однажды в пирожок несложный
я запиллил войну и мир
а кто не верит повторяю
еще разок война и мир

– на злобу дня (пирожок на тему «Pussy riot»):

исус проснулся и заплакал
приснился путин говорит
а мама говорит не бойся
сынрок я прогнала его

– самоосмысление:

пандора в ящик заглянула
и не поверила глазам
там вместо всякого такого
на дне лежали пирожки

Пирожковая поэзия набирает свои обороты и ждет своих исследователей и последователей. Замечено, что в последнее время в сети принято поздравлять друг друга поэтическими пирожками, вплетая имя виновника праздника в пирожковое четверостишие.

Наконец, ответим на вопрос, почему мы представляем фанфики и пирожки в одной статье? Потому что, как это свойственно литературному процессу, не успели эти жанры привлечь к себе внимание читателей и исследователей, как началось их взаимопроникновение. На упомянутом выше ресурсе «Книга Фанфиков» появились фанфики в виде пирожков. Их не так просто найти, т.к. на ресурсе нет отдельной «пирожковой линии», но они изредка попадают на авторских страничках под рубрикой «Пирожки» или «Пирожковая поэзия». Мы обнаружили такие пирожковые фанфики на тему современного футбола:

у пепе* дочка вдруг родилась	они как альфа и омега
иль сын не знаю точно я	начало и конец всего
но я готов поклясться точно	реал мадрид и барселона
пойдет оно его путем	а я болею за терек

(*Пепе – прозвище защитника национальной сборной Португалии),

и пирожковые фанфики по аниме «Хеталия» (в котором персонажи олицетворяют собой страны мира, носят популярные в их странах имена и действуют в соответствии с историческими фактами и национальным менталитетом):

японец очень любит суши	сенсация вообще скандальна
их кикю* ценит больше всех	литва и латвия давно
с норвегом кикю не согласен	хотят сменить себе уж имя
что рыба не еда а друг	чтоб с ливией не путали

(*Кикю – имя персонажа «Япония»)

Таким образом, просто сетевая игра начинает преобразовываться в литературный эксперимент, в попытку нащупать новые способы воздействия на читателя, и мы можем говорить о новых интересных жанровых трансформациях в современной непрофессиональной сетевой литературе – фанфиках и пирожках, ресурсы которых представим ниже.

Некоторые популярные ресурсы фанфиков

<http://www.fanfiction.net> - Международный сайт фанфиков.

<http://ficbook.net> - Книга Фанфиков.

<http://fanfics.anime.dvdspecial.ru> - Русскоязычные фанфики по аниме и манга.

<http://fanfiction.by.ru> - Коллекция фанфиков.

<http://www.geocities.com/fanfromrus/> - Еще одна коллекция фанфиков.

<http://ranma.da.ru> - Небольшое собрание фанарта.

<http://eressea.ru> – Собрание фанфиков по мотивам книг Дж.Р.Р. Толкиена.

<http://www.fanrus.com> – Собрание фанфиков по Гарри Поттеру.

Некоторые популярные ресурсы пирожков

- <http://www.perashki.ru> – Сборник пирожков.
- <http://pirozhki-ru.livejournal.com/?style=mine> – ЖЖ-пирожковая.
- <http://epic-hell.livejournal.com/?style=mine> Нескончаемый эпический ад.
- <http://pirozhki.kroogi.com/?locale=ru> – Пирожки на Кругах.
- <http://pirozhki-best.livejournal.com/?style=mine> – Подборки лучших пирожков.
- <http://stishki-pirozhki.ru/> - Литературное сообщество «Стишки-пирожки».
- <http://vk.com/perawki> – Пирожки Вконтакте.
- http://vk.com/poet_perawkov – Поэт Пирожков. Сообщество Вконтакте.
- <http://vk.com/perashkovaya> – Пирожковая. Сообщество Вконтакте.
- <https://twitter.com/Pirozki> – Пирожки в Твиттере.
- http://www.odnoklassniki.ru/?_erv=vwhxlyirbwpynedop#/group/50934057336906 – Группа «Стишки-пирожки» на Одноклассниках.
- http://mindless-art.1gb.ru/Ex_best.html – один из ранних ресурсов со сходной разновидностью творчества, существующий с конца 1990-х.

В.Ю. Прокофьева

ГЛАВА 5 | АВТОРСКИЕ ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

5.1 | ИЗ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ /AD MEMORIAM [ПАМЯТИ] ВСТАВНЫЕ ИСТОРИИ В «ЖИТЕЙСКИХ ВОЗЗРЕ- НИЯХ КОТА МУРРА» Э.-Т.-А. ГОФМАНА¹⁷⁰

- Лебрехт, - прервал князь своего лейб-егеря, - Лебрехт, это кажется мне какой-то подделкой, имитацией, что ли, ибо то же самое происходило уже в опере господина Моцарта, называемой «Женидьба Фигаро», каковую оперу я видел в Праге (337).

Гофман. Житейские воззрения Кота Мурра

Первая из таких вставных историй появляется в виде некоей преамбулы для знакомства с необыкновенным котом маэстро Абрагама и представляет собой гротескное и уморительно-смешное при всей серьезности тона описание придворного праздника, устроенного тщеславным пове-

¹⁷⁰ Настоящая статья является заключительной главой неопубликованной работы Марка Бенга «Фрагменты биографии капельмейстера Гофмана с присовокуплением свидетельств его современников», написанной вместе с комментариями к роману Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» в жанре «биографии одной книги» (см. Бент, М.И. «Вертер, мученик мятежный...»: биография одной книги / М.И. Бент. – Челябинск, 1997) для одного из центральных издательств в 2001 г.

лителем крошечного княжества со всеми притязаниями версальских образцов. Пылающие факелы – всего лишь восковые свечи, летающая кукла «светозарного ангела-хранителя» княжеского семейства повисает без движения из-за оплошности машиниста; на головы князя и придворных сыплется огненный дождь, громяхают литавры, гремят трубы, звучат славословия государю и повелителю. Наконец, наступает непроглядная тьма, все разбредаются среди деревьев парка. «Огня! Огня!» – кричит князь, а за ним и все присутствующие.

Если это не повторяет в деталях сцену из комедии Бомарше либо упомянутую оперу Моцарта, то, во всяком случае, приемы оперного либретто и отдельные замаскированные цитаты (как и прямые отсылки) здесь налицо и играют ту самую роль разоблачения и осмеяния некогда могущественного класса, представители которого «дали себе труд родиться, только и всего» и которых, по остроумному замечанию Гейне, безжалостно освещал факел прислуживающего им Вольтера.

Приемы оперы-серия, которые обнаруживает авантюрный сюжет с тайнами происхождения, династическими распрями и коварными интригами в истории капелмейстера Крейсlera, находят свое продолжение и во вставных эпизодах, в частности, в так называемой «исторической главе», где, скорее, сюжет еще более запутывается и усложняется и которая найдет незавершенное продолжение в рассказе Киприана, бенедиктинского монаха, скрывающегося таким образом от преступных посягательств принца Гектора, своего брата.

В виде жанровой параллели можно рассматривать некоторые эпизоды «кошачьей истории». Их можно условно сравнить с оперой-буфф. Оба эти фрагмента излагаются от лица пуделя Понто. Первый из них – это история двух друзей, Вальтера и Формозуса, которые соревнуются в бескорыстии и самопожертвовании, на поверку оказывающимися тонким расчетом и эгоизмом. В самом описании «приступов безумия» автор определенно ориентируется на некоторые трагикомические пассажи в новеллах Л. Тика из сборника «Страусовы перья», а через них намекает на гетевского «Вертера», бывшего прототипом для подобных историй.

Формозус уступает свою невесту Вальтеру, но получает за это возмещение в три тысячи талеров. Вальтер, в свою очередь, уступает Формозусу свою доходную должность. И все кругом не могут достаточно удивиться на этот почти античный образец дружбы, но, как язвительно замечает рассказывающий эту историю Понто, «с любовью господина Формозуса к богатой дочке престарелого президента дело обстояло отнюдь не так скверно», поскольку «глубочайшее отчаяние» не мешало герою наносить визиты некоей «прехорошенькой юной модистке» (145). Что же касается Ульрики (его невесты), то Формозус к этому времени убедился в ее скверном характере, а также узнал пикантные подробности о ее пребывании в столице. К тому же выясняется, что Вальтеру угрожало смещение с должности, так что своим благородным жестом он спасал свою честь.

Эта история, вкуче с дезавуирующими ее подробностями, также восходит, по-видимому, к некоторым сюжетам раннего Тика, в частности, к «Ульриху, Чувствитель-

ному», где весь сентиментальный набор событий, в свою очередь, возводится к «театральному призванию», поголовно охватившему немецкое юношество под влиянием гетевского «Вильгельма Мейстера».

Другая история, рассказанная пуделем Понто, может быть интерпретирована в виде аллюзий на семейные драмы тривиального Просвещения в лице Иффланда и Коцебу. Понто, вытащивший на свет божий мужскую перчатку и косвенно уличивший в неверности легкомысленную супругу профессора Лотарио, становится объектом коварных преследований со стороны этой дамы, но зато приобретает щедрого покровителя и нового владельца в лице ее любовника барона фон Виппа и не может нарадоваться на свое собачье счастье.

Это все сюжеты комические, либо сатирические, но и драматические эпизоды комментируют или углубляют основную историю. Такова, в частности, уже упоминавшаяся судьба художника Леонгарда Этглингера. Любовь к княгине вызвала одухотворенный расцвет его таланта, но она же привела его к безумию и гибели. Крейслер объясняет трагедию господина Леонгарда двойко: «...истинные музыканты своими плотскими руками и перстами ... ничего иного не делают, кроме того, что вполне сносно музицируют, будь то пером, кистью или еще чем-нибудь, и в суровой действительности к подлинной возлюбленной не протягивают ничего другого, кроме своего рода духовных нитей ... однако именно поэтому я и полагаю, что г-н Леонгард вовсе не был подлинным музыкантом» (169).

Историю и личность капельмейстера Крейсlera по своему комментируют также исповедь Бенцон и история

маэстро Абрагама. В уста советницы автор вкладывает сокровенные признания незаурядной натуры, предназначавшейся для великого чувства, но разминувшейся с ним и подменившей это своего рода «музыкальное призвание» благоразумным браком («довольство и покой» – 229) с незначительным человеком и сомнительными выгодами положения княжеской фаворитки. В ее уста вложена глубочайшая мысль, касающаяся самой специфики искусства: «... это опасная игра – восставать против ... житейских взаимоотношений и условностей – и пытаться подойти поближе к мировому духу, мистифицируя собственное бытие» (228).

История маэстро Абрагама распадается на две части. Основная его роль – быть свидетелем чужой великой жизни (так в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» понимает свою роль Серенус Цейтблом). Абрагам был сыном органного мастера, для которого его дело служило обыкновенным ремеслом. Он заботился о добротности и долговечности инструментов, украшал их наивными фигурками ангелов, петухов, кукарекающих и хлопающих крыльями и т. п. Но сами инструменты «справедливо упрекали в сухом и резком звучании» (245). Позднее, во время странствий, он побывал в одном аббатстве и услышал там орган, обладавший великолепным и мощным звучанием. Это событие вырвало Абрагама из грубой простонародной среды, но превратило в «вечного чужака». Обстоятельства, которые привели маэстро Абрагама ко двору князя, таинственны и драматичны. Однако ясно, что перед нами один из вариантов трагической судьбы артиста, живущего в чуждом мире, среди коварства и интриг.

Встреча с загадочной Кьярой явилась еще одной «светлой точкой» его жизни, и утрата ее окрашивает скорбью существование старого мастера. Кстати сказать, немецкому читателю имена этих героев должны были бы напомнить по своему звучанию имя Абрагам а Санта Клара: так звали жившего в XVII – начале XVIII вв. протестантского проповедника, известного своей грубостью и резкостью языка и бывшего также автором плутовского романа. Кьяра – цыганка, которую шарлатан и фокусник Северино перекупил у полицейского лейтенанта, препровождавшего караван взятых под стражу бродяг. Жестокий проходимец придумал фокус с таинственным голосом и тщательно скрывал существование бедной Кьяры. Маэстро познакомился с ним во время странствий, построил для него водяной орган, и он же, маэстро Абрагам, получил из рук умирающего Северино ключи от тайных комнат. Так произошла его встреча с Кьярой, она стала женой маэстро, но ее существование оставалось тайной для всех, поскольку маэстро придумал номер с невидимой девушкой и развлекал им придворную публику. Но в один прекрасный день Кьяра бесследно исчезла, как потом выяснилось, не без участия князя. Эта история напоминает уже названные эпизоды об Этглингере и Бенцон, поскольку и здесь человек, рожденный для служения искусству, идет на компромисс со своими страстями, с нравами жестокого и пошлого мира.

Гофман не досказал нам историю о капельмейстере Крейслере, но оставил, в виде иллюстрации к «Коту Мурру», рисунок с изображением уже безумного музыканта. Роман, таким образом, остается фрагментом лишь внешне. Линия судьбы композитора слишком очевидна. Ее можно

предугадать и по другим произведениям писателя – по «Крейслериане», по «Кавалеру Глюку, по «Советнику Креспелю».

Не посетует потому и читатель на незаконченность и фрагментарность настоящих заметок – это входило в замысел их автора.

М.И. Бент

5.2 | ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Г. БРОХА (НА МАТЕРИАЛЕ «ИСТОРИИ ДЕВУШКИ ИЗ АРМИИ СПАСЕНИЯ»)

В десятилетие, предшествовавшее написанию «Лунатиков», Герман Брох целенаправленно и плодотворно занимается разработкой целостной концепции «теории ценностей». Как сам он писал в позднем эссе «Автобиография как рабочая программа»: «В декаду 1918–1928 годов я был охвачен теорией ценностей... я начал работу, исходя из различных пунктов, надеясь, что смогу закончить фрагменты одновременно» [5, X/2, 203]. Большая часть ценностной теории Броха связана с поиском новых путей, адекватных методов, возможностей познания. Его цель – унификация всех сфер познания, прежде всего, познания естественнонаучного и поэтического. Рациональные методы, так успешно способствовавшие познанию отдельных процессов и областей, бессильны, когда речь идет о синтезе знаний. Г. Бурмейстер, суммируя эссеистические положения Броха, пишет: «Брох исходил из фундаментального предположения того, что всякая система ценностей проистекает из иррационального устремления... Методы рациональности – методы

приближения, рациональное может только атомизировать. Без иррационального нерасчлененного остатка не может существовать никакая система ценностей» [6, с. 104]. В большой мере этот напряженный поиск новых путей познания связан с осознанием общего научного кризиса конца XIX века, к пониманию которого Г. Брох подошел в ходе занятий математикой. По словам К. Лоренца, Брох «пытался преодолеть всеобщую научную шизофрению» [7, с. 248]. Его концепция унификации всех сфер познания на основе поэтического, «непосредственно иррационального познания» [5, IX/2, 46] постепенно «перекочевывает» из его научных и философских трудов («Жизнь без платонической идеи») в эссе по эстетике («Непосредственное в философии и поэзии» «Джеймс Джойс и современность», «Картина мира в романе»). Брох выдвигает идею познания на основе принятия иррациональной сущности действительности. Наиболее продуктивными в выявлении взаимосвязи различных частей знания становятся: сознание религиозное, поэтическое и интуитивно-мистическое.

Текст новеллы «История девушки из Армии спасения в Берлине» обладает наибольшей «мистичностью» в трилогии Германа Броха «Лунатики». Шестнадцать глав, в которых рассказывается история любви двух религиозных фанатиков, противостоящих в своей «божественной радости» и войне и жестокой игре Бертранда, существенно выделяются в общей ткани романа. У них, как и у «Распада ценностей», «другой» рассказчик – Берtrand Мюллер, человек, обладающий подчеркнуто научным складом мышления, склонный к экспериментам. Соединенные фигурой эксплицитного автора «История девушки из Армии спасения

в Берлине» и «Распад ценностей» составляют друг другу оппозицию-аналогию: ценностный экскурс – наукообразное рационально организованное эссе на тему возможностей формирования новой ценностной системы при условии распада религиозной целостности мира; «История» – практический эксперимент Бертранда, стремящегося свети друг с другом людей заведомо друг другу не предназначенных, с целью выявить уровень жизнестойкости религиозного мировоззрения, в случае, когда оно сохранилось в своей целостности и поэтическое обобщение мистического опыта. Персонажи «Истории девушки из Армии спасения» обретают ценностный центр вне себя. Разрозненные части мира, не поддающиеся целостному осознанию в рамках «утратившей доверие» логики, соединяются интуитивно и эмоционально мыслящими персонажами. Рационалист-рассказчик противостоит интуитивности Мари и Нухема Зуссина. Противостояние реализуется как в художественной организации текста (соединение стихотворных и прозаических эпизодов в новелле), так и в системе образов. Аскетизм, единение духа и музыкальность, которые объединяют Мари и Нухема, противостоят материализму, рациональной логике и «прозаическому» типу мышления Бертранда и доктора Литвака. И с той, и с другой стороны разрушаются рамки конфессионального мышления, чтобы представить более важную оппозицию рационального и иррационального. Посыгающий на свободу, пытающийся играть судьбами персонажей Берtrand осознает свое бессилие перед лицом сохранившей иерархичность системы ценностей, характерной для религиозного сознания в самом широком, внеконфессиональном, смысле слова. Когда

в основе мировосприятия главная ценность – Бог, а остальные – второстепенны, «радость» (для Мари) и «закон» (для Нухема) направляют и организуют жизнь. Они воплощают то «единство человеческого духа» [5, X/2, 273], которое утверждает и отстаивает автор. Поэтому искуситель Мюллер бессилён.

Стихотворные отрывки «Истории девушки из Армии спасения в Берлине» организуются в самостоятельную оптимистическую логику: от отдельных эпизодов, посвящённых Мари (эпизод 16) и Нухему (эпизод 37), к утверждению абсолютной невыразимости и одиночества (эпизод 53) и к единению героев в молчании, вытеснившим слово. Агасфер – центральная фигура стихотворного ряда новеллы и одного из ранних сонетов Броча, персонаж, с настойчивой регулярностью всплывающий в различных контекстах романа. Образ задаёт повествовательный ракурс не только для «Истории девушки из Армии спасения в Берлине», но и для всего романа. Броч актуализирует целый набор смыслов образа. *Во-первых*, и наиболее очевидно, смысл проклятия: блуждание, вечность, жизнь как наказание, не приходящее к освобождающему и благостному концу. «Ужасный час смерти и зарождения! Ужасный час абсолютного, выносимый и переносимый поколением... неисправимо, беспомощно и бессмысленно брошены они в леденящий ураган, чтобы жить. Их путь – это путь Агасфера, их долг – это долг Агасфера, их свобода – это свобода гонимого, и их цель – это забывание» [3, II, 387]. «Структурный принцип легенды – двойной парадокс, – пишет С.С. Аверинцев, – когда тёмное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий, в данном случае обра-

чивается проклятием, а проклятие – милостью (шансом искупления)» [1, с. 36]. В эстетике Броха принципиальная «неконечность» и взаимообмен добра и зла особенно значим. В контексте новеллы на границе добра и зла оказывается Берtrand Мюллер, мотивы и действия которого по разные стороны этой границы. Стремясь к злу (разочаровать, отомстить за свой нравственный проигрыш), он совершает поступок, о котором Литвак просил как о благе – рассказывает Мари о несвободе Нухема; стремясь к добру, организовывает свидания героев. Каждый раз он сам осознает свое лукавство: «Это, впрочем, было перекручиванием реального положения дел» [3, II, 230]. Оценки всех участвующих сторон (Мари с Нухемом, соседей-евреев, Берtrанда) принципиально не совпадают. *Во-вторых*, соотнесенность грешника с Христом через саму сущность проклятия. В ценностно-ориентированном мире есть смысл любого действия, смысл, который утрачивается при потере духовного центра. Отсюда тоска Гельмута Пазенова по смыслу вне человека, который мог бы придать значение его смерти. Попытка Эша найти формы «свободы» от ножей, свистящих над головой Илоны. Но, поскольку центр утрачен, человеку остается только тоска по нему. Проклятие, посланное Агасфером Христу – историческая функция, тяжкая обязанность, которую он вынужденно выполняет, ошибки же современников – плод случайности или изначально ложной логики постижения мира, заложенной в пристрастии к одной из двух крайностей: иррационализма или сверхрациональности. *В-третьих*, актуальна для Броха заключенная в сюжете Агасфера оппозиция слова, молчания и голоса. Произнеся однажды богохульную речь, Агасфер

стремится к молчанию и ограничен в слове, голосе, он удаляется от мира и общается только с молчальниками, являясь связующим звеном между ними и теми, кто задает им благочестивые вопросы. «Рожден для крика я, я – Агасфер!», «уста... раскрылись в крике, заглушая разум» [3, II, 172], крике, соотносимом в образном ряду соответствующего стихотворного отрывка с пустыней, камнем, огнем, звёздами, а ранее этот образный ряд уже активно фигурировал в описании города – в итоге, крик отчаяния Агасфера прочно связывается с шумами современного Берлина. Голос, привносящий в мир смысл, стирающий время и пространство и открывающий новую эру, новое начало, «голос, который объединяет то, что было, с тем, что будет... не голос ужаса или суда осторожно начинает звучать в молчании логоса... это голос... утешения и надежды» [3, II, 390], отменяя и слово и молчание – то есть, уже изжившие себя формы выражения духа, крик (агасферовский крик) означает новое начало. *В-четвертых*, повторяемость, неизменность возраста: каждые сто лет Агасферу снова тридцать, столько ему было, когда он отказал в помощи Христу, соседство неизменности с изменчивостью в легендарном сюжете «перекочевывает» в роман. Пазенов, Эш и Хугюнау – ровесники Агасфера. Они – три его лика, три ипостаси Человека, при прочих сходных условиях сформированного разными эпохами. Человека изначально грешного и несущего на себе печать проклятия, и именно поэтому особенно стремящегося преодолеть его доступными его времени и его сознанию средствами. Возрастное соотношение призвано обозначить ракурс рассмотрения связанных с каждым из них сюжетов извне, с учетом историко-легендарного плана

повторяющегося циклического мифа. Наконец, *в-пятых*, важен для Броха в сюжете Агасфера мотив ожидания, устремленности в будущее, надежды. Сам по себе финал «Истории» – победа Мари: «Кто в радости, тому не страшны никакие неприятности» [3, II, 231]. В общем контексте трилогии стихотворная линия новеллы объединяется с 87 эпизодом – последним стихотворным отрывком романа, в котором, несмотря на страх, холод и ужас одиночества, торжествует надежда приблизиться «zu höheren Gestalten», «auf der licht-erhöhten Stufe der Grande» [5, I, 689]. Близость Бога, вечности и нового познания открывает перспективу, дает надежду. Таким образом, надежда с настойчивой регулярностью оборачивается проклятием, а проклятье – надеждой.

«История девушки из Армии спасения» – самая поэтическая часть романа, в которой противопоставляется «прозаическое», рациональное, атомизирующее действительность мышление мышлению поэтическому, музыкальному, синтезирующему. Мари и Нухем представляют тип общения (от сердца к сердцу), отсюда обилие стихотворных фрагментов, введенных в новеллу (пять из восьми во всем романе): «Gar manches läßt sich bloß in Versen sagen So sinnlos scheint es dem, der bloß in Prosa spricht (Есть многое в жизни такого, что можно выразить только стихами; и так бессмысленно кажется это тому, кто говорит только прозой)» [5, I, 429]. Поиски Духа, в «Истории девушки из Армии спасения» усугублены ситуацией «чужого» языка: рассказчик – Берtrand Мюллер – помещается автором в чужеродную языковую среду. Он живет в еврейском районе и не понимает языка своих соседей. Однако, несмотря на эту границу, разделяющую их, евреи-соседи принимают Мюл-

лера за своего. Коммуникация все же устанавливается в гимнах, песнях Армии спасения, стихах. Показательно, что в стихотворных фрагментах эксплицитный автор вновь вытесняется, их авторство не ассоциируется с Берtrandом Мюллером, поскольку поле сознания рассказчика явно не соответствует широте задачи.

Внутри стихотворного текста соединяется несоединимое: убогий Берлин, благословенная столица, кабаки и коридоры, целомудрие и радость. На этом пестром фоне Мари перестает быть только броховским персонажем. «Всплывает» вся череда прообразов от Стерна и Достоевского с дополнительными смыслами и ассоциациями: сумасшествия, чудачества, инакости, наличие рядом животного (коза – у Стерна, осел – у Достоевского), превратившегося в агнца, возникающего в песнопениях Армии спасения.

So zog Marie schamlos durch veile Gassen,

So zog sie hin durch Kneipen in Berlin;

Die Uniform des Heils saß Schlecht, der Strohhut tat nicht passen

(Так, не стыдясь, Мари медленно брела по множеству переулков, Так брела она по кабакам Берлина, Форма Армии спасения сидела плохо, соломенная шляпа не подходила) [5, I, 429]. Мари, о которой рассказывает Лев Николаевич Мышкин, тоже вызывает смех, удивление, а затем и презрение, она также обитает среди бедности и страдания.

Брох сохраняет несколько сем инвариантного сюжета, приобретающих особое значение в рамках его философии: музыкальность, радость, почтение к смерти. Мари в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» «молчалива была ужасно. Раз, прежде еще, она за работой вдруг запела, и я помню, что все удивились и стали смеяться: “Мари запела! Как? Мари

запела"» [4, с. 73]. Тонкий голос девушки из Армии спасения звучал нелепо и дрожал: «Und wenn sei Sang, so war's ein dünnes Singen. Und sinnlos war's, und dennoch trug sie Schwingen» [5, I, 429]. Но смех, вызываемый Мари в «Луна-тиках», исчерпывается в озвученной мелодичности песнопения: несмотря на неуверенность голоса, музыка обладает собственным мощным потенциалом воздействия, поэтому «... und man lächelt nicht, Wenn sie auf Tamburins und ihre Trommeln schlagen (никто не улыбнется, когда они бьют в бубны, и в барабаны)» [5, I, 429]. Музыка, по Броху, одно из последних прибежищ духа. В эссе «Дух и дух времени» он пишет: «Исчезли ли логос и дух из мира из-за того, что они утратили свое выражение в языке? Нет, у них осталось другое – особенно громкое выражение в этом онемевшем мире... – музыка» [2, с. 380]. Музыка обладает способностью соединять этическое и эстетическое, процесс с наглядностью его результата. На фоне недоверия к слову и воплощаемой им логике человек переживает искушение разочароваться в духе. Музыка удерживает его от осознания духовной недостаточности «рационального мышления с отчаянной честностью цепляющегося за очевидное» [3, II, 381]. Умолкающая музыка – знак однозначности, жестокости, бездуховности – идея, которая у Достоевского выражается исключительно в рамках художественной логики. Люди в деревне заставили Мари замолчать, а затем превратили её жизнь в ад; сначала они не восприняли её песню, затем – изгнали и обвинили в смерти матери, так и не примерившейся с грешной дочерью. У Броха та же сопряженная с образом музыкальная символика получает развитие и помещается в центр как рационального, так и художест-

венного дискурса: музыка – один из предметов внимания «Распада ценностей», эссе «Дух и дух времени» и новеллы «История девушки из Армии спасения» в третьей части «Лунатиков».

Религиозное, поэтическое и интуитивно-мистическое синтезируются в «Истории девушки из Армии спасения» в категориях закона и радости, которыми живут центральные персонажи новеллы. Причем подробно представлена «божественная радость», определяющая позицию героини. Она в наибольшей мере связана с европейской культурной традицией: католицизма, Просвещения, Лейбница, Шиллера («Ода к радости») и Гете. «Закон» или «долг» Нухема Зуссина представлен, скорее, в качестве варианта, не рассмотренного подробно, но осознаваемого, как один из возможных путей. Встреча рассказчика с Мари предстает как событие антигероическое, противоположное нищенским устремлениям современности. Отсюда вступление о Ницше и о современниках. Тем разительнее контраст возвышенных, героических идеалов и типичности, прозаичности картины. Огромный город Берлин предстает как нечто цельное, даже одушевленное, но невыразимо далекое, не имеющее никакого отношения к персонажам. Он задает масштаб, создает фон из звуков и запахов, но остается абсолютно чужим. Мари оппонирует и Мефистофелю Берtrandу и городу. Её укрепляет радость, даваемая верой, имеющая источник в упорядоченности мира, представленной о важности вещей и идей, в этом существенное отличие от радости в понимании героя Достоевского. Дети, помогающие Мари, и сама «почти счастливая» [4, с. 78] девушка обретают радость в других людях. Это радость

нравственно-этического свойства: просветление от смирения, жалости к другому, любви к ближнему. Радость от прощения и благодеяния. Радость броховской героини, скорее, метафизическая. Её жертвование — радость, обретаемая в отказе от страстей и искушений. Её мир интуитивно приведен в «правильную» систему, где есть высшее и низшее, главное и второстепенное. В свете её всеохватной радости (Sich-in-der-Freude-Befinden) переосмысляются источники метафизических метаний, рефлексии, страданий других героев (Пазенова, Эша, Бертранда Мюллера). Святость, налагающая ответ на город, распространяется на всё повествовательное поле. Просветленная радость обеспечивает понимание мира как в самых простых, так и в наиболее сложных его проявлениях, обеспечивает нравственную победу Мари над её искусителем — Берtrandом Мюллером, не препятствует практической деятельности, но наделяет её смыслом.

Библиографический список:

1. Аверинцев, С.С. Агасфер / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. — М., 1994. — С. 35–36.
2. Брох, Г. Дух и дух времени / Г. Брох; Ю. Архипова // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986. — С. 377–381.
3. Брох, Г. Лунатики: в 2 т. / Г. Брох; пер. Н.Л. Кушнира. — Киев; СПб., 1997.
4. Достоевский, Ф.М. Идиот: роман: в 4 ч. / Ф.М. Достоевский. — М., 2003.
5. Broch, H. Kommentierte Werkausgabe. Im 13 Bdn. / H. Broch // Hrsgb. P.M. Lützel. — Frankfurt a. M., 1986.

6. Burmeister, H.P. Теория культуры Германа Броха / H.P. Burmeister // Международные чтения по теории, истории и философии. – СПб., 1997. – Вып. 2. – С. 101–109.

7. Lorenz, K. Broch erkenntnistheoretisches Programm / K. Lorenz // Hermann Broch. – Frankfurt a. M., 1986. –S. 239–256.

8. Pazi, M. Ethnische Bewußtseinsverschiebungen im Werk Hermann Brochs. Am Beispiel der Episoden der Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin aus Die Schlafwandier / M. Pazi // Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen. Tübingen, 1987. – S. 121–129.

Н.Э. Сейбель

5.3 | ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУРСЫ РОМАНА О. ГРУШИНОЙ «ЖИЗНЬ СУХАНОВА В СНОВИДЕНИЯХ»

Ольга Грушина вошла в американскую литературу в 2005 году после публикации первого романа *The Dream Life of Sukhanov* («Жизнь Суханова в сновидениях»), а в 2010 г была включена в список десяти лучших романистов США. Переведенный на 9 языков, в 2011 году роман был издан и на русском. На обложке русского издания сообщается, что это «шедевр иронического сюрреализма, полный воистину гоголевского юмора». Если с сюрреализмом еще можно в общем согласиться, убрав определение «иронический», то уж юмора в романе днем с огнем не сыскать. Это, скорее, роман, исполненный трагическими обертонами.

Исходя из ситуативного подобию (писатель-эмигрант, пишущий на английском языке о русской жизни), многие

американские критики¹⁷¹ говорят о продолжении Грушиной набоковской традиции русско-американского романа. Однако дело не только в аналогии ситуации, но и в проявлении набоковской традиции в поэтике жанра романа и в его языке.

Набоковская традиция прочитывается в четко продуманной композиции романа, в заданности каждой его детали. Грушина в одном из интервью сказала, что «Роман у меня писался по строгой схеме, потому что отчасти это, может быть, детективная история, герой которой потерял себя. Он пытается воссоздать себя по каким-то деталям, он ищет ответы на разные вопросы из своего прошлого, на разные загадки, поэтому мне нужно было очень точно представлять, как все это будет развиваться»¹⁷².

Действительно, как и у Набокова, у Грушиной роман подчиняется структурной схеме, в которой действительный и условный миры сосуществуют, перетекают один в другой, создавая ощущение двойственности происходящего. Перебивки яви и полусна / сна подчинены отражению последовательности растущего душевного кризиса героя — художника и функционера от искусства Суханова. Отказавшись в молодости от поисков в живописи, от своего стиля, не вписывавшегося в соцреалистическое искусство, Суханов достиг высокого положения главного редактора

¹⁷¹ Eder, R. An Apparatchik's Ghosts of Russia Past and Present / R. Eder // The New York Times. – January 5, 2006. – P. 8; Ellmann L. Moscow Melt-down // The Guardian (London). February 18, 2006. P.16; Kirchwey, K. A Soviet Artist Sells out, Ascends – and Self-Destructs // The Philadelphia Inquirer. August 2, 2006. – P. 2.

¹⁷² Ольга Грушина – Сергей Москалев: интервью «Голосу Америки». – Режим доступа: <http://www.voanews.com/russian/news/a-33-2006-12-30-voa4.html>.

ведущего искусствоведческого журнала со всеми вытекающими из этого положения привилегиями и удобствами жизни. Но встреча с бывшим сокурсником Белкиным оказывается поворотным моментом в давно назревавшем душевном кризисе. Хотя, по словам жены, Суханов обладал удивительной способностью забывать неудобные ситуации и события (и автор пишет, что «Анатолий Павлович давно взял за правило склеивать страницы уходящих лет, оставляя под рукой лишь краткие справочные абзацы общего характера да немногочисленные, тщательно отретушированные солнечные пятна»¹⁷³), но в его тайной для окружающих внутренней жизни воспоминания постоянно возникают от малейшего толчка внешнего мира. Он проваливается в прошлое, как в сон. И эта жизнь в сновидениях, корректируя тот его образ, который открыт для других, для этого самого внешнего мира, позволяет представить истинный психологический облик героя, понять мотивацию его поступков. По сути дела, О. Грушина пишет биографический психологический роман о человеке среднего поколения XX века, чья жизнь вмещается в пространство 1930–1980-х годов.

Писатель строит роман на параллелях: Суханов в реальной действительности и Суханов в сновидениях-воспоминаниях. Внешняя жизнь Суханова, «ловко втиснутая в три с половиной столбца мелкого шрифта» (с. 49) энциклопедической статьи, тут же расцветчивается его детскими воспоминаниями. Это воспоминания о себе про-

¹⁷³ Грушина, О. Жизнь Суханова в сновидениях / О. Грушина. – СПб., 2011. – С. 160. (Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.)

шлом, о первых свето-цветовых ощущениях (не забудем, что Суханов – художник). Припоминание первого осознания себя – это отправной момент для собирания личности. «Его самое раннее воспоминание, к примеру: засаленный серый ковер; босоногий ребенок вяло теревит облезлый ворс; за окном такое же серое небо. Вдруг сквозь облака прорывается неожиданный луч солнца и пронзает пыльную комнату, и в мире одновременно происходят два великих сдвига. Во-первых, я понимаю, что эта ступня с растопыренными пальцами – моя, что рука, рисующая круг на полу, тоже моя, наконец, что этот ребенок – я сам; а во-вторых – и почему-то это еще важнее, – ковер внезапно проявляет свой истинный цвет, и он вовсе не серый, он зеленый – такой глубокий, чистый, наизеленейший зеленый, неповторимый цвет моего счастья» (с. 50–51). И тут же вслед за этим воспоминанием об идентификации своей личности – выпадение из сна-воспоминания в реальность, в которой он увидел «за окном черноту вместо света, а отражением в стекле – ставшее вдруг неузнаваемым, смутно отталкивающее лицо немолодого человека с широкими скулами, залысинами, начавшими отвисать щеками, маленькими серыми глазками, плававшими в двух оправленных серебром лужах пустоты» (с. 51), – как бы отчуждение от себя самого, сегодняшнего.

Грушина пишет духовную биографию героя. Не событийная память, а память восприятия событий важна для воскресения личности. Именно такого рода память способна воссоздать духовную биографию. Надо только четко уяснить, что духовная жизнь – это не только взлеты, но и

падения, и кружение на месте, и стремление к воскрешению, и его возможный крах.

Метафорой жизненного пути Суханова являются названия улиц, с которыми была связана его судьба. В счастливом детстве он жил в Рождественском проезде, где родилось первое его представление о красочном мире. Улица Белинского, где комфортно и до поры спокойно живет Суханов, как бы отсылает к истокам эстетических концепций, приведших в конечном счете к соцреализму, апологетом которого становится Суханов в своей искусствоведческой деятельности. Фантомный таксист спорит, что такой улицы не существует, привозит Суханова в Воскресенский проезд, как обозначена улица на дореволюционной карте. Но герой не готов к воскрешению себя прежнего – молодого и дерзновенного художника-авангардиста, и таксист вынужден признать, что он ошибся, что улица, действительно, Белинского. Только пройдя через мучительные воспоминания, словно прожив жизнь еще раз, Суханов просит таксиста отвезти его в Воскресенский проезд, в дом, «где на краю письменного стола лежали восхитительной белизны листы ватмана, а в редко открываемом ящике ждала коробка акварельных красок» (с. 422). Он готов начать жизнь с белого листа. И эта новая жизнь допускала то, что немислимо было для Суханова – редактора советского искусствоведческого журнала: веру в Бога, признание функционального родства иконы и соцреалистической живописи, желание написать полотно, где будут его собственные ангелы, святые и боги. Все это могло осуществиться только в Боголюбове – месте, где Суханов осознает, что «все отмечено совершенством, настоящим совершенством» (с. 427).

Вначале, когда кризис еще только предчувствуется, явь и сновидение четко отделены друг от друга. Затем сон вторгается в явь, но границы между ними все же видны. С углублением душевного смятения граница становится все более зыбкой; явь, воспоминания, сновидения – все переплетается до – различимости, как переплетаются в судьбе Суханова истинные порывы свободной художественной натуры с постоянным ощущением страха, рожденного репрессиями 1930-х и следовавшими за ним отступничеством и мелкими предательствами, как переплетаются поднимающееся из глубины неосознанное чувство душевного дискомфорта и «безымянное покуда чувство, которое медленно расправляло могучие черные крылья» (с. 35), постепенно превращаясь в зависть-ревность.

Реальное время действия составляет несколько недель 1985 года, а в воспоминаниях-сновидениях – вся 56-летняя жизнь Суханова. Точнее сказать, герой проживает две жизни. Одна – внешняя, событийная, а другая – та, что до времени таилась в его подсознании, что была заложена природой, но не довоплощена, жизнь, являющаяся яркими пятнами света и цвета в его сновидениях, выплывающая от какой-то незначительной зацепки в воспоминаниях, корректирующая его образ. Вообще роман можно прочесть как реконструкцию истинной личности героя.

Жизнь Суханова определена хронологическими веками от 1930-х годов (репрессии, отъезд и долгое отсутствие отца) через 1943 год (возвращение из эвакуации и смерть отца), 1947 (получение аттестата зрелости), 1952 (окончание художественного института), 1956 («оттепель» и выставка Пикассо), 1962 (разгром Хрущевым выставки в Манеже) к

1985 году – году зреющих перемен. Следует отметить, правда, некоторые хронологические неувязки и неточности писателя, смещения времени некоторых действительных событий, своеобразную художественную вольность в обращении с реальными датами (например, о сюрреализме и авангарде без негативных оценок в советском искусствоведении стали говорить уже в конце 1970-х годов, «квартирники» относятся к тем же 1970-ым – началу 1980-х, публичные рок-концерты в 1985 году уже не были невозможны). Суханов окунается в свою прошлую жизнь в сновидениях и воспоминаниях, причем они возвращают несколько раз к одним и тем же событиям, каждый раз обогащая их восприятие новыми красками, углубляя их понимание. В сновидениях герой пребывает в пограничном состоянии, когда сознание уже спит, а совесть еще бодрствует и рождает сильнейшие эмоциональные переживания. Поэтому его сны часто сюрреалистичны (например, о лошадях на роскошном банкете, о падающем в шахту лифте и женщине с чертами Нефертити), а воспоминания, в отличие от них, логичны и последовательны.

Грушина, возможно, не ставя такой цели, убеждает, что в смутные исторические периоды человеку, которого задела своим крылом гениальность, жить гораздо труднее, чем лишённому какого бы то ни было дара, потому что ему приходится делать выбор, определяющий в дальнейшем судьбу его таланта. В период обезличенности опасно иметь свое лицо: «приобрел он опасную черту, без которой жить было бы легче, а именно, индивидуальный стиль, и, быть может, нечто еще в придачу – потому что очень быстро стало ясно, что его работы отличались от всех остальных»

(с. 185). Проще всего было бы показать Суханова как отступника и предателя юношеских идеалов и своего дара ради спокойной собственной жизни, а в противовес ему поставить Льва Белкина, бедного, но честного и верного настоящему, не конъюнктурному искусству. Но у Грушиной все не однозначно. Белкин после своей вымученной выставки начинает понимать, что никакого особого дара у него не было, что «все эти смелые новации оказываются в беспощадном дневном свете всего лишь жалкими попытками ублажить себя и убить время, слепыми подражаниями западной моде, которая отслужила свое и выброшена на свалку многие десятилетия тому назад» (с. 409). Он уже не осуждает, как в молодости, компромисс Суханова. Суханов же долгое время сам верит в то, что бросил живопись ради спокойствия матери и счастья привыкшей к элитной жизни Нины. И в этом есть своя правда. Но в разговоре с Белкиным он, уже прошедший все круги воспоминаний, приходит к пониманию главной причины своего отступничества: «по большому счету я просто боялся. Не тюрьмы, не бедности, даже не краха отношений, хотя обо всем этом я думал, как и каждый из нас... Но больше всего на свете я боялся провала. Меня охватывал такой ужас от одной мысли, что я не смогу подняться до предела своих мечтаний, не оправдаю возложенных на меня надежд... » (с. 415). Суханов боялся не достигнуть совершенства, а иначе как совершенным свое творчество он не хотел видеть.

В поэтике «Жизни Суханова...» так же, как и у В. Набокова, существенна роль сквозных образов-знаков – поезда, лифта, радуги, зеркала. Анализ их представлен в глущо-

кой статье Е.М. Бутениной¹⁷⁴, поэтому не будем подробно останавливаться на этом срезе поэтики. Отметим только в дополнение, что постоянным мотивом романа является мотив отражения. В молодости Суханов создал цикл картин об отражениях. Отражения становятся смыслообразующими маркерами изменения психологического состояния Суханова. Образ любимой жены Нины появляется то на картине ее отца, то на раннем полотне Суханова, то в образе Леды на картине Белкина. При этом каждая картина выступает еще и в своем отражении. У Леды вдруг меняется цвет волос (картина оказывается большим зеркалом, в котором отражается Нина, собирающаяся войти в ванну), а затем из спины Леды прорастают белоснежные крылья и она собирается улететь (это уже отражение во сне ревности и страха Суханова, что Нина уйдет от него), а в разговоре с Белкиным картина появляется как отражение мысли Суханова о прототипах живописных образов: «Леда – это Нина, пастушок – это ты, ее земная любовь, а я – лебедь, крылатый бог, который явился, чтобы взять ее силой своего искусства» (с. 414). Образ мелькнувшей в вагонном окне девушки, запечатленный на картине Суханова, отзывается в оконном отражении во время поездки Суханова на дачу. Как в зеркале или стекле (окна, очков) многократно повторяются не только облик Суханова или Нины, но и отдельные эпизоды жизни героя, так и все его внешнее существование есть лишь отражение противоречивого движения внутренней жизни, «бездн его ада» (с. 233). Чуть ли не каж-

¹⁷⁴ См.: Бутенина, Е.М. Набоковский код в русско-американском романе Ольги Грушиной / Е.М. Бутенина. – Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2010. – Вып. 5 (11).

дый значимый в судьбе Суханова эпизод повторяется дважды, а то и трижды — в реальности, в сновидении или воспоминании или как отражение в картине, стекле, окне, наконец, как аллюзия в песне или литературном произведении: «...его прошлое и настоящее бесконечно отражались друг от друга во множащейся зеркальной беспредельности» (с. 212).

Этот прием тиражирования отражений позволяет показать двойственность существования Суханова, которую впервые он четко осознает в 1962 году во время выставки в Манеже, но еще и придает новые оттенки в понимании судьбоносных ситуаций. Каждая такая ситуация поворачивается разными гранями, вызывает неоднозначные толкования, а в контексте духовного «собрания» героя позволяет переосмысливать то, что прежде казалось бесспорным.

Так, чтение «Песочного человека» Гофмана и неожиданный для Суханова финал, когда Натаниэль бросается с башни вниз, вызывает воспоминания о выбросившемся из окна отце, которые Суханов пытался стереть из памяти, но «его собственная страшная участь, как он и опасался, все-таки с ним поравнялась» (с. 167). Смерть, которая была воспринята подростком Сухановым как итог страха перед арестом и, следовательно, поражение, определила многие поступки героя как «затянувшееся искупление неведомых ошибок отца» (с. 242). «Тот застывший миг неприятия, за которым последовала необъятность боли, начисто стершей его душу» (с. 161), был одним из импульсов выбора: «он дал себе зарок, настоящий на горечи минувших лет: выкроить из окружающего мира свое собственное маленькое, надежное счастье» (с. 175). Только через сорок лет Суханов узнает

истинную причину смерти отца, смерти, которую надо было воспринимать не как поражение, а как знак величайшей веры в свои силы. Аллюзией судьбы-мечты отца читаются образы летающих людей на картинах Шагала, образ изобретателя крыльев, прыгнувшего с церковной колокольни и разбившегося насмерть, но ощутившего вкус полета в фильме Тарковского «Андрей Рублев», однокрылого ангела из песни Бориса Туманова. Неслучайно, пройдя через ад воспоминаний, Суханов, созревший до понимания «священного безумия и отваги летать», чувствует у себя под кожей прорезающиеся крылья.

В поэтике романа Грушиной, как и у Набокова, если возникает какая-то деталь, то непременно она отзовется через несколько страниц, чтобы стать знаком, проявится еще не раз, чтобы обрести значение символа и образовать смысловое поле жизни-сновидения. Так, от появившейся у матери канарейки, которая вызывает раздражение Суханова, и задумчиво сказанной матерью фразы, что маленький Толя любил птиц, через наблюдение-видение полета птиц в детстве и выставленного в музее летательного аппарата Татлина, который показывал ему отец, протягивается ниточка к словам отца: «Никому не давай подрезать себе крылья» (с. 173), затем к выводу, рожденному неверно трактованной трагедией отца и определившему жизненное кредо Суханова: «Единственный способ не дать подрезать себе крылья – это не отращивать крылья вовсе» (с. 175). Эта желтая канарейка назойливо возникает то на полотнах сюрреалистов, то в реальной жизни в виде похожей на острохвостую птичку бородки фантомного таксиста или троюродного брата – Ф.М. Далевича, и прочитывается как

знак укора в подмене ценностей. Выброшенная Сухановым за окно из квартиры матери канарейка является своеобразным знаком выбрасывания недоговоренностей и тайн прошлой жизни. После рассказа матери об истинных причинах смерти отца, которую Суханов считал самоубийством из страха ареста, но которая была вызвана безумной верой отца в возможность полета человека, герой иначе воспринимает слова отца о крыльях, так повлиявшие на его жизнь. «В глубине его прошлого таились лишь сны и надежды, да еще один гордый человек, настолько безумный или настолько храбрый, что решил, будто способен летать, и захотел подарить свою уверенность тем, кого любил, – жене, сыну... И как же он, Анатолий Суханов, распорядился этим даром? Как он истолковал прощальные слова отца: “Никому не давай подрезать тебе крылья”, – он, который сам послушно сбросил свои крылья и потом десятилетиями безразлично взирал, как на их месте твердели уродливые атавистические бугры?» (с. 393).

Удвоение деталей и эпизодов придает им метафорическое значение. Дважды появляющаяся тонкая фанерная перегородка, которая отделяет шедевры от живописных поделок (в Третьяковской галерее между залом современной соцреалистической живописи и запасниками с работами Шагала, Кандинского, Филонова; в квартире матери между стенами с репродукциями и кладовой с ранними картинами Суханова), прочитывается как метафора тонкой грани между истинным искусством и его суррогатом, между талантливым прошлым Суханова и его нынешним миром.

Нина рассказывает о странных матерчатых кубиках с надписями, внутри которых могут прятаться другие, а

позже Суханов видит их в галерее, где проходит выставка Белкина. На одном кубике, обтянутом черной тканью в лиловых цветочках и наглухо заклеенном, была надпись: «Душа. Не открывать – улетит». После слов Нины, что же там могло быть внутри, Суханов, еще не прошедший круг жизни в воспоминаниях, ответил, что «скорее всего, внутри было пусто. <...> Зачем тратить силы, создавая то, что никто не увидит» (с. 278). Но у Белкина он вспомнил слова Нины, что внутри, возможно, яркий кубик с надписью, что держащие будут вознаграждены.

Даже такой, казалось бы, случайный образ, как присевший на скамейку рядом с Сухановым странный человек, уверяющий, что у него в голове воздушный шарик, всплывает в психоделических видениях Суханова как признак некоего безумия.

Повторы, сквозные детали, аллюзии, ситуационные соответствия позволяют эпизодам реальной жизни и сновидений-воспоминаний сходиться в смысловое единство, образуя, в конечном счете, линию жизни героя. И тогда становится ясно, что жизнь Суханова – это не банальное личное предательство своего таланта ради карьерных высот, что корни отступничества выходят из детских страхов, рожденных человеческими трагедиями времен репрессий. Суханов не смог преодолеть эти страхи, так глубоко въевшиеся в его сознание, что заглушили даже укоры совести. Эти страхи дополнялись и ответственностью за мать, казалось, навсегда напуганную ночными арестами и смертью отца. Свою роль в выборе сыграла и боязнь лишиться привыкшую к комфортной жизни жену Нину благополучия. И хотя он признается, что больше всего боялся несоответст-

вия своего таланта идеалу, совершенству, но в действительности множащиеся отражения его жизни не позволяют видеть в его отступничестве только эту одну причину. Преображенный страданиями, проживший в снах и воспоминаниях еще одну жизнь, Суханов «узрел смысл собственной жизни, ее прошлое, настоящее и будущее. Когда-то он был наделен талантом, но по молодости не смог сказать ничего значительного, ибо истинная мудрость настаивается только в сосуде страдания. И лишь проползав молча в грязи двадцать лет и три года, лишь ощутив на губах гладкий вкус предательства и взвесив на потной ладони тридцать сребреников, лишь испытав, как душа постепенно заплывает жирком, как мучительны безвозвратно упущенные возможности, как больно ранит уходящая любовь, как страшно исподволь скатываться в мягкие объятия смерти, – лишь пройдя через эти испытания, сумел он обрести эликсир жизни и уверенность в воскрешении» (с. 419).

Возвращаясь к набоковской традиции сплетения условного и реального миров, отметим, что благодаря этим сплетениям финал в романе Грушевой прочитывается столь же неоднозначно, как и в романах ее знаменитого предшественника. Остается загадкой, что же происходит с Сухановым: переступая «еще через один порог», он вступает в обновленную пережитыми страданиями *жизнь*, где светилась «лучезарным откровением» цель, где он, наконец, поймает радугу и осуществит свой замысел из семи полотен? Или он *умирает*, уходя туда, где «он впредь в одиночестве не останется никогда: с ним пребудет целый мир, который поможет ему и его охранит, который принесет ему в дар ветви

для кистей, теплую землю для красок, а время от времени и падающую звезду, а то и две – для вдохновения» (с. 427)?

Отмеченный критикой, номинированный на ряд премий роман О. Грушиной хотя и написан на английском языке, но по природе своей это русский роман. Об этом в одном из интервью сказала и сама писательница: «Я считаю себя русским писателем. Это, конечно же, парадоксально, потому что я все-таки пишу по-английски, но роман мой очень русский во многом. И выросла я на русской литературе, на русской классике. Мне хотелось бы, чтобы это был “русский роман английскими словами”»¹⁷⁵. Если Набоков разрывал с русской классической традицией, даже когда писал роман «русскими словами», то Грушина не столь категорична.

«Русскость» прочитывается на всех уровнях произведения. В отличие от стремительно разворачивающихся сюжет или вовсе бессюжетных современных романов, «Жизнь Суханова...» – повествование плавное, с неспешными описаниями природы и интерьера, с классически подробными портретами персонажей, с повышенным вниманием к цвету и свету, к звукам и запахам, что отсылает к бунинской традиции. Характерно, что в поэтике романа Грушиной звук, запах и цвет тесно связаны. Неслучайно проскальзывает фраза о «священном созвучии кисти», что косвенно отсылает к опыту Волошина.

У Грушиной русская литература прорывается то цитатой, то намеком, то парафразой, то фамилией героя.

¹⁷⁵ Ольга Грушина – Сергей Москалев. Интервью «Голосу Америки». – Режим доступа: <http://www.voanews.com/russian/news/a-33-2006-12-30-voa4.html>.

Здесь и ложноклассические колонны как реплика ложноклассической шали Ахматовой, и киоски, торгующие абрикосовой водой на Гоголевском (Тверском) бульваре, вышедшие из романа Булгакова, и «чистейшей прелести чистейший образец» Нина как реинкарнация тургеневских девушек, и Федор Михайлович Далевич с чеховским обликом разночинца как привой Дали на Достоевского, и памятники Гоголя – то сидящего, скорбно склонив голову, усталого и больного, то вышагивающего с самодовольной улыбкой. Сцена домашнего чаепития Сухановых как будто списана с гоголевских «Старосветских помещиков» применительно к концу XX века.

Постепенное развёртывание характера Суханова, прояснение его состояния через ретроспекции, особая роль маленьких штрихов и деталей в психологическом облике героя, внутренние монологи позволяют увидеть толстовский дискурс с его диалектикой характера. Более того, описание банкета по случаю юбилея столпа соцреалистической живописи Малинина представляет собой парафраз вечера в салоне Анны Шерер.

Если обратиться к конфликту, организующему произведение, то самым близким будет сравнение с повестью «Обмен» Ю. Трифонова: обмен таланта на материальные блага лежит в основе обоих произведений. Но трифоновский обмен однозначен и назидателен, он не предполагает иной оценки, чем авторская. Конфликт Грушиной сложнее, он не основывается на простой антиномии жизненных позиций. Напротив, образ Белкина, который мог бы быть антиподом Суханова, вовсе не убеждает в правильности отказа от достатка ради творчества и развития таланта. Как

выясняется, таланта-то и не хватило Белкину, первая выставка которого разочаровывает даже Нину.

Роман Грушиной – роман о художнике, потому в нем уместны споры и размышления героев о соцреализме и иконописи, о сюрреализме и творчестве Шагала, о призвании художника и его миссии в мире. В целом это роман не столько о художнике и власти (хотя и этот аспект немало важен в «Жизни Суханова...»), сколько о становлении и мужании таланта, проходящего через ошибки и заблуждения, малодушие и предательство, любовь и зависть, чтобы научиться «смешивать великолепную радугу своей новой палитры» (427).

Г.Л. Нефагина

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная русская литература дает мощный стимул для разработки оригинальных концепций литературного движения и развития. Через анализ конкретных литературных фактов авторы монографии стремились очертить общий контур жанрово-стилевого «существования» литературы рубежа тысячелетий, выявить некоторые из характерных – индивидуальных и типологически значимых – структурно-концептуальных ее закономерностей. Именно текстуальный, конкретно-аналитический подход к произведениям словесности позволяет выйти к разработке ряда принципиальных для современной науки теоретико-литературных идей. Среди них – идея интенсификации индивидуальных стилей и вместе с тем типологизации многих и контрастных структур, а также – идея активной трансформации различных жанровых форм и традиций.

Как показывают наблюдения, в качестве общей тенденции современной прозы выступает формальная стилизация под архаику и – одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам, предьявить традиционный конфликт в новой аранжировке, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами современного человека. Знаки вечных святынь и ценностей в прозе переходного времени пред-

стают амбивалентными: дискредитированные хаосом, они все же остаются незыблемыми. При всем том художнику рубежной эпохи важно не утратить связь с традицией, сохранить представление о жанре как знаке нормальной, упорядоченной действительности.

«Неканоничность» и «пластичность» романного слова (М. Бахтин) в настоящее время передается всей литературе, сообщая ей дух вечного поиска и эксперимента, трансформации и переосмысления всех ранее сложившихся жанровых моделей. Интенсивный процесс гибридизации разнообразных жанровых форм (включая невербальные виды искусства) порождает феномены, эклектичные по генезису и весьма значительные по художественным результатам. Диалектика центростремительных и центробежных тенденций в процессе жанрового развития заключается в том, что отвердевшие в виде жанровых канонов структурно-содержательные формы в акте индивидуального творчества превращаются в креативные, а окказионально-авторские жанровые образования, транслируясь в мире культуры, получают гипотетическую возможность заложить новую жанровую традицию. Такова жизнь жанра в эпоху «художественной модальности» (С.Н. Бройтман).

Подводя итог, скажем, что литература наших дней, лишенная общей организующей силы, единого центростремительного начала, выражает энтропийный и – более того – деструктивный характер современного сознания и одновременно строит и прокладывает новые пути постижения нового состояния мира и человеческого сознания. Затянувшийся переходный период развития отечественной словесности способствовал созреванию в его «недрах» ново-

го качества формотворческих устремлений современной литературы, которое проявляется в максимальном ее противодействии жестким регламентациям, нормам и канонам. Эстетические эксперименты, производимые художниками слова, затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абашева Марина Петровна – доктор филологических наук, профессор Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета

Белоусова Елена Германовна – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного университета

<p>Бент Марк Иосифович – доктор филологических наук, профессор</p>

Голованов Игорь Анатольевич – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета

Голованова Елена Иосифовна – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного университета

Катаев Владимир Борисович – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Катаев Филипп Андреевич – аспирант Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Кислова Лариса Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент Тюменского государственного университета

Ковтун Наталья Вадимовна – доктор филологических наук, профессор Сибирского Федерального университета

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета

Литовская Мария Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого президента России Б.Н. Ельцина

Литовская Елизавета Владимировна – магистрантка Уральского федерального университета

Маркова Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета

Нефагина Галина Львовна – доктор филологических наук, профессор Поморской академии нефилологии (Польша)

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета

Прокофьева Виктория Юрьевна – доктор филологических наук, профессор Оренбургского государственного педагогического университета

Прохорова Татьяна Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор Казанского государственного университета

Рыбальченко Татьяна Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент Томского государственного университета

Сейбель Наталья Эдуардовна – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
-----------------------	----------

ГЛАВА 1

МОДИФИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ

И АРХАИЧЕСКИХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

1.1. Жанровые преломления категории времени в фольклорной прозе (<i>И.А. Голованов</i>).....	16
1.2. Локальные стилевые особенности уральского художественного текста (<i>Е.И. Голованова</i>)	34
1.3. Трансформация жанровой модели жития в романах Л.Улицкой (<i>Т.Г. Прохорова</i>).....	58
1.4. Повесть Л. Улицкой «Сонечка»: поэтика экфрасиса (<i>Н.В. Ковтун</i>).....	87

ГЛАВА 2

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЦЕПЦИИ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ

2.1. Не начало ли перемены? (О новых тенденциях в интерпретации произведений А.П. Чехова) (<i>В.Б. Катаев</i>).....	118
--	-----

2.2. Рецепции жанровых моделей в современной отечественной драматургии (<i>Л.С. Кислова</i>).....	129
2.3. «Высокое напряжение»: о стилевом своеобразии пьесы А. Платонова (<i>Е.Г. Белоусова</i>).....	152

ГЛАВА 3

ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

3.1. «Нувелеты» С.Д. Кржижановского как результат жанрового сдвига (<i>А.В. Кубасов</i>).....	164
3.2. Новая жизнь традиционных жанровых и строфических форм в русской поэзии последних десятилетий (на примере одической строфы) (<i>Ю.Б. Орлицкий</i>)... 181	181
3.3. Соцреализм в джазовой аранжировке: роман С. Жадана «Ворошиловград» (<i>Н.В. Барковская</i>).....	202
3.4. «Истории с рецептами»: жанрово-стилевое своеобразие современных «кулинарных книг» (<i>М.А. Литовская и Е.В.Литовская</i>)	224
3.5. Жанровые номинации в русской прозе 2000-х гг. (<i>Т.Н. Маркова</i>).....	238

ГЛАВА 4

ИННОВАЦИИ В ПОЭТИКЕ ЭПОХИ ВСЕОБЩЕЙ КОМПЬЮТЕРИЗАЦИИ

- 4.1. Потенциал гипертекстовой структуры
в романе А. Битова «Пушкинский дом»
(Т.Л. Рыбальченко)..... 249
- 4.2. Русская проза в условиях информационной
эпохи: трансформации в поэтике
(М.П. Абашева, Ф.А. Катаев)..... 281
- 4.3. Жанровые трансформации
непрофессиональной сетевой литературы:
фанфики и пирожки (В.Ю. Прокофьева)..... 299

ГЛАВА 5

АВТОРСКИЕ ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

- 5.1. Вставные истории в «Житейских воззрениях
Кота Мурра» Э.-Т.-А. Гофмана [М.И. Бенит]..... 321
- 5.2. Гносеологическая концепция Г. Броха
(на материале «Истории девушки из Армии Спа-
сения») (Н.Э. Сейбель)..... 327

5.3. Поэтика и литературные дискурсы романа О. Грушиной «Жизнь Суханова в сновидениях» (Г.Л. Нефагина).....	338
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	355
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	358