

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»

На правах рукописи

Гримова Ольга Александровна

**НАРРАТИВНАЯ ИНТРИГА
В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ РОМАНЕ**

5.9.3. – Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук, профессор
Тюпа Валерий Игоревич

Москва – 2023

Содержание

Введение.....	4
1 Интрига как нарратологическая универсалия.....	15
1.1 Теоретико-литературные контексты понятия «нарративная интрига».....	15
1.1.1 «Интересное» как феноменологический контекст	15
понятия «нарративная интрига».....	15
1.1.2 От рецептивной эстетики до когнитивистики:	21
взаимодействие читателя и текста как проблема	21
1.2 Нарративная интрига в понятийном аппарате теории повествования	45
1.2.1 Схематизация как основное условие возникновения.....	45
нарративной интриги	45
1.2.2 Концепция «нарративной интриги»: генезис, смысловые доминанты, интерпретационный диапазон	66
2 Повествовательная структура и жанровое своеобразие.....	83
современного романа	83
2.1 Нелинейное повествование в современном романе	88
2.1.1 Трансформация речевых жанров в романе.....	88
М. П. Шишкина «Венерин волос».....	88
2.1.2 Парадигматическое письмо М. П. Шишкина.....	97
2.1.3 Онтологичность и дедуктивность поэтики романа	125
М. П. Шишкина «Взятие Измаила».....	125
2.2 Трансформации классических жанровых парадигм в современном романе.....	145
2.2.1 «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Е. Улицкой как метароман:	145
проблема авторской самоидентификации	145
2.2.2 «Взятие Измаила» М. П. Шишкина как новая робинзопада	162
2.2.3 Эссеистичность в современном романе.....	170
(М. П. Шишкин «Взятие Измаила»).....	170
2.2.4 «Арт-роман» М. А. Палей «Клеменс»	175
2.2.5 Трансформация жанровых черт антиутопии в романах	190

А. А. Старобинец «Живущий» и А. В. Рубанова «Хлорофилия»	190
3 Нарративная интрига как ключ к поэтике современного романа	201
3.1 Рекреативная интрига «мифогенного» повествования	203
3.1.1 «Синяя кровь» Ю. В. Буйды	203
3.1.2 «2017» О. А. Славниковой	212
3.1.3 «Прыжок в длину» О. А. Славниковой.....	223
3.2 Дидактическая интрига в «притчеподобном» повествовании	240
3.2.1 «Лавр» Е. Г. Водолазкина.....	240
3.2.2 «Хор» М. А. Палей.....	251
3.3 Авантюрная интрига приключенческого повествования	260
3.3.1 «Принц инкогнито» А. В. Понизовского	260
3.4 Энигматическая интрига повествований о проблеме идентификации	275
3.4.1 «Соловьев и Ларионов» Е. Г. Водолазкина.....	275
3.4.2 «Авиатор» Е. Г. Водолазкина	285
3.4.3 «Черная обезьяна» З. Прилепина.....	299
Заключение	316
Список литературы	328

Введение

В контексте развития современных гуманитарных наук чрезвычайно значимой представляется мысль П. Рикера о том, что повествование является способом оформления и осмысления событийного опыта присутствия человека в мире, а сами события обретают возможность быть понятыми, лишь будучи выстроенными в нарратив¹. Нарратив же по своей природе коммуникативен – как отмечает Р. Барт, «не может быть рассказа там, где нет повествователя и слушателя (читателя)»². Развивая эту мысль, В. Шмид отмечает наличие в художественном нарративе двойной коммуникации: «Повествовательное произведение – это произведение, в котором не только повествуется (нарратором) история, но также изображается (автором) повествовательный акт. Таким образом, получается характерная для повествовательного искусства двойная структура коммуникативной системы, состоящей из авторской и нарраторской коммуникаций, причем нарраторская коммуникация входит в авторскую как составная часть изображаемого мира»³.

Несмотря на важность понимания нарратива как одной из основных практик intersubjectивного контакта, не все его аспекты тщательно изучены. В этой сфере необходимо констатировать определенную «асимметрию»: обилие исследовательских усилий, направленных на научное описание креативного аспекта наррации, и сравнительно скромные успехи в постижении аспекта рецептивного. Между тем именно позиция предполагаемого адресата, по мысли Г. А. Жиличевой, дает ключ к пониманию многих параметров повествования, в частности, поведения нарратора, его положения в диегезисе, кругозора, стилистики⁴. Рассматривая нарративную интригу как инструмент исследования

¹ Рикер П. *Время и рассказ*. В 2 т. Т. 1. *Интрига и исторический рассказ*. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 53.

² Барт Р. *Введение в структурный анализ повествовательных текстов // От структурализма к постструктурализму*. Французская семиотика. М.: Прогресс, 2000. С. 220.

³ Шмид В. *Нарратология*. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 34.

⁴ Жиличева Г. А. *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920 – 1950-х гг.)*: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2015. С. 58.

взаимодействия реципиента и высказывания, анализа того, как именно художественный текст «маршрутизирует» собственное восприятие, настоящая работа вносит вклад в корректирование указанной теоретико-литературной и методологической «асимметрии».

Разработка и наращивание нарратологического инструментария актуальны и в контексте материала нашего исследования – отечественного романа конца XX – начала XXI в.

Не будет преувеличением квалифицировать восприятие и адекватную литературоведческую интерпретацию современной крупной повествовательной формы как крайне проблематизированные. Пытавшиеся решить эту проблему сталкиваются с непродуктивностью применения категорий традиционной поэтики и традиционного анализа художественного текста (образ – композиция – сюжет – смысловое ядро и т. д.) к повествовательным комплексам М. П. Шишкина, М. Ю. Елизарова, П. В. Крусанова, Н. М. Кононова и многих других. Такая непродуктивность, на наш взгляд, есть следствие неустойчивости «материала» и «приема», в данном случае приема исследования, литературоведческой методологии, не вполне соответствующей кардинальным изменениям культурной парадигмы. Работая с современным текстом, анализирующий столкнется с невозможностью выделить целенаправленный «набор» поступков героев и происшествий в их жизни, поймет, что событийность, центрирующая эпический текст, поменяла свой статус, и увидит, что последовательность описываемого определяется не логикой реальности (любой реальности – «настоящей», виртуальной, фикциональной или фактуальной), а прежде всего волей повествующего, ассоциативностью его мышления. Герой важен не столько как «деятель», сколько как очередной «рассказчик».

В целом эту актуальную тенденцию художественного текстопорождения можно было бы назвать *паннарративностью* – художник видит свое произведение прежде всего как *высказывание*. Примечательно, что в путеводителе по современной отечественной литературе, выпущенном С. И. Чуприниным в 2007 г., способность/неспособность любой творческой

системы к диалогу становится оценочно-эстетическим критерием, наряду с оригинальностью, укорененностью в культуре и т. д. (см., например, статью «Аутизм и коммуникативность в литературе»⁵).

От постмодернистской паннарративность современной литературы в корне отличается тем, что за формальной стороной высказывания уже не «ноль смысла», а, как в классическую эпоху, авторское послание, которое должно быть реконструировано воспринимающим сознанием исходя из текстовой данности. Поменялись векторы коммуникативных стратегий автора: место дивергентных (автоориентированных, аутичных) постмодернистских заняли хоровые и конвергентные, ориентированные на контакт с реципиентом стратегии неомодернизма. В качестве метаязыка описания современной литературной ситуации логично выбрать понятийно-смысловой аппарат, предлагаемый нарратологией, развивающейся в настоящее время в тесном контакте с теорией коммуникации.

Таким образом, **актуальность** нашего исследования обусловлена как недостаточной степенью разработанности рецептивного аспекта теории повествования, так и назревшей необходимостью поиска адекватной материалу методологии, которая позволила бы литературоведчески осмысливать современное романное повествование как художественное высказывание, проблематизирующее фактор собственной адресованности.

Однако полнота такого осмысления будет достигнута тогда, когда исследование текста при помощи нарратологического инструментария, предполагающее рассмотрение с точки зрения синхронии, будет дополнено жанрологическим анализом, позволяющим увидеть произведение как «реплику в трансисторическом диалоге»⁶. Векторы трансформаций современного романа невозможно оценить без ориентации на жанровый инвариант. Изучение нарративной интриги, неперенное условие функционирования которой составляет возможность текста быть схематизируемым, невозможно без анализа типа

⁵ Чупринин С. И. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М.: Время, 2007. С. 281–284.

⁶ Тюпа В. И. Дискурс / жанр. М.: Intrada, 2013. С. 17.

героя, сюжета, слова. Учет жанровых параметров произведения позволит избежать редуцирующего подхода к нарратологии исключительно как к «грамматике повествования», даст возможность «перейти от формальных моделей к семантическим, от теоретической нарратологии к исторической»⁷.

Целью исследования является концептуализация понятия нарративной интриги как одного из аспектов нарративной стратегии и создание типологии нарративных интриг отечественного романа конца XX – начала XXI в.

Достижение данной цели предполагает решение ряда **задач**, имеющих как теоретический, так и эмпирико-аналитический характер:

- 1) систематизировать основные концепции, осмысливающие рецептивный аспект сюжетно-повествовательных текстов;
- 2) учитывая литературоведческий контекст, сформулировать определение нарративной интриги и определить его соотношение с базовыми категориями теории повествования;
- 3) выявить особенности повествовательной структуры современного романа и специфику реализации жанрового инварианта в системе взаимосвязи этих аспектов;
- 4) выявить типы нарративных интриг, исследовать их функционирование в отечественном романе конца XX – начала XXI в.;
- 5) раскрыть аналитический потенциал понятия «нарративная интрига» посредством наблюдений над особенностями организации рецептивного уровня в актуальной романистике.

Предметом исследования является категория нарративной интриги как аспект нарративной стратегии художественного текста, **объектом** – способы реализации интриг в русских романах конца XX – начала XXI вв.

Материалом диссертации служат следующие романы: «Взятие Измаила» и «Венерин волос» М. П. Шишкина, «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Е. Улицкой,

⁷ Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2015. С. 6.

«Клеменс» и «Хор» М. А. Палей, «Живущий» А. А. Старобинец, «Хлорофилия» А. В. Рубанова, «Синяя кровь» Ю. В. Буйды, «2017» и «Прыжок в длину» О. А. Славниковой, «Соловьев и Ларионов», «Лавр», «Авиатор» Е. Г. Водолазкина, «Принц Инкогнито» А. В. Понизовского, «Черная обезьяна» З. Прилепина.

Для современного этапа развития литературного процесса характерна кризисность, связанная с исчерпанностью посткреативистской эстетики. Формирование более продуктивных мировоззренческих и эстетических принципов происходит, по мнению многих исследователей, в рамках тенденции, обозначаемой как «постпостмодернизм»⁸ или «неомодернизм»⁹, с которой и соотносятся рассматриваемые нами тексты.

Литература неомодернизма воплощает черты неклассического художественного сознания, отразившего кризисное состояние культуры: развоплощенность формы, отказ от «произведения» как самодостаточного целого, последовательная ревизия миметизма¹⁰, отказ от антропоцентрического видения мира¹¹ и т. д. По мысли А. А. Житенева, который одним из первых концептуализировал понятие «неомодернизм», обратившись к отечественному литературному материалу, определяющим признаком рассматриваемого нами явления становится «принципиальный отказ от «финализма» – от всех «ставших» и «готовых» форм самоидентификации, культурного сознания, художественной практики»¹². В рамках художественной практики это означает невозможность «универсальных решений»: «обретенная истина не подлежит тиражированию и перестает быть

⁸ Липский Е. Б. Пост-постмодерн: концептуализация идеи современного искусства // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 2012. Вып. 2. С. 41–48.

⁹ См.: Житенев А. А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х – 2000-х гг.: дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2012; Безрукавая М. В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии: дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2019; Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018 и др.

¹⁰ Бычков В. В. Эстетика. М.: Кнорус, 2012. С. 271–476.

¹¹ Петрова Н. А. Литература в неантропоцентрическую эпоху: опыт О. Манделштама. Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2001. С. 25, 51.

¹² Житенев А. А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х – 2000-х гг.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2012. С. 5.

истиной вне ситуации, в которой она была сформулирована. Найденная идентичность не обретается раз и навсегда, но предполагает пересотворение как способ бытия. Творческая деятельность не сводится к опредмеченному результату и неотделима от постоянной проблематизации художественного языка»¹³.

В данной ситуации происходит неизбежная трансформация всех жанро-образующих параметров романного текста. По наблюдениям Е. Ермолина, «роман уже не в меру человеку»: «Он непомерно велик... <...> У современности нет “больших тем”, предназначенных для глобальных аудиторий... Нет или почти нет и героя, представляющего такую тему, для которой нужен панорамный или биографический роман. Иссякли универсализм и типичность как социальная и культурная норма. Не только целостный образ бытия, но и его фрагменты или аспекты – под большим вопросом. Человек – протей, ризома, спонтанное нечто, на треть к тому же виртуальное. <...> Не мироздание, а миротечь: процесс, а не структура»¹⁴. Е. Абдуллаев отмечает, что современному роману оказывается недоступным освоение «большого» исторического времени, которое исследовал роман классический. Координаты актуальных текстов задаются временем «частным» – временем отдельного, атомизированного человека, погруженного в повседневность¹⁵. Под угрозой оказываются также целостность и связность текста, что находит отражение в многообразных «псевдожанровых» номинациях. Так, критики все чаще обращаются к словосочетанию «романная проза», А. Марченко принадлежит терминологический окказионализм «вместороманье», З. Прилепин определяет свою книгу «Грех» как «роман в рассказах», а М. Елизаров сопровождает заголовок текста «Бураттини. Фашизм прошел» значимым подзаголовком «Монологи персонажей из ненаписанного романа».

Несмотря на то, что современный роман демонстрирует «симптомы» мировоззренческой, аксиологической и эстетической кризисности, видеть в нем

¹³ Там же. С. 6.

¹⁴ Ермолин Е. Актуальный автор и его прикладная флюидоскопия // Знамя. 2016. № 1. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=6160> (дата обращения: 01.07.2022).

¹⁵ Абдуллаев Е. Свободная форма. «Букеровские» заметки о философии современного романа // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 32–50.

лишь пространство деконструкции классической жанровой инвариантности, на наш взгляд, неправомерно, ведь именно в этом пространстве сегодня формируются новые художественные принципы и жанрово-повествовательные модели. Об этом свидетельствуют такие факторы, как преодоление дивергентной постмодернистской коммуникативности и возвращение к конвергентным стратегиям модерна, возможность нового (отсылающего к неотрадиционалистскому) освоения адресантом художественного высказывания позиции «вестника» (В. И. Тюпа), ревизия историзма, обращение к эстетике «новой искренности» и «новой серьезности». Эта перспективность – еще один довод в пользу необходимости поиска научного метаязыка, методологии анализа, обладающего комплексным характером, соответствующим сложности изучаемого объекта.

Научная новизна исследования состоит, таким образом, в уточнении теоретического потенциала понятия нарративной интриги как одного из аспектов нарративной стратегии, осмыслении нарративных и жанровых новаций современного романа в их взаимосвязи, систематизации типов нарративных интриг в актуальной отечественной прозе.

Методологической базой исследования являются концепции отечественных и зарубежных нарратологов, внесшие вклад в «онтологизацию» теории повествования, ее выход за рамки «грамматики» рассказывания.

Основополагающими для данной работы стали идеи П. Рикера о повествовании как способе освоения опыта существования во времени (интрига – инструмент такого освоения) и М. М. Бахтина об онтологической природе коммуникации, intersubъективном характере событийности, двоякособытийности художественного повествования, архитектонике жанровых форм.

Наше представление об устройстве коммуникативных уровней художественного повествования связано с разработками В. Шмида.

Ключевые гипотезы исследования базируются на теории нарратива как особого типа дискурса и концепции нарративных стратегий, развиваемых

В. И. Тюпой. Значимым фактором, определившим направленность нашей работы, стал взгляд ученого на нарратологические универсалии как обобщающие категории, описывающие не только структурные элементы нарратива, но и его содержание, что открывает перспективы разработки исторической нарратологии.

В основе генологической части нашей методологии – идеи Н. Д. Тмарченко о жанровом инварианте, о соотношении канона и внутренней меры жанра.

Анализ организации нарративной интриги, представленный в настоящей работе, основывается на наблюдениях над способами актуализации смыслового потенциала текста читательским сознанием, осуществленных представителями рецептивной эстетики, на исследовании риторической индексации нарративной стратегии, предпринятом Г. А. Жиличевой, а также на изучении рецептивных интенций текста О. Н. Турьшевой.

Степень разработанности темы. При активном обращении современных ученых-гуманитариев к теоретическим аспектам осмысления повествовательного дискурса и практике нарратологического анализа, необходимо констатировать недостаточную степень изученности рецептивной стороны художественного высказывания. Эту лакуну и призвана заполнить научная разработка концепции нарративной интриги.

Понятие интриги традиционно для литературоведения. Обращающиеся к нему обычно относят интригу к приемам сюжетосложения либо к способам мотивировки действия героя¹⁶. И даже усложнение концепции, например, разграничение интриги «внешней» («сюжетообразующей, фабульной») и «внутренней» («идейно-содержательной»), предпринятое А. М. Ваховской¹⁷, не привело к диверсификации понятия, сферой его приложения осталась повествуемая история.

¹⁶ «Интрига – особый аспект сюжета или особое его построение, демонстрирующее “искусство заговора”. <...> И. – это обман, игра как конструирование общей ситуации, способствующей достижению личных целей героя – создателя интриги» (Ищук-Фадеева Н. И. Интрига // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 83).

¹⁷ Интрига // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 312–313.

Между тем возможность раскрытия эвристического потенциала понятия применительно к сфере исследования природы события рассказывания дает уже работа О. М. Фрейденберг «Происхождение литературной интриги». Литературовед определяет интригу как тип построения текста, к которому впервые обращается римская «комедия плаща», «паллиата». Ее неперенный конструктивный атрибут – «надувательство, разыгрывание», «симуляция», понятая как «подмена сущности подобием». Герой паллиаты либо утаивает собственные признаки, либо приписывает себе чужие признаки¹⁸. Значимо, что «истинное» и «ложное», на взаимозамене которых основана сюжетность комедии, являются не этическими, а зрительными категориями. Сама же подмена устраивается протагонистом как своеобразный «иллюзион», адресованный не только сюжетным «оппонентам», но и зрителю, что свидетельствует о генетической связанности интриги с возможностью направлять восприятие.

Однако ограниченность понимания интриги как в соотношении со сферой сюжетосложения, так и сферой создания характера («интригантство» персонажа), требовала преодоления. Системное теоретическое осмысление интриги как фактора, акцентирующего коммуникативную природу повествовательного дискурса, началось в работе П. Рикера «Время и рассказ». Ученый исходит из представлений об онтологической сущности интриги как средства художественного осмысления человеческого опыта пребывания во времени. Французский философ видит суть построения интриги в ориентированном на воспринимающее сознание конфигурировании последовательности событий в завершённую историю, обеспечивающем повествованию не только связность, но и интеллигентность. Чтобы быть воспринятыми реципиентом, интриги должны быть типичными, «кодифицированными» культурой. Эти размышления созвучны тем, что ранее высказывал А. Н. Веселовский: «Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к ещё меньшему

¹⁸ Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. Вып. 308. Тарту, 1973. URL: <http://freidenberg.ru/docs/nauchnyetrudy/stat'i/proisxozhdenie-literaturnojintriigi> (дата обращения: 01.07.2022).

числу более общих типов»¹⁹. Таким образом, механизм рефигурации человеческого опыта в художественном нарративе, обеспечивающий вовлеченность воспринимающего в контакт с текстом, обеспечивается за счет такого свойства интриги, как схематичность.

Опираясь на идеи П. Рикера, В. И. Тюпа формирует концепцию интриги как одного из базовых риторических параметров повествовательного высказывания, репрезентирующей интегративную категорию нарративной стратегии²⁰. Мысля в сходном направлении, Г. А. Жиличева раскрывает аналитические возможности данной категории на материале постсимволистского романа, устанавливает закономерности исторического функционирования различных типов интриг²¹.

К концепции нарративной интриги апеллируют работы, посвященные классическим²² и модернистским²³ текстам, а также произведениям, относящимся к новейшему этапу развития литературы²⁴. Продемонстрированный в ряде исследований теоретический и эмпирико-аналитический потенциал понятия интриги позволяет прогнозировать постепенное вытеснение им более традиционного понятия «сюжет», далеко не общепринятого в мировой науке.

¹⁹ Веселовский А. Н. Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 19.

²⁰ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016; Его же. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021; Его же. Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. М., 2015. № 2. С. 9–19; и др.

²¹ Жиличева Г. А. Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х годов. Новосибирск: НПУ, 2013; Ее же. Интрига как категория исторической нарратологии // Narratorium. 2020. Выпуск 14. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/448/> (дата обращения: 01.07.2022).

²² Козьмина Е. Ю. Фантастический нарратив и проблем жанра в повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 85–98.

²³ Тюпа В. И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25) С. 72–92; Турышева О. Н. Рецептивная интенция романа «Доктор Живаго» // Новый филологический вестник. 2012. № 4 (23) С. 125–143; Жиличева Г. А. Интрига слова в рассказах И. Бунина и В. Набокова («Легкое дыхание» / «Тяжелый дым») // Сибирский филологический журнал. 2021. № 2. С. 123–136.

²⁴ Абрамовских Е. В. Нарративная интрига в новелле Л. Улицкой «Брат Юрочка» // Пушкинские чтения. 2013. № XVIII. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-narrativnoy-intrigiv-novelle-l-ulitskoj-brat-yurochka/viewer> (дата обращения: 21.07.2022).

Теоретическая значимость данной работы обусловлена тем, что она вносит вклад в исследование недостаточно изученного рецептивного аспекта нарративного высказывания и, как следствие, углубляет научное представление о закономерностях реализации нарративных стратегий, определяющих функционирование сюжетно-повествовательных текстов. Анализ повествовательных особенностей и жанровой природы эпического произведения позволяет оценить уникальность романного мышления актуальных авторов, наметить теоретико-методологические векторы осмысления современного кризисного литературного процесса, создать ориентиры для диахронически направленной рефлексии центральных нарратологических категорий и их реализации в рамках литературной эмпирики.

Практическая значимость исследования определяется возможностью применения его результатов как в сфере научных изысканий (теория литературы, классическая и постклассическая нарратология), так и в педагогической практике – при подготовке общих и специальных курсов по русской литературе конца XX – начала XXI вв., анализу эпического текста и др.

Диссертация имеет следующую **структуру**: введение, три главы, заключение, список источников, научной, а также справочной литературы. Список использованной литературы составляет 308 наименований.

1 Интрига как нарратологическая универсалия

Отправной точкой наших рассуждений служит мысль М. М. Бахтина о диалоге как необходимом условии постижения смысла, требующего (в отличие от значения) «ответного понимания»¹ (курсив автора. – О. Г.). Эта мысль особенно актуальна в контексте изучения современной эпики, вобравшей в себя опыт романа XX в., который, по наблюдению Н. Т. Рымаря, предпочитал типическому сюжету его «авторскую» разновидность. «Схватывание читателем имплицитной логики» такого повествования являлось «единственным условием понимания смысла произведения»². Ученый отмечает, что это понимание опирается на умение идентифицировать «“горячие точки” смыслообразования», «крайне активные апеллятивные структуры», которые «взывают к активности читателя, провоцируют его на осознанную работу по означиванию текста»³. Нарративная интрига представляется инструментом катализации такого рода рецептивной деятельности. Перейдем к теоретическому рассмотрению сущности этой универсалии.

1.1 Теоретико-литературные контексты понятия «нарративная интрига»

1.1.1 «Интересное» как феноменологический контекст понятия «нарративная интрига»

Поскольку нарратив является способом оформления событийного *опыта* человеческого присутствия в мире⁴, представляется продуктивным рассмотрение

¹ Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 337 (выделено М. Бахтиным).

² Рымарь Н. Т. Проблема «Авторского сюжета» // Новый филологический вестник. 2006. № 3. С. 189–194. С. 190.

³ Там же. С. 192.

⁴ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 19.

нарратологических категорий в феноменологическом контексте. Для понятия «нарративная интрига» особенно значим контекст феномена «интересное».

М. Эпштейн в эссе, посвященном этому феномену, справедливо отмечает: «Если в прежние эпохи ценились такие качества произведения, как истинность и красота, полезность и поучительность, общественная значимость и прогрессивность, то в XX веке, и особенно к его концу, именно оценка произведения как “интересного” служит почти ритуальным вступлением ко всем его дальнейшим оценкам, в том числе критическим. Если произведение не представляет интереса, то и разбор его лишен мотивации»⁵.

Примечательно, что Ж. Делез и Ф. Гваттари противопоставляют «интересное» «истинному» как устаревшей эпистеме: «Философия состоит не в знании и вдохновляется не истиной, а такими категориями, как Интересное, Примечательное или Значительное, которыми и определяется удача или неудача. ...Одни только профессора могут, да и то не всегда, писать на полях “неверно”, у читателей же скорее вызывает сомнение значительность и интересность, то есть новизна того, что им предлагается читать. ...Даже отталкивающий концепт обязан быть интересным. Когда Ницше создал концепт “нечистой совести”, он мог усматривать в этом самую отвратительную вещь на свете и тем не менее восклицал: вот тут-то человек становится интересен!» ...Мысль как таковая производит нечто интересное, стоит ей получить доступ к бесконечному движению, освобождающему ее от истины как предполагаемой парадигмы, и вновь обрести имманентную творческую потенцию»⁶.

В уже упомянутом эссе М. Эпштейн предлагает не столь односторонний взгляд на природу интересного. Отталкиваясь от этимологии слова («inter-esse» – «быть между, в промежутке»), ученый приходит к такому пониманию феномена, когда основной чертой его природы оказывается динамичность: «интересно то, что находится в промежутке двух крайностей – между порядком и свободой,

⁵ Эпштейн М. Феномен интересного // Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. С. 485.

⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С 108, 178.

между логикой и парадоксом, между системой и случаем. Стоит чему-то одному взять верх, оттеснить другое – и интерес тотчас же пропадает... Нас интересует не просто странность или безумие, но такое безумие, в котором есть своя система, и такая идея, в которой, при рациональном зерне, есть что-то безумное, выходящее за границы здравого смысла»⁷.

Рассуждение итожится почти математической формулой («Интересность – это соотношение, образуемое дробью, в числителе которой стоит достоверность доказательства, а в знаменателе – вероятность доказуемого. Интересность растет по мере увеличения числителя и уменьшения знаменателя. Чем менее вероятен тезис и чем более достоверен аргумент, тем интереснее научная идея»⁸), которая приложима и к художественному тексту: «Интересен такой ход событий, который воспринимается, с одной стороны, как неизбежный, с другой – как непредсказуемый»⁹.

Особенно важной представляется мысль о том, что «промежуточность» интересного коррелирует с динамической природой человеческой личности, расхождением между актуальным и возможным, что подытожено заключительной формулой: «Интересность – это форма потенциальности, своеобразная “беременность”, когда человек вынашивает в себе другого, когда его “я” раздваивается, чтобы обнаружить иное в самом себе»¹⁰.

Такой ракурс взгляда позволяет М. Эпштейну пересмотреть построения листское противопоставление «интересного» «истинному», высказать мысль об инклюзивных отношениях этих категорий: «Истина снова приобретает интерес именно как неожиданная и невероятная истина, не только отражение того, что есть, но и предвосхищение того, чего быть (почти) не может»¹¹.

⁷ Эпштейн М. Феномен интересного // Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М.: НЛЮ, 2004. С. 489.

⁸ Там же. С. 488.

⁹ Там же.

¹⁰ Эпштейн М. Феномен интересного. С. 496.

¹¹ Там же. С. 492.

Еще один значимый параметр «интересного» – его приложимость к субъекту восприятия, «соразмерность» ему. Нам интересно то, с чем мы можем себя соотнести. Примечательно, что А. Шопенгауэр рассматривал интересное как категорию воления и противопоставлял его прекрасному как категории представления: «Интересною называем мы драму или эпическое стихотворение тогда, когда события и поступки, о которых они повествуют, побуждают нас к участию в них, событиях, – участию, которое совершенно подобно испытываемому нами при действительных событиях, где замешана наша собственная личность. ...В этом ясно проявляется различие между прекрасным и интересным: первое относится к познанию, и притом к самому чистому; второе воздействует на волю»¹².

Опытом осмысления интересного как динамического феномена, по-особому соотнесенного с субъектом восприятия становится трактат Р. Барта «Camera lucida». Его отправная точка – поиск точного наименования для того ощущения, которым отмечено соприкосновение интересного (конкретнее – интересной фотографии) с внутренним миром воспринимающего. В ряду, который выстраивает Барт, появляются «притягательность», «внутренняя возбужденность, праздник, но и труд, давление невыразимого, которое хочет себя высказать», «приключение» («Одно фото во мне “приключается”, другое – нет. Принцип приключения дает фото возможность существовать для меня. И наоборот, без приключения нет и фото»¹³), которое оказывается связанным с «одушевлением»: «Вдруг... какая-то фотография задевает меня: она оживляет меня, я оживляю ее. <...> Само по себе фото ни в коей мере не одушевлено... просто оно одушевляет меня – в этом, собственно, и состоит всякое приключение»¹⁴.

В возникновении интереса Барт выделяет две стадии. Первая, stadium, определяется им так: «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры... стадиум – прилежание в чем-либо,

¹² Шопенгауэр А. Об интересном. М.: Олимп АСТ–ЛТД, 1997. С. 402–403.

¹³ Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 9.

¹⁴ Там же. С. 11.

вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишённого особой остроты. Именно благодаря стадиуму я интересуюсь многими фотоснимками... в этих фигурах, выражениях лица, жестах, декорациях и действиях я участвую как человек культуры»¹⁵. Вторая стадия – punctum – «разбивает стадиум (или его прерывает). На этот раз я не отправляюсь на ее поиски (подобно тому, как поле стадиума покрывалось моим суверенным сознанием) – это она как стрела вылетает со стороны и пронзает меня. Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставленной острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, как бы кишат этими чувствительными точками, ими являются именно отметины и раны. Этот второй элемент, который расстраивает стадиум, я бы обозначил пунктуум, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральных костей. Пунктуум в фотографии это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»¹⁶. Пунктуум, согласно рассуждению Барта, чаще всего представляет собой деталь эстетического объекта, причиняющую беспокойство, – в целом меняющую режим чтения: «я смотрю как бы на новое фото, наделенное в моих глазах высшей ценностью»¹⁷. Так, анализируя работу Александра Гарднера, на которой запечатлен молодой человек, покушавшийся на убийство американского госсекретаря, Барт отмечает, что stadium здесь – осознание изображенного объекта и фотографии в целом как эстетически привлекательных, а punctum возникает в результате осознания, что перед нами фото приговоренного к смертной казни накануне ее осуществления.

В системе эссе, составляющих метатекстуальный пласт «романса» М. Степановой «Памяти памяти», разделение на интересное и неинтересное представлено как «первое, базовое неравенство»¹⁸. Природа зрителя, осуществ-

¹⁵ Там же. С. 15.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 55.

¹⁸ Степанова М. Памяти памяти: романс. М.: Новое издательство, 2019. С. 54.

вляющего выбор, отождествляется с диктаторской, а его наименование «смотрящий» приобретает в трактовке эссеистски криминальный оттенок. «На языке тюрьмы и зоны... смотрящий – тот, кто определяет правила и следит за их выполнением. <...> Как-то так можно было бы описать отношения между смотрящим и фотографией, читателем и текстом, зрителем и пленкой. Они – промежуточная инстанция власти, что-то вроде билетеров в музейных залах оперативной памяти. <...> И при этом смотрящий – чего уж там – судья несправедливый. Его закон и его выбор не божеские, а человеческие, пуще того, воровские. Его дело – присвоение/усвоение чужого; его вкусовое суждение – право сильного среди бессильных»¹⁹.

Бартовский *punctum*, провоцирующий интерес, в контексте книги коннотируется негативно («пунктум... пытается стать алфавитом и рассказать происходящее как историю»²⁰, то есть способствует «базовому неравенству»). Поэзия же как послание, по мысли Степановой, начинается «с попытки устранения несправедливости, заключенной в самой идее отбора, разделения человеческой популяции на особи, на две категории – интересное и неинтересное, годное для рассказа и годящееся только для небытия»²¹.

Парадокс состоит в том, что, найдя способ выстроить свое документально-художественное высказывание как отменяющее упомянутую дискриминацию, Степанова приходит к тому, что она онтологически неотменима. Автор ловит себя на том, что страницу из книги, открывающуюся датой, совпавшей с днем ее рождения, она читает внимательнее – «понятно, что все разговоры, что велись в этот исторический день, имеют для меня особый интерес, подкрашены зеленью или кармином»²². Книга «Памяти памяти» разворачивается как проект сооружения витрины для истории рода – витрины, в которую не будет доступа современности, а завершается извлечением этой истории из «капсулы» и соотношением ее с собой. Последняя – автобиографическая – глава «романса» не

¹⁹ Там же. С. 55.

²⁰ Там же. С. 53.

²¹ Там же. С. 103.

²² Там же. С. 288.

случайно названа «дочь фотографа». В попытке преодолеть диктат интересного Степанова приходит к утверждению двух важнейших его параметров: семейная история «примерена» на себя и прочитана как вектор личностной потенциальности – что и обеспечивает авторскую/читательскую вовлеченность в рассказываемое.

1.1.2 От рецептивной эстетики до когнитивистики: взаимодействие читателя и текста как проблема

Поскольку нарративную интригу можно определить, обратившись к выражению О. Мандельштама, как «движущую силу заинтересованности»²³, важным контекстом для формирования данной концепции становятся теории рецепции художественного текста.

А. Ю. Большакова, подводя итог развитию теоретической мысли XX века, посвященной читателю и чтению, отмечает: «“Читательский” аспект в теории литературы все еще остается малопроясненным и даже загадочным – в силу своей трудноуловимости в конкретном тексте произведения. Дискуссионное поле здесь колеблется между сужением проблемы до реально существующего читателя (которому, собственно, принадлежит бесценное право все нового первопрочтения одного и того же текста) и рассмотрением проблемы безотносительно к реальным актам чтения, посредством вычленения из необъятных текстовых структур и возможных рецептивных напластований – одной единственной (инвариантной в своих бесчисленных вариациях) модели восприятия, заложенной в тексте»²⁴.

Исследователь отмечает, что все многообразие теорий чтения, сложившихся в современной филологии, можно условно представить как размещенные между двумя полюсами – «гегелевским», предполагающим «объективно существующее содержание произведения, в которое должен вникнуть воспринимающий и дать адекватное истолкование, практически ничего не добавляя к авторскому замыслу,

²³ Мандельштам О. Э. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 72.

²⁴ Большакова А. Ю. Теория читателя и литературно-теоретическая мысль XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 4. М.: Праксис, 2005. С. 512.

а лишь пытаюсь его понять», и «шеллингианским», согласно которому «художественное произведение представляет читающему полную интерпретационную свободу – словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, оно допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом»²⁵.

Мы остановимся на тех концепциях, в рамках которых осуществлена попытка осмысления «маршрута», который «оставлен» создателем текста для корректировки читательского продвижения по его пространству, а также читательской деятельности, преследующей двоякую цель – и распознавание этого «маршрута» и построение собственного. В этом контексте нам близки выводы о соотношении сознаний и результатов интеллектуальной деятельности пишущего и читающего, к которым приходит В. Ф. Асмус в статье «Чтение как труд и творчество»: «Текст произведения бесспорно намечает или указывает всем воспринимающим направление для работы их собственной мысли, для возникновения чувства, впечатления. В произведении даны не только границы или рамки, внутри которых будет разворачиваться собственная работа воспринимающего, но – хотя бы приблизительно, «пунктиром» – те «силовые линии», по которым направится его фантазия, память, комбинирующая сила воображения»²⁶. По мысли ученого, именно наличие этого объективного «построения» произведения «кладет предел субъективизму восприятия и понимания». В то же время «содержание художественного произведения не переходит – как вода, переливающаяся из кувшина в другой, – из произведения в голову читателя. Оно воспроизводится, воссоздается самим читателем – по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя»²⁷.

²⁵ Большакова А. Ю. Теория читателя и литературно-теоретическая мысль XX века. С. 514.

²⁶ Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики: сб. статей. М.: Искусство, 1968. С. 61.

²⁷ Там же. С. 62.

Способность художественного текста к «прокладыванию маршрутов» восприятия осмысливалась рядом ученых. Особенно интересным нам представляется то, что некоторые филологи обращаются в данном контексте к дихотомиям, наделенным сходным смыслом. Так, У. Эко противопоставляет «открытому» тексту «закрытый», Р. Барт – «текст-письмо» «тексту-чтению», а М. Гаспаров – «перво чтению» «перечтению».

Уже само определение художественного текста, которое дает У. Эко, ориентировано на читателя. По мнению ученого, это «некая система узлов и сплетений, в которых ожидается и стимулируется сотрудничество и сотворчество М-читателя»²⁸, при этом М-читатель («model reader») понимается как «комплекс благоприятных условий (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализировал свое потенциальное содержание»²⁹.

Активизацией читательской активности отмечены «стыки макровысказываний», на которых создаются «развилки вероятностей». Эти стыки отмечены или на уровне линейной манифестации текста (делением на главы, подглавы и абзацы, а также прочими графическими приемами) или «эксплицитными предупреждениями», «коннотативными намеками, иносказаниями и аллюзиями, создающими напряжение»³⁰. Используя многозначность лексемы «plot», Эко связывает свои концепции сюжета и экспектации, возникающей у реципиента: «Можно сказать, что сюжет (the plot) – это заговор (the plot), использующий все возможные средства для того, чтобы вызвать у читателя заинтересованные ожидания на уровне фабулы»³¹.

Ожидать, по мысли ученого, значит предвидеть и предсказывать: по мере движения фабулы читатель включается в сотрудничество, пытаясь предугадывать предстоящие события и состояния. Действительно наступающие события или подтверждают, или опровергают читательские гипотезы. Конец текста не только

²⁸ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Corpus, 2016. С. 31.

²⁹ Там же. С. 30.

³⁰ Там же. С. 79.

³¹ Там же.

подтверждает или опровергает последние по очереди предсказания, но еще и подтверждает или не подтверждает всю систему гипотез «дальнего следования», которая сложилась у читателя относительно конечной ситуации фабулы.

Формирование ожидания возможно за счет наличия у реципиента предшествующего читательского опыта, заставляющего его предвосхищать то или иное продолжение текста. Таким образом, его восприятие оказывается предопределенным теми ментальными структурами читательского сознания, которые У. Эко называет «интертекстуальными фреймами», механизм действия которых ученый описывает так: на создание той или иной гипотезы дальнейшего развития событий «читатель был подвигнут множеством прежде прочитанных им повествовательных ситуаций (интертекстуальными фреймами). Чтобы найти эти фреймы, читатель должен был, так сказать, «прогуляться» («сделать вылазку») за пределы текста – в поисках интертекстуальной поддержки (то есть, в поисках аналогичных топосов, тем или мотивов)»³². Так, в создании фабулы нередко принимают участие также и заранее предполагаемые макровысказывания, уже актуализированные в других текстах: читателю предлагается вставить эти макровысказывания в повествование – так, чтобы они учитывались при его последующих шагах.

Для понимания концепции взаимодействия текста и читателя, формулируемой У. Эко значимо, что «инференциальные прогулки» определяются не читательским произволом, а являются необходимыми компонентами в процессе создания фабулы, подразумеваемые именно как таковые структурами дискурса и всей текстовой стратегией: «даже если в повествовании некий шаг ожидается явно, тот факт, что ожидание возникает в результате инференциальных прогулок (вылазок), входит неотъемлемой частью в стратегию текста: мы радуемся финальному узнаванию Оливера Твиста именно потому, что на промежуточных

³² Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. С. 80.

шагах повествования нам было внушено – именно таким способом – страстное ожидание этого узнавания»³³.

«Открытым» текст является в том случае, если в его интерпретации «инференциальная прогулка», лежащая в основе акта восприятия художественного произведения, перестает быть эффективным инструментом понимания. Тексты данного типа «нацелены на то, чтобы каждый раз давать читателю неожиданное для него решение, бросая вызов как любому гиперкодированному фрейму, так и склонности читателя предсказывать, “что будет дальше” по инерции»³⁴. «Открытая» повествовательная структура от читателя требует активного сотрудничества, а от текста – способности подтверждать (или, по крайней мере, не опровергать) широчайший диапазон интерпретационных предположений.

«Закрытые» тексты «нацелены на послушное сотрудничество адресата»³⁵. Свобода интерпретации здесь иллюзорна: «отправитель раз за разом предлагает адресату возможности предсказания, но всякий раз снова и снова утверждает преимущественное право своего собственного текста, недвусмысленно указывая, что именно следует считать «верным» в его воображаемом мире»³⁶.

Различие между стратегиями восприятия становится фактором, разграничивающим «текст-письмо» и «текст-чтение» в работе Р. Барта «S/Z». Если первый требует от читателя «пере-писывания» (а «пере-писать, по Барту, – «возжелать, утвердить в этом мире в качестве действенной силы»³⁷), второй предоставляет лишь «жалкую свободу принять или отвергнуть текст: чтение оборачивается заурядным референдумом»³⁸. Если в первом случае воспринимающий – «производитель», «изготовитель», то во втором – «потребитель», «пользователь», «клиент»³⁹. «Текст-письмо» Барта, как и «открытый» текст Эко, характеризует

³³ Там же. С. 81.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 20.

³⁶ Там же. С. 82.

³⁷ Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 23.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

незамкнутость и плюралистичность: он «пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов... вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали... этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем – бесконечность самого языка»⁴⁰. «Текст-письмо» становится «текстом-чтением», утрачивая названные качества, – в ситуации, когда «какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика)... сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков»⁴¹.

Как и концепция Эко, концепция Барта предполагает, что интерпретацию делает возможным знакомство читателя с системой кодов, важнейшие среди которых – прагматический (позволяющий структурировать нарратив как последовательность действий), герменевтический (в соответствии с ним повествование может быть прочитано как совокупность путей, ведущих от вопросов/загадок к возможным ответам/решениям), референциальный (в рамках которого история соотносится с различными сферами знания и объектами культуры), семиотический (позволяющий конструировать характеры и место действия), а также символический (управляющий продуцированием и рецепцией символических значений)⁴².

Отталкиваясь от тыняновских понятий «сукцессивность» и «симультанность», характеризующих читательское восприятие стихового ряда, М. Л. Гаспаров приходит к концептуальному противопоставлению «первоочтения» и «перечтения», во многом аналогичному рассмотренным оппозициям У. Эко и Р. Барта.

⁴⁰ Там же. С. 33.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 46.

Подходы к тексту с точки зрения «первочтения» и «перечтения» отечественный литературовед противопоставляет как соответственно «установку на становление» и «установку на бытие», «текст как процесс», аналогичный бартовскому «тексту-письму» и «открытой структуре» Эко и «текст как результат», напоминающий о «тексте-чтении» и «закрытом тексте», рассмотренных выше. Если первый – «меняющееся нецелое», то второй – «законченное целое»⁴³.

Обе стратегии формируют определенные типы культур чтения. Так, по мысли ученого, «культура перечтения» («вся европейская культура традиционалистической эпохи, с древнегреческих времен до конца XVIII в.») – «это та, которая пользуется набором традиционных, устойчивых, осознанных приемов, выделяет пантеон канонизированных перечитываемых классиков, чьи тексты в идеале постоянно присутствуют в памяти, так что ни о какой напряженной непредсказуемости не может быть и речи»⁴⁴. «Культура первочтения» (начавшаяся с эпохи романтизма и достигшая развития в XX в.) – «это та, которая провозглашает культ оригинальности, декларирует независимость от любых заданных условностей, а вместо канонизированных классиков поднимает на щит опередивших свой век непризнанных гениев; в таких условиях свежесть первочтения – это идеал восприятия, и даже когда мы перечитываем стихотворение или роман, то невольно стараемся выбросить из головы все, что мы о нем помним, и как бы сами с собой играем в первочтение»⁴⁵. Если «традиционалистическая» культура «учит чтению по опорным сильным местам», «учит ритму чтения», новая культура «оставляет читателю лишь недоуменное чтение по складам»⁴⁶.

В рамках двух противопоставленных типов рецептивных культур по-разному позиционируется творец («традиционалистический поэт подобен богу

⁴³ Гаспаров М. Л. Первочтение и перечтение. К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. М.: Языки славянских культур, 1997. С. 463.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

средневековому, чьи законы творения доступны знанию человека, потому что человек создан по его образу и подобию; а постромантический поэт подобен богу послереформационному, чьи пути абсолютно неисповедимы»⁴⁷), тип его коммуникации с читателем («старый автор допускал читателя к пониманию своей целостности, новый отстраняет читателя и оставляет ему только понимание по частям – динамическое, сукцессивное»⁴⁸) и, конечно, сами рецептивные стратегии: «Сукцессивный подход к тексту, от первочтения, динамический, диалектический – это подход творческий, преображающий материал... симультанный подход к тексту, от перечтения, статический, констатирующий – это подход исследовательский, со стороны, строго соблюдающий грань между субъектом и объектом исследования»⁴⁹.

Если рассматривать с диахронической точки зрения теоретико-литературные концепции, осмысливающие взаимодействие текста и читателя (текста, «маршрутизирующего» восприятие реципиента), то необходимо отметить важность вклада в решение данной проблемы феноменологического и рецептивно-эстетического подходов, во многом обусловивших подход нарратологический.

И для феноменологии, и для наследующей ей рецептивной эстетики значима концептуализация процесса понимания как соотношения попавших и не попавших в зону осмысления реципиента сфер текстовой реальности. Так, Э. Гуссерль сопоставляет процесс понимания с процессом ориентирования человека в незнакомом городе, пространство которого реконструируется, заполняется постепенно после долгих блужданий. Наиболее важным ученому представляется процесс заполнения «пустых мест» в сознании – домами, улицами, лестницами, коридорами – до тех пор, пока не возникнет модель города, разрушающая «первые контуры». В основе процесса конституирования находится элементарное восприятие, детали которого входят в более крупные модели по

⁴⁷ Там же. С. 464.

⁴⁸ Там же. С. 467.

⁴⁹ Там же.

мере своего углубления, расширения отношений с другими элементами восприятия, с «приобретенными перцептуальными моделями»⁵⁰.

Для точного представления о том, как разворачивается интенциональный акт, Гуссерль вводит понятие «горизонт» – движущуюся границу восприятия. Предмет, становящийся интенциональным объектом, тематизируется, конституируется сознанием в соответствии с его горизонтом, перцептуальной границей, то есть такой границей, при которой обозначен «предел движения сознания в направлении воспринимаемого предмета»⁵¹. Структура познающего сознания устроена таким образом, что наряду с предметом, тематизированным в процессе интенционального акта, она предполагает и наличие нетематизированной данности, то есть такой, на которую в данный момент не направлено сознание, но которая может быть актуализирована в тот момент, когда сознание к ней обратится.

Информация, которую несет в себе текст, никогда не равна словесно выраженной в нем, тематизированной информации. Она обязательно включает в себя тот нетематизированный, не выраженный словесно смысловой потенциал, который актуализируется в сознании читателя. Соответственно, текст представляет собой набор определенных конструкций, на основании которых читательское сознание выстраивает целостное представление. Само произведение не предполагает исчерпанности смыслового потенциала единственно возможной интерпретацией, поскольку смысловой потенциал обладает определенной подвижностью, заданной самой структурой текста. Эта подвижность заключена в рамки между «высказанным» и «невсказанным». «Интенциональный анализ есть раскрытие актуальностей и потенциальностей, в которых конституируются предметы как смысловые единства, и всякий смысловой анализ осуществляется в переходе от реальных переживаний к намеченным в них интенциональным горизонтам»⁵².

⁵⁰ Гуссерль Э. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2006. С. 115–116.

⁵¹ Там же. С. 62.

⁵² Там же. С. 65.

Сходным образом реконструирует механизм понимания М. Хайдеггер: оно состоит в том, чтобы разработать предварительную проекцию смысла, которая в дальнейшем будет пересматриваться при постепенном вникании в прочитанное. Постоянное «про-брасывание» смысла и составляет движение истолкования и понимания. По Хайдеггеру, «понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания»⁵³. Суть понимания произведения искусства – сквозь явленное увидеть несказанное. Воспринимающее сознание должно обнаружить тайну произведения, не отменить ее, разгадав, а увидеть, прикоснуться к тайне. Понимание означает мгновенное прозрение истины, оно не может произойти в результате рационального анализа. Это понимание Хайдеггер называет первичным пониманием. Интерпретация – вторичное понимание. Первичное – онтологично, вторичное – методологично. Результат встречи интерпретатора и интерпретируемого произведения – открытие «вести», чего-то нового. Хайдеггер обращается к категории «горизонт», введенной Гуссерлем. И интерпретатор, и текст обладают каждый своим горизонтом – нетематизированным смысловым потенциалом. Интерпретатор, обращаясь к тексту, имеет некий вопрос, на который желает получить ответ, а текст разворачивает свой смысловой горизонт в соответствии с вопросом интерпретатора. По мере движения горизонтов друг к другу происходит диалог, в процессе которого и рождается новый смысл. Одним из необходимых условий открытия «вести» является несовпадение горизонтов ожидания текста и интерпретатора. Причем неожиданность вопроса становится открытием не только для интерпретатора, но и для текста, поскольку в нем обнаруживаются нереализованные ранее смысловые возможности⁵⁴.

Хайдеггеровская концепция понимания развивается Г.-Г. Гадамером. По мысли ученого, понять текст означает применить, «приложить» его к современной для реципиента ситуации, точно так же, как юрист «применяет»,

⁵³ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad marginem, 1997. С. 149.

⁵⁴ Там же. С 150.

конкретизирует закон, а теолог – Писание. «Предполагается, что не только имманентное единство смысла ведет читателя, но что и читательское понимание постоянно направляется и трансцендентными смысловыми ожиданиями, коренящимися в отношении к истине того, что подразумевается»⁵⁵.

Концепция понимания как «маршрута», который закладывается в тексте, а достраивается в сознании читателя, была воспринята и развита рецептивной эстетикой. Ее сторонники исходят из идеи возникновения произведения и реализации его только в процессе «встречи», контакта литературного текста с читателем. Для осмысления этого контакта значимо вводимое Р. Ингарденом понятие «лакун», «пустых мест», «участков неопределенности». Для того, чтобы возникли художественные образы, требуется работа читательского воображения, которое не только наполняет текст смыслом, но и заполняет «пустые места». Вслед за Э. Гуссерлем, текст воспринимается как «тематический предмет», который включает в структуру определенную нетематизированную данность, что является его смысловым потенциалом и провоцирует сознание читателей на актуализацию смысла.

Благодаря коммуникативной неопределенности произведение характеризуется незавершенностью, открытостью, возможностью вариативных интерпретаций. Это обеспечивает внутреннюю динамичность текста. В то же время коммуникативная определенность программирует внутреннюю целостность произведения. Соответственно важнейшим фактором произведения оказывается соразмерность коммуникативной определенности и неопределенности⁵⁶.

В. Изер составляет целый каталог условий и приемов, порождающих в тексте пустые места. Это нарушения в структуре интенциональных коррелятов фраз, различные приемы врезки, монтажа и композиции текста, комментарии рассказчика, которые как бы растворяют перспективы рассказанной истории, предоставляя читателю широкий спектр самостоятельных оценок и суждения

⁵⁵ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 260.

⁵⁶ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 74.

относительно исхода той или иной ситуации в повествовании. «Пробелы вовлекают читателя в процесс координирования этих оформленных позиций – иными словами, они побуждают реципиента к структурирующим действиям внутри текста»⁵⁷.

Продуктивным оказывается и восприятие сторонниками рецептивной эстетики проблематизированного феноменологией понятия «горизонт ожидания». Так, Г.-Р. Яусс пишет об «эстетическом отклонении» как расстоянии между заданным культурными конвенциями горизонтом ожидания и горизонтом нового, только входящего в культурное пространство, произведения. Чем больше это расстояние, тем сильнее продуктивная способность горизонта ожидания произведения. Сокращение этой дистанции, когда произведение не предлагает воспринимающему сознанию горизонт неизведанного опыта, приводит к появлению произведений из области «кулинарного» или развлекательного искусства. «Энергия изначальной негативности произведения постепенно разряжается в нечто обычное, почти банальное; войдя со временем в привычные ожидания, она становится частью последующего эстетического опыта»⁵⁸.

Ученый заключает, что текст «задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя... открытые и скрытые сигналы». Автор как бы «просчитывает» наперед читательские реакции, поступает с этими потенциальными реакциями в зависимости от своих эстетических принципов – либо «подыгрывая», либо разрушая это «поверхностное» ожидание и тем самым выводя читателя на более глубокие уровни содержания произведения; строит текст как «заочную шахматную партию».

Предложенные рецептивной школой принципы «конкретизации» текста, подчинение процесса конституирования смысла стратегическим установкам текста, введение в понятийный аппарат теории таких категорий, как

⁵⁷ Изер В. Рецептивная эстетика: Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради: альманах. М., 1999. С. 73.

⁵⁸ Яусс Г.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 73.

«коммуникативная определенность/неопределенность, горизонт ожидания текста/читателя, пустоты текста, формирование эстетического опыта, смысловой потенциал текста, текстуальные и интерпретативные стратегии, можно рассматривать как поиск методологии анализа взаимодействия читателя и текста, в определенной степени повлиявшей на формирование нарратологического осмысления рецептивного аспекта художественного текста.

В отечественной научной традиции вопрос о необходимости разработки такой методологии был поднят А. И. Белецким. В работе «Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя)» (1922) ученый отмечает, что без решения проблемы научного осмысления взаимодействия текста и воспринимающего сознания не получится найти решение одной из ключевых проблем истории литературы – найти адекватный критерий отбора материала для изучения: «иного критерия отбора, кроме голоса читателей, у нас нет. Всякие попытки установить эстетическую ценность литературного произведения безотносительно к вопросу о восприятии этого произведения пока терпят неудачу. Пора нам признать, что произведение является художественным или нехудожественным, первостепенным или второстепенным лишь в сознании читающих»⁵⁹. В рассматриваемой работе ученый предлагает возможную классификацию типов читателей, в основу которой положен образ их взаимодействия с воспринимаемым текстом: «слепые поклонники», «читатель, навязывающий автору свои идеи», «читатели, навязывающие образы», «читатели, взявшиеся за перо». Особенно ценно, что помимо понимания читателя как физического лица, воспринимающего тот или иной текст, в работе А. И. Белецкого присутствует размышление о читателе как «воображаемом собеседнике», интерпретируемом как «фантастическое лицо, созданное, конечно, из элементов личных и элементов окружающей среды, но все-таки созданное, а не

⁵⁹ Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 29.

присутствующее в этой среде реально»⁶⁰. Экстраполируя эту мысль на историко-литературный материал, литературовед реконструирует такого «воображаемого собеседника» Н. А. Некрасова – «это некое собирательное лицо, с отдельными чертами Тургенева, Боткина, Дружинина, Анненкова – идеалист, эстет и сибарит»⁶¹. При всей неизбежной – учитывая время создания работы – социологичности такой интерпретации понятия, значима тенденция «дематериализовать» представление о читателе, а также стремление задуматься о влиянии, оказываемом таким «фиктивным читателем», присутствующим в сознании автора, на создаваемый им текст: «при всем желании быть самостоятельным Некрасов его боится, и этот страх вызывает бесконечные оговорки насчет того, что борьба мешает быть поэтом, что он сам признает отсутствие творческого начала в своих стихах, самобичевания, самооправдания, не оставляемые в сущности Некрасовым до конца его деятельности»⁶².

А. Ю. Большакова отмечает, что переход к изучению образа читателя как элемента структуры произведения, к тем механизмам текста, которые задают стратегию его рецепции, в отечественной филологии совершается в 1970–1980-е гг.⁶³ Например, ценным аспектом работы В. Прозорова «Читатель и литературный процесс» можно назвать поиск следов читателя-адресата в тексте произведения, таких, как «говорящее» название (включающее имя героя, программно-риторический вопрос, сложный оксюморон и т. д.), эпитафии, специальные авторские примечания, постскрипты, повествовательные зачин, вступление, первая фраза, особым образом настраивающая читателя, выбор места и времени действия, определяющий маршруты читательского путешествия, характер

⁶⁰ Там же. С. 31.

⁶¹ Там же. С. 32.

⁶² Там же.

⁶³ Большакова А. Ю. Теория читателя и литературно-теоретическая мысль XX века. С. 541.

конкретно-исторических, экономических, географических, политических, бытовых, историко-культурных, фольклорных и других реалий⁶⁴.

Подобная же конкретизация мест читательского присутствия в тексте, выявление которых обусловлено авторской задачей активизировать роль читателя как участника художественного события, свойственна концепции В. Ш. Кривоноса. В качестве таких точек активизации литературовед отмечает непосредственные обращения к читателю; предвосхищение ожиданий или реакций читателя; воспроизведение или изображение слова читателя; ссылку на опыт или воображение читателя; включение читателя в действие⁶⁵.

О. Н. Турышева предлагает еще один инструмент идентификации реципиента – «сюжет, в основе которого лежит история читающего персонажа»⁶⁶. По мысли ученого, «характер изображения героя, действующего соответственно своему читательскому опыту, позволяет сделать вывод о том, из какого представления о собственном адресате исходит литература»⁶⁷. Анализируя тексты, соотносимые с креативистской художественной парадигмой, исследователь отмечает, что герои, слепо экстраполирующие литературные модели в сферу жизненной прагматики, изображаются как нежелательные читатели, лишенные той степени рефлексивности в отношении соотнесенности литературы и жизни, которой наделены герои следующей, метакреативистской эпохи.

Данный поворот в отечественном «читателеведении», вероятно, стал возможен благодаря научному вкладу М. М. Бахтина, утверждавшего существование читателя как феномена, изнутри определяющего форму произведения. По

⁶⁴ Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1975.

⁶⁵ Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Н. В. Гоголя. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1981.

⁶⁶ Турышева О. Н. Концепция адресата и образ читателя в литературе романтизма и реализма // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2011. С. 68.

⁶⁷ Там же.

мысли ученого, «нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя»⁶⁸. У читателя «свое, незаместимое место в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою – позиция определяет стиль высказывания»⁶⁹.

Размышляя о произведении как высказывании, предполагающем ответную реакцию, Бахтин показывает процесс «превращения читателя как субъекта эстетической деятельности в субъекта эстетического завершения произведения как художественного целого». Сначала читатель стоит на первой ступени восприятия: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, встать на его место», затем следует второй этап: «снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка видения, моего знания, моего желания и чувства»⁷⁰.

Бахтинское видение природы восприятия, вектор сугубо текстовых дефиниций «читателя», заданный в работах ученого, предопределили ракурс взгляда на взаимодействие текста и его реципиента в рамках различных литературоведческих парадигм второй половины XX в., в том числе и нарратологической.

Нарратологическая специфика этого взаимодействия определяется признанием коммуникативной природы литературы. Литературное произведение, встроенное в коммуникативную цепь, рассматривается как сообщение, отправленное адресантом (автором) адресату (читателю), причем на структуру и содержание этого сообщения неизбежно накладывают отпечаток как авторские, так и читательские сознание, опыт, личностная идентичность и т. д.

⁶⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 432.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же. С. 23.

Открывая раздел, посвященный читателю и природе рецептивного акта в «Handbook of narratology», Д. Принс определяет субъекта восприятия как «декодировщика, дешифратора, интерпретатора письменных (нарративных) текстов или любых текстов в более широком семиотическом смысле»⁷¹. Рассматривая текст как пространство встречи сознаний отправителя и адресата, задаваясь вопросом о том, как текст «маршрутизирует» внимание воспринимающего, нарратологи, безусловно, опираясь на выводы ученых, работавших в русле «критики читательского отзыва»⁷², усложнили представление о читателе путем дифференциации конкретного и абстрактного читателей.

В вышеупомянутой работе Д. Принс приводит лаконичный, но емкий обзор постулируемых различными нарратологами типов «небуквально» понятого читателя. Это и «идеальный читатель», понимающий в совершенстве каждое авторское слово или намерение, и «суперчитатель» М. Риффатера – теоретический конструкт, подразумевающий сумму интерпретационных усилий сообщества, вырабатывающего «способы прочтения»⁷³, и читатели, присутствие которых «выводится» из текста либо эксплицитно охарактеризованные как его адресаты («предполагаемый читатель» У. Бута, «мнимый читатель» У. Гибсона или «наррататор», концептуализируемый в работах Ж. Женетта и Д. Принса)⁷⁴.

Осмысливая формы присутствия читателя в тексте, нарратологи сталкиваются с проблемой анализа механизма их взаимодействия, вырабатывают понятийный аппарат для исследования того, как текст направляет рецептивные усилия. Так, значимыми для концепции М. Риффатера оказываются понятия «предсказуемости» и «непредсказуемости», проистекающие из темпоральной

⁷¹ Handbook of narratology. Berlin: Hubert & Co. GmbH & Co., 2009. P. 398 (перевод наш. – О. Г.).

⁷² Tompkins J. P. Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1980.

⁷³ Так как понятие «суперчитателя» оформляется М. Риффатером в процессе анализа сонета Бодлера, то ученый конкретизирует это сообщество как состоящее из «французских поэтов и критиков, переводчиков стихотворения, а также тех, кто занимается его изучением» (Цит. по: Tompkins J. P. Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism. P. 13. (перевод наш. – О. Г.)).

⁷⁴ Handbook of narratology. P. 398.

модели процесса чтения, в рамках которой текст рассматривается как вызывающий ожидания, которые затем он оправдывает или нарушает. Нарушение ожиданий, то есть непредсказуемость данного фрагмента речи, и является, по мысли ученого, источником художественного эффекта, производимого текстом⁷⁵.

Важным этапом осмысления взаимодействия произведения и воспринимающего его сознания стало постулирование текстовых инстанций, являющихся «посредниками» между реальным читателем и семиотическим объектом. Так, У. Гибсон вводит понятие «мнимого читателя», осмысливаемого как роль, которую реальный читатель приглашен играть на протяжении чтения. Ученый исходит из убеждения, что, благодаря предшествующему опыту общения с текстами, мы принимаем те оценки, отношение к описываемому, которые «требует» от нас язык. «Мнимый читатель», имплицитно присутствующий в тексте, формирует этот опыт «по своим лекалам», направляя восприятие в наиболее соответствующее тексту русло.

Предложенная Гибсоном повествовательная инстанция формирует восприятие не только информационно, но и этически. Как отмечает ученый, «плохая книга – та, с мнимым читателем которой я отказываюсь отождествляться»⁷⁶.

Внутритекстовой «материализации» читателя и, соответственно, осмыслению «маршрутов» чтения, предлагаемых ему текстом, способствовало введение в научный оборот понятия «наррататор», наиболее подробная разработка которого была осуществлена Д. Принсом. В монографии «Нарратология» ученым описана система характеристик, идентифицирующих наррататора в повествовательных текстах, определены его основные особенности, формы внутритекстовых проявлений, создана классификация типов наррататора, функциональная типология. Значимо стремление нарратолога выявить текстовые маркеры «присутствия» воспринимающего сознания, сигналы-адресации, представляющие собой точки контакта текста и реципиента. Помимо

⁷⁵ Tompkins J. P. Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism. P. 13.

⁷⁶ Gibson W. Authors, speakers, readers and mock readers // College English. Vol. 11. No. 5. P. 265–269 (перевод наш. – О. Г.).

употребления форм местоимения во 2-м лице, это последовательности вопросов, порой непосредственно обращенных к самому слушателю, введение стимулирующих воображение и поясняющих сравнений, аналогий, отрицаний, обращение к экстралитературным отсылкам, интертекстуальным намекам, ассоциациям и прочим повествовательным приемам, снабжающим наррататора информацией для понимания сути происходящего в диегетическом мире.

Как и Гибсон (в отношении инстанции «мнимого читателя»), Принс видит в наррататоре некоего медиатора, направляющего процесс восприятия текста посредством выполнения нескольких функций:

– посредническая функция, подразумевающая передачу наррататором информации от повествователя к реальному читателю. Информационный спектр может включать в себя ценностные ориентации, прояснение неясностей, передачу той или иной степени значительности событий и другие нарративные указатели, способствующие должной ориентации читателя в мире произведения;

– характерологическая функция, способствующая читательской ориентации в оценке и отношении к наррататору-персонажу, раскрытию тайных пружин его характера, проявляющихся в адресации и отношении к самому наррататору;

– тематическая функция, задающая систему приоритетов читателя в тематической сфере, выделяя одни и затушевывая другие;

– рамочная функция, являющаяся одним из средств создания художественной иллюзии повествовательной достоверности представляет наррататора (вместе с наррататором) в качестве активного участника «рамочного» оформления повествования – нередко через введение зачина и эпилога, где основными действующими лицами являются рассказчик и слушатель;

– функция верификации нарративной достоверности, когда в рецептивные установки входит проверка убедительности версии, истории, излагаемой протагонистом, наррататором и др.⁷⁷

⁷⁷ Prince G. Narratology. The form and functioning of narrative. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers, 1982. P. 16–26.

Попытки теоретически осмыслить стратегии взаимодействия текста и читателя, разработать алгоритм анализа такого рода коммуникации предпринимаются и учеными-нарратологами, чьи исследования выходят за рамки классической теории повествования. На стыке нарратологии и когнитивистики ведет свои исследования П. К. Хоган, разрабатывающий концепцию «аффективной нарратологии», призванной объяснить, как эмоции реального читателя определяют структурирование истории в его сознании.

В отличие от упомянутых в начале раздела У. Эко и Р. Барта, американский ученый считает, что не только опытом бытия в культуре, но и эмоциями определяются паттерны восприятия истории. Так, во вводных частях работы «Аффективная нарратология. Эмоциональная структура историй»⁷⁸ Хоган полемизирует с важной для исторической поэтики концепцией рождения вербальных искусств из ритуальных структур, апеллируя к тому, что «новые истории», уже утратившие связи с ритуалом, продолжают воспроизводить канонизированные культурой архетипические структуры⁷⁹. Феномен прототипичности историй, по мнению литературоведа, объясняется существованием общего для всех носителей языка «эмоционального и когнитивного субстрата» («emotional and cognitive substrate»), из которого проистекают и вербальное искусство, и ритуал⁸⁰.

Литературный текст представляется как двойко обусловленный эмоциями – и на этапе его конструирования, и на этапе восприятия. Хоган пишет о том, что человек рождается с прото-эмоциональными предрасположенностями, которые затем реализуются благодаря опыту, претерпевают его влияние. Это влияние и трансформации возможны благодаря историям – сюжет структурирует опыт. Однако и читательской вовлеченностью в сюжет также управляет эмоция: «мы начинаем интересоваться сюжетом, как только сталкивается с персонажами,

⁷⁸ Hogan P. C. *Affective narratology. The emotional structure of stories*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2011.

⁷⁹ Ibid. P. 12 (здесь и далее перевод наш. – О. Г.).

⁸⁰ Ibid. P. 14.

совершающими действия, которые мы считаем значимыми»⁸¹. А нарративное разрешение действия может быть определено как прекращение нашего желания спонтанно представлять дальнейшие эпизоды истории.

Базовая установка упомянутой работы – видеть в эмоции основной фактор структурирования и рецепции текста – последовательно реализуется ученым: под данным углом зрения осмысливается организация истории от микро- до макроуровня, от эпизода и его составляющих до жанровой системы.

Так, мельчайшей единицей повествования, увиденного сквозь призму эмоции, Хоган называет инцидент, происшествие («incident»), представляющий из себя «пункт фокусировки эмоционального ответа, минимальную единицу эмоциональной темпоральности»⁸². Таким «пунктом», например, становится «глупая улыбка» Стивы в ответ на вопросы жены («Что это? Это?»), недоумевающей по поводу обнаруженного письма. Инциденты являются ядром событий («events»), которые ученый определяет как «следующий уровень темпоральной сегментации, охватывающий причину инцидента и ответ на него»⁸³. Эпизод («episode»), в свою очередь, состоит из событий, это серия событий, которая начинается и заканчивается «временным возвращением к норме» («in temporary normalcy»), тогда как история, составленная из эпизодов, заканчивается в «постоянно длящейся норме» («permanent normalcy») ⁸⁴.

Инциденты, события, эпизоды представляют собой те «substory units» («единицы субистории»), которые не превращаются в историю посредством автоматического суммирования. П. К. Хоган, как и многие западно-европейские нарратологи, утверждает необходимость разграничения понятий «последовательность» («sequence») и «история» («story»).

Единицы, организующие последовательность, должны быть связаны причинно-следственно и эмоционально («два события либо эпизода с большей готовностью объединяются в последовательность, если они коррелируют с одним

⁸¹ Ibid. P. 20.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid. P. 24.

⁸⁴ Ibid.

и тем же эмоциональным опытом»⁸⁵), однако этих типов связи недостаточно для превращения в историю. Так, не будет являться историей пересказ произошедшего за день, пусть и выстроенный в соответствии с двумя названными критериями.

Качеством, отличающим последовательность от истории, является, по Хогану, прототипичность «случаев», составляющих сюжет. Примечательно, что «прототипичность», обеспечивающая сумме «единиц субистории» «историеподобность», – градуируемое качество: «мы сталкиваемся с чем-то менее либо более склонным быть историей («much more like a gradient of “storiness”»)⁸⁶.

Прототипичность истории обеспечивается наличием у нее двух обязательных свойств. Во-первых, события, ее составляющие, не должны являться «рутинными», должны обладать эмоциональной значимостью для читателя, то есть, «опознаваться как нечто необычное, провоцирующее вопрос “почему?”»⁸⁷. Второе условие высокой прототипичности повествуемой истории – «причинно-следственная цепочка, лежащая в основе истории и ее эмоциональная сторона должны быть связаны с одним и тем же действующим лицом или небольшим набором таковых, а также с минимальным набором долгосрочных целей, к которым действующие лица устремлены или от которых они отклоняются. ...Эти цели должны быть достаточно специфичны, чтобы деятельностные выборы субъектов определяли конкретные средства достижения этих целей». Помимо этого, значимость цели определяется тем, какие последствия имеет ее достижение или недостижение для последующей жизни героя, и заменяемость того, что является целью⁸⁸.

Немаловажно, что цель, столь значимая для придания истории статуса прототипической, тоже видится ученому сквозь призму аффективного и определяется им как «продукт эмоционального ответа на ситуации», провоцирующий начало повествования (например, обнаружение недостатка, провоцирующее

⁸⁵ Ibid. P. 36.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid. P. 38.

⁸⁸ Ibid.

неудовлетворенность) и его финал (достижение результата и, как следствие, удовлетворенности). Кроме того, цель в концепции Хогана становится точкой встречи эмоционального мира персонажа и читателя: восприятие цели протагониста как прототипической «управляется природой наших эмпатических ответов»⁸⁹.

Именно наличие у персонажа цели, к которой он движется, по мнению Хогана, является основным фактором, обуславливающим желание проследить историю, возникающее у читателя, как бы присоединяющегося к телеологии героя. На материале широкого ряда нарративов (от древнеегипетской сказки до постмодернистских текстов) ученый иллюстрирует два пути усиления эмоционального напряжения в повествованиях, организованных движением протагониста к цели. Первый – через практически полную потерю любой возможности достижения цели, что позволяет сделать более отчетливой градацию эмоциональных сдвигов, когда цель в финале все же достигается. Второй состоит в увеличении сложности достижения цели – при ее достижении счастье того, кто идентифицировал себя с протагонистом, возрастает. Рост усилий ведет к увеличению степени позитивности оценки той или иной цели.

Значимо, по Хогану, и этическое измерение разворачивающейся коллизии, ведь конфликт – не только столкновение интересов, но и нравственное противостояние. Мы занимаем, как правило, сторону протагониста, «правильного» героя, и степень нашей вовлеченности в действие увеличивается.

Еще одна характеристика цели, следование которой рождает историю с высокой степенью прототипичности, – эффективность. Автором должна быть создана цель, являющаяся достаточно весомой, значимой и незаменимой для широкой и незнакомой ему аудитории. Руководствуясь этим рассуждением, Хоган выделяет три телеологических вектора, реализующихся, соответственно, в трех разных контекстах – физическом (истории, задействующие мотивы наличия/отсутствия пищи в качестве основных двигателей сюжетного движения), межлич-

⁸⁹ Ibid. P. 41.

ностном (истории, которые динамизируются мотивами привязанности и сексуальности) и более широком социальном (истории о власти, сохранении/ нарушении внутригрупповой иерархии, об отношениях между «своими» и «чужими»).

Названные типы целей, организующих историю, продуцируют, по наблюдению ученого, три доминирующих кросс-культурных нарративных прототипа: романтический, героический, жертвенный.

В романтической схеме влюбленным препятствует власть (родители, законы общества). Влюбленные принадлежат враждебным группам, родители подобрали им более «подходящую» партию – конфликт развивается по модели любовного треугольника. Частотны образы смерти или ложная убежденность, что один из любовников погиб. В трагических версиях оба или один умирают, в комических – соединяются благодаря персонажу-помощнику.

Структура героического сюжета, по мысли ученого, более сложна. В случае с романтической структурой две базовые эмоции, движущие историю (привязанность и сексуальное желание), направлены на один объект – возлюбленного. В структуре героической истории одна базовая эмоция (гордость), но два объекта ее приложения (внутриколлективный и внеколлективный) и, соответственно, здесь становятся значимыми два аспекта самоощущения ее субъекта – как индивидуума и как части коллектива. В результате героический нарратив – две истории, тесно связанные между собой: событийная цепочка, повествующая об узурпации, и цепочка, повествующая о защите от угрозы. В финале такого повествования происходит реставрация власти легитимного лидера, победа над врагом и восстановление нормального порядка вещей. Героический сюжет часто венчается так называемым «эпилогом страдания». Финальный идеал, которого достигает общество, омрачается напоминанием о том, чем пришлось заплатить за возвращение к норме.

Сюжет о жертве также прототипичен. «Стартовым» событием здесь становится, как правило, грех, влекущий за собой коллективное наказание и требующий искупления, которое ведет к новой стабильности, периоду изобилия.

Очевидно, что тремя рассмотренными схемами прототипический нарративный репертуар явно не исчерпывается. Однако при всех недостатках, которыми чревата теория «аффективной нарратологии», интересна сама установка на последовательное выявление зон контакта читателя и воспринимаемого им текста на всех значимых уровнях – от «инцидента» до жанра. Необходимо отметить также и то, что концепция П. К. Хогана, как и все «читателеориентированное» литературоведение, не приводит к выработке эффективной методологии анализа художественного высказывания, так как делают основной акцент на структуре воспринимающего сознания, результаты изучения которого сложно поддаются верификации.

1.2 Нарративная интрига в понятийном аппарате теории повествования

1.2.1 Схематизация как основное условие возникновения нарративной интриги

Если исследования, реконструирующие структуру читательского сознания, представляются не слишком эффективными с точки зрения алгоритмизации анализа рецептивного аспекта текста, то работы, выявляющие «схемы», «коды», устойчивые структуры, которые направляют восприятие произведения, кажутся нам в контексте рассматриваемой проблематики существенно более перспективными.

В предисловии к труду «Время и рассказ» П. Рикер не случайно интерпретирует понятие «схематизации» как один из важнейших факторов формирования нарративной интриги. Ученый сближает метафору и рассказ, так как в основе обоих феноменов лежит «семантическая инновация». «В случае метафоры инновация состоит в создании нового семантического соответствия путем приписывания необычного атрибута. В случае рассказа семантическая инновация заключается в придумывании интриги, которая также является результатом синтеза: посредством интриги цели, причины сопрягаются во временном единстве

целостного, завершенного действия»⁹⁰. Если в случае метафоры операция синтеза схематизируется продуктивным воображением, формирующим «предикативную ассимиляцию», приводящую к семантической инновации, то интрига «“сводит вместе” и объединяет в целостную законченную историю разнообразные разрозненные события, схематизируя таким образом интеллигибельное значение, которое приписывается рассказу, взятому как целое»⁹¹.

«Интеллигибельное» есть, по Рикеру, производная «типичности» рассказываемого. Соответственно, интрига предстает наделенной не только герменевтическим, но и онтологическим потенциалом. Солидаризируясь с идеей Ф. Кермоуда о том, что потребность конфигурировать рассказ диктуется «ужасом перед бесформенным, желанием придать ему очертания»⁹², концепцией А. Ж. Греймаса, отмечавшего, что наиболее общей функцией рассказа является «восстановление ценностного порядка, находившегося под угрозой»⁹³, Рикер приходит к выводу о чрезвычайно значимой смылосохраняющей функции рассказа, реализующейся благодаря его структурированности посредством интриги, – «вырвать рассказываемое из сферы незначимости с помощью повествования». «Путем сберегания и сжатия повествователь вводит то, что чуждо смыслу, в сферу смысла; даже когда рассказ стремится «передать» бессмысленное, он соотносит это бессмысленное со сферой объяснения смысла»⁹⁴.

История становится понятной в силу того, что «язык действий», лежащих в ее основе, опосредован культурной традицией. Анализируя труд Х. Уайта «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века», французский мыслитель говорит о «классах» или «типах», к которым относятся рассказываемые истории, причем реализация объяснительной функции

⁹⁰ Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 8.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. С. 33.

⁹³ Там же. С. 67.

⁹⁴ Там же. С. 87.

повествования напрямую связывается «постепенной идентификацией класса построения интриги»⁹⁵.

Говоря о «схематизме нарративной функции», Рикер отмечает, что он формируется в истории, обладающей всеми характерными чертами традиции, в основе же формирования традиции «лежит взаимодействие седиментации и инновации». Именно с первой, по мнению ученого, «должны быть соотнесены парадигмы, определяющие типологию построения интриги. Эти парадигмы коренятся в седиментированной истории, происхождение которой уже стерлось из памяти»⁹⁶.

В разделе «Времени и рассказа», посвященном «Метаистории», П. Рикер присоединяется к тезису Х. Уайта о том, что конфигурация истории определяется не столько конфигурируемым материалом, сколько надеждой читателя встретить знакомые ему «формы кодирования», в результате же операции кодирования достигается эффект превращения неизвестного в известное. Таким образом, унаследованные парадигмы структурируют ожидания читателя, «помогают ему распознать формальное правило, жанр или тип рассказанной истории»⁹⁷, делают историю прослеживаемой. Динамика такой рецепции задается взаимодействием между «унаследованными парадигмами» и «созданием разрывов вследствие уклонения от этих парадигм»⁹⁸.

О роли схематизации, опоры на знакомое в процессе рецепции размышляет У. Эко в работе «Роль читателя. Исследования по семиотике текста». По мысли ученого, важную роль в процессе рецепции играет ожидание, связанное с умением предвидеть и предсказывать: по мере движения фабулы читатель включается в сотрудничество, пытаясь предугадать предстоящие события и состояния. Действительно наступающие состояния или подтверждают, или опровергают читательские гипотезы. Конец же текста не только подтверждает или опровергает последние по очереди предсказания, но еще и подтверждает или

⁹⁵ Там же. С. 192.

⁹⁶ Там же. С. 85.

⁹⁷ Там же. С. 94.

⁹⁸ Там же. С. 97.

не подтверждает всю систему гипотез «дальнего следования», которая сложилась у читателя относительно конечной ситуации фабулы. В основе формирования ожидания лежит предшествующий читательский опыт, который У. Эко определяет как «интертекстуальные фреймы»⁹⁹.

Как считает ученый, на создание определенной гипотезы относительно дальнейшего развития событий читателя подвигает множество прежде освоенных им повествовательных ситуаций, которые и формируют интертекстуальные фреймы. Чтобы сформировать их, читатель должен был ментально «прогуляться», «сделать вылазку» за пределы текста в поисках интертекстуальной поддержки – аналогичных топосов, тем или мотивов¹⁰⁰. Как было указано выше, такие «интерпретационные движения» Эко именуется «инференциальными прогулками (вылазками)», видит в них «не просто причуды читателя», а «необходимые компоненты в процессе создания фабулы, подразумеваемые именно как таковые структурами дискурса и всей текстовой стратегией»¹⁰¹.

В создании фабулы нередко принимают участие также и заранее предполагаемые микровысказывания, уже актуализированные в других текстах: читателю предлагается как бы «вставить» эти микровысказывания в повествование – так, чтобы они учитывались при его последующих шагах. Как пример такого микровысказывания литературовед приводит стилему, которую можно найти во многих традиционных романах: «Наш читатель уже несомненно понял, что...». Иногда, даже если в повествовании некий шаг ожидается явно, тот факт, что ожидание возникает в результате «инференциальных прогулок (вылазок)», входит неотъемлемой частью в стратегию текста¹⁰².

Осмысливая процесс схематизации, лежащий в основе процесса рецепции, необходимо отметить, что он обусловлен схематизирующей природой самой речи. Так, Ц. Тодоров, высказывая идею «грамматики рассказа», пишет о «глубоком единстве речевой деятельности (langage) и литературного

⁹⁹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Corpus, 2016. С. 80.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же. С. 81.

повествования (*recit*)», обосновывая это единство сходством актантной структуры повествования и грамматической структуры высказывания: «Мы лучше поймем структуру рассказа, если будем знать, что персонаж – это «имя», а действие – «глагол». И наоборот, мы лучше поймем природу категорий «имени» и «глагола», если задумаемся о той роли, которую они играют в повествовании. Действительно, природа речевой деятельности не может быть понятна до конца без учета такого ее существенного проявления как литература. Верно и обратное: соединение имени и глагола – первый шаг к построению рассказа. В некотором смысле писатель всего лишь “читатель языка”»¹⁰³.

Сходно мыслит А.-Ж. Греймас, возводящий актантную структуру повествования к синтаксису. Логично, что в данном контексте высказывание представляется ученому как «спектакль», главная особенность которого заключается в его постоянстве: «содержание действия все время изменяется, сменяют друг друга актеры, но высказывание-спектакль всегда остается неизменным, ибо его постоянство гарантируется единственным в своем роде распределением ролей». Как структура языка, так и структура повествования предполагает, что «есть тот, кто совершает действие и тот, кто испытывает действие»¹⁰⁴.

По мысли А. Н. Веселовского, «схематизм простейших поэтических форм» обусловлен другим фактором, но также имманентным – особенностями «собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития»¹⁰⁵. «Типические схемы», охватывавшие «положения бытовой действительности», были однородны или сходны, так как являлись «выражением одних и тех же впечатлений»¹⁰⁶.

¹⁰³ Тодоров Ц. Грамматика повествовательного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. С. 463.

¹⁰⁴ Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. М.: Академический проект, 2004. С. 250.

¹⁰⁵ Веселовский А. Н. Избранное. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 2008. С. 537.

¹⁰⁶ Там же.

«Простейшими поэтическими формами», подвергавшимися «естественной», то есть имманентно обусловленной, схематизации являются мотивы. Мотив, по А. Н. Веселовскому, – «простейшая повествовательная единица», «формула, отвечающая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закрепляющая особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющиеся впечатления действительности»¹⁰⁷. Структурным признаком мотива является его «образный одночленный схематизм», который может быть описан формулой «a+b»: «злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу»¹⁰⁸.

Мотив вырастает в сюжет в результате того, что каждая часть простейшей формулы может трансформироваться, например, кумулятивно расширяться (задач не одна, а три). Схематизация действия приводит, по А. Н. Веселовскому, к схематизации действующих лиц. Однако схематизм сюжета уже не «естественный», то есть опирающийся на имманентности (общность психологии, быта), но «наполовину сознательный»: «выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанию мотива, и предполагает уже известную свободу», открывающую путь к «дальнейшему, уже не механическому творчеству»¹⁰⁹.

Важны в труде основоположника исторической поэтики также наблюдения над диахроническим функционированием схематизированных единиц: если «старая» формула оказывалась способной стать языком описания новой реальности, она – в трансформированном виде – продолжала свое существование: «она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею ощущения были другие; она подсказывала в соответствии с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась по отношению к этому содержанию символом, обобщалась»¹¹⁰.

¹⁰⁷ Там же. С. 539.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Там же. С. 539–540.

¹¹⁰ Там же. С. 537.

Мысль о повышающейся при продвижении от элементарного мотива к сюжету степени свободы и произвольности построения повествовательной структуры не противоречит мысли о том, что схематичность присуща даже существенно усложнившимся нарративам. Это объясняется диахроническим взглядом на проблему, свойственным А. Н. Веселовскому: «Когда современная сложность подвергнется действию времени – “великого упростителя”... явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении временной прямой»¹¹¹.

Исследуя структуру мифа и сказки, К. Леви-Стросс объясняет схематизм, демонстрируемый текстами этого типа также особенностями «собирающей психики» (А. Н. Веселовский). Согласно концепции ученого, цель мифа – «дать логическую модель для решения некоего противоречия»¹¹². Миф «работает» с наиболее глобальными оппозициями – природными, космическими – в частности, противоречием между жизнью и смертью, которое не может быть снято человеческим сознанием. Сказка имеет дело с более локальными оппозициями – социальными, нравственными, однако в обоих случаях «примирение» крайностей происходит посредством механизма медиации, обуславливающего структурные сходства текстов при сходстве телеологическом. Данный механизм описывается Леви-Строссом так: «Положим, что два члена, для которых переход от одного к другому представляется невозможным, заменены двумя другими эквивалентными членами, допускающими наличие третьего, переходного. После этого один из крайних членов и медиатор, в свою очередь, заменяются новой триадой. Продолжим эту операцию. В результате мы получим следующую переходную (медиативную) структуру»¹¹³.

По мысли ученого, чем меньше онтологический масштаб снимаемых текстом противоречий, тем более неустойчива вся структура. Так, уже сказка допускает относительную свободу перестановок элементов, достигающую

¹¹¹ Там же. С. 539.

¹¹² Леви-Стросс К. Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: Издательство ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 241.

¹¹³ Там же. С. 235.

определенной степени произвольности, открывающую возможность перехода в область литературного творчества, в котором значимость феномена схематизма предельно минимизирована.

Работа О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» позволяет конкретизировать наши представления об особенностях «собирательной психики», которые, по Веселовскому, обуславливают схематизм сначала долитературной, а потом и литературной сюжетики. В названной работе показано, как наррация вырастает из архаичного мировоззренческого «субстрата», в основе которого ощущение жизни и смерти как двух нерасторжимых начал, связанных постоянно совершающимся взаимопереходом: «уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение – разлуку. Точки нет, остановки и завершения нет. <...> Вечный круговорот, в котором Мир и Время, подобно солнцам, колесообразно вертятся среди бесчисленного себеподобия»¹¹⁴.

Данный смысловой комплекс воплощается в словесных, кинетических и вещественных метафорах, ненарративно (мифологически) репрезентирующих архаичное мироощущение. Поскольку оно стабильно, стабильны и его репрезентации, даже если оформлены средствами разных семиотических кодов: «мифологические отливки солярных мифов и вегетативных, а вместе с тем и их сюжет и жанрообразование имеют общую схему при различных инструментовках. То, что в солярных композициях удаление и возвращение, то в вегетативных – смерть и воскресение; там подвиги, тут страсти, там борьба, тут гибель»¹¹⁵.

Структура того, что в постмифологическую эпоху станет сюжетом, задается этой исходной семантикой («герой делает только то, что сам семантически означает»¹¹⁶), и эта детерминированность тотальна. Как заключает ученый, «свободной фабуле неоткуда было явиться»¹¹⁷. Когда исходное мироощущение утрачивает свою значимость, метафоры, воплощавшие «старые» смыслы, не исчезают, а начинают функционировать в системе новых осмыслений. Так, по

¹¹⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 229.

¹¹⁵ Там же. С. 228.

¹¹⁶ Там же. С. 223.

¹¹⁷ Там же. С. 222.

Фрейденберг, «расхождение смысла, создавшего структуру сюжета, с позднейшим смыслом, который вычитывается из этой структуры», приводит к возникновению загадки и сказки, которая, в отличие от мифа, «никогда не понимает того, о чем она повествует»¹¹⁸.

Е. М. Мелетинский в работе «Введение в историческую поэтику эпоса и романа» исследует процесс схематизации в диахроническом аспекте, анализируя его роль в формировании нарративов в постмифологическую эпоху. Так, ученый отмечает, что «повествовательное разрастание простейших ядерных сюжетных образований» происходило с опорой на устойчивые, канонизированные культурой модели: драматизация мотивов; суммирование мотивов как нанизывание внутренне синонимичных предикатов; зеркальная инверсия; негативная параллель (неудачное подражание, безуспешная попытка); идентификация; «лестница» или введение эпизода, в котором происходит приобретение средств для достижения цели, осуществляемой в ядерном мотиве¹¹⁹.

Второй алгоритм, за счет которого, по мнению ученого, схематизация обеспечивает историческую динамику постмифологических нарративов, – перекодирование сюжетной схемы. Например, мотив змееборства может функционировать в структуре как мифологического, так и сказочного текста, однако в первом случае кодируется в соответствии с семантической доминантой «космизация хаоса», а во втором – в соответствии с семейно-социальной доминантой («сложные задачи в сватовстве»). При переходе к ранним эпическим формам мотив «битва с чудовищем» перекодируется из семиосферы «космическое» в семиосферу «квазиисторическое» – представители этнически враждебной среды интерпретируются как хтонические сущности.

По мысли Е. М. Мелетинского, мифологические модели с самого начала определяют сюжетные схемы, а не привносятся позднее из-за забвения

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 50.

конкретных фактов. Сказка видится ученому тотально схематизированной формой, которая – несмотря на фантастическую образность – ориентирована не на необычное или исключительное, а на типичное, на ритуальное становление героя. Роман, генетически связанный со сказкой, постепенно освобождается от свойственной ей ритуализированной схематичности, однако это освобождение не может быть полным. Так, литературовед отмечает, что схема романа воспитания восходит к инициационным обрядам.

Согласно концепциям французских структуралистов, в основе схематизма, делающего историю доступной для восприятия, лежит логика – причем не столько логика повествовательная, сколько обобщенная логика человеческого поведения.

А.-Ж. Греймас представляет структуру повествовательного текста как состоящую из двух основных уровней – внешнего и имманентного. Внешний уровень – уровень языкового воплощения текста, который играет служебную роль в отношении уровня имманентного, а потому не попадает в сферу внимания ученого, целью которого выявляется моделирование универсальной повествовательной «грамматики», поиск модели, являющейся инвариантной для любого нарратива.

Путем к описанию такой грамматики становится для исследователя изучение имманентного уровня, подразделяемого им на поверхностный (включающий в себя субуровни «предметная манифестация» и «антропоморфные действия») и фундаментальный. Этот самый глубинный уровень представляется Греймасу как система парадигматических отношений («противоречивости», «импликации», «противности») которыми связаны базовые состояния субъекта действия. При переходе на уровень антропоморфных действий эти отношения динамизируются, формируя инвариантную логическую последовательность, которую, согласно интерпретации Г. К. Косикова, можно читать следующим образом: «субъект (например, герой) стремится овладеть объектом (приобрести богатство, жену, знания и т. п.), что и приводит действие в движение. <...> Далее, должен существовать податель объекта (например, отец девушки), владеющий им

и в силу каких-то причин передающий его в распоряжении субъекта. Наконец, на пути к овладению объектом герой неизбежно сталкивается с противником (лицо, группа лиц, объективные обстоятельства, собственная слабость и т. п.), препятствующим ему в достижении цели, и с помощником, способствующим ее достижению»¹²⁰.

По Греймасу, любой персонаж мировой литературы неизбежно играет одну из названных ролей.

Реконструированная таким образом логика повествовательного сюжета кажется похожей на пропповскую последовательность функций, организующих волшебную сказку. Однако, если реконструкция В. Я. Проппа учитывает влияние семантики жанра на выстраиваемую последовательность, то в основе модели Греймаса – учет исключительно логических связей между элементами.

С логикой человеческого поведения связывает структуру истории и К. Бремон. В работе «Логика повествовательных возможностей» он отмечает: «Когда человек в реальном опыте создает план, исследует в воображении возможное развитие ситуации, обдумывает ход избранного действия, вспоминает фазы предыдущего события, – он сам себе рассказывает первые истории, которые мы способны воспринять»¹²¹. Наиболее общие формы человеческого поведения – «задача», «договор», «ошибка», «ловушка» – становятся, по Бремону, матрицами для «элементарных повествовательных типов»¹²², под которыми понимаются нарративные последовательности как единицы более крупные, чем функции, но более мелкие, чем повествовательный ход, фиксирующие только логически обязательные связи между функциями. Таким образом, последовательность состоит из нескольких ключевых элементов: начальная ситуация – действие,

¹²⁰ Косиков Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М.: Рудомино, 1998. С. 77–122. С. 99.

¹²¹ Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия: сб. ст. М.: Мир, 1972. С. 134.

¹²² Там же.

которое может осуществиться или не осуществиться – результат, который может быть, соответственно, достигнут либо не достигнут.

Важная черта бремоновского понимания последовательности – возможность альтернативного развития действия в любой точке сюжета: «когда функция, открывающая последовательность, установлена, рассказчик всегда сохраняет за собой право дать ей реализоваться или сохраниться в потенции: если ясно, каким будет поступок, если событие предвидимо, актуализация поступка или события может иметь или не иметь места. Если рассказчик предпочитает актуализацию, он сохраняет за собой свободу предоставить действию развиваться до конца или остановить его на полпути: поступок может достичь или не достичь цели, событие может произойти или не произойти в предвиденный срок»¹²³. Сочетаясь между собой в самых различных конфигурациях элементарные последовательности образуют сложные последовательности, учет которых как совокупности дает возможность исследователю «начертить карту логических возможностей повествования в целом»¹²⁴.

Будучи нацеленной, по мысли Г. К. Косикова, скорее на выявление логики человеческого поведения, нежели логики художественного текста, концепция, сформулированная К. Бремоном содержит ценные идеи, касающиеся нарративных механизмов инициирования и поддержания читательской заинтересованности. Для осмысления организации нарративной интриги значима мысль французского ученого о том, что альтернативность возможна за счет определенных «функций-шарниров», «функций-стрелок», «которые позволяли бы рассказчику в любой момент изменить направление своего рассказа», либо «хотя бы иногда делать вид, что вот-вот собьется на неправильную дорогу. Даже если герой одерживает неременную победу, а слушатели заранее ожидают и требуют этого, то все равно победа может вызвать драматический интерес только тогда, когда сама возможность поражения, словно противореча жесткому финализму

¹²³ Там же. С. 109.

¹²⁴ Там же.

повествования, поддерживает напряжение аудитории до самого окончания борьбы; возможности успеха и неуспеха, заложенные в борьбе, заставляют страшиться вредителя и желать победы герою»¹²⁵. Говоря о таких «мертвых ветвях повествования», К. Бремон указывает на «зазор» между сюжетом фактическим и сюжетом, который проектируется воспринимающим сознанием, как на важнейший фактор, стимулирующий рецептивное напряжение. Дальнейшее развитие эта идея получает в рамках неклассической теории повествования.

В предисловии к сборнику «Нарративные последовательности в современной нарратологии»¹²⁶ Р. Барони говорит о необходимости ухода от формалистского и структуралистского понимания фабулы как ригидной структуры и возможности увидеть в ней структуру динамичную, развивающуюся. Концептуальный сдвиг осуществился, по мнению ученого, благодаря У. Эко, утверждавшему, что фабула не производится единожды, когда текст был «окончательно» прочтен, а представляется результатом продолжающегося ряда абдукций, производимых в процессе чтения. В своих разработках Барони также опирается на позицию Х. Данненберг, описывавшей сюжет как «онтологически нестабильную матрицу возможностей»¹²⁷.

Такое изменение угла зрения позволяет постклассическим теоретикам по-новому, «рецептивно ориентированно», взглянуть на некоторые устоявшиеся нарратологические понятия. Так, по мысли П. Хюна, событийность необходимо воспринимать как градуируемое качество, причем степень его проявления зависит от степени отклонения от ожидаемого реципиентом или воспринимаемого им как нормальное. Понятие «нарративной последовательности», обозначающее не «данное» дискурса, а то, что генерируется в зазорах между акциональным и

¹²⁵ Там же. С. 124.

¹²⁶ Narrative sequence in contemporary narratology / ed. by R. Baroni and F. Revaz. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.

¹²⁷ Ibid. P. 3.

коммуникативным, выдвигается как риторико-коммуникативная альтернатива понятиям «сюжет»/«фабула».

Как формулирует М. Стернберг, эти зазоры или «разрывы между порядком говорения/чтения (дискурс) и того, что рассказано (действие)» каузируют «ожидание, любопытство и удивление». Информационные лакуны оказываются соотнесенными с этими основными типами динамики нарративного интереса. Важность данных операций, по мысли Стернберга, такова, что именно они определяют характеристики нарратива: «Я определяю нарративность как игру, обеспечивающую свободное движение ожидания/любопытства/удивления между репрезентируемым временем и временем осуществления коммуникации. Следуя той же логике, я определяю нарратив как дискурс, где такая игра доминирует: нарративность тогда выходит за рамки возможно маргинальной или вторичной роли, поднимаясь до статуса регулятивного принципа, первого среди приоритетных для рассказывания/чтения»¹²⁸.

В работе «Виртуальности сюжета и динамика повторного прочтения» Р. Барони размышляет о природе нарративного интереса, анализируя, как и Стернберг, эффект саспенса. «Стартовой точкой» этих размышлений становится парадокс, заключающийся в том, что саспенс, требующий неопределенности, не исчезает при повторном чтении, когда, казалось бы, воспринимаемая история уже не таит для читателя никаких сюрпризов. Нарративное напряжение поддерживается, по мысли Барони, «виртуальностями», которые связаны с «ценностными гипотезами, высказываемыми персонажами» – такими, как «неисполненные обещания или неосуществимые надежды»¹²⁹. В этой ситуации неизбежно эмоциональное присоединение читателя, как бы создающего на базе такого погружения в ожидания, проекты, гипотезы героя собственную «нерассказанную историю», как правило, контрастирующую с сюжетной данностью. Так, читая

¹²⁸ Sternberg M. *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes*. Tel Aviv, 2003. P. 642.

¹²⁹ Baroni R. *Virtualities of Plot and the dynamics of Rereading // Narrative sequence in contemporary narratology / ed. by R. Baroni and F. Revaz*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015. P. 87.

эпизод моления о чаше в «Евангелии от Марка», читатель не может не сочувствовать желанию Христа оказаться фигурантом иного сюжета – такого, в котором должное и желаемое не вступают в конфликт, и, соответственно, не может не выстраивать в своем сознании хотя бы общий контур этого невозможного сюжета. Такой зазор между контрфактуальным и актуальным и является одним из двигателей читательской заинтересованности. Данный ракурс взгляда позволяет увидеть историю как «матрицу бесконечного спектра альтернативных историй, которые могли бы актуализироваться в сознании читателя»; они остаются нерассказанными, «формируя, таким образом, особый тип экстрадиегетической диснаррации»¹³⁰.

Сходным образом видит источник динамизации восприятия теста М.-Л. Рьян, которая, как и Р. Барони, пересматривает понятие «истории». Экстраполируя положения концепции возможных миров в сферу исследования повествовательных практик, ученый утверждает, что «нарративный сюжет это не единственным образом установившееся положение дел, это последовательность актуализируемых событий, ведущих к изменяющемуся положению дел»¹³¹.

Нарративный мир видится автору работы «Теория возможных миров и современная нарратология» как «модальная вселенная», организуемая взаимодействием актуального мира, представляющего собой область нарративных фактов, и частных миров персонажей, движимых верой, желанием, долженствованием, мечтами, фантазиями и создающих на почве этих мотивировок «текстуальные возможные миры». Эти миры вступают в конфликтные отношения с актуальным миром либо другими частными мирами, обеспечивая ту динамику и напряжение, без которых невозможна рецепция художественного текста.

Если для А.-Ж. Греймаса, К. Бремона и В. Я. Проппа схематизм сюжета, делающий возможным его прослеживание читательским сознанием, обусловли-

¹³⁰ Ibid. P. 102.

¹³¹ Ryan M.-L. From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation // Possible worlds theory and contemporary narratology / ed. by A. Bell and M.-L. Ryan. Lincoln: The University of Nebraska Press, 2019. P. 62.

вается логическими связями между повествовательными единицами (функциями, последовательностями), то в концепции художественных модусов Н. Фрая таким фактором становятся прежде всего семантические характеристики центрального героя. Отталкиваясь от идеи классификации, изложенной в «Поэтике» Аристотеля, ученый выделяет пять модусов, в основе же дифференциации лежит критерий «способности героя к действию, которая может быть большей, меньшей или приблизительно равной нашей собственной»¹³². Так, повествование представляет собой миф, если в нем действует герой, превосходящий «людей и их окружение по качеству», то есть, являющийся божеством, сказание – если герой «превосходит людей и свое окружение по степени» («поступки его чудесны, однако сам он изображается человеком»). Произведение высокого миметического модуса возникает, если герой «превосходит других людей по степени, но зависим от условий земного существования» («вождь»). Герой произведения низкого миметического модуса «не превосходит ни других людей, ни собственное окружение... является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку, и требуем от поэта соблюдать те законы правдоподобия, которые отвечают нашему собственному опыту». Наконец, произведение иронического модуса строится вокруг героя, который «ниже нас по силе и уму, так что у нас возникает чувство, что мы свысока наблюдаем зрелище его несвободы, поражений и абсурдности существования»¹³³.

Несмотря на некоторую литературоведческую непоследовательность приведенной классификации (в одном ряду оказываются протолитературные и литературные типы текстов, жанровые характеристики и характеристики текста с точки зрения принадлежности к литературному направлению), она интересна для нас попытками выявления связи между семантикой образа центрального персонажа и неким типичным, устойчивым сюжетом, который этим «ядерным»

¹³² Фрай Н. *Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика: Теория модусов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г. К. Косикова. М.: Издательство МГУ, 1987. С. 232.*

¹³³ Там же. С. 232–233.

смыслом задается. Например, комедия как низкомиметический жанр, согласно формулировке Н. Фрая, «обычно изображает любовную связь между юношей и девушкой, преодолевающими различные препятствия, чаще всего связанные с родительской волей. Все разрешается к лучшему посредством сюжетного трюка, который является комическим вариантом аристотелевского «узнавания». В начале пьесы общество настроено против героя, но после того, как «узнают», что герой богат или героиня благородна, окружающее их общество меняет отношение. Действие комедии, таким образом, заканчивается признанием героя достойным членом общества»¹³⁴.

По мысли Н. Фрая, процесс схематизации лежит в основе эстетического преобразования жизненного материала в литературном тексте, ведь «поэт никогда не имитирует «жизнь» в том смысле, что жизнь оказывается чем-то «большим», чем содержание его произведения. В каждом модусе он накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное ему содержание, но по-разному ее применяет»¹³⁵.

Семантику образа героя и детали считает лежащими в основе процесса схематизации и Ю. М. Лотман. Сопоставляя в работе «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» фольклорные и романские тексты, ученый отмечает, что, если введение иносемантического элемента в фольклорный текст дает лишь вариативность реализации функции, то аналогичная трансформация, предпринятая в рамках романного текста, приводит к возникновению другого сюжета.

Поскольку роман максимально открыт по отношению к «внетекстовой семиотике культуры», логично предположить, что эта открытость, способность «свободно втягивать в себя разнообразные семиотические единицы», чревата бесконечным разнообразием сюжетных схем. Однако, по мысли Ю. М. Лотмана, это не так: «пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного

¹³⁴ Там же. С. 242.

¹³⁵ Там же. С. 260.

разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. <...> При этом непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов»¹³⁶.

Каждое лицо, деталь и т. д. входят в текст уже будучи «нагруженными» определенным социокультурным «багажом», выступают как механизмы кодирования, «отсекающие одни сюжетные возможности и стимулирующие другие»¹³⁷. Значимо, что, с точки зрения Ю. М. Лотмана, типология романного сюжета видится прежде всего как типология героя.

Развивая эту мысль, ученый противопоставляет архетипических героев западного и отечественного романа. Первый нацелен на изменение собственного места в жизни, но не самой этой жизни либо своей сущности, что приводит к актуализации сказочного сюжетного архетипа, представленного, например, сказкой о Золушке, неизменными элементами которой будут повышение статуса героя и подчеркнутая финалистичность, устремленность к конечной точке, как бы подытоживающей достижения героя. В противоположность этому герой отечественного романного нарратива стремится к преобразованию окружающей его жизни, либо к трансформации своей сущности, что активизирует сюжетный архетип, восходящий к мифу, в структуре которого финальная точка несущественна. Такой герой-преобразователь может выступать в роли «спасителя» либо «погубителя»; возможно также совмещение этих ролей: «погубитель», дойдя до крайней точки нравственного падения, перерождается в «спасителя». Архаичная схема, воплощающая такую трансформацию («смерть –

¹³⁶ Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 348.

¹³⁷ Там же.

ад – воскресение»), переводится на сюжетный язык русского XIX век как «преступление – ссылка – воскресение».

Отталкиваясь от идеи А. Н. Веселовского о «типических схемах и положениях, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или иного содержания», В.И. Тюпа рассматривает обряд инициации как «древнейший прообраз художественной сюжетики». Четыре фазы переходного обряда (уход – символическая смерть – символическое пребывание в стране мертвых – возвращение) образуют протосюжетную схему, коррелирующую с позднейшей сюжетностью. Восходящий к инициационной обрядности археосюжет также является четырехфазным, включая в себя фазы обособления, нового партнерства, испытания смертью (лиминальную) и преобразования. Являясь «рассказом о действительно необратимом историческом событии – о перемене власти, о воцарении пришельца, доказавшего свою искушенность в смертельно опасном испытании», археосюжет сформировал названные «ключевые узлы сюжетности», которые «были впоследствии логизированы теоретической поэтикой в категориях завязки, перипетии, кульминации и развязки»¹³⁸.

Процесс схематизации описан ученым в диахронической динамике, функционирование мотивики и сюжетики представлено разворачивающимся между полюсами традиции и инновации: все, являющееся традицией сейчас, когда-то было «инновационными трансформациями древнейшего ритуально-мифологического комплекса мотивов инициации»¹³⁹. Исследователь выделяет также два других способа порождения новых художественных текстов на почве традиции; оба способа располагаются между полюсами «чистой цитации» и «чистой инновации», под которой понимается возникновение «таких семантических единиц художественного языка, возведение которых к какому-либо традиционному комплексу мотивов представляется неосуществимым»¹⁴⁰.

¹³⁸ Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. С. 38–39.

¹³⁹ Тюпа В. И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1. Новосибирск, 2003. С. 175.

¹⁴⁰ Там же.

Ассимиляция, тяготеющая к полюсу цитации, представляет собой такой текстопорождающий механизм, при котором «какая-то часть периферийных традиционных атрибутов гипермотива (микромотивов), замещается инновационными». В случае же диссипации, тяготеющей к полюсу инновации, «гипермотив теряет свои ядерные атрибуты, однако сохраняет возможность быть реконструированным по рассеянным в тексте периферийным микромотивам или осколкам семантического ядра»¹⁴¹.

Мысля в сходном направлении, Н. Д. Тмарченко также обращается к проблеме мотивно-сюжетной схематизации. Ученый отталкивается от тезиса о значимости последовательности поступков персонажей и событий их жизни в литературном произведении – такая последовательность «сама по себе говорит об общих законах мира – как их понимает автор: демонстрируется и оценивается роль случая или судьбы, свободы человеческой воли или существование предопределенности»¹⁴². Когда происходит формирование культурной традиции, которую литературовед определяет как «наследование «норм» и «образцов» в данной области культурного творчества»¹⁴³, наследуется не только определенный способ конструирования сюжета, но и связанное с ним миропонимание. При том, что роман XIX в. определяется установкой на воссоздание естественного хода жизни, он должен опираться на определенные конструктивные и мировоззренческие константы, закрепленные в системе конвенций, приемлемых для данной культуры. Такая «стереотипность» и обеспечивает, по мнению ученого, возможность осуществления «художественного общения»¹⁴⁴. Логично поэтому постановка вопроса о «языке» сюжета, о возможности увидеть в подоплеке «свободного» сюжета новейшего романа устойчивые конструкции, являющиеся носителями устойчивых смыслов.

¹⁴¹ Там же. С. 176.

¹⁴² Тмарченко Н. Д. Тип и «язык» сюжета в реалистическом романе (К постановке проблемы) // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX вв.: сб. статей. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. С. 171.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же. С. 172.

Н. Д. Тмарченко показывает, что сюжет романа, функционировавшего в европейской литературе со времен античности вплоть до XVIII в., определялся двумя «сюжетами-архетипами»: циклическим, организованным схемой «утрата – поиск – обретение», транслирующим семантику закономерности, необходимости, повторяемости, и кумулятивным, рождающимся в процессе нанизывания однородных единиц и фиксирующем разнообразие, однократность, случайность. Ученый оспаривает концепцию, согласно которой в XIX в. на смену сюжету традиционному приходит «свободный» сюжет, становящийся сферой реализации обусловленного историческими обстоятельствами характера и формирующийся как естественное следствие происходящей в этот период демифологизации литературы. В исследуемый ученым период происходит формирование нового исторического типа сюжета, который строится «на основе ситуации контакта (взаимовлияния и взаимооценки) проявленных в герое и его судьбе противоположных сил становления мира в реальном историческом времени или же исторически-переходного состояния мира», «ситуации взаимодействия противоположных социально-идеологических миров и связанных с ними человеческих позиций»¹⁴⁵. Однако такой сюжет все равно опирается на циклический и кумулятивный сюжетные архетипы, что приводит к взаимодействию и взаимоосвещению новой и архаичной сюжетики. Каждое событие новейшего романа увидено как реализующее предустановленную необходимость и одновременно обусловленное «стихийно-жизненной случайностью», но оба формирующихся таким образом ряда «связываются и объединяются основной исторической ситуацией», в результате чего вся цепь событий и поступков героя на всем протяжении романа «приобретает новую семантику как процесс постоянного разрешения-преодоления и восстановления неразрешенности исходной ситуации»¹⁴⁶, но остается «переводимой» на язык универсальных, «вечных» смыслов. Так, актуальный для XIX в. смысл «разрыва связей с человечеством и восстановления их» прочитывается в «Преступлении и

¹⁴⁵ Там же. С. 178.

¹⁴⁶ Там же. С. 180.

наказании», по мнению ученого, так же, как отход от Бога, равнозначный смерти, и возврат к нему, равнозначный жизни. За счет того, что реалистический тип сюжета проецируется внутри романа на возрождаемые в нем архаические сюжетные схемы, жанр как будто стремится актуализировать их первоначальное ядро – мифологический архетип – и дать новую жизнь заключенному в нем мирозерцательному смыслу. Внутри изображаемой действительности открывается абсолютная ценностная мера – мера самого процесса становления, разворачивающегося в реальном историческом времени. Таким образом, «все исторически изменчивое противопоставляется неизменному, реальное многообразие жизни и человека – скрытому тождеству внешне различного, временное – вневременному, относительное – абсолютному»¹⁴⁷.

Подводя итог, еще раз отметим, что схематизация определяет рецептивные механизмы. Авторы рассмотренных концепций объясняют генезис и природу этого процесса по-разному. Схематизация видится как следствие схематизирующей природы самой речи, как феномен, результирующий особенности «собирающей психики» либо обобщенной логики человеческого поведения. Именно возможность увидеть в каждой новой повествуемой истории реализацию типических схем обеспечивает ее интеллигибельность и лежит в основе функционирования интриги как нарратологической универсалии.

1.2.2 Концепция «нарративной интриги»: генезис, смысловые доминанты, интерпретационный диапазон

Исследование нарративной интриги текста в настоящий момент не принадлежит к сфере активно практикуемых филологами аналитических операций. Как отмечает В. И. Тюпа, «рецептивный аспект нарративного дискурса изучен наименее основательно»¹⁴⁸. Между тем именно этот аспект становится смыслоопределяющим для литературы метакреативистской эпохи, когда необходимым

¹⁴⁷ Тамарченко Н. Д. Сюжет реалистического романа и мифологический сюжетный архетип // Учебный материал по теории литературы. Таллин: ТПИ им. Э. Вильде, 1982. С. 68.

¹⁴⁸ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. С. 142.

условием встречи текста и читателя становится высокая рецептивная инициатива последнего.

Ф. Кермоуд пишет о некоей конвенции, объединяющей писателя и читателя. Создатель современного текста умышленно разрушает интригу, адресуя таким образом читателю призыв к участию в произведении, к самостоятельному созданию интриги: «Фрустрация не может быть последним словом. Читателю должна быть представлена возможность самому заняться композицией. Ибо игра ожидания, разочарования и работы по восстановлению порядка осуществима лишь тогда, когда условия ее успешности включены в негласный или открытый договор автора с читателем: я разрушаю произведение, вы его восстанавливаете, как сможете»¹⁴⁹.

В актуальности категории «нарративная интрига» убеждает и современный литературоведческий контекст. В недавно выпущенном сборнике статей «Владимир Шаров: по ту сторону истории»¹⁵⁰, посвященном интерпретации творчества одного из самых герметичных отечественных романистов, центральный раздел посвящен нарратологическим штудиям шаровского эпоса. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что многие ученые независимо друг от друга пытаются реконструировать рецептивные стратегии сложных нарративов Шарова. Так, в работе А. де Ля Фортель ««Ход коня», или Идеалистический мимесис Владимира Шарова» выдвигается тезис о том, что чтобы «правильно» прочитать обсуждаемые романы, необходимо отказаться от идеи следования «общепринятой» версии развития исторического сюжета. Нужно постоянно соотносить «официальную» историю с теми ее «апокрифическими» версиями, которые существовали в сознании современников, с «тупиковыми путями», нереализовавшимися возможностями и т. д.¹⁵¹ Несомненно, в данном случае, как

¹⁴⁹ Kermode F. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966. P. 91.

¹⁵⁰ Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

¹⁵¹ Де Ля Фортель А. «Ход коня», или Идеалистический мимесис Владимира Шарова // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 475.

и в целом в работе с рецептивным аспектом сложных нарративов, подобных шаровским, такой понятийный инструмент, как «нарративная интрига», остро необходим.

Построение концепции нарративной интриги началось в работе французского философа Поля Рикера «Время и рассказ» (1983–1985). Осмысливая данную категорию, автор опирается на идеи как античных (Аристотель, Августин), так и современных ученых – филологов (Н. Фрай, Ф. Кердоуд, А. Ж. Греймас, К. Бремон, В. Пропп, Ж. Женетт) и историографов (Х. Уайт, П. Вейн).

К пониманию онтологической природы интриги Рикер приходит, сопоставляя рассказ и метафору. И первый, и вторая, как уже отмечалось, связаны с феноменом семантической инновации. В случае метафоры инновация состоит в приписывании необычного атрибута, что и обеспечивает создание нового семантического соответствия. В случае рассказа семантическая инновация заключается в придумывании интриги, благодаря которой в целостности действия совмещаются предельно разнородные элементы – случайное и закономерное, цели и причины¹⁵².

По мысли Рикера, интрига сходна с метафорой также в том, что оба явления возникают в результате сопряжения разнородного. Метафора как новое смысловое соответствие осуществляет «предикативную ассимиляцию», с которой сходно действие интриги: она «объединяет в целостную законченную историю разнообразные разрозненные события, схематизируя таким образом интеллигибельное значение, которое приписывается рассказу, взятому как целое»¹⁵³.

Метафора и интрига задействуют сходные механизмы восприятия. Понимать метафору – значит постигать динамизм, благодаря которому новое семантическое соответствие «восстает из руин семантического соответствия, возникающего при буквальном прочтении фразы»¹⁵⁴. Понимание интриги также

¹⁵² Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 7.

¹⁵³ Там же. С. 8.

¹⁵⁴ Там же.

требует умения проследить динамический процесс объединения в завершённом действии того многообразия, которое создано «обстоятельствами, целями и средствами, начинаниями и взаимодействиями, превратностями судьбы и всеми непредвиденными последствиями человеческой деятельности»¹⁵⁵.

Миметическая функция, реализуемая интригой, и метафорическая референция обладают сходным механизмом и отличаются областью приложения, той сферой, которую рефигурируют. Если метафорическое переописание доминирует «в области сенсорных, эмоциональных, эстетических, аксиологических значений, которые делают мир пригодными для жизни, миметическая функция рассказов проявляется преимущественно в поле деятельности и ее временных значений»¹⁵⁶. Таким образом, интрига представляется Рикеру средством художественного осмысления человеческого опыта пребывания во времени: «В сочиняемых нами интригах я вижу особый способ, посредством которого мы рефигурируем наш смутный, неоформленный и в известной мере бессловесный временной опыт»¹⁵⁷.

Цель труда П. Рикера – не только определить онтологическую сущность интриги, но и отрефлексировать модель ее построения, принимая в расчет идеи Августина и Аристотеля. Важными точками опоры для современного философа становятся осмысливаемые Августином понятия «растяжения» и «разрыва», которые становятся ключом к решению временного парадокса, проблемы измеримости времени как того, что не существует: измеряется не само время, в тот отпечаток, который оно оставляет в душе. Автор «Исповеди» сводит протяженность времени к растяжению души, и «это растяжение связывается с разрывом, который постоянно ощущается внутри тройственного настоящего: между настоящим будущего, настоящим прошлого и настоящим настоящего»¹⁵⁸. «Поэтический акт построения интриги», воссоздающий новую целостность из

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Там же. С. 9.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же. С. 32.

разорванного, видится Рикеру «ответом на эту умозрительную загадку, касающуюся времени»¹⁵⁹.

Функциональные особенности интриги Рикер осмысливает, обращаясь к аристотелевским понятиям *mythos* и *mimesis*. *Mythos* (построение интриги) по своей природе миметичен, «имитирует» опыт действия, развернутого во времени. Такого рода миметичность не следует толковать в терминах копии. Речь идет не о застывшей структуре, Рикер не случайно подчеркивает ее деятельностный аспект (организация фактов, включение их в интригу).

Интрига обеспечивает не только связность истории, но и ее интеллигибельность. Построение логически непротиворечивой последовательности из случайного, единичного, эпизодического всегда является интерпретационным актом: «всякая история... объясняет саму себя. <...> Сказать, что произошло – значит, сказать, почему это произошло»¹⁶⁰. Повествование позволяет «вырвать рассказываемое из сферы незначимости»¹⁶¹.

Примечательно, что с семиотизирующей природой интриги Рикер связывает ее этическую функцию. Способность к означиванию начинает интерпретироваться как императив, когда осмысливается в связи с проблемой памяти о человеческой жизни либо забвения о ней: «Мы рассказываем истории, потому что, в конце концов, человеческая жизнь нуждается в этом и заслуживает того, чтобы о ней рассказали. Это замечание раскрывает все свое значение, когда мы вспоминаем о необходимости сохранить историю побежденных и исчезнувших. Вся история страданий – это... просьба о повествовании»¹⁶².

Размышляя о механизмах конвертации опыта действия, разворачивающегося во времени, в сферу наррации, Рикер осмысливает миметическую процедуру как состоящую из трех операций, обозначенных им «мимесис-1», «мимесис-2» и «мимесис-3».

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Там же. С. 180.

¹⁶¹ Там же. С. 87.

¹⁶² Там же. С. 92.

Суть «мимесиса-1» – в «префигурации практического поля», эта операции связывает реальность опыта и творчество, «мимесис-3» осуществляет «рефигурацию в восприятии произведения»¹⁶³, связывая текст и читателя. «Мимесис-2», разворачивающийся исключительно в сфере вымысла, осуществляет конфигурацию «фактов» в завершённую историю, что и составляет суть построения интриги. Конфигурация текста (мимесис-2) осуществляет опосредование между мимесис-1 и мимесис-3, ведёт от «верховья» текста к его «низовью», и благодаря такой посреднической миссии обретает интеллигибельность.

Какой бы высокой степенью инновационности не отличалась эта конфигурация, композиция нарративной интриги укореняется в «предпонимании мира действия»¹⁶⁴, то есть, того, «что есть в нём от человеческого действия: его семантики, его символики, его временности»¹⁶⁵. Мимесис-1, таким образом, основывается на: 1) овладении концептуальной сеткой действия (его мотивация, цель, актанты, их взаимоотношения); 2) постижении его символической опосредованности; 3) распознавании в действии временных структур, которые требуют повествования.

Конвертация действия в нарратив возможна, поскольку поведение, складывающееся из действий, представляет собой, по мысли Рикера, «квази-текст». Действие может быть рассказано потому, что оно уже артикулировано в знаках, правилах, нормах, оно изначально символически опосредовано. Этот переход связан со сложной системной трансформацией, «разрывом», ведь интрига – литературный эквивалент синтагматического порядка, который вносится благодаря нарративу в практическое поле, организованное парадигматически. И все же, «хотя литература и совершает разрыв, она сама никогда бы не была

¹⁶³ Там же. С. 67.

¹⁶⁴ Там же. С. 70.

¹⁶⁵ Там же. С. 79.

понята, если бы не конфигурировала то, что содержится в человеческом действии»¹⁶⁶.

«Мимесис-2», как было отмечено выше, выполняет посредническую функцию между событиями, отдельными происшествиями и историей в целом. Интрига, являющаяся основой миметической операции, извлекает конфигурацию из простой последовательности событий. История, которая получается в результате процесса конфигурирования, «должна быть чем-то большим, нежели простое перечисление событий в порядке их следования: она должна организовывать их в интеллигибельно целое таким образом, чтобы всегда можно было поставить вопрос о том, какова «тема» истории»¹⁶⁷.

Размышляя о сути «мимесис-2», Рикер возвращается к феномену темпорального парадокса, сформулированному в «Исповеди», и отмечает, что операция построения интриги одновременно и отображает августиновский парадокс, и решает его. Подобно тому, как дискретные «кванты» времени, на которые указывает философ (настоящее прошлого, настоящее настоящего и настоящее будущего), связываются посредством *distentio animi*, «растяжения души», то есть, становятся континуальным потоком в пространстве нашего восприятия, так и отдельные события преобразуются посредством интриги в осмысленную историю.

«Мимесис-3», согласно Рикеру, есть «репрезентативная стадия»¹⁶⁸ «мимесис-2», их связь осуществляется посредством акта чтения, в процессе которого происходит рефигурация мира действия, осуществляемая под знаком интриги. В размышлениях о финальной стадии миметического процесса современный философ опирается на мысль Аристотеля: «в слушателе или читателе завершается путь мимесиса»¹⁶⁹.

Если для второго этапа миметической операции ключевое качество истории – интеллигибельность, то анализируя третий этап автор «Времени и

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же. С. 82.

¹⁶⁸ Там же. С. 91.

¹⁶⁹ Там же.

рассказа», акцентирует такое свойство получившейся конфигурации, как возможность быть прослеженной. «Прослеживать историю – значит двигаться вперед через случайности и перипетии, подчиняясь ожиданию, которое исполняется в завершении»¹⁷⁰. Таким образом, две основные категории, обеспечивающие истории возможность быть воспринятой, – это ожидание как продуцируемая текстом интенция телеологического движения к финалу и завершение. Последнее не должно являться логическим следствием каких-то предшествующих предпосылок, оно должно быть скорее приемлемым, чем предвидимым, дающим истории «конечную точку», которая, в свою очередь, определяет точку зрения для понимания истории как единого целого. «Понимать историю – значит понимать, как и почему следующие друг за другом эпизоды привели к такому завершению, которое отнюдь не предполагалось заранее»¹⁷¹, но должно соответствовать собранным вместе эпизодам. Таким образом, из осуществленного Рикером анализа следует, что читатель является тем «оператором, который своим действием – актом чтения – вычерчивает маршрут»¹⁷² от первого этапа миметической операции к третьему через второй, благодаря чему и становится возможным перевод «времени» на язык культурных конвенций «рассказа».

Рикеровское понятие «рефигурации», которое становится ключевым для осмысления процесса организации интриги, формируется с ориентацией на понятие «*emplotment*», вводимое Х. Уайтом в работе «Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX в.»

Согласно концепции ученого, действительность не обладает собственным смыслом, он вписывается в нее историком, деятельность которого похожа на писательскую: «Нарративизация реальности является беллетризацией постольку,

¹⁷⁰ Там же. С. 83.

¹⁷¹ Там же. С. 83.

¹⁷² Там же. С. 67.

поскольку повествование налагает на реальность форму и содержание такого смысла, который встречается только в историях»¹⁷³.

Работа с историческим полем начинается с преобразования его в хронику, объединяющую в своих рамках события, еще не связанные интригой, и соответственно, не наделенные смыслом. Хроника начинается тогда, когда хроникер приступает к записи событий, и ее конец столь же условен. Затем хроника организуется в историю посредством преобразования событий в «компоненты «спектакля», или процесса их совершения, который... имеет начало, середину и конец»¹⁷⁴. По мысли Уайта, «трансформация хроники в историю обусловлена характеристикой одних событий в хронике в терминах мотивов завязки, других – в терминах мотивов развязки, третьих – в терминах переходных мотивов»¹⁷⁵. Эта трансформация катализируется поиском ответов на вопросы, которые напоминают рикеровские вопросы, стимулирующие построение интриги: «что случится потом? Как это произошло? Почему это произошло таким, а не иным образом? Как это все вышло в конце?»¹⁷⁶.

Для преобразования хроники в историю, для придания этой истории интеллигибельности необходимо «префигурировать» совокупность событий, образующих историческое поле, в соответствии с одним из четырех «типов» или «модальностей преобразования», названных в соответствии с четырьмя тропами поэтического языка – «Метафорой, Метонимией, Синекдохой и Иронией»¹⁷⁷ и реализующихся в четырех типах построения сюжета – романном, трагедийном, комедийном и сатирическом. Эти типы видятся ученому сублимированными формами значимых для культуры мифологических архетипов, регулирующих отношения человека и мира: «Роман в своей основе есть драма самоидентификации, символизируемой выходом героя за пределы мира чувственного

¹⁷³ Уайт Х. Мегаистория. Историческое воображение в Европе XIX в. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. С. 13.

¹⁷⁴ Там же. С. 26.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Там же. С. 27.

¹⁷⁷ Там же. С. 18.

опыта... <...> ...Архетипическая схема Сатиры... это драма обреченности, подчинения опасению, что человек в конечном итоге есть скорее пленник этого мира, чем его господин <...> ...Комедия и Трагедия предполагают возможность по меньшей мере частичного освобождения от удела Падения и временного освобождения от разделенного состояния, в котором человек обнаруживает себя в этом мире»¹⁷⁸.

Таким образом, Х. Уайт, как и ориентирующийся на него П. Рикер, связывает процесс конфигурирования последовательности событий, формирующих мир истории, с процессом объяснения, надления истории смыслом, а также подчеркивает субъективный характер процедуры конфигурирования.

Концепция П. Рикера находит развитие в трудах В. И. Тюпы¹⁷⁹, рассматривающего нарративную интригу как аспект более фундаментальной категории – нарративной стратегии.

По мысли ученого, нарративная стратегия – особая разновидность коммуникативных стратегий культуры, занимающая «осевое место интегративного понятия, к которому стягиваются все прочие характеристики событийных рассказываний»¹⁸⁰.

Выстраивая корреляцию понятий стратегии и интриги, важно помнить о соотношении их смысловых масштабов. Нарративная стратегия относится к «наиболее фундаментальным установкам деятельности, которые хотя и подлежат выбору деятеля, однако после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение и во многом определяют конечный результат»¹⁸¹. Стратегия, как ее определяет особенности ее функциональной природы В. И. Тюпа вслед за М. Фуко, задает позицию субъекта рассказывания по

¹⁷⁸ Там же. С. 28.

¹⁷⁹ Тюпа В. И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25); Его же. Этос нарративной интриги; Его же. Введение в сравнительную нарратологию; Его же. Горизонты исторической нарратологии и др.

¹⁸⁰ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. С. 181.

¹⁸¹ Там же.

отношению и объекту и адресату и не может быть рассмотрена как сумма техник писательского мастерства либо нарративных особенностей текста.

Нарративная интрига относится к сфере тактических приемов, которые, во-первых, детерминированы стратегией, во-вторых, подлежат варьированию, в отличие от последней. Стратегия определяет креативное поведение автора, интрига – нарратора. Она – наряду с модальностью и картиной мира – входит в комплекс базовых риторических параметров повествовательного высказывания, который объемлется интегративным понятием стратегии.

Если диегетическая картина мира определяет исходные условия реализации нарративной стратегии, то интрига, наряду с этосом, способствует достижению ее цели, возникновению события коммуникации, невозможного без отклика адресата наррации на деятельность ее субъекта. Логично, что в контексте функциональной природы интриги, читатель оказывается инстанцией более значимой, чем сам инициатор нарративного акта. В. И. Тюпа определяет интригу как «сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю», как «адресованный читателю интерес наррации», состоящий «в интенциональном напряжении событийного ряда»¹⁸².

Это напряжение возникает в результате разрывов истории, возникающих в результате несовпадения времени, затрачиваемого на рассказ и времени, в течение которого разворачиваются рассказываемые события. На границах эпизодов возникают «фрактальные разломы диегетического мира», связанные с изменением пространственно-временных координат либо актантного состава фрагмента. Такие разрывы «индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза (подобно интонационно-речевой паузе устного рассказывания) создает «развилку» альтернативных перспектив продолжения»¹⁸³.

Эпизодизация истории неустранима, так как вытекает из необходимости вычленения события из континуальности бытия; последовательность эпизодов содержит ключ не только к позиции повествователя, но и к позиции, которую должен занять адресат. «Считывание» возможных векторов продолжения стано-

¹⁸² Там же. С. 144.

¹⁸³ Там же. С. 146.

вится возможной благодаря способности проследивать историю; способность же эта возникает как следствие знакомства с повествовательной традицией.

Ранее в работе уже подчеркивалась мысль о схематизации как основном механизме, делающем историю интеллигибельной. Игнорирование такого свойства интриги, как схематичность, приводит к размыванию смысловых контуров этого понятия. Так происходит в работе А. В. Татарина «Апология литературы. Духовная интрига в художественном тексте». Исследователь отрицает типическое как необходимый фактор организации напряжения событийного ряда, делая понятие «интриги» синонимом «индивидуализации мира, перед которым читатель оказывается словно перед откровением»¹⁸⁴, «интуиции значимости художественного слова, из которой стартует речь о произведении»¹⁸⁵. Если рассматривать «каждое состоявшееся произведение» как «отдельную духовную интригу», то нарратологическая универсалия теряет терминологическую определенность, делается неприменимой в качестве инструмента анализа, результаты которого должны быть верифицируемы. Логично, что определения рассматриваемого нами понятия, которые даются в названной работе, очень расплывчаты («Духовная интрига – вертикально организованное пространство художественного произведения, один из ракурсов его акцентированного изучения и персональный сюжет читателя»¹⁸⁶), а рассмотрение конкретных произведений, базирующееся на такой непрочной теоретической базе, по сути, свидетельствует о том, что понятие «духовной интриги» воспринимается исследователем как эквивалент очень лично окрашенной траектории интерпретации, направленной на метафизический уровень рассматриваемых текстов. По сути, в таком контексте обращение к понятию интриги теряет свой смысл.

Возвращаясь к такому свойству интриги, как типичность, отметим, что В. И. Тюпа выделяет несколько классических интриг, базирующихся на наиболее архаичных сюжетных схемах. Значимо, что каждая из них является не только

¹⁸⁴ Татарин А. В. Апология литературы. Духовная интрига в художественном тексте. М.: Флинта, 2019. С. 75.

¹⁸⁵ Там же. С. 65.

¹⁸⁶ Там же. С. 61.

выражением определенных «законов мира»¹⁸⁷, но и организатором «рецептивных установок читательского ожидания»¹⁸⁸.

К наиболее архаичному, еще протосюжетному принципу нанизывания однородных событийных эпизодов, восходит кумулятивная интрига. Если архаичную кумулятивность, по мысли Н. Д. Тмарченко и В. И. Тюпы, можно рассматривать как инверсию мифа о первотворении, то впоследствии такой сюжет берет на себя функцию «художественного освоения эмпирического многообразия мира»¹⁸⁹. Кумулятивная интрига традиционно организует ожидания читателей «авантюрно-приключенческих сюжетов или биографических сюжетов взросления и воспитания»¹⁹⁰.

Циклическая схема, индуцирующая напряжение событийного ряда, также архаична и связана с метаморфозой, которая, по мысли С. Н. Бройтмана, происходит в мифотворящем сознании: «в нем должно было утвердиться представление о действии и последовательности, кумулятивное пространство должно было «изогнуться» во время, ряд – в цикл, повторяемость в пространстве должна была стать повторяемостью во времени, а пространственная полнота – преобразоваться в универсальную полноту цикла»¹⁹¹. Циклическая нарративная последовательность трехфазна («утрата – поиск – обретение»¹⁹²), организует событийную структуру не только мифа, но и эпоса, сказки, драмы, античного романа¹⁹³ и акцентирует внимание читателя на событии пересечения «пространственно-топологической границы между мирами»¹⁹⁴, а также на возвращении к исходному состоянию миропорядка.

¹⁸⁷ Тмарченко Н. Д. Тип и «язык» сюжета в реалистическом романе (К постановке проблемы) // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX вв. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985.

¹⁸⁸ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. С. 147.

¹⁸⁹ Тмарченко Н. Д. Типология реалистического романа. Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1988. С. 43.

¹⁹⁰ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. С. 147.

¹⁹¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: Academia, 2004. С. 63.

¹⁹² Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М.: Наука, 1974. С. 246–279.

¹⁹³ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 66.

¹⁹⁴ Там же. С. 64.

Родственна циклической лиминальная модель разворачивания событийного ряда и организации читательского интереса, возводимая исследователями к обряду и сюжету инициации. Эта модель состоит из четырех последовательностей: «фаза ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) – фаза символической смерти – фаза пребывания в символической стране мертвых (умудрение, приобретение знаний и навыков взрослой жизни, накопленных предками) – фаза возвращения (символическое воскресение в новом социальном качестве)»¹⁹⁵. Несмотря на структурное сходство циклической и лиминальной моделей, организуемый ими «сюжет» рецепции акцентирован по-разному. В первом случае читатель будет задаваться вопросом, как именно произойдет восстановление исходной ситуации / нарушенных законов миропорядка, во втором – вопросом о результате встречи с символической смертью, о том, приведет ли она к «обновлению и статусному преобразению» героя или к «его поражению, гибели (физической или нравственной)»¹⁹⁶.

Среди неклассических интриг В. И. Тюпа выделяет как особо значимую «энигматическую интригу»¹⁹⁷, являющуюся разновидностью интриги перипетийной. Исследователь приходит к выводу, что структурная схема такой интриги состоит в «чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну, обретения или инкарнации смысла, то есть в чередовании нарратором моментов утаивания и узнавания, сокрытия и откровения, бессмысленности и осмысливания»¹⁹⁸. В работе «Нарративная интрига “Доктора Живаго”» ученый убедительно показывает, как – при всей значимости классических моделей (кумулятивной, циклической, лиминальной) – основные для понимания смысла знакового модернистского романа векторы рецептивного ожидания направляются энигматической интригой, заставляющей читателя вместе с нарратором продвигаться к разгадке тайны бытия¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. С. 149.

¹⁹⁶ Там же. С. 148.

¹⁹⁷ Там же. С. 155.

¹⁹⁸ Там же. С. 157–158.

¹⁹⁹ Тюпа В. И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25).

Для неклассической художественной словесности характерно такое перераспределение «рецептивных акцентов», когда презентация наррации играет бóльшую роль в поддержании читательской заинтересованности, чем история как таковая. В таких случаях, согласно суждению В. И. Тюпы, «имеет смысл говорить об интриге слова (интриге не самой наррации, а ее вербализации)»²⁰⁰. Являясь не «особым типом интриги», но ее «другой стороной», «интрига слова индуцирует... эмоциональную рефлексию» реципиентов, направленную на «получаемое нарративное сообщение»²⁰¹.

Концепция нарративной интриги, сформированная В. И. Тюпой, продолжает разрабатываться в исследовании Г. А. Жиличевой «Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х годов», становясь ключом к анализу повествовательной структуры постсимволистской прозы. Задавая вопрос о том, что обеспечивает координацию значимых аспектов нарративной стратегии (интриги, модальности повествования, картины мира), ученый указывает на значимость «интегративных элементов», выполняющих роль «операторов повествования», являющихся «знаками медиации» между историей (и организующей ее интригой) и дискурсом²⁰². В качестве таких знаков могут выступать, по наблюдению Г. А. Жиличевой, «риторические приемы, разворачивающиеся в последовательности микродискурсов, так и сюжетные детали, соединяющие ряд эпизодов»²⁰³. Так, метафоры перемещения, процессуальности объединяют значение «хода» истории и течения речи, манифестируя обе значимые для постсимволистского романа стратегии. Если в текстах, реализующих стратегию провокации, маркеры движения являются знаком индивидуальной свободы, то в текстах, заданных

²⁰⁰ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. С. 162.

²⁰¹ Там же. С. 165.

²⁰² Жиличева Г. А. Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х годов. Новосибирск: НГПУ, 2013. С. 47.

²⁰³ Там же.

принципами нарративной стратегии откровения, путь героя телеологически обусловлен, идея его сверхценности детерминирует интригу романа²⁰⁴.

Выявление элементов-интеграторов позволяет исследователю увидеть и обосновать корреляцию определенной нарративной стратегии и участвующей в ее реализации интриги. Например, стратегия провокации оказывается чаще всего связанной с активизацией авантюрной интриги, тогда как стратегия откровения – с энигматической. В целом же рассматриваемая работа исчерпывающе свидетельствует об исключительной эффективности экстраполяции таких нарратологических универсалий, как «стратегия» и «интрига», в сферу анализа историко-литературной эмпирики.

Подведем итоги. Категория интриги является эффективным инструментом осмысления художественного нарратива, позволяя увидеть текст в его рецептивной перспективе, изученной наименее основательно. Ретроспективный учет широкого круга концепций (от рецептивной эстетики до когнитивистики) позволяет уйти от однобокой интерпретации взаимоотношений читателя и воспринимаемого им произведения. С одной стороны, текст обладает способностью к «прокладыванию маршрутов» его восприятия, с другой стороны, то, как читатель идет по этим маршрутам, и конечный «результат» такого прохождения зависит от горизонта воспринимающего сознания. Именно понятие интриги позволяет осмыслить процесс схематизации как основной фактор, обеспечивающий интеллигибельность повествовательного текста, и, как следствие, отрефлексировать процесс рецепции как динамический, ведь его динамика обусловлена совмещением следования кодифицированным в культуре (а потому узнаваемым) парадигмам и уклонения от них, приводящего к нарушению паттерна восприятия. Выполняя данную – семиотизирующую – функцию, обеспечивая истории возможность быть прослеженной, интрига реализует и функцию более масштабную, носящую онтологический характер – способствует конвертации человеческого опыта пребывания во времени в

²⁰⁴ Там же. С. 156–160.

художественное повествование, становится одним из факторов, обеспечивающих связь литературы и действительности. Будучи соотнесенным с концепцией нарративной стратегии, понятие интриги дает возможность рассматривать фикциональный нарратив с точки зрения его коммуникативных особенностей, а культуру в целом как поле взаимодействия разнородных коммуникативных практик. Учитывая невозможность применения классических аналитических подходов к образцам актуальной словесности, значимость рассматриваемого понятия и инспирируемого им аналитического инструментария становится особенно очевидной.

2 Повествовательная структура и жанровое своеобразие современного романа

Анализ современных романских текстов показывает, что в них уровень вербализации наррации оказывается подчас одним из ведущих, вносящих основной вклад в сотворение главных смыслов книги, ее «субстрата». А потому наблюдения над структурой повествования видятся нам наиболее продуктивным путем интерпретации современного романа. Однако если рассматривать семантически ориентированную нарратологию как исследовательский приоритет, необходим учет эстетической феноменальности произведения, неосуществимый без обращения к его жанровой природе.

Жанр представляется категорией-медиатором, благодаря которой соотнесены индивидуальная творческая практика и традиция, инновация и седиментация (П. Рикер), без чего невозможно функционирование интриги. По мысли В. И. Тюпы, жанр и нарративная стратегия (тактической конкретизацией которой является интрига) связаны генетически: базовые стратегии были сформированы в структуре четырех протолитературных жанров – сказания, притчи, анекдота, жизнеописания¹.

Отечественное литературоведение традиционно изучает жанровые и дискурсивно-повествовательные особенности эпики в их взаимосвязи. Такая установка последовательно реализуется в работах Н. Т. Рымаря², В. П. Скобелева³, Г. К. Косикова⁴, И. В. Силантьева⁵ и других авторитетных литературоведов. Так, Г. К. Косиков рассматривает взаимосвязь жанровых характеристик романа и иерархически организованной системы точек зрения, а

¹ Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии.

² Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев: Издательство Саратовского университета, 1990.

³ Скобелев В. П. Поэтика русского романа 1920–1930-х годов. Очерки теории и истории жанра. Самара: Самарский университет, 2001.

⁴ Косиков Г. К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили. М.: Издательство МГУ, 1976. С. 65–76.

⁵ Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009.

В. П. Скобелев изучает роль в организации романной сюжетности таких факторов нарративной организации, как динамика «стилевых масс», субъектная структура текста, система точек зрения, композиционные формы построения событийного уровня текста и др. Нам представляется методологически обоснованным выстраивать изучение современной эпики в русле сходной исследовательской логики.

Сложность генологической идентификации современных романских текстов обусловлена их неканонической природой, предполагающей опору не на совокупность устойчивых черт, а на «динамические константы» (А. В. Михайлов), образующие его «внутреннюю меру»⁶, т. е. механизм, который позволяет роману – «при всей изменчивости» – не утрачивать собственную идентичность»⁷. Внутренняя мера – это «соотношение полярных свойств в каждом из важнейших параметров художественного целого, таких как “тематическое содержание, стиль и композиционное построение”, неразрывно связанных “в целом высказывании” и определяемых “спецификой данной сферы общения” (М. М. Бахтин)»⁸. Речь идет о параметрах, которые, по М. М. Бахтину, определяют «направление собственной изменчивости» романа. Это «стилистическая трехмерность», отнесение мира персонажей и сюжетного события к «настоящему в его незавершенной современности», построение образа героя в «зоне максимально близкого контакта с незавершенной современностью»⁹.

Н. Д. Тamarченко демонстрирует пластичность перечисленных структурных особенностей на материале романа XIX в.: «Так, в романе “Евгений Онегин” разноречие (в частности – “языки” героев) сочетается с безусловностью поэтического языка таких высказываний, как: “Но грустно думать, что напрасно...»»; текущая современность дополнена вневременной сферой творческого процесса, а

⁶ Тamarченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Издательство РГГУ, 1997. С. 203.

⁷ Теория литературных жанров: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования / под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Academia, 2012. С. 62.

⁸ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 40.

⁹ Бахтин М. М. Эпос и роман (к методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 398.

фамильярный контакт автора с героями и читателем в незавершенном настоящем сосуществует с “завидным для поэта” сотворчеством его со своими духовными двойниками (Татьяной-Музой и Онегиным-“спутником странным”), во вневременном плане поэтического “Памятника” (“Быть может, в Лете не потонет...”)¹⁰.

Обращаясь к современному роману, попытаемся, двигаясь в заданном направлении анализа, описать параметры внутренней изменчивости жанра, не игнорируя при этом дискурсивные характеристики рассматриваемого художественного высказывания. Наряду с исследованием трансформаций «вторичных (идеологических)», по М. М. Бахтину, жанров, продуктивным будет анализ «первичных» «речевых жанров»¹¹ (далее – РЖ), организующих художественное высказывание и рассмотренных как формы «построения речевого целого, его завершения, учета слушателя»¹².

Литературовед всячески подчеркивал пограничную природу осмысливаемого им феномена: «<Теория речевых жанров> лежит на границах лингвистики и литературоведения, а также и тех почти совершенно еще не разработанных разделов филологии, которые должны изучать жизнь слова и специфическое использование языка во всех сферах общественной жизни и культуры»¹³, то есть, согласно современной терминологии, общей теории дискурса. По всей видимости, Бахтин рассматривал теорию речевых жанров не только как описание грамматики коммуникации, но и как инструмент литературоведческого анализа. Сохранились свидетельства о планах Бахтина

¹⁰ Теория литературных жанров. С. 62.

¹¹ «Мы говорим только определенными речевыми жарами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типичными *формами построения целого*. ...Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким. ...Мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем... определенное композиционное построение, предвидим конец, т. е. с самого начала обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи...» (Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. С. 448–449).

¹² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 357–358.

¹³ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. С. 447.

написать большую книгу о речевых жанрах, где исследование художественной литературы должно было занять основное место¹⁴. Сформулированное литературоведом понятие не реализовало свой смысловой потенциал в литературоведческой сфере, зато переживает бурное развитие в рамках ряда направлений в лингвистической теории речевых жанров: интенционального, функционально-стилистического, дискурсного, психолингвистического, культурологического, риторического, социологического, когнитивного.

Лингвисты, несколько скорректировав изначальную дефиницию Бахтина («РЖ – относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы», но не высказываний, как сформулировано ученым, а «текстов (речевых произведений)»¹⁵, ввели понятие в активный научный оборот как позволяющее решить проблему многолетних поисков значимой единицы речи (дискурса). По мнению большинства исследователей, эта единица должна быть достаточно емкой, чтобы отражать важнейшие содержательные (уровнеобразующие) категории дискурса, которых лишены единицы традиционно используемых уровневых моделей языка – таких, как предложение или сверхфразовое единство¹⁶.

В рамках лингвистической «жанрологии» решено и решается множество вопросов: границы, состав и номенклатура, классификация РЖ, разграничение РЖ и речевых актов. Использование РЖ при анализе естественного речевого материала оказалось очень продуктивным, т. к. обеспечило «основу для выявления коммуникативных правил и норм, различных моделей речевого взаимодействия, индивидуальных и социокультурных коммуникативных ценностей»¹⁷.

¹⁴ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 38.

¹⁵ Федосюк М. Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи // Жанры речи. Саратов: СНИГУ им. Н. Г. Чернышевского, 1997. С. 66.

¹⁶ Фенина В. В. Речевые жанры small talk и светская беседа в англо-американской и русской культурах: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005. С. 10.

¹⁷ Там же.

Если обобщить, РЖ «нужны» лингвистике как практически единственное средство корректного упорядочения процесса, с большим трудом поддающегося формализации, – коммуникации, и шире – как когнитивная структура, позволяющая осмысливать, концептуализировать действительность в ее коммуникативной явленности.

Обращение к теории РЖ как литературоведческому инструменту на сегодняшний день не слишком популярно. Необходимо указать на работы по прагматике фольклора, в которых фольклорный текст рассматривается как устное высказывание, обусловленное конвенциями между говорящим и слушающим, а также уже цитировавшуюся монографию А. Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова». Между тем такое обращение могло бы стать не менее плодотворным, чем в лингвистике. Особенно это касается сферы исследования современного нарратива, формирующегося в период кризиса «книжной» речи, когда в художественный текст хлынул поток речи устной.

РЖ в спонтанной речи и в художественном тексте окружены разными семантическими ореолами. Литературоведение исследует не жанры русской речи как таковые, а определенное отношение к ним писателя, приближаясь таким образом к пониманию его коммуникативных стратегий: «Цели речевых стратегий являются долгосрочными, рассчитанными на “конечный результат”, цели же речевых актов и – в большинстве случаев – речевых жанров ограничены конкретной коммуникативной ситуацией, эпизодом (в этом смысле аналогом можно считать цели речевых тактик и коммуникативных ходов, осуществляемых под контролем стратегии)»¹⁸. Действительно, речевой жанр при всем разнообразии своих дифференциальных признаков, определяется прежде всего через свою цель. У одного жанра – одна цель, а в реальном диалоге и даже в его небольшом отрывке цели (и жанры) меняются неоднократно. Поэтому лучше, как и предлагает О. С. Иссерс, отнести слово «стратегия» к авторской инстанции, за

¹⁸ Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: URSS, 2008. С. 113.

комплексным речевым жанром оставить слово «тактика», а за его компонентами (первичными жанрами, по Бахтину) – термин «коммуникативные ходы».

О соотношении дискурсивного и жанрового размышляет В. И. Тюпа¹⁹. Ученый дифференцирует два значения термина «дискурс», соотнося каждое с понятием жанра: «Дискурс I – это единичное (монотекстовое) коммуникативное событие, обладающее *инвариантной* жанровой структурой своей текстуальности. Дискурс II – это интертекстуальное «дисциплинарное пространство» (Фуко), как правило, разножанровое, *полевая* структура, ограниченная регулятивными границами социокультурных практик»²⁰ (курсив автора. – О. Г.).

В работе В.И. Тюпы понятия «дискурс» и «жанр» предстают как разноаспектные способы характеристики одного объекта – художественного высказывания. Если первое описывает полевую структуру, то второе – инвариантную; если дискурсивные характеристики разворачиваются в синхронии, то жанровые – в диахронии, характеризую связь рассматриваемого высказывания с культурной традицией.

В контексте задачи изучения современного романного нарратива и анализ дискурсивно-повествовательного уровня текста, и анализ его жанрового устройства равно необходимы, так как помогают понять специфику коммуникативной организации сложного высказывания, без чего, в свою очередь, невозможно рассмотрение категории нарративной интриги.

2.1 Нелинейное повествование в современном романе

2.1.1 Трансформация речевых жанров в романе

М. П. Шишкина «Венерин волос»

¹⁹ Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013.

²⁰ Там же. С. 14. (Курсив В. И. Тюпы.)

Литературоведы привычно связывают нелинейный роман с постмодернистской парадигмой, с творчеством М. Павича, Х. Л. Борхеса, У. Эко²¹. В качестве конститутивных черт единодушно признается стандартный «постмодернистский набор»: децентрация, мир как текст, лабиринтность, разрыв всех линейных связей, отказ от демонстрации причинно-следственных отношений, а в связи с этим – и отказ от логики характера и сюжета.

Большинство отечественных текстов интересующего нас периода соответствует описанной матрице – «Подлинная история зеленых музыкантов» и «Мастер Хаос» Е. А. Попова, «Шлем ужаса», «Чапаев и Пустота» и многие другие произведения В. О. Пелевина, «Тридцатая любовь Марины» и почти все, следовавшее за этим текстом, у В. Г. Сорокина, «Бесконечный тупик» Д. Е. Галковского и т. д.

Антонимична данной тенденция, во многом определившая облик литературы нулевых, – появление «социального романа про “здесь и сейчас”»²², создаваемый в традициях «добротного» реализма и, соответственно, безоговорочно линейный. Пониженный градус экспериментальности здесь обусловлен, по мнению критики, застойной, депрессивной стабильностью первой декады столетия («Победитель» А. Г. Волоса, «Асан» В. С. Маканина, «Сажайте, и вырастет», «Готовься к войне!» А. В. Рубанова, «Пересуд» А. И. Слаповского, «Все поправимо» А. А. Кабакова – ряд многочислен).

На фоне обеих «мейнстримовых» тенденций легче увидеть еще одну, наиболее нам интересную. В ее рамках – «Помни о Фамагусте» и «Спокойные поля» А. Л. Гольдштейна, «Взятие Измаила» и «Венерин волос» М. П. Шишкина, «Нежный театр» Н. М. Кононова, «Номер Один, или В саду других возможностей» Л. С. Петрушевской, «Линии жизни, или Сундучок Милашевича»

²¹ Спиридонов Д. В. Поэтика «нелинейного письма» и проблема постмодернизма // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 120–122; Плахтиенко О. П., Коровина Ю. А. Феномен нелинейного текста в художественной литературе: история развития и современные формы. Роман М. Павича «Семь смертных грехов». URL: <https://bit.ly/2DWYCeE> (дата обращения: 01.07.2022).

²² Данилкин Л. А. Нумерация с хвоста. Путеводитель по русской литературе. М.: АСТ, Астрель, 2009. С. 4.

М. С. Харитонова. По типу организации текстового пространства эти романы необходимо признать нелинейными (происходит разрыв линейности), но такой тип нелинейности не соотнесен ни с одной постмодернистской романной моделью. Попробуем его описать.

Родословная этой организации нарратива уходит корнями, как кажется, не столько в творчество Павича, Борхеса и Эко, сколько в прозу С. Соколова и дальше – в русский и западноевропейский модернизм. В тексте присутствует и вполне поддается реконструкции определенное онтологическое ядро, некие смысловые инварианты, которые, взаимодействуя друг с другом, организуют очень жесткий идейный каркас текста. Главная смысловая доминанта романов Шишкина – «бессмертие посредством...» («предикатов» у такого «субъекта», по Шишкину, несколько), Гольдштейн настойчиво обращается к семантике «ухода» и т. д. Есть общие для всех перечисленных писателей смысловые константы – проблематизация соотношения «реальность – литература» (и ее неперемное проговаривание), апология Слова, судьба русского мира... Авторы нарушают принцип индуктивности, лежащий в основе жизнеподобия литературного текста – восхождение от единичного, частного эпизода ко бытийному континууму и параллельно с этим к собственным выводам на основе увиденного. Писателям, о которых идет речь, ближе дедуктивность: есть комплекс устойчивых смысловых «сгустков», которые затем разворачиваются в сюжетах, речевых партиях, судьбах персонажей, в самой структуре повествования; неслучайна ее пронизанность разного рода «идиоматизированными», приближающимися к языковым константам единицами – «каскадами» пословиц и поговорок, рекламными слоганами, философскими максимами, мифологемами. Все это уже не игровые коллажи, а намек на то, что за любым речевым хаосом, в котором временами растворяется роман, нужно подозревать устойчивый смысловой каркас – как нужно его подозревать и за хаосом, в который тоже время от времени погружается жизнь. Такая высокая степень «сконструированности» текста парадоксальным образом не пропорциональна степени присутствия литературной условности в нем. Гротеск и фантастика не привлекают (или привлекают

достаточно умеренно) интересующих нас авторов – часто в тексте можно усмотреть даже больше, чем добросовестное жизне- и бытописание – нечто, приближающееся к *non-fiction*. Вообще в ритме внешне очень свободного движения текстовой ткани чувствуется участие как будто некоего «тумблера», переключающего режимы: то у каждого обозначающего обязательно есть свой денотат – и тогда все узнаваемо, автор словно дает шанс каждому читающему подумать: «здесь про меня»; но в следующем фрагменте могут остаться одни означающие, у которых не будет референтов (точнее, они будут, но только в авторском сознании), и тогда читателю остается лишь следить за событийностью стиля. При этом явно ощущается, что автор такого текста не «умер», он делает свое сообщение вполне вычленимым (хотя в отношении определенных фрагментов текста можно сказать, что коммуникативная позиция автора скорее аутична), согревает героев и текст «телеологическим теплом» (О. Э. Мандельштам), создает бесспорно индивидуальную неповторимую картину мира не вписывающуюся как в жанровую систему в современном понимании явлений «жанровость», «жанровая словесность», так и в классические представления о жанре – слишком сильна авторская доминанта.

Эта организация повествования как нельзя лучше откликается на принятое в современной теории литературы разделение на событие рассказанное и «событие самого рассказывания». Сами «приключения» языковой ткани – отдельный сюжет. Автор воспринимает свой текст прежде всего как *высказывание*, персонажа – прежде всего как *говорящего*, а его поступки – лишь материализация того, что он уже сказал. Перед нами не ситуация «стиль ради стиля», но ситуация, где стиль – одна из важнейших сфер бытийного воплощения *такого* «человека пишущего», его способ противостоять многому: от «никакого языка» (С. И. Чупринин) современной – даже «качественной» – беллетристики до хаоса (который тоже – нивелирующая сила), царящего вокруг.

Изначально кажется, что текст вобрал этот хаос: любые композиционные механизмы упорядочивания, известные литературному процессу, здесь как будто не работают. Не работает даже объяснительный аппарат нон-классики: это не

поток сознания, не новый роман, не полифонический роман, не (как это очевидно из сказанного о «плане содержания») постмодернистский роман – хотя какие-то из его «техник» как раз на формальном уровне задействуются, это просто «текст как он есть». Текст с сильным «креном» в устность – а потому наиболее корректными методиками осмысления такого типа формальной организации нам представляются нарратология, коммуникативистика и бахтинская теория речевых жанров.

Сложность нарративной организации – не только в ее неструктурированности, фрагментарности, обрывочности, или «фантичности», по определению К. А. Степаняна. Не разграничиваются речевые партии говорящих персонажей, а иногда – голоса персонажей, голос повествователя и голос фигуранта, цитируемого в этом же фрагменте текста, равно «ответственны» за произносимое, нельзя с точностью сказать, отражение чьего сознания перед нами. Очевидно, что здесь мы сталкиваемся с явлением субъектного неосинкретизма, который изначально был характерен для архаичных литератур и вернулся, когда человек в контексте окружающего почувствовал себя особенно неуверенно. Такое повествовательное «лоскутное одеяло» становится еще более пестрым за счет «инородовых» вторжений – очень значительной оказывается власть лирической и публицистической стихий.

Интересно было бы понять природу такой установки на предельное многообразие и усложненность процессов, происходящих в пространстве плана выражения. Любому художественному тексту необходима динамика. Но если в классическом произведении динамика достигается за счет развития характера, конфликта, посылающих «энергетические импульсы», катализирующих развитие идейной сферы, то в рассматриваемой нами разновидности нон-классики основным ресурсом подвижности, как оказывается, обладает речь. Устойчивый каркас «мономифов», составляющий онтологическое ядро произведения, не обладает динамическим потенциалом, т. к. к нему автор «не идет» посредством текста, а хочет это ядро текстом утвердить, как будто уравновесить чем-то стабильным неустойчивую лодку реальности (один из шишкинских образов).

Движение не может сообщить и характер, вступающий в конфликт, потому что ни того, ни другого в традиционном понимании в рассматриваемой прозе нет.

Герой в таком романе – еще одна когнитивная сложность. Это и не полнокровно и многосторонне воссоздаваемая человеческая личность (как в классике), но и не «умерший» субъект, превратившийся из образа в знак, по отношению к которому автор абсолютно холоден. В то же время у этого героя «одноплоскостная» реализация – преимущественно в речи, причем часто эти речи смешиваются, как уже говорилось, с голосами других субъектов, и имен не различить. Несмотря на это тексты кажутся пронизанными некоей личностной интуицией, есть ощущение, что сама категория личности для автора немаловажна, просто он нашел какие-то иные (помимо стереометрически-жизнеподобного моделирования человека) средства для выражения этой значимости. Этот и другие намеченные аспекты нелинейной поэтики в современной отечественной прозе еще ждут своего осмысления.

Попробуем интерпретировать некоторые аспекты романа М. П. Шишкина «Венерин волос», обратившись к бахтинской теории речевых жанров.

С формальной точки зрения роман очень похож на постмодернистский – нанизанные один на другой без всякой причинно-следственной связи текстовые отрывки, соотнесенные с самыми разнообразными речевыми жанрами: интервью, которые дают беженцы при пересечении швейцарской границы, письма героя к сыну, дневник забытой певицы и т. д. Как нам кажется, один из эффективных путей к пониманию сути авторского сообщения – реконструкция смещений речевых жанровых клише.

В отношении повествовательной структуры рассматриваемого романа кажется очень точным замечание А. Д. Степанова: «Во все переломные моменты литературного языка и стилей происходит обращение к первичным речевым жанрам и прежде всего к *диалогу*»²³ (курсив автора. – О.Г.). Обращает на себя внимание тотальная диалогизированность всех фрагментов: текстовая ткань

²³ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 62.

романа – во многом результат трансформаций заданной на первых страницах вопросно-ответной матрицы интервью. Изначально речезанровый канон допроса на границе строго соблюдается, однако очень скоро включается система двойной кодировки: границу со Швейцарией не отличить от границы, за которой рай, а допрашивающего, Петера Фишера (рыбака – ловца человек), от апостола Петра. Ситуация поменялась, а речевые стратегии коммуникантов остались прежними: Петр под стать дотошному чиновнику таможенной службы пытается вывести на чистую воду хронически лгущих беженцев из земных пределов в небесные – лгущих ради получения убежища. Автору нужно довести коммуникацию до абсурда (вместо одного из вопросов анкеты звучит типичный кроссвордный вопрос – назвать имя внебрачной дочери Навуходносора, вторая буква «б»), чтобы читающему стало понятно: бессмысленно выяснять правду, потому что люди могут лгать, но истории ложными быть не могут, они происходили, просто с кем-то другим. Так в романе постепенно начинает формироваться сверхсюжет – онтологизация слова. В моменты нарушения жанроречевых канонов слышнее авторский голос.

Онтологический статус «истории» выражается и на уровне субъектной организации речей. В романе множество персонажей, говорящих практически одним и тем же, общим, не индивидуализированным языком. Расшифровка такой нарративной структуры – в авторском убеждении, что человек – лишь «варежка», которую надевает «история», ее способ продлиться и в итоге стать бессмертной.

Ситуация допроса в преддверии рая оборачивается чем-то похожим на последнюю исповедь – есть уже не придирчивый, а, скорее, нейтральный Слышающий и Спрашивающий, есть говорящий о себе самое главное. Но информативная природа лежащего в основе этого интервью-допроса-исповеди вновь искажается: Спрашивающий часто вместо вопроса рассказывает всю историю Отвечающего. Теряет прагматический смысл сама вопросно-ответная структура: ответ может не соответствовать вопросу, они могут меняться местами, вместо ответа могут звучать совершенно не соотнесенные с вопросом «Сказание о Дракуле-воеводе», повествование об Ионе или фрагменты финно-угорского

мифокомплекса. При этом Шишкин настойчиво держится за самую вопросно-ответную структуру повествования, она «прошивает» все текстовые фрагменты и в конце концов начинает восприниматься как формальное выражение одной из универсалий его художественного мира. По мнению автора, событие, не запечатленное в слове, в истории, эфемерно; бытие устроено по принципу ноосферы – в нем сохраняется только то, что рассказано, но для этого рассказанное должно быть услышано. Ситуация последней исповеди предполагает услышанность сакрального характера, однако мы вновь сталкиваемся с нарушением жанровых параметров: отвечающий не верит в правомочность задающего вопросы:

«Вопрос: Вы стреляли в детей?

Ответ: Зачем вам это?

Вопрос: Чтобы простить.

Ответ: Меня никто не может простить, потому что никто не посмеет меня ни в чем обвинить. Ясно?»²⁴

Это несоответствие подчеркивает, что природа двоемирия в художественной реальности Шишкина носит не классически религиозный характер (грешный «этот» мир противопоставлен сакральному «иному»), а, скорее, такой, который реализован в творчестве Бродского: ненастоящей, мимолетной, несуральной реальности противопоставлено пространство языка, слова, обретшего онтологический статус. «Лингвистическая» вселенная Шишкина оптимистична: если возможно бессмертие для слова, оно возможно в принципе. Поэтому автор делает говорящими даже третьестепенных персонажей, мельком появляющихся в объективе его камеры, размещает в текстовом пространстве какие-то незначачие подробности их жизни. Все это сложно оправдать с композиционной точки зрения, а вот с позиции сакрализации речи такая несоразмерность объяснима вполне: автор просто хочет дать шанс остаться в

²⁴ Шишкин М. П. Венерин волос. М.: Вагриус, 2005. С. 318.

вечности – в речевой ноосфере – как можно большему числу человеческих историй, а значит, и человеческих личностей, судеб.

Но онтологичным становится не только пространство слова. Последняя трансформация изначально заданной в романе вопросно-ответной структуры, прошедшей целую цепочку «перерождений» (интервью – допрос – исповедь – дружеская беседа), трансформация в разговор влюбленных. И это единственное звено, где не возникает конфликта между параметрами жанра: говорящие совпадают с говоримым – у идеального мира намечается еще одно измерение. В словаре Шишкина, любовь, как и слово, – парафразы бессмертия. Слова писателя в одном из интервью подтверждают этот вывод: «“Венерин волос” – о преодолении смерти любовью, о воскрешении любовью и словом».

То, что происходит в сфере речепостроения, для Шишкина является метафорой, опредмечивающей, наглядно воплощающей сферу смыслов. С одной стороны, если определять способ функционирования речевых жанров в рамках романа, то нужно обратиться к понятию «расшатывание жанра»: границы между отрывками, соотнесенными с жанрами интервью, дружеской беседы, протокола, письма, приговора, проповеди, объяснения и т. д. постепенно стираются, фрагменты «перетекают» друг в друга, «перетекают» и субъекты речи, пронизываемы и неупорядочены пространство и время. Вместе с тем среди этой словесной плазмы встречаются жанровые структуры, не подверженные «морфингу»²⁵ – это и миф, и идиоматические конструкции, и так называемая «считалка» – сюжетный каркас, позаимствованный из «Десяти негритят» А. Кристи, который используется Слушающим как синоним судьбы, предзаданности. Такая жанровая структура – островки стабильности на фоне непрерывных метаморфоз, упорядочить которые не под силу даже внимательному сознанию, – своеобразная модель реальности, понятой автором как двухуровневая, практически цитатно-платоновская: текучий, бестолково

²⁵ Морфинг – в компьютерной анимации плавное преобразование одного изображения в другое с помощью геометрических операций и цветовой интерполяции. В науке морфингом называют методы моделирования изменений формы объекта.

устроенный, неблагополучный «мир вещей», которому не дает окончательно раствориться в хаосе некая стабильная «мировая ось».

О том, что прорывы из обыденной реальности в высшую возможны, автор тоже говорит языком жанровых смещений. «В окне кондитерской покосилась реклама: “Вчера ты слизь, а завтра зола”». Спецназовцы в погоне за героем кричат: «Господь знает, куда ведет нас, а мы узнаем в конце пути» и т. п. В первом случае жанровое обещание (рекламный слоган) не соответствует содержанию текста (философско-эсхатологическая максима с иронической «подсветкой»), хотя соответствует форме (лаконичность, формульность, простота, броскость – такой и должна быть реклама). Фраза расслаивается, план выражения «привязывает» ее к грустной действительности, не согласующийся с ним план содержания говорит об иных реальностях.

Возвращаясь к диалогической природе речевых жанров, образующих «Венерин волос», нужно отметить, что эта стратегия трансформирует даже заведомо монологичные жанры, например, входящие в группу императивных. Приговор, обычно не оставляющий места для «слова с лазейкой» (М. М. Бахтин), начинает звучать как провокация к спору, как попытка «обсудить» жизненную позицию подсудимого (вынесенный герою вердикт таков: «Только дикари верят в борьбу добра против зла»). Диалог как речепорождающая модель так педалируется автором, что обоснованна мысль о превышении им просто речетворческих функций. В конце концов, сам писатель – тот, кто организует диалог, контакт ускользающего настоящего и зафиксированного в слове вневременного. Он – тот, благодаря кому «раскатанная по дороге кошка» «на самом деле жива и ловит лапой снежинки»²⁶.

2.1.2 Парадигматическое письмо М. П. Шишкина

²⁶ Шишкин М. П. Венерин волос. С. 451.

Как отмечалось выше, главный «рецепт» нелинейного письма – ослабление синтагматических связей в тексте и усиление парадигматических. Отсюда многократное увеличение значимости авторских подсказок / читательской инициативности в процессе поиска алгоритмов текстовосприятия (= текстопорождения). Западноевропейский автор, борющийся с синтагматичностью, чаще артикулирует алгоритмы чтения. Словарь, кроссворд, карты Таро, географический атлас (ряд можно продолжать) – такой «суфляж» при всей возможной герметичности художественного дискурса (вспомним «Хазарский словарь» М. Павича) все же облегчает читателю навигацию по тексту. В отечественной литературе по такому пути конструирования нелинейного нарратива пошел разве что Д. Е. Галковский. Даже завязший в двух «бесконечных» желто-черных томах знает, что читает он все же *комментарий* к некоему тексту («Бесконечный тупик»). А вот взявшемуся за романы А. Л. Гольдштейна («Помни о Фамагусте», «Спокойные поля», «Прощание с Нарциссом») понятно лишь то, что он – в самой «пучине» текстового «океана», а вот закономерности, согласно которым его «швыряет» от одного текстового фрагмента к другому, совершенно непрозрачны и нуждаются не столько в непосредственном читательском восприятии, сколько в скрупулезном и, кажется, прежде всего лингвистическом анализе. И так не только с Гольдштейном. Алгоритмы «утоплены» в текстовой ткани, комфортного чтения не получается, автору «Прощания с Нарциссом» никогда не сравниться в популярности с тем же Павичем, но вместе с этим текст очищается от ореола условности, игры, звучит более искренне. И ввиду только что упомянутой неизученности конструктивных принципов русского нелинейного письма становится интересной филологической проблемой.

Фрагментированность нелинейного нарратива – одна из важнейших черт его поэтики. Если произведение – модель универсума (Ю. М. Лотман), то понять законы его дробления, природу дискретных частиц и соотношение «часть – целое» значит сильно продвинуться в реконструкции авторского мировосприятия. Возможно, продуктивной будет идея некоей «шкалы дискретности» нелинейных

текстов. Один ее полюс – максимальная степень дискретности текста: отдельные фрагменты небольшой величины (от нескольких строк до объема небольшого рассказа), автономно расположенные (каждый на отдельной странице), печатающиеся под общим заголовком и связанные друг с другом более тесной связью, чем, скажем, стихотворения в рамках цикла или рассказы в сборнике. Характерный пример – книги Г. Брускина «Прошедшее время несовершенного вида», «Мысленно Вами». Материал, с которым работает писатель, еще недавно известный только как один из самых рейтинговых русских художников-эмигрантов, – собственное прошлое, и отдаленное (детство – в людях – мои университеты), и недавнее, прошлое, в которое автор совершает моментальные, как укол иголкой, флешбэки. Казалось бы, такой модернизированный способ писать мемуары, но вот текст начинает «прослаиваться» репродукциями картин и инсталляций Брускина-художника (многие из полотен тоже представляют собой целостность, раздробленную на фрагменты), и путем взаимодействия двух этих семиотически разнородных уровней текст переводится из нефикционального измерения в художественное. Введение изобразительного ряда на правах не иллюстраций, а таких же статусно полноправных фрагментов гипертекста, как фрагменты текстовые, фикционализирует нарратив, и это не единственное используемое Брускиным средство «охудожествления» реально-жизненного сюжета. Сами по себе текстовые «кусочки мозаики» обладают очень интересной природой – иногда похожи на анекдот (в том смысле, в котором этот термин употреблялся в XIX в. – курьезный, любопытный случай или даже одно высказывание, обрамленное чуть намеченной рамкой коммуникативной ситуации), но никогда не дорастают до рассказа (мешает отсутствие фабульности). Чем-то похоже на «виньетки» Жолковского, но в книге Брускина – в отличие от цикла миниатюр знаменитого филолога – есть то, что позволяет квалифицировать «Прошедшее время...», например, как пусть и очень необычный, но все же роман (нелинейный, конечно) – *герой*, проходящий *путь*, система персонажей, сложные отношения с хронотопами – детским, советским и постсоветским, американским и каким-то универсальным еврейским,

парадоксально существующим почти безотносительно места и времени, магистральные темы, символы, эпическая дистанция... Типологически к группе таким образом организованной нелинейности можно отнести, как нам кажется, и «роман в рассказах» З. Прилепина «Грех». Интересный феномен – сборник «Мы» А. Слаповского. Он устроен гораздо сложнее, чем цикл рассказов, но о присутствии романного начала, путь даже нелинейно реализованного, в этом случае говорить не приходится.

Следующее «деление» на «шкале дискретности» нелинейного романа – тип соотношения «часть – целое», проявившийся, например, в романе М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (первый победитель премии «Русский Букер» (1992)). Фрагментированным предстает не весь текст, а лишь один из его уровней. Провинциальный филолог Лизавин пишет диссертацию о своем земляке-писателе, творившем в Серебряном веке и ныне незаслуженно забытом. Все, что сохранилось из наследия Симеона Милашевича, – конфетные фантики, на которых он – за неимением нормальной бумаги – записывал свои полуфедоровские-полухлебниковские откровения. Они и жизнь непризнанного таланта в целом погрузились в дискретность волей времени и забвения. Но авторы русских нелинейных романов, даже отдавая дань пониманию, что в современной цивилизации все обречено разваливаться на куски, ощущают сильную тягу к восстановлению целостности. Поэтому появляется филологически-детективная линия, в рамках которой Лизавин пытается поймать «сеть» фабульности разрозненные знаки, оставленные Милашевичем. Лизавинским «соратником» в деле восстановления «линий судьбы» становится сам Харитонов, на своем, получается, уже мета-мета-уровне компенсирующий «отрывочность» и филолога, и писателя.

Еще один тип функционирования фрагментов в нелинейном романе реализован у Гольдштейна, а также у Шишкина, в двух из четырех созданных им произведений («Взятие Измаила», «Венерин волос»). Во многом этот тип нелинейности противопоставлен первому из описанных нами, когда фрагменты максимально автономны. Текст этого типа состоит из отрывков, соотнесенных с

самыми разными речевыми жанрами. По смыслу эти отрывки не связаны друг с другом, общей фабульной линии, естественно, не выстраивается. Но при этом синтаксически, синтагматически текст выстроен так, как будто линейные связи сохранены. Авторская интенция, организующая такое повествование, – изобразить хаос, в который погружен мир, но одновременно и попытаться хотя бы формально связать «участки» этого хаоса воедино, побеждая таким образом энтропию.

Все шишкинские нарративы тяготеют к структурной фрагментарности в силу того, что творчески и биографически его «я» разворачивается в ряде сложносовместимых плоскостей, каждая из которых нуждается в «озвучивании». Он русский писатель, продолжающий писать на родном языке в эмиграции. В Швейцарии ему лучше, чем в России, но не отделаться от мысли, что здесь – настоящее, а, вспомним классика, «вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия». А еще есть хронотоп (точнее, а-хронос и а-топос) «иноного мира», настойчиво всплывающий в каждом романе то в метафоре подводной лодки капитана Немо, где дожидаются героя все, кого он любит и потерял, то в метафоре какого-то странного царства «попа Ивана», как в вышедшем этой осенью шишкинском романе «Письмовник». Помимо трихотомии «Россия – Швейцария – “вечная Швейцария”» существуют еще несовместимые между собой поля притяжения. Есть реальная жизнь, об интересе к которой свидетельствует лавина *non-fiction* жанров, включаемых в романские «лоскутные одеяла», но не менее дорого и пространство культуры. Прошлое завораживает, поэтому в любом романе мы встретим экскурс в детство почти всех героев; настоящее отталкивает, но его громкий голос не получается игнорировать – отсюда десятки страниц, напоминающих стенограммы передач вроде «Чрезвычайного происшествия». Писательскому сознанию, как известному герою Маяковского, «приходится раздвояться». Но при этом весь корпус нелинейных нарративов пронизан единым стержнем смысла, для определения которого мы используем термин «мономиф». В последнем романе Шишкин находит метафору, описывающую в том числе и соотношение фрагментарности и

целостности в его романистике, – «Большой взрыв». Когда-то все было единым сгустком энергии, потом это единство разорвалось, и так получился мир, но абсолютно от каждой части протянуты ниточки к центру, о котором сохранилась – даже у вещей – какая-то генетическая память, и в конце концов все снова соберется в одну точку.

Каждый нелинейный роман «собирается в одну точку» согласно алгоритмам чтения, которые более или менее запрограммированы автором (от этого зависит степень читательского текстотворчества) и которые в отечественной литературе, как констатировалось выше, «не лежат на поверхности» повествования. Попробуем установить такой алгоритм работы с нелинейностью, обратившись к романам М. Шишкина.

Алгоритмы интерпретации нелинейности

Из четырех шишкинских романов адекватное синтагматическое прочтение возможно только в отношении первого – «Всех ожидает одна ночь». Основная часть романа – записки «маленького» и в то же самое время «лишнего» человека Ларионова, ориентированные на линейный дискурс классической литературы XIX в. Элементы нелинейности – лишь в рамочной композиции: некоторые части записок предварены и заключены письмами Ларионова к другу-доктору, которому и адресуются воспоминания. Парадигматичность такого рода кажется структурной калькой «Героя нашего времени», в следующих же трех романах ситуация интереснее. Наиболее продуктивной интерпретацией, на наш взгляд, является выстраивание разнодискурсных парадигматических цепочек. Прежде всего обращает на себя внимание противопоставленность нон-фикшн и фикшн парадигматики.

В шишкинских романах, как и в большинстве современных крупных нарративов, большое разнообразие нефикциональных фрагментов. Художественное вступает в контакт с эссе и публицистическими жанрами, с жанрами информативными (фрагменты энциклопедических статей, учебников, путеводителей) и аффективными (преимущественно с «уголовной» окраской: защитные и обвинительные судебные речи, допросы и т. д.). Полилог дискурсов развивается и

в рамках фикционального пласта романа: эпические, «исконно романские», фрагменты соседствуют с драматизацией нарратива и отрывками, которые можно идентифицировать как стихотворения в прозе.

Многое об авторской философии может сказать стиль обращения с нон-фикшн жанрами. Поскольку огромную роль в шишкинском универсуме играет *слово*, то все жанры делятся на, образно выражаясь, «живые» и «мертвые», – соответственно, те, в которых слово сохраняет свою многогранную онтологическую и семантическую природу, и те, которые уплощают, выхолащивают ее. К последней категории, как правило, относятся жанры официальной речи и в целом – все те, где велик разрыв между прагматикой и семантикой высказывания, между тем, что оформляется в слова, и тем, что подразумевается. Среди таких «лгущих» речевых жанров будет и армейский приказ, и судебная речь, и газетные статьи, и похоронка. А вот, например, как выглядит письмо составителей словаря судебных ораторов, обращенное к одному из героев романа «Взятие Измаила»:

«Ликуйте, афиняне!

Любезному Гипериду от протухшего словаря русских судебных ораторов. Настоящим доносим до Вашего, что надо признать. Никуда не денешься. Посему при подготовке очередного издания сочли возможным и в чем-то даже – врать так врать – желательным включение в наш почтенный ежегодник статьи и о Вас, чем поневоле отдает должное Вашей многолетней благотворной деятельности на поприще выяснения истины, являющейся, как записано в статутах, продуктом судебного разбирательства. Поймите, дорогой наш, недоброжелатели и завистники тоже ведь не всемогущи, так что вот тебе, братец, словарная статья третьей степени за выслугу лет. Лучше поздно, чем после твоей смерти. И потому, колючий, но великодушный Гиперид, умеющий добиваться прощения злодеям с морелевыми ушами, прости и ты нам, и вышли заказным фотографию и свою жизнь на двух страничках, сколько сблудивших рыбиц из моря человеческого спас ты от крючка и не кусал ли ты в детстве мамку за сиську»²⁷.

²⁷ Шишкин М. П. Взятие Измаила. М.: Вагриус, 2007. С. 19–20.

Трансформации жанра направлены словно бы на то, чтобы вывести «лицемерящий» текст на чистую воду, и одновременно исправить его. Редуцируется канцелярит («Настоящим доносим до Вашего, что надо признать») – автору как будто скучно дописывать фразу, которая автоматизировалась настолько, что ее окончание возникает в голове, еще когда произнесено лишь начало. Превращаются в прямые косвенные речевые акты («врать так врать»). Слова из одноголосых превращаются в двуголосые, начиная отражать не только сознание их написавшего, но и авторскую оценку («протухший» – о словаре «говорит» не составитель, а писатель) – диалог, многоголосие в шишкинском мире играют не менее значимую роль, чем слово. Наконец, жанр письма погружается в стихию устности как более непосредственного, искреннего, а в данном случае даже фамильярного, речевого формата. Эта трансформация, как и вообще такой явный интерес к нон-фикшн, возможно, вытекает из авторского желания перефокусировать хотя бы собственный литературный текст на что-то настоящее, невыдуманное, противопоставив это бесконечному потоку фэнтези, ежегодно выливающемуся на читателя.

Лозунг «Назад к реальности!» вдохновляет сегодня многих литераторов. Есть и замороженные им до такой степени, что ничего кроме «реальности» в тексте не остается (речь, конечно, о «новых реалистах» – Р. В. Сенчине, С. А. Шаргунове и др.), но в этом «неонатуралистическом» случае литература возвращается на уже хоженую дорогу, к тексту-протоколу. То, что пишет Сенчин, очень узнаваемо, но неинтересно, – из слишком «верного реальности» романа исчезает обобщение, без которого невозможен образ и которое необходимо разуму, и миф, который необходим душе. Шишкину – во многом как раз благодаря полидискурсивности текста – удастся совмещать «тьмы низких истин» и «нас возвышающий обман», возвращаясь на новом уровне и в новых условиях к балансу, который умела находить между этими категориями классическая литература.

В шишкинских романах каждый из названных речевых жанров образует парадигму. План содержания романа – сумма смыслов, «растворенных» именно в парадигмах, организованных фрагментами, реализующими один и тот же дискурс; синтагматическое же восприятие произведения оставляет ощущение хаоса. Остановимся более подробно на одной из сердцевинных парадигм шишкинской «тетралогии» – составленной жанрами, которые с легкой руки Л. Я. Гинзбург называют «человеческими документами» (воспоминания, записки, мемуары, дневниковые записи, письма и др.). Их «массовая доля» в каждом романном тексте так велика, что напрашивается вывод о том, что автору чрезвычайно важен эффект непридуманности, искренности – «не литература, а сама жизнь» – который всегда сопровождает включение в фикшн «человеческого документа», даже если последний, как часто у Шишкина, в процессе этого включения фикционализируется. Еще одна особенность: в соответствии с законом «нарративного морфинга» невозможно установить четких границ между, например, дневником, мемуарами и письмом героя, все перетекает во все. Поэтому, выбирая объектом анализа *парадигму письма*, мы оговариваемся: письмо и все, во что письмо у Шишкина может превращаться.

Эпистолярная парадигма в романистике М. П. Шишкина

Жанр письма оказался востребованным во всех четырех романах, особенно в последнем, представляющем собой редкий на сегодняшний день литературный феномен – эпистолярный роман. Логично поэтому сфокусировать анализ на «Письмовнике», по мере необходимости обращаясь к фрагментам-письмам в других романах, – ведь все это составные части единого «трансроманного» эпистолярного текста, обладающего общим ядром инвариантных смыслов, очень значимых для художественного мира интересного современного прозаика.

В первом романе «Записки Ларионова» («Всех ожидает одна ночь», 1993 г.) письма (в синтезе с мемуарным предисловием и чем-то похожим на дневниковые записи) – обрамляющая структура. Они становятся рамкой для трех частей

«записок», адресуя жизнеописание ничем не примечательного дворянина XIX в. его другу-врачу, отъезжающему в связи с женитьбой в Петербург. Друг, как выяснится из предисловия ко второй тетради, уехал не попрощавшись и, скорее всего, даже не откроет записки, да и записывать-то в принципе нечего – жизнь получилась выдержанной в умеренно-серых тонах. Зачем же тогда Ларионов создает весь этот эпистолярно-мемуарно-дневниковый комплекс? Какую роль в нем играет собственно письмо?

Во-первых, письмо преодолевает «аутическую» ауру мемуаров, превращая их в развернутую – и последнюю – реплику в диалоге человека не столько с другом (он оказался не очень внимательным слушателем), сколько с миром: «живет-де в уездном городе N Петр Иванович Добчинский». Забегая вперед, скажем, что проблема диалога – неотъемлемый компонент семантического инварианта эпистолярной парадигмы: всякий раз, когда автор переводит текст в режим письма, возникает мотив невозможности диалога либо его значимости для персонажей. Во-вторых, в записках восстанавливается фабула прожитой жизни, а в обрамляющих письмах – ее смысл. Жизнь, которая в тексте XIX в. была бы объявлена лишней, здесь находит свою апологию: «...умирать я тоже буду счастливым. Я ведь жил и жизнь свою прожил, и что еще нужно? И дал бы мне Господь нынче еще одну жизнь, прожил бы ее точно так, ничего бы в ней не изменил, ни слова, ни взгляда, ни вздоха. И ни в чем не раскаиваюсь. И ни о чем не жалею. Как все есть, так оно и должно быть»²⁸. Этот смысл также прочно войдет в инвариант эпистолярной парадигмы шишкинских романов: письмо пишется не ради изложения неких событий, движущих сюжет, как в классическом романе-переписке; события, если и излагаются, становятся лишь вехами, при помощи которых легче различить главный сюжет – сюжет самоидентификации пишущего.

Еще один интересный эпистолярный комплекс, участвующий в создании «трансроманной» парадигмы, находим в «Венерином волосе». Как и «Записки

²⁸ Шишкин М. П. Всех ожидает одна ночь. М.: Вагриус, 2007. С. 318.

Ларионова», эти письма воспринимаются в атмосфере традиции, идущей от «Бедных людей»: «маленький человек» (процитируем Макара Девушкина: «у меня с недавнего времени слог формируется»), формируя слог, оформляет собственную картину мира (я и время-пространство, я и память, я и язык).

«Толмач», автобиографический герой (уехал из России в Швейцарию, где работает, как и сам Шишкин некоторое время, в эмиграционной службе), пишет сыну, оставшемуся в России. Семья распалась, у мальчика новый «папа», а письма «старого» «прошивают» весь роман, вклиниваясь в другие сюжетные линии. Шишкин любит письма в одну сторону – мы не найдем ответов мальчика, есть лишь упоминания о двух из них в письмах самого толмача. Формируется – если вспомнить о «Записках Ларионова» – устойчивый архетип переписки: заинтересованный в диалоге адресант и безразличный / менее заинтересованный адресат. Коммуникативное неравновесие – индикатор очень частотной для шишкинских персонажей экзистенциальной ситуации одиночества, неслышанности, несостоявшегося/ненужного разговора. Не только в эпистолярном, но и в обычном повествовательном формате эпизоды, передающие сходные смыслы, не редкость. Выросший ребенок уезжает из дома, отец или мать умирают – и в воздухе повисает ожидание: когда как не в этот момент последнего контакта должно быть произнесено нечто важное, что-то вроде откровения, передача эстафеты какого-то эксклюзивного знания о жизни – и всякий раз именно этого не происходит, звучат необязательные слова.

При переходе письма из бытовой сферы функционирования в художественную неизбежно актуализируется оппозиция «подлинное/вымышленное». В первом романе «Записки Ларионова» письмо, будучи помещенным в фикциональный контекст, сохраняло «уровень подлинности» бытового текста: адекватную эпохе инициальную и финальную части («Добрый мой Алексей Алексеевич!» – «Остаюсь Ваш Александр Львович Ларионов»), целостность формы, соответствие текста горизонту восприятия адресата. Во «Взятии Измаила» автор нашел собственную формулу эпистолярности, которая во многом

определит облик последнего романа «Письмовник», – балансирование между правдоподобием и умышленно демонстрируемой придуманностью. В письмах толмача к сыну сохранен удивительно искренний тон, в который сразу верится. Письмо входит в мир романа как предмет – описывается карта вымышленного царства, присланная сыном отцу; «толмач» прихлопывает ее к стене в своей комнате. Но при этом адресат и хронотоп сразу теряют конкретность. Мальчик везде именуется им самим придуманным именем Навуходозавр. Письмо теряет формальную целостность, может перетекать по законам «нарративного морфинга» в протоколы допросов беженцев, например. Послание явно выходит за рамки кругозора адресата. Вряд ли рассчитано на детское сознание вот такое описание новой родины толмача: «Что Вам сказать о нашей империи? Обетованна, странноприимна, небоскрежна. По площади три года скачи – не доскачешь. По числу комаров на тело населения в бессонные часы нет ей равных. По забору пробегают белки. Карта наша изобилует белыми пятнами, когда выпадает снег. Границы так далеко, что даже неизвестно, с кем толком граничит империя. Одни говорят, что с горизонтом, по другим источникам, с заключительной каденцией ангельских труб. Доподлинно же известно, что расположена она где-то к северу от эллинов, вдоль береговой линии воздушного океана, по которому ходит наш непотопляемый облачный флот кильватерной колонной»²⁹.

Несоответствие (лексическое, синтаксическое, в целом понятийное) текста и адресата наводит на мысль, что письма шишкинских персонажей – это просьба о диалоге не столько с конкретным лицом, сколько с миром вообще. И эта просьба довольно часто остается без внимания.

В письмах, вошедших в структуру романа «Венерин волос», реализуется еще одна черта, характерная для эпистолярной парадигмы, да и для романистики М. П. Шишкина в целом – размывание хронотопа. Автор рисует точно узнаваемое пространство и время (как правило, это Россия конца XX – начала XXI в.) только когда текст переходит в обличительно-публицистический режим. Во всех

²⁹ Шишкин М. П. Венерин волос. С. 16.

остальных случаях автор любит трансцендировать пространство – в описание реального места добавляются каждый раз разные «ферменты символизации», и перед читателем предстает уже некий обобщенно-мифологический/сказочный хронотоп. Так, путем активизации мифологемы Рая Швейцария, откуда приходят письма сыну толмача, оборачивается какими-то небесными чертогами, а сын отвечает не из России, а из некоей страны детства, где он «императорствует». В описание Китая, с которым воюют русские в «Письмовнике», инкорпорированы известные выдержки из описания путешествий Марко Поло о «землях псоглавцев» – и пространство, уже обладающее достаточно высоким «индексом мифологичности» (Поднебесная) начинает восприниматься как «иной мир», не обозначенный на географических и политических картах.

Нелинейность повествования напрямую связана с отсутствием хронологической достоверности. Причем у Шишкина нет окончательного ответа, что не так со временем (из письма толмача: «Впрочем, я уже, кажется, сообщал, что в нашем безграничье что-то не так со временем»), в разных романах действуют разные версии течения времени либо его отсутствия. В эпистолярной парадигме эта проблема связывается с любимой шишкинской идеей слова. Идея победы слова над временем и пространством отнюдь не нова – от «памятника прочнее меди» до «от всего человека нам остается часть речи» – тысячелетняя история этой концепции. Новый ее обертон, который выражается посредством эпистолярной парадигмы, заключается в том, что сильнее времени и пространства оказывается не поэтическое слово, как у Горация, и не язык как иерархически самая значимая субстанция (у Бродского), а именно диалогическое слово, слово, направленное кому-то. Его могущество в его интенциональности. Поэтому: «Неотправленные письма доходят быстрее. У неотправленных писем есть особенность протыкать время. Без всяких марок и штемпелей – прыг – и уже у вас в руках. Можем через многолетье и многозимье поболтать о погоде – я сейчас и

здесь, а вы тоже сейчас и здесь»³⁰. Поэтому же в романе «Письмовник» герой, ушедший на войну, продолжает писать письма своей возлюбленной, даже потеряв возможность их отправлять: «Не доходят только те письма, которые не пишут»³¹.

Коротко обозначим несколько языковых процессов, затрагивающих эпистолярный во всех романах, кроме первого, самого «жизнеподобного». Во-первых, письмо, как правило, частично или полностью расстается со своей информативной природой – она трансформируется во что-то «лирикоподобное». Во-вторых, строй речи, характерный для письменных жанров, захлестывается «стихией устности», некоторые письма выдержаны в манере сказа – этот процесс можно рассматривать наряду, например, с диалогизацией монологических официальных жанров как еще одну меру по «оживлению» «мертвеющих» регистров речи.

Роман «Письмовник» – доказательство крайней продуктивности эпистолярной парадигмы в нелинейной романистике Шишкина, а будучи рассмотрен автономно, – еще один нелинейный нарратив этого автора, поэтому, учитывая тематику и логику настоящей главы, требует отдельного рассмотрения. Мы будем, во-первых, продолжать выявлять формально-смысловые инварианты «трансроманного» эпистолярного, имея в виду более широкую задачу парадигматической интерпретации нелинейности, где единицей «вертикального чтения» будет речевой жанр. Во-вторых, обратим внимание на структуру нелинейного повествования именно данного текста.

«Письмовник» – очень любопытный филологический феномен. Эпистолярный роман (далее – ЭР), зародившись в XVII в. и претерпев трансформации в XIX, к XX умирает. Истории литературы известно всего лишь несколько образцов этого жанра, написанных в прошлом столетии, – слишком «узко» для проблемных полей XX в. горизонт жанра, слишком сильна в нем память о «слезном аспекте

³⁰ Шишкин М. П. Венерин волос. С. 249.

³¹ Шишкин М. П. Письмовник. М.: АСТ, 2016. С. 151.

мира»³². В начале XXI в. Шишкин «выдерживает» форму классического романа в письмах³³ в достаточно редкой его разновидности – переписка двух героев, не «разбавленная» вставными элементами, предисловием издателя, еще несколькими эпистолярными линиями, «обычным», неэпистолярным повествованием и т. д. При этом текст, где ни разу не нарушается «шахматный порядок» посланий героя и героини, «отменно длинный, длинный, длинный», обделенный экшн-элементами и смеховым началом, – умудряется быть увлекательным и не наводит мыслей об архаике. К перечисленным выше целям анализа добавляется, следовательно, еще одна: понять, за счет каких ресурсов жанра, с одной стороны, и авторских идей его преобразования, с другой, стала возможной такая актуализация.

С одной стороны, у последнего шишкинского текста хорошая жанровая память. В ней есть место и «отцам-основателям» литературы в письмах (в первом же письме героини читаем: «И что же это получается? Юлия-дурочка старается, шлет ему письма, а жестокосердный Сен-Пре отделяется короткими шутивными посланиями, иногда в стихах, рифмуя селедок и шведок, амуницию и сублимацию, засранное очко и улыбку Джоконды (кстати, ты понял, чему она улыбается? – я, кажется, поняла), пупок и Бог»³⁴), и русской эпистолярной традиции, идущей частично от «Бедных людей» (ее инвариант: маленький человек, «формируя слог», формирует и самоидентификацию, и осознание своего места в социуме), частично от «Переписки» Тургенева (инвариант: русский человек на эпистолярном randevу + непереносимое испытание любовью) – весь этот багаж проблем современным автором добросовестно наследуется. Однако работа с внутренней мерой классического жанра так значительна, что в целях создания более тщательной характеристики мы будем ориентироваться на трехмерную модель жанра, сформулированную Бахтиным: субъектно-речевой аспект –

³² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 365.

³³ Рогинская О. О. Эпистолярный роман: жанровый канон и эволюция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

³⁴ Шишкин М. П. Письмовник. С. 3.

изображение мира героя – изображение границы между миром героя и действительностью автора и читателя³⁵.

Последние две сферы при всей разнице объемов содержания предполагают выявление границы между героем и его миром, с одной стороны, и действительностью автора и читателя, с другой. Традиционно авторская территория в ЭР невелика – заголовочный комплекс и предисловие/послесловие лица, издавшего переписку.

Одна из удачных расшифровок заглавия предложена Д. Бавильским: «Первое словарное значение «письмовника» – сборник образцов для переписки разного рода. ...Переписка – повод провести читателя по ключевым узлам любой человеческой судьбы со всеми остановками – станциями чаянья и отчаянья. Потому и «письмовник», что примеры даны на все случаи и чувства жизни. Он идет на войну. Она теряет ребенка. Он теряет товарищей и учится думать о смерти. Она мучительно долго ухаживает за онкологической матерью, затем хоронит и insultного отца. Он выживает в жаре, духоте и антисанитарии. Она теряет любовников и подруг, увядает, стареет. Он вспоминает первые игрушки, ссоры родителей, терки с одноклассниками. Она вспоминает пробуждение тела, весну на Заречной улице, девичьи платья и мамино бесстыдство»³⁶. Идея заключить сборник образцов для писем разных жанров в художественную оболочку уже эксплуатировалась. Роман Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» создавался вместо письмовника, который автору было поручено его издательством составить для деревенских подписчиков. Разница в том, что Шишкин «каталогизирует» не поводы для переписки – которые, собственно, и определяют жанр письма, а некие агрегатные состояния человеческой души, вступившей в контакт с самыми разными обстоятельствами жизни. Перед нами некая «энциклопедия» архетипов человеческих эмоций –

³⁵ Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 406–455.

³⁶ Бавильский Д. Шишкин лес. Достучаться до небес – 10: урок каллиграфии и чистописания в романе Михаила Шишкина «Письмовник». URL: http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083 (дата обращения: 01.07.2022).

жажды жизни, скорби, первой любви, терпения, сопровождающего страдание и т. д. – и одновременно способов их облечения в слова, а значит, приручения, превращения в переносимые. Название, таким образом, указывает на один из алгоритмов возникновения и восприятия нелинейности анализируемого повествования. Необходимо отметить также, что в романе находит продолжение наметившаяся в предшествующих книгах тенденция «возведения к архетипу» самых разных «деталей» окружающего как способ поиска устойчивого, стабильного в качестве «противоядия» хаотическому. Так возникает во «Взятии Измаила» не адвокат Александр Васильевич, а «Гиперид», а официальный документ может начинаться с обращения «Уважаемая имя отчество!»

По закону *mis-an-abum*'a в романе с названием «Письмовник» фигурирует предмет-письмовник, адресованный полковым писарям, кем и служит главный герой Володя. В его размышлении актуализируется оппозиция «подлинное – вымышленное», концептуально важная для всего романа: письмовник – то, что позволяет вуалировать неприглядную правду жизни. Солдат, допустим, умер из-за истощения организма, спровоцированного дизентерией, а в похоронке, подсказанной письмовником, скажут – «выполняя боевое задание». И иначе нельзя, и что-то в мире от этого как будто перекашивается. В расширительном смысле любая книга по отношению к реальности – такой «письмовник». Здесь мы видим дальнейшее развитие шишкинского мономифа, в центре которого располагалось художественное слово как высшая онтологическая ценность. О том, как поменялись акценты, говорит один из сквозных эпизодов, описываемых Володей (он еще и начинающий писатель, поэтому отношения со словом – устойчивый мотив романа). В одной книге он прочитал, что средневековые скоморохи справлялись с издевательствами придворных, ставя их в тупик каким-нибудь изощренным интеллектуальным вопросом. Когда герой решил опробовать тот же метод борьбы на хамах-одноклассниках, то получил оплеуху раньше, чем закончил произносить вопрос. На войне место одноклассников занимает смерть, которая тоже не станет «дослушивать» никакие человеческие софизмы о бессмертии. Итак, литература – красиво, но это всего лишь «письмовник», а

чтобы «быть» – а герои весь роман ищут способы осуществления этого проекта – нужно видеть не «слова, а сквозь слова». Они, как стекло, «пропускают через себя свет»³⁷. На вопрос о способах борьбы со смертью, задаваемый во всех романах, «Письмовник» отвечает, что их нет. Единственное, что можно сделать в виду этого, – при жизни стать настоящим. А «быть» несовместимо с «мыслью о том, что такое быть», поэтому герой романа сжигает все, что написал, а автор, не будучи в силах последовать этому примеру, все больше перемещает свои тексты в зону *non-fiction*, «человеческого документа», прочь от литературы. Если следовать этой интерпретации заглавия, в «Письмовнике» очень важно почувствовать «антиписьмовниковый» пафос.

Заглавием «слова автора» в романе исчерпываются, далее «говорят» только герои: текст лишен метачастей, обычных для эпистолярной прозы, – предисловия и/или послесловия лица, которому «доставались» письма. В так интерпретированной «смерти автора» можно усмотреть проявление все того же принципа борьбы с литературностью, о котором было сказано выше. Однако сама идея необходимости авторского послания, унаследованная от классической литературы XIX в., в любви к которой Шишкин неоднократно признается в интервью, настолько важна для писателя, что его голос не исчезает, а просто «транспонируется в другую тональность» – вместо лексически оформленного высказывания мы встречаем «высказывание» архитектурное.

Во-первых, перед нами не целые письма, а выдержки из них, зачастую лишенные обязательных для этого жанра (а он относится к числу строгих) приветствия и прощания. Почти все фатические компоненты устранены, оставлена только суть – складывается ощущение, что из огромного полотна где-то существующего текста автор «нарезает куски» герою и героине. Во-вторых, еще одна грань, которая разделяет мир героев и мир автора, – архитекtonика. Переписка выстроена по законам естественной коммуникации – а следовательно, не требует «постороннего» вмешательства – лишь до того момента, когда героя

³⁷ Шишкин М. П. Письмовник. С. 220.

убивают на войне. Этот поворот жизненного сюжета должен бы поставить точку в сюжете эпистолярном, но в романе оба они продолжают. Саша все так же пишет своему возлюбленному, а «лакуны» его ответов заполняются письмами, написанными им раньше и так и не отправленными – в один из моментов пребывания на фронте герой сообщает, что больше нет возможности послания переправлять. Конечно, в шишкинском мире «неотправленные доходят вернее», но, если оценивать с точки зрения естественного хода вещей, у такой переписки нет ни единого шанса убедить читателя. Зато есть всеобъемлющая авторская вера в *диалог* как средство спасения и индивидуальной судьбы, и – как бы пафосно ни звучало – судеб мира. Коммуникация в шишкинском мире онтологична, а потому не обязана считаться с условиями правдоподобия. Героиня могла и не писать тех писем, которые присутствуют в романе как написанные. Их написанность может быть просто метафорой неотменимости того внутреннего контакта, который она сохранила со своим первым избранником. Похожий контакт описан Д. Быковым в романе «Оправдание» именно как внутренний.

Об исключительной важности диалога как категории говорит и то, как Шишкин работает с вставными жанрами. Редкий ЭР обходится без этих, выполняющих важную функцию, жанров: разомкнуть замкнутый мир переписки, представить овнешнюю точку зрения на описываемое. В «Письмовнике» вставные жанры (газетные статьи, листовки, воинский приказ, похоронка и др.) лишаются своей автономности, встраиваются в письма, их неизбежно «озвучивает» голос одного из собеседников – рамки этой переписки не надо расширять, т. к. диалог всеобъемлющ, весь мир умещается в том, что говорят друг другу он и она, причем любые он и она. Даже неживые предметы (паровозы – «паровозья любовь», корабли) переговариваются, посылая друг другу сигналы.

Рассмотрение особенностей диалога в романе заставляет нас вернуться к вопросу о его отношении к эпистолярной традиции. Как отмечают исследователи, минимальной единицей структуры классического ЭР является не письмо, а пара писем. Такая высокая степень слитности достигается за счет того, что «чужая» точка зрения вносится в пределы «своего» текста, и переписка, таким образом,

становится «я-ты-существованием». Самое значительное шишкинское отступление от канона – то, что одновременно дает, на наш взгляд, мощный художественный импульс «непопулярному» жанру, – отсутствие «внешнего», словесно оформленного диалога, как раз того, который обеспечивает «я-ты-существование» переписывающихся.

Каждое следующее письмо является ответом на предыдущее лишь композиционно. Фактически же герой и героиня, Володя и Саша, пишут монологи – присутствие другого, точнее, именно *голоса другого*, в послании практически не ощущается, если не считать инициальных обращений, которые есть далеко не всегда, и неперенных уверений в любви. Более того, как в переписке толмача с сыном в «Венерином волосе», не учитывается горизонт сознания собеседника. Об эффекте, производимом этим нарушением, пишет Д. Бавильский в цитированной выше рецензии: «Сначала хочется схватить Шишкина за рукав... писем таких не бывает. Чтобы мужчина писал возлюбленной о всех своих слабостях, время от времени спохватываясь, мол... что ж я это пишу-то, зачем?! Чтобы женщина писала о всех своих физиологически не шибко аппетитных процессах, любовных романах и недостатках любовников?»³⁸. Очевидно, что автору важна не столько правдоподобность, сколько идея сюжета о двух «уединенных сознаниях», помещенного в рамки самого неподходящего для монологов жанра. Почему очевидный культ коммуникации как универсалия художественного мира писателя совмещается с почти полным ее отсутствием на уровне конкретной текстовой реализации?

Попытка ответить на этот вопрос и приводит нас к реконструкции нелинейной структуры романа. Она образована тремя сюжетами, читающимися парадигматически: одно письмо может содержать компоненты каждого из трех сюжетов, которые необходимо соотнести с «одноименными» компонентами, заключенными в следующем письме и т. д. Получившиеся сюжетные линии

³⁸ Бавильский Д. Шишкин лес. ...

соотнесены между собой и, собственно, интерпретация их соотнесенности является наиболее адекватным путем понимания авторского сообщения.

Внешний/жизненный сюжет – актуализация человеческих связей, которые существуют в жизни каждого из участников переписки в их внешней по отношению к переписке жизни. Сюжет вырастает из переплетения жизненных историй героя и героини, а также, как часто у Шишкина, историй неширокого круга людей, тесно связанных с главной парой, – родителей, детей, любовников, друзей. Широкую социальную панораму Шишкин рисовать не хочет или не умеет – как только герой попадает на фронт, все встреченные там люди, кроме переводчика Глазенапа, ставшего Владимиру другом, сливаются в один какой-то нечленораздельный портрет. Имена называются, иногда штрихами обрисовываются судьбы, но есть ощущение, что герой воюет в одиночестве. В «Письмовнике» герою возвращена классическая целостность судьбы, персонажи не «перетекают» друг в друга, как в двух предыдущих романах «Взятие Измаила» и «Венерин волос». На микроуровне повествование также на удивление реалистично. Детство героев с непременными семейными выездами на Черное море, «радости» пубертатного периода и дальнейшее описаны настолько фотографично, что возникает ощущение, знакомое по чтению текстов Гришковца или того же Сенчина – некий «удар узнавания» (Цветаева): «и у меня так». Однако, когда все эти точные микросцены складываются в единое «здание» текста, ощущение реалистичности сменяется на противоположное. Читатель как будто оказывается в притчевом мире, где все – обобщенное, архетипичное, и даже странно, что у героев есть какие-то конкретные имена. Судьба главной героини, например, оказывается очень похожей на судьбу Ады Львовны, которую ее муж бросает ради Саши. И Саше даже нет необходимости выслушивать историю соперницы – она сама ее знает в деталях, потому что в шишкинском мире траектории судеб «вычисляются» не по методу случайных чисел, а по формулам, которым обучают в другом сюжете. В жизненном сюжете – лишь реализации этих формул.

Время и пространство в романе тоже способствуют движению от жизнеподобия к притчевости. Времени автор не доверяет и всячески пытается избавиться от этого измерения моделируемой реальности. Ни одной даты в романе нет, но по некоторым приметам можно определить, что действие происходит в начале XX в. – дети учатся в гимназиях, газеты продают мальчишки-разносчики, ходят паровозы, а в числе действующих видов войск значится кавалерия. Однако постепенно накапливается такая лавина анахронизмов, которую уже невозможно просто списать на недосмотр автора. Автор и сам не медлит с объяснением. В детстве героине отец дарит игрушечные часы, на которых нарисованные стрелки показывают без десяти два, – с тех пор в романе, как только речь заходит о времени, всегда без десяти два. Поскольку объективно существующего, обязательного для всех времени нет, возникают версии времени субъективного, каждый раз «подстраивающегося» под особенности восприятия пишущего. Героине, например, кажется, что время образует запруды, скапливается там, а когда его наберется больше, чем может выдержать ограждение, обрушивается стремительным потоком. «Время не растет ровно, – читаем в другом ее письме, – в нем бывают залысины. Ходишь как на водопой, топчешь одно место»³⁹. Примечательно, что все индивидуальные версии темпоральности, из которых и складывается время в романе, нелинейны, что играет немаловажную роль в формировании нелинейного нарратива.

Пространство подвергается тем же трансформациям, что и время: оно удаляется от реалистичности и превращается в знак некоей экзистенциальной ситуации, ее метафору. Пространство героини – город, неясно какой, где она взрослеет, учится, затем работает. Это хронотоп предельной обыденности, ее квинтэссенция – раннее морозное утро (других сезонов, кроме зимы, в романе нет) буднего дня, толпа на трамвайной остановке, и каждому ехать на работу непременно на другой конец города. Хронотоп героя – Поднебесная, война, она же и последний этап его земной жизни. Воюют Запад и Восток, союзническая

³⁹ Шишкин М. П. Письмовник. С. 125.

армия (американцы, французы, немцы, австрийцы и т. д., в том числе русские) и Китай. Выдуманный конфликт, который можно воспринимать как геополитическое пророчество. Рецензенты много пишут о том, что в романе нарисована любая война, война вообще. Ее изображение действительно абсолютно лишено интереса к политике. Шишкин равнодушен к национальному компоненту моделируемой реальности, к, так сказать, русскому или китайскому «лицу» столкновения. Любопытнее то, что писатель практически отказывается от реконструкции того аспекта, без которого не обходится ни один текст, написанный в формате военной прозы, – от аспекта собственно батального. Совершенно непонятны причины, из-за которых все начинается (шишкинский ответ – из-за нарушения гармонии, в котором виновны и нападающие, и защищающиеся, а поэтому платят все, и эта расплата изображена очень убедительно), остается загадкой логика перемещений, не уделяется внимание ни одной операции, мы не знаем, кто победил, не видим ни одной яркой военной фигуры. В том, что все же можно назвать баталистикой, не чувствуется толстовского азарта. Убедительны только страдания и смерти, нужен только «антропоориентированный» эффект. Война – это такое пространство, которое, стремительно приближая к тебе конец, заставляет провести саморевизию и повзрослеть.

Внешний сюжет, таким образом, стремится, с одной стороны, к собиранию, «фотографированию» мельчайших деталей жизни, а с другой – к предельной универсализации, архетипизации, вбирает в себя жизнь целиком, не довольствуясь отдельно ни ее индивидуально-личностным, ни конкретно-социальным, ни национальным срезом. Но это лишь «сбор материала». Попытка «вычитать» в этом потоке деталей некие законы, согласно которым формируется поток, – во *внутреннем сюжете, сюжете переписки*.

Переписка – не просто еще одно занятие в ряду других занятий героев романа. Она формирует особый художественный мир, параллельный внешнему, и приобретает онтологическое значение для собеседников. Письма фигурируют в романе не только как инструмент пересмотра прошлого, пересмотра,

катализированного нахождением в экстремальном хронотопе, не только как возможность на время забыть ужасы увиденного, но и как средство самоосознания («Без твоих писем я перестал бы быть собой»), своеобразный индикатор существования («Раз пишу тебе эти строчки, значит еще жив») и, наконец, просто спасение («...то, что я могу написать тебе, – спасает»).

Внутренний сюжет романа – его метасюжет. Он образован несколькими взаимосвязанными макротемами, кристаллизующими содержание внешнего сюжета, «рефлексирующими» над этим содержанием. Макротемы составляют смысловой инвариант текста. Инварианты-«мономифы» есть во всех шишкинских романах, причем их тоже связывает динамика смыслового развития. Реконструировать такое образованное четырьмя романами высказывание и значит услышать авторское сообщение.

Макротемы «Письмовника», помимо классического для Шишкина набора *слово – любовь – смерть*, еще *гармония как «рифма» между «миром видимым» и «миром невидимым»* (каждая из частей дихотомии обрастает благодаря событиям внешнего сюжета целым спектром значений, очень многое из описанного в романе происходит из-за непонимания такой природы гармонии), а также *тема самоидентификации*. Все макротемы непосредственным образом связаны с одной из центральных категорий шишкинского творчества – *диалогом*. Именно изменение качества диалога показывает, как движется сюжет переписки.

Как говорилось выше, большая часть романа – это переписка без диалога, однако несколько коммуникативных встреч все же возникнет. Первая из них – когда оба собеседника вспоминают зарождение их любви. Затем контакт исчезает. Герои рассказывают в письмах о родителях, о детстве, юности, но все это монологи, в которых не чувствуется присутствия сознания другого даже в роли слушателя. Саша и Владимир тоскуют в разлуке, но это лишь на уровне слов, их письма остаются «глухими» к голосу друг друга. Объяснить этот парадокс можно, обратившись к теме самоидентификации, столь важной для произведения. Самый частотный вопрос, который задают себе герои – «кто я?»: кем я был, кто я есть, кем буду? Для того чтобы ответить на эти вопросы, герой идет на войну. Героиня

с детства переживает кризис идентификации – в детстве она представляет, что у нее есть двойник, и действует за двоих; не понимает, она реальна сейчас или лишь является воспоминанием старухи, которой станет когда-нибудь; переходный возраст – и вовсе время, когда невозможно с уверенностью отвечать на вопросы о себе; много лет спустя в пылу ссоры с мужем она смотрит на себя со стороны и не узнает: «Кто эта женщина на кухне? А я тогда кто?». Для выражения несовпадения с собой в тексте использована особая группа существительных – «нелицо», «недом», «нежизнь» и т. д. В момент зарождения любви не может не возникнуть диалога, но он – не заслуга героев. Чтобы дальше слышать друг друга, нужно ответить на вопрос «кто я?», превратить «нелицо» в лицо. На протяжении книги герои пытаются решить эту задачу, и мощнейшим инструментом личностной идентификации становится смерть.

Второй эпизод состоявшегося диалога связан с гибелью на фронте Владимира. Свои чувства героиня описывает в очередном письме к теперь уже ушедшему возлюбленному. Узнав о печальном известии, она идет по «их» парку, видит, как заколачивают на зиму в деревянные ящики – гробы – статуи, и мгновенно отождествляет себя с одной из них: «Это меня заколачивают. Это я в гробу». Дальше «я-ты-существование» вновь исчезает. Саша уходит в другую жизнь, и хотя продолжает писать Владимиру, по жанру назвать эти послания письмами уже нельзя, пропадает даже формальная ориентированность на адресата, инициальные обращения прежде всего. Скорее читатель сталкивается с отрывками дневника, ведь они монологичны по своей природе. И тем не менее благодаря тому, что такие «неписьма» продолжают писаться, сохраняется возможность найти себя, а значит, и друг друга. Арсенал средств, предложенных автором героям, не поражает разнообразием. И жизненный путь героини, и дни героя на войне – он продолжает рассказывать об этом в письмах, которые не были отправлены, но были написаны и как-то попадают к героине после его смерти, – окрашены в сумрачные тона. Светлых дней не бывает. Даже детские воспоминания озвучены под минорный аккомпанемент, а уж потом... Замужество оказывается ошибкой, беременность оканчивается выкидышем, дочь мужа от

первого брака впадает в кому, мать умирает от рака, отец от инсульта, оба тяжело и без катарсиса. Смерть в романе вообще хозяйка бала. На нее герои засматриваются с детства, и автор им всячески в этом способствует.

Тема смерти – сквозная в шишкинской «тетралогии». Возможно говорить о ее динамике: в «Записках Ларионова» она – неизбежный финал, венчающий бездарную жизнь, герою нечего ей противопоставить, и тогда последним контр-аргументом небытию оказывается слово: если не сумел прожить жизнь, то нужно хотя бы о ней рассказать, чтобы хоть что-то уцелело. Во «Взятии Измаила» и «Венеринном волосе» противоядием смерти названо не только слово, но и рождение ребенка. В «Письмовнике» меняется ракурс видения проблемы – смерть нужно воспринимать не как врага, а как дар. Прежде всего потому, что она заставляет искать и помогает найти настоящего себя.

В финале романа – метафорическое описание смерти обоих персонажей. Это третий эпизод состоявшего контакта и одновременно самые светлые, после любовных, страницы романа. Нужно пострадать, чтобы дорасти до счастья слышать друг друга – такое Достоевское объяснение у всех злоключений, пережитых диалогом в этом тексте.

Героиня, оставшаяся одна после многих разочарований, лепит из снега дочку, ту самую, что не случилась когда-то, и одним морозным утром они в трамвае едут «к той точке, где сходятся все рельсы». Герой в последнем письме описывает, как собирается туда же.

К этому «воскрешению диалога» Шишкин подводит очень искусно. В предшествующей переписке постепенно возникает если не внешневыраженный диалог, то соприкосновение сознаний на каком-то глубинном уровне, когда герой и героиня, говоря о разном и вроде бы продолжая не слышать друг друга, актуализируют один и тот же инвариантный смысл, значимый для романа. Так, героиня, ожидая ребенка, говорит, что внутри нее зреет невидимый мир, перед которым видимый – ничто. В письме-«ответе» герой рассказывает о своем детстве, которое тоже – невидимый мир, позволяющий выжить в ужасном видимом, на войне.

Метафизический сюжет – самый лаконичный из трех, состоит всего из нескольких эпизодов, разбросанных по тексту. Если внешний сюжет движется межличностными связями и событиями, происходящими во внешнем мире, а эпистолярный организован динамикой коммуникации главных героев, то метафизический повествует о встрече героев с тем началом, которое занимает в авторской иерархии ценностей верховное положение.

Первую встречу героини с этим началом «подсвечивают» библейские коннотации – эпизод разговора Моисея с Богом, принявшим облик неопалимой купины: «И вот возвращаюсь обратно к велосипеду и вижу: пук ржавой колючки с меня ростом пророс лебедой. И, освещенный закатом, он начинает рдеть. Горит, как куст. И вдруг говорит: – Стой! Я стою. Он молчит. Я его спрашиваю: – Кто ты? А пламенеющий пук: – Не видишь, что ли? Я – альфа и омега, Гог и Магог, Гелдат и Модат, одесную и ошуюю, вершки и корешки, вдох и выдох, семя, племя, темя, вымя, знал бы прикуп, жил бы в Сочи. Я есмь то, что я есмь. Швеиц, жнец и на дуде игрец. Не бойся меня. Просто с разными людьми говорю по-разному. Ведь мы живем в мире, где каждая снежинка отличается одна от другой, зеркала на самом деле ничего не отражают, и у каждой родинки есть свой непохожий на других человек. Говори!»⁴⁰. Говорящий с Сашей представляется как «Весть и вестник», его голос она слышит в самые кризисные моменты жизни и получает ответы на самые главные вопросы. Вот о расставании: «Ты же сама говорила – нужно делиться. Если тебе дали, то нужно отдать, чтобы что-то оставить. И чем дороже тебе человек, тем больше надо отдать»⁴¹. Вот о смерти: «Все дело в свете. Все из него состоит. И еще из тепла. И тела – это сгустки света и тепла. Тела излучают тепло. Тело может потерять тепло и стать холодным, но тепло останется теплом. Не понимаешь? Вот вы когда-то договорились о свидании у памятника. Но это ведь на самом деле не свидание у памятника, а памятник у свидания. Памятник сдернут, а то свидание останется»⁴². А вот о том, почему в романе

⁴⁰ Шишкин М. П. Письмовник. С. 101.

⁴¹ Там же. С. 116.

⁴² Там же. С. 115–116.

диалог то есть, то снова нет: «В одном толстом романе, который ты читала под партой, помнишь, герой и героиня все время где-то рядом, не встречаются и мучаются оттого, что никак не встретятся, а потом, когда наконец встретились, поняли, что они раньше еще не были готовы друг для друга. Еще не пережили тех страданий, которые им предстояло пережить. Так и вы еще не готовы друг к другу – еще не настрадались по-настоящему»⁴³. По словам одного из персонажей романа, «душа на горе растет» – герои «встречаются» в диалоге тогда, когда «прибавляют в росте», пережив очередную катастрофу, а на них текст очень щедр.

Тот, кто знает ответы на все вопросы, поднимаемые в тексте, – не Бог в ортодоксальном христианском понимании. Он не совершает чудес, не избавляет героиню от ошибок и признается: «Я знаю имена всех вещей и ничего не могу»⁴⁴. В его описаниях присутствуют снижающие «обертонны», но они соседствуют с высокими номинациями: «альфа и омега» – «швец, жнец и на дуде игрец» – «знал бы прикуп, жил бы в Сочи». Этот «весть и вестник» уже появлялся в предпоследнем романе автора: «Я тебе покажу самое главное, вот здесь, где боковая и задняя стена из кирпича, а потом вдруг – скала из розового известняка, на ней – капители колонн, обломки фриз с дельфинами, и все это одето мхом и заросло, видишь, богом, легким, курчавым. У нас – комнатное растение, иначе не выживет, без человеческого тепла, а здесь сорняк. Так вот, это на мертвом языке, обозначающем живое, – *Adiantum capillus veneris*. Травка-муравка из рода адиантум. Венерин волос. Бог жизни. Чуть шевелится от ветра. Будто кивает, да-да, так и есть: это мой храм, моя земля, мой ветер, моя жизнь. Трава трав. Росла здесь до вашего вечного города и буду расти после»⁴⁵.

Метафизический сюжет – о встрече с самой квинтэссенцией жизни, богом с маленькой буквы, и высоким, и низким. Неслучайно его слова включают слышанное Сашей в разное время от разных людей: «швец, жнец и на дуде игрец» говорил о себе отец, а «знал имена всех вещей» ее возлюбленный Володя,

⁴³ Там же. С. 116.

⁴⁴ Там же. С. 101.

⁴⁵ Шишкин М. П. Венерин волос. С. 568.

серьезно увлекавшийся ботаникой и орнитологией и поэтому всегда называвший всю окружающую живность по именам во время их лесных прогулок. Жизнь вбирает в себя все и всех, и вот уже в третьем эпизоде из этого ряда сама Саша, назвавшись «повелительницей жизни, вестью и вестником» (а в фигуральном смысле «повелительницей жизни» героиня, гинеколог по профессии, была и до встреч с «альфой и омегой») отговаривает случайно встретившуюся ей девушку делать аборт. Даже не столько отговаривает, сколько на правах «повелительницы» приказывает продолжать жизнь.

Подведем итоги. В основе авторской стратегии в данном романе, как и в двух предшествующих, «Взятии Измаила» и «Венерином волосе», – парадигматическое чтение, но парадигмы организованы не разнообразными речевыми жанрами (их диапазон в «Письмовнике» гораздо скромнее, т. к. бóльшая часть фрагментов – письма), а тремя сюжетами – внешне-жизненным, эпистолярным и метафизическим. Их соотношение можно представить пространственной метафорой – три сферы с последовательно уменьшающимся радиусом, вписанные одна в другую. И погруженные в общую среду, верность которой и обеспечивает целостность шишкинских текстов, несмотря на их внешнюю фрагментарность. Речь идет о коммуникации, диалоге – диалоге, соответственно, с окружающим миром; с собой и с собеседником; и, наконец, с «богом жизни».

2.1.3 Онтологичность и дедуктивность поэтики романа

М. П. Шишкина «Взятие Измаила»

С точки зрения читательского сознания, согласного с формулой «есть герой – есть роман»⁴⁶ (А. С. Немзер), второй крупный текст М. П. Шишкина, «Взятие Измаила», рискует оказаться в зоне несуществования. После классически

⁴⁶ Немзер А. С. Дневник читателя: Русская литература в 2006 году. М.: Время, 2007. С. 179.

героцентричного дебюта («Записки Ларионова», или, первоначально, «Всех ожидает одна ночь») автор резко меняет повествовательную манеру – роман по-прежнему есть, но вот героя нет, точнее, он замещается огромным количеством рассказчиков. Гóлоса автор не пожалел ни для кого – даже для самых случайных фигур, однако большинство крайне разрозненных эпизодов (в романе очень сильно нарушены все «молекулярные связи») группируются вокруг трех личностно-сюжетных узлов – история живущего в начале XX в. адвоката Александра Васильевича; судьба заброшенных в захолустный Юрьев времен развитого социализма супругов Д., Марии Дмитриевны и Евгения Борисовича, постепенно превращающегося из завклубом в безумного философа-лингвиста, занятого поисками нового языка, способного преодолеть человеческое непонимание; и, наконец, позднесоветское и перестроечное бытие автобиографического персонажа Михаила Павловича Шишкина, журналиста, потом учителя словесности, потом счастливого эмигранта в Швейцарию. Найденная структура повествования окажется для автора органичнее, чем «стартовая», продолжит развитие в последнем романе «Венерин волос» и «запрограммирует» фокус литературоведческого зрения. На сегодняшний день наиболее серьезные из немногих посвященных автору филологических исследований буквально загнипнотизированы проблемой плюралистичности его наррации. Между тем главный нерв шишкинской поэтики, как нам кажется, заключается в том, что, предельно мозаичные на уровне формы, шишкинские романы обладают монолитной онтологией. Настолько целостной, что возможно обращение к платоновской метафоре – текучесть явленного при незыблемости эйдоса.

Для терминологически корректного описания этого текстового «эйдоса» нам представляется применимой кэмпбелловская концепция «мономифа»⁴⁷. В изначальной трактовке ученого мономиф – единая для любой мифологии структура построения странствий и жизни героя. Понятие очень быстро экстраполировалось в общегуманитарную сферу, получив расширительное

⁴⁷ Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное. СПб.: София, 1997.

значение: «совокупность мифов, функционирующих в пространстве культуры, объединенная в систему структурно-логическими и символическими связями. Мономиф пронизывает все пространство культуры, соединяя отдельные тексты в общее символично-структурное поле»⁴⁸. Нам кажется, что интерпретирующий потенциал термина применим и для описания определенным образом устроенной смысловой сферы отдельного текста или группы взаимосвязанных текстов одного автора. Мономиф применительно к этой зоне экстраполяции так же, как и мономиф в общекультурном смысле, не связан напрямую с какой-то определенной канонической мифологией (античной, христианской и т. д.) и обладает не конкретной образно-сюжетной природой, а, скорее, природой архетипической; прежде всего способностью быть инвариантом. Это некий дискурсивно вычлняемый, а, соответственно, имеющий не только художественно-интуитивную, но и логическую природу, «каркас», который может быть образован из фрагментов самых разнородных знаковых систем (в случае Шишкина это огромный спектр «строительного материала» – от традиционных мифологий (и не совсем традиционных, например, финно-угорской) и религиозных систем до древнерусских летописей и философской публицистики просветителей) и который разворачивается на всех уровнях художественной целостности, если прибегнуть к емкой формулировке Бахтина, отвечает за «тип завершения» образа, сюжета, стилистического решения и т. д. Определение авторского мономифа может входить как составная часть в решение задачи реконструкции картины мира либо концептосферы автора, но подчеркнем, что названные понятия не эквивалентны: мономиф, несмотря на неизбежную для его природы мозаичность составляющих, более целостная, монолитная структура. Невозможно также поставить знак равенства между ним и понятием «идейная сфера текста». Корректнее было бы сказать, что последнюю можно сформулировать, соотнеся текстовый ряд и его «эйдос»-мономиф. Основная же разница заключается в векторе и типе движения художественной мысли. Если

⁴⁸ Хазов В. К. Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Астрахань, 2009. С. 14.

ключевые идеи текста – вспомним классическую стратегию романопождения – формируются вместе с созданием художественного мира и, собственно, благодаря ему оформляются, приобретают законченность; нередко сам процесс поиска идеи становится основой романной динамики, – это индуктивный путь. Но есть и дедуктивный, его-то, как нам кажется, и выбирает Шишкин. В «затексте» его романов чувствуется такая ситуация, когда «человек пишущий» ощущает окружающее настолько зыбким и ненадежным, что его творение воспринимается им как единственный «плацдарм» стабильности, а поэтому оно – не средство поиска и окончательного оформления идеи, а средство утверждения, фиксирования уже присутствующего в сознании онтологического ядра, способ сохранения его от размывания, расшатывания. Это ядро, ключевой мономиф, своеобразный авторский «символ веры», затем разворачивается в сюжетах, речевых партиях, судьбах персонажей, в самой структуре повествования. Поэтому логично было бы перейти от изучения мозаичности нарратива к выявлению задающего ее смыслового инварианта. Но перед этим необходимо сделать еще одно понятийно-терминологическое отступление.

Как было сказано выше, мономиф не одноприроден мифу в традиционном понимании, они скорее соотносятся как структура и один из ее элементов соответственно. Есть и другие элементы, выступающие в роли «строительного материала» онтологического ядра текста, – знаки мировой культуры, идеи некоторых ветвей европейской философии, религиозные, а чаще апокрифизированно-религиозные, сюжеты и т. д. Однако канонические мифы играют такую заметную роль в шишкинском романном мире, что хочется ее сформулировать отдельно, выделенно.

В русской классической литературе (в шишкинских интервью неоднократно звучат признания в любви к ней) роль мифа была в основном орнаментальной, его в большинстве случаев «не пускали» дальше уровня выражения текста, на уровень содержания – там царила авторская самостоятельность, которой еще не нужны были интертекстуальные – и «интеркультурные» – «подпорки». Все меняется, как известно, в эпоху модерна. Возникает ситуация «неомифологизма»,

суть которого применительно к русской художественной культуре хорошо сформулировала З. Г. Минц в работе «О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов»⁴⁹. Отдельный миф или их группа становятся смысловым ядром текста, планом содержания, в роли плана выражения автором берется актуальная современность – события, типы личностей, характерные для конкретной эпохи конфликты; читатель видит только их, но принцип взаимодействия этих категорий задает смысловая матрица мифа. Таков, по Минц, роман А. Белого «Петербург», таков же «Мелкий бес» Ф. Сологуба и т. д.

Шишкинская работа с мифом напоминает только что описанную модель – миф, пусть не сам по себе, а участвуя в создании авторского мономифа, входит в смысловое ядро текста. Глобальное различие заключается в том, что на рубеже XX–XXI вв. миф перестал быть монологичным. В модернистском романе он представлял собой управляющую инстанцию, а «текст» современности был вынужден «молча» подчиняться, принимая заданные конфигурации. Необходимо, например, Сологубу, вслед за гностическим мифом, показать, что Красоту как сакральную основу мира постепенно «берет в плен» хаос и грязь земной, низшей действительности, – и вот в «Мелком бесе» появляется коллизия, в ходе которой чистые и прекрасные возлюбленные Людмила Рутилова и Саша Пыльников постепенно превращаются в обывателей, согласных с миром, признающим Передонова здравым человеком. В двух последних романах Шишкина XX в. ощущается как мифогенная субстанция, где каноническая мифология не столько «задает» формы, которые примет современность, сколько вступает с ней в диалог. «Монологический» миф больше не интересен.

Например, в начале «Взятия Измаила» есть эпизод, представляющий собой драматизацию христианского мифа о первотворении Словом: «Абсолютная чернота. Пустота и тьма – необходимое условие для сотворения мира. Да еще ледяной сквозняк, да еще трясет, как в вагоне белебейской узкоколейки. И такая тоска! И вот все вроде бы для миротворения есть, но чего-то не хватает. Какой-то

⁴⁹ Минц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. С. 76–120.

искры, что ли. И вот эту тоскливую башкирскую черноту рвет вдруг искра. Сверкнув, гаснет. Потом снова искра, и снова будто кто-то чиркает спичками, какое-то первосущество, прабог-искровержец, этаким Перун. Чиркает и ругается – отсырели. И тут у него из уха, или из бедра, как это принято в ранних, наивных, но, согласитесь, весьма трогательных мифологиях, во всяком случае не сравнить с бескрылым триединством, или, допустим, из пупка – все равно в такой темноте не разберешь – появляется его визави, всеночный сосед, бог-супротивник, живолоб и неслух – одним словом, Велес. Откашливается, вздыхает и рождает время:

– Сейчас, наверно, уже около семи. Как бы не проехать!

А Перун трет глаза, зевает и разделяет словом свет и тьму:

– Еще немного – и будет светать.

И после этого сотворение заснеженной степи за студеным окном не остановить. Небо светлеет. Перун, закутавшись в одеяло, глядит на свой еще сумеречный, невнятный мир, и одного его взгляда достаточно. Посмотрит вниз – там уже скользят рельсы, мельтешат шпалы, посмотрит вверх – откуда ни возмись ныряют рассветные телеграфные провода, как будто детский карандаш рисует волны. Подумает только: “Деревня” – и сразу что-то чернеется среди снегов, поднимаются к морозному небу столбами дымы. Прошепчет: “Чайку бы” – а тут уже стучат в дверь:

– Вот я вам горяченького принес!»⁵⁰.

Двойная кодировка (то ли миф, то ли реальность) последовательно сохраняется на всем протяжении фрагмента (главная структурная единица романа, других нет): Перун, Велес и Сварог – «в миру» главный судья, обвинитель и защитник – съехавшись на выездное заседание суда в глубокую провинцию, произносят предписанные профессиями речи, не расставаясь при этом со своими «божественными» именами.

Есть искушение числить стилистику шишкинской работы с мифом по ведомству постмодернизма. Однако при ближайшем рассмотрении смешение,

⁵⁰ Шишкин М. П. Взятие Измаила. М.: Вагриус, 2007. С. 8–9. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

неразличение как минимум четырех мифологических дискурсов (христианство, славянское и античное язычество, зороастризм (творящие боги-антагонисты) – не коллажность и нонселекция, а Перун, зажигающий то ли спичку, то ли первый огонь, пьющий чай и кутающийся в одеяло, – не снижение, не дискредитация метанарратива. Смешение мифопарадигм (к уже перечисленным необходимо добавить активно используемую во «Взятии Измаила» египетскую и финно-угорскую в «Венерином волосе») – следствие того, что каждая из них важна автору не сама по себе, а лишь как средство сказать что-либо, «вербализировать» определенный фрагмент мономифа. «Осовременивание» не девальвирует онтологические смыслы, эффекту девальвации препятствует слишком сильная лирическая струя в стилистике, уравнивающая ироническую – автор не хочет посеять сомнение в том, что перед нами, несмотря ни на что, акт первотворения. Его позиция напоминает, скорее, восприятие диалога философией экзистенциализма и близкой к ней религиозно-философской традицией, идущей от М. Бубера: диалог – возможность для обеих сторон посмотреть друг на друга не как на объект, а как на субъект, одухотворить собеседника. Активная диалогизация, контакт с современным дискурсом – возможность, которую дает мифу автор: остаться живым в контексте современной культуры. Подчеркнем заранее, что диалог в романном мире Шишкина наделяется онтологическими функциями.

Большая степень свободы и даже фамильяризация повествующего голоса («этакий Перун», «наивные, но весьма трогательные мифологии», «бескрылое триединство»); изложение мифа о первотворении «встроено» в лекцию, читаемую на юридическом факультете; соответственно, рассказчик здесь – некий безымянный лектор) связана с тем, что в рассматриваемом художественном мире мифологический дискурс не представляется настолько безапелляционно авторитетным, абсолютно ценностным, как в модернистских неомифологических текстах, где непредставим взгляд на миф свысока или даже со стороны. На вершине ценностной иерархии в двух последних романах не мифологическое сознание, а иной его тип. В отдельных фрагментах романа ощущается

присутствие некоего голоса (это именно голос, а не определенный персонаж), за которым стоит максимально широкий горизонт видения, гораздо шире, чем у остальных рассказывающих. Этот «всезнающий голос» в упомянутом выше отрывке пересказывает будущее одной из подсудимых, «Мокоши», равно как и финалы судеб всего язычески-судебно-чиновничьего «триумvirата». В других ситуациях этот тип голоса персонифицирован в условных собирательных образах, таких, как «хор» греческой трагедии либо «афиняне», к которым обращается не менее условный «Гиперид» (под этим именем в разных частях романа «скрываются» самые разные персонажи). И «хор», и «афиняне» – инстанции явно сверхчеловеческой (задают собеседнику вопросы о деталях его жизни, ответы же знают лучше, чем он сам), но при этом не божественной природы, – собеседник может себе позволить в ответах даже грубоватый тон. Они представляют собой некоего *идеального адресата*, слушающего лишь затем, чтобы у говорящего было ощущение услышанности в мире с «неработающими» коммуникативными стратегиями, была возможность оставить о себе Слово. «– Гиперид! – Кто это? – Это мы. Кому еще быть? Кому, кроме нас, нужен ты в этой ночи? Что ты не спишь в столь поздний час? Сон – утешитель нужных...» (281).

Еще одна функция канонического мифа, вписанного в авторский мономиф, – передавать идею присутствия в бытии неких устойчивых структур, платоновского «эйдетического» ядра⁵¹. Например, часто встречаются ситуации, когда имена разных героев романа заменяются на одну и ту же мифологическую номинацию: и автобиографического Михаила Шишкина, и Александра Васильевича могут именовать Гиперидом. Предлагая какому-то из гиперидов вспомнить о возлюбленной, афиняне называют не «человеческое», конкретное имя собственное, а мифологическое инвариантное имя:

«Да о ком вы, афиняне, черт подери, говорите? Ничего не понимаю. Кто эта женщина? – Приглядиись, Гиперид! – Ничего не вижу. – Это же Фрина! – Фрина? –

⁵¹ В сходной функции автор употребляет и другие речевые жанры, обладающие сильной степенью идиоматизированности и способные поэтому выполнять роль фреймов, паттернов, в соответствии с которыми организована действительность, – например, пословицы и поговорки, детские считалки, цитаты из классики – об этом скажем ниже.

Ну да, твоя Фрина. Петр и Феврония. Каллимако и Навзикая. Хорь и Калиныч. Гиперид и Фрина. – Теперь, бессмертные, кажется, понимаю. Гиперид и Фрина. Но разве это я? – Я, не я – какая разница, Гиперид! Главное – когда вы приехали после дачи, в комнате было темно: на целый этаж вырос тополь» (286).

В «Венерином волосе» действующие лица любовных историй, происходящих в современности, стабильно именуется Дафнисом и Хлоей, Тристаном и Изольдой. Вспоминая о детстве, Александр Васильевич описывает эпизод, когда он, решив сделать практические выводы из только что прочитанных египетских мифов, пытается отца: «– Значит, после смерти каждый становится Осирисом?.. – Да. Я не унимался: – И Пушкин – Осирис? Он снова кивал: – И Пушкин. Не мешай. Остановиться я не мог: – И ты – Осирис?» (26). В этот ряд ребенок мог включить всех героев романа, включая себя, и не ошибся бы: у Шишкина все – Осирис в том смысле, что за конкретными персонажными судьбами вычитываются какие-то архетипические личностные пути. Как будто личностный плюрализм, как и речевой, – это тоже иллюзия; как будто есть, как в древних мифологиях, некий Первочеловек, к которому восходит вся субъектная система выстраиваемого романного целого. Мифологические спекуляции будущего адвоката итожит еще один значимый персонаж, Евгений Борисович Д.: «Осирис не может умереть, понимаете? Он возрождается без конца в каждом, и каждый возрождается в нем. Вы вот сдохнете когда-нибудь в луже собственных испражнений, а про вас напишут: “Осирис имя рек”. Вы – это и есть ваш отец, потому что ваш сын – это и есть вы. Вы переходите в вашего сына, он еще в кого-то, я перехожу в вас, вы в меня, все во всех. Они смотришь. Мы поете. Ты едим. Вы люблю. Она умер. Я, ты, вы – какая разница!» (161).

Архетипическая общность персонажей поддерживается особыми эпизодами-«скрепами» – полностью идентичными (и по смыслу, и по языковому оформлению) ситуациями, которые входят в самые разные описываемые судьбы. Так, и у персонажа по фамилии Мотте, и у Михаила Шишкина была в юности возлюбленная, девушка с рыжей косой, которая «на солнце становилась совсем медной», и эпизод, связанный с этой девушкой, дублируется слово в слово: «Вот

мы бежим тогда, в Харькове, на поезд, и она еле успевает за мной, замотав косу вокруг шеи, чтобы не трепалась» (237). Повторяются и более крупные коллизии, например, такая: у героя умирает от несчастного случая горячо любимый ребенок, и брак после этого распадается. В целом сфера изображения текста задается названной выше идеей личностного всеединства. У автора, несмотря на внушительность хронологического (начало – конец XX в.) и пространственного охвата повествования, нет амбиций нарисовать «энциклопедию русской жизни», пусть даже жизни в XX в., его не интересует социальная, политическая, историческая проблематика, и, соответственно, его герои не реализуются в этих сферах. Доминирующей будет сфера личностная с вытекающими из нее векторами сюжетов (герой – героиня; герой – его родители и особенно отец; герой – его ребенок) – то, что нужно для реализации все той же идеи (все во всех). Она иногда проводится даже слишком нарочито, в ущерб художественности: скажем, у героя умирает отец, и в тот же день зачинается его ребенок, и все это происходит на Пасху, а рождением этого ребенка завершается роман. Перефразируя знаменитое определение: у Шишкина не типичный герой в типичных обстоятельствах, а архетипичный – в архетипичных.

Персонажи, не задействованные в названной сфере, как правило, представляют собой персонификацию враждебного, хаотического мира, которому хотелось бы прервать цепь воплощений (ваш сын – это и есть вы); поэтому ребенок, как и отец, умирает, возлюбленная исчезает, и исключение здесь составляет лишь эпилог, состоящий из двух историй, как раз подводящих к рождению нового человека. Помимо этих персонажных групп в романе присутствует еще упомянутое выше Сознание, Которое Слушает, зная при этом про героя все (и – что важно – не являясь божественным, равно как и абсолютно авторитетным). Таким образом, личностно-психологическая сфера во «Взятии Измаила» «впадает» непосредственно в онтологию, что неоднократно подчеркивается любопытным приемом нарушения логики высказывания. Некто пересказывает частную ситуацию, а вывод, которым повествователь ее подытоживает, настолько масштабнее прозвучавшего, что никак не может из него

следовать. Складывается ощущение, что последнюю фразу произносит за героя автор, «присылая» ее из сферы своего мономифа. Вот как, например, такая модель реализуется в рассказе горничной об обстоятельствах одного суицида: «Я стучу – никого, а сердце вдруг екнуло, будто чувствовало, сразу вспомнила, как у нас два года назад один повесился, совсем еще мальчишка, сопляк. С матерью, что ли, поругался. Что-то непременно считал должным ей доказать. Оставил записку, мол, ты сама этого хотела, так на вот, получи. Повесился в комнате на крюке для люстры, а перед этим еще на столе навалил кучу. Все мстил кому-то. А кому мстил-то? Убирала-то я. Значит, мне и мстил. Значит, я чем-то ему жить не дала. Так вот все и мучаемся, так каждый каждому поперек горла и стоит – хоть вешайся!» (40–41). Ниже мы надеемся сказать об ощущении «злокачественности» как русской жизни, так и земного бытия в целом, столь значимом для исследуемой нами индивидуальной картины мира, и о той настойчивости, с которой автор к этому ощущению апеллирует.

Идея всеединства личностей, образующих романский мир, о которой говорилось до сих пор, ответственна и за такое построение речевых конструкций, которое можно назвать неосинкретическим по аналогии с древним повествовательным синкретизмом – отсутствием разграничения субъектов говорения, допустим, автора и героя. Так, в рамках следующей фразы уживаются – без какого-то оговоренного перехода – два сознания, следователя Истомина и горничной: «Спрашиваю горничную: милая, расскажите подробно, как вы увидели, – войдя, тяжело дыша, все-таки годы дают себя знать, как-никак убирала целый этаж, а эти все ведь норовят наследить, наплевать, испачкать, изгадить, вот и трешь, скоблишь, вылизываешь, видите, вчера ноготь сломала» (40). При этом, если древний синкретизм коренился в неумении человеческого сознания разграничивать источники речи, то современный продиктован художественным – и даже сверххудожественным, онтологическим – замыслом: если «все во всех», то зачем дифференциация?

Онтологично не только авторское осмысление феномена личности. В тексте постоянно чувствуется присутствие какого-то вневременного и внепространст-

венного «каркаса». Наряду с индивидуальным временем персонажа, измеряемого «часами» его внутреннего мира, и историческим временем, приметы которого пусть в небольшом количестве, но проникают в повествование (начало XX в. – советский и перестроечный хронотопы – современная Швейцария), самое истинное «время» во «Взятии Измаила», как в «Мастере и Маргарите», – вечность. Как и там, вечность и время взаимопроницаемы, и в тексте остаются также напоминающие о Булгакове «следы» их контакта – персонажи-дублиеты, ситуации-дублиеты. Например, появляется в тексте Фрина – архетипическая возлюбленная архетипического Гиперида, который, как известно, добился ее оправдания в суде, сорвав с прекрасной женщины одежды: прекрасное тело не может быть вместилищем незаконной души – калокагатия. Но это о вечном; а есть в повествовании, погруженном в «профанный» временной поток (заседание суда начала века), «двойник» высокой ситуации, правда, с поправкой на обличительно-публицистическую стилистику, очень частотную в тексте: «Или вот еще блюдо для вас, гурманы права! Судили у нас в окружном красотку, обвиняемую в подстрекательстве дяди на убийство племянника, она приходит в суд с распущенными кудрями, в розовом с декольте, благоухающая, нездешняя. И что же? Результат: все заседатели проголосовали как один – оправдать. Все заседательницы – признать виновной. Вот вам и торжество половой юриспруденции! Вот вам и высшая справедливость, что не может подняться выше гениталий!» (59–60).

Ценностная неравнозначность различных хронологических «режимов» существования в который раз напоминает о философии экзистенциализма, окрашивающей авторский мономиф. Неистинно время событийное, в поток которого человек погружен ежедневно, поэтому автор его может искажать. Так, в одной из лекций по юриспруденции говорится о вине не оказания помощи пострадавшему и в качестве примера приводится случай Мотте (герой, занимавшийся биометрическими наблюдениями в районе Юрьева и останавливавшийся в доме супругов Д.), не спасшего истекающего кровью Евгения Борисовича, которого кто-то пырнул ножом. При этом во время

знакомства Мотте с семейством Д. его глава – уже беспомощный престарелый человек, никуда не выходящий из дома, а нападение с ножом – финал эпизода о романе Евгения Борисовича с Соней, который предшествовал появлению в их доме Д. Мотте. То есть, исходя из «нормальной» логики, героя никак не могли просить об оказании такого рода помощи, но автор очень свободен в обращении с «евклидовым», «правильным» временем, т. к. не принимает его всерьез. «Настоящими», как и у экзистенциалистов, будут исключительно те моменты, когда человек «прорывается» в онтологическое измерение. И здесь нужно конкретизировать характер этой онтологичности.

В одном из современных исследований, посвященных онтологическому пространству постсоветской культуры, говорится о возможности его осмыслить при помощи традиционной классификации мифологических паттернов, предложенной Ю. Н. Березкиным («мифологемы Начала» («Рождение», «Пробуждение», «Творение» и т. д.); «мифологемы Развития» («Становление», «Путешествие» и т. д.); «мифологемы кульминации» (различные варианты мифологемы «Битва с Врагом»); «мифологемы Трансформации» («Свадьба-коронация», «Отправка на небо», «Возвращение домой» и т. д.), дополненной еще двумя рубриками: «паттерны разрушения» и «паттерны возрождения»⁵². Если перенестись в шишкинский мир, то окажется, что самыми востребованными окажутся «мифологемы Начала» и «паттерны разрушения», циклически сменяющие друг друга. Речь, как видим, идет об эсхатологической картине мира.

Прежде всего, это проявляется в организации самой текстовой ткани. Она обладает удивительным свойством, о котором мы еще будем упоминать: все, что автор хочет выразить в сфере смыслов, проецируется и в сферу формального построения, оно изоморфно сообщению. Изложение истории о каждом значимом персонаже начинается, условно говоря, в «стилистике первотворения» – логичное, ясное, последовательное, в большинстве случаев жизнеподобное, даже с оттенком натуралистичности, с непременным соответствием номинации денотату и т. д. А в

⁵² Хазов В. К. Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Астрахань, 2009. С. 14.

конце эту историю ждет свой текстовый «апокалипсис» – сюжет теряется, перед читателем возникает некая словесная «плазма», состоящая из цитат, различных идиоматических конструкций, чем дальше, тем больше удаляющихся по смыслу от объекта повествования. После того как эта словесная «буря» успокаивается, наступает черед для «первотворения» следующей истории. Наиболее четко эта эсхатологическая цикличность проявляется в одном из начальных, уже упоминавшихся эпизодов романа (выездное заседание суда). Он открывается драматизацией акта сотворения мира, подсвеченного реалиями жизни начала XX в., а в конце, после того, как некое Всеведущее Сознание озвучивает индивидуальные «финалы» всех фигурантов эпизода, возникает небольшое текстовое «вавилонское столпотворение»: «И мир покатится в тартарары, обрастая подробностями, как снежный ком, и будет сопеть, урчать, цыкать, шамкать, грассировать, откашливаться, гундосить и мычать до скончания веков, пока кто-то не захлопнет эту книжку в звездном переплете» (19).

Эсхатология единичной судьбы тоже интересует романиста. Несколько сцен в романе описывают «индивидуальный апокалипсис»: попадание героя (причем названного обобщенным именем – «муж желаний», или Гиперид, то есть кто угодно) на последний суд. Как и сцена первотворения, эти эпизоды максимально пронизаны «заземляющими», бытовыми, «осовременивающими» деталями, которые, однако, не мешают воспринимать всерьез ситуацию, например, такую. К «мужу желаний» посреди ночи зимой приходит «некто в заснеженном тулупе» и везет его на тройке с бубенцами к Лете, причем «муж» успевает рассмотреть баб, полощущих в вечной реке белье. Переправившись через реку и отстояв очередь, «подсудимый» попадает в некую комнату с весами, «еще черными от картошки», на одну чашу которых «весовщик в переднике» «с зеленым лицом» кладет его сердце, а на другую, как водится, перо. Но тут вступает в свои права авторский произвол. Перо появляется не для того, чтобы перетянуть грешное сердце, а для того, чтобы «муж желаний» написал, не упуская ни малейшей подробности, свою жизнь, которая уже и так известна спрашивающему. «Муж желаний: – А потом, что будет потом? Меня оправдают? С зеленым лицом в

переднике: – Нет. Ни тебя, ни ту, с рыжей косой, ни твоего отца-моряка, ни твою маму-училку, ни твоего сына с пахучим затылком, никого. Да чего спрашивать, будто сам не знаешь. И приговор будет на всех один. Смерти ведь – и дурак знает – нет, но есть разложение тканей. Муж желаний: – Что же тогда делать? С зеленым лицом в переднике: – Экий бестолковый попался! Да вот же тебе, говорю, перо! Пиши: так, мол, и так» (225–226).

Несмотря на очевидную вписанность в религиозно-мифологическую эсхатологическую традицию, этот аспект шишкинского мономифа, как и замена фигуры творца неким всеведающим сознанием, по отношению к которому персонажи не ощущают особого благоговения, не работает на создание религиозной окраски авторской картины мира. У собственно религиозной эсхатологии четкие перспективы, известные каждому. Во «Взятии Измаила», помимо описанного выше «лингвистического» посмертия, не обещано ничего. В эсхатологический финал мира в целом автор не верит, а личностный оказывается «беззнаковым», окрашенным неопределенностью, на которую, наверное, обречен любой художественный «разговор» на эту тему, коль скоро он хочет остаться художественным – а к этому Шишкин очень чуток. В романе есть две «синонимичные», «рифмующиеся» ситуации, емко итожащие обсуждаемую тему. В одном из эпизодов Юрьев, молодой человек, пришедший в гости к Д., танцующий с Марьей Дмитриевной и слегка ею увлеченный, вдруг в самый разгар веселья совершенно необъяснимо останавливается: «Господи, где я?.. И кто я? И кто эти люди? И что я здесь делаю?» А вслед за ним по цепной реакции выпадание из времени в вечность ощущает и героиня: «Господи, – прошептала она чуть слышно, – где я? Кто я?» (168). Привкус эсхатологичности появляется у этой ситуации в самом конце романа. Автобиографический герой, находясь в Швейцарии, которая у автора стабильно ассоциируется с раем, едет на электричке из роддома, где только что появился на свет его ребенок. Протагонист засыпает и, встретившись во сне с отцом, то есть как бы «приняв эстафету», выходит не на своей станции. «Поезд тут же, прогнав гудком остатки сна, проплывает мимо и растворяется. Оглядываюсь и ничего не вижу. Где сошел? Куда попал? Затихает

за туманной кашей грохот колес, замирает на рельсах гул. Чувствую – на голове по-прежнему та прокисшая шапка. Провожу рукой по волосам. Ушанка-невидимка.

Пялю глаза в туман – проступает только на несколько шагов мокрый асфальт платформы. Шпалы дымятся.

И все никак не могу понять – где я?» (490).

Присутствие мощного онтологического «каркаса» не гарантирует мир от хаоса. Помимо экзистенциальных компонентов, для шишкинского мономифа очень важна древняя мифологическая идея о двух демиургах, участвовавших в творении, – благом и злобом. Основа мироздания видится автору доброкачественной, проблема в том, что порочна та конкретная жизнь, в которую разворачивается удачно задуманный кем-то «инвариант». Поэтому жизненным материалом, из которого строится повествование, становятся криминальные истории, иногда данные в стилистике телепередачи «Чрезвычайное происшествие» и подобных «желтых страшилок». Криминальный и в целом мортальный дискурсы развернуты в двух последних романах со всей возможной широтой. Здесь и истории адвокатских дел, и протоколы судебных заседаний, и защитные/обвинительные речи, и отрывки лекций (а иногда и чего-то вроде учебных пособий) по криминалистике – как обнаружить следы на месте преступления, как по внешнему виду трупа определить время убийства и т. п. Для передачи своего восприятия мира автор использует, казалось бы, самый «антиморализаторский» прием – коллаж; вот в стиле энциклопедической статьи (максимально нейтрально, без «выводов», сухая фактография) описана история разных способов детоубийства, а рядом – столь же увлекательный экскурс в мир ядов и отравлений (за этим, конечно, не следует отрывка про антидоты...). Дискурсивно автор не сообщает ничего, только архитектурно – через такие «говорящие» соположения, однако достигает мощного эффекта, подводя «доказательную базу» под ряд сквозных метафор, итожащих его жизнеощущение. Некоторые из них:

– *Жизнь-цирк*. Шишкину хорошо удается избежать избитости этого отождествления, казалось бы, пропитанного тропеистической «памятью» «жизни-театра». За нужное звучание метафоры полностью «ответственна» удачно выбранная точка зрения – исключены «глаза зрителя», видящие веселую сторону представления. На протяжении большого текстового фрагмента опять максимально нейтрально, в духе такого «учебника для фокусников», описывается, что человеку нужно с собой сделать, чтобы показать номера «человек-аквариум» или, например, «глотатель шпаг». Вся интрига смыслопорождения, приводящая к сильному эффекту, – в контрасте между прямым («здесь нет ничего невероятного, все объяснимо физиологически, попробуйте, и вы тоже так сможете») и косвенным («как же все описанное неестественно!») речевыми актами. Последний шаг рождения тропа не прописан словесно, но как-то легко складывается сам собой: неестественно не то, что приходится делать артисту в цирке, – хотя бы потому, что давал априорное согласие самим приходом в профессию, а то, что человека заставляет делать с собой жизнь.

– *Жизнь-крепость*. В первоначальном контексте (слова подвыпившего «отца-подводника», обращенные к сыну Мишке: «Эту жизнь, сынок, нужно брать, как крепость») возникает образ «настоящей» крепости, пусть и слегка дискредитированный самим контекстом произнесения. А дальше развиваются мотивы неестественности, абсурдности и какой-то игры-издевки, заданные отождествлением «жизнь-цирк». «Взятие Измаила» (важность номинации подчеркивается вынесением в сильную позицию текста, в заглавие) – той самой почти неприступной османской твердыни, она же жизнь, – это аттракцион, который хочет срежиссировать ребенок, сын одной из героинь. Мыши будут брать бастионы, – поясняет он любопытным взрослым, – стимулируемые разложенными всюду кусками сыра. Расшифровка прозрачна, вот только в макромасштабе шишкинского мира организатором аттракциона «Взятие Измаила» оказывается отнюдь не играющее ребенок-божество, а демиург, наподобие того, который нарисован в «Венерином волосе», – страшный армейский «дед» Серый, расхаживающий в космической пустоте, как по двору перед казармой,

полуодетый, «хлопая по животу резинкой от трусов», а сам мир, быть может, «образован из его харкотины». Счасть нарисованную картину безоттеночно постмодернистской мешает ее постоянное двоение (о нем – ниже), как бы оставляющее миру шанс оказаться «благороднорожденным»: так, наряду с Серым в романе возникает и еще один «демиургоподобный» образ – капитан Немо, забирающий на свою «подлодку» всех, кого люди недальновидно зачисляют в умершие.

– *Жизнь-сфинкс*. Эту метафору тоже крайне сложно художественно «реанимировать» после работы как минимум «триумвирата» классиков: Тургенев (красота-сфинкс) – Тютчев (природа-сфинкс) – Блок (Россия-сфинкс). Шишкину это удастся, на наш взгляд, за счет найденного им приема, который условно можно было бы назвать «каскадом идиоматизированных единиц». Выше мы отмечали роль таких «каскадов» в выражении идеи незыблемой онтологической основы бытия, но возможно и их антонимичное использование – для передачи ощущения незыблемости, нерушимости, но только порочного устройства как русской жизни (доминанта публицистических вкраплений в роман), так и жизни вообще. «Господа! Сударыня! Мужчина и женщина! Печальный пасынок природы! Исаак, Авраам и Сарра! Братва! Послушайте меня, сердешные! Мы молимся каждый раз чужим богам. Курим фимиам не нашим идолам. Приносим жертвы не на свои алтари. Толчемся не в той кумирне. Нам сказали, что мы принадлежим какому-то зверю с человеческим лицом, что нас нашли в капусте на его грядке, что это его флажки на веревочке между деревьями, за которые нельзя. Мохнатый, когтистый, кишит шерсть насекомыми, а в лице что-то материнское, и грудь налита молоком – пей, другого не будет. Какой-то сфинкс, таинственный, огромный, загадочный. Приходишь в детский сад, а он уже тебя встречает, еле стянув белый халат на груди, попахивая, и одна лапа за спиной. Угадай, Вася-Василек, загадку: что у меня там – живое или мертвое? И слышно, как что-то попискивает, жалобно так, безропотно – птичка-невеличка. Скажешь: живое, так сразу – хруст, а вот и не угадал! Сердце ведь не железное, вот и врешь: мертвое. Проиграл! – сфинкс радуется и протягивает птенчика, крошечного, живого,

теплого, дрожащего. Поднесешь к губам, подуешь, и перышки топорщатся. Проиграл так проиграл, зато жив. А сфинкс: гуси, гуси! Ты: га-га-га! Сфинкс: есть хотите? И что ответить? А куда денешься-то? Да еще жена, дети, мать в больнице. Вот и толчешь из века в век воду в решете, таскаешь в ступе, наживаешь грыжу. Только осточертеет все, разогнешь спину, погрозишь сфинксу кулачком, мол, уж тебе, так он тебе сапогом поддых и шепчет на ухо: сыт, сынок, крупницей, пьян водицей, по которой реке, дочка, плыть, ту и воду пить. Разлегся на широтах, как на скрипучих половицах, положил тебя между лап и целует: дитячко ты мое! Меня, предупреждает, поигрывая хвостом, умом не понять, в меня, кровиночка ты моя, только верить! Вот и веришь, хоть и боишься, что голову отгрызет. Зверь ведь. Господи, да мы сами звери» (83–84).

– *Жизнь/тюрьма (зона)*. Поэты-романтики плюс Солженицын-Шаламов. В переосмыслении этой метафоры Шишкин, наверное, проявил меньше изобретательности. Брат автобиографического героя попадает в тюрьму, последний его навещает, а затем, отвозя жену в роддом, сталкивается там с уже знакомыми по зоне «вещественными доказательствами» (например, «точно такие же» бахилы) того, что сам факт рождения – уже начало «отматывания срока».

Хаотичность жизненной эмпирики – в противоположность онтологии – еще и в ее двойственности, зыбкости, неуловимости. Своя «другая сторона медали» есть в романном мире Шишкина буквально у всего – от глобальных категорий до мелочей. Земля вращается с нерушимым постоянством (несколько раз описана сцена знаменитого эксперимента с маятником Фуко), и, следовательно, человеческая жизнь на ней телеологична, бессмысленна, подчинена прогрессу – продолжение этого ряда можно с легкостью восстановить, вспомнив любимую автором позитивистскую «мифологию» XIX в., приверженцем которой является один из персонажей романа, ученый-естественник Николай Александрович. Однажды, разразившись монологом в духе “*Exegi monument*” –

«– ...чтобы умереть счастливым, согласитесь, нужно хоть частью своей здесь остаться, породниться с женщиной, бронзой или хоть кирпичом, оставить

потомство, теплокровное ли, каменное, бумажное, чтобы вы знали: вот это – мой сын, а вот это – моя дочь, я их люблю и оставляю жить вместо себя –

а в ответ слышит от женщины, в которую влюбился, не зная, что она умирает от рака:

– Знаете, чего вам надо бояться, благоразумный мой человек?

– Чего же?

– Того, что в один удивительный день вы не узнаете того, с кем думали, что породнились, выбросите на помойку ваших детей и на последний гривенник закажете в кондитерской ванильное мороженое с клубникой. Любите?» (94).

Эта мужественно умирающая женщина в то же время неверная жена; с одной точки зрения, она – светская львица и красавица, а с другой – «пугало», «посмешище курорта». Ее любовник, адвокат Александр Васильевич, думает, глядя на одну из подзащитных: «Шмыгающая носом Аня, тебе кажется, что этот человек, к которому ты пришла, большой, сильный, благородный. На его речи ходит по билетам публики. Волжская знаменитость, к которой обращаются за помощью, когда в семью приходит горе. Последняя надежда. А он, может, обгрызенного твоего мизинца даже не стоит» (30). Его отца, директора гимназии, безукоризненной нравственности человека, обвиняют в отравлении собственной жены – и... опровергающих доказательств не обнаруживается. В практике этого же героя – история пришедшего с повинной, добропорядочного семьянина, настаивающего на том, что много лет назад убил своего знакомого. Герой, спасший немецкую девочку, о котором журналист Михаил Шишкин собирается писать статью, в то же время – пошлое спивающееся существо. А легендарная река Тибр – на нее во время приезда в Рим смотрит «толмач», центральный герой «Венериного волоса», – не теряя статуса легенды, остается мутноватым обмелевшим потоком... Примеры можно множить. И сам человек в таком мире эфемерен, «летуч», слаб. Неслучайно в текст включен своеобразный экскурс в методологию криминалистической экспертизы – о том, как обнаружить и сохранить следы на месте преступления. Человек настолько легковесен, ему

настолько не свойственно «отпечатываться», что нужно прилагать колоссальные усилия, чтобы зафиксировать его жизненный след.

Но как бы далеко ни разошлись эмпирика и онтология, один из аспектов авторского мономифа – проект возвращения, восхождения от порочной конкретики к чистоте инварианта; он не перестает «просвечивать» сквозь повествовательную ткань.

2.2 Трансформации классических жанровых парадигм в современном романе

2.2.1 «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Е. Улицкой как метароман: проблема авторской самоидентификации

Роман Л. Е. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» логично прочесть, реконструируя отраженную в нем авторскую самоидентификацию. Во-первых, такой путь подсказан самой писательницей: одной из мощных мотивировок к созданию текста стала именно воля к самоопределению – нравственному, гендерному, художественно-филологическому. Во-вторых, в современных условиях релятивизации основных текстовых инстанций (персонаж, сюжет, композиция) автор, который в русской литературе, даже в постмодернистском ее варианте, почти не подпадает под концепцию «смерти», оказывается одним из базовых факторов, определяющих такие важные эстетические координаты произведения, как жанр, стиль. Не случайно все чаще в современном литературоведении ведется речь о выделении «авторских жанров» как особой разновидности жанровых форм. Также реконструкция конкретной авторской идентификации интересна в контексте ситуации кризиса писательского самоопределения, который переживает русская литература на рубеже XX–XXI вв.⁵³

⁵³ Абашева М. П. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 3.

Самоидентификация (и ее текстовое «проговаривание») настолько важна для Улицкой, что она создает отдельный «сюжет о самоопределении», параллельный сюжету о герое и выделенный композиционно. Каждая из пяти частей книги завершается письмом к другу и коллеге Елене Костюкович; в «авторский комплекс» входит также эпитафия и послесловие – вместе эти архитектурные элементы выстраиваются в «текст о тексте»: о прототипе главного героя, о соотношении вымысла и документальности, о мотивации к написанию произведения и т. д. Таким образом, Улицкая обращается к актуальной сегодня тенденции совмещения художественного и литературоведческого дискурсов в едином текстовом пространстве, осложняя повествование о герое метаповествованием, что позволяет говорить о присутствии черт филологического романа (романа о написании романа) в жанровом комплексе «Даниэля Штайна».

Композиционное деление романного русла на два потока обладает повышенной степенью семиотичности: авторский голос мы слышим только в «филологическом романе».

Прямые автономинации Улицкая настойчиво строит с разной интенсивностью отталкивания от двух идентификаторов – «роман» и «писатель»: не только не романский писатель, но и вообще не писатель.

«Начала писать роман, или как это там называется...»⁵⁴.

«Дорогая Ляля! Пишу и заливаюсь слезами. Я не настоящий писатель. Настоящие не плачут...» (623).

«Я не настоящий писатель, и книга эта не роман...» (624).

Если соотнести «теорию» с «практикой», описание создания произведения с конечным результатом, то такая самоаттестация автора не кажется бесспорной. Отдавая определенную дань постмодернистской технике (игра авторскими масками, коллажность и т. д.), Улицкая во многом следует классической русской

⁵⁴ Улицкая Л. Е. Даниэль Штайн, переводчик. М.: Эксмо-Пресс, 2008. С. 163. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

романной модели. Ее взгляд буквально заморожен фигурой героя, не затронутой деконструктивистской дисперсией, не превратившейся в знак, а предстающей достаточно целостной и полнокровной. Произведение «героцентрично», как лермонтовский роман, в нем так же каждый из героев в какой-то мере оттеняет центральный образ. Даниэль назван «праведником», а повествование о нем – в структурном смысле та же смесь жития и авантюрного романа, что и «Очарованный странник» Лескова. Еще важнее, чем герой, для автора тот комплекс нравственно-религиозных проблем, которые «поднимает» образ Даниэля – и в этом тоже чувствуется дух русской классики: «Он (герой) 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, из всего этого церковного мусора и самой на себя замкнувшейся жизни» (164).

Сама работа над образом в авторском осмыслении выглядит как самая что ни на есть «писательская», беллетристическая (в широком смысле). Известно, что в течение 14 лет, посвященных созданию произведения, Улицкая дважды пыталась выстроить текст в рамках документальной дискурсивности, обе попытки были неудачными. Под авторским описанием «творческой лаборатории» последнего варианта текста уверенно подписался бы любой романист-классик: «...я полностью отказалась от документального хода, хотя все книжки-бумажки, документы, публикации и воспоминания сотен людей выучила, как полагается рабу документа, наизусть. ...Я пытаюсь на этот раз освободиться от удавки документа, от имен и фамилий реальных людей, которых можно уязвить... и сохранить то, что имеет “нечастное” значение. Я меняю имена, вставляю своих собственных, вымышленных и полувывмышленных героев, меняю то место действия, то время события, а себя держу строго и стараюсь не своевольничать. То есть я заинтересована только в полной правдивости высказывания» (163).

Очевидно, что, создавая идентификацию «не писатель-романист и вообще не писатель», Улицкая не столько хочет абсолютно отмежеваться от обоих

определений, сколько подчеркнуть, что ей в осмыслении самой себя особенно важно именно то, что отдаляет ее от названных литературных амплуа. Что же?

Прежде всего обращает на себя внимание уже упомянутая «асимметричность распределения» голоса повествователя, близкого к авторскому: им «озвучен» метасюжет, но он полностью исключен из сюжета о герое. «Героцентричная» часть произведения представляет собой коллажную структуру, пронумерованный перечень текстовых отрывков, принадлежащих разным речевым жанрам. Из всех авторских масок, к которым апеллирует Улицкая, важнейшей оказывается не творец, создатель текста, а, скорее, его организатор: «книга эта не роман, а коллаж. Я вырезаю ножницами куски из моей собственной жизни, из жизни других людей и склеиваю “без клея” – цезура! – “живую повесть на обрывках дней”» (624). Метафора «вырезаю ножницами» очень достоверна: автор не стремится маскировать искусственность коллажной структуры, включает в нее в ряде случаев не целостные «человеческие документы» (письма, дневники, протоколы, записи разговоров и т. д.), а лишь отрывки из них («Из дневника Хильды Энгель», «Из разговора Авигодора Штайна и Эвы Манукян» и под.). Автор похож на регулировщика дорожного движения, блокирующего один поток транспорта и открывающий дорогу другому, либо на дирижера оркестра: «Весь огромный материал толпится, все просят слова, и мне трудно решать, кого выпускать на поверхность, с кем подождать, а кого и вообще попросить помолчать» (320).

Безусловно, отказ от повествования – текстовый жест, имеющий непосредственное отношение к установлению авторской идентичности. Как пишет Теодор Адорно, «положение рассказчика в современном романе стало парадоксальным, ибо вести сегодня рассказ уже невозможно, в то время как сама по себе форма романа требует именно рассказа. Повествования больше не существует, ибо нет больше повествователей. Значение индивидуального опыта, упорядоченная, стабильная жизнь, которая одна только и побуждает к повествованию, – всего

этого уже не существует»⁵⁵. Сама связность, последовательность повествования предполагает найденную и установленную истину, некое упорядоченное знание, и, конечно, стоящую за всем этим классическую позицию, тождественную или приближающуюся к позиции «всезнающего автора». Улицкая может повествовать о себе, но не может – о решении вопроса, который сама себе задала, просто потому что не знает этого решения и не уверена, есть ли оно вообще; таким образом, в основной части произведения реализована, скорее, модель «романа как поиска» (М. Бютор), чем модель сообщения чего-либо («...догадалась о нескольких вещах, которые прежде были закрыты от меня. Что суждение – необязательно. Не обязательно иметь непременно мнение по всем вопросам. Это ложное движение – высказывать суждение» (660)). От классической авторской модели Улицкую удаляет еще и то, что в этом поиске для нее приоритетна не общезначимость, а значимость частная, субъективная. Сюжет о Даниэле она выстраивает не потому, что хочет отобразить некий найденный личностный тип в его свободном взаимодействии с миром (романное задание), а руководствуясь внеэстетической причиной – необходимостью посредством текста-поиска преодолеть духовный кризис, в котором оказалась («В те годы у меня было много претензий не то что к церкви, а к самому Господу Богу. Все старые открытия, которыми так дорожила, вдруг показались засаленным старьем, скучной ветошью» (657)). Главный вопрос, концентрирующий в себе личностную кризисную ситуацию – почему окружающий мир (политический, религиозный, внутрисемейный, внутриличностный) неуклонно погружается в хаос, который для писательницы есть производная непонимания всех всеми, «хронически» нарушенной коммуникации.

Мотивация к созданию текста – вопрос – располагается во внеэстетической сфере, но там же располагается и ответ – образ героя и стоящая за ним идея толерантности, универсального понимания, установки на коммуникацию, идея внесения этоса в хаос. Улицкая потому осмысливает себя как «не настоящего

⁵⁵ Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 114.

писателя», что Даниэль для нее не только и не столько художественный образ, безусловно укорененный в реальности, сколько некий этический образец, личностная модель, решающая проблему противостояния тотальному хаосу, ее собственный, для себя изобретенный рецепт нравственного спасения, который может иметь (и, конечно, имеет) «нечастное» значение, но это значение не назовешь приоритетным для автора. Образ героя выстраивается ею на стыке художественной литературы и словесности как текста, не ограничивающегося эстетическими рамками, но проецирующегося в жизнь и влияющего на нее, такого, например, как житие. Не случайно сквозь фабулу жизни иудея-католика, о котором пишет Улицкая, так определенно «просвечивает» житийная фабула. В интертекстуальной сфере образа сложно обнаружить «родственные» литературные образы, зато легко – религиозные. Например, эпизод организованного Даниэлем спасения евреев из Эмского гетто явственно сближен с ветхозаветным повествованием о выводе избранного народа из египетского плена, совершенном Моисеем.

Этот сильный внеэстетический фон препятствует выстраиванию романного типа художественного завершения; в частности, романной системы точек зрения. Для этого жанра естественны ситуации, когда объем видения повествователя безграничен, а у героев – ограничен (всезнающий нарратор), или когда повествовательский и персонажный кругозоры одинаковы по широте охвата действительности (полифоническая модель). Улицкая же ставит себя в позицию какого-то ученичества по отношению к собственному персонажу, а характер видения, который здесь приобретает решающее ранжирующее значение, – видение по преимуществу этическое. Изображенный ею священник знает, как бороться с раздором, ненавистью, захлестывающими современный мир, точнее, не знает, а именно живет так: «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. Ненадолго. На время его жизни» (660). Автор же пока только ищет собственную жизненную модель, позволяющую справляться с хаосом, понимая,

что нельзя просто калькировать знание Даниэля, ибо оно – не понятийного порядка и при дискурсивном изложении обращается в банальность, а можно лишь сделать его неким ориентиром в сфере духовного самоопределения («Чего хочет Господь? Послушания? Сотрудничества? Самоуничтожения народов? Я полностью отказалась от оценок: не справляюсь. 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. Тоже мне, великая мудрость. Но Даниэль вложил мне это прямо в сердце» (661)).

Помимо не совсем традиционной иерархии точек зрения, еще некоторые факты мешают увидеть в главном герое Улицкой чисто художественный, романтический персонаж. Даниэль, как любая личность, описанная в житии, не конфликтен внутренне, это уравновешенная, сложившаяся, гармоничная этическая система. Конфликтен мир вокруг героя, его же цель – конфликтность снимать; именно этой чертой, а не динамичностью характера Даниэль привлекает Улицкую. Свободное саморазвитие характера и свободное взаимодействие личности с окружающей действительностью, определяющие романтический дискурс, здесь исключены. Персонаж Улицкой не может, в отличие от пушкинской Татьяны или толстовской Анны Карениной, совершить неожиданный для автора поступок. Путь героя predetermined, известен писателю от начала до конца, а потому и нарисован от рождения до смерти. Он и ценен своей целостностью, как совокупность жизненных ситуаций, в каждой из которых герой смог неизменно выбрать служение Диалогу.

В позиции отказа от метанарратива (авторского суждения, выраженного повествованием) не было бы ничего оригинального, если бы одновременно в тексте не реализовывалась прямо противоположная тенденция стремления к метанарративу, позволяющая увидеть авторское равнодушие к классике и проистекающие отсюда черты: тяготение скорее к концептуальному, чем к игровому высказыванию, желание договорить до конца, расставить все точки над *i*, быть понятной и понятой. Так, автор в дискурсивном режиме сообщает читателю, что невозможно ответить на ряд вопросов, поднятых в книге, но

расположены эти сообщения (авторские письма) в композиционно акцентированной, «итоговой» позиции (в конце каждой части вне общей для остальных отрывков нумерации), таким образом даже авторская экзистенциальная неуверенность приобретает некую весомость, значимость, «выводоподобие». Конечно, коллаж основной части хаотичен, но это хаотичность совсем иного рода, чем коллажные романские конструкции, например, у Павича, где читатель получает лишь набор деталей мозаики, а какой узор выкладывать – решает сам. Улицкая четко намечает контуры узора, который должен получиться у читателя. Из разножанровых, а иногда и внежанровых, разрозненных фрагментов сформированы очертания сверхфигуры и сверхидеи, не дающих рассыпаться эклектичной конструкции. Словно не надеясь на читательскую проницательность, автор указывает на сверхидею текста уже в эпиграфе, взятом из Послания Павла к Коринфянам: «Благодарю Бога моего: я более всех вас говорю языками; но в церкви хочу лучше пять слов сказать умом моим, нежели тьму слов на незнакомом языке». В переакцентированные слова апостола автор (а вслед за ним и читатель) «вчитывает» формулу и структуры, и содержания последующего текста. На формальном уровне роман о Даниэле и есть движение от неупорядоченной, разнородной полифонии голосов героев («тьма слов на незнакомом языке») к монотеме, к пониманию пути (и Даниэлем, и героями, на которых влияет его пример (Хильда, Эва и др.), и самим автором, который «учится» у героя). В каноническом тексте Павел говорит о том, что не стоит делать центром личной христианской жизни стремление пророчествовать на чужеземных наречиях. Для Улицкой «незнакомый язык» (не случайно авторское курсивное выделение) – предпосылка непонимания, а значит, конфликта, ненависти, препятствие Коммуникации, которая спасет мир. Поэтому ее герой – переводчик, но переводчик не совсем обычный. Его деятельность обеспечивает не только диалог разных лингвистических систем, но и чуждых, а иногда явно конфронтационных мировоззренческих систем, как, например, иудаизм и христианство.

Таким образом, текст можно охарактеризовать как разворачивающийся в силовом поле двух противоположных тенденций – отказа от метанарратива, обусловленного прежде всего авторской экзистенциальной неуверенностью, и вместе с тем тяготения к метанарративу, объясняющегося, на наш взгляд, памятью о русских классических романских традициях.

Автоидентификация «не писатель» у Улицкой реализуется не только посредством размывания границы между литературой и словесностью (создание текста, который хотя бы для самого пишущего «больше, чем литература»), но и между литературой и бытом (текст, который «меньше, чем литература» и тоже, как и житийный, «не вполне литература»). В свою очередь, проблематизация разграничения художественного и бытового дискурсов непосредственно связана с проблематизацией разграничения *fiction/non-fiction*, что также весьма актуально для рассматриваемого романа. Оба эти процесса, характерные для современной русской литературы в целом, явились следствием утраты ею статуса привилегированной дискурсивной практики, разрушения парадигмы литературоцентризма в отечественной культуре второй половины XX в.⁵⁶

Там, где Улицкая позволяет себе повествование, она позиционирует себя прежде всего как частного человека, в чем угадывается идущая от Розанова традиция самопрезентации. Не случайно для «романа о себе» избрана форма писем к близкой подруге: сама семантика жанра настраивает на доверительность, интимность (постоянное обращение к адресату «Дорогая Ляля!») и заведомую достоверность (нелитературность) сообщаемого. Финальность, непронумерованность «авторских отрывков» можно истолковать как знак выхода из условного, художественного пространства «сюжета о персонаже» в жизненное пространство писателя. Улицкой хочется убедить читателя, что ее письма, в отличие от предшествующих, не «подделка», а фрагмент действительной частной переписки. Так, после одного из пассажей, звучащих уж очень «по-литературному», она иронизирует: «Здорово завернула?», как бы давая понять, что излишняя

⁵⁶ Звягина М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX в. Астрахань: Издательство Астраханского государственного педагогического университета, 2001. С. 14.

художественность в приватной, бытовой сфере не очень уместна. Авторский метасюжет, как и роман в целом, захлестывает стихия устной речи, несущей семантический ореол неофициальности, неангажированности. Современная разговорная речь со сленговыми вкраплениями («эта книга меня доканывает», «до смерти он мне нужен», «тут все антропологи мира вцепятся мне в задницу» и т. д.), неполные, парцелированные, а также построенные с нарушением лексической сочетаемости конструкции, цель которых – убедить в спонтанности, «непредумышленности» произносимого («Фотку пришлю постепенно» (322) и под.), наконец, упоминание узнаваемых реалий современной бытовой жизни, синхронизирующих авторское и читательское измерения («отрубленный телефон», «я еще не научилась перекачивать из телефона в компьютер» (322)) – все это делает границу между художественным и бытовым дискурсом очень прозрачной. Десакрализирует образ автора и погружение текста в координаты быта: читателю становятся известны детали семейной жизни автора (причем ни имена близких, ни обстоятельства не изменены, соответствуют реальности) и даже детали его физиологии (описание пищевого отравления). Отметим, что создаваемый образ частного человека имеет вполне четкую гендерную окрашенность – перед читателем именно женское пишущее «я», естественно тематизирующее сферы «творчество – семья – дети».

Личная сфера представлена в «сюжете об авторе» слишком подробно, и небольшой доли введенных в текст деталей хватило бы для создания эффекта убедительности (письмо – подруге, а потому нет «запретных» тем). Улицкая потому рисует свой писательский, эмоциональный, женский и т. д. портрет, что ей самой очень хочется в текст – вести поиск на «общих правилах», наравне с героями, и, может быть, так прийти к ответу. Наряду с амплуа «автор-организатор текста» для писательницы актуально амплуа «автор-герой», вероятно, еще и по этой причине для собственного голоса она выбирает эпистолярную форму – ведь именно так в роман входит большинство персонажей.

Диалектика двух названных образов авторской самоидентификации возвращает нас к уже упомянутой проблематизации границы между *fiction* и *non-*

fiction. Улицкая таким образом воспроизводит «топографию» личной сферы (и своей, и адресата), что читателю легко поверить в достоверность писем, автор вполне сознательно работает на этот эффект. Но вместе с тем не сильно скрывается вымышленность эпистолярия. Так, все письма, сопровождающие написание и посылку 2–5 частей романа (а это 4/5-х его объема), датированы июлем 2006 г., между тем известно, что работа над текстом заняла гораздо больший период времени. Письмо – свернутый диалог, «я-ты повествование»; в письмах Улицкой почти не слышен «чужой» голос (конечно, текстуализированный косвенно, голосом самого пишущего); несмотря на всю декларируемую близость адресанту, Елены Костюкович практически нет в тексте, она занимает позицию псевдоадресата. Истинным же «получателем» писем становится, с одной стороны, читатель (и тогда письмо принимает функции биографического и литературоведческого комментария), а с другой – сам пишущий, пытающийся разобраться в себе и в своем творчестве. В этом случае жанровая природа письма тоже релятивизируется. Собственно, от эпистолярной поэтики у Улицкой остается лишь каркас. Ее «письма», помимо уже обозначенных элементов комментария, включают в себя дневниково-исповедальный, публицистико-эссеистический, мемуарный дискурсы.

Еще одна сфера, активно отражающая пишущее «я», – расстановка жанровых акцентов. Современными литературоведами отмечается «усиление “власти” автора над жанром, смещением доминанты в тандеме “жанр – автор” в сторону автора»⁵⁷.

Базовым жанром, своеобразной «несущей конструкцией» текста является эпистолярный роман. Большая часть смонтированных автором фрагментов – письма героев, но не только они; коллаж объединяет отрывки, принадлежащие первичным (туристический проспект, беседа, телефонный разговор, дневник, сообщение с доски объявлений, записка, проповедь, протоколы КГБ, телеграмма, литургия, медицинское заключение – их большинство) и вторичным (части

⁵⁷ Звягина М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX в. С. 3.

незаконченной книги одного из героев, рецензия на книгу другого, газетные статьи – их перечень не столь велик) речевым жанрам. Автор отказывается выстраивать систему персонажей, сколько-нибудь упорядоченную стилистическую систему, пространственно-временное завершение текста, ограничившись компоновкой эклектичных отрывков. Причина этого предпочтения, вероятно, та же, что мотивирует отказ от собственного голоса в сюжете о герое. Выстроить композицию – значит предопределить все аспекты читательского восприятия произведения, а этого не может сделать автор, не нашедший окончательного ответа на заданные себе вопросы (из последнего письма: «Никакие мои вопросы не разрешились. Более того, я окончательно выпала из тех удобных схем, которыми в жизни пользовалась»).

Оказываясь практически единственным средством упорядочивания материала, композиция начинает выполнять расширенные функции. Вот, например, как в романе структурно концептуализируется сцена смерти главного героя. Эпизод расположен в конце пятой (последней) части, и ради него нарушен сложившийся в книге структурный ритм каждой из частей: сюжет о герое + «завершающее» письмо автора. В последней части письмо предпослано сцене смерти, причем выглядит оно как финальное – сообщается о событиях, последовавших за смертью Даниэля, и это события, свидетельствующие о поражении жизненной миссии героя: его необычная община, на практике решавшая еврейский вопрос, распалась. После изображения смерти снова следует письмо, на этот раз действительно финальное, где итог жизни героя, по факту представленный как пораженческий, оценивается как победа в высшем смысле. Описанное структурное решение, акцентирующее событие смерти, позволяет автору утвердить житийный ореол вокруг героя. Как известно, смерть – одно из главных событий бытия агиографического персонажа, это не завершение, а кульминация пути, а непременно следующее за смертью преображение – свидетельство святости и избранности, отрицания самой смерти. Своего рода преображение совершается и с Даниэлем. В последнем письме описан некий

«Ангел Победания», пребывающий в модернизированном «раю» – пространстве знания и творчества, «заряженных нравственным потенциалом». Частью этого Ангела и становится герой: «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» (681).

Однако само описание эпизода ухода из жизни, семантика отрывка, вступает в конфликт с его композиционной выделенностью. Нарисована случайная, бессмысленная смерть (автокатастрофа) – такое может быть с каждым; смерть, подчеркнута человеческая. Да и в течение всего повествования Улицкая настаивает на «обычности», «обыденности» героя: «растянутый свитер» становится неперенным атрибутом его портретных характеристик. Даниэлю не нужна «житийная» смерть, смерть как событие повышенной семиотичности, а «соответствует» ему уход как простая формальность (то, что случится так или иначе, и нет разницы, как), ибо все, что должно сделать человеку, герой сделал при жизни. Именно композиционная обособленность помогает заострить противоречие семантики и структуры эпизода. Мораль этого «монтажного хода» несложна – поступки, достойные праведника, под силу обычному человеку, а значит каждому – но Улицкая знает: то, что звучит как банальность, способно понизить уровень хаоса в мире...

Одна из констант жанрового канона эпистолярного романа – актуализация оппозиции «вымышленность/подлинность». Автор стремится выдать придуманное за достоверное, надевает маску, как правило, «издателя» «настоящих» писем героев, в предисловии и послесловии объясняет, как к нему попала переписка, говорит о мотивах ее публикации. Улицкая, с одной стороны, тоже стремится окружить свой текст ореолом подлинности: постоянно напоминает читателю о реальных прототипах действующих лиц, об огромной изученной документальной базе («раб документа» – о себе), описывает действительно состоявшуюся личную встречу с Даниэлем Руфайзенем, скрупулезно воспроизводит канцелярские подробности протоколов, докладных записок, заявлений. Но в то же время в тексте действует противоположная

тенденция. В определенные моменты автор как будто устает маскировать вымышленность создаваемых фрагментов. Так, одни речевые жанры вводятся в текст мотивированными (беседа, записанная на аудиопленку, ксерокопия, снятая с заявления, и т. д.), другие же располагаются под очередным номером (отрывок разговора героев, неведомо как «попавший в руки» писательнице). Перед нами опять феномен проблематизации границ между *fiction* и *non-fiction*. В целом же использованная техника формирования текста выглядит естественно лишь при одном условии: если перед нами авторский сайт, на который «вывешиваются» по мере создания некие миниатюры; тогда в виртуальном пространстве теряет актуальность разграничение вымысла и факта.

Для эпистолярного романа в его классическом варианте (в том числе и для русского эпистолярного романа XIX в.) характерна максимальная актуализация диалогического потенциала жанра. «Центральной становится проблема человеческого общения и взаимопонимания, вопрос о принципиальной возможности/невозможности диалога героев и условиях его осуществления. ...Диалог друг с другом обретает значимость, аналогичную той, которая приписывается диалогу героя с миром, обретает сходную степень сакральности. Вступить в диалог с Другим и означает приобщиться к миру»⁵⁸. Категория диалога исключительно важна для смысла и структуры «Даниэля Штайна». Если попытаться вывести формулу романа, то она будет такой: диалектика формально и содержательно выраженных способности и неспособности к Диалогу.

Диалогичность как принцип формообразования становится тем камертоном, по которому настраивается структура произведения. В связи с этим нужно указать не только на тот факт, что именно эпистолярный каркас (с заложенной в саму семантику жанра коммуникативностью) становится основой монтажа разнородных речевых жанров. Даже если события (а сюжет о герое построен преимущественно на событиях; психологизм, входящий в память эпистолярного жанра, Улицкой не востребован: ей прежде всего нужно рассказать о «речениях и

⁵⁸ Рогинская О. О. Эпистолярный роман: жанровый канон и эволюция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 12.

деяниях» героя) преподносятся описанными не в жанре письма, мы сталкиваемся с явлением драматизации эпической формы. Автор предпочитает вводить в текст происшедшее, обращаясь не к монологическому, а к диалогическому речевому жанру (беседа, телефонный разговор, протокол допроса и т. д.). Так, ключевая сюжетная линия, биография Даниэля, поэтапно воспроизводится в каждой части в форме «беседы героя со школьниками города Фрайбурга».

На уровне содержания проявляется противоположная только что описанной тенденция – отказ от диалога, его распадение. Канонический эпистолярный роман организован двумя сюжетными уровнями: сюжетом переписки и сюжетом реальной жизни героев, при этом первый оказывает влияние на художественную динамику текста не в меньшей степени, чем второй. Улицкая практически элиминирует сюжет переписки, то есть формально она сохраняется, но эпистолярный диалог в большинстве случаев никак не меняет ход событий, а лишь ретроспективно фиксирует его. Например, переписка Гершона Шимеса (бывшего советского еврея, эмигрировавшего в Палестину ради восстановления национально-религиозной идентичности) с матерью, оставшейся в России и призывающей к толерантности, не предотвращает превращение героя в религиозного экстремиста. Переписка Гражины (прихожанки Даниэля, польской эмигрантки, трагически потерявшей мужа и сына) и ее землячки Виктории не удерживает первую героиню от самоубийства.

У писем героев Улицкой – нарушенные коммуникативные функции. В них, как и в письмах самого автора, практически не присутствует адресат, его голос, текстуализированный адресантом. Из трех типов речевых стратегий, составляющих основу эпистолярного дискурса, – референтной, рецептивной, креативной – слабее всего востребована рецептивная. Автор может разместить подряд несколько писем одного и того же персонажа к одному и тому же адресату, не приводя ответы. Адресат становится формальностью, письмо перестает быть вкладом в коммуникацию, превращается в способ преподнесения событий, позволяющий авторскому голосу остаться «за кадром», и, как следствие,

релятивизирует свои жанровые черты, сливаясь с сопредельными речевыми жанрами. Письма героев похожи на их дневники, а дневники читаются как письма. В книге, которую не успел дописать один из героев, Исаак Гантман, определенные фрагменты напоминают философско-религиозные эссе, дневник, мемуары, но мемуарный характер носят и беседы Даниэля, и письма матери Иоанны... Роман разворачивается в пространстве внежанровых структурных единиц.

Если в каноническом романе прослеживается вся линия переписки героев от ее зарождения до затухания, то в «Даниэле Штайне» мы сталкиваемся со своеобразным «дайджестом» классического «длинного» романа. Пунктирно намечено множество эпистолярных сюжетов, из которых «выхвачены» лишь отдельные эпизоды – как правило, те, в которых отражены наиболее острые, кризисные моменты жизни героев (а характер кризисности в большинстве случаев сходный: она проистекает либо из неспособности личности к коммуникации, либо из фатальной – в силу надличностных обстоятельств – невозможности коммуникации). Кроме того, все «выбранные места» из эпистолярных сюжетов вносят свой разновеликий вклад в обрисовку личности и судьбы Даниэля. Кто-то описывает лишь одну встречу (как учитель арабского Жюльен Сомье), у кого-то опыт общения растянулся на долгие годы (как у помощницы необычного пастора Хильды Энгель). В целом же создается некое «полифоническое житие», следовательно, еще одно назначение эклектичной эпистолярной формы – дать прозвучать как можно большему количеству голосов.

«Осколочность» художественного бытия романа проявляется и на уровне хронотопа. Каждый отрывок предваряется указанием на время и место написания либо совершения событий, о которых идет речь. Выявить закономерность чередования этих пространственно-временных координат невозможно – хронотоп текста так же эклектичен, как и его речевая организация. В целом же такую тотальную неупорядоченность возможно рассматривать как формальную презентацию того самого хаоса окружающего мира, в котором герой, автор и читатель находят путь. Для героя он – этос, для автора – косвенно выраженный

метанарратив, для читателя – умение соотнести то и другое. Фигура героя и стоящая за ней (точнее, над ней) идея образуют сверхповествовательное начало, которое не дает распасться «осколочному» бытию текста (и «осколочному» бытию вообще), обеспечивает их целостность.

Подводя итог, нужно напомнить, что в основе авторской позиции – стремление к самоопределению. Посредством романа-поиска писательница пытается установить «идентификационный код», позволяющий адекватно «прочсть» нравственно-креативный уровень собственного «я». Предпринимаемый поиск мотивирован несовпадением этого «я» с существующими в современной художественной культуре моделями идентификации. Классическая романная модель (флоберовское «автор в произведении, как Бог в природе – невидим и всезнающ»; невидимой Улицкая может быть, а всезнающей – нет) подходит не в полном объеме из-за экзистенциальной неуверенности пишущего, не дающей выстраивать «бесперебойное» повествование и композицию. Частный человек преодолевает личностный кризис, используя вполне «писательские» приемы типизации. Позиционирует себя скорее как организатор текста / его герой, чем как творец артефакта. Выходит при этом из сугубо литературной сферы в область словесности и в пространство быта. Стремится к достоверности, в ряде случаев не скрывая вымысленности. И разрушает, и созидает диалогичность как на уровне формы, так и на уровне содержания. «Плавающая» идентичность, кажется, приближает авторскую модель к постмодернистскому полюсу. Улицкая обращается к некоторым техническим решениям, найденным постмодернистами, но ряд очень важных свойств художественного мышления писательницы уводит ее от названного полюса гораздо дальше, чем от классической модели: отношение к литературе как к регулирующей жизнь инстанции, отсутствие релятивизации ценностного ядра, отношение к такой актуальной для современной литературы концептосфере, как концептосфера Хаоса⁵⁹, наконец, стремление к тому, что в деконструктивистском литературоведении называется «тоталитарностью»

⁵⁹ Для постмодернистского текста характерен скорее диалог с ним (ср., например, роман Е. Попова «Мастер Хаос»), у Л. Улицкой – диалог против хаоса.

дискурса, – к наделению текста сверхповествовательной структурой (сверхфигура и сверхидея). Все перечисленное свидетельствует об очень сильной классической доминанте в структуре «плавающей» самоидентификации автора.

2.2.2 «Взятие Измаила» М. П. Шишкина как новая робинзонада

В современной эпике достаточно часто актуализируется жанровый инвариант робинзонады. Причем речь идет не только о «Новых Робинзонах» Л. С. Петрушевской или «Авиаторе» Е. Г. Водолазкина, где шедевр Даниэля Дефо выступает в качестве явного претекста, но и о тех произведениях, в которых он, не присутствуя цитатно, все же определяет структуру, а значит, во многом, и смысл. Если посмотреть с этой точки зрения, то можно увидеть общность таких разных на первый взгляд текстов, как «Дети мои» Г. Ш. Яхиной и «Елтышевы» Р. В. Сенчина, ведь в основе сюжетной динамики обоих – попытка героя изолироваться от враждебной социальности, обжить чуждый для себя мир. Обращаясь к концепции жанра как «олитературенного времени»⁶⁰, можно рассматривать актуализацию, казалось бы, довольно архаичной разновидности географического романа приключений как симптоматичную. Не менее симптоматичны и те метаморфозы, которые переживает в современном романном тексте жанровый инвариант.

Части «Взятия Измаила», в которых возможно проследить сюжет, организованы в соответствии с разными жанровыми моделями (роман воспитания, криминальный роман, робинзонада). В соответствии с инвариантными чертами последней в романе М. П. Шишкина построено несколько фрагментов, причем все варианты реализации классической модели можно определить как в разной степени «осколочные». Очевидно, необходимо говорить об использовании жанровой стратегии робинзонады в соответствии с авторским замыслом, достаточно далеким от изначальной семантики жанра.

⁶⁰ Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб.: Издательство РХГА, 2008.

Логично задаться вопросом, как функционирует столь традиционная каноническая структура в рамках неканонической?

Н. Д. Тмарченко описывает сюжетную ситуацию, в которой оказывается герой робинзоны, как ситуацию изоляции, возникающую обычно в результате катастрофы. Герой попадает в страну, «отделенную от обычного, знакомого мира, а потому там возможны такие встречи и события, которые не могли бы произойти нигде больше»⁶¹. Ученый подчеркивает, что для данного жанра, как и для любого приключенческого романа, значимо двоемирие: покинув «свой» мир, герой оказывается в «чужом», в котором пытается не только выжить, но и освоиться (построить дом и защитить его, преобразовать чуждый мир трудом), что мотивирует авантюристичность повествований такого типа.

Изолированность миров, в которых оказываются шишкинские герои-робинзоны, подчеркивается в начале практически каждого нарратива, ориентированного на классический жанровый инвариант. Это либо труднодоступность метеорологической станции, на которую попадают Мария Дмитриевна и Евгений Борисович, либо окруженность горами (татарская деревушка в Крыму, где прячутся Карпов и Вера, либо Ницца, куда бежит от своей болезни Ольга Валентиновна). Устойчив мотив сложно преодолеваемого пространства. Так, поезда, на которых перемещаются герои, почти всегда задерживаются, останавливаются не там, пути заваливает снегом и т. д.

Робинзоны шишкинского героя, как и в традиционном романе, зачастую связана с катастрофой, однако это другой тип катастрофичности. Несчастье, переживаемое героем традиционной робинзоны, – случайность, как и его попадание на остров. Катастрофичность бытия героя «Взятия Измаила» (внешняя, либо внутренняя, а чаще всего и та, и другая) – имманентность художественного мира, сотворяемого автором, а потому их попадание в изолированный топос, сулящий избавление, облегчение страдания, глубоко закономерно. Все робинзоны М. Шишкина – беглецы. Бегут от травли и притеснения коррумпированной

⁶¹ Тмарченко Н. Д., Стрельцова Л. Е. Путешествие в «чужую» страну. Литература путешествий и приключений. М.: Аспект Пресс, 1995. С. 157.

властью земец Д. и Маша, бежит от осознания собственного умирания Ольга Вениаминовна, от невозможности принять смерть ребенка спасается в дачной Валентиновке автобиографический герой. Иногда мотивировка бегства не прояснена, есть лишь намек на некую угрозу («...на Веру находили приступы страха, и Карпову приходилось часами успокаивать ее, что все позади, что им теперь совершенно нечего бояться, что они в безопасности»⁶²), иногда же сюжет об изоляции редуцирован, и бегство становится самоцелью, как в случае с Александром Васильевичем, которого эскапизм временно спасает от катастрофичности его семейной истории.

Шишкинские робинзоны, как и герои классического романа, пересекают границу между своим и чужим. Это может быть граница национальная (между русским и европейским (Ольга Вениаминовна и автобиографический герой), русским и азиатским (Карпов и Вера)), граница аксиологическая (между интеллигентским бытием, в контексте которого значимы гуманистические ценности, и жизнью деградировавшего народа и деградировавшей же власти (история Евгения Борисовича, Маши и Мотте; история вятской командировки Шишкина, перед глазами которого не случайно возникают люди со звериными головами), либо онтологическая, в частности граница между жизнью и смертью (сюжет Ольги Вениаминовны и автобиографического героя).

Репрезентация чужого происходит за счет особых композиционно-речевых форм, характеризующих классическую робинзонаду, и унаследованных рассматриваемым романом в трансформированном виде. Дело в том, что каноническая робинзонада формировалась под влиянием дневников, и в первую очередь, дневников Александра Селкирка. Дневники и мемуары играют огромную роль в структуре рассматриваемого жанра. Обычно они содержат системные и развернутые географические, антропологические описания, наблюдения над климатом, флорой, фауной и т. д. Особенностью их является то, что они даются с особой «идеологической» точки зрения: в кругозоре не обычного наблюдателя-

⁶² Шишкин М. П. Взятие Измаила.

путешественника, а исследователя-профессионала – моряка, естествоиспытателя, натуралиста. Значимо также, что мы обнаруживаем в структуре описания четкие предметные границы – каждый элемент в нем отделим от других, не сливается и не смешивается с ними. Кроме того, эти описания не являются символическими, в них нет второго плана, иносказательности; они точно (в идеале – научно точно) передают окружающую героев обстановку. Такая ориентация на документальность, по мнению исследователей, отражает дух освоения мира, свойственный эпохе, в которую формируется рассматриваемый жанровый канон⁶³.

Один из самых близких к традиционным образцам жанра, дневник Владимира Павловича Мотте, врача, ведущего антропологические исследования населения сибирской глубинки, на первый взгляд, соответствует названным критериям, отражает профессионально сфокусированное постижение чужого мира: «Туземный народец, обитающий по склонам этих заросших туманами сопок... находится, пожалуй, в расцвете своего вырождения вследствие бесконечных скрещиваний с беглыми... Вместо уникальных черт лица, присущих во всем мире только этому генетическому оазису, добросовестный исследователь обнаружит лишь испитые хари. Туземные обряды ограничиваются мордобоем и поножовщиной. Легенды забыты. Женщины все лептосомы, мужчины – пикноиды» (230).

Однако очевидно, что профессиональный дискурс здесь имитативен, ведь в нем присутствуют метафоричность и оценочность, а главное – он провоцирует некое смещение оптики. За счет целого ряда лексем, активизирующих прием остранения («туземцы», «самоеды», «аборигены»), социально чуждое предстает инонациональным. Здесь так же, как и во фрагменте, посвященном командировке журналиста Шишкина в деревню Облянищево, создается образ страны, оккупированной изнутри. Таким образом, цель дневниковых описаний – не фиксирование своеобразия познаваемого мира, а проблематизация границы

⁶³ Козьмина Е. Ю. Робинзонада как разновидность географического романа приключений // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 4. С. 136–140. С. 137.

между своим и чужим, ее превращение из внешней во внутреннюю, ценностную, и, как следствие, сложнее преодолимую.

Робинзонада показывает, что с национально чужим можно найти контакт, но, по Шишкину, не получится договориться с соотечественником, для которого цивилизационные ценности – пустой звук. Поэтому деревенские постоянно вытаптывают флоксы, которые высаживает Мария Дмитриевна, дети, с которыми было подружилось Карпов и Вера, воруют у них еду, а ребенка-подкидыша, который мог бы стать связующим звеном между местными и бездетной интеллигентской парой, в конце концов похищают.

Для классической робинзонады значимо, что ее топос коррелирует с утопическим. Изолированность острова становится некоторого рода гарантией благоприятности условий существования на нем. Вспомним, как колья, из которых Робинзон построил ограду для своего жилища, пускают ростки. Конвенцией жанра определяется, что препятствия, с которыми сталкивается герой, ему по силам, он может построить и защитить свое жилище. С таким утопическим/идиллическим топосом соотносится и Ницца, и татарская деревенька Отузы, и Валентиновка, и курортный город, куда в один из своих побегов попадает Александр Васильевич. Однако утопический статус эскапистского топоса в романе проблематизируется. Так, метеорологическая станция, где находят приют Маша и Евгений Борисович, сравнивается с домиком Филемона и Бавкиды. Это сопоставление дает начало микросюжету, инспирированному античным и христианским мифами. Станция, представленная в тексте как единственный островок, незатопленный бесконечными дождями, соотносится и с домиком гостеприимных стариков, приветивших Зевса и Гермеса (он единственный, согласно Овидию, оказался спасенным, тогда как все в округе было затоплено), а также с ковчегом («Вот видите, Мария Дмитриевна... Их всех зальет, а мы только и спасемся. В какой стороне Арарат?» (244)). Однако скоро эта мифологическая «подсветка», обеспечивавшая исключительность робинзоновского топоса, разрушается – крыша дома протекает и починить ее не

получается. Жилище оказывается беззащитным и перед другой стихией: когда Мотте уходит за врачом, «самоеды» врываются на станцию, избивают Марию Дмитриевну и забирают ребенка. Дому не суждено выстоять и в фигуральном смысле – все пары, которые могли бы его организовать, в романе последовательно рушатся, Мотте же покидает беспомощных «Филемона и Бавкиду», а в параллельном сюжете не оказывает помощи раненному земцу Д.

Вообще же моделирование определенного образа пространства исключительно важно для робинзонады. Е. Ю. Козьмина отмечает, что каноническая для этого жанра спациональность складывается тогда, когда соединяются две противоположные тенденции – восходящее к приключенческому роману видение пространства как препятствия, которое необходимо преодолеть (и во «Взятии Измаила» это именно так) и связанная с романом странствий концепция относительной автономности пространства, его самодостаточности, и вытекающая отсюда необходимость в достоверном, правдоподобном его изображении, достигаемом посредством детализированности, позволяющей читателю войти в изображаемый мир ⁶⁴.

С таким параметром жанра, как спациональная достоверность, современная робинзонада работает так же, как и с композиционно-речевой формой дневника. В текст вводится фрагмент, достаточно точно имитирующий заданную жанровой конвенцией форму, но функционирует он по законам «смещенной оптики», определенная каноном функциональность подменяется иной. Возникает элемент, формально соотнесенный с традиционным жанром, а по сути реализующий авторскую картину мира, достаточно далекую от конвенциональной.

Например, в двух робинзонадных фрагментах возникает образ географической карты, казалось бы, коррелирующий с требованием пространственной достоверности. Но одна из них – «карта», образованная следами от потеков воды на стенах, и она меняет очертания после каждого дождя, вторая оказывается

⁶⁴ Козьмина Е. Ю. Робинзонада как разновидность географического романа приключений. С. 137–138.

составленной из клопов, живших под реальной картой: «И вот однажды тебе вдруг показалось, что один населенный пункт вдруг куда-то переполз. Потом другой. Пригляделся, а это клопы. Клоп районного масштаба. Клоп областного значения. Клоп – столица автономного края» (285). Подвижность обеих «карт» – своеобразная эмблема процессов, происходящих с пространством в трансформированной робинзонаде.

Спациальность неизбежно втягивается в постоянно осуществляемое в романе конструирование альтернативных историй, которые не образуют онтологической иерархии – есть несколько взаимоисключающих повествований об одном и том же событии при отсутствии маркированности главного, которому необходимо доверять (например, о смертельном ранении Д. заточкой, которую держала рука, появившаяся из облаков, рассказывает и Соня, и старуха в синем рабочем халате). Соответственно – и неиерархично – умножаются и пространства. Так, сибирская глубинка запараллеливается с Древним Египтом: «На самом деле мы живем в Египте. Проводим, каналы, строим пирамиды, мумифицируем фараонов» (234), – объясняет Мотте Мария Дмитриевна. Параллельное разворачивание двух пространств продолжается вплоть до финала истории, когда Владимир Павлович прямо из ближайшего к станции городка выходит к Нилу, странным образом ухитрившись миновать еще и Владимирский спуск, значимую точку киевского топоса. Причем отмеченная Н. Д. Тамарченко достоверность и детализированность описаний, позволяющих читателю войти в повествование, ни в коей мере не теряется, просто читателя вводят как бы сразу в удвоенное пространство. Так, Ра проплывает мимо Мотте в «папирусной барке», а в долине Нила герой наблюдает такой пейзаж: «На прибрежные березняки спускались сумерки, лягушки стали наглее и громче, комары облепляли шею... Тут Мотте снова увидел Ра, тот пересаживался в другую барку, чтобы грести всю ночь обратно по подземному Нилу и утром опять проплыть мимо Владимирского спуска» (258).

Деталь, которая, согласно жанровой конвенции, должна быть лишена иносказательности, второго плана, обретает все это в рассматриваемом романе.

Так, в контексте разных робинзонадных историй дважды повторяется эпизод, когда в руку героя (Ольги Валентиновны и Мотте) вкладывают скарабея, символизирующего, как известно, восходящего Ра, а в более широком смысле – импульс возрождения, витальности, и оба героя, видя в нем лишь «жука», «медитерранского навозника» (90), избавляются от дара, что предвосхищает печальный конец обеих историй.

Возможно, иерархически не организованные альтернативные пространства, протиповопоказанные классической робинзонаде, необходимы во «Взятии Измаила», потому что коррелируют с кризисом идентификации, который переживают те, кто являются субъектами сознания в романе. «Я-для-себя» героя практически всегда не совпадает с «я-для-других», и острое переживание этого несовпадения создает основной пафос и смысл авторского высказывания о человеке. Так, если исходить из фрагментов перволичного повествования, Ольга Вениаминовна – стоически принимающая свое умирание сильная личность, а если ориентироваться на повествование о ней в третьем лице, то перед читателем «местное чучело, посмешище сезона. С невероятной шляпой, над которой умирает со смеху весь табльдот» (99). Александр Васильевич и Катя – счастливые супруги, если посмотреть со стороны, по внутреннему же ощущению – чужие друг другу люди. В серии неперенных вопросов, которые задает себе любой из представленных М. Шишкиным субъектов сознания, самый важный для робинзонады вопрос «где я?», которым заканчивается роман, неслучайно предшествует вопросу «кто я?». И эти вопросы, по сути, синонимичны – субъект не знает, где он, потому что он не знает, кто он. У героя современной робинзонады отнята возможность освоить внешнее пространство (во-первых, его враждебность превосходит возможности покорителя, во-вторых, оно мультиплицируется), потому что освоено прежде всего должно быть пространство внутреннее, и это освоение еще не состоялось.

Сюжетная схема классической робинзонады циклична: покинув свой мир и выжив в чужом, герой вновь возвращается в свой. Примечательно, что, говоря о романе Дефо, автобиографический герой, также в определенный момент

становящийся робинзоном, выделяет именно третью фазу цикла как желанную: «...почему я так хотел в детстве оказаться где-то на острове, без еды, без дома, без постели, без гренок на завтрак, без вот этой раскладушки под сиренью – но с людоедами и страхом голодной смерти. Читаем запоем. Ему нравятся приключения с дикарями, а мне вдруг пришелся по душе эпилог, когда Робинзон-горемыка возвращается домой – тихо, тепло, покойно, и все позади» (270). Все робинзонады, разворачивающиеся в романе, этой стадии лишены – в «свой» мир не может вернуться тот, кто не знает, кто он.

Хочется в финале вернуться к мысли об «осколочной» реализации рассматриваемого жанрового инварианта во «Взятии Измаила» – он может быть развернут более полно, с формальным обозначением практически всех конвенциональных компонентов, как в истории Мотте, а может представлять перед читателем лишь неким жанровым «эмбрионом», синопсисом, так, что, зная модель, по которой автор работает с инвариантом, его возможно развернуть в полноценный нарратив («он рассказывал мне о своей несчастной любви, после которой и решил поехать в Россию. Так вот для чего, подумал я, грызя орешки, нужна человечеству эта страна – должно же быть на свете место, куда приезжают залечивать разбитые сердца» (436)). Вероятно, невозможность замкнуть цикл возвращением к «своему» провоцирует постоянное возобновление сюжета робинзонады в структуре романа. И в этом контексте особенно значим контраст открытых финалов шишкинских робинзонад, где никто ничего не обретает, с подчеркнутой закрытостью финала канонического романа, где «тихо, тепло, покойно и все позади» (270).

2.2.3 Эссеистичность в современном романе

(М. П. Шишкин «Взятие Измаила»)

Роман М. П. Шишкина «Взятие Измаила» уже становился объектом рассмотрения в диссертации. Ранее были исследованы его смысловые доминанты

и повествовательные техники, в данном же разделе речь пойдет скорее о дискурсивно-стилистических особенностях романа.

В теории литературы принято определение романного жанра как неканонического, обладающего значительной идейной и конструктивной свободой. Современный роман (конца XX – начала XXI в.) настолько проникнут этой свободой, что под вопросом само существование названной жанровой рубрики: если никто не знает, что сегодня называть романом, можно ли вообще говорить о его существовании? Как заметил А. Немзер, комментируя список соискателей одной из литературных премий, «романом давно принято называть все, что доброй судейской коллегии захочется таковым счесть»⁶⁵.

Здесь продуктивным представляется обращение к понятию «внутренняя мера жанра», интерпретируемому как рождающиеся непосредственно в процессе создания текста, очень гибкие закономерности, определяющие формально-содержательные координаты художественного произведения. Речь идет о творческом принципе, который ни в коем случае не «дословно», а, скорее, вариативно проявится в произведениях одной жанровой группы, обеспечивая ей «направление собственной изменчивости» (М. М. Бахтин).

Одним из ярких свидетельств удивительной свободы романного жанра в его актуальной реализации необходимо признать эссеистичность – качество, во многом определяющее сегодня риторику многих текстов, в частности – романа М. П. Шишкина «Взятие Измаила».

Если не учитывать процесс эссеизации романа, сложно объяснить ряд художественных особенностей как этого необычного текста, так и других произведений, сходных с ним. Прежде всего это *высокая интенсивность звучания и особая фактура повествовательского (очень близкого к авторскому) голоса*. Поясним. Речь не идет о частоте нарраторских обращений к читателю от первого лица, как в лирических отступлениях классических русских романов, равно как и не о такой структуре организации речевых партий повествующего, как в

⁶⁵ Немзер А. Дневник читателя. Русская литература в 2006 году. С. 79.

исповедальной прозе. Во «Взятии Измаила», подобно традиционному *fiction*, автор не стремится говорить «открытым текстом», даже напротив, вводит огромное количество нарраторов. Исключением будет, пожалуй, лишь та часть романа, где в качестве рассказчика выступает персонаж Михаил Шишкин, наделенный подозрительно похожей на авторскую судьбой. При этом наблюдается любопытный парадокс. Писатель как будто забывает о таком величайшем завоевании классической романной формы, как стилистическая многомерность (М. М. Бахтин), индивидуализация речи персонажей, социальное разноречие. Речи целой массы ораторов, за сменой которых читатель подчас не успеваешь следить, чрезвычайно разнородны жанрово, но в то же время погружены в единый стилистический «раствор», некую общую речевую стихию, которую можно счесть риторическим «почерком» автора, его «отпечатками пальцев». Описываемый тип риторики объединяет все три романа автора (помимо «Взятия», еще «Всех ожидает одна ночь» и «Венерин волос»), а также его публицистический корпус (интервью, эссе) и рассказы.

Если характеризовать эту риторическую стихию, то прежде всего нужно подчеркнуть ее ориентированность на *устное* высказывание. Вообще сама способность высказывания для Шишкина явно онтологична. Он строит свои тексты как развернутые полисубъектные высказывания. Реализация в высказывании играет в его мире ту же роль, что и реализация в поступке, действии в классической структуре характера героя.

Устность романного высказывания направлена в *разговорное*, а иногда фамильярно-разговорное русло – по стилистической ассоциации приходит в голову пушкинское «роман требует болтовни». Аура непринужденного разговора настолько важна автору, что в нее втягиваются даже речевые жанры, предполагающие официально-деловой стиль как доминирующий. Вот, например, как звучит письмо составителей словаря (!) судебных ораторов к одному из героев, адвокату Александру Васильевичу: «Любезному Гипериду от протухшего словаря русских судебных ораторов. Настоящим доносим до Вашего, что надо признать. Никуда не денешься. Посему при подготовке очередного издания сочли

возможным и в чем-то даже – врать так врать – желательным включение в наш почтенный ежегодник статьи и о Вас, чем поневоле отдаем должное Вашей многолетней благотворной деятельности на поприще выяснения Истины. <...> Поймите, дорогой наш, недоброжелатели и завистники тоже ведь не всемогущи, так что вот тебе, братец, словарная статья третьей степени за выслугу лет. Лучше поздно, чем после твоей смерти. И потому, колючий, но великодушный Гиперид, умеющий добиваться прощения злодеям с морелевыми ушами, прости и ты нам и вышли заказным фотографию и свою жизнь на двух страничках, сколько сблудивших рыбиц из моря человеческого спас ты от крючка и не кусал ли в детстве мамку за сиську»⁶⁶. На похожей смеси «французского с нижегородским» (синтаксический каркас фразы, клише – из официальной стилистики, лексико-интонационное наполнение – разговорное, иногда слишком разговорное) персонажи, например, произносят защитные и обвинительные судебные речи. Прививка непринужденной разговорности позволяет озвучивать то, что в условиях официального дискурса остается в подтексте.

Стремление перевести косвенные речевые акты в прямые связано с таким аспектом процесса эссеизации, как *желание пробиться к подлинности, жизненности*, сказать некое живое слово о «настоящей» реальности. Возможно, современное романотворящее сознание ощущает усталость от условности, неизбежно связанной с литературностью, от «построенности», умышленности, многократно усиливающейся в мощном потоке популярных сегодня фэнтези-текстов. Противоядием становится стратегия «писать без всякой формы», «высказывать, выливать, как можешь то, что сильно чувствуешь» (Л. Н. Толстой).

На макроуровне произведения это приводит к отказу от сюжетно-фабульной и композиционной «сделанности» (в жизни не бывает композиционных приемов, если следовать этой логике), роман представляет собой «текст как он есть», свободный от стереотипов традиционной композиционности монтаж речей различных рассказчиков. В целом оставаясь в

⁶⁶ Шишкин М. П. Взятие Измаила. С. 19–20.

зоне *fiction*, роман впитывает в себя массу *non-fiction* жанров, таких, например, как протоколы заседаний суда, выдержки из энциклопедии, фрагменты из публицистики русских мыслителей XVIII–XX вв. Возможно, попытка приблизиться к подлинности жизни – одно из средств, при помощи которых современная литература пытается вновь обрести себя, реабилитироваться, вернуть утраченный статус. Еще одно из таких средств, также соотнесенное с процессом эссеизации, – активное прививание *публицистичности* художественному дискурсу, что заслуживает отдельного тщательного исследования.

Разговорную оркестровку рассматриваемого романа – как это характерно и для эссеистики – отличает богатство и гибкость интонаций. Их спектр варьируется от продемонстрированных в цитате-письме иронических до лирических. Некоторые фрагменты текста соотносятся с жанром «стихотворение в прозе». Любой стилистически нейтральной речи рассказчика, например, повествованию Александра Васильевича о путешествии на выездное заседание суда, могут быть сделаны небольшие прививки лиризма: «Вот темная станция, ползают взад-вперед маневровые паровозы, мохнатые от пара звери, то и дело резко повизгивают, будто их кто-то кусает, какие-нибудь паровозные кровопийцы. Локомотив сосет воду и все никак не может отдышаться. Далекие паровозы прочищают внутренности. ...Двусложные семафоры подмигивают из темноты, с одной стороны станции – хорей, с другой – ямбы» (54). Такой поэтический тип видения не обусловлен спецификой сознания именно данного персонажа, т. к. не уникален для него. Лирическая образность, оживляющая неодушевленный мир, встречается в речевых партиях самых разных рассказчиков и поэтому может быть интерпретирована как «прививка» авторского сознания их кругозору.

У экспансии разговорной стихии в романский текст несколько объяснений. В контексте рассматриваемой темы нужно прежде всего сказать о том, что такое риторическое решение предполагает большой удельный вес *фактора адресата* (Н. Д. Арутюнова), *его выявленность*. Построенный в такой стилистике текст

представляет собой открытую систему, которая как будто провоцирует на ответ не только того, к кому обращена непосредственно, но и внетекстового реципиента, читателя. Кажется, что за такой риторикой стоит эссеистическая жажда быть услышанным, найти собеседника. Примечательно, что большинство актуализированных в романе речевых жанров диалогичны по своей природе, сильно ориентированы на воспринимающее сознание – дневники, письма, автобиографии, мемуарные фрагменты, судебные речи, лекции. Ряд фрагментов романа создан в драматургической, то есть диалогической по преимуществу стилистике. Это, например, стилизация хора из греческой трагедии и авторское переосмысление еще одного античного жанра – «диалогов в Царстве мертвых».

Мы упомянули, безусловно, не все «симптомы» эссеизации романной формы. За пределами рассмотрения остались такие ее черты, как экспансия в современный роман публицистического начала, не нарушающего экзистенциального ядра решаемых автором вопросов; дидактичность эссеизированного текста; сочетание фрагментарности формы с относительным концептуальным единством, которое обеспечивается неким мифотворческим ядром писательского сознания. В целом же экспансия эссеистичности в риторическую структуру активно изменяющегося романного жанра сигнализирует о жажде самоидентификации (и автора, и литературы в целом), о попытке разобраться в происходящем, о тоске по подлинности.

2.2.4 «Арт-роман» М. А. Палей «Клеменс»

В 2007 году в свет вышла повесть С. Минаева, озаглавленная «Media sapiens». Главный герой, талантливый пиарщик, участвуя в рискованном предвыборном проекте, устраивает «информационный теракт», плавно переходя потом к организации теракта реального. Медиадискурс и сопряженная с ним топика – проблематизация зрения и его способов, взаимодействие и взаимопроникновение реальности и виртуальности, личностная идентификация и

социальное отчуждение – давно (в русской литературе, наверное, со времен пелевинского «Поколения Р», а в зарубежной – чуть ли не с «Волшебной горы» Т. Манна, где Ганс Касторп подменяет любовь к Клавдии Шоша созерцанием ее рентгеновского снимка) стали частью культурного текста современности, сигнализируя о *новой онтологии персонажа*, о формировании у него постпсихологической, виртуальной чувствительности.

Попытаемся определить, какие оттенки этой новой онтологичности актуализирует в своем художественном мире интересный современный прозаик М. Палей, в чьем втором романе «Клеменс» (2007; журнальный вариант – 2005) медиадискурс играет симптоматично значимую роль.

В критике сформировалось несколько «имиджей» романа, каждый из которых так или иначе касается интересующей нас темы. Самая тиражируемая аттестация – «скандальный» текст, «гомоэротическая поэма» – проистекает из достаточно поверхностно воспринятой фабулы. Есть некий Майк – петербуржец, переводчик, еврей и, собственно, основной повествователь (роман выдается за его манускрипт, обнаруженный в квартире после исчезновения автора). Есть некий Клеменс – немец, приехавший в Петербург на несколько недель, водворяющийся в качестве квартиранта в доме главного героя и ненавидимой им жены. Есть чувство – драматичное и в силу своей неразделенности, и в силу несовместимости со «свинцовыми мерзостями» отечественной реальности (социальная сатира на советскую и постсоветскую реальность – одно из измерений текста Палей), и в силу генетической памяти об истории (еврей – немец), и в силу, наконец, принципиальной невозможности любви в мире, утопающем в нелюбви (активизация романтического кода, много решающего в этом субъективном, экспрессивном, склонном к гиперболизации переживания, местами лирически-взвинченном тексте). Сразу после, как кажется, достигнутой взаимности (Майк прилетает к Клеменсу в Берлин) мир героя рушится: он узнает, что непроницаемость, которой, как дымкой, окружен его возлюбленный, следствие психического заболевания, аутизма, делающего невозможным сколько-нибудь прочные контакты с окружающим миром. В финале становящегося все более фрагментарным повествования

Майк исчезает, оставляя странно деформированные зеркала в квартире (зеркало, а точнее, мотив зеркала в набоковском преломлении, – один из мощных ключей к роману) и рукопись.

«Клеменс» – из числа тех текстов, адекватному восприятию которых фабульная линия не помогает. Он находится в традиции модернистского и постмодернистского письма, для которого событийность – далеко не самый значимый уровень очень многослойной художественной конструкции. То есть роман Палей «гомоэротический» ровно в той же степени, в какой набоковская «Лолита» «порнографична». Конструкцию текстов такого рода можно назвать антиподом художественных структур, ориентированных на жизнеподобие. Они дедуктивны. У автора есть комплекс смыслов, которые он хочет передать; скажем, для Набокова как автора «Лолиты» это неслиянность/нераздельность элитарной и массовой культур, желание задержаться в мире детства, побеждая тем самым время, и т. д. Фабула здесь во многом просто производное от данного смыслового комплекса, та событийность, в которую его «удобно» облечь. По этой же модели строят свои тексты сегодня, как нам кажется, Пелевин (даже излишне задержавшийся на определенных идейных доминантах), Славникова, Шишкин, обреченные на некоторую долю условности сюжета. Их «оппоненты» – приверженцы литературы «нового документализма» / «новой искренности», где фабула, являющаяся, по сути, «скорописью реальности», должна действительно приниматься практически «за чистую монету». Палей – в рамках первой из названных тенденций; и медиакод, на наш взгляд, является одним из основных, приводящих к тому смысловому комплексу, который «зашифрован» при помощи провокативной фабулы.

Еще один аспект литературной «репутации» «Клеменса» – «арт-роман», и шире (это уже о творчестве М. Палей в целом), – «арт-стиль». Имеется в виду прежде всего мультимедийность ее перформансов, когда звучание текста сопровождается музыкой и фотоизображениями. На этом же принципе полидискурсивности базируется, на наш взгляд, поэтика «Клеменса». Как и в часто упоминаемом Палей «Докторе Живаго» и как, в общем-то, в большинстве

модернистских/постмодернистских текстов, разнообразные коды, подсвечивающие те или иные участки текста, выполняют в данном романе ту же функцию, что и сюжетные повороты, а также традиционный тип характеристики персонажного мира в классически-реалистических повествованиях.

Кодирование в романе имеет четкую интенциональность: главный герой предстает как интерпретатор (не случайно его профессия – переводчик), задействующий весь свой немаленький культурный багаж для разгадки, объяснения Неведомого, лишь по фабульной случайности принявшего облик странного немца Клеменса. Его маргинальные петербургские знакомые напоминают персонажей из «Доктора Живаго» – но не из книги, из голливудской экранизации, либо из «Войны и мира» Бондарчука (коды накладываются друг на друга, одного претекста оказывается мало), сам Клеменс для Майка выглядит как фассбиндеровский герой. Его портрет воссоздан так, словно автор параллельно пишет его на холсте, сам себе поясняя, что за тип перспективы поможет передать такие невиданные пропорции. Не будем подробно останавливаться на музыкальном, а также историко-литературном кодах – это выходит за проблемные рамки нашей главы, ограничимся лишь одной иллюстрацией. Майк в первый раз видит своего нового жильца в убогой квартирантской комнате: «И про включатели-выключатели я ему так и не объяснил. Потому что мгновенно увидел его (и себя) в сыром каземате Петропавловки... Он болен (конечно, чахоткой)... Ясное дело, кровохаркает. Кровь, ясное дело, сплевывает в белоснежный платок с монограммой... Хранит под подушкой тощую связку каких-то немецкоязычных брошюр... Ну и, разумеется, “пачку писем, перевязанных голубой лентой”... Я сдавал ему квартиру возле Конюшенной, а он там, оказалось, какой-то подпольный кружок собирал... Стриженные барышни с крепкими папиросами, новые идеи, агитация... За то и сидит... На суде я все, разумеется, отрицал: никого не видел, не слышал... живу-де сам в другой части города... Что, кстати, подлинная правда (допустим). И вот сейчас – мне разрешили – я пришел пешком, с Песков... На последнюю свиданку... Что-то перед Первой мировой войной: лента телеграфа, с непривычным еще стрекотом передающая сообщение об

успехе мелодрамы “Убийство герцога Гиза”... умные пальцы карманника... ноздри взвинченного кокаиниста в артистическом кафе на Невском... казармы и плац Семеновского полка... инвалидские культяшки жестоко обкорнанных тополей, прозрачные на просвет апрельские кусты, под коими, презрев хлябь и мокрядь, добывают свой честный хлеб уличные проститутки... громовая побудка в казармах Измайловского полка... ежеутренние резкие вскрики муштры... йодистые, захватанные сотнями голодных лап порнографические открытки... светлые зонтики, обшитые по краям прозрачными кружевами, позолоченные лорнетки, складные ворсистые цилиндры: концерты в Павловске на вокзале... публичные сады с бухающей трубой военного оркестра... полноватый профессор палеонтологии в светлом жилете, русая бородка клинышком... сосредоточенный часовщик чистит швейцарский репетиер в массивном, похожем на шкаф футляре красного дерева...»⁶⁷.

Практически каждое столкновение с Клеменсом чревато для Майка таким «экскурсом» в сочиненный мир – музыкальный, архитектурный, кинематографический и т. д. По сути, здесь зафиксирован процесс рождения художественного творчества, образа (не будем забывать, что именно Майку писательница «поручает» создание повествования о любви к Клеменсу), то есть перед нами еще и современная версия «романа о художнике», и новая онтология персонажа, формулируемая Палей, еще и онтология образа современного художника.

В дальнейшем мы сконцентрируемся на кодах, связанных с техническими медиа (фотография, видеосъемка, аудиозапись), – их влияние представляется нам наиболее актуальным в современной социокультурной ситуации.

Обращение автора к медиадискурсу является, на наш взгляд, логическим продолжением основополагающего для данного текста *зеркального кода*. Зеркало, фотоаппарат, видеокамера, диктофон – все это средства отражения/фиксации

⁶⁷ Палей М. А. Клеменс // Нева. 2005. № 2–3. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/ra4.html> (дата обращения: 01.07.2022). Далее в работе этот текст цитируется по данному источнику.

объекта, обладающего некими ценными, достойными внимания, с точки зрения воспринимающего сознания, свойствами.

Реализация зеркальной семантики в «Клеменсе» так многопланова, что требует отдельного изучения, начало которому уже положено ⁶⁸; мы же коснемся ее лишь в той степени, в какой это требуется в рамках исследуемой проблемы. В концептосфере зеркала, актуализированной автором, присутствуют религиозно-мистические коннотации («Человек – образ и подобие Бога – осмыслялся как зеркальное отражение божественной славы, что и обусловило сакральное значение самого этого предмета. А дьявол страстно жаждет завладеть тенью или отражением человека – потому что они и есть его душа. Зеркало – это тот редкий случай, когда форма и содержание вещи совпадают. В зеркальном отражении заключена частица духовного “я” человека, чем и пользуются злые силы»), смыслы, найденные немецким романтизмом («человек – это “живое зеркало”, которое отражает душу друга или возлюбленного») и современной философией («мотив зеркальности означает переход “я-для-себя” в “я-для-другого”, из области внутреннего, субъективного – вовне, в сферу объективного...» ⁶⁹). Важнее же всего для Палей, наверное, Набоков с идеей зеркала (а также сна – и в этой точке романа великий представитель русского зарубежья встречается с Борхесом и Павичем, принадлежностью к идиостилю которых отмечен, например, мотив встречи влюбленных в обоюдных снах) как «портала», ведущего в потусторонний мир, и вообще, с ощущением постоянного присутствия потусторонности ⁷⁰.

Зеркальность пронизывает роман не только на тематическом, символическом, мотивно-сюжетном, но и на композиционном уровне. Автором использованы элементы зеркальной композиции, также заставляющие вспомнить Набокова и в целом игровую эстетику, характерную для модернистской/постмодернистской

⁶⁸ Сафронова Е. Гений чистой видимости. М. Палей. Клеменс. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/9/be17.html> (дата обращения: 01.07.2022).

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013.

парадигмы. Так, во время своего пребывания в Петербурге Клеменс читает мандельштамовское «Образ твой, мучительный и зыбкий...» в переводе на немецкий П. Целлана Майку, который тайно записывает чтение на диктофон. После отъезда друга главный герой получает аудиокассету, на которой тот же Мандельштам, но в русскоязычном клеменсовском исполнении. Инверсированная зеркальность видится и в такой структурной особенности повествования, как устроенность его по принципу голограммы, когда определенный фрагмент текста, не выпадая из его причинно-следственной организации, заключает в себе в свернутом, как бы аллегорически-символическом, иносказательном виде то, разворачиванием чего и является сюжет романа в целом. На наш взгляд, это рассказ Клеменса о том, как он лишился пальца, звучащий на вокзале перед его отъездом в Берлин: «...Может, мне было года три. И меня ужасно интересовал тот, в зеркале. Например, мы стоим и смотрим друг на друга. Тихо. Никого вокруг нет. Абсолютно никого. Тишина во всем доме. А я очень хочу с ним дружить. И это мой секрет. Я не хочу, чтобы взрослые знали про наши дела. Но почему-то мне нельзя к нему, а ему – ко мне. ...Ну вот. И я понял, что пока (то есть покуда это “потом” не наступило), пока я могу ему только что-нибудь показывать – ну, например, свои игрушки, или еду, какую я буду есть на ужин, или новые варежки на резинке. И вот, представляешь, Майк, я отхожу в сторону, чтобы взять плюшевого медведя, и он тоже отходит. Я ему говорю: стой! не уходи: я тебе сейчас покажу медведя. И отхожу. И он тоже отходит. Тогда я бросаюсь назад, к зеркалу, без медведя, потому что я до медведя даже не дошел, то есть я собирался в другую комнату, за медведем, но бросился назад, чтобы мой самый близкий друг не ушел далеко. И он, к моей невыразимой радости, тоже возвращается. А меня так и разбирает: где же он в это время был??? Ну, где я-то сам был, я знаю, а где, где, где – побывал за это самое время он?.. Потом я приношу медведя – и он приносит. У него, в его комнатах (нет сил, как хочется там погостить! хоть секунду!), тоже есть медведь. И вот однажды... Я, вообще-то, его всегда трогал, а он меня. Но мне это не нравилось, потому что я был для него круглый, теплый и мягкий, а он, наоборот, плоский, холодный и жесткий – и вот однажды я

придумал сделать так, чтобы мы стали равны... я понял, что если мы ткнем друг в друга пальцами – и этими пальцами друг в друга упремся, то оба упремся в жесткую точку: ведь мой палец, как и его, в самом конце, тоже жесткий – и тоже точка.

И вот однажды мы ткнули палец-в-палец. И получили *общую точку*. Место контакта. Место нашего соединения. И я стоял так долго-долго, и он тоже, а потом я сел на пуфик, и он тоже, – на обшитый вишневым плюшем мягкий кругленький пуфик – у нас их было по одному, то есть я устал, но палец продолжал держать. И он продолжал. ...Может быть, я даже вздремнул...

А когда проснулся, у меня, на левой руке, не оказалось указательного пальца. Того самого, которым я держал *общую точку*. Смотрю: и у него этого пальца нет! словно зеркало – как с моего, так и с его края – нам обоим этот палец каким-то образом срезало. Причем бескровно. И мы оба обрадовались, что у нас снова все одинаково. А потому не плакали. Ведь мы еще ничего не поняли про разъединение.

А оно произошло. Через некоторое время я догадался, что зеркало меня обмануло, как обманывают взрослые. И никакого друга у меня нет и не было. И никакого “другого” нет. А еще через несколько лет я понял, что другие-то есть, они все – другие, но они мне не друзья, не братья, даже не родственники.

А еще через какое-то время я понял, что я один. И разбил зеркало. И вот тогда была кровь. И взрослые меня наказали. Они поставили меня в угол, на колени. Это все».

О неслучайности, «умышленности» этого вставного сюжета говорит его несоответствие прагматике коммуникативной ситуации (такого рода речи не произносятся на перроне) и композиционная инверсированность (фрагмент, который должен располагаться, по логике сюжета, на стыке первой и второй частей, отнесен практически в конец повествования) – уходя одновременно из жизни Майка (как тому кажется, он не знает еще о берлинской встрече) и из жизни читателя (финальная позиция в тексте), Клеменс «дарит» интерпретатору (и Майку, и читателю) объяснение (примерно того же содержания, что и

оставленная кассета с Мандельштамом), позволяющее толковать текст как роман-притчу.

Создавая образ Клеменса, М. Палей прибегает к активной реминисцентной «подсветке» его христианскими смыслами. В первый раз услышав голос своего необычного постояльца (о чем рассказывается в главе, названной «Явление»), Майк думает: «Ни фига себе голосок! Саваоф вещает Моисею на горе Синайской!..». Дымка, которая окружает героя, образуя вокруг него что-то вроде кокона, мешающего фотосъемке, заставляет вспомнить о «столпе облачном», что скрывал Бога, водившего израильтян по пустыне. А мизансцена, о которой рассказывает Клеменс перед своим отъездом, читается как парафраз «Сотворения Адама» Микеланджело. Однако если для автора знаменитой фрески важен именно контакт двух природ – творящая соприкасается с творимой, организуя ее по своему образу и подобию, то современный автор и в пределах локальной сцены, и в масштабах всего романа повествует о невозможности контакта. Плата за попытку найти «общую точку» с Другим – аннигиляция плоти: маленький Клеменс теряет палец, которым пытался коснуться своего зазеркального «друга». И зеркало в романе – это не только напоминающий о Набокове «портал» в иной мир, но и преграда для диалога, для встречи двух сознаний. Вся коварность этого барьера в том, что он создает иллюзию контакта, подменяя того, кто разомкнул бы круг твоего одиночества, фантомом.

Палей повествует, конечно, о поиске Другого (Бога, собственного внутреннего «я», другого человека и т. д.), фабульно воплощенного в фигуре необычного немецкого юноши. Его иноприродность тщательно подчеркивается: он немец, приехавший в Россию и поселившийся у еврея (задействованы все возможные маркеры национально-социальной отчужденности), инакость подчеркнута и номинациями (Клеменс – не просто немец, он «тевонец», у него «розен-крейцерская» природа; Выборг, увиденный его глазами, – не что иное, как «Ингерманландия» и т. д.). Суть сюжета – попытка героя, Майка, пробиться сквозь эту «чуждость», преодолеть барьер, отделяющий каждого человека от Другого. Палей говорит о том, что каждый успех на этом пути иллюзорен. Наутро

после первой (она же последняя) совместной ночи выясняется, что Клеменс аутист, и никакая более-менее постоянная привязанность для него невозможна. Погрузившийся в приступе отчаяния в психиатрическую литературу, Майк в конце концов понимает, что дело не столько в конкретном диагнозе: «Мы оба и так какие-нибудь “-исты” – обязательно, без этого же не бывает: футболисты, материалисты, идеалисты, атеисты, альтруисты, гедонисты, фаталисты, иллюзионисты, статисты – даже эгоисты! даже эгоцентристы! – ну так что же теперь – не общаться теперь никогда, Клеменс?! А если б мы даже и не были б “-истами”, ни один из нас – ни пессимист, ни оптимист, ни гуманист, ни интернационалист, черт побери, – все равно тогда бы обязательно разбомбило поезд – твой или мой – или наш общий состав, и все равно, еще до того, еще до той самой бомбежки, мы бы, конечно, успели расстаться и разойтись по разным вагонам – ведь не в бомбежке же дело. То есть если бы только в бомбежке!».

Причина невозможности истинного контакта с сознанием другого может быть абсолютно любой; важно, что такая «непроводимость среды», по мнению автора, является неотъемлемым свойством современной реальности. Эта «среда», в которую помещены все, словно поглощает реплики, обращенные к окружающим. Картина мира, исповедуемая писательницей, несомненно, окрашена в экзистенциальные тона.

Медиадискурс, как нам кажется, помогает их конкретизировать, а также связать эту тематику с темой художника и природы творчества в ее современной, весьма отличающейся от традиционной, огласовке.

Мотиву запечатления объекта при помощи технических средств (фотоаппарата, видеокамеры, диктофона) отводится в романе значительное место. Практически с самого начала знакомства Майк предпринимает попытки фотографически запечатлеть необычного гостя (гл. 5 «Упражнения в фотографии»), покупает старые аппараты, которые смогли бы воплотить его представления об идеальном результате: «Мне нужен был контур, не цвет. Тем более не кислотнопомойные соки рекламы, адресованной органам пищеварения и соития. Мне нужна была изысканная сдержанность линий. Предельная лаконичность штрихов.

Выразительность скудости: немая с рождения аристократка спокойно и властно вычерчивает четкие цепочки воздушных иероглифов, не выходя притом ладонями за рамку своего белого – с твердо сомкнутыми губами – лица. Этот синематографический образ и был моим эталоном».

«Упражнения» тщетны – на фотографиях лишь ветки деревьев, лес. На снимках, сделанных поляроидом, – другой человек; герой прибегает к использованию особых светофильтров, ноу-хау его знакомого, гения фотографии, но и здесь результат кажется предсказуемым... Майк тайно записывает на диктофон стихи, которые просит Клеменса почитать. Идея запечатления, «уловления» красоты часто посещает героя. Вот, к примеру, как он воспринимает выборгские пейзажи: «Обозревая мир сверху, я, напрягая всю волю, тараща слезящиеся на ветру глаза, старался *сфотографировать навсегда* фантастическую картину этого прокрытого снегами пространства (нестрашного, где так легко, уютно, сладостно умереть, став на миг черной, а потом навсегда белой точкой, – раствориться с любовью в этой белизне, слиться, стать белизной, то есть ничем, затеряться, исчезнуть в нигде, никогда) и уже тогда знал, что это тщетно – не фотографирую, не запомню... Но зачем тогда и показывали? Дразнить-то зачем?» (курсив автора. – О. Г.).

Даже когда под рукой нет фотоаппарата, герой воспринимает мир, словно сквозь его объектив, демонстрируя новые механизмы восприятия, развившиеся у современного человека под влиянием постиндустриальной цивилизации. Человек теряет способность к непосредственному переживанию опыта: отсутствие оптической визуальной фиксации явления воспринимается как тождественное отсутствию его в бытии. Незафиксированная реальность становится менее онтологичной.

Но в таком положении вещей «виновно» не только воспринимающее сознание, но и реальность, поменявшая свою природу. Острое желание зафиксировать действительность во что бы то ни стало обуславливается тем, что современный человек чувствует ее как ускользающую, исчезающую. И эта семантика тоже очень сильна в образе Клеменса. Его плоть как бы уже начала

растворяться еще в детстве, настойчивы мотивы его ухода, неучастия, отъезда; перед нами своеобразная версия битовского «улетающего Монахова». Ситуация усугубляется тем, что не только объект, но и субъект восприятия характеризуется неукорененностью в бытии, этой самой тенденцией к исчезновению. Он изъят из семейно-родовой обусловленности, рассказывая о родителях, он поет гимн праву быть не рожденным и говорит о своей готовности подать на них в суд за то, что все же произвели его на свет; множит формы своего, пусть хотя бы иллюзорного, отсутствия в реальности (сон, затерянность в незнакомом городе). Трехчастная композиция романа воспроизводит этапы его окончательного ухода из нее (ч. 1. «Воспоминания о Петербурге», ч. 2. «In Between: in The Middle of Nowhere», ч. 3. «Воспоминания о Берлине, Потсдаме – и в последний раз о Петербурге», последняя глава этой части и романа в целом – «The different dimension»). Таким образом, медиафиксация сегодня необходима как наиболее устойчивый фактор в сложной «химической реакции» – попытке ускользающей реальности субъекта встретиться с ускользающей реальностью объекта.

Взгляд сквозь призму медиа обладает не только «стабилизирующими», но и острающими свойствами: смотришь не ты, а «глаз» объектива, затем на снимке или пленке видишь не реальность, а ее отражение, по отношению к которому не можешь испытывать эмоций той же интенсивности, что к «настоящему». Герой пытался практически на протяжении всего периода пребывания Клеменса в Петербурге «поймать» его изображение, а когда приехал к нему в Берлин, поймал себя в первые минуты встречи на «раздвоении оптики», невозможности совместить увиденного в реальности и «щелкнутого» пусть даже «фотоаппаратом памяти» человека. Отчуждение от реальности, характерное для *media sapiens'a*, передается при помощи повествовательного приема *camera-eye*, когда герой (являющийся повествователем) описывает происходящее с ним так, как будто смотрит видеозапись со своим участием; это максимально нейтрально поданный взгляд на себя и окружающих со стороны: «Клеменс... заглянул в свою комнату и спросил того, кто в ней был, по-немецки: “Вам – кофе или чай?” Тот, кто в ней был, вдруг, тоже по-немецки, ответил: “Скажи тебе, Клеменс”, – и

заглядывающий в комнату, уже под некоторым принуждением, произнес: “Тебе – чай или кофе?” И другой сказал: “Спасибо. Мне кофе”» (курсив автора. – О. Г.).

Сцена вокзальных проводов (гл. «Пронзительный вокзал») выполнена в похожей повествовательной манере. Отсутствует замена первого лица на третье, но сцена дается так, как будто описывается не реально происходящее, а увиденное в записи («Я действую один. Не спрашивая тебя, я вновь и вновь прокручиваю видеоленту памяти и чаще всего просматриваю один эпизод – наше самое первое расставание»). Возникает парадоксальная ситуация: герой включает реальный или «умственный» фотоаппарат/камеру, чтобы приблизить к себе, удержать непонятно-прекрасное, а на повествовательном уровне возникает процесс отчуждения. Наверное, для передачи идеи тотального остранения современного человека *camera-eye* – идеальная нарративная форма.

Ситуация, представленная в романе, осложняется тем, что главный герой являет не только взятого в своей экзистенциальной сущности современного человека, но и творца, писателя, а медиадискурс для Палей становится еще и метафорой художественного творчества. Мотивировка, которую дает Майк своим фотографическим опытам, подошла бы занимающемуся любым видом искусства: «то, что видел только я, должен был запечатлеть именно я, притом в наиболее точных формах». Наверное, возможно понимание романа как развернутой метафоры о попытке художника приблизиться к объекту изображения, «поймать» его при помощи оптимально найденной формы. В этом случае трагическая аура романа распространяется и на эту смысловую сферу. Произведение кого-либо/чего-либо в статус *объекта*, пусть даже объекта восхищения, любви, неизбежно проводит границу между наблюдателем и наблюдаемым. В погоне за образом, который вроде бы должен увековечить реальный объект и тем самым приблизить его (ведь появляется возможность обратиться к запечатленной красоте в любое время и в любых обстоятельствах), художник неизбежно теряет связь с реальностью, погружаясь в мир собственных представлений о ней, в мир иллюзорный. Неслучайно, когда звучит признание Клеменса: «Я аутист», Майк, неточно воспринявший фразу (разговор ведется на английском), слышит: «Я

артист». Здесь очевидно, что Палей существенно переосмысливает традиционную для мировой классики трактовку сущности поэта как «сына гармонии», поэта-«эха», отвечающего малейшим колебаниям окружающего мира. Если у обычного человека очень немного шансов не сделаться «вещью-в-себе», недоступной для посягательств Другого, каждый, как в коконе, заперт в себе (и здесь на современном материале развивается, конечно, чеховская тема), то у художника таких шансов еще меньше.

Вернемся к фабульному уровню развития медиатемы. Майку не удалось получить фотоизображение Клеменса, но мотив фотографирования не исчезает из романа, а переводится в другой регистр. Появляется мотив «фотографирования глазами», «памяти-фотографии», «памяти-видео пленки». Вместе с метафоризацией мотива, связанного с техническими медиа, постепенно проявляется и нарастает тема насилия, которое атрибутирует такой тип восприятия действительности. Вот Майк пытается удержать в памяти единственную настоящую Встречу: «Если бы Майк был начинающим художником – не просто художником-любителем, кем он и являлся, а именно начинающим, да притом не шибко одаренным, – он бы расчертил ту свою фотографию-память на сотни тысяч квадратиков. Так, расчертив фотографию-память на сотни тысяч квадратиков, он, во-первых, смог бы уловить мельчайшие детали-секунды того вечера и той ночи, то есть если бы он заключил (запер) каждую секунду (деталь) в специально отведенную ей клеточку, а главное – он совершенно точно перекопировал бы тогда каждую секунду (деталь), вот в чем дело. Значит, на тот вечер и на ту ночь – и на последующее затем утро – надо было набросить мельчайшую и хищную сеть вуайериста».

Финальная сцена романа – кульминация взаимодействия названных тем (искусство – фотография – насилие): Майк, уже расставшись с Клеменсом, пытается фотографически вновь «поймать» (художнически-коллекционерский инстинкт непреодолим, вспомним Фаулза) нечто прекрасно-неуловимое – олененка, вышедшего к отелю из близлежащего лесопарка. Героя и очередное «чудо» вновь разделяет преграда (стекло на семиотическом уровне, конечно,

синонимично зеркалу), фотоаппарат на этот раз без обиняков уподобляется револьверу, и чтобы «убийство» (эстетический захват, превращение субъекта в объект) состоялось, нужна сущая мелочь – преодолеть преграду между мирами (виртуальным, где творчество, и реальным, где «чудо»), открыть окно. Почувств даже не звук, а малейшие колебания воздуха, олененок, конечно, исчезает. «Таким образом, распахивая окно, я знал, что за ним никого нет» – последняя фраза романа.

Почему, по Палей, эстетическая деятельность сопряжена с насилием? Наряду с тотальным отчуждением, оно – второй мощный силовой полюс романа. Автор обнаруживает обостренную болевую реакцию на этот тип взаимодействия, а он для современности является, похоже, управляющей моделью. Автору и его герою свойственна прочная генетическая память о насилии, связанном с фашизмом, но и насилие, осуществлявшееся советской тоталитарной системой ничем не лучше. Кстати, в этой точке – тоталитаризм – феномены насилия и отчуждения объединяются и взаимообуславливаются. Тоталитаризм путем насилия убеждает человека в том, что он – лишь тело в массе других тел. Как же он, принявший эту позицию, будет смотреть на себя и других, если не через призму остранения? Помимо насилия масштабного, есть еще локальное, например, в семье – и оно тоже становится объектом авторского внимания. И если современный мир практически из всего этого соткан, как искусство и художник могут остаться незатронутыми этой «пандемией»?

Итак, современный человек, ощущающий бытие как ускользающую субстанцию и стремящийся поэтому к его технической «фиксации», боящийся страданий и предпочитающий поэтому смотреть не глазами, а объективом; художник как жадный вуайерист, обреченный тем не менее на замкнутость в «футляре» своих иллюзий, отчужденный от реальности, к которой его страстно тянет, но это стремление граничит с насилием и у него нет шанса осуществиться в силу непреодолимости границы между эстетической виртуальностью и действительностью – таковы черты новой онтологии персонажа, изображаемого М. Палей.

2.2.5 Трансформация жанровых черт антиутопии в романах А. А. Старобинец «Живущий» и А. В. Рубанова «Хлорофилия»

Анализируя состояние современной антиутопии, мы опираемся на выводы Е. Ю. Козьминой⁷¹, описавшей инвариантные черты этого гибридного жанра с опорой на упоминавшуюся трехчастную модель М. М. Бахтина: 1) субъектно-речевой аспект; 2) изображение мира героя; 3) изображение границы между миром героя и действительностью автора и читателя⁷².

Начнем с рассмотрения последнего параметра как реализующегося в современной антиутопии в относительно «каноничном» виде: изображение границы между миром героя и действительностью автора/читателя представлено и в классических, и в новейших образцах жанра как сочетание «зоны контакта» и «далевого» образа.

Реальность, изображенная в обоих рассматриваемых романах, выглядит как доведение до логического предела тех тенденций, которые намечаются в современности. В «Живущем» это перемещение все большего числа сфер человеческой жизни в зону виртуальности и вытекающая отсюда потеря интереса к вневиртуальной действительности, нарастание отчуждения членов социума друг от друга. В «Хлорофилии» – торжество потребительской психологии, социальной пассивности. В обоих случаях катастрофизм, проистекающий из доведения до максимума, абсолютизации намечающихся в реальности тенденций, выглядит как «расплата за миражи», за утопичность обоих социальных проектов: в «Живущем» это победа над смертью, в «Хлорофилии» – над бедностью.

Акцентирование ведущих тенденций развития социума в обоих романах происходит при помощи приема материализации метафоры: Живущий визуализируется как шарообразная анимационная фигура, пластически воплощающая

⁷¹ Козьмина Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства», 2012.

⁷² Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 406–455.

единство всех, подключенных к социю; трава, которой зарастает Москва, – метафоризация индифферентного отношения к миру, доминирования потребления над созиданием, ведь превращение в растение представляется связанным с ощущением энергии, которую никуда не возможно направить – только на свое собственное биологическое функционирование. Социальная иерархия образно осмысливается как пространственная: статус человека определяется тем, на каком этаже он может позволить себе квартиру, ведь чем выше этаж, тем ближе к солнечному свету, внизу практически блокируемому гигантскими побегам.

Контакт между мирами героя и автора/читателя не отменяет присутствие границы и моделирование образа, воссоздаваемого в художественном тексте социума как «далевого».

И временная, и ценностная границы присутствуют в обоих романах, в романе А. Старобинец они более ощутимы, в произведении А. Рубанова – менее. Это объясняется интенциональностью сатирического, являющегося базовой текстообразующей стратегией рассматриваемых антиутопий: в первом случае перед нами попытка универсального (не привязанного к национальной конкретике) высказывания, а во втором – сатирическое осмысление именно отечественной современности, поэтому оно проще, публицистичнее, там менее проработан уровень вербализации наррации, стратегии сюжетостроения и проч.

В «Живущем» нарушается хронологическая связь с текущим временем (вводится новое летоисчисление «от рождества Живущего»), в «Хлорофилии» она сохраняется (действие отнесено к XXII в., при этом герой-фокализатор постоянного соотносит происходящее «сейчас» с происходившим в прошлые (XX, XXI) века. «Связь времен» обеспечивается и многочисленными, преимущественно сатирически окрашенными, деталями (проспект Галкина, Дубовицкой, телевизионный проект «Соседи», напоминающий о своем реальном «двойнике», проекте «Дом»).

В обоих романах происходит моделирование новой понятийной, языковой и ценностной систем, подчеркивающее изолированность и условность изобра-

женного мира. В «Живущем» сформирован даже пласт общенной лексики, которая так же, как и реальная, соотнесена с социально табуированным («изоп» – «иди в зону паузы»), и запущены деривативные процессы (так, в речи героини возникает прилагательное «изопный»). Названия цветов в данном тексте выступают как производные от названий виртуальных статусов («доступная» (= «зеленая») терраса); появляются новые типы расстройств и недугов, например, «интровербалия» (проговаривание вслух содержания «глубоких слоев»).

Существенное «форматирование» ценностной системы происходит в ответ на изменение базовой категории человеческой онтологии. Смерть теперь не окончательна, это лишь пауза. Само слово «умереть» заменяется конструкцией «временно прекратить существование». Поскольку продолжением личности являются ее следующие инкарнации, а не дети, нет больше смысла держаться за внутрисемейные связи. Они существенно ослабляются, и это отражается в языке (лексема «ребенок» выходит из употребления, заменяясь лексемой «родной»), тоска по умершему становится симптомом душевного нездоровья и отражается в медкарте как «приступы парадоксального горя».

Ослабление внутрисемейных связей изображено и в «Хлорофилии», но здесь это происходит в силу крайней эгоцентричности консьюмеристского общества; когда сюжет о превращении людей в растения вступает в интенсивную фазу развития, разрушение человеческих связей становится более чем понятным: про одну из героинь сказано, что она интересуется своими родителями не больше, чем яблоко – судьбой яблони, с которой упало. Кардинально меняется смысл понятий «друг» (криминальные бартерные отношения в условиях невозможности денежного расчета), «сосед» (участник скандального телепроекта, связанного с превращением частной жизни индивида в тотально публичную).

Изменяется сама человеческая антропология – исчезает память (то, что обеспечивает идентичность личности самой себе на разных этапах ее существования), т. к. ее заменяет функция сохранения сообщения в виртуальной памяти; навыки письма и чтения «в первом слое» рассматриваются как «реверсивная мутация». Все исконно имманентное заменяется внешним, с расши-

рением человеческих возможностей в виртуальном пространстве сокращается сфера возможного в реальном, человек становится уязвимее.

Преобразование человеческой природы находит воплощение на образном уровне текста. В антиутопии А. Старобинец люди постоянно метафорически соотносятся с насекомыми, основная художественная тактика «Хлорофилии» – метаморфоза: люди, внутренне ставшие растениями, превращаются в них физически, буквально. В обоих случаях так передается идея о том, что платой за искажение естественности становится расчеловечение.

Перейдем к рассмотрению того аспекта поэтики классической антиутопии, который в современной существенно трансформируется. Речь идет о внутренней двойственности героя и соответствующей ей двуплановости сюжета, развитие которого строится на противоречии между личностью и государством.

Завязка романа А. Старобинец настраивает читательское восприятие на реализацию именно этой жанровой черты. В структуре Живущего происходит «сбой»: к трем миллиардам его «элементов» прибавляется один необычный, у него нет инкода, он не продолжает ничье существование, он уникальный и лишний. Укреплению значения этой уникальности способствует активизация христологического мифа: появляются «несогласные», рассылающие «письма счастья» против правил, по которым существует система, Зеро даже обретает своего Апостола. Однако параллельно происходит девальвация, ослабление идеи исключительности, выделенности протагониста. Герой действительно внутренне двойствен, но в то же время постоянно утверждает, что хотел бы быть частью системы. Такая же внутренняя противоречивость свойственна многим персонажам романа (Клео, Ханна, совет восьми; равны себе только планетарники и исправляемые); противоречивость, внутренняя раздвоенность свойственна изображаемой системе исконно: ее основатель оказывается и создателем вируса, разрушающего систему (его амбивалентность подчеркнута сменой имени: «Основатель» – «Крэкер»). Сбой, приводящий к тотальному кризису, представлен как логическое следствие изначально заложенного в системе противоречия.

Происходит коренное преобразование актантных координат антиутопии: герой, которому сюжетно предписана роль бунтаря и оппозиционера, занимает позицию жертвы. Этой жертвой манипулирует и тот, кто изначально тоже кажется оппозиционером, а на деле оказывается тираном, и те, кто являются тиранами по своей классической функции. Но и Зеро, придя к власти, временами реализует тоталитарную модель. Сама антиутопическая завязка сюжета (появление Зеро как антисистемного элемента), как выясняется позже, было частью плана Крэкера по разрушению системы. В итоге сюжет оказывается построенным как история манипуляций, идея же несогласия нужна лишь как инструмент управления.

Нарушается не только баланс актантной структуры, но и цикличность, которая задана сюжетно. Герой, решивший восстановить естественный порядок вещей и разрушить Живущего, разочаровывается в способности подданных принять реальность такой, какая она есть, и собирается восстановить Живущего, то есть вернуть систему к неестественному состоянию. Ему мешает это сделать Основатель, который, тоже реализуя тоталитарный сценарий, едва ли приведет посткризисный социум к свободе и естественности.

В «Хлорофилии», напротив, изначальная репрезентация героя строится не по антиутопической, не по романной, а по утопической модели – он лишен внутренних противоречий, полностью гармонизирован с окружающим миром. Двойственность возникает в тот момент, когда и герой, и общество входят в фазу кризиса. Кризисность в романе связана с возникновением угрозы элиминирования человеческого. Композиция текста, логика его членения на части оказывается подчиненной логике изменения соотношения человеческого и нечеловеческого в герое и социуме. Постепенно проявляющаяся противоречивость героя соотносится не столько с антиутопической, сколько с романной моделью: она инициирована не идеологическим несовпадением с системой, к которой он принадлежит, а несовпадением с сюжетно предназначенной ему ролью. По сюжету герой из-за многолетнего поедания концентрата травы начинает

превращаться в растение, однако отказывается смириться с физиологической данностью и пытается остаться человеком, совершая человеческие поступки – Савелий спасает пациентов и персонал интерната, решает вернуться в Москву, несмотря на нарастающую социальную катастрофичность.

Анализируя социальную и личную кризисность, становящуюся предметом изображения в современных антиутопиях, необходимо отметить закономерность, объединяющую оба романа: авторы избегают показа социальной катастрофы, ограничиваясь сообщением о ней, своеобразными «сводками» из «театра военных действий». В «Хлорофилии» о нарастающем кризисе рассказывают навещающие интернат гости, герои читают о тревожных событиях в прессе; в «Живущем» о масштабах бедствия Зеро докладывает его «военачальник». Личная же кризисность именно показана, дана изнутри.

Исследуя субъектно-речевой аспект современной антиутопии, также убеждаемся в масштабности произошедших трансформаций. В классических образцах жанра, согласно исследованию Е. Ю. Козьминой, «главный герой – либо доминирующий субъект речи, т. е. рассказчик, либо исключительно близкий повествователю субъект видения. Изображение колеблется между предельно внешней и предельно внутренней точкой зрения; описание государственного устройства, в частности, определенных ритуалов, на одном полюсе уравнивается снами главного героя на другом. То же противоречие проявляется в соотношении двух видов вставных текстов: государственных (бюрократических) документов и продуктов литературного творчества главного героя»⁷³.

Речевая структура романа «Живущий» отражает особенности его субъектной организации. Ключевая особенность речевой структуры романа – «расслоение» речи на два потока: «первослойную» (традиционную, звучащую в реальности) и виртуальную; последняя, в свою очередь, может быть человеческой и принадлежащей программе, администрирующей социо. Эти потоки

⁷³ Козьмина Е. Ю. Роман-антиутопия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 217.

дифференцированы даже графически: для виртуальной используется курсив и оформление, имитирующее интернет-чаты. На первый взгляд кажется, что именно речевое оформление помогает занять Зеро предписанную жанром маргинальную позицию: его подключение к социо сочтено потенциально опасным, и ему доступна лишь человеческая речь. Однако, как замечалось выше, его выделенность иллюзорна, он скорее лже-Христос («Вечный Никто»), поэтому герой оказывается лишенным повествовательной и фокализаторской инициативы, он, в отличие от героя роман Е. Замятина «Мы», не является проводником по «дивному новому миру». Значима в романе метафора, изображающая социо как огромный термитник; на уровне вербализации наррации эта идея воплощается в построении текста, перестающего быть героцентричным, отучающего читателя видеть в фокализаторе близкого автору субъекта сознания. Субъектами говорения становятся многие, повествование ризоматично, часто меняет свою интенциональность: то это попытки Клео выяснить результаты собственного засекреченного эксперимента, то расследование Зеро о тайне его рождения (и повествование имитирует навигацию по электронному архиву), то история планетарника Цербера...

Еще одно отступление от жанрового инварианта состоит в снятии оппозиции между «одноголосыми» регламентированными текстами, призванными сохранять искусственный порядок системы неизменным, и текстами, декларирующими свободу внутреннего мира протагониста. Первые представлены не только уже упомянутой «речью» самой системы, наделенной чертами мифологического существа, но и священной для социо «Книгой Жизни», которую цитируют наизусть все частицы Живущего и фрагменты которой сопровождают обряд подключения к сети. Этот же регламентационный дискурс реализуют осовремененные варианты мифологизирующего текста – тексты рекламные, принудительно транслирующиеся в глубоких слоях.

На первый взгляд, данным текстам противостоят тексты, реализующие концепцию главного героя как христологической фигуры: письма несогласных, послание Апостола Спасителю. Однако их протестная оппозиционная дискур-

сивность развенчивается и стилистически, и сюжетно. Становится известно, что эти сообщения принадлежат не действительно несогласным, а представляют собой нечто вроде вируса, рассылаемого персонажами-манипуляторами, добивающимися от протагониста необходимых им действий. Разрушение христологической идентификации центрального героя мешает читателю последовать заданной в начале книги инерции жанрового ожидания, предполагающей противостояние инакомыслящего одиночки системе.

По-иному, но не менее радикально, преобразуется субъектно-речевое измерение жанрового инварианта в романе «Хлорофилия». У цивилизации, постепенно трансформирующейся в растительное царство, тоже есть своя сакральная книга – «Книга Священного Стебля». Но поскольку сценарий превращения в растение люди принимают добровольно, эта Книга носит не столько идеологически-охранительный, сколько интерпретирующе-рекомендательный характер – объясняет человеку, каков мир, если ощущать его так, как ощущают растения. Активизирован в романе и рекламный дискурс, работающий на популяризацию этого же перехода (рекламируются солярии, вода и принцип «ты никому ничего не должен»).

Сакральный статус «Книги» подчеркнута расшатан (она оказывается творением друга главного героя Савелия Герца, гениального писателя Гарри Годунова), и в первых двух частях романа герою, живущему в унисон с окружающим, ей нечего противопоставить. Несмотря на то, что профессия Савелия (он преуспевающий журналист) предполагает присутствие установки на креативное высказывание, ни одного текста, принадлежащего протагонисту, роман не содержит. Его сознание постепенно упрощается, адаптируется к существованию по законам растительной жизни. Особенно наглядно процесс трансформации человеческого сознания в растительное показан в эпизоде просмотра «Лолить»: «Савелий ничего не понял. Герой уже вырос, а героиня еще только растет, но герой почему-то этого не понимает (хотя что может быть

понятнее?) и обходится с героиней так, словно она уже выросла. Потом герой кого-то убил, и фильм закончился. Савелий едва дождался»⁷⁴.

В романе А. Рубанова присутствует присущее классической антиутопии колебание между предельно внешней и предельно внутренней точкой зрения, тогда как в «Живущем» преобладает внутренняя, но принадлежащая разным сознаниям, при почти отсутствующей внешней – повествование имитирует сознание «термитника». Если внутренняя точка зрения необходима, как уже было сказано, для прослеживания трансформации сознания протагониста, то предельно внешняя точка зрения «включается» тогда, когда нужен более масштабный горизонт видения: когда необходимо дать историческую ретроспективу, объяснить устройство тех или иных сфер живущего по законам вечного процветания общества.

Можно сказать, что кругозор протагониста намеренно сужен, для него характерен недостаток видения – сложно предположить, что журналист может отличаться такой степенью неведения относительно множества сторон функционирования общества, какая отличает Савелия. То и дело в сюжет вводятся персонажи, объясняющие «акуле пера», как устроена жизнь на нижних этажах, какие способы взаиморасчетов существуют между преступными группировками в условиях запрета использования реальных денег и т. д. Таким образом, в «Хлорофилии», как и в «Живущем», очевидна тенденция потери нарраторской инициативы ключевым героем. Утратив энергию делания, сопротивления, протагонист лишается и энергии речетворения.

Способность к значимому слову герои обретают, войдя в фазу кризиса. Зеро, освободившись на непродолжительное время от манипуляционных влияний других персонажей, создает свои восемь заповедей, нацеленные на возвращение общества в естественное состояние. Савелий, осознавший происходящее с ним превращение и пытающийся противостоять ему, утверждает, что становится человеком всякий раз, когда совершает человеческий поступок.

⁷⁴ Рубанов А. Хлорофилия. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 247.

Финал антиутопии А. Старобинец знаменует невозможность выхода из модели отношений «манипулятор – жертва», невозможность в ней подлинного инакомыслия. У произведения А. Рубанова открытый финал, организованный по романному типу: герой, в последней части текста пришедший к несовпадению с предназначенной ему ролью, по-новому устанавливает свои взаимоотношения с миром. Не случайно именно к финалу приурочено рождение ребенка Савелия, символизирующее возможность человеческого будущего для него.

Итак, жанр, исследующий социальную и личную кризисность, и сам переживает кризис. Сбалансированное сочетание черт, присущих роману и утопии, в исследуемых текстах очевидно нарушается. В относительно «каноничном» виде реализуется лишь один параметр: как и в классической антиутопии, мир героя и отделен от мира автора/читателя, и сохраняет контакт с ним. Две другие инвариантные черты претерпевают существенные трансформации: герой лишается функции противостояния системе и вместе с этим, либо как следствие этого, теряет энергию речетворения, прерогативу произнесения значимого слова. Отметим, что большой интерес представляет вопрос о причинах возникновения описанного кризиса антиутопической жанровой модели.

Подведем итоги. По нашему мнению, исследование повествовательного и жанрового своеобразия современного романа – необходимый этап постижения его рецептивных особенностей.

Актуальная эпика тяготеет к усложнению нарративных техник. Наблюдается сложное взаимодействие фикционального и нефикционального начал, переосмысление роли первичных речевых жанров в составе вторичных, активное обращение к метафикциональности, приемам нелинейного повествования и т. д., что позволяет предполагать усиление роли интриги слова в неклассическом нарративе в сопоставлении с классическим.

Обращение к классическим субжанрам, не теряющим своей актуальности в рамках современного литературного процесса, позволяет оценить масштабность переориентации романного сюжета, организующего не столько внешнесобы-

тийный ряд, сколько сюжет «внутренний», основным двигателем которого становится рефлексия героя либо повествователя. Роль такого «внутреннего» сюжета возрастает в связи с проблематизацией одного из значимых параметров ценностной архитектуры романного жанра – героического поступка, преобразующего окружающую действительность. Герой актуального текста, как правило, оказывается на таковой не способным, выполняет роль носителя значимого слова, которое гармонизирует реальность, продвигает своего субъекта по пути поиска идентичности и сценариев нетравматичного контакта с Другим.

Обращает на себя внимание активное обращение современного романа к протолитературным жанровым моделям – архитектурным структурам, ориентированным на миф, житие, притчу. Их строгая организованность, вероятно, прочитывается творящим (и, соответственно, воспринимающим) сознанием как способ компенсации деятельностной неформленности героя, что позволяет прогнозировать значимую роль рекреативной интриги и интриги наставления в организации актуального эпического нарратива. Для развития данных наблюдений обратимся к более детальному рассмотрению рецептивных программ, направляющих восприятие современного романа.

3 Нарративная интрига как ключ к поэтике современного романа

Имея одной из задач настоящего исследования выявление и изучение тех рецептивных сценариев, которые современная эпика предусматривает для воспринимающего сознания, обратимся к одному из ключевых «инструментов» такого анализа – понятию нарративной стратегии. Как отмечает В. И. Тюпа, это понятие «служит характеристике наиболее фундаментальных установок деятельности, которые подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение и во многом определяют конечный результат»¹. Стратегия – позиционирование говорящего/пишущего, объекта, а также адресата высказывания в коммуникативном пространстве². Как отмечалось в первой главе диссертации, из трех соответствующих аспектов рассматриваемой категории – креативного, референтного, рецептивного – последний является наименее изученным. Разрабатывая инструментарий анализа моделирования адресата рассказывания текстом рассказа, обратимся к концепции нарративной интриги.

П. Рикер понимает интригу «как упорядочивание фактов... в целостном действии, конституирующем рассказанную историю», как то, что «представляет собой литературный эквивалент синтагматического порядка, который вносится в практическое поле благодаря рассказу»³. Она «выполняет опосредующую функцию – между событиями или отдельными происшествиями и историей в целом», «извлекает конфигурацию из простой последовательности событий»⁴. Как отмечает В. И. Тюпа, «интрига по Рикеру – это сюжет в его обращенности не к фабуле (чем занимались русские “формалисты”), а к читателю»⁵, напряжение событийного ряда, возбуждающее некие рецептивные «ожидания»⁶.

¹ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 104.

² Там же. С. 105.

³ Рикер П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 70.

⁴ Там же. С. 80.

⁵ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 62.

⁶ Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. С. 30.

Обращение к той или иной разновидности интриги – тактический ход, который сигнализирует о том, что художественное высказывание разворачивается в координатах определенной нарративной картины мира. Так, «в сказочном или мифогенном повествовании с прецедентной картиной мира» «имеет место *рекреативная интрига восстановления* нормального хода жизни как некоего общего достояния. Нарративный интерес восприятия поддерживается не ожиданием конечного результата, а нюансами детализации и развертывания речевой ткани высказывания»⁷. «Поучительным повествованиям притчевого склада (с императивной картиной мира...) присуща *назидательная интрига наставления*. <...> Нарративный интерес здесь сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи»⁸. «Окказиональная картина мира повествований в модальности мнения мотивирует *авантюрную интригу приключения*: рецептивная установка слушателя состоит в парадоксальном ожидании неожиданностей»⁹. «Вероятностная картина мира... способствует разворачиванию *энигматической интриги откровения*. Строй такой наррации ориентирован не на гносеологическую загадку, а на онтологическую *тайну*, предполагающую не исчерпание интриги разгадкой, а лишь цепь прояснений, приближений, прикосновений к запредельному для человеческого опыта содержанию жизни»¹⁰ (курсив автора. – О. Г.).

Современный нарратив ориентирован на чрезвычайно высокий уровень активности воспринимающего сознания. Взгляд на романский текст как на сложноорганизованное высказывание, моделирующее своего читателя, направляющее векторы рецепции, представляется нам исследовательски продуктивным. Постараемся реализовать его, обратившись к знаковым образцам крупной эпической формы.

⁷ Тюпа В. И. Этос нарративной интриги. С. 14.

⁸ Там же. С. 15.

⁹ Там же. С. 16.

¹⁰ Там же. С. 17.

3.1 Рекреативная интрига «мифогенного» повествования

3.1.1 «Синяя кровь» Ю. В. Буйды

Обратившись к названному роману, выявим структуру нарративной интриги, а также приемы/средства, при помощи которых происходит «конфигурирование» (П. Рикер) множества эпизодов в завершённую историю.

Когда умирает главная героиня произведения, звучит комментарий повествователя: «То, что произошло с Идой Змойро, никого в городке не удивило»¹¹. Ее убийца десятки раз повторяет: «У меня не было выбора» (314). В тексте, организованном нарративной стратегией сказания, интрига нулевая – заранее известно, что будет происходить с героем и к какому финалу он придет.

Согласно О. М. Фрейденберг, герой совершает только то, что семантически сам значит. Так, каждый из подвигов Геракла (борьба с хтоническими силами) – воплощение его солярной природы, о которой свидетельствует этимология имени¹². Разграничение истинного и неистинного имени, выбор тайного имени – чрезвычайно значимые точки сюжета «Синей крови», ведь то из них, на котором героиня останавливается, действительно заключает в себе свернутую «программу» ее действий. Обыденное «Таня» замещается «волшебным» «Ида» (в честь Иды Рубинштейн со случайно увиденной репродукции картины Серова), причем смысло- и сюжетообразующим здесь оказывается не буквальное значение «приемного» имени («плодородная» – а героиня очень рано теряет возможность иметь детей), а то, которое рождается в контакте с сюжетом судьбы его знаменитой носительницы: «Ида» – некая квинтэссенция самой стихии артистизма. Героиня романа – Ида (т. е. актриса прежде всего), и этим определяется не только то, как будут протекать и заканчиваться самые значимые

¹¹ Буйда Ю. В. Синяя кровь. М.: Эксмо, 2011. С. 8. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

¹² Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 223.

истории ее жизни (любовная, материнская, смертная), но и само появление их «стартовых» ситуаций в сюжете.

Герой космизирует бытие, борется с силами хаоса – и это краткая формула того, что происходит в «Синей крови». Последовательность, с которой Ида реализует эти классические функции, является еще одним фактором, минимизирующим читательскую заинтригованность: герой делает то, что должен делать герой, и так, как это обозначено в его имени. Ида проигрывает в собственной жизни оба главных чудовских «мифа» (о Спящей красавице, знающей некую «последнюю правду», и о вечной любви Ханны и капитана Холупьева), режиссирует ритуалы перехода (свадебные, похоронные, да и само ее длящееся 38 лет, никак прагматически не оправданное одинокое лицедейство в Черной комнате воспринимается как ритуал, обеспечивающий непрерывность чудовского бытия, сохранность самой его субстанции). Не случайно же лишь его поверхностные пласты (только детали быта, обихода) затронуты теми историческими катаклизмами, отголоски которых слышны в романе. Взаимосвязь героини и значимого для нее топоса рождает циклический сюжет: уход (в 10 гл. Ида покидает Чудов, отправляясь покорять столицу) – поиск/испытания (жизнь в Москве и за границей) – возвращение (происходит в 14 главе, занимающей маркированное положение середины текста). Семантически выделенные инициальный и финальный фрагменты текста посвящены смерти героини, не менее предсказуемой, чем ее деяния. Герою, «любимой жертве рока» (И. Анненский), всегда суждено вступать в противоборство с судьбой, заранее зная о фатальности этой борьбы, о собственной обреченности, и не имея при этом возможности уклониться от столкновения. Именно в таких координатах представлен читателю трагический финал истории: «Она преодолела все и вся – черное родимое пятно, увечье, Сталина, Жгута, генерала Холупьева, Эркеля, смерть близких, неостребованность, одиночество, бедность, она день за днем выстраивала свою жизнь... пока судьба, как ей казалось, не оставила ее наконец в покое, может быть, потому, что у Иды не осталось ничего такого, что еще можно было бы отнять, – и вдруг на исходе жизни все полетело в тартарары... удар,

удар, удар, еще удар – и все, и нет ничего, потому что этой самой судьбе вдруг стало угодно отнять у нее даже ее “ничего”...» (299–300).

В ситуации, когда то, что случится с героем, известно заранее, читательское ожидание направляется вопросом «как это случится?», поэтому так велика роль ретардаций в структуре анализируемого повествования. Ретардирующие функции в «Синей крови» выполняют многочисленные аналепсисы, причем нередко они встраиваются один в другой, и тогда замедление темпа повествования становится особенно ощутимым. Так, например, в восьмой главе романа Ида, уже будучи взрослой, вспоминает свою юность и первую попытку сыграть роль Спящей красавицы перед единственным зрителем, своим возлюбленным Арно Эркелем; затем, метонимически «зацепившись» за это имя, повествование уходит еще дальше в прошлое – начинается рассказ о семействе героя. Аналогичную функцию выполняет и огромное количество фрагментов-дескриптивов, встречающихся преимущественно в главах, посвященных Чудову.

Однако самым, пожалуй, действенным средством активизации интереса реципиента к тому, как произойдет то, что должно произойти, является детективная интрига. Читатель знает, что героиня умрет, но из обстоятельств этой смерти складывается захватывающее сценическое действие. Примечательна композиционная выделенность текстовых фрагментов, на базе которых формируется названная интрига, – семь первых и семь последних глав¹³, где внимание читателя фокусируется на самом главном спектакле, который героиня сыграла совершенно (о «прижизненных» ролях она говорила, что ни одна из них ей не удалась). В качестве «интригостроительных» здесь будут выступать такие приемы, как:

– инверсия (вначале нам сообщают о смерти героини, а затем рассказывают историю ее жизни, провоцируя таким образом сопоставление различных этапов этой истории с финалом);

¹³ Буйда активно обращается к сакральной фольклорно-мифологической значимости этого числа. Так, сообщение о решении героини поменять имя приходится на рубеж 6 и 7 глав (символичность числа утверждается синхронно и в диегетическом пространстве: Тане на тот момент 7 лет); на 14 главу приходится возвращение героини в Чудов после искуса столичной и заграничной жизнью; в 21-ой начинает разворачиваться детективная интрига, одна из целей которой – заострить значимость того, как умирает героиня.

– пролепсисы (они используются только в той части текста, где разворачивается детективная интрига, причем обращает на себя внимание их многочисленность, композиционная маркированность. Вот как, например, заканчивается 24 глава: «Я знал, что он [Алик Холупьев] (будущий убийца. – О. Г.) был второстепенным персонажем в жизни Иды, но и подумать не мог, что этот человек мог сыграть такую важную роль в ее смерти» (272); при том, что непосредственно разоблачение происходит на рубеже 27 и 28 глав, а в начале следующей, 25-й, появляется еще один пролепсис аналогичного содержания: «Разумеется, потом, после всего того, что случилось в Чудове тогда, в канун Пасхи, многие заговорили о том, что Алик с самого начала вызывал у них подозрение, недобрые предчувствия, и так далее» (272);

– умолчание и узнавание (в первом детективном фрагменте (1–7 главы) налицо использование паралипсиса, в результате чего складывается ощущение некоей недосказанности: Ида среди ночи прибегает в полицию и падает замертво (почему?) – ее везут в больницу – поминки. Во втором фрагменте (21–28 главы) недостающие звенья восстановлены: героиня инсценирует летаргический сон, чтобы убедить убийцу собственных учениц, что впала в кому, зная его имя, которое и будет оглашено сразу после пробуждения. Преступник верит убедительной игре и убивает актрису).

В. Изер в лекции «Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание» указывает на два основных способа, при помощи которых читатель вовлекается во взаимодействие с текстом, в процесс смыслопроизводства: на синтагматическом уровне это пропуски, разрывы повествовательной ткани, побуждающие реципиента восстанавливать ее в собственном сознании, воображении; на парадигматическом – различные виды отрицаний, призванные наводить воспринимающего на мысль об их скрытой мотивировке¹⁴. Разворачивая детективную интригу, Буйда допускает значимые отрицания жанровых конвенций и, соответственно, нарушения жанровых

¹⁴ Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. 1999. Вып. 6. С. 59–96.

ожиданий читателя. Если следовать канонической детективной логике, у убийцы, Алика Холупьева, очень мало шансов остаться незамеченным следствием. Он регулярно присутствовал на занятиях, в которых участвовали пропавшие девочки, фотографировал их, был объектом их постоянных насмешек... Демонстративное невнимание к этому персонажу со стороны расследующих преступление («Наверное, если бы он среди бела дня вышел на площадь с отрубленной головой в руках, этого никто не увидел бы. Милиция обшаривала город, расспрашивала людей, но к нему за все это время так никто и не обратился» (311)), нелогичное с точки зрения классического детектива, не может не вызвать вопроса о мотивировке. Детективная интрига, выстроенная с данной «аномалией», фокусирует читательское восприятие на высшей точке конфликта героя и судьбы, являющегося основным для рассматриваемого текста. Похитив очередную девочку, Алик ровно в три часа ночи стучит в двери Иды, и этот мотив продолжает тот, что был задан в начале книги: юная героиня воспринимает ночной бой часов, замурованных в стену ее дома (звучит он также ровно в три), как голос судьбы. Алик невидим для следователей, потому что он не столько убийца, сколько инструмент в руках судьбы, и воюющей с героиней, и ведущей ее. Соответственно, разоблачить его должен не кто-нибудь, а Ида, принимающая вызов надличностной силы, – именно это и происходит в финале.

Ряд эпизодов романа свидетельствует о том, что детективная интрига не единственная в «Синей крови». В самом начале своего пути героиня пытается вжиться в два главных чудовских мифа, оживить их, запустить сакральные циклы заново. Она старается представить, что чувствовала Спящая красавица и сыграть ее, а чуть позже проделывает то же самое в отношении образа Ханны, полумифической возлюбленной капитана Холупьева. Оба действия заканчиваются провалом: «Но я так ничего и не почувствовала, и не поняла... пятнадцать лет... мне было пятнадцать, и откуда мне было знать, что такое любовь и что такое утрата... горю не научишься» (85). В то же время ничто не помешает героине совсем немного времени спустя, уже в Москве, с успехом разыграть «несакральный» сюжет в фильме «Машенька» и стать звездой

советского кинематографа. Только по прошествии лет Ида сумеет стать второй Ханной, завоевав сердце сына легендарного капитана, и лишь в конце жизни, точнее, переходя из жизни в смерть, сможет отождествиться со Спящей красавицей.

Ни герой мифа, ни герой сказания не могут оказаться неготовыми к выполнению предначертанных им функций. В рамках повествования о реализуемой судьбе (в котором интрига не формируется) существует повествование о становящемся человеке, повествование, в котором развивается особая, романная интрига – интрига разворачивания трагического бытийного опыта. Приобретая и усваивая его, Ида преодолевает «человеческое, слишком человеческое» в себе и дорастает до возможности расслышать судьбу и следовать ей.

Интригообразующей в данном случае становится цепочка эпизодов, каждый из которых организован циклическим чередованием «успех/приобретение/достижение – потеря – выстаивание». За первым громким триумфом Иды (роль в фильме «Машенька») следует автокатастрофа, обезображивающая лицо и делающая невозможной продолжение кинокарьеры. За успешным дебютом в театре следует ссора с режиссером и отъезд за границу. Английское замужество разочаровывает, и для вернувшейся на родину Иды оказываются закрыты все пути, кроме возвращения в Чудов. Еще одна попытка построить семью – арест и лагерное заключение мужа. Таков же финал третьего брака. История материнства (героиня усыновляет «сложного» детдомовца Жгута, который ненавидит весь мир) заканчивается тем, что мальчик подрывает на оставшейся после войны mine себя и мать Иды. Уже в перестроечное время об актрисе приезжают снимать фильм, но проект останавливается после первого интервью. Наконец, находясь в преклонном возрасте, героиня организует актерскую студию, ученицы которой начинают одна за другой исчезать...

«Всклокоченная и обрюзгшая, она лежала... и смотрела с тупой улыбкой на гостей, переживая счастливый миг превращения в безмозглую падаль» (115) (после автокатастрофы); «Указательный палец весил килограмма два или даже три, мизинец – не меньше килограмма. По утрам Ида пыталась оторвать

указательный палец от подушки – иногда на это уходил целый час. Она боялась даже думать о том, сколько весили ее руки, ноги или голова. Наверное, если бы она вдруг умерла и ее сожгли в крематории, пепла хватило бы, чтобы удобрить все окрестные поля. Она утратила ощущение времени. Ей казалось, что утренний подъем занимал годы, а может быть, и века. За то время, пока она шарилась ногой в поисках домашних туфель, целые цивилизации успевали сгнить дотла, забывались имена великих тиранов и бесследно исчезали народы» (152) (после гибели Жгута и матери) – каждая катастрофа чревата для героини погружением в такие бездны, что вектор читательской заинтересованности, связывающий циклы между собой, определяется вопросами «сможет ли героиня выбраться на этот раз? что поможет ей “подняться на поверхность”? что в ней изменится после этого?». Примечательно, что любовная интрига романа существенно ослабляется тем, что эпизоды, которые, казалось бы, должны поддерживать ее напряжение, работают скорее в качестве интенсификаторов интриги разворачивания трагического бытийного опыта. То есть этапы любовной истории выступают как еще одна тематическая разновидность «материала» для накопления опыта потерь.

В романе частотна ситуация, когда содержание главы – это законченный сюжет об утрате; таким образом, самые значительные разрывы истории приходятся на рубежи глав. Если глава оканчивается нарративным фрагментом, то нередко это досказывание эпизода, подытоживание, резюме, некая точка, за которой следует пауза: «Той ночью умер мой отец: его сердце не выдержало пустоты жизни» (5 гл.); «По возвращении домой она узнала, что Эркель арестован. На следующий же день после ареста он был осужден, приговорен к десяти годам лагеря и отправлен в Магадан» (15 гл.); «Лишь в начале февраля она узнала о том, что генерал Холупьев арестован и содержится на Лубянке. Его обвинили в причастности к заговору с целью убийства Сталина» (16 гл.); «А бывший ее [Идиной воспитанницы] муж Аркаша пьяным утонул в озере» (18 гл.) и т. д. Ни одна из глав не оканчивается кульминацией излагаемого в ней микросюжета.

Обратимся к рассмотрению приемов, помогающих читателю проследить данную историю. Один из ведущих – дескриптивные фрагменты, организованные особым образом. Это перечислительные ряды, каждый член которых метонимически связан с определенным эпизодом жизни Иды, что позволяет охватить оцеляющим взглядом историю от ее начальных этапов до текущего момента. Особенно активно этот прием используется в конце романа, что в диегетическом измерении соотносится со временем подведения жизненных итогов героини: «Спящая красавица, отец, Лошадка, Арно Эркель... лиль лиловый и золотой, резкий запах ромашки в беседке на берегу Эйвона, лепестки кроваво-черных роз, красный снег, шум дождя, бой часов, всхлип... она затихала, распадалась, струилась, становилась течением самого времени... to die, to sleep... вода... потому что вода» (196).

Еще один прием – введение в текст разного рода сквозных элементов, которые, словно «прошивая» повествование, помогают читателю устанавливать связи между дистантно расположенными эпизодами. Например, цитата из «Гамлета» *«Но кто бы видел жалкую царицу, Бегущую босой в слепых слезах, Грозящих пламени; лоскут накинут На венценосное чело...»* (курсив автора. – О. Г.) изначально соотнесена с судьбой великой Серафимы Биргер, затем это атрибутирование передается как будто по наследству ее ученице Иде и появляется в тексте практически всякий раз, когда героиня достигает нижней точки цикла «успех/приобретение/достижение – потеря – выстаивание», позволяя таким образом связать эти циклы между собой, а также указать на подобие трагических путей двух актрис.

Связь между отдельными значимыми эпизодами организуется также по принципу отсылки: вначале нечто названо лишь мельком, а позже следует «расшифровка» вышеупомянутого. Скажем, в 7 главе, где повествуется о том, как племянник Иды Алеша Пятницкий приходит в ее квартиру после поминок и, разбирая сундук с вещами, видит помимо всего прочего банку с заспиртованным свиным сердцем, о происхождении которой он не знает. Разгадка обнаруживается в 10 главе: чтобы дать девочке наглядное представление о власти над челове-

ческими сердцами, которая даруется обладателю синей крови, отец заставляет Иду сжать в руке то самое свиное сердце. Танцуя со своим возлюбленным генералом Холупьевым в каюте его корабля, героиня слышит постепенно стихающую музыку, и много позже ей рассказывают, что звук угасал, т. к. один за одним замерзали игравшие на палубе музыканты: генерал забыл их отпустить, а они сильнее боялись послушаться его, чем умереть.

Аналогично действует связь посредством сквозных мотивов. Укажем в качестве примера на мотив поиска «формы поцелуя, которая хранилась в душе Спящей красавицы» (78). Когда Ида впервые пробует отождествиться с мифологической героиней, та самая «форма поцелуя» так и не была найдена (9 гл.). Соответственно, формируется ожидание эпизода, в котором это будет осуществлено. Так и происходит в 16 главе: «Ида стояла рядом с генералом словно обожженная. Его поцелуй потряс ее – это был тот самый поцелуй, форма которого хранилась в душе Спящей красавицы» (171).

Важным инструментом «интригостроения» являются лакуны, чье функционирование описал В. Изер. Эллипсисы, которыми изобилует повествование в «Синей крови», привлекают читателя к соучастию в конструировании истории. Вот Серафима Биргер, отбывшая лагерное заключение, мечтает о возвращении в театр: «Я готова всех этих гертруд и катерин ложкой есть... Я не соскучилась – я проголодалась!». В следующем же абзаце сообщается, что «через полтора месяца Серафима отравилась нембуталом. Покончила с собой через сорок восемь дней после выхода на свободу» (29). В 16 главе есть эпизод, оканчивающийся тем, что генерал Холупьев обещает Иде: «...скоро у нас будет свой дом... Новый год мы встретим в новом доме...», а далее следует сообщение об аресте героя (178). Эти и многие другие эллипсисы предшествуют сообщениям о важных событиях; как правило, опускается фрагмент, в котором гипотетически должна содержаться мотивировка того, о чем пойдет речь далее, поэтому совмещение «доэллиптической» и «постэллиптической» частей рождает эффект неожиданности, обманутого ожидания, провоцирует к домысливанию отсутствующего звена нарративной цепочки.

Итак, «Синяя кровь» Ю. Буйды – организованный архаичной нарративной стратегией сказания романский текст о разворачивании трагического бытийного опыта (формирующего интригу) внутри реализуемой судьбы (интриги не возникает), о совмещении в сложной структуре современной личности человеческого и героического.

3.1.2 «2017» О. А. Славниковой

При первом знакомстве с сюжетом кажется, что читательская заинтересованность поддерживается авантурной интригой приключения. При сопоставлении с предшествующими романами писательницы («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», «Один в зеркале»), где основной «несущей конструкцией» становится не событийный, а словесный ряд, роман «2017» воспринимается как подчиненный задаче удивить нестандартным событием.

В канун годовщины октябрьской революции в стране начинается кровавая конфронтация «новых» красных и белых; на этом тревожном фоне разворачивается головокружительная любовная история – главный герой, Крылов, встречает таинственную незнакомку и постепенно втягивается в рискованный эксперимент: не зная ни имен, ни адресов друг друга, влюбленные всякий раз назначают лишь одно свидание в случайно выбранной на городской карте точке; начальник Крылова, профессор Анфилов, отправляется в экспедицию на поиски богатейшего корундового месторождения – все значимые сюжетные линии построены так, что читатель мотивирован искать или хотя бы ждать разрешения загадок, развязки той или иной рискованной ситуации.

Анализируемый роман интересен тем, что приключения в нем выпадают на долю не только героям, но и воспринимающему сознанию: при ближайшем рассмотрении авантюризм оказывается иллюзорной, за каждым «приключенческим» поворотом сюжета стоит мотивировка, связанная с главной коллизией романа, – столкновением человека и судьбы, коллизией, восходящей к мифу,

соответственно, обладающей предсказуемым финалом, повествуемой в модальности знания и разворачиваемой в рамках прецедентной картины мира.

Своеобразная подсказка – где искать главное – дана в самом начале книги, в проходной, казалось бы, сцене, свидетелями которой становятся только что познакомившиеся Крылов и Таня, блуждающие по городу: «Так они попали на уличное кукольное представление, где тряпичные марионетки в условных, похожих на хлебные корки сапогах словно стремились сорваться с ниток согбенного артиста и немногочисленные зрители были поглощены не столько содержанием пьесы, сколько ходом этой борьбы»¹⁵. Не приключенческая событийность, а столкновение кукол-людей и кукловода-судьбы образует основной нерв повествования, возникающую в нем интригу.

Так, профессор Анфилогов становится хитником и отправляется в опасную экспедицию за корундами вовсе не из желания обогатиться, проверить себя и т. д., а «чтобы как-то выманить в поле человеческого зрения бесформенное нечто, от которого все и зависит. Не эту местную живность вроде Великого Полоза или Каменной Девки... но то, что над ними, то, до чего добираются изредка только священники и авантюристы. Анфилогов, родившийся бестрепетным, выбрал путь авантюриста» (266). Встретившись с Татьяной, человеческим воплощением Хозяйки Горы, Крылов начинает выглядеть как «человек, поступивший в распоряжение судьбы» (20), ее же испытывают влюбленные, назначая всякий раз лишь одно свидание, ее же ответа хочет добиться главный герой, отправляясь на поиски корундового месторождения после гибели первой экспедиции. Не отправиться в опасное путешествие было бы «не по судьбе» (492).

Не только начало, но и финал повествования представляют собой текстовое пространство, где концентрация упоминаний об этом важнейшем «герое» романа очень высока. В тот день, когда Крылов пускается в погоню за соглядатаем, выслеживающим их с Татьяной, «судьба, как видно, твердо двигала людей к

¹⁵ Славникова О. А. 2017. М.: Вагриус, 2008. С. 13. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

намеченной развязке. Она присутствовала и собиралась осуществиться» (436). Она же выходит на сцену в самом конце последней главы, когда герои, отправляющиеся в экспедицию, сквозь охваченный новой революцией город добираются до вокзала: «Судьба сопровождала их, ступая по снегу босиком. Она уберегла их от встречи с пьяным казацким разъездом... быстро протащила через перекресток, где через пять минут взорвался от гранаты комсомольца армейский грузовик. Билеты у них были куплены заранее, и до места они добрались благополучно» (542). Изображая героя, нарратор почти никогда не обходит вниманием написанное на его ладони, некий сценарий общения с судьбой.

Продолжая наблюдения над нарративной структурой данного текста, необходимо отметить, что в нем, как и в ряде других романских повествований («Венерин волос», «Взятие Измаила», «Письмовник» М. П. Шишкина – из самых ярких примеров), в которых разворачивается рекреативная интрига восстановления хода событий, «нарративный интерес восприятия поддерживается не столько ожиданием конечного результата, сколько нюансами детализации и речевой ткани рассказывания»¹⁶.

Уровень вербализации наррации в рассматриваемом романе Славниковой значим ничуть не меньше, чем уровень яркой, бросающейся в глаза приключенческой событийности, заставляющей порой вспомнить о массовой литературе. Почти любое сообщение о действии, даже об очень динамичном, как, например, погоня героя за шпионом, оказывается как бы «запакованным» в дескриптивность. Нарратор словно ставит перед собой задачу постоянно пояснять читателю происходящее, с таким азартом отвечая на вопросы «какой?» и «как?», что ответ на вопрос «что происходит?» часто отходит на второй план. Дескриптивные фрагменты нередко успевают развернуться в отдельную картину. Скажем, в уже упомянутом эпизоде погони не только присутствует упоминание об осе, питавшейся арбузом, на котором поскользнулся соглядатай, но и сообщается, что она «то сворачивалась золотой серьгой, то перебирала

¹⁶ Тюпа В. И. Этос нарративной интриги. С. 14.

свежеокрашенными члениками» (441). А о федеральных вертолетах, присланных для подавления псевдореволюционной бойни, сразу же сообщается, что они «напоминали кувалды со стрекозиными крылышками и были нелепы в воздухе, будто тяжкое дневное сновидение» (328).

Вследствие столь частого обращения нарратора к ретардации читательское сознание получает возможность отключаться от прослеживания богатого событиями приключенческого сюжета и чувствовать движение интриги, организующей уровень вербализации наррации. Нам кажется, что именно благодаря интриге слова Славниковой удается создать интересную систему современных переакцентировок освещенного многовековой культурной традицией сюжета о встрече человека и судьбы, что эта интрига крайне значима для формирования этоса восприятия данного повествования.

Изначально кажется, что она будет развиваться исключительно в пространстве речевых партий нарратора. Он наделен всезнанием относительно происходящего во внутреннем мире героев, и все, что происходит не только с ними, но и внутри них, им озвучивается – персонажный же мир практически безгласен. У читающего первые главы романа создается ощущение, будто люди – всего лишь безгласные шахматные фигуры, которые перемещает по игровому полю-миру судьба/Бог, а нарратору отведена функция комментатора происходящего. Об этом свидетельствует даже грамматический строй инициальных фрагментов повествования, в которых главный герой (!) чрезвычайно редко представлен субъектом называемого действия: «Крылову было назначено на вокзале...», «В руках у Крылова болтался пакет, куда был туго забит верблюжий свитер...», «Только минуты через три до Крылова дошло...» и т. д. (5–6). По мере развития сюжета противоборства человека и рока речевые партии героев становятся все более и более развернутыми, словно нарратор (и далее читатель) начинает видеть личностей в тех, кто бросает вызов судьбе, – личностей, наделенных правом слова.

Нарратор, в пространстве речей которого преимущественно и развивается интрига слова, выступает не только в амплу свидетеля и комментатора

упомянутого выше экзистенциального поединка, но и переводчика. Насыщая повествование дескриптивными фрагментами, вводимыми союзами «словно», «будто», «как» и подобными им, нарратор стремится объяснить, на что из мира читателя похож воспроизводимый в романе мир, сделать «перевод» одной реальности на язык другой. И эта операция действительно необходима, ведь перед читателем предстает мир с существенно смещенным «центром тяжести».

Читатель, введенный в заблуждение стилистическим сходством «2017» с текстами, созданными в рамках реалистической эстетики, с удивлением – а часто и раздражением (судя по многочисленным рецензиям на роман) – обнаруживает, что причинно-следственные связи в нем очень ослаблены, а герой далеко не всегда обусловлен социальным окружением. Основным же детерминирующим изображенный мир фактором становится некое ценностное для автора метафизическое измерение, с которым связан столь значимый для рассматриваемого текста контакт личности и рока. Герой не просто встречается с понравившейся ему женщиной – он бросает вызов судьбе; герой покупает квартиру не для того, чтобы обрести территориальную независимость от родителей, – он создает пространство, «свободное от Бога»; он ни разу не приглашает туда любимую женщину, предпочитая встречи в заштатных гостиницах – ведь это может привести к «разгерметизации» жилища и проникновению Бога туда; Тамара, бывшая жена Крылова, вовсе не из-за расчета на коммерческий успех заводит похоронный бизнес – вводя в него неожиданные новации, она ищет свои способы борьбы с небытием; появление соглядатая, наблюдающего за влюбленными, интерпретируется главным героем как «реакция окружающей среды», с законами которой нестандартные отношения пары идут вразрез. Таким образом, дискурс функционирующего в романе Славниковой нарратора-переводчика предполагает читателя, допускающего, что привычные для него обозначающие соотносятся вовсе не с теми референтами, к которым он привык.

Еще одна метафора, помогающая определить функции нарратора как главного говорящего лица романа, – экскурсовод. Он хорошо знаком с особым

типом ментальности – сознанием хитников и постепенно знакомит с ним читателя, рассказывая, например, о генезисе тех или иных важных для рифейца понятий, о законах, согласно которым выстраиваются отношения такого человека с окружающим миром. Чтобы погружение в рифейский мир было последовательным, в тексте нередко применяется графическое выделение определенных значимых слов/словосочетаний, которые таким образом становятся похожими на указатели, направляющие обзор представленной читателю экспозиции. Следование таким «указателям» помогает реципиенту системно воспринять предлагаемую текстом особую картину мира и определяющий ее контакт/конфликт человека и судьбы, а точнее, современную версию их взаимодействия.

Графически выделенные слова-«указатели» отличает частота употребления, причем как в речи нарратора, так и в репликах героев, где их появление может получать самую разную ситуативную обусловленность. Таким образом, текст романа оказывается пронизан рядами сквозных элементов, своеобразными лейтмотивными цепочками, которые, как и событийный ряд, рассчитаны на прослеживание и реконструкцию заключенного в них сообщения. Попробуем осуществить эту операцию.

«Мир, в котором мы живем, – ненастоящий» – такое сообщение транслирует каждый, принадлежащий рассматриваемому романному миру. Замена подлинника копией, симулякр – один из самых устойчивых мотивов в «2017», где актерствуют все – от нищих на улицах, превративших поддельные страдания в профессию, до политиков, имитирующих интерес к судьбам народа, и враждующих новых «красных» и «белых», именуемых не иначе как «ряженные».

Ненастоящий мир производит копии с несуществующих оригиналов при помощи зеркал (еще один сквозной мотив) – без упоминания о них не обходится ни одна страница романа. Что угодно в тексте Славниковой может превращаться в зеркало – даже то, что в силу своих физических свойств на зеркало не похоже: «зеркало пляжа», смежные стены в гостинице, напоминающие два «закрашенных зеркала». Перемещения героев по городу представлены как блуждания в некоем,

заставляющем вспомнить о Набокове, зеркальном лабиринте, и сходная участь – по воле нарратора, оказывающегося не только комментатором и интерпретатором, но и инициатором игры – постигает и читателя. В организации событийного ряда также использован принцип зеркальности: отражаются друг в друге две погони главного героя – за соглядатаем и за возлюбленной, у профессора Анфилогова есть точно такая же, как и у Крылова, квартира-убежище, как бы выведенная из-под «юрисдикции реальности», и в обоих жилищах поселяется призрак хозяина – то есть происходит удвоение внутри уже удвоенного. Одна из интриг разворачивается вокруг связки ключей, которую в качестве сувенира преподносит своему возлюбленному Татьяна – Крылов разыскивает дверь, к которой подаренные ключи подходят. Читатель также на протяжении всего чтения занимается поиском «ключей»-разгадок к многочисленным загадкам, содержащимся в тексте.

Еще одна лейтмотивная цепочка, ведущая внимательного читателя через весь текст, сообщает о повествуемом мире как о мире дегуманизованном. Человек не только копия или зеркальное отражение. Он отождествляется чаще всего с «куклой»/«манекеном», насекомым, рептилией, а после смерти превращается в «минеральный агрегат», хотя переход в это состояние начинается еще при жизни: «по неработающим эскалаторам текли человеческие массы, будто на обогатительной фабрике мололи руду» (496).

Неудивительно, что главные герои романа, хитники, «желают быть всегда в контакте с собственной судьбой и дергают ее за хвост, чтобы она обернулась» (394) – ведь это единственный шанс приблизиться к настоящему, перестать быть вписанным в мир копий без оригинала. Отсюда тяга истинных рифейцев к неоправданному (с точки зрения «обычного человека») риску – они прыгают с легендарной башни-«поганки», участвуют в чрезвычайно опасных гонках, отправляются в экспедиции по заведомо гибельным маршрутам.

Кажется, что два эти мира – мир растворения в неподлинной обыденности и мир стремления к настоящему – противопоставлены в романе по принципу романтической оппозиции. Однако это не совсем так; есть еще один крайне

значимый для повествования лейтмотив, объединяющий обе названные смысловые сферы, – пустота. Пустотно в «2017» все – небо, глаза людей в толпе, физиономия соглядая, выработанная шахта, озерная гладь, даже лопнувший детский мяч – это «съеденный каким-нибудь позапрошлым летом апельсин пустоты» (48). Пустота последовательно сохраняет свою субстанциальность – в словоупотреблении нарратора наиболее частотны не прилагательные «пустой», «пустынный», «пустотный», не другие части речи с тем же корнем, а именно названное существительное, преимущественно в составе генитивного словосочетания (как в вышеупомянутой метафоре «апельсин пустоты»). В славниковском мире пустота первична – она была вначале, она может быть заполнена, но эта заполненность – временная («Перед ним лежало забитое людьми и автомобилями пространство пустоты» (339)). Даже понятие, предполагающее максимальную не-пустотность, наполненность – понятие «внутренняя красота» – здесь подвергнуто переосмыслению: в дегуманизированной реальности романа под этим понимается всего лишь красота «дивно отшлифованных» костей, скелета, минеральной конструкции, определяющей очертания человеческого тела.

Итак, оба мира, настоящий и ненастоящий, пустотны, но пустотность эта разного качества. Она предстает как синоним тупиковости («концентрированной» материальности, визуальной непроницаемости) в том случае, когда характеризует фальшивый мир, из которого герои ищут выход. Воссоздавая безнадежную действительность, нарратор не скупится на определения, стилистически напоминающие знаменитый портрет Акакия Акакиевича: «клочковатый», «угловатый», «войлочный», «рыхлый как ангинозное горло», «ватный» / напоминающий «крашеную вату», «глухой». Яблоки здесь имеют «вкус хлопчатной ваты с аптечным лекарством», сапоги похожи на «хлебные корки», локоть может быть «большим, как цветочный горшок» и даже ружье напоминает полено с привязанным к нему «куском водопроводной трубы». Примеры такой неблагополучной, «непросветленной» предметности можно множить.

Пустотность, свойственная миру настоящего, названа в романе «прозрачностью», и, пожалуй, это самое значимое слово в тексте. Прозрачность, суть которой пытается постичь маленький Крылов, дробя молотком хрустальную тетушкину вазу, по сути, определяет все в его жизненном сюжете – отношения с родителями, выбранную профессию (камнерезное мастерство понимается им как умение открывать в драгоценном камне зоны прозрачности; талант в этой профессии подразумевает умение чувствовать такие зоны), неизбежность встречи с судьбой, на которую герой отправляется в финале книги, ведь в отличие от пустоты-тупиковости, пустота-прозрачность обладает свойством открывать перспективу, причем не только оптически, но и ментально. Стремясь к прозрачности, можно разглядеть То, или Того, кто существует за пределами видимостей, которыми ограничивается мир обычного человека, столь ненавистный хитникам.

Еще одно значимое «ответвление» интриги слова, помогающее ясней понять современную версию конфликта «человек – судьба», – приключение с именами собственными. Представляясь друг другу при знакомстве, главный герой и женщина, которая станет его возлюбленной, называют вымышленные имена, и эта вымышленность подчеркивается не только «ремарками» нарратора («Имя было ненастоящее, это чувствовалось по легкой заминке самоуверенного голоса» (15)), но и графически – ненастоящие номинации на протяжении всей главы заключаются в кавычки. Необычное любовное приключение словно заставляет героев «выпасть» из их обычной жизни, стать кем-то другим, и этот кто-то уже настолько кардинально иной, что просто не может носить «старое» имя. Причем вначале именно новые имена, маркирующие присутствие героев в пространстве экстремального эксперимента по «выявлению судьбы», поданы как фальшивые, но уже через несколько страниц кавычки исчезают, маска как бы прирастает к лицу, и реальность осуществляемого героями эксперимента становится единственной значимой для разворачивания сюжета реальностью.

Читателю приходится «играть на равных» с персонажами: ему, как и влюбленным, неизвестны настоящие имена, поэтому те моменты, когда они открываются, оказываются маркированными для воспринимающего сознания и

поворотными для сюжета. Когда профессор Анфилов, дошедший на корундовом месторождении до такого состояния сознания, в котором проще умереть, чем покинуть найденное, вспоминает «человеческое» имя таинственной женщины, являвшейся ему в видениях, а на деле оказавшейся его дальней родственницей Екатериной Сергеевной, он получает возможность покинуть «заколдованное» место. Настоящее имя главного героя, Крылова, читатель узнает, когда знакомится с роковой сценой беспорядков на центральной площади города, из-за которых влюбленные в первый раз за то время, пока длился их эксперимент, не смогли встретиться; их совместный сюжет заканчивается. Но повинуюсь значимому для романа закону цикличности, он начинается для другого хитника, которому также в облике случайно встреченной женщины является Хозяйка горы. И начинается также с введения вымышленных имен:

«— А не скажете, как вас зовут? — спросил нахальный Меньшиков, когда незнакомка, почти поровнявшись с ним, остановилась, чтобы перехватить из одной руки в другую увесистый пакет.

— Ну, допустим, Надя, — настороженно ответила та, глядя исподлобья золотыми ясными глазищами. ...А вас?

— Ну, допустим, Виктор, — радостно отозвался Меньшиков, чувствуя жгучее желание немедленно схватить в охапку это теплое ночное существо» (534).

Если встреча с судьбой настолько меняет человека, что становится необходимой и смена имени, особую значимость приобретает место этой встречи. В романе «2017» такая встреча происходит на вокзале, и присутствие этого хронотопа связывает первую и последнюю фразы текста: «Крылову было назначено на вокзале, в половине восьмого утра» (он провожает профессора Анфилова на корундовую реку) (5) — «На вокзале их никто не провожал» (после гибели профессорской экспедиции к таинственному месторождению отправляются Крылов и Фарид, его друг-хитник) (542).

Вокзальное крыльцо недаром именуется в романе «роковым», судьба не случайно благоволит этому хронотопу — те, кто в нем оказались, максимально открыты для контакта с ней, уже преодолели притяжение устоявшегося быта,

привычного социального окружения, их больше не защищает обыденность. Именно поэтому несколько раз сравнивается с вокзалом особняк Тамары, которую оставил любимый ею Крылов, и Москва, охваченная новой революцией: «Москва напоминала огромный, переполненный войсками и беженцами вокзал, где все искали своих» (539).

Необходимо отметить, что семантика этой незащищенности чем-то знакомым от начала к концу интенсифицируется: у профессора и его напарника, отправляющихся на встречу с судьбой, в «обычном» мире остаются друзья, как бы «страхующие» их от невозвращения, в то время как Крылова и Фариды «никто не провожал» – складываются максимально «благоприятные» условия для контакта с роком.

Как в античном мифе, исход этой встречи предрешен, она должна оказаться губельной для героя. Неслучайно накануне отъезда в экспедицию он словно прощается с тем, что его окружает, а оставляя матери деньги, внезапно понимает, что положил конверт в так называемый «почтовый квадрат», определенное место в комнате, где оставляют прощальное письмо тем, кто сводит счеты с жизнью, попав под влияние Хозяйки горы. Уклониться от встречи нельзя, героя как будто кто-то ведет туда: «Проснулся он в полной ясности... и сразу понял, что теперь абсолютно свободен от всего, кроме давно назначенной встречи на корундовой реке» (540). И в общем-то, этот вызов нельзя не принять еще и потому, что тогда оказывается потерянной возможность сохранить себя, герой превратится в одного из массы людей-кукол, людей-копий.

Итак, в анализируемом романе развивается «рекреативная интрига восстановления хода событий как некоторого общего достояния»¹⁷ – в современных декорациях разыгрывается «вечная» встреча человека и судьбы. Ее исход не был неожиданностью для воспринимающего сознания еще со времен античности. Новое – в том, как этот значимый сюжет разворачивается сейчас, и именно поэтому интрига слова, акцентирующая современную «инструментовку»

¹⁷ Тюпа В. И. Этос нарративной интриги. С. 14.

архетипического конфликта, оказывается столь тщательно разработанной в романе. Судьба выбирает героя, он бросает ей вызов, «гнет свою линию» – и в то же время уверенно движется к уже намеченному концу, и его место занимает новый герой. На первый взгляд кажется, что такая цикличность неутешительна, и все же можно утверждать, что нарративным этосом этого повествования является этос покоя, появляющийся как результат осознания читателем того, что даже в актуальном для него симулякровом мире есть и постоянно будут возникать те, для кого значим высокий диалог с надличностным, пусть даже это диалог с предопределенно трагическим финалом.

3.1.3 «Прыжок в длину» О. А. Славниковой

В романе «Прыжок в длину» О. А. Славникова продолжает осваивать повествовательную структуру, реализованную ею в «2017». Читательская заинтересованность поддерживается рекреативной интригой восстановления хода событий и интригой авантюрной.

Рекреативная интрига структурирует событийность истории, в рамках которой в двух названных романах писательницы сталкивается личность, наделенная сверхспособностями и судьба, неизбежно замечающая того, кто не похож на окружающих. В романе «2017» это талантливый резчик Крылов, умеющий видеть в необработанном кристалле «зоны прозрачности» и обрабатывать камень так, чтобы проявлялась его внешне незаметная красота. В «Прыжке в длину» речь идет о гениальном спортсмене-легкоатлете Олеге Ведерникове, чей дар, как и крыловский, интуитивен и имманентен: это не то, что выработано усилием, а то, что изначально дано, а потому обуславливает некий ореол избранности, который в последнем романе описан так: «у него

[Ведерникова], берущего разбег на дорожке прыжкового сектора, действительно будто бы горела во лбу белая влажная звезда»¹⁸.

Связь героя с судьбой с самых первых страниц становится значимой внутритекстовой реальностью, параметром, выделяющим героя из ряда, обуславливающим его «избранность»¹⁹, задающим тип детализации (в данном романе, как и в «2017», часто возникает метафора «люди-куклы»; неслучайно рядом с местом судьбоносного «полета» находится «магазин непонятно кому нужных в этом вполне обывательском районе авторских кукол в бальных платьях и парчовых фраках» (331) – роскошной «авторской» куклой в руках рока становится сам герой), определяющим центральное событие, организующее сюжет – прыжок. Отголоски встречи с фатумом (вариации на тему прыжка) образуют мотивную структуру снов героя; причем герой не только видит свои сны о «роковом» событии, но и моделирует в сознании, как может репрезентироваться этот момент в снах других ампутантов. Наконец, «природа предопределения» – та тема, в осмыслении которой позиция нарратора становится наиболее эксплицированной.

Необходимо отметить, что главная речевая стихия «Прыжка в длину» – высказывание, принадлежащее нарратору, передающему герою инициативу говорения лишь в очень значимых для идейной сферы текста фрагментах. Однако передавая содержание сознания того или иного действующего лица, повествователь адаптирует свой горизонт видения и стилистику к тем, что отличают персонажа. Поэтому особенно важными для реконструкции авторского замысла становятся такие точки повествования, когда демонстрируется разница, «зазор» между сознаниями нарратора и героев, «дельта» между менее и более ограниченным знанием. Так, сообщается, что той весной, когда был совершен

¹⁸ Славникова О. А. Прыжок в длину. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 5. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

¹⁹ «Глаза [тренера]... обычно тусклые, сияли промытой синевой и были исполнены какого-то нежного удивления, несмелого вопроса. ...Откуда-то он [Ведерников] понимал, что несмелый вопрос дяди Сани был адресован высшей инстанции, вроде как судьбе, но дяде Сане почему-то не дано обратиться туда напрямую. Задачей Ведерникова стало – получить ответ» (8).

изменивший жизнь Ведерникова прыжок, «кто-то в окрестностях развлекался тем, что отстригал лапы голубям», делая из них «чистых обитателей воздуха, безумных ангелов, не касающихся тверди» (10). Это можно было бы считать «предупреждением Ведерникову лично от сил судьбы, вселившихся в какого-нибудь прогорклого алкаша или в маменькиного сыночка с умильными глазками, с портновскими липкими ножницами в школьном рюкзаке». Далее маркируется разница между точкой зрения героя и нарратора, в большей степени осведомленного о природе фатального: «Хотя судьба на самом деле никого ни о чем не предупреждает, а делает свое дело резко: была одна жизнь и сразу стала другая, вот и все» (10).

Значимо в контексте вопроса о построении нарративной интриги обращение Славниковой к приему умолчания – узнавания, еще со времен античной трагедии связанного с разворачиванием темы рока. В финале романа читателю сообщается, что отрезал лапы голубям тот самый Женечка, которого Ведерников спас, и за счет этого «итожащее» одноголосое, казалось бы, не поддающееся оспариванию высказывание нарратора о природе действий рока предстает в двойном освещении, его безапелляционность ставится под вопрос: если голубей лишает лап тот, кто сделал безногим и Ведерникова, то, может быть, знаки судьбы все же существуют? Отметим, что амбивалентность высказывания, какой-либо черты характера, личности в целом и т. д., зависимость восприятия от точки зрения, непостижимость реальности как она есть, искажающая сущность любой интерпретации – магистральные темы анализируемого романа.

Возвращаясь к основной интриге романа, организуемой взаимодействием в рамках прецедентной картины мира человека и судьбы, необходимо сказать, что именно событие их встречи – прыжок – определяет траекторию развития как внешнесобытийного, так и внутреннего сюжета. Примечательно, что прыжок-полет спортсмена, совершаемый, в соответствии с законом эпической редупликации, дважды, в начале и финале текста, в обоих случаях сопряжен с убийством, о котором сообщается, что оно, как и рекорд, находится в ведении рока. Первый прыжок убивает Ведерникова-легкоатлета, второй – Ведерникова-

человека, причем в обоих случаях герой погибает вместо Женечки, с той лишь разницей, что пулю, летевшую в выросшего «сиротку», «заказал» сам протагонист, находясь во власти представлений о вредоносной роли Женечки в судьбе своей возлюбленной Киры. Совмещение семантики высокого (прыжок-полет) и низкого (убийства), девальвирующего высокое, подкреплено пространственными метафорами. Недостижимость высокого закреплена в названии («Прыжок в длину» (курсив наш. – О. Г.); сопоставление же инициального и финального фрагментов текста говорит о личной девальвации персонажа, о пути вниз, пройденном его «внутренним человеком». Если в начале художественного высказывания Славниковой возникает образ, связанный с пространственным верхом, вероятно, метафоризирующим сущностную высоту («у него... действительно будто бы горела во лбу белая влажная звезда» (5)), то финал сообщает о падении в обоих смыслах: «Будь ты проклят, козлиная безногий. ...Что ты сделал со мной, и до тебя как-то жившей на свете. Дай мне теперь тебя забыть, больше тебя не любить, не смотри на меня, лежи спокойно в земле под крестом» (510). Такая траектория развития сюжета о «сверхчеловеке», естественно, провоцирует читателя вопрошать о причинах невозможности «прыжка в высоту».

Прыжок как точка встречи человека и судьбы является также точкой встречи внешнесобытийного и внутреннего сюжетов. В романе О. Славниковой, как и во многих современных нарративах, очень значим сюжет рефлексии героя и «приключения» слова, ее репрезентирующего. Если смотреть с этой точки зрения, «Прыжок в длину» может быть определен как идеологический роман, интрига которого поддерживается читательским интересом к исходу интеллектуального поединка.

Ситуация столкновения с роком становится объектом осмысления для самых разных персонажей анализируемого произведения, причем их сюжетная судьба является прямой проекцией концепции, которую они «исповедают». Так, ведерниковская позиция эскапизма, нежелание преодолевать травму, заново адаптироваться к социуму обусловлены концептуально: «Ведерников не очень

мог сформулировать, чего он доискивается. Трагедия – наиболее близкое слово, но в нем Ведерников ощущал что-то скорее театральное... Вот, ближе: с тобой, человеком, жившим как все, произошло нечто бытийно важное. Нечто сокрушительное. Оно тебя изувечило, но осталось за пределами твоей личности, какой бы она ни была. Когда тебя не достает твоя новая, неуклюжая скорбная жизнь, ты замираешь и пытаешься это важное вместить, как-то осознать, приноровить сердцебиение к поступи рока. Ты ощущаешь, насколько ты мал, любой человек мал, но ты помечен, тебя коснулось, и ты можешь хотя бы попытаться... По крайней мере, эту силу, эту тайну следует уважать больше, чем собственную способность бойко ковылять на протезах или забрасывать мяч в кольцо из вертлявой спортивной коляски» (226). Чтобы акцентировать онтологическую природу центрального конфликта книги, Славникова «блокирует» возможности развития социальной проблематики: содержание, предоставляемое Ведерникову матерью-предпринимателем, исключает сюжет трудного выживания инвалида в бесчеловечном государстве.

Сюжетные линии остальных персонажей выстраиваются как проекции на внешнесобытийный уровень текста идеи о возможности и необходимости преодоления рока. Так в роман входят истории паралимпийцев-волейболистов, покорителя горных вершин ампутанта Волкова, «общественного деятеля» Корзиныча и др. Приоритетность ментальной событийности по отношению к внешней своеобразно проявляется даже на уровне абзацного членения текста: им отмечено именно введение в смысловую сферу текста новой идеи, неожиданно пришедшей к герою мысли. Однако гораздо реже граница эпизода связана с изменением в актантной структуре: настоящим действующим лицом является скорее концепция, чем человек.

Главным идеологическим оппонентом протагониста становится его возлюбленная Кирилла Николаевна Осокина, знаменитая телеведущая, основательница благотворительного фонда, путь которой – словно иллюстрация к тезису о том, что жизнь после травмы может быть ярче, чем до, и, соответственно, рок преодолим. «Повседневность поверхностна, горе глубже. Когда приходит

горе, человек делается ближе к самому себе и... к чему-то еще. Но он не умирает, вот в чем проблема. Жизнь все длится и длится. Нельзя навсегда зависнуть в погружении, не став наркоманом, алкоголиком или же трупом. Нельзя сесть и сидеть, пока не умрешь» (287). Значимо, что, полемизируя, герои говорят «без посредничества» нарратора, чьи речевые партии явно преобладают над речевыми партиями персонажей.

Идеологические оппоненты существуют в разных онтологических измерениях: Ведерников ищет ответ на *бытийный* вопрос – Кира предлагает *бытовой* рецепт выживания. Онтологическое несовпадение маркировано в тексте как невозможность контакта «настоящего» и «иллюзорного», причем каждый из антагонистов видит свою позицию как аутентичную, воспринимая противника как пленника симулякров.

Соглашаясь принять участие в фильме, интерпретирующем его как героя, Ведерников переходит из своего онтологического измерения в чужое, изменяет своим представлениям о судьбе, подлинности и т. д. – данная точка представляется одной из решающих в построении интриги. «Измена» своей картине мира как бы «обнуляет цикл», сюжет «кинематографической» части романа репрезентируется как искаженное подобие инициальной «аутентичной» части, создается эффект запущенного этим согласием на фильм «обратного отсчета», приближающего героя к гибели, неслучайно – чем ближе к концу, тем чаще – встречается упоминание о такой детали, как часы (к примеру, герою их дарят на последний в его жизни день рождения). Обреченность героя на «роковую» встречу с предначертанным, восходящая к античной трагедии идея невозможности переиграть судьбу поддерживается циклической схемой развития сюжета: прыжок-1 – фильм о прыжке – прыжок-2. Хронологическая дистанция между начальным и конечным событием этой цепи составляет пятнадцать лет, соотнесенные с пятнадцатью главами романа – о финальном прыжке повествуется в шестнадцатой, причем само повествование как будто берет перед ним разбег – уменьшается количество ретардаций, ментальная событийность вытесняется внешней (перед финалом интенсифицируется развитие любовного сюжета).

Симулятивность природы снимаемого про Ведерникова фильма подчеркивается в романе неоднократно. Подмена настоящего похожим, но фальшивым – главная стратегия кинопродукта: «На съемочной площадке соорудили из подшибленных подлинников и гораздо более привлекательных новоделов нечто невообразимое» (320). Так, предполагается, что учителей протагониста будут играть их дети, а самого спортсмена – внешне схожий с «оригиналом», но далекий от спорта «балерун» Сережа. Детство и первые тренировки – самые позитивно окрашенные фрагменты ведерниковской реальности – став материалом интервью, утрачивают яркость, а главный в жизни талантливый легкоатлет человек, тренер «дядя Саня», спившийся после катастрофы воспитанника, появляется на площадке, чтобы окончательно отказаться от него.

Максимально имитативной становится «реальность» непосредственно перед вторым прыжком. Значимо, что мотивы неподлинности тесно переплетаются с смертельными мотивами, как бы готовящими воспринимающее сознание к определенному финалу, усиливающими ощущение предзаданности происходящего. Так, квартиру Киры, откуда она и Ведерников выезжают на съемочную площадку, наполняют засохшие цветы и «пыльная бутафория», подготовка перед съемкой сцены напоминает похоронные приготовления: «В толстом, налитом тяжелыми жидкостями зеркале Ведерников был бледен, точно мертвый экспонат в спирту, но гримерша скоренько это исправила, нарисовав ему брови углами и немного дамского румянца на скулах». На площадку он выходит «весь крашеный, в нежнейших спадающих шелках» (496).

Объединение мотивов неподлинности и смертности поддерживается интенсивными аллюзиями к финалу «Приглашения на казнь» В. Набокова. Как и в прецедентном романе, в «Прыжке в длину» момент прозрения героя, открывающий симулятивную сущность того, что он принимал за действительность, синхронизирован с моментом перехода в инобытие. Цинциннат видит, что окружающее его – лишь грубо нарисованная декорация; под аналогичным углом зрения начинает видеть «реальность» повествователь

(«Перспективы улиц, разделенных светофорами на автомобильные тесноты и просветы, поднимались и стягивались чуть косо, чуть выше естественного уровня, как то бывает на театральных задниках, – и всегда была видна едва заметная линия, где к лиловой проезжей части приставлялась искусно разрисованная декорация» (493)), а затем и сам герой.

Для рекреативной интриги, финал которой известен, особую значимость приобретает сам образ ее протекания. В этом контексте важно, что, ментально присоединившись к чужой концепции судьбы (рок как то, что может быть преодолено), герой теряет возможность адекватного восприятия реальности, попадает в плен иллюзии, онтологически перемещается в сферу игры, театральности, бутафории, и потому, например, воспринимает одного из убийц, преследующих Женечку, наводчика, как его сценического дублера. Переключение из «режима» иллюзии в «режим» реальности происходит лишь в точке совпадения героя с замыслом о себе, максимальной реализации его сущности – в момент прыжка: «Обостренные чувства Ведерникова... вдруг переключились, словно в притемненной, тепло и низко освещенной комнате внезапно загорелось верхнее трезвое электричество. Не было никакого пространства фильма. Вокруг простиралась реальность, пыльная, майская, многолюдная. Не было никаких актеров» (501). И именно в этот момент человек на протезах ощущает себя «полубогом»: «Сосредоточенный, неуязвимый, он перешел на мерный бег, ликующая силовая паутина горела как солнце, взлетная дорожка неслась, размазываясь на полосы, впереди ярко-синяя доска отталкивания дрожала от нетерпения. Когда чумазая дверца джипа распахнулась и оттуда высунулось комариное злое рыльце автомата, Ведерников уже шагал по воздуху» (502).

Если сформулировать смысловой итог, к которому должна вести воспринимающее сознание рекреативная интрига восстановления хода событий, акцентирующая и детализирующая сюжет взаимоотношений человека и рока, то он будет таков. Судьба выделяет, отмечает гениальную личность, дает ей возможность максимально самореализоваться, но платой за такую самореализацию становится жизнь. Движение по этому пути может быть

мотивировано логикой, которая понятна и значима во внутриличностном контексте (Ведерников соглашается на участие в фильме, не позволившем увидеть реальность «трезво», потому что влюбился в Киру), однако если смотреть с внеположной внутриличностному точки зрения, контуры этого пути будут складываться по тем правилам, которые заданы фатумом. Поэтому, как во многих неомодернистских текстах, в «Прыжке в длину» движение «макроинтриги» взаимоотношений человека и судьбы динамизируется интригами, организующими восприятие более «локальных», «частных» сюжетов, – любовной и авантюрной. Как в «Лавре» Е. Г. Водолазкина и «Синей крови» Ю. В. Буйды, романский нарративный механизм, функционируя по имманентным для него законам, одновременно участвует в разворачивании более глобального по масштабам авторской задачи мифогенного повествования.

Как и в «2017», в «Прыжке в длину» читательское восприятие часто направляется настойчивым повторением сквозных элементов, важных для реализации авторского сообщения. Особой значимостью наделяются восходящий к В. Набокову и активно фигурирующий в последних романах О. Славниковой мотив зеркальности, неизменно наделенный негативными коннотациями. В анализируемом романе он нередко связывается с доминирующим в нем мотивом травмированности, ущербности: «зеркальными» могут быть увечья двух персонажей (227), в аэропорту Женечка однажды видит «водянистую, пресную девицу» с «каким-то полированным, страшно зеркальным коленом» (206).

«Негативность» «зеркальной» мотивики связана с размыванием, утратой центральной семы значимой для романа вещи-символа: зеркало перестает быть средством отражения неких сегментов реальности. Оно либо вообще теряет способность воспроизводить объект («Небо похожее на очень старое зеркало с желтизной в амальгаме и слепыми металлическими пятнами облаков – при этом совершенно ничего не отражавшее» (12)), либо отражает пустоту («совершенно пустыми зеркальными глазами» смотрит Женечкина невеста, изнасилованная им (168)), либо бесконечно редуцирует объект, плодя ложные копии, появление которых способствует исчезновению оригинала. Таким «кривым зеркалом»

становится виртуальное пространство, сеть, куда «каждый индивид отбрасывает по три-четыре проекции» (219); вещи, обладающие свойствами зеркала, используются криминальными «наставниками» Женечки для ведения нечистой карточной игры; у его партнера по криминальному бизнесу, африканца Васи, двоятся все – от имени и языка/стиля общения до паспортных данных: «Множественность Васи была такова, что если и существовала когда-то личность главная, коренная, то теперь она совершенно растворилась» (202).

Такая реализация мотива зеркальности коррелирует с одной из центральных авторских идей – идеей невозможности «пробиться» к истинной реальности сквозь «массив» версий, интерпретаций и т. д. – сквозь неизбежное личностное окрашивание этой реальности («увидеть настоящее так же трудно, как рассмотреть ночной пейзаж сквозь свое отражение в темном окне» (20)). Исходя из этого, любой «персональный мир» в романе изображается как существующий на пересечении нескольких взаимоисключающих пониманий, что и порождает драматургическое напряжение, ведет к организации менее масштабных, чем рекреативная интрига столкновения человека и судьбы, но все же значимых для романа любовной и авантюрной интриг.

Например, одна из главных героинь, Кирилла Николаевна Осокина, большинством воспринимается как подвижница, святая, облегчающая участь тех, кто, как и она, столкнулся с ампутацией; Ведерниковым – как идеологически заблуждающийся оппонент, пытающийся «аннулировать» последствия контакта с роком при помощи простеньких бытовых рецептов; мать главного героя и его гражданская жена видят в Кире «фальшивку», наживающуюся на чужом несчастье и спекулирующую самим понятием добра. Значимо при этом, что сюжет романа построен таким образом, что обоснованной может представиться читателю каждая версия.

Объектом взаимоисключающих интерпретаций становится и личность спасенного Ведерниковым Женечки. Если Кире и ее команде свойствен идеализирующий взгляд на него («Он в Анапе не в море плескался, а ухаживал за старичком» (291) – говорит Кира о воспитаннике Олега, который на самом деле

во время своих «гастролей» по побережью осваивал основы криминального бизнеса), то протагонисту, напротив, демонизирующий. Спасен был «негодяйчик», воплощение ординарности, непонятно почему придающее своему существованию непомерно высокую цену. Именно поэтому «хорошие люди» должны постоянно оплачивать ее либо своими жизнями, либо благополучием. Поскольку с точки зрения Ведерникова повествователь солидаризируется чаще всего, весь сюжет может быть увиден как цепочка однотипных эпизодов: достойный жертвует собой ради ничтожества, всегда «выходящего сухим из воды». Это и медсестра, которая, выхаживая Женечку, заразилась ветрянкой, обезобразившей ее лицо, и «отличница Журавлева», ценой своего здоровья спасшая «негодяйчика», тонувшего в бассейне, и учительница физкультуры «Нога», объявленная после этого происшествия профнепригодной. Когда Ведерников понимает, что печальный ряд альтруистов может пополнить Кира, в которую он уже влюблен, начинается интенсивное развитие авантюрной интриги: бывший спортсмен решает убить воспитанника (такое решение подогревается ревностью, т. к. телезвезда симпатизирует «негодяйчику») и ищет способы осуществления страшного проекта.

Подготовка «старта» авантюрной интриги начинается заранее: почти с самого начала повествования читателю сообщается о деньгах, которые инвалид копил с не вполне понятными ему самому целями и которым затем начинает приписываться свойство аккумулировать некую зловещую энергию: «Деньги в ящиках были точно живые консервы, какими снабжают свое потомство, парализуя жертву, самые неприятные виды насекомых» (206). В определенный момент герою становится понятно, что отложенная сумма эквивалентна цене жизни его врага, только деньгами измеряющего значимость чего бы то ни было.

Таким образом, подготовка к финальному прыжку и подготовка к убийству идут параллельно, приближая кульминационную точку нарратива, к которой читательское восприятие готовили и рекреативная интрига встречи человека и судьбы, и интрига авантюрно-любовная: нанятые Ведерниковым убийцы целят в Женечку; все происходит на съемочной площадке в момент, когда протагонист,

играя самого себя, совершает рекордный прыжок, который, как и в начальном эпизоде, спасает «негодяйчику» жизнь – пуля попадает в спортсмена.

В рамках развития двух названных сюжетных линий происходит постепенное нагнетание, интенсификация взаимоисключающих смыслов, контрапунктно встречающихся в финале-кульминации. Планируя убийство, Ведерников и сам ощущает постепенный уход из жизни; готовясь к прыжку – максимально полной реализации своего дара – герой знает, что он «полубог», и ему подвластно все. Следуя смыслу метафорического высказывания автора, в момент встречи с предопределением у человека есть шанс поменять свой статус «мертвеца», обусловленный погружением в обыденный и суетный мир ревности, собственных чувств, иллюзий и проч., на статус «сверхчеловека», воплотить то, ради чего он был задуман, приблизиться к пониманию своей настоящей, а не «зеркальной» сущности, но платить за прикосновение к самой «ткани» бытия приходится жизнью.

«Особость» героя, способного к такого рода кризисному самоопределению, отделенность его от остальных подчеркивается и на сюжетном уровне романа. Так, повествование о жизненном пути большинства значимых персонажей – Кира, Женечка, мать Ведерникова – разворачивается в соответствии с циклической схемой (герой покидает «свое» пространство, отправляется в «чужое», где приобретает новый для себя опыт, затем возвращается в «свое»), обращение к которой знаменует невозможность онтологического преобразования, неспособность к выходу из заданного изначально антропологического «модуса». Условно говоря, каждый персонаж – «калека», не способный стать «полубогом». И только сюжетная судьба протагониста разворачивается по лиминальной схеме, выход из «своего» пространства (как буквального – квартиры, так и «идеологического» – из своей концепции судьбы) ведет к катастрофе, смерти, но и преображению. Неслучайна смена фокализатора в финале истории о герое – происходящее не столько даже увидено, сколько почувствовано «сущностью» героя, освобождающейся от «груза» тела, но тем не менее продолжающего начатый еще телесно полет: «Можно было сколько угодно и разными способами двигаться п воздухом,

можно было вообразить и сразу же увидеть емкие, с длинными радужными перьями, крылья. ...Сущность, уже свободная от имени, узнавала каждую туманную складку, каждую грубую морщину космического снега. Потом, пообвыкнув и приободрившись, сущность устремилась туда, где космический снег непостижимым образом заворачивался спиралью, где наметился у него глубокий, ослепительно сияющий центр» (503).

Неслучаен возникающий здесь мотив потери имени – в том, как репрезентирован финал истории героя, проявляется значимая для автора концепция взаимосвязи сверхчеловеческого и античеловеческого, безусловно, формирующая определенные аспекты нарративной структуры текста. Выход за рамки человеческого, осмысленный как фактор уникальности сверходаренной личности, приводит к формированию нарративной выделенности протагониста в его конфликте-встрече с судьбой, недоступном для остальных. Но это же преодоление человеческого, осмысленное как тотальная дегуманизованность изображаемого мира, становится двигателем унифицирующей нарративности, уравнивающей всех, снимающей разделение «избранный» – «обыватели».

Так, мотив ампутации, ущербности, уязвленности, сразу метафоризирующийся в романе («Голуба душа на костылях» – определяет Женечку его криминальный «наставник» Сергей Аркадьевич), атрибутирует практически всех персонажей романа. Даже обучающиеся катанию на лыжах напоминают инвалидов. Многие действующие лица – ампутанты в буквальном смысле, но абсолютно все – носители духовных увечий. У кого-то редуцирована социальная ответственность («Папаша Караваев», чья роль в жизни сына настолько эфемерна, что он в буквальном смысле превращается в призрак), у кого-то – сострадание (отец Ирочки, жестоко избивающий жену и дочь). Но и сам протагонист не более склонен к эмпатии, чем последний: «Ирочки теперь очень не хватало. При этом Ведерников нимало не беспокоился о ее реальной судьбе, не пытался представить, как она там, на Камчатке, холодным бурным летом, в дощатом поселке на десять улиц, недолеченная, при беспощадном отце» (185). Примечателен здесь «зазор», который возникает между точками зрения героя и нарратора (в большей части

повествования они совпадают) и, конечно, маркирует несовпадение ценностных позиций. «Инвалидизировано», искажено ампутацией и пространство – на месте прыжка герой замечает «похожую на кактус культу дряхлого тополя» (472). Почти любой фрагмент предметного мира может обратиться протезом, даже если его изначальная семантика никак не располагает к такой метаморфозе («Оружие напоминало протезы – протезы его неспособности прикончить Женечку голыми руками» (398)).

Еще один лейтмотив романа – отсутствие/потеря отца, в целом крайне актуальный для современной прозы. Лишен отца и постоянно надеется на встречу с ним протагонист романа. Без отца выросла его возлюбленная Кира Осокина, дистанция между Женечкой и его отцом выражается в образном мире текста как превращение персонажа в призрак, в буквальном смысле «тонущий в стенах» покидаемого им дома.

Данный мотив тесно связан с мотивом поиска замены отсутствующего отца, причем замены всегда неудачной. Главный герой, фактически ставший родителем спасенному мальчику, не воспринимается им как авторитетная личность; «духовным наставником» Женечки становится «катала», карточный шулер, случайно встреченный в приморском городке. «Симулякровым» отцом самого Ведерникова является тренер дядя Саня, впоследствии отказывающийся от него. «Раздвоение» сюжета о герое – линии подготовки к убийству и к прыжку – маркируется появлением в тексте двух «подменных» отцов. Корзиныч, продающий нелегальное оружие и обучающий героя тонкостям совершения суицида, становится идеологом распада; Олег Николаевич, тренирующий паралимпийцев и готовящий Ведерникова к финальному прыжку – идеологом взлета.

Как и мотив ампутации, мотив утраты отца подчеркнуто метафоризирован. Как и в прозе З. Прилепина, в рассматриваемом тексте отсутствие этой значимой фигуры в жизненном пространстве человека означает лишенность даже не столько нравственных ориентиров, в валидность которых современный прозаик не верит, сколько в целом лишенность ощущения онтологической

обоснованности конкретного личностного присутствия в мире. Поэтому упомянутый выше мотив зеркальности, семантизирующий иллюзорность, невозможность «докопаться» до сути или в целом ее отсутствие, атрибутирует всех персонажей, снимая оппозицию «избранник» – «обыватели». И одаренный Ведерников, и заурядный Женечка, будучи равно лишены бытийной основы, оказываются жертвами своих и чужих иллюзий. С этой точки зрения, сюжет «Прыжка в длину» может быть представлен как серия ситуаций, в которые герои попадают вследствие искаженного, «инвалидного» восприятия себя и окружающих. Особенно показателен в данном контексте эпизод, повествующий о том, что спортсмен видит непохожесть дублера, «балеруна» Сережи, играющего Ведерникова в фильме, потому что соотносит «дублера» с неким идеальным образом себя. В свою очередь, этот образ визуально идентичен фотографическому изображению, которое выложила в социальную сеть мать персонажа, при помощи графического редактора «вернувшая» сыну ноги. Таким образом, иллюзорность представлений героев о себе и окружающих возводится в крайне высокую степень: герой идентифицируется с фикциональным образом себя, созданным воображением другого героя и запущенным в пространство, повышающее уровень любой фикциональности в разы. Константой сознания Ведерникова становится ощущение, что где-то в параллельном измерении живет его неискалеченный двойник, и с ним возможно было бы как-то связаться, например, позвонить, если бы не был позабыт/утерян номер.

Утратившие онтологичность и погруженные в иллюзорный мир, герои оказываются связаны друг с другом непродуктивными, отягощающими их связями. Их метафорой может служить число-индекс, присваиваемый паралимпийской команде и представляющий собой сумму индивидуальных «показателей неполноценности» каждого спортсмена-ампутанта. Так, вследствие катастрофы, произошедшей с главным героем, деградирует и опускается на социальное дно его тренер. Спасший ребенка протагонист ожидает, что жизнь спасенного теперь точно должна иметь смысл, и жестоко разочаровывается, когда представления «негодяйчика» об этом смысле кардинально расходятся с

ведерниковскими. Сам же воспитанник главного героя постоянно ощущает, что «дядя Олег не вернул жизнь ему целиком, она у него была как бы в аренде, в результате чего он проживет несколько меньше, чем изначально отмерено судьбой» (206). Аналогичным образом и Женечка «заполучив предмет (купив, украв, подобрав на помойке)... полагал себя и хозяином свойств этого предмета. Так, шестеренки из разных разъятых механизмов были обязаны сцепляться и крутиться, кофемолке надлежало дробить гвозди, ржавым амбарным замкам со спекшимися внутренностями следовало открываться и закрываться при помощи изогнутой скрепки» (92).

В речи нарратора люди зачастую отчуждены от своей антропоморфности («мясные обрубки», «биороботы»; человек, участвовавший в военных действиях и получивший ожог, может сопоставляться с «мясным субпродуктом в вакуумной упаковке» (214), и это ключ к тому, как герои видят друг друга: «дядя Саня почему-то был уверен, что в изувеченном Ведерникове, будто стройный кристалл в бесформенном куске породы, по-прежнему заключено сокровище» (37).

Родственные содержательно, герои сближены и некоторыми аспектами поэтики их изображения. Как отмечалось выше, в «Прыжке в длину» присутствуют черты идеологического романа, поэтому все герои, включая главного, не столько обладатели изображенных жизнеподобно характеров, сколько носители концепций, и именно эти концепции, а не закономерности человеческой психологии диктуют логику поступков и, соответственно, контуры событийности диетического мира. Например, фигура матери героя воплощает абсолютное стремление к свободе вопреки связывающим ее (как каждого) жизненным обстоятельствам, поэтому она не всегда мотивированно, с точки зрения «естественной» логики, минимизирует общение с сыном. Невеста Жени Ирочка – персонификация «красоты, не осознающей себя» и т. д.

Личностная «конкретика» подменяется отвлеченным ментальным конструктом не только в репрезентации нарратора, но и в точке зрения персонажей. Видение каждого не только опредмечивает окружающих, но и превращает их в абстракции. Особенно показателен в этом смысле фрагмент,

воспроизводящий то, как воспринимает Лида, совмещающая роли домработницы и гражданской жены главного героя, свою псевдосемью: «В Женечке она видела бедного сиротку, причем не конкретного, а сиротку вообще, конечно же, неспособного, в силу своей отвлеченности, спереть из ванной электробритву или изрезать кухонный стол... Ведерников был для Лиды вообще бедняга, вообще хороший человек и немножко муж – тоже обобщенный, скорее тело, чем личность» (78).

Логично, что отношения между людьми, увиденными как предметы, описываются в терминах физики, геометрии, химии, биологии, иногда экономики. Например, так объясняется решение «негодяйчика» сделать предложение Кире: «Он чуял всеми своими душевными потемками, что всякий инвалид продуцирует около себя особую зону, обладающую неевклидовыми свойствами, и любой человек, в этой зоне проживающий, повышает свою ценность вдвое» (356). Категориальный аппарат точных, естественных, социальных наук, выступая в функции своеобразного идиолекта постпсихологической литературы, организует метаязык романа. Выполняя главным образом эксплицирующую функцию, он словно бы знакомит читателя, пока существующего в гуманистической системе координат, с миром, где все иначе. Человек здесь может работать ради «повышения выхода свободы на единицу труда» (31), быть «редуцированным» (33) либо иметь «необычайно высокий удельный вес» (68), «искрить, будто электрический прибор с неисправной проводкой» (26) и т. д. Репрезентированность посредством метафоризированной научной терминологии – еще одна черта (наряду с объединенностью сквозными мотивами), характеризующая всех персонажей анализируемого текста, и, соответственно, снимающая заданную сюжетной схемой оппозицию «избранник – обыватели».

Таким образом, нужно отметить сложную организацию сферы конфигурирования эпизодов, поддерживающего и направляющего читательскую заинтересованность. В контур архаичной рекреативной интриги восстановления хода событий, акцентирующей сюжет взаимодействия человека и судьбы как самый значимый в романе, вписаны «субдоминантные» романские интриги

(авантюрная и любовная). Своеобразное двойное конфигурирование помогает раскрытию авторской антропологии, в рамках которой античеловеческое предстает неизбежным следствием сверхчеловеческого.

3.2 Дидактическая интрига в «притчеподобном» повествовании

3.2.1 «Лавр» Е. Г. Водолазкина

Современному отечественному романисту Евгению Водолазкину удалось создать текст, практически не выходящий за сюжетные рамки жития, разворачивающий императивную картину мира, центрированный положительным героем и при этом не звучащий на сегодняшнем литературном фоне ни архаично, ни эстетически беспомощно. Как нам кажется, во многом это достигается за счет необычной структуры нарративной интриги.

С сюжетной точки зрения роман, как было отмечено, мало в чем отступает от канвы житийного канона. Наделенный необычными способностями «вымоленный» единственный ребенок в семье Арсений в юности становится косвенной причиной смерти своей возлюбленной Устины. Испытывая раскаяние, он решает отречься от себя, становится странствующим врачом-бессеребренником, затем юродивым, паломником и, наконец, монахом-схимником, совершая на каждом из этапов чуда исцеления; умерев, остается нетленным.

Интрига традиционного жития, повествования о движении через преодоление собственной человеческой природы к святости, организуется поиском этого пути, «единственно верного» в пространстве «заблуждений и ошибок»²⁰. Слово «путь» действительно одно из главных слов в «Лавре», оно вынесено в заглавие одной из четырех составляющих роман книг («Книга пути»), но так с успехом могли бы быть названы и три остальные: герой постоянно ищет путь – либо буквально-горизонтально-географически, либо вертикально-духовно

²⁰ Тюпа В. И. Дискурсивные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 150.

– и знаки о том, что путь правилен. Однако цель этого пути определяется не столько житийными, сколько романскими ценностями, романной по своей сути любовной коллизией. Арсений ищет не спасения собственной души, не способов уподобления Христу, а посмертного спасения своей возлюбленной, в чьей гибели виновен. Чудесные исцеления, которые герой совершает на протяжении всей своей жизни, он просит зачесть в качестве добрых дел, которые могла бы совершить Устина, останься она в живых. Постоянные вопрошания о правильности пути, обращаемые героем к самому себе, духовным учителям и Богу, по сути, являются вопросом об успешности такой замены.

Интрига традиционного любовного романа, еще начиная с греческого, движется вопросом, как удастся возлюбленным преодолеть препятствия, их разделившие. В романе «Лавр» таким препятствием становится смерть. До этого расставания сюжет о любви подчеркнуто адинамичен; когда фатальное событие, казалось бы, исключает уже окончательно возможность всякой динамики, совершается, звучат слова старца Никандра, духовника Арсения: «История вашей любви только начинается»²¹, знак активизации любовной интриги. Ее этапы фиксируются в диалоге, пронизывающем весь роман. Выстраивая свой путь как попытку изменения посмертной участи возлюбленной, герой постоянно пытается поговорить с ней (нужно отметить, что для романа Водолазкина, как и для вдохновлявшей его древнерусской литературы, характерна абсолютная пронизываемость сред: герои слышат друг друга, будучи разделенными и земными дистанциями, и смертью), понять, спасительна ли для нее его жизнь, но ни разу не получает ответа. Любовная интрига, таким образом, остается без разрешения: если интерпретировать финал романа лишь в ее контексте, то неясно, выполнил ли герой свою миссию.

Еще одна романная по своему характеру интрига взаимодействует с житийной интригой поиска правильного пути – интрига становления героя. Рассуждая о соотношении житийного и романного начал в древнерусской

²¹ Водолазкин Е. Г. Лавр. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2013. С. 113. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

литературе, И. В. Силантьев отмечает, что житие начинается преображением, а роман им заканчивается²²; преображение становится результатом переживаемого героем становления, которого агиографический текст не знает. Поэтому, – продолжим, ссылаясь уже на вывод Д. С. Лихачева, «чудо в житийной, христианской литературе – сюжетная необходимость. ...Только чудо вносит движение и развитие в биографию святого. Одна свобода выбора между добром и злом определить развитие личности еще не может»²³. В романе «Лавр» чудеса лишаются функции сюжетного катализатора, динамика обеспечивается необычностью, неожиданностью переходов от одного этапа личностного становления к другому: герой не только искупает свою вину и спасает возлюбленную, но и приобретает жизненный опыт, познает себя и мир, формируется. (Не случайны пронизывающие весь роман параллели между Арсением и Александром Македонским, героем безусловно романной «Александрии».) Эта неожиданность, становящаяся значимым средством интригообразования, подчеркивается множественными авантюрными ходами. Этапность пути Арсения к всякий раз новому себе заостряется лиминальной структурой сюжета о герое. Как правило, приобретая некое важное знание, меняющее что-то в его внутреннем мире, герой попадает в ситуацию «почти умирания», из которого возрождается к новой фазе своей личной истории, что сопровождается сменой имени (Арсений – Устин – Амвросий – Лавр). Так, сообщив имя разбойника, который помог ему бежать из Белозерска, его подельнику, герой обрекает выручившего его на смерть, а затем понимает, что часто жалел о сказанных словах, но никогда не жалел о молчании. Выздоровев после практически смертельного удара, он становится безмолвным юродивым, и единственное, что он сообщает окружающим, – свое новое имя, Устин. Формированию интриги становления способствует введение в каждую из частей текста эпизода, когда герой смотрит на свое отражение в чем-либо (воде, зеркале, огне) и отмечает изменения, которые произошли с ним за протекшее

²² Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 106.

²³ Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.: Наука, 1970. С. 74.

время; читателя же каждый такой эпизод заставляет возвращаться к функционально аналогичному предыдущему фрагменту и предполагать, какие же изменения отобразятся в следующем, – в целом, проследить преодолеваемый героем путь.

Таким образом, поиск правильного пути (житийная интрига) оказывается не только поиском правильного пути спасения возлюбленной (любовная интрига), но и правильного пути к себе. В отличие от интриги агиографического текста, которая не может не разрешиться (смерть как апогей святости, высшее ее свидетельство), интрига становления разрешения не знает. Водолазкин сохраняет мотив посмертной нетленности тела (формальная точка), но тут же противопоставляет ему словно пришедший из «Жизни о. Василия Фивейского» (также трансформирующего агиографический канон) мотив посмертного движения. Уверенный, что потерпел фиаско, Лавр завещает после смерти связать его руки и ноги веревками и тащить так через «дебри и болота», что и выполняют собравшиеся к его погребению иерархи. Значимо и обращение Водолазкина в этой сцене к свойственной древнерусским текстам свободной смене точек зрения, изображение чего-либо «с точки зрения вечности»: «Если глядеть сверху, стоящие представляются невиданным скоплением точек, и лишь Лавр имеет протяженность» (439). Если принять во внимание содержание последнего фрагмента текста (один из второстепенных персонажей говорит с недавно приехавшим на Русь немецким купцом о непостижимости русской души), то нужно отметить, что из ряда возможных вариантов финала (если обращаться к терминологии Б. В. Томашевского, «традиционное положение», «ступенчатое построение», прием эпилога и т. д.) Водолазкин выбирает именно «ложную концовку», акцентируя семантику незавершенности, да и незавершимости изображенного движения.

Итак, возникает любопытная ситуация, когда герой живет и действует по законам романного мира, но все процессы, которые протекают как романские, «застывают» в почти не трансформированных агиографических формах, контурах сюжета. Анализируя роман Ю. Буйды «Синяя кровь», мы столкнулись с

развитием романной по своей природе интриги разворачивания трагического бытийного опыта внутри реализуемой судьбы (исключающей возникновение интриги). В «Лавре» романские интриги как бы вписаны в канву житийной: агиография формирует некую конфигурацию, романно заполняемую. Сложное, иерархически выстроенное взаимодействие интриг необходимо, на наш взгляд, для формирования еще одной, очень важной для книги и ее автора, – интриги преодоления времени и смерти как связанного со временем явления. Эта интрига организует не только рассказываемые события, но само событие рассказывания, конфигурирует речевой ряд.

Так, первая книга, «Книга Познания», повествующая о детстве, юности героя, смерти его возлюбленной и, соответственно, его преступлении и уходе из родной деревни, изобилует временными маркерами, транслирующими идею о том, что человек рождается во время и умирает во времени, пока есть время, есть смерть. Смена временных координат (которые наряду с пространственными координатами и актанным составом обеспечивают единство эпизода) гораздо чаще, чем изменение двух других параметров, становится в первой книге причиной разрыва истории. В последующих книгах, в те моменты, когда герою удается подняться на очередную ступень духовного опыта, время как будто терпит поражение, что проецируется в речевое измерение текста, в частности, например, в его морфологию. Так появляются главы, где все глаголы употреблены в так называемом «настоящем историческом», как бы аннулирующем значимость хронологии в принципе. После таких глав она, конечно, восстанавливается, возвращаются временные маркеры, впрочем, уже не такие частотные, как в начале, и даже иногда точные датировки, но все это лишь до следующего лиминального порога, когда герой, преодолевший смерть, останавливает и время. Чем ближе к концу, тем чаще рассказ об очередном событии вводится наречием «однажды», без дальнейших темпоральных уточнений. Последняя глава романа, в которой герой сталкивается с самым главным испытанием (он попадает в ситуацию, аналогичную той, в которой не

смог когда-то спасти свою возлюбленную) и справляется с ним, практически полностью выдержана в знаковом для романа настоящем историческом.

Дискредитация времени происходит и за счет различных трансформаций художественной темпоральности. Так, в романе частотны разного рода анахронии, как в тексте повествователя («Из-под снега полезла вся лесная неопрятность – прошлогодние листья, потерявшие цвет обрывки тряпок и потускневшие пластиковые бутылки» (82) – напомним, речь идет о Средневековье), так и в речах героев, цитирующих Пушкина или Сент-Экзюпери, совершенно не подозревая о том, что говорят не свое. Особая статья – речи просветленных (духовных наставников героя, юродивого Фомы и т. д.). Чем выше герой поднимается по лестнице духовного самосовершенствования, тем свободнее и открытее хронологической эклектике его речь – он как бы пожил уже во всех временах, в том числе и в настоящем, и для него не являются запретными территориями ни современный сленг, ни патетика классических «прений о вере». Эти же герои наделены даром предвидения, поэтому текст буквально пронизан пролепсисами. Значимы здесь и соотнесенные друг с другом эпизоды из первой и четвертой, последней, книг: маленький Арсений, глядя в огонь, видит старца и понимает, что это он. Став этим старцем и попав в ту ситуацию, отражение которой он видел в детстве, он тоже смотрит в огонь и видит мальчика, созерцающего лицо старца. *Mise-en-abym`*ная конструкция призвана не только соединить и сопоставить начало истории и ее конец, но и продемонстрировать проницаемость, а в конечном счете и условность времени. Она становится еще очевиднее, если увидеть, что эпизоды романного текста в целом конфигурируются по некоей спиральной модели. Осью симметрии здесь служит путешествие героя в Иерусалим, после которого сюжет словно начинает двигаться вспять: повторяются ситуации, мотивы начала романа, целые текстовые фрагменты, в конце концов отходную келью Лавр себе устраивает, сам того не ведая, в часе пути от Рукиной слободки, которую покинул в юности. Все повторяется, но герой уже иной, поэтому корректнее говорить о подобии, нежели о повторении, о спирали, нежели о круге. Следуя логике такого возвращения,

Лавр незадолго до смерти встречает ту, которая становится сюжетным аналогом Устины. Мотивировка у складывающейся ситуации иная, однако внешние ее контуры полностью эквивалентны той, что когда-то перевернула жизнь героя. В келье Лавра поселяется некая Анастасия, беременная от деревенского кузнеца, который женат и под страхом смерти запретил ей разглашать свое отцовство. Боясь расправы со стороны слободских, девушка указывает на старца как на отца ребенка. Когда приходит время родов, Лавр идет в слободку за повивальной бабкой, т. к. когда-то пренебрежение ее помощью стоило Устине жизни, но его просьбу разочаровавшиеся в нем слободские игнорируют, и ему приходится, как и много лет назад, принимать роды самому. То, что закончилось смертью когда-то, теперь заканчивается спасением для всех, в том числе и для Лавра, получившего, вопреки всем законам, шанс вернуться в прошлое и прожить его иначе. О том, что преодоление времени в рамках жизни конкретного человека состоялось, свидетельствует и тот факт, что автор усиленно эвфимизирует смерть героя, так же, как и смерти всех, кто в процессе выстраивания своего пути пришел к пониманию условности времени, и вообще условности всех границ, кроме нравственных.

Таким образом, читательское восприятие анализируемого текста формируется взаимодействием романских (интрига становления личности, любовная интрига) и житийной интриг, участвующих в организации основной для романа интриги преодоления времени. Обширен спектр средств, обеспечивающих связность рассказываемой истории. Назовем их:

1) разного рода повторы, параллелизм, сквозные элементы, о которых упоминалось выше (присутствие в каждой книге эпизодов, когда герой видит свое отражение в чем-либо – повтор, помогающий следить за этапами изменений героя; эпизоды, соотнесенные по принципу *mise-an-abym`a*, соединяющие начало и конец истории и др.);

2) заглавия как фактор, стимулирующий «парадигматическое чтение», оцеляющее восприятие истории. Названия книг представляют собой семантически «открытые» конструкции («Книга познания» (чего?), «Книга отречения»

(от чего?) и т. д.), и эта незавершенность побуждает реципиента по окончании чтения очередной части не двигаться дальше, а возвращаться в ее начало и заполнять смысловые лакуны. Практически каждая из глав содержит вариант ответа на центральный вопрос, поставленный заглавием, и совокупность этих ответов, постепенно накапливающихся в сознании читателя, обеспечивает более целостное восприятие не только сюжетного, но и концептуального уровня текста. Представим описанный процесс схематически:

Книга познания (чего?)

- окружающего (гл. 2, 3, 5 и т. д. – поучения деда);
- потери/смерти (гл. 4 – смерть родителей);
- преданности (гл. 8 – эпизод с волком);
- любви (гл. 12 и далее – взаимоотношения с Устной);
- греха (гл. 17 – «косвенное убийство» Устины);
- вины/раскаяния (гл. 18–19).

По этой же модели:

Книга отречения (от чего?)

- от дома и любого постоянного пристанища;
- от новой любви;
- от комфорта, имущества;
- от тела;
- от имени;
- от «я».

3) разнообразные предвосхищения дальнейшего развития действия также играют интригообразующую роль. Например, глава 12 первой книги, в которой происходит судьбоносная для Арсения встреча с Устиной, предваряется (конец 11 главы) таким текстовым фрагментом: «...Соломон рече: трие ми суть невозможни уразумети, и чевертаго не вем: следа орла, паряща по воздуху, и пути змия, ползуща по камени, и стези корабля, плывуща по морю, и путей мужа в юности его. Этого не понимал Соломон. Этого не понимал Христофор. Как показала жизнь, этого не понимал и Арсений» (66). Только появившись в доме Арсения,

девушка запекает «неожиданно»: «Душа с белым телом распрощается», предсказывая, по сути, собственное недалекое будущее (71);

4) формирование особого нарративного «ритма», участвующего в продуцировании читательских ожиданий. Главы «интенсивно событийные» чередуются с главами, которые можно назвать как «нарративные паузы», причем в этом чередовании прослеживаются определенные закономерности (1–2 «событийные» главы – 1–3 главы-«паузы»), настраивающие реципиента на предвкушение следующего обострения сюжетной динамики.

Помимо названных приемов, помогающих читателю в прослеживании истории, в романе используются и приемы, в чем-то антитетичные названным, призванные разрушить целостность повествовательного ряда, но не с целью ослабления интриги, а с целью актуализации в воспринимающем сознании необходимости ее выстраивания, средства, проблематизирующие интригу. К ним можно отнести, во-первых, инверсию, которая организует многие значимые фрагменты текста. Приведем в качестве примера ее использование на стыке третьей и четвертой книг, образующем композиционную ось симметрии романа, о которой упоминалось выше. Сюжет третьей книги до точки «включения» инверсии представляет собой кумулятивно построенную историю путешествия героя в Иерусалим – по мере приближения к сакральной точке усиливаются трудности, опасности, которые приходится преодолевать герою на пути к цели: Арсений хочет в священном городе попросить о спасении своей возлюбленной. Целенаправленность пути неоднократно акцентируется, но история обрывается на эпизоде, когда герой уже увидел город, но еще в него не вошел. То, ради чего велся рассказ, из него эллиптически устраняется. Таким образом, обостряется читательское ожидание продолжения и окончания истории (что произошло в Иерусалиме? Достигнута ли и как достигнута цель?), которое удовлетворяется лишь в четвертой книге. В ее сюжет разрозненными вкраплениями встроены эпизоды, которыми должна была бы заканчиваться книга третья.

Подобную же деструктивно-конструктивную роль в интригообразовании играет замещение некоторых фрагментов повествования отточиями, формально

напоминающими «пустые строфы» в «Евгении Онегине». Мотивированные в рамках диегетического мира провалами в памяти героя, эти фрагменты активизируют читательскую активность по достраиванию истории, заполнению лакун.

Вообще же, говоря о нарративной интриге, нельзя обойти молчанием некоторые особенности поэтики эпизодизации в рассматриваемом романе. Так, изменение интенсивности членения на эпизоды играет в тексте роль некоего аксиологического маркера. Например, когда в последней книге, «Книге покоя», повествуется о жизни героя в долгожданной гармонии с собой, эпизоды существенно укрупняются, история словно стремится к той же целостности, которую удалось достичь герою. После того, как о пещере Лавра узнают слободские и начинается массовое паломничество (а масса, толпа в романе – это чаще всего обыватели, филистеры), достигнутая и героем, и историей целостность разрушается, возвращается среднероманная интенсивность эпизодизации. В целом же изменение этой интенсивности (или в сторону убывания, или в сторону возрастания) отмечает значимые для развития интриги фрагменты текста. Например, в первой главе, повествующей о рождении героя, эпизод составляет практически каждое предложение, что в общем не характерно для романа. В главе же (достаточно объемной), посвященной родам и смерти Устины, эпизодов всего два. Такая же резко сниженная частотность разрывов истории характерна и для других кульминационных сцен.

Известно, что членение на эпизоды предполагается лишь нарративом, нарративные же фрагменты в тексте соседствуют с фрагментами, выполненными в рамках других дискурсивных практик. Если проследить соотношение нарратива и не-нарративных участков, то обнаруживаются некоторые интересные закономерности. В частности, выясняется, что многие главы объединены общей схемой соотношения разнодискурсивных отрезков текста. Она такова: первая часть главы представляет собой итератив (описывается некий устойчивый порядок, ход вещей), который затем сменяется нарративом (как и свойственно тексту, организованному императивной картиной мира, это повествование о происшеств-

вии, события, отклоняющемся от нормы в сторону чуда или греха). Так строятся главы первой и четвертой книг, рассказывающих о начале и конце пути героя. Во второй и третьей книгах, жанрово восходящих к древнерусским «хождениям» и посвященных пути в физическом смысле, эта модель выглядит так: начало главы – дескриптив (описание какой-либо новой для героя местности), продолжение – нарратив (вновь это некий необычный случай, переживаемый путешественником и/или его спутниками). Причем, если начальные фрагменты таких глав повествуют о географическом освоении мира, то дальнейшие (там, где «вступает» нарратив) – о нравственном, нарративно изложенные фрагменты часто обладают притчеподобной природой, в каждом из них выстраивается микроинтрига, разрешающаяся либо в этой же главе, либо в следующей, либо через несколько глав. Так, направляясь в Иерусалим, путешественники попадают на корабль, экипаж которого занимается контрабандой. Арсений сообщает одному из корабельщиков, что тот болен, у него опухоль горла, и если он не раскается, то скоро задохнется не столько, впрочем, от опухоли, сколько от грехов. По прибытии в следующий порт (соответственно, следующая глава) Прокопий (корабельщик) предает себя в руки властей, и ему действительно становится легче дышать.

Итак, если обобщить: сингулярное яркое событие на бессобытийном (итератив/дескриптив) фоне – вот та модель взаимодействия дискурсов, которая последовательно реализуется из главы в главу. Если соотнести эту модель с рассмотренным выше процессом дискредитации хронологии, авторской жанровой дефиницией «неисторический роман», а также многими прямыми высказываниями соответствующей тематики, вложенными в уста героев и нарратора, то напрашивается вывод о том, что автор не верит в историю как телеологически организованное движение человечества, но верит в телеологически направленное бытие отдельного человека. Согласно концепции романиста, как нам кажется, и в Средневековье, и в современности, настойчиво проглядывающей через Средневековье, жизнь есть запечатление уникального

личностного феномена на в общем-то нейтральных по отношению к запечатлеваемому «стеклах вечности» (О. Мандельштам).

3.2.2 «Хор» М. А. Палей

Исследования современного романа выявляют достаточно частотные обращения к жанровой стратегии притчи. Определяет она художественные координаты таких романов, как «Журавли и карлики» Л. Юзефовича, «Мысленный волк» А. Варламова. Многие романы М. Палей («Клеменс», «Дань Саламандре», «Ланч») построены по притчевым моделям.

Романы М. Палей нередко снабжены авторскими жанровыми дефинициями, уточняющими традиционную «роман» (например, «Ланч» – «роман-бунт», «Дань Саламандре» – «петербургский роман»), и уже в этом жесте ощущается желание направить читательское восприятие в определенное русло, желание, чтобы иллюкативное воздействие на воспринимающее сознание состоялось.

Рассмотрим, как происходит это обращение в романе «Хор».

Сопроводив «Хор» жанровой «ремаркой» «роман-притча», автор сообщает, что в его коммуникативные цели входит «наставление»²⁴. Каждая из четырех частей романа обрамлена выдержками из книги Екклесиаста, заставляющими ожидать по-толстовски интенсивного дидактизма, и в целом текст эти ожидания оправдывает.

Изначально притча, как известно, представляла собой «словесную зарисовку, общепонятный наглядный пример событийного характера – нарративную иллюстрацию к устному изложению наставительной мудрости, носившему по преимуществу сакральный характер»²⁵. Когда этот протолитературный нарратив начинает оказывать влияние на жанровую природу романа, последний приобретает сходную с описанной выше двуплановость.

²⁴ Тюпа В. И. Этнос нарративной интриги. С. 15.

²⁵ Теория литературных жанров. С. 32.

Воссоздаваемая реальность теряет самоценность, сюжет выстраивается не с целью постичь бытийную тайну, в ней скрытую, а становится, скорее, средством передачи авторского убеждения. Стремление сделать его услышанным приводит к тому, что коммуникативные задачи оказываются приоритетнее эстетических: схематизируются характеры, теряют многозначность конфликты, в целом минимизируется та неопределенность, без которой сложно представить себе подлинную художественность.

Автор романа «Хор» работает с достаточно условным сюжетом: если завязка сохраняет еще некое жизнеподобие, то в дальнейшем от него не остается и следа. Нидерландец Андерс ван Риддердейк, попав во время фашистской оккупации в плен, знакомится с прекрасной уроженкой белорусского Полесья, также пленной, влюбляется в нее вплоть до полного саморастворения. Освободившись, они поженились. Рождаются дети. Послевоенная жизнь стабильна. В достигшей пика буржуазного благополучия семье происходит раскол: жена Андерса начинает посещать русский хор, между супругами нарастает отчуждение, и эту ситуацию герой воспринимает столь обостренно, что, пережив три инфаркта, оканчивает жизнь самоубийством.

Не только уходящий от жизнеподобия сюжет, но и структура образного мира романа настраивает читателя на выявление того, что скрыто за текстовой эмпирикой. Несмотря на декларированную сюжетом привязку к конкретному времени и пространству (Европа середины XX в.), главные герои, супруги ван Риддердейк – еще и «парадигмальная пара», некие «абсолютные» муж и жена (не случайно героиня в тексте безымянна, и «жена» – главная ее номинация, а изначальный вариант имени героя – «Андрей» – «мужчина», «муж»), мужчина и женщина, в целом – два человека, разделенные взаимным непониманием, и неважно, что конкретно лежит в основе отчуждения. Смехотворность выбранного романисткой «яблока раздора» – хора (что может быть безобиднее?) – еще более подчеркивает условность конкретного сюжетно-ситуативного контекста и необходимость его параболической трактовки: неважно, чем обусловлено

отчуждение человека от человека, важно, что это отчуждение – такая же неотъемлемая характеристика мира, где люди вынуждены (а это именно так у Палей) жить.

Возведенность эмпирического к архетипическому становится особенно очевидной в двух последних частях романа, где главный герой в поисках выхода из жизненного тупика обращается к тем, от кого ожидает помощи. Структуру этой кумулятивной цепочки эпизодов составляют встречи с другом – братом – сестрой – врачом – учителем – священником – матерью. Каждый из тех, с кем встречается Андерс, проявляет себя не столько как носитель комбинации уникальных личностных качеств, складывающихся в характер, сколько как фигура, соответствующая определенному амплуа и реагирующая на услышанное в соответствии с некоей ролевой заданностью. Мир в целом глух к человеку, поэтому автор не стремится, например, к жизнеподобной детализации воспроизводимых диалогов. Ей важно сказать, что у страдающего человека (а других не бывает – не страдают у Палей лишь те, кто перестал быть человеком) нет шанса быть услышанным, и совсем неважна конкретно-ситуативная мотивировка этой неслышанности. Например, вот как выглядит диалог братьев:

«У меня тут возникла одна проблема...», – сказал Андерс и отпил вина.

«О'кей», – сказал Пим и дунул на пену.

«Это касается моей жены...» – сказал некурящий Андерс и закурил.

«О'кей», – сказал Пим и глотнул пива.

...

«Как ты знаешь, она ходит в хор...» – сказал Андерс и выдохнул дым.

«О'кей!» – сказал Пим и отмахнулся от дыма.

«Я чувствую, что мы стали чужие...» – сказал Андерс и сделал глоток.

«О'кей», – сказал Пим и допил свою кружку.

«Тут дело – в стене...» – сказал Андерс и сделал затяжку.

«О'кей», – сказал Пим и вытер губы» (53).

В романе нет многогранных непредсказуемых характеров, способных к развитию/раскрытию в сюжетной динамике, изображены носители некоей

жизненной позиции, определенного типа мировоззрения, нарраторская оценка которого выражена однозначно и не меняется в процессе повествования. Так, родственники Андерса (семья – главный социальный контекст, в который входит герой; более широкие социальные контексты Палей не интересуют) – средне-статистические европейские обыватели, живущие рационалистично и скуповато: в первом эпизоде с их участием – эпизоде пасхального обеда в доме родителей – настойчиво подчеркивается маленький размер порций, посуды, вмещающей еду, бокалов и т. д., отмеренность, ограниченность чего бы то ни было, заключенность всех и всего в рамки. В этом укладе жизни фальшиво все – от деталей интерьера («Оно [пасхальное дерево в гостиной матери] состояло, по сути, из покрытых лаком и плотно приклеенных к искусственному стволу искусственных веточек»²⁶) до коммуникации («Наступил предсказуемо-неприятный момент: за неимением темы для общего разговора все принялись сосредоточенно покашливать, поправлять одежду и как бы поудобней устраиваться. Некоторые даже стали смущенно чихать, вызывая шквал участия: им наперебой желали здоровья – и прилично хехекали» (47)).

Основная же характеристика «отрицательного мира» романа – крайняя фиксированность составляющих его личностей на себе и, соответственно, крайняя глухота по отношению к другим, обеспечивающая ее обладателям стабильное и вполне безоблачное существование. Герои, на которых «делает ставку» автор (Андерс и его сестра Барбара), наделены прямо противоположными характеристиками, главная из которых – способность к контакту с чужим (именно сущностно чужим) «я», в результате чего герои гибнут. Их инакость закреплена – снова вспомним классицизм – в именах: Андерс по-нидерландски «другой», этимология же имени «Барбара» общеизвестна.

От читателя требуется – в ситуации современной притчи – не «правильный» нравственный выбор (т. к. выбор «правильного», с авторской точки зрения, пути теперь не всегда коррелирует с «успешным» его разворачиванием и

²⁶ Палей М. А. Хор. С. 45.

завершением), а готовность к выработке некоего ментального «стоицизма», необходимого, чтобы принять понимание, что тебя и Другого в этом мире разделяет пропасть непонимания, происхождение которой может быть самым различным, суть же феномена при этом остается неизменной. В этой ситуации уязвимее тот, кто пытается принять Другого в себя (путь Андерса). Прагматически благополучнее те, кто ограничен рамками собственной раз и навсегда найденной «правды» (все остальные герои), но такое существование едва ли может быть названо «жизнью». Миром, организованным таким образом, правит некое «божество», у которого есть свой замысел о «гармонии», но она абсолютно непостижима для человека и не учитывает его интересы.

Нарративный интерес, поддерживаемый «назидательной интригой наставления», «сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи»²⁷. После того, как герой осуществляет значимый в контексте любой притчи выбор (в данном случае это выбор, описанный выше: остаться изолированным от «чужого» или принять его; влюбившись в будущую жену, Андерс осуществляет второй сценарий), нарратор предрекает ему негативный финал: «с этого момента жизнь его на повышенной скорости устремилась к гибели» (26).

То обстоятельство, что о «финальной негативности», ожидающей героя, сообщается в начале первой части, не снижает уровня читательской заинтересованности, а, скорее, переакцентирует ее. Очевидно, что перед нами герой, выбор мировоззренческой, поведенческой, нравственной и т. д. позиции которого совпадает с позитивным сегментом авторской аксиологической шкалы. Об этом свидетельствует многое, но ярче всего – тот факт, что выбор нарраторской стратегии, происходящий в экстрадиегетической реальности, оказывается изоморфным личностному выбору героя, совершенному в повествуемом мире, – в целом, это также стратегия притяжения чужого сознания, вникания в него и постепенного в нем растворения.

²⁷ Теория литературных жанров. С. 33.

Для нарратора таким сознанием становится сознание Андерса. Все остальные персонажи – лишь объекты изображения, их видение нарратором подчеркнуто овнешнено, и лишь у внутреннего мира Андерса есть «голос»; не случайно в структуру романа включены выдержки из его дневников, его внутренние монологи, реконструировано даже послеоперационное «состояние измененного сознания», в котором герой принимает желаемое за действительное: ему видится, что жена не пошла в хор и сидит у его кровати. Сама стратегия изложения событий приведена в соответствие с рецептивными стратегиями главного героя: сюжет разворачивается не линейно, а концентрически, по логике движения от «эпицентра» к «эпицентру». Такое событие-«эпицентр», воспринимающееся героем как особо значимое, судьбоносное и даже роковое, образует композиционное ядро каждой части, остальные же события располагаются по принципу расходящихся в прошлое и будущее «кругов».

Выдержки из Екклесиаста, обрамляющие каждую часть, приведены не на «родном языке» романа, а на родном для Андерса нидерландском. Еще одним знаком углубления в мир героя становится появление в тексте по мере приближения к финалу лирических перформативных фрагментов, становящихся концентрированным выражением переживаний героя в той или иной точке сюжета. И совсем определенным авторское отношение становится в последней части, в главке, названной кинематографическим термином «сатео», обозначающим прием, когда в кадре появляется сам режиссер. На время изымая из «кадра» нарратора, автор берет повествовательную инициативу на себя, рассказывая, как через несколько десятилетий после самоубийства героя, в 2010 году, она приехала на его родину, на место, где находился дом его детства, чтобы признаться Андерсу в любви.

Нам кажется, что столь последовательно проявленная авторская позиция в соотношении с конфигурацией нарративной интриги, разрешающейся для героя «финальной негативностью», призвана активизировать рецептивную активность адресата, его «способность извлекать из воспринятой истории выводы,

ценностные ориентиры, моральные уроки»²⁸. Читатель, предупрежденный «на входе» в художественный мир, что это мир «притчи», ожидает, что герой, делающий «правильный» (в рамках заданной текстом ценностной системы координат) выбор, вправе рассчитывать на благополучный финал. Когда в тексте осуществляется слом притчевой парадигмы («хорошо» поступающий герой «плохо» заканчивает), читательское сознание провоцирует искать ответы на самые разнообразные вопросы («если герой все сделал правильно, в чем причина такого финала?», «есть ли способы, не расставаясь со способностью вникать в другого, не превращаясь в человека массы, “едока картофеля”, избежать финала, сходного с изображенным?» и т. д.), таким образом обостряя внимание к сообщению, к которому иносказательно отсылает сюжет.

По мысли Палей, «финальная негативность» «правильного» героя связана отнюдь не с тем, что, делая решающий выбор, он «свернул не туда», а с тем, что предложенная человеку реальность имманентно порочна, возникновение «стены» между двумя, пусть даже настроенными друг на друга, сознаниями неизбежно. Именно образ этого препятствия соединяет первую и последнюю фразы текста. В начале романа повествуется о редком свойстве будущей жены Андерса: «...она с рождения была наделена этим баснословным свойством, воздвигавшим стену между ней – и неугодной ей волей» (4), а в конце эта стена материализуется за счет повторенного 120 раз словосочетания «они поют».

Образ хора как преграды, разделяющей два сознания, периодически появляется в тексте, и читательское сознание, прослеживающее эту периодичность, убеждается, что данный знак последовательно связывается с семантикой чуждого, иногда враждебного, иногда сопряженного с небытием. Например, в конце так поют победители, расправившись с жертвами: «Их было много. Они были заняты. Чем? ...Они мародерствовали, насиловали, убивали. Но не только. Что-то еще... Мочились. Удовлетворяли голод. Рыгали. Сидели на корточках в ожидании очереди. Что-то еще... Хвастались трофеями. Отпускали

²⁸ Там же. С. 16.

шутки. Орали. Что-то жевали. Портили воздух. Что-то еще. ...Пели. Да, это. Пели. Они пели» (15).

Чтобы сделать репрезентируемую картину мира максимально понятной для воспринимающего, говорящий принимает «статус носителя и источника авторитетного убеждения (верования), организующего учительный, убеждающий (или переубеждающий) по своей коммуникативной цели дискурс»²⁹. Как отмечалось выше, для текста романа «Хор» характерна повышенная степень ориентированности на адресата. Ему как бы все время показывают, как должно двигаться его восприятие. Помимо жанрового указателя и выделения значимых лексем курсивом, роль таких маркеров выполняют «микропритчи», внедренные в ткань более глобальной романно-притчевой структуры. Часто, чтобы пояснить свою мысль, повествователь вводит развернутую метафору, содержащую «эмбрион» сюжета, где намечены действующие лица и т. д. Так, например, представлено восприятие героем смерти: «Андерс почувствовал смерть не то чтобы “близко” – обыденно. Черным чудом одомашненная волчица, смерть оказалась удручающе бытовой, даже словно бы кухонной. Андерс почувствовал тошноту, наотмашь сраженный этим – может быть, главным человеческим унижением... чем-то похожим на то, каким потчует красавица-актриса, когда ждешь от нее “призывно мерцающих тайн” – и счастлив погибнуть за эти межгалактические загадки – а она, приведя вас к себе в чертоги – лучезарясь, *светло улыбаясь* – по-хозяйски расторопно несет вам неприятные свои разгадки: пылесосы, кондомы, аборт, супы» (7) (курсив автора. – О. Г.).

Автор «проповедует» не только включая в большой сюжет параболические «микросюжеты», но и открыто обращаясь к наставительному дискурсу. «Учительная» риторика книги Екклесиаста, фрагменты которой обрамляют каждую часть романа («Во дни благоденствия пользуйся благом» и под.), находит продолжение в императивной риторике самого автора, выходящего на сцену в части «Самео»: «...я, например, пишу музыку. <...> И вот, в процессе,

²⁹ Теория литературных жанров. С. 35.

вымарываю, бывает, для одной мне ведомой гармонии, отдельные ноты, аккорды, десятки аккордов, сотни аккордов – да что там – вымарываю целые листы партитуры! Погибающие ноты вопят в ужасе: за что, за что?! Оставшиеся в живых вопят от животного страха: для чего?!

А для того, драгоценные, что цели Композитора ни в коей мере не совпадают с целями отдельных нот. Вы, нотки, желаете жить, жить – жить и звучать, любой ценой. То есть, в том числе, ценой нарушенной Божественной гармонии. Жить, только бы жить, хотя бы в виде шума. Но Он, Композитор, сделать вам этого не позволит. А какова она, Его гармония? Уж всяко не такова, как у до-ре-ми. Не должно всяким там до-ре-ми воображать себя в Центре Мира и считать себя венцами творения. (Ну-ну). Негоже. Особенно негоже потому, что Композитор творит – постоянно – Свою Великую (Безбрежную) Космогоническую Симфонию.

Так что давайте договоримся, что Он нам – никакой не отец (тем паче – не Отец). Давайте считать Его – Создателем, а себя – нотами или буквенками. О'кей?» (74).

Автор современной притчи – создатель монологических речей, призванных активно воздействовать на воспринимающее сознание, не оставляя в нем пространства для предположения, что все может быть устроено как-то иначе, не в точности так, как артикулируется. Однако создаются не только действенные речи, но и программа поступков. Автор предлагает не только понять, как устроен мир, в который люди – по воле злого случая – поселены, но и какие у них есть варианты действий. Помимо уходов, которыми заканчиваются сюжетные пути практически всех основных героев Палей, есть стратегия, выбранная самой пишущей. Если контакт с Другим невозможен в пространстве реальности, а отказ от поисков этого контакта превращает человека в замкнутую на себя и свой быт бескрылую посредственность, обывателя, «едока картофеля», то нужно искать возможности для установления такого контакта в пространстве художественного творчества. Выстраивая роман «Хор» как опыт глубокого погружения в чужое сознание, автор предлагает читателю свой способ борьбы с плохо устроенным миром.

Будучи помещенным в жанровые координаты притчи, рассказ об этом начинает звучать как руководство к действию. Ведь если преодоление островной обособленности личностного существования возможно хотя бы в творчестве (нарратору удастся контакт с сознанием Андерса), то значит, эта обособленность в принципе преодолима. Соответственно, задача каждого понимающего опасность уединенного сознания – искать свои способы преодоления. Как нам кажется, в этом суть наставительности современного романного текста, реализующего притчевую стратегию.

3.3 Авантюрная интрига приключенческого повествования

3.3.1 «Принц инкогнито» А. В. Понизовского

Как показывает проводимое нами исследование повествовательной структуры современного романа, уровень вербализации наррации в нем зачастую оказывается более значимым, чем традиционно движущий эпический текст уровень действия, события. В этом контексте авантюрная интрига, фиксирующая читательское внимание на курьезном происшествии, не слишком востребована сегодня. В число немногих романских текстов, в которых именно этот тип интриги организует читательское восприятие, входит вышедший в 2017 г. роман А. В. Понизовского «Принц инкогнито». Попробуем определить специфику по-современному понятой авантюренности, особенности функционирования такой интриги, ее место в системе интриг романа.

В нем два основных повествователя, нарратив второго «встроен» в повествование первого. Референтная реальность основного нарратора – события, происходящие в сумасшедшем доме (в нем завелся пироман, регулярно устраивающий поджоги). Основным фокализатором обрамляющей истории является один из медбратьев, Дживан, которому поручено расследование и выявление виновного. Нарратором второго уровня становится один из пациентов отделения, любимчик Дживана, Гася (Гарсия, наполовину испанец), собственно, и

являющийся пироманом. Гася – творец, рассказчик и основной фокализатор собственной истории, согласно которой он – неузнанный испанский принц, временно скрывающийся от преследования врагами в чужой «холодной медвежьей» стране. Принцу вместе с его верным наперсником Минькой предстоит победить врагов и удостоиться коронации. Путь к ней и становится сюжетной основой истории, которую Гася может творить, лишь пока горит пламя (у его пиромании, таким образом, не только деструктивная, но и креативная, речепорождающая мотивация).

Интересно, что история о коронации не полностью автономна от истории о поиске пиромана, основные композиционные узлы вымышленной истории Гаси как бы получают импульсы от истории, разворачивающейся в реальности, но перекодируются вторичным повествователем на язык той семиотической системы (миф, сказка), в которой создается вставная история. Так, в реальности Гася становится свидетелем приватной встречи Дживана и Тамары, заведующей отделением, с которой герой ассоциирует свою мать, что отражается в мире его истории как несостоявшаяся коронация. В результате фальсифицированного ритуала на троне оказывается не настоящий принц (он), а предатель Джованни.

Главы, принадлежащие первичному и вторичному нарраторам, чередуются в строгой очередности (мир больницы – вымышленный мир), сбой происходит лишь в предпоследней, 9 главе, где после эпизода о несостоявшейся коронации Гася не продолжает вымышленную историю об Испании, а повествует о детстве, фактически сообщая о генезисе «сказки», через которую теперь идентифицирует себя.

На каждом из названных выше повествовательных уровней напряжение событийного ряда поддерживается авантюрной интригой. Очевиден приключенческий характер вставной истории, рассказываемой Гасей, однако аналогичной природой обладает и обрамляющее повествование, развивающееся по детективным канонам. По законам авантюрной игры с читателем строится дискурс первичного нарратора, а также интрига слова. Обратим внимание на то,

как связаны в романе разные проявления авантюристичности, какие смыслы транслирует приключенческая дискурсивность в современном романе.

Начнем с анализа вставной истории. Во внутреннем нарративе героя-повествователя она определяется как «сказка», и ее аксиология основана на двух оппозициях, которые изначально кажутся незыблемыми. Во-первых, это противопоставление «ненастоящей» реальности, внутри которой герой живет физически, и реальности истинной, которую он сочиняет и через которую он идентифицирует себя: «Я, я – император Рима, король Германии, Арагона, Кастилии, островов Балеарских... Я – любимый. Я твой. Лучший в мире. Единственный, уникальный. Не для того я родился, чтобы прозябать на 2-ой Аккумуляторной улице, между военной частью и гаражами... Неужели хоть на минуту можно было поверить, что эти жалкие декорации, эти затхлые тряпки, клеенки, мятые простыни – все это и есть настоящее? Бред»³⁰. Во-вторых, ценностную структуру истории определяет тесно связанное с данной оппозицией противопоставление «я – другие»: мать – тайная королева, я – по рождению принц, «а все прочие – чернядь, жалкие выскочки» (207).

Выбивающаяся из повествовательной закономерности 9 глава разворачивает этиологию этого личного мифа. Желая спрятаться от враждебно настроенного мира, подросток придумывает себе болезнь, которая позволила бы не контактировать с окружающими, и «примеряет» на себя симптомы болезни, как мог бы примерять титул. Болезнь начинает ассоциироваться с избранностью, «нормальность» – с заурядностью: «Чрезвычайно заманчиво звучал «синдром Аспергера, мужественно и звонко. У «аспергеров» был нарушен контакт с внешним миром, в точности, как у меня. Мы, аспергеры, двигались неуклюже, для нас затруднительны были физическая активность и спорт. За это мы подвергались насмешкам и остракизму. Все правильно. «Типичные» (снисходительная ухмылка) – типичные дети даже не подозревали, до какой степени ярок и сложен

³⁰ Понизовский А. В. Принц инкогнито: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 107–108. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте работы в круглых скобках.

наш внутренний мир, среди нас в тысячи раз чаще рождаются гении... Все подходило!» (231).

Построение авантюрной истории, таким образом, становится способом бегства от обыденности и скуки существования «нормальных» людей и одновременно – от ужасов больничной жизни. Не случайно «капельку пламени», провоцирующего рассказывание, герой ассоциативно связывает с «икринкой», которая способна дать жизнь «упоительным приключениям» (50). Словом «приключение» герой всякий раз описывает экстремальный пограничный опыт, позволяющий вырваться за рамки рутины, – будь то умышленно устроенное в квартире короткое замыкание или переезд в «сумасшедший дом» (232).

Сочиняемая героем история (и те, что ей предшествовали) представлена вначале как имеющая компенсаторный характер. Благодаря сотворению «личного мифа» он обретает настоящее имя, облик, язык и судьбу как производное всех этих компонентов. Он больше не Гася, а Гарсия, принц Арагонский. Внутри фикционального мира герой получает возможность трансформировать собственную ненавистную внешность: «Я устал. Мне надоело таскать на себе эту рыхлую тушу, мне хочется... вынырнуть из нее, чтобы внутри обнаружился легкий, отлично, сложенный, гибкий и мускулистый. Вместо трухи – золото» (249). Если в реальности он перестает говорить (один из его диагнозов – мутизм), то в вымышленном мире свободно говорит на «золотом испанском» в качестве героя собственного повествования, а в качестве повествователя реализует сложно построенный художественный дискурс. История имеет четкую адресацию – она обращена к матери, и реализует запрос на диалог с ней. Говорящий постоянно думает о слушательнице, объясняет все связанные с морским делом реалии, которые ей, вероятнее всего, не знакомы. В реальности же все общение с матерью сводилось, как правило, к выслушиванию бесконечных обвинений в нерадивости и т. д.

Авантюрная интрига, организующая читательское восприятие сочиненной Гасей истории, поддерживается поиском ответа на вопрос о том, удастся ли героям (принцу и его помощнику) добиться коронации, выводящей протагониста

из его «теневого» статуса. Приключенческий сюжет состоит из нескольких фаз. Основная задача экспозиционного этапа, переносящего читателя в 1908 г. и детально знакомящего с жизнью на линкоре «Цесаревич», – манифестация выделенности центрального героя. В текст вводятся упоминания о секретных знаках, связанных с Невозможным матросом (газета на иностранном языке, которую ему передает через Миньку офицер, таинственный медальон, принадлежащий герою); суть этих знаков читателю необходимо разгадать. Выделенность, экстраординарность протагониста подчеркнута при помощи мотива чуда – неузнанному принцу каждый раз непостижимым образом удается избегать неминуемой, как кажется на первый взгляд, расправы.

Завязка истории связана с моментом, когда протагонист открывает помощнику тайну своей личности: «Завтрашний день станет днем величайшего торжества. Испания обретет настоящего короля... Это я» (107). Предыстория, сообщаемая после этого признания Миньке, выстроена по канону сказки, что тоже определенным образом направляет рецептивные ожидания. У центральной фигуры сюжета обнаруживаются враги (клан мексонов) и герои-помощники (клан гарсонов), которые помогают будущему королю преодолеть препятствия на пути к цели – грядущей коронации. Поскольку инвариант сказочного сюжета не предполагает неудачи в достижении конечной цели, несостоявшая коронация, являющаяся кульминацией истории, воспринимается как неожиданный, перипетийный поворот сюжета, интенсифицирующий его авантюрность. Однако значимость внешнесобытийной авантюрности девальвируется ее подчеркнутой апелляцией к штампам, обращенностью к узнаваемым мотивам и образам как литературного, так и кинематографического масскульта – от «Властелина колец» до франшизы о Джеймсе Бонде. Самобытными в художественном смысле фрагментами оказываются те, что полностью разрушают конвенцию авантюрности, которой противопоставлено все, что ретардирует действие.

Повествователь немотивированно тормозит интригу, органичную в повествовании о приключениях неузнанного принца и его верного помощника. Фикциональный мир позволяет творцу «пережить» опыт, которого он был лишен

в реальности, и это отражается на структуре конструируемого текста, включающего обширные дескриптивные фрагменты, как бы имитирующие созерцание мира, которого лишен добровольно заперший себя в собственной комнате подросток, а затем пациент психоневрологического интерната. Так, например, сюжет о том, как тушат пожар на корабле, предполагает концентрацию на действиях персонажей, изображение довольно интенсивной их динамики, однако в рассказе Гаси все иначе, вместо прагматики – попытка ощутить то, что никогда не будет возможности почувствовать наяву: «матросики вниз по трапам не бегают, а съезжают, как в детстве с ледяной горки в овраг: за поручни крепче ухватишься – и пошел! Пятками все ступеньки пересчитаешь, ладони горят... И самое важное: едва съехал – толкайся вперед, пока следующий не впечатал подошвами по затылку» (50).

Повествователь физически переживает рассказывание как единственно доступное ему приключение, что отражено в многочисленных металептических фрагментах: достижение историей кульминации сопоставлено с физическим покорением пространства героями («Здесь мы на вершине истории, которую я хотел тебе рассказать. Даже если считать буквально: здесь, в развилке большого дерева, – высшая точка всей экспедиции, зенит надежд» (174)); описание того, как принц и Минька убегают от погони, сопровождается метанарративной «ремаркой» «моя история мчится к финалу», а с передачей Миньке бинокля оказывается каузально связанным его превращение в фокализатора повествования.

Компенсируя плохо устроенную реальность, создаваемая авантюрная история изолирует повествующее сознание от мира, и эта изолированность также имеет нарративное выражение. Для «сказки», сочиняемой Гасей, характерен произвольный семиозис, определенные элементы реальности, попадая в повествование, наделяются тем смыслом, который необходим рассказчику, при этом он (смысл), как правило, не соответствует тому смыслу, которым наделяют эти реалии окружающие Гасю люди. Так, топоним «Колываново», являющийся для романного мира синонимом смерти, распада (там расположено отделение

психоневрологического диспансера для безнадежных), во вставной истории наделяется противоположным смыслом – так сочинитель решил назвать родную деревню Миньки. Распределение «ролей» в истории (те амплуа, которые создатель «сказки о неузнанном принце» поручает играть персонажам, чьи прототипы – реальные люди) приводит Гасю к ложным интерпретациям, мешает увидеть настоящее отношение к себе, что, в конце концов, и оказывается фатальным.

Амплуа «главного злодея», самозванца Джованни («злбный коротышка», который «разговаривал со мной, как с хомяком» (114)), мешает герою-автору истории понять, что только постоянное покровительство медбрата препятствует его переезду в Колываново. И наоборот, поскольку помощник принца Минька «списан» с Амина, одного из пациентов, Гася склонен доверять ему и не чувствует подвоха, когда Амин провоцирует его поджечь дверь кабинета заведующей. Сам «помощник» при этом остается в стороне, для главного же героя разоблачение однозначно чревато переводом в то самое страшное отделение.

Коммуникативно фикциональный дискурс Гаси также остается нерезультативным (герой подменяет образ матери, к которой прежде всего и обращена «сказка», образом заведующей отделения); он, как кажется в течение некоторого времени, остается замкнутым в пространстве своей истории.

Авантюрная интрига организует не только восприятие вставной истории, но и рецепцию истории обрамляющей, включая уровень коммуникации нарратора и его адресата. Вставной нарратив репрезентируется таким образом, что воспринимающему достаточно долго неизвестно, кому принадлежит «сказка», и соответственно, кто является поджигателем. Детективный сюжет, выступающий в функции рамочной конструкции, провоцирует читателя выдвигать версии и всякий раз убеждаться в их ошибочности. Имя пиромана оказывается установленным лишь в финале обрамляющего повествования.

Позволяя читателю найти разрешение одной загадки, первичный нарратор ставит перед ним другую. Мотив неузнанного избранника предстает перед

читателем в рамках обрамляющей истории как связанный не только с фигурой Гаси, но и с рядом других персонажей. Адресат, таким образом, оказывается перед необходимостью выбора – кто «тот самый» (единственный, уникальный, избранный) «принц инкогнито»? Рассмотрим, по каким смысловым векторам история направляет восприятие реципиента.

Посредством целой серии эквивалентностей образ Гаси оказывается связан с образом Дживана, второго значимого фокализатора рассматриваемого повествования. Экспозиция этого героя такова: он видит на витрине киоска «выпуклую багровую с золотом надпись «Принц крови» – и на журнальной обложке парадный отретушированный портрет» (14) в целом похожий на его собственный с одним лишь различием: «Неюный принц явно уступал Дживану в аристократизме. Мундир не спасал: простовато, мужиковато смотрелся принц» (14). Очевидно, что такая экспозиция инициирует не только развитие «царственной» мотивики, но репрезентирует деталь (журнал) как функциональный аналог другой детали – газеты, которую передают неизвестному принцу в качестве секретного знака. Во вставной истории этот жест обращен в первую очередь к помощнику Миньке, в обрамляющей – напрямую к нарратору, но смысл акта один и тот же – выделить, сделать узнаваемым, придать значимость.

Дживан, как и Гася, – автор истории о себе, которая имеет мало точек соприкосновения с действительностью, изображаемой повествователем. В ней он – недоучившийся психиатр, вынужденный жить в провинциальном Подволоцке, который ненавидит всей душой, в браке с женщиной, к которой уже ничего не чувствует, и пытается компенсировать это «ничего» многочисленными интрижками. В своей внутренней истории герой – избранный, которого ждет великолепное будущее, но пока он сродни резиденту: «заброшен в ничтожнейший, мизерабельнейший городишко – разведчик не выбирает: он должен каждый день тщательно бриться, держать спину прямо – и ждать сигнала. Обещанное золотое должно было вот-вот открыться, осуществиться...» (25). У истории об этой избранности возникает несколько вариаций (профессиональная,

гендерная), однако в отличие от историй Гаси, эти нарративы не перерастают в художественные, функционирует в рамках основного повествования как контрфактуальные и, соответственно, не обеспечивают своему создателю выход за рамки эгоцентрической сфокусированности на себе. Того внутреннего преображения, которое происходит с Гасей, с Дживаном не происходит, на протяжении всей истории ему кажется, что вокруг «не люди, а каша, размазня с лузгой, с шелухой, пустые мятые оболочки... Не за что ухватиться, не на что опереться» (131). Отсутствие контакта с реальностью, в том числе и с реальностью человеческой, мешает ему выяснить, кто пироман. Кульминацией его внутренней истории, как и истории Гаси, становится прозрение, обеспечивающее ее событийность, понимание того, что герой до этого не понимал. Только если в случае Гаси инсайт связан с постижением другого, то в случае с Дживаном – по-прежнему с собственным «я»: «Что он сделал за всю свою жизнь в ожидании коронации? Совершил подвиг – какой? Сохранил верность – кому или чему? Что осталось кроме чувства собственного превосходства, особенно неприглядного на фоне тех, кого он про себя называл мизераблями? Ночь светлеет, и сквозь нее начинает проступать новое, и, похоже, уже окончательное» (204). И поскольку выхода в мир других не происходит, конец этой внутренней истории вполне может оказаться входом в другую, которой ничто не мешает стать более деструктивной, чем предыдущая.

Как и в случае со вставной историей, авантюристность обрамляющей существенно трансформирована. Герой ищет нечто внешнее по отношению к себе (преступника), а находит нечто, имеющее отношение к внутренней событийности, – понимание бесцельности, бессмысленности собственного бытия, лишено онтологических опор.

Однако не только Дживан изображен в рамочном сюжете как претендент на «титул» «принц инкогнито». Та мысль, к которой сложным путем приходит Гася («Каждый из нас – принц инкогнито» (277)), близка повествователю изначально, так как определяет принцип, согласно которому изображены практически все персонажи романа. Мотивная структура, аранжирующая Гасину историю о

неузнанном принце, как бы распадается на отдельные элементы, каждый из которых начинает связываться с каким-либо персонажем или группой. Так все повествование оказывается пронизанным густейшей сетью эквивалентностей, смысловые корни которых – в «сказке», являющейся вставным нарративом. Например, образы многих пациентов атрибутированы мотивами, связанными с высокой социальной статусностью («Денис ощущал, что дает врачам аудиенцию» (147), Костя носит прозвище «Кардинал», Амина Дживан именуется «инфантом», его портрет дословно совпадает с портретом принца, в которого в сочиняемой истории преображается Гася). Почти с каждым связывается птичья мотивика, и в частности, образ перьев, которые в ритуале коронации, подробно описываемом Гасей, фигурируют как символы власти, царского достоинства. Каждый герой – создатель своей собственной разновидности «разноречия», яркой маркированной стилистики, кардинально разнящейся с той «стертой», при помощи которой описываются будни больницы и т.д. Наконец, с каждым из претендентов на «титул» «принца» связана деталь, имеющая ритуальный смысл, – дорожка, сотканная из золотых нитей, по которой будущий монарх должен пройти в процессе коронации.

Умение в каждом увидеть «принца инкогнито» – главная черта первичного повествователя, который противопоставлен героям, существующим в состоянии ментальной изоляции. Сознание нарратора максимально восприимчиво по отношению к окружающему миру – соответственно, и его дискурс характеризуется удивительной открытостью чужим голосам. Понизовский здесь явно обращается к нарративным тактикам предыдущего романа, «Обращение в слух», где предельно минимизирована посредническая роль голоса и сознания повествователя, он практически буквально «превращается в слух» и дает звучать голосам других. В «Принце инкогнито» субъектами сознания и речи становятся даже те, кто лишен определяющей роли в функционировании диегетического мира текста, например, армянская родня Дживана, первый главврач отделения и т. д.

Как уже было сказано, за подобной организацией повествования стоит та же мысль, к которой приходит герой (Гася) в финале своего повествования («Каждый из нас – принц инкогнито»), однако будучи, пусть и непрямо, высказанной нарратором, она обретает новые оттенки звучания. Если в устах героя это признание уникальности других, которая – оказывается – сопоставима со своей собственной, то в версии повествователя это – помимо принятия неповторимости каждого, еще и результат осознания того, что каждый, подобно «главному» «принцу инкогнито», заперт в клетке собственного сознания.

Как и во многих современных романах, в рассматриваемом повествовании авантюрная интрига, при всей ее значимости, не является основным двигателем читательской заинтересованности. Главные вопросы, к поиску ответов на которые побуждает произведение, связаны не с внешнесобытийными «приключениями», а с проблемой поиска себя, размышлениями о соотношении личностной уникальности и общепринятой усредняющей «нормы», в конечном итоге – о соотношении «я» с Другим и окружающим миром в целом.

Если конкретизировать наиболее значимые вопросы, продвигающие интригу идентичности, которой подчинены авантюрные интриги романа, то они будут таковы: 1 Является ли человек главным действующим лицом или незначимой деталью сюжета мировой истории? 2 Преодолима ли аутическая замкнутость в себе и на себе, являющаяся естественной реакцией на катастрофичность реальности?

Ответ на второй вопрос – в истории Гаси, чьи эскапистские интенции преодолеваются посредством творчества. Тотальности изоляции, метафорически осмысленной в романе как сумасшествие, препятствует только художественная природа создаваемого нарратива, которая обеспечивается базовым для этой разновидности повествования несовпадением автора (Гаси, живущего в интернате и совершающего поджоги) и рассказчика авантюрной истории о коронации. Для первого все окружающие были и остаются неубедительными контурами, едва заметными в тени, отбрасываемой местоимением «Я». Для второго такое восприятие – лишь стартовая позиция, которая к финалу кардинально меняется, и

читателю, желающему постичь те смыслы романа, которые выходят за рамки приключенческого дискурса, необходимо отрефлексировать эту динамику.

Данная трансформация становится очевидной, если проследить как меняется повествовательный статус Миньки, помощника Его Высочества, как Гася именуется в мире создаваемой им истории. Вначале его роль очевидно служебна: «Теперь ты понимаешь, зачем понадобился Минька, – оттенить меня» (114). На фоне аристократизма, отличающего принца, помощник – «хомо вульгарис, дюжинный человек, коллективный» (56). Отталкиваясь от этой дюжинности, главный герой приходит к формулировке, интерпретирующей его сущность и закрепленной впоследствии в еще одном именовании, которым принц наделяет себя: «муки Миньки при встрече со мной – это муки «правильного» и «возможного» мира, когда появляемся исключительные, невозможные – ты и я» (115); далее именуется себя в период пребывания на корабле Невозможным матросом или просто Невозможным.

Однако дальше история, чтобы в нее можно было поверить и превратить в пространство бегства от реальности, требует разработки, детализации, и рассказчик начинает вынужденно «вглядывается» во второстепенного героя – он придумывает ему предысторию, детали внешности, стилистику речи, характерные словечки («откулемясил», «перемозготил»), и постепенно начинает видеть мир глазами незначимого изначально героя. В истории, рассказываемой Гасей, появляются фрагменты, в которых Минька выступает фокализатором: экзотические растения Сицилии не могут удивлять Его Высочество – он видит их не впервые, но описаны именно как увиденные впервые, так как Минька не был знаком с иноземной растительностью.

Поскольку главный герой не только сочиняет историю, но и рефлексировать по поводу сочиненного, произошедшая перемена им также осмысливается: «Помнишь, еще недавно я числил Миньку второстепенным, сугубо техническим персонажем, как будто его единственное предназначение – с открытым ртом восхищаться Невозможным матросом, Его Высочеством, собственно – мной... А сейчас я ловлю себя на том, что мне гораздо уютнее с Минькой, чем с принцем.

Тот поглощен своей целью, а Минька таращится по сторонам: именно Минькиными глазами я вижу черные растрепанные силуэты пальм на фоне неба, с Минькой слышу в темноте курлыканье горлиц, Минькиной рукой помню прохладную пыль... Так вот, с Его Высочеством (Моим Высочеством) мне, признаться, неловко – а с Минькой – весело» (165).

Эта перемена приводит к изменениям как в мире рассказываемой истории (второстепенный герой впервые выступает как самостоятельный субъект сознания), так и в экстрадиегетическом мире. Приняв в рамках истории возможность существования у него единомышленников, герой начинает видеть их в реальности – он замечает, что Виля видит им осуществленный поджог, но не выдает его; именно в ответ на оклик Вили, Гася впервые за одиннадцать лет отвечает.

Невозможный матрос замечает также свое сходство с Минькой, начинает использовать местоимение «мы», объединяя себя и помощника. Все произошедшее логично приводит к пониманию, которым принц делится с подданными на коронации, которая все же происходит в финале: «Каждый из нас – принц инкогнито». Значимо, что у героя не получается сформулировать эту мысль, пока он в статусе «реального» человека, получается это только после перевоплощения в «короля небесной Испании».

Таким образом, выйдя за рамки «я» в силу законов организации художественного дискурса, рассказчик начинает вглядываться в чужую уникальность; необходимость говорить о себе в третьем лице неизбежно смещает фокус с «я» на других, посредством чего преодолевается ментальная изоляция.

Поиск ответа на первый из сформулированных нами вопросов, организующих интригу идентичности (о значимости/незначимости отдельной личности в масштабе мировой истории) требует от читателя генерализованного взгляда на структуру текста, умения соотнести актуальный и контрфактуальный уровни повествования. В рамках актуального, сконцентрированного на изображении безрадостных реалий провинциального Подволоцка и жизни психоневрологического диспансера, люди – «плебеи», «мизерабли», «месиво», «дрянь» и т. п. В рамках уровня контрфактуального, образуемого взаимодействием вымышленных

версий реальности всех «принцев», действующих в романе, человек – «Икар», «небожитель», «король-солнце», желанный ребенок – в целом, величина, обладающая исключительной важностью. Эта антропологическая концепция становится смысловым ядром Гасиной «сказки», в которой все, вплоть до глобальных природных катаклизмов, есть следствие борьбы защитников принца с его врагами. Его коронация осмысливается как цель многовековой европейской истории, а само повествование об этом звучит как развернутая и гиперболизированная апология значимости отдельной личности.

Поиск ответа осуществляется как поиск слова, той единственной формулировки, которая отражает суть вещей, – значимым средством организации восприятия оказывается интрига дискурса. И Гася, и Дживан, являясь главными фокализаторами романного нарратива, постоянно ищут дифференцирующие номинации – такие, посредством которых подчеркивалась бы их отделенность от остальных, собственное превосходство.

Кульминация авантюрного повествования, успешная коронация, оказывается зависящей от способности героя найти верное слово, которого ждут «подданные», – слово, в котором он смог бы отразить свое изменившееся понимание отношений в системе «я и Другой»: «Если мы не набивка, не безымянный служебный материал, какими бы ни были – некрасивыми, слабыми, умными, глупыми, – но мы были рядом, мы отражались друг в друге... Я почти понял, я близко!» (267). Однако окончательность и бесспорность найденной героем формулировки («Каждый из нас – принц инкогнито») снимается финальной «репликой», итожащей роман: «Но все молчат» (277). Понимание, достигнутое в сочиненном мире, нелегитимно в мире «реальном», где последние истины изрекает пациент психоневрологического диспансера. Интрига идентичности не столько помогает читателю устранить несовместимость актуального и контрфактуального, а точнее, тех антропологических концепций, которые оказываются с этими уровнями повествования связаны, сколько проблематизирует эту несовместимость, точно сформулированную одним из персонажей: если «все важные», «тогда почему жизнь неважная» (155)?

Подведем итог. Анализируя нарративную структуру романа А. Понизовского «Принц инкогнито», мы пришли к выводу, что основным двигателем читательской заинтересованности в нем является развивающаяся в рамках вероятностной картины мира интрига идентификации, поиска героем себя, поиска некоей формулы соотнесения себя с другими и миром в целом. Авантюрная интрига обеспечивают событийное пространство этой идентификации, обозначая и акцентируя антропологические регистры, по отношению к которым самоопределяется герой: каждый – «мизерабль» / каждый – «принц инкогнито».

Значимо, что современный роман уходит от внешесобытийного понимания авантюренности, концептуально ее усложняет. Авантюренность в романе Понизовского становится способом репрезентации особого феномена, актуального для современного человека, – ментальной изоляции, предполагающей построение внутреннего нарратива, через который «я» идентифицирует себя, почти без учета «объективной» действительности либо с минимальной ориентацией на нее. Не менее интересным становится – автору выстроить, а читателю воспринять – такую авантюрную интригу, где семантические «приключения» переживало бы слово, становясь носителем динамично развивающихся смыслов. Наконец, областью реализации авантюренности становится в современном нарративе и сфера коммуникации нарратора с читателем (и эксплицитным, ставшим частью фикционального мира, и имплицитным, и реальным), когда повествующий выбирает стратегию креативной игры как средство многогранного воссоздания центральной коллизии романа – коллизии «нормального» как посредственного и «девиантного» как экстраординарного.

3.4 Энигматическая интрига повествований о проблеме идентификации

3.4.1 «Соловьев и Ларионов» Е. Г. Водолазкина

Энигматическая интрига, структурная схема которой состоит в «перипетийном чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну или обретения смысла»³¹, является, на наш взгляд, основной в дебютном романе Е. Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов». Обладая сложной структурой, она организует не только диегетический, но и экстрадиегетический уровни текста.

Уже само авторское определение жанра – «роман-исследование» – ориентирует читателя на восприятие данного текста как повествования синтетической, одновременно художественной и научной, природы, организованного моделью «вопрос – поиск – ответ». Такой поиск в романе ведут все: молодой историк Соловьев, изучающий жизнь генерала Ларионова, пытается ответить на вопрос, почему белогвардейского главнокомандующего, отказавшегося эмигрировать и оставшегося в Крыму, который он безуспешно оборонял от красных, эти же красные не расстреляли; генерал, рассматривающий войну как материал для исследования тайны смерти; и, наконец, сам нарратор, старающийся понять, что же объединяет – при всем внешнем несходстве – исследующего и исследуемого, Соловьева и Ларионова.

Наиболее отчетливо артикулированным двигателем читательской заинтересованности становится вышеупомянутый вопрос, ответ на который должен найти аспирант Соловьев: «Почему генерала не расстреляли?» Сам вопрос именно в такой формулировке часто повторяется в тексте, читатель неизменно осведомлен, на каком этапе поиска разгадки находится ищущий. Образ генерала и всего, что его окружало, устойчиво атрибутируется как таинственное/тайна/

³¹ Тюпа В. И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). С. 88.

загадочное и т. п. Разгадка то слегка приоткрывается, то ускользает из рук, в целом же изыскание, которое должно быть научным, напоминает скорее детективное. Так, в первый же вечер по приезде в Ялту – место, где жил генерал, Соловьев видит на молу, там, где частенько сиживал его герой, таинственную пожилую женщину, оказавшуюся, как выясняется впоследствии, ближайшей помощницей Ларионова. Пока Соловьев собирается с духом, чтобы к ней подойти, она исчезает. Глобальная загадка распадается на ряд более локальных: находя все новые фрагменты мемуаров генерала, исследователь обнаруживает, что рукопись не полна и нужно искать продолжение. Соловьев попадает на конференцию, которая должна бы пролить свет на загадку Ларионова, но слышит версии ответа на свой основной вопрос, градуированные по степени абсурдности: генерала не расстреляли, потому что он: а) был юродивым; б) был женщиной, и красный командир Жлоба, от которого зависело решение, любил его; в) сотрудничал с ОГПУ. Нужно отметить, что здесь использован несколько раз встречающийся в романе прием усиления читательской заинтересованности, когда несколько данных подряд ложных ответов на вопрос обостряют желание услышать наконец правильный.

Достижению этого же эффекта способствуют еще некоторые используемые нарратором приемы. Один из них состоит в том, что, подобно модели «рассказ в рассказе», в рамках ведущей, охватывающей все повествование интриги развиваются несколько более локальных «микроинтриг». Так, на конференции Соловьев слышит доклад (12 глава) о поразительном текстуальном совпадении мемуаров генерала, передающего свои детские впечатления от Ялты, и рапорта красного командира Жлобы, занявшего город в 1920 году. «Разгадка» дается в заключительной 19 главе, где описывается, как Ларионов, желая спрятать от красных не успевший эвакуироваться последний свой отряд, буквально инсценирует увиденное в детстве, ведь «на том, что уже однажды состоялось,

лежит печать проверенности»³². Поэтому кто-то из солдат отправляется чинить мостовую там, где ее чинили в детстве генерала, кто-то превращается в парикмахера, чистильщика обуви и т. д. – замаскировать генералу удалось всех, кроме себя. Существование таких «микроинтриг» в структуре романа всегда концептуально оправдано, они привлекают внимание читающего к чрезвычайно значимым для автора идеям. Так, по мнению Водолазкина, в контакте человека и истории первенство принадлежит человеку, история – та рама, в которую личность вписывает свой портрет. Приведенный выше эпизод напрямую соотносится с этой концепцией – Ларионов практически срежиссировал ту реальность, которую увидят красные, организовал некий фрагмент истории.

Еще один прием, обостряющий читательскую заинтересованность и одновременно усиливающий энигматичность интриги, заключается в прерывании очень значимого для интриги эпизода в его кульминационной точке. Так, повествование о расправе над генералом, напрямую соотнесенное с основным вопросом: «Почему его не расстреляли», – которое приводится в уже упомянутой 12 главе (точка «золотого сечения»), заканчивается сообщением о том, что герой двинулся навстречу своим преследователям. Эпизод досказывается лишь в заключительной главе, причем занимает композиционно маркированную позицию абсолютного финала текста. В самый критический момент на молу, где красные собирались расстрелять генерала, появляется их командир и главный враг Ларионова Жлоба, показывает им некую бумагу, и преследователи с неохотой отступают.

Та ветвь энигматической интриги, которая была связана с поиском ответа на вопрос: «Почему генерал остался в живых?», – оказывается завершенной, но то, как она завершается (читатель так и не узнает содержание бумаги, спасшей Ларионова), подсказывает воспринимающему, что окончательный ответ нужно искать не на авантюрно-событийном уровне, что речь идет не о шпионских

³² Водолазкин Е. Г. Соловьев и Ларионов // Водолазкин Е. Г. Совсем другое время: роман, повесть, рассказы. М.: АСТ, 2013. С. 5–374. С. 300. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

страстях, военных хитростях и др. Ответ, на наш взгляд, может подсказать эпизод, который стал известен Соловьеву в процессе его разысканий. Случилось так, что на одной из станций поезда Ларионова и Жлобы пару часов стояли рядом. Узнав об этом, белый генерал в сопровождении своего денщика идет в вагон врага, захватывает его врасплох, собирается убить, но в последний момент передумывает, объясняя свой поступок тем, что «смерть не может ничему научить». Эта ситуация, на первый взгляд, выходит за рамки реальности, но, по мнению Водолазкина, реальность многомерна, и данный поступок имеет отношение к другому ее измерению – измерению чуда, являющегося результатом нравственного усилия. И это усилие так трансформирует привычную действительность, что в ней становится возможным получить воздаяние за проявленное милосердие не когда-нибудь в посмертии, а еще при жизни.

При анализе этой ветви энигматической интриги обращает на себя внимание некоторая избыточность информации: автор позволяет Соловьеву узнать о генерале гораздо больше того, что требуется для ответа на вопрос о причинах его спасения. Постепенно читатель понимает, что этот вопрос, который вначале позиционируется нарратором как главный, является скорее некоей метонимической репрезентацией целого массива вопросов, постепенно возникающих перед исследователем (какое событие можно рассматривать как жизненный пик Ларионова? исчерпывается ли смысл человеческой жизни достижением пика? и т. д.), сводящихся, в конечном счете, к главному: «В чем же личностная тайна генерала?» Ответа на этот вопрос Соловьев не находит, но то, что он выясняет в процессе поисков, дает возможность читателю сформировать свою версию.

Значимой особенностью выстраиваемой в романе интриги тайны становится ее способность влиять на формирование других типов интриг, например, циклической, организующей любовную линию романа по модели «потеря – поиск – обретение». Уезжая учиться в Петербург, Соловьев забывает о своей первой любви, соседской девочке Лизе Ларионовой. Именно в процессе биографических разысканий о генерале героя посещает догадка, что она может

быть внучкой великого человека, дочерью его непутевого сына Филиппа, и ее образ вновь начинает занимать соловьевское сознание и не исчезает оттуда, даже когда историк понимает, что его догадка неверна: «Запоздалое озарение в Лизином... доме не повергло его в уныние. Как ни странно, оно стало даже облегчением. Лизина связанность с генеральским родом... несла в себе тяжелый груз. Это родство придавало Лизе некоторую избыточную ценность, в которой она не нуждалась. Она была его любовью, его забытой и вновь открытой радостью. Он знал, что будет ее искать» (285). Получается, что переход от фазы потери к фазе поиска инициируется соприкосновением данной интриги и описанной выше энигматической интриги. Поиск разгадки личностной тайны Ларионова и поиски Лизы оказываются тесно связанными в сознании героя («Так много и страстно он никогда еще не работал. Он находил документ за документом, но это ни на шаг не приближало его к Лизе. Поймав себя на этой мысли, он понял, что на такое приближение он подсознательно надеялся» (328)), но не только в сознании. После огромного количества найденных «не тех» Ларионовых (этот прием уже использовался: ряд отрицательных результатов обостряет ожидание положительного) Соловьев получает знак от «той» – чудесным (!) образом попавшее к Лизе в руки окончание воспоминаний генерала. Он, а точнее, разыскания о нем, помогают не только вспомнить о потерянной любви, но и вновь найти ее. Разрешения обеих интриг оказываются синхронизированными, разгадка тайны либо обретение искомого оказываются связанными с чудом как выходом за рамки логики обыденного и ожидаемого.

Структура энигматической интриги в романе усложняется за счет того, что не только главный герой пытается разгадать загадку, но и тот, кто представляет для него эту загадку, занят аналогичным процессом разгадывания. Разница лишь в том, что генерала занимает не некая личностная тайна, как Соловьева, а тайна более масштабная – смерть. Ларионов прежде всего ее исследователь и лишь во вторую очередь военачальник. При всем блеске стратегического таланта его военное поприще – это по большей части лишь сфера, способная предоставить достаточно материала для разрешения главной для героя задачи. Любопытно, как

интрига поиска ответа перефокусирует повествование, трансформирует уже сложившийся в романе «ритм» эпизодизации. Самый славный и драматичный для Ларионова период – оборона Крыма в 1920 году, события которого реконструирует Соловьев в процессе написания диссертации, мог бы стать основой авантюрно-приключенческого романа военной тематики, но нарратор делает все, чтобы этого не случилось. Он инверсирует, разбивает эпизоды разного рода вставками, укрупняет за счет ретардаций одни эпизоды и совершенно пропускает другие таким образом, что напряженность событийного ряда ослабевает, читателю становится сложно следить за историей, если он настроился, пойдя на поводу у материала, воспринять ее как историю деяния. «Актуальное членение» текста подчинено иной цели – акцентировать эпизоды, повествующие о событиях, восприятие которых позволило генералу понять что-то еще о смерти, продвинуться в ее осмыслении. Если смотреть на историю Ларионова с этой точки зрения, то очевидно, что такие эпизоды легко выделить, соотнести между собой, выстроить в определенную цепочку, хотя, по понятным причинам, разрешения – это «ответвление» энигматической интриги не получает: сложно ожидать, что литературный герой, равно как и вообще кто бы то ни было, придет к исчерпывающему пониманию феномена смерти.

Не только Соловьев и Ларионов, но и сам нарратор является тем, кому загадана загадка – не только загадка соотнесения двух личностных феноменов (как это следует из названия романа), но и соотнесения представленных ими в целом настоящего и прошлого, выведение некоей формулы их взаимодействия. У повествователя нет априорно известного ему ответа на эти вопросы; об отсутствии готового знания сигнализирует и постоянное акцентирование идеи поиска, исследования. Не случайно, например, в первых главах имитируется теоретический дискурс, тезисно-аргументационная структура научной работы, весь романский текст оснащен системой сносок, пародийно-иронических по содержанию, однако абсолютно «научнообразно» оформленных.

Нарратор разворачивает настоящий «компаративный анализ», сопоставляя Соловьева и Ларионова и оформляя это сопоставление композиционно: каждая

глава двусоставна – «соловьевские» эпизоды соседствуют с «ларионовскими»; повествователь погружается и погружает читателя в диалектику их сходств и различий. Так, например, в заключении рассказов о детстве героев отмечается, что Соловьеву нужно было долгое время изживать из себя качества той среды, в которой он сформировался. Ларионову же, напротив, чтобы стать личностью, нужно было лишь впитывать атмосферу своего окружения. Сравнению подвергается все: от бытовой стороны существования (оба героя обитают в коммуналках) до тончайших нюансов восприятия, воспоминаний. Скажем, у Соловьева первые догадки о его предназначении ассоциируются со стуком о книжную полку перстня с камеей, принадлежащего библиотекарше, выбирающей для него книги (позже герой оценит это как «первый стук мировой культуры» в его душу), для Ларионова же аналогичным знаком становится стук деревянной ноги деда-генерала, перед которым он благоговел сильнее, чем перед остальными мужчинами в семье и походе которого он пытался подражать.

«Внешние различия при внутреннем сходстве» – к такому примерно выводу приходит читатель, проведенный нарратором через замысловатый «лабиринт сцеплений» «соловьевских» и «ларионовских» эпизодов. Базируется же это сходство на наличии у обоих героев такой черты, как созерцательность, подразумевающая не только умение вглядываться в многообразные проявления бытия, но и заглядывать за его грань (не случайно внешне это умение манифестируется загадочным «потусторонним взглядом»), видеть в частном проявление общего, в конкретных реализациях чего бы то ни было – их эйдос, возводить практически любой воспринятый феномен к его архетипу. Так, генерал в своих мемуарах, описывая пляж, а затем бой, не ограничивается передачей их осязаемой данности, а сопоставляет их как территории абсолютного торжества жизни и абсолютного торжества смерти соответственно. Соловьев оценивает один из самых драматичных эпизодов военной карьеры ларионовского врага, Жлобы, как воплощение поражения, и даже в том, как сидит отвергнутая им девушка, историку видится квинтэссенция оставленности. Сходство обладания таким «эйдетическим» мышлением оттеняется контрастом: и Соловьева, и Ларионова

окружают герои, не способные к восприятию ничего, кроме конкретики, прагматики, не способные мысленно «переступить через границу» – таковы многие коллеги молодого историка, а также те героини, которыми он пытается заменить Лизу; таковы соседи генерала по коммуналке.

Этот контраст «созерцателей», бескорыстно воспринимающих жизнь как объект наблюдения, изучения, и «прагматиков», вмешивающихся в ее течение, чтобы перестроить под себя и извлечь выгоду, настолько важен идейно, что во многом определяет дискурсивный «рисунок» романа. Появление первых в тексте отмечено обилием дескриптивных фрагментов, действие словно останавливается либо существенно замедляется; когда же речь идет о вторых – будь то псевдопомощница Соловьева Зоя, прячущая от него рукопись генерала, а затем инсценирующая поиски, или соседи Ларионова, после его смерти растаскивающие его имущество, – доминирует нарратив, словно превращающийся в данном контексте в маркер низменной предприимчивости.

Если вспомнить, что поиск «формулы» соотношения Соловьева и Ларионова для нарратора и стоящего за ним автора, – это еще и поиск ответа на вопрос о соотношении настоящего и прошлого (будущее роман практически игнорирует), то обращает на себя внимание факт удвоения, зеркального отражения друг в друге эпизодов повествования о современности и гражданской войне. То же самое можно сказать об эпизодах из прошлого и настоящего одной и той же личности. Приехав в Ялту, Соловьев решает поселиться около стадиона «Спартак», потому что помнит, как ему в юности понравилась книга об одноименном герое. Одна из председательствующих на конференции напоминает историку директрису его школы по прозвищу Вий, а самый одиозный из докладчиков – персонажа новогоднего школьного же представления. Это «нарративное удвоение», сближающее, отождествляющее настоящее и прошлое, объясняется тем, что, по мысли романиста, нет непроходимой грани между темпоральными «зонами», «время – улица с двусторонним движением», и, кроме того, история – и личная, и всеобщая – не знает прогресса. Не случайно и Соловьев, и Ларионов постоянно переживают эффект дежавю: все уже было, все

повторяется, и постоянные повторения несколько обесмысливают происходящее. Единственное, что способно внести смысл в дублирующую саму себя историю, – человеческое деяние, разворачивающееся в нравственной плоскости, являющееся по-настоящему уникальным, исключая возможность повторения. Именно такой поступок совершает генерал, решая сохранить жизнь своему безоружному врагу.

Поскольку рассматриваемый текст отличает присутствие большого количества дескриптивных и итеративных фрагментов, связанное со спецификой изображения внутреннего мира героев-созерцателей, в романе чрезвычайно активизировано использование средств, повышающих текстовую связность, помогающих читателю не потерять логику продвижения от загадки к разгадке. Эти приемы «работают» как на микроуровне (связь между отдельными эпизодами), так и на макроуровне (связь более масштабных семантических блоков) текста. Назовем их:

1) имитация теоретического дискурса, облегчающая прослеживание логики излагаемого. Как отмечалось выше, роман стилизован под научное исследование, и потому, если нарратор прибегает к конструкции с вводным словом «во-первых», читатель самой инерцией стиля уже настроен на появление «во-вторых», и, как правило, не ошибается в своих ожиданиях. За высказанным тезисом («Генералу Ларионову не нужно было преодолевать обстоятельства. Как раз наоборот: ему надлежало только впитывать, наполняться до краев качествами своей среды. Что он, собственно, и сделал» (11)) следуют аргументы («Генеральское начало проявлялось в нем с раннего детства, с того самого времени, когда, едва начав ходить, ровными рядами он выстраивал на паркете деревянных гусар» (11)); частотны отсылки к вышесказанному («Как уже отмечалось, до трех лет дитя не говорило» (13));

2) «стык» – один абзац заканчивается, а другой начинается похожими либо тождественными лексико-синтаксическими конструкциями. Примечательно, что речь в этих абзацах может идти об абсолютно не связанных между собой вещах:

«Стоит ли говорить, что такие люди решительно предпочтут самолету поезд – во всех случаях, кроме трансатлантических. Американцы не оставляют им никакого выбора. У отца генерала Ларионова возможности выбрать тоже не было» (36) – так реализуется очень значимая для романа идея связанности всего со всем, отсутствия непроходимых барьеров не только между «временами», но и между явлениями, личностями и т. д. Прием «стыка» связывает не только абзацы, но и отдельные главы. С этой же целью нарратор прибегает к «фальсифицированным» ссылкам, когда, например, в одной из глав содержится сообщение с фактической ошибкой («Передача Крыма Узбекистану казалась ему нелогичной» (46)), а следующая глава начинается с ее исправления, отсылающего воспринимающее сознание к рассказанному ранее («В предыдущее изложение необходимо внести поправку. По уточненным данным, указом Н. С. Хрущева Крым был передан Украине» (49));

3) разнообразные сквозные элементы (детали, образы, ситуации, мотивы), помогающие читателю связывать между собой соловьевскую и ларионовскую истории и постоянно актуализирующие проблему поиска разгадки этой связанности («птичья» и железнодорожная темы, сопутствующие обоим героям);

4) ретардации, акцентирующие значимые с точки зрения авторского замысла эпизоды истории. Особенно выделена таким образом кульминационная сцена – несостоявшийся расстрел. Приближение решающей точки (расстреляют – не расстреляют) замедляется не только введением дескриптива и вставных analeptических эпизодов (генерал мысленно возвращается в детство), но даже лексически: «Из кедровых крон медленно летели шишки» (372), достигается нечто подобное кинематографическому эффекту замедленной съемки;

5) метаописательные фрагменты, зачастую помогающие спрогнозировать развитие интриги и являющиеся своеобразными подсказками, ведущими к разгадке тех загадок, которые ставит перед читателем повествование. В самом начале романа, в первой главе, читаем: «Настоящее повествование вообще склонно делать акцент на разнообразных сходствах и совпадениях, поскольку во

всяком подобии есть свой смысл: оно открывает иное измерение, намекает на истинную перспективу, без которой взгляд непременно уперся бы в стену» (22) – и затем начинаем такие значимые совпадения отмечать. Так, например, в тексте несколько раз обыгрывается совпадение фамилии героя Соловьева и известного историка. Когда среди персонажей появляется академик Темрюкович, о котором сообщается, что он издал полное собрание сочинений Соловьева, у читателя появляется ожидание, что ученый муж сыграет некую роль в главном для современного Соловьева деле. И действительно, именно Темрюкович подсказывает аспиранту, где искать сообщение об одном из самых значимых – как потом становится понятно – эпизодов биографии генерала, о личной встрече с врагом и решении сохранить ему жизнь. Кроме того, об академике говорится, что он – обладатель того самого «потустороннего взгляда», который отличает двух главных героев. Таким образом, «совпадения», внимание к которым привлекается в метаописательном фрагменте, становятся своеобразными «метками», выделяющими ценностно близких автору персонажей.

Итак, энигматическая интрига в рассматриваемом романе обладает сложной структурой, принцип соотношения ее сегментов можно было бы определить как «рамочный»: некто, разгадывающий тайну, сам становится тайной для другого разгадывающего. Основная интрига является настолько значимой для реализации авторского замысла, что подчиняет себе другие типы интриг – лиминальную по своей природе интригу становления и циклическую любовную. Иногда разгадку тайны «подсказывает» чудо, понимаемое автором как результат нравственного усилия героя, однако в целом природа энигматики, организующей роман, такова, что ее окончательная разгадка невозможна, ведь главная тайна, о которой пишет Водолазкин, – тайна человеческой личности в ее соотнесенности с масштабными онтологическими «загадками», прежде всего такими, как время и смерть.

3.4.2 «Авиатор» Е. Г. Водолазкина

Сложная природа взаимодействия нарративных интриг, организующих читательскую заинтересованность в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор», обусловлена авторской концепцией событийности. Разработка этой концепции, начатая в предшествующих произведениях писателя («Соловьев и Ларионов», «Лавр») продолжается в анализируемом тексте, где главный герой не раз обращается к размышлениям о том, «что вообще следует считать событием». «Для одних событие – Ватерлоо, а для других – вечерняя беседа на кухне. В конце, предположим, апреля тихая такая беседа – под абажуром с тусклой мигающей лампочкой... Сама беседа – за исключением отдельных слов – может, и не остается в памяти. Но остаются интонации – умиротворяющие, как будто весь покой мира вошел в них этим вечером. ...Ведь это только на первый взгляд кажется, что Ватерлоо и умиротворенная беседа несравнимы, потому что Ватерлоо – это мировая история, а беседа вроде как нет. Но беседа – это событие личной истории, для которой мировая – всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли. Понятно, что при таких обстоятельствах Ватерлоо забудется, в то время как хорошая беседа – никогда»³³.

Романный нарратив, таким образом, организуется взаимодействием двух типов событийных цепочек, каждый из которых предполагает «рефигурирующее» читательское внимание. Последовательности первого типа формируются на внешнесобытийном уровне, мимо них не пройти («Ватерлоо»), они «держат» заинтересованность даже при самом поверхностном восприятии текста. События второго типа разворачиваются в сфере сознания, а точнее, диалога сознаний («беседа») персонажей. «Прослеживание» таких событий дается читателю сложнее, т. к. основным интригообразующим фактором здесь становится преимущественно ритм эпизодизации. Текст романа членится на соразмерные части – дневниковые записи, принадлежащие сначала протагонисту, Иннокентию Платонову, а вскоре еще двоим – жене героя и его врачу. Каждая из записей выполняет функции своеобразной «ритмической единицы» повествования, и

³³ Водолазкин Е. Г. Авиатор. М.: Редакция Елены Шубиной, 2016. С. 380–381. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

перед читателем возникает задача реконструкции «семантического ореола» воспринимаемых им ритмических закономерностей. Переход от моносубъектного к полисубъектному повествованию, взаимосвязи и принципы чередования фрагментов, принадлежащих разным субъектам, корреляция этих фрагментов и хронологических маркеров, соотношение их наличия и отсутствия, соотношение графически дифференцированных фрагментов и постепенного исчезновения дифференциации, координация формирующейся структуры и сквозных элементов текста (мифологем, лейтмотивов), взаимодействие различных временных и стилистических пластов внутри фрагментов, совмещение новеллистического, дескриптивного и медитативного в них – вот далеко не полный спектр направлений, по которым должно двигаться читательское восприятие в постижении событийности, рождающейся в сфере диалога, разворачивающегося между сознаниями субъектов повествования.

Несмотря на исключительную значимость этого типа событийности, в романе постоянно поддерживается высокий уровень напряженности внешнесобытийного ряда. Интриги, которые поддерживают читательскую заинтересованность ходом действия, организованы по алгоритму «утаивание – узнавание» и являются, по сути, детективными. Не помнящий своего прошлого герой ищет ответ на вопрос: «Кто я?». Читательское сознание, как и сознание героя, поглощено обнаружением «улик» (датировка на упаковке таблеток, «непривычная» шариковая ручка и т. п.), постепенно ведущих к пониманию целостной картины происшедшего: Иннокентий Платонов, родившийся в 1899 году, попавший в период сталинских репрессий в лагерь и принявший там участие в эксперименте по криоконсервации, успешно «разморожен» в 1999-м и пытается освоиться в новой эпохе.

Когда напряжение событийного ряда, индуцируемое вопросом: «Кто я?», спадает, новым источником напряжения становится классический детективный вопрос: «Кто убил?». Среди историй, который вспоминает герой, есть сюжет о Зарецком, соседе по коммунальной квартире, который донес на отца Анастасии, возлюбленной Иннокентия. В результате доноса профессор Воронин был

арестован и вскоре расстрелян, после чего Зарецкого нашли убитым. Детективная интрига ретардируется за счет введения фигуры ненадежного нарратора – рассказчик, главный герой, совершивший это преступление, всячески от него дистанцируется в течение всего повествования, и лишь в конце звучит его «исповедь».

Несмотря на то, что оба вопроса, казалось бы, направляют заинтересованное восприятие на движение внешнесобытийного ряда, они все же экзистенциально подсвечены, вследствие чего стимулируют внимание к первостепенно значимым для романа событиям, происходящим в сфере сознания и коммуникации. «Кто я?» – вопрос не только о «прагматической» идентификации (пространственно-временной, социальной и т. д.), но и об идентификации сущностной. И в этом смысле «детективный» вопрос: «Кто убил?» – предстает лишь одним из его вариантов, проблематизируя грань между преступлением и справедливым возмездием, актуализируя в отношении героя восходящую к античности категорию трагической вины.

Примечательно, что любовной интриги, часто организующей «внешнюю» событийность в романном повествовании, в «Авиаторе» не возникает. Инвариант традиционного любовного сюжета, организованный циклически (утрата – поиск – обретение: влюбленные расстаются, преодолевают множество препятствий, а затем воссоединяются), восходящий еще к античному роману, в рассматриваемом тексте не реализован. Значимым ориентиром для современного автора оказывается скорее та модель любовного сюжета, которая развернута в «лирической трилогии» А. Блока, отсылки к которому в «Авиаторе» многочисленны: «Ее» нельзя потерять (и, соответственно, найти), т. к. «Она» – начало, существующее для героя всегда и лишь меняющее ипостаси.

В романе Водолазкина рядом с героем на всех этапах его пути всегда есть некая инвариантная «она» (девочка-соседка, гимназистка на катке, невеста Анастасия, жена с таким же именем, как бы замещающая умершую возлюбленную, Мещерская в лагере, медсестра Валентина), каждое воплощение которой атрибутировано сходными характеристиками: таинственность,

сакральность, поддержанная семантикой имен, невозможность или крайняя затрудненность преодоления черты, разделяющей плотский и духовный контакт (аналог блоковского «Твоей одежды не коснусь»). Поскольку такая «Прекрасная Дама» сущностно всегда рядом с героем, а меняются лишь ее конкретные воплощения, напряжение, индуцируемое любой ситуацией разлуки, в данном тексте априорно снято, происходящее во внешнесобытийной сфере не акцентировано.

Формирование основной интриги «Авиатора», как во многих современных романских нарративах, происходит на уровне вербализации наррации, и особенно значимую роль здесь играет, как нам кажется, ритм эпизодизации, постепенно приобретающий собственный «семантический ореол». Очень важными в этом смысле представляются эпизоды, «главную роль» в которых играют вещи – книга о Робинзоне, которую герою читали в детстве, статуэтка Фемиды из кабинета отца, часы и т. п. «Повышенная» семиотичность чередования данных эпизодов связана с тем, что вещь, входя рассматриваемый текст, перестает быть просто деталью, необходимой для характеристики персонажа, обстановки действия и т. д., а последовательно расширяет свою смысловую сферу, приобретая пропорционально этому процессу определенную самодостаточность и самостоятельность и напоминая о сходных характеристиках функционирования элементов вещного мира в «Капитанской дочке» Пушкина, где заячий тулуп становится практически действующим лицом.

Так, первый значимый эпизод, в котором участвует статуэтка Фемиды, связан с переходом некоей значимой для героя границы (в детстве Иннокентия восхищает эстетическое совершенство вещи, его тяга к рисованию начинается с ее созерцания, затем герой, раздраженный тем, что весы не двигаются, как должны, отламывает их, нарушая совершенные пропорции), и этот смысл будет сопровождать практически любое появление данного предмета в тексте. Лишившись весов, Фемида превращается в молоток, которым Иннокентий убивает Зарецкого, донесшего на отца возлюбленной: если, как в пореволюционной России, когда разворачиваются действия значительной части

романа, отменены критерии, разграничивавшие этически допустимое и недопустимое, то и человека, и страну ожидает хаос. Когда герой, долгое время считавший, что совершенное им – справедливое возмездие предателю, все же осознает свою вину (преодоление этической границы) и отправляется на кладбище просить прощения у убитого (пересечение мифологической границы, отделяющей мир живых от мира мертвых), в его кармане – злополучная статуэтка. И, нарисовав именно ее, Иннокентий понимает, что вновь обрел дар художника, который он считал утраченным в результате страшного лагерного эксперимента.

Знаковые фрагменты текста маркированы появлением еще одной вещи – книги о приключениях Робинзона либо образа самого главного героя известного романа, всегда связанных с семантикой уединенного, «островного» модуса бытия. Эта уединенность может обладать идиллической природой (настойчиво повторяется эпизод, когда бабушка читает заболевшему внуку шедевр Дефо, и мальчик испытывает чувство уютной отграниченности семейного мира от мира внешнего), а может быть трагической (как в лагере). Зброшенный в чужое время герой тоже чувствует себя Робинзоном. Имя и связанный с ним мотив исчезают из текста, когда Иннокентий пытается обжить этот «темпоральный остров» – влюбляется в Анастасию, внучку своей дореволюционной возлюбленной, а затем женится на ней – и возвращаются в текст вместе с известием о том, что герой умирает («засыпают» клетки его мозга, поврежденные «заморозкой»), ведь умирание – тоже «островное» состояние.

Мотивно-ритмический уровень подсказывает читателю разгадку детективной истории раньше, чем уровень сюжетный. Робинзон, ассоциирующийся с главным героем, все чаще начинает представляться «грешным», появляется в соседстве с упоминанием о «блудном сыне» («Сначала читал “Робинзона Крузо”, а затем Евангелие, притчу о блудном сыне» (316)). Ради необходимого ему смысла автор переакцентирует текст-источник, ведь повествователь у Дефо скорее восхищается тем, кто цивилизует дикое, чем осуждает сыновнюю непокорность, проявленную героем. Все чаще Иннокентий цитирует покаянный канон Андрея Критского: «Откуда начну плакати окаяннаго моего жития

деяний?», – обращение к которому, в общем, не мотивировано практически житейной, мученической судьбой «авиатора Платонова».

В контексте ритмизированности эпизодизации данной прозы (а также в сформированном в ней христианском контексте) примечательно, что из последовательности дней недели, в которые Иннокентий излагает историю ареста и расстрела профессора Воронина и мести за него, методично изымаются воскресения, что становится особенно знаковым на фоне возникающего после этой истории «двойного» воскресения – описания первой лагерной Пасхи героя, рассказ о которой записан в последний – и очень важный – день недели.

Тотальность присутствия прецедентного имени в тексте подсказывает одну из возможных жанровых идентификаций «Авиатора» как робинзонады. Для героя современной литературы едва ли возможно освоение новых пространств, но сюжет обживания новой временной территории вполне дает романному нарративу возможность состояться прежде всего потому, что именно такой сюжет потенциально может быть развит как во внешнесобытийной сфере, так и в наиболее значимой для актуальной словесности сфере ментальной. Герой заброшен в чужое время, как знаменитый герой Дефо – на остров. Он так же обречен и на одиночество, и на попытки очеловечить окружающий мир, представляющийся ему «диким», вписаться в новую реальность. Фабула освоения чужеродного и обеспечивает основной материал, подлежащий рефигурации воспринимающим сознанием³⁴. Чужое «одомашнивается» как физически (освоение современных реалий, механизмов, устройств; попытки социально идентифицироваться; женитьба, планирующееся отцовство), так и – что гораздо более важно – ментально (адаптация к речи другой эпохи, интерпретация нового времени, его перевод на свой внутренний язык, попытки срастить в сознании два временных потока – родной, дореволюционный и раннесоветский, с современным).

³⁴ Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. М.: Университетская книга, 2000. С. 82.

Фактически то, за чем читателю предлагается следить наиболее пристально, можно определить как *ментальную робинзонаду*. Ведущая интрига – энигматическая³⁵, поддерживаемая поиском ответов на несколько сущностно значимых для романа вопросов: как удастся связать (если удастся) несовместимые временные потоки, восстановить целостность «распавшегося» времени? как герой сможет покорить (сможет ли вообще?) новую «темпоральную территорию»? в чем смысл его «второго пришествия», в чем состоит миссия, осуществление которой стало возможным благодаря его чудесному возвращению к жизни?

Первый из приведенных вопросов – основной для героя, являющегося рассказчиком, и, следовательно, призванный стать таковым и для читателя. Водолазкин изображает то состояние мира, которое возникает как следствие разрыва временного континуума. Ощущение этой разорванности, сформулированное еще классиком («век расшатался»), знакомо и современным героям, в шутку определяющим себя как «хронотоплесс».

Распад темпоральной целостности, которую осмысливает автор, изображен как многоуровневый. Время нецелостно онтологически (герой понимает, что «я» прошлое и «я» настоящее далеко не идентичны, разделены огромной пропастью, и одна из его задач – найти путь к своему прошлому, которое видится ему, в соответствии с ключевой метафорикой романа, островом), исторически (жизнь страны представлена как роковым образом распавшаяся на «до» и «после» революции, причем хронологическое дано как сущностное: не два этапа в жизни одной страны, а две России, ни в чем не похожие друг на друга), личностно (Иннокентий совершает преступление, раскалывающее его индивидуальное время также на «до» и «после»; все испытания, которые выпадают на его долю – потеря близких, жизнь в лагере – изображены не только как следствие того, что герой «посетил сей мир в его минуты роковые», но и как расплата за «грехопадение»). Таким образом, главной стратегией исследуемого романа становится связывание распадающегося.

³⁵ Тюпа В. И. Этос нарративной интриги. С. 17.

Этот инвариантный смысл питает целый ряд типологически сходных, бессмысленных с сюжетной точки зрения эпизодов, наделенных очень яркой метафорической подсветкой. Вот герой, переселенный с матерью в квартиру «уплотненного» профессора Воронина, рассматривает своеобразный «интерьерный парадокс»: изящные двери в стиле модерн заколочены грубыми досками и кривыми уродливыми гвоздями. Дом находится на пересечении «Большого проспекта» и «Зверинской – улицы, ведущей к петровскому еще зверинцу». «В первый вечер мы с мамой стояли у больших окон, глядя на соединение двух улиц. Это было как соединение двух рек». Примечателен финал этой дневниковой записи: «На первом этаже дома напротив светилась витрина книжного магазина “Жизнь”» (61). Смысл этих и подобных эпизодов-метафор прозрачен: прошлое – прекрасно, разумно (Петр как воплощение идеалов эпохи Просвещения), пореволюционное настоящее – время вышедшего наружу зверства; прошлое – сцена, на которой разыгрывается трагедия, настоящее представлено как пространство реализации фарса (Иннокентия приглашают рекламировать замороженные овощи), но эти потоки необходимо соединить, т. к. потеря целостности чревата еще большей катастрофичностью. Не случайно самые трагические страницы романа посвящены описанию гибели авиатора, чей самолет разбивается вследствие разрушения конструкции, связывавшей крылья.

Идея связи разнородного определяет поэтику романа. Ею обусловлен, как нам кажется, выбор жанровой стратегии, ведь в рамках дневника могут уживаться фрагменты самых разных дискурсных направленностей, например, нарративные (чаще даже – заостренно новеллистичные) соседствуют с медитативными; а также стилистических регистров (прекрасное старинное – «инфлюэнца», «пульверизатор», «авиатор» – и современные аналоги родных для героя лексем, воспринимаемые им как прагматичные, куцые).

Огромное количество приемов направлено на создание эффекта связывания прошлого и настоящего. Эпизоды, разворачивающиеся в этих временных пластах, часто совмещаются в рамках одной дневниковой записи. Дублируются актантные структуры нарративов о дореволюционной и постреволюционной эпохах (попав в

современность, Иннокентий выясняет и «досказывает» для себя и читателя судьбы тех, кто составлял круг его общения в молодости), многочисленны и переключки на уровне художественного пространства: говоря о Белом море, увиденном по прибытии на Соловки, герой непременно вспоминает о детском путешествии в Алушту, о черноморском пляже; рассказ о визите в современную больницу к умирающей Анастасии дан в параллель с повествованием о пребывании в лагерной больнице и т. д. Два потока как бы движутся навстречу друг другу – вспоминая об определенных фрагментах прошлого и рассказывая об удачах и неудачах на пути интеграции в современную эпоху, герой-рассказчик словно собирает пазл. Когда найден последний элемент головоломки (воспоминание об уколе снотворного и засыпании перед погружением в азот), в «современном» сюжете происходит перелом – выясняется, что клетки мозга Иннокентия, которые, казалось, были успешно «разбужены», снова начинают «засыпать», существенно ускоряя приближение «второй» смерти, на этот раз окончательной.

Таким образом, находятся ответы на основные вопросы, поддерживающие развитие энигматической интриги. Один из самых напряженных проблемных «нервов» «Авиатора», как и предшествующих романов Водолазкина, – соотношение исторического и личностного, и приоритетным вновь, как и раньше, оказывается второй член дихотомии. Исторический «разлом» не получается «срастить» в историческом же пространстве, описанную катастрофу никак не «компенсируешь», не «сгладишь» внешними средствами. Единственное пространство, в котором можно как-то работать с тем, что представляет из себя русский XX век, – это пространство человеческого сознания; именно здесь можно соединить «узловатых дней колена», именно в него можно интегрировать травматичный опыт (не только общенациональный, но и индивидуальный – Платонов признается в конце записок, что убийцей был он) и обрести новую идентичность. В этом, очевидно, и состоял смысл «воскресения» героя, его «второго пришествия», поэтому сразу после того, как миссия осуществилась, начинается уход. Финал романа – яркое свидетельство ее осуществленности,

знаменующее приближение к разгадке романной энигматики и еще раз демонстрирующее, насколько далеко разведены в современном тексте линии внешней и внутренней событийности.

С точки зрения первой, внешней событийности, перед нами открытый финал, организованный по давно описанному принципу: «И тут героя мы оставим в минуту злую для него» – самолет, в котором Иннокентий возвращается из Мюнхена, терпит крушение, и неясно, выживет ли герой. И если да, то остановится ли «засыпание» клеток или продолжится?

С точки зрения событийной линии, развивающейся в сфере сознания героя, финал выглядит гораздо более определенным. В ментальной сфере Платонову удалось преодолеть разорванность времени как исторического, так и личного (он перестает интерпретировать совершенное убийство как справедливое возмездие и начинает осознавать его как грех), и оно (время) аннулируется. В финале происходит именно это: все разбитое как бы склеивается, к герою возвращается дар художника, Фемида больше не молоток, а прекрасная статуэтка, и в ее руках снова оказываются весы, и роман Дефо вновь маркирует идиллический топос детства, прочно ассоциируемого с раем, а вовсе не греховность нового «блудного сына», как в средних частях повествования («В центре потолка светло, а по углам мрак. На шкафу, излучая справедливость, держит весы Фемида. Бабушка читает “Робинзона Крузо”» (411)). И если описанное в последней сцене засыпание – перифраз смерти (а данный эпизод отчетливо рифмуется с еще одним ключевым для романа эпизодом засыпания – перед погружением в азот), то она – в контексте всей суммы христианских коннотаций, очень интенсивных в романе – неокончательна.

Достигнутое «аннулирование» времени отражается и на графическом облике романного нарратива: когда восстанавливается целостность темпорального континуума в сознании героя, начинает «сглаживаться» и дискретность в оформлении текста, исчезает разделение на дни недели, повествование становится единым потоком.

Еще одна значимая сфера реализации инвариантного смысла романа (связывание разобщенного) – субъектная, и происходящее в ней обладает не меньшим интригообразующим потенциалом. В начале второй части (середина повествования), когда принцип темпоральной интеграции читателю в общих чертах уже понятен, происходит существенное преобразование нарративной структуры – при сохранении дневниковой формы изложения к голосу повествователя добавляется еще два: наряду с Иннокентием рассказывают теперь Анастасия, его возлюбленная, и Гейгер, врач, ставший другом героя.

Развитию детективной интриги, организующей внешнесобытийный ряд, такое усложнение никак не помогает, возникает даже некоторый ретардирующий эффект, ведь все происходящее теперь освещается с трех точек зрения. Вторая часть романа – рассказ о том, что нуждается в восстановлении не только распавшееся на несовместимые потоки время, но и возможность межличностного контакта. Проект такого восстановления представлен у Водолазкина как проект лингвистический; прослеживанию его реализации способствует разворачивающаяся в романе интрига слова.

Как и в романах М. Шишкина, в «Авиаторе» слово – метонимический заместитель человека, герой – не столько характер, сколько определенный тип речений, и именно в сфере взаимодействия этих типов, а не в сфере поступка рождается конфликт. Логично поэтому, что глоссализация становится тем уровнем текста, внимание к которому позволяет хотя бы в некоторой степени судить об этических акцентах, расставляемых автором. Так, примечательна подчеркнутая нежизнеподобность диалогов персонажей, которые ведутся не для того, чтобы читатель максимально полно представил себе ситуацию, характер, социальный контекст и т. д., а являются способом раскрытия говорящего как некоего антропологического феномена. Значимыми в этом контексте становятся ситуации абсолютной или почти абсолютной лишенности слова, как это происходит с доносчиком Зарецким, чекистами, лагерным начальством и др.

Частотны ситуации, когда фраза становится как бы субституттом человека, афористично манифестирующим его сущность, отношение к миру. Герой (и,

соответственно, читатель) не знает истории человека по имени Терентий Осипович Добросклонов, не дан портрет, но его фраза «Иди бестрепетно!», ободрившая когда-то испугавшегося ребенка, помогает Иннокентию и на пороге смерти. От ряда проб недолжного жизненного поведения героя удерживает именно их непривлекательное словесное оформление. Так, юноше-Платонову отвратительна водка, которую его знакомый «*слямзил*» у родителей (курсив автора. – *О. Г.*).

Любой физический контакт ощущается героем как отталкивающий (в хороводе у соседа непременно влажные руки, горлышко бутылки, из которой пили, всегда вызывает отвращение), ведь истинный контакт – тот, который возникает в результате встречи сознаний (и взаимопроникновений индивидуальных стилистик говорящих), и именно его возникновение лежит в основе второго – наряду с восстановлением, а затем аннулированием времени, – значимого сюжета романа.

В его завязке три «действующих лица» – идиостили повествователей – очень далеки друг от друга. Записки Платонова – полноценная художественная проза, в манере Насти поначалу распознается привычка к «лавбургерам», современной массовой литературе, а сухая протокольность изложения, свойственная Гейгеру, напоминает о больничных картах, историях болезни. Однако постепенно начинается взаимонастройка разнородных речевых систем. Возникает своеобразная «круговая порука» косвенной речи, когда все значимые идеи, высказанные одним участником коммуникации, переданы не в его записи, а в пересказе партнера по общению в соответствующей части дневника.

Постепенно в речь Насти («А друг мой любезный даже вопроса на сей счет не задал» (222)) и Гейгера («У нас был еще один разговор на сей счет» (237)) начинают проникать обороты и выражения, выдержанные в стилистике, свойственной главному герою. Прежде всего, обращают на себя внимание конструкции, производящие впечатление явных анахронизмов в речи тех, кто живет в конце XX века. Унифицируется и структура записок, принадлежащих разным авторам: часто в них велика «массовая доля» косвенной речи, прямая

появляется лишь в случаях ее концептуальной значимости, «зачином» и к последующему нарративу, и к медитативу становится вопрос, обращенный к себе, за которым следует попытка ответа; велико внимание всех пишущих к чужому слову, двуголосая лексема так или иначе выделяется, ее появление нередко дает импульс дальнейшему ходу повествования.

Содержание записок Насти и Гейгера также постепенно подвергается своеобразному добровольному «форматированию» – «Платоша заразил нас жизнеописанием», по словам Насти. И жена, и друг начинают с детальной, действительно напоминающей платоновские дескриптивы, реконструкции сцен из собственного детства, затем по просьбе главного героя воссоздают фрагменты дореволюционной реальности, а далее переходят к описанию происходившего в «пропущенные» Иннокентием десятилетия (50-е, 60-е и т. д.), готовясь продолжить этот проект и после его ухода. Параллельно с этим процессом превращения читателей в писателей идет не только уже упоминавшийся процесс исчезновения хронологических маркеров (дней недели), но и маркеров субъектных (имя «автора» перед записью). Важно, что, слившись графически, максимально сблизившись стилистически, три голоса не отождествляются, всегда остаются знаки, позволяющие различить говорящих. В финале возникает именно конвергенция, а не отождествление: «Единственный выход – переместить мое я в них. Или самому войти в их я. Не исключаю, что в нашем взаимном движении мы встретимся посередине» (384). Эта «встреча посередине», возникающая как результат взаимонастройки стилистик, сознаний, ценностных систем, необходима для того, чтобы текст, создаваемый оставшимися в живых, продолжал нести в себе отпечатки личности ушедшего. Таким образом, современный роман предлагает еще одну, коррелирующую с классической и модернистской, концепцию соотношения текста и жизни. Если классический текст призван жизнь отразить, а модернистский – пересоздать, то современное сознание рассматривает текст как субституцию жизни, точнее, как ту среду, куда она может «перетечь», если реализовываться в «обычных» условиях станет невозможно.

Итак, читательская заинтересованность в анализируемом тексте поддерживается интригами двух типов. Внешнесобытийный ряд организован детективными интригами, построенными по принципу «утаивание – узнавание», каждая из которых теряет напряженность, как только читатель, накопив необходимое количество «улик», приближается к разгадке. Энигматическая интрига, организующая наиболее важную для романа событийность – ту, которая разворачивается в пространстве внутреннего мира героев и представляет собой цепочку интеллектуальных/эмоциональных «прозрений» – индуцирует заинтересованность, не сходящую на нет, т. к. приковывает читательское внимание не к загадкам, а к тайнам (сущность времени, пути преодоления его власти над человеком, смерть, грех, предназначение личности, Бог).

3.4.3 «Черная обезьяна» З. Прилепина

Основные особенности организации нарративной интриги в романе З. Прилепина «Черная обезьяна» обусловлены трансформацией родовой природы этого текста. Его художественный «субстрат» – не событие, а состояние, переживаемое героем. Событийность же, которая образует рассказываемую историю, выполняет роль своеобразной развернутой метафоры этого состояния, проясняя его природу, генезис и динамику.

Наиболее частотный вопрос, задаваемый герою им самим и окружающими – «Кто я/ты?», позволяет указать на энигматическую интригу как основную в романе, однако семантически она едва ли аналогична интриге, организующей другой, только что проанализированный, современный отечественный роман о поиске самоидентификации, – «Авиатор» Е. Водолазкина. Если герой последнего пытается определить свою исконную экзистенциальную сущность, то протагонист Прилепина задается вопросом о природе «я», утратившего себя, проблематизирующего ранее стабильные представления о семье, социуме, языке – «кем я стал после того, как утратил себя и свой привычный мир?». Он, в отличие

от персонажа Водолазкина, приходящего к обретению себя, безымянен – чем усиливается семантика «потерянности». Роман, открывающийся вопросом: «Когда я потерялся – вот что интересно»³⁶, завершается констатацией – предложением, составляющим в силу своей повышенной семантической значимости отдельный абзац, – «Мне еще долго ехать» (287). В «Черной обезьяне» обретения себя не произошло.

Значимость «внутреннего» сюжета о потере себя приводит к девальвации значимости сюжета «внешнего», детективного, и, соответственно, авантурной интриги, что позволяет говорить о влиянии романной поэтики Ф. М. Достоевского. С формальной точки зрения рассматриваемый текст представляет собой художественную «имитацию» жанра журналистского расследования. Герой по поручению своей редакции берется разобраться в природе странного феномена – аномальной детской жестокости, проявленной некими таинственными «недоростками» в подмосковном городке Велимире. Однако, следуя стратегии автора «Преступления и наказания», Прилепин делает все, чтобы читатель перестал воспринимать его роман как детективный. Перемещение журналиста по городу – подобно раскольниковскому – абсолютно хаотично, является скорее проекцией душевных метаний героя, нежели способствует реализации логики расследования; встречи с теми, кто мог бы пролить свет на ужасные происшествия, неинформативны и напоминают либо диалоги, построенные по принципу *qui pro quo*, либо богословские диспуты. Девальвация детективности проявляется не только в нарушении информативной природы актуализируемых речевых жанров (когда, например, сообщаются не относящиеся к делу факты, сопровождаемые комментарием: «Но это опять же не имеет значения» (16)), но и прагматики коммуникативной ситуации. Так, беседу о возможности интерпретации подростковой жестокости как кары Божьей

³⁶ Прилепин З. Черная обезьяна. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 5. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

протагонист ведет с курирующим дело о «недоростках» представителем ФСБ «под аккомпанемент» стрип-шоу в ресторане «Сомалийские пираты».

Детективная интрига так внезапно и искусственно «аннулируется», что сама сюжетная ситуация, давшая толчок к ее появлению, – аномально жестокие «недоростки», немотивированно убивающие невинных, – начинает восприниматься как художественная условность, метафора, «шифр», ключи к которому «разбросаны» по тексту. Сама структура текста провоцирует читателя «подбирать» их один за другим. Если использовать «социальный» ключ, «Черную обезьяну» можно прочесть как роман о кризисе отцовства (именно об этом – два значимых вставных нарратива, да и основной сюжет повествует о распаде семьи). Возможна и «теологическая» трактовка (Бог хочет наказать человечество, но, любя его и не желая карать своими руками, выбирает недоростков – пока безгрешных, «не проливших семя», а потому безжалостных, – как инструмент возмездия), и «научная» (сверхъестественная жестокость – результат генетического сбоя, дефицита окситоцина в организме), и философская. После «аннулирования» детективной интриги герой начинает впадать в безумие, словно теряет какой-то направляющий его вектор. Если рассматривать «недоростков»-убийц как перифраз страшной, но и таинственной сущности мира, то, возможно, сюжет «шифрует» идею о том, что мир, содержащий ужасную тайну, все же лучше, чем бессмысленный мир. Такая версия объясняет очевидное нарастание интенсивности мотива сумасшествия после сведения на нет интриги, которая поддерживалась сюжетикой расследования. Кроме того, «реальность», описанная в романе, может быть рассмотрена и как проекция сознания протагониста. Как и в прецедентных для Прилепина романах Достоевского, в «Черной обезьяне» расплывчаты и подвижны границы между сферами действительного и ментального, вследствие чего появляются эпизоды с двойными мотивировками. Например, первая вставная история (об осаде средневекового города армией детей) рассказана главному герою-журналисту профессором, и в то же время содержит деталь, принадлежащую истории детства самого героя (собака, умевшая говорить «мама»), при этом повествователю второго уровня эта деталь просто не

могла бы быть известна – у персонажей слишком поверхностное знакомство. Учитывая, с какой легкостью протагонист-писатель сочиняет сюжеты, отталкиваясь от минимума исходных данных, историю о недоростках вполне можно рассматривать как попытку выдумать «какой-нибудь другой ад, взамен собственного» (269).

Вследствие того, что детективная интрига довольно скоро оказывается дискредитированной, читатель следит не за приключениями героя, ведущего расследование, а за «приключениями» мотивов. Нам представляется, что сложный мотивный каркас романа выстроен по концентрическому принципу. Подобно тому, как в музыкальном произведении одна и та же тема может быть проведена в разных тональностях, в рассматриваемом тексте в рамках разных семантических рядов возникает мотив спуска вниз/осыпания/упадка/деградации, актуализирующий вновь и вновь, каждый раз на новом уровне, основной конструктивный элемент текста – ощущение потерянности, которое «опредмечивается» затем в определенный сюжет, систему персонажей и т. д.

Лексемы «ссыпаться», «осыпаться», «рассыпаться» крайне частотны в рассматриваемом романе («Тогда [увидев старуху-смерть] я ссыпался с дерева, оставив клочья белой кожи на хлестких, корябистых ветках» (6); «дети осыпались из-за стола» (23), а также в переносном смысле: когда герой пытался увязать воедино версии, «все осыпалось, только тронь» (74)). «Рассыпается» не только то, что по своей природе может осуществить это действие, но и то, что органически целостно, – прежде всего, человеческое тело: «иногда они [брови] становятся почти вертикальными и похожими на дождевых червей. Кажется, что брови тоже сейчас уползут, сначала одна, потом вторая» (25); «пальцы на ногах смотрели в разные стороны, словно собрались расползаться кто куда» (11). «Тело рассыпалось, как будто состояло из разных, совершенно не связанных друг с другом частей. Накидали вразнобой плечо, колено, печень локоть, челюсть» (166).

Личность протагониста также лишена целостности. Перед нами субъект, отчужденный не только от собственной телесности («проснулся, долго трогал лицо пальцами, словно никак не мог решить: признать себя или спутать с кем-то

другим» (233)), но и от собственного личностного центра. Вопрос профессора: «Вы, собственно, кто, я никак не запомню?», – вызывает у героя лишь недоумение: «Пожевав губами и поиграв скулами в поисках разумного ответа, я так ничего и не придумал» (245). Постоянно подчеркивается дезориентация персонажа в пространстве.

Подобная дезориентация свойственна не только протагонисту, но и принадлежащим ему предметам – так «потерявшееся» сознание воспринимает окружающий мир: «Куда-то поехал мобильный на вибросигнале. Он был похож на позабытый вагон, который вслепую, без руля и без ветрил, ищет свой состав» (6).

Семантика распадающейся целостности организует и сюжет рассматриваемого текста. Герой утрачивает дом (жену, детей, а затем и квартиру), разрушается и его второй – уже «псевдосемейный» союз, потерянными оказываются работа, цель расследования и, наконец, в финале романа – разум.

Когда герой перемещается в пространстве, то, как правило, речь идет о спуске из собственной квартиры вниз по эскалатору, в лаборатории, расположенные всегда в подвале, либо о скольжении, соскальзывании. «Спускаться легче, чем идти вверх», – звучит значимый автокомментарий. В сочетании с постоянными упоминаниями об аномальной жаре (вновь отсылка к «Преступлению и наказанию»), названный мотив приобретает явно inferнальную подсветку, становящуюся к концу все более ощутимой: в одном из эпизодов изображается, как герой проехал *девять* раз по *кольцевой* ветке метро. Словоформа «липко» меняет частеречную принадлежность, превращаясь в категорию состояния: «липко все, как же мне липко» (155), – постоянно твердит герой. Логично, что пространственный верх вообще исключен из повествования: даже присутствуя лексически, он отсутствует сущностно. «В полутьме торчали кусты и ветки, но ощущения большого неба и простора – так, чтоб можно было вдохнуть во всю грудь, – этого ощущения не было... Казалось, что небо принохивается ко всему огромной ноздрей» (171).

Мотив спуска вниз остается сквозным, и его следует рассматривать как метафору. В повествование входят истории личной деградации, в большинстве случаев связанные с определенным типом смены деятельности: уходом оттуда, где возможна творческая реализация, в сферу госслужбы. Такова, например, судьба Верисаева, бывшего художника, пережившего насилие в армии, после чего сломавшегося и превратившегося в «привокзального мента». Слатитцев, с которым главный герой знакомится на семинаре для начинающих авторов, также совершает своеобразный «дауншифтинг», меняя «высокое ремесло» на место в президентской администрации.

Возможно и коллективное «соскальзывание вниз». Прилепиным изображены в духе «нового реализма» картины деградации глубинки, где основным содержанием жизни нравственно и физически уродливых людей становится само- и взаимомучительство.

В начале романа протагонист припоминает две истории из собственного детства. Обе обладают очень мощной символической подсветкой благодаря центральным образам – собаки (верность) и голубя (святость, любовь, мир). Сначала позитивная коннотация разрушается «извне», помещением в чуждый, не соответствующий культурно закреплённой семантике образа, событийный ряд: ребенок, внезапно захотев завести другую собаку, оставляет «старую» на перроне вокзала незнакомого города; идя на поводу у старших «друзей», участвует в расправе над птицами. В финале читатель наблюдает деформацию самого смыслового ядра устойчивого образа. В эпизоде, рассказывающем об уже окончательно искаженном сознании главного героя, несколько раз повторяется фраза, в которой как бы подводятся итоги развития столь значимого для романа мотива спуска вниз: «Пахло кислым молоком, больницей, дохлой собачатиной, голубятиной, человечиной» (284). Когда человек превращает собаку и голубя в «собачатину» и «голубятину», он сам неизбежно становится «человечиной».

По сходной модели строится коммуникативный сценарий, наиболее частотно актуализируемый в романе.

Текст, организованный в форме я-повествования, состоящий из соразмерных фрагментов, отделенных друг от друга графически, но не разбитых на главы и лишенных заглавий, может быть воспринят как проекция сознания, еще сохранившего функцию дифференциации, но уже утратившего способность воспринимать мир как систему, иерархию; сознание, в котором синтагматика, линейность одержала верх над парадигматикой.

По модели спуска вниз, в нисходящей градации строится и диалог рассматриваемого повествования с текстами-предшественниками. Примечательно, что роман, выстроенный по законам модернистской эстетики, содержит в инициальной и финальной частях отсылки к творчеству поэтов Серебряного века, причем в обоих случаях значимые для прецедентных текстов жизнетворческие смыслы «перекодированы» в декадентские. При полном сохранении исходной образности смыслы, которыми она наполняется, меняют знак на противоположный. «Звезда», которая у Маяковского и недостижима, и необходима, а потому непременно должна загораться «каждый вечер над крышами», у Прилепина лишается обоих своих сущностных свойств: «Куда идти, когда все осыпается, как буквы, которые можно только смести совком и выбросить в раскрытую дверь, в темноту, чтоб единственная звезда поперхнулась от нашей несусветной глупости» (6). Звучащему в начале мотиву «заземления» небесного в финале соответствует также интертекстуально поддержанный мотив невозможности прорастания человеческого во вневременное. Если в знаменитом стихотворении Мандельштама такое прорастание («На стекла вечности уже легло Мое дыхание, мое тепло») возможно в акте творчества, то в мире, воссоздаваемом современным романистом, оно уже не спасает от надвигающегося безумия. В финале произведения герой видит (или думает, что видит) в окне сумасшедшего дома лицо собственной жены: «Она приблизила бледные губы к стеклу, сказала что-то. Второй этаж, разве я услышу. Приблизила и выдохнула на стекло, но дыхания от нее не осталось, и на стекле ничего не отразилось» (281).

Помимо концентрической модели, в соответствии с которой происходит развитие мотива спуска вниз, в романе использовано еще несколько способов

организации сложнейшей мотивной «сетки», обеспечивающей текстовую целостность в условиях сниженной значимости сюжета.

В «Черной обезьяне» происходит активное обращение к традиционному приему сквозного мотива. Помимо упомянутого выше мотива пребывания в жарком/липком пространстве, чрезвычайно значимо отождествление человека и животного. Мощный стимул к развитию этого мотива дает уже заголовок: читатель начинает ожидать появления «черной обезьяны». В рамках сюжетной конкретики это игрушка, которую протагонист покупает в случайном лотке, чтобы чем-то удивить и порадовать детей, фрустрированных родительскими конфликтами. Войдя в текст, образ начинает стремительную семантическую экспансию, и вот уже сам герой (а его безымянность только способствует метафорическому переносу) тоже начинает восприниматься как «черная (неудачливая, невезучая) обезьяна». «Обезьянами» же сотрудники ППС называют гастарбайтеров. Вполне безобидная сцена встречи родителей с детьми в детском саду также оказывается погруженной в зооморфический контекст: «Начали подходить взрослые особи, зазывая своих: и то один двуногий кутенок, ликуя, выбежал из толпы, то другой» (240). Очевидно, авторскую антропологию необходимо рассматривать как полемичную по отношению к модернистской, ведь диалог именно с этой эпохой составляет одну из ветвей внутреннего сюжета произведения. Развитие человека – вопреки ницшеанским надеждам модернистов – пошло не по прогрессивной, а по регрессивной модели. Человеческое было преодолено, но не сверхчеловеческим, а животным. «Недоростки», терроризирующие провинциальный город Велимир, тоже «не доросли» до человеческого, то есть воплощают скорее животное начало.

Необходимо отметить, что, помимо анализируемого романа, в современной литературе существует целый ряд текстов, объединенных темой расчеловечения, спуска вниз по «подвижной лестнице Ламарка». Среди них – антиутопия А. Старобинец «Живущий», где люди настойчиво сопоставляются с насекомыми, «Хлорофилия» А. Рубанова, повествующая о трансформации человеческого мира в растительный, а также роман О. Славниковой «Легкая голова», в котором для

изображения социальных процессов всегда находятся гастрономические метафоры. В целом сегодня перед читателем предстает развязка истории, пролог которой был также написан в эпоху модернизма. Нельзя не отметить появления на рубеже XIX–XX вв. и в русской, и в зарубежной литературе целого ряда произведений, сюжетным двигателем которых было превращение животного в человека, – «Остров пингвинов» А. Франса, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, «Собачье сердце» М. Булгакова и др. В подоплеке такой сюжетики – характерная для данной эпохи надежда на преобразование массового сознания условных «Шариковых», их «очеловечение». Устойчивый сюжет начала XXI в. повествует о неудаче этого проекта.

Еще одной моделью организации мотивного каркаса текста является восходящая градация, находящаяся в сложной корреляции с упомянутой выше градацией нисходящей. Если последняя реализуется только в сфере семантики, никак не влияя на частотность появления того или иного «смыслового пятна» (Б. Гаспаров), то первая задает и повышение частотности их возникновения, и смысловую интенсификацию. По модели климакса, например, развивается мотив сумасшествия – он постепенно начинает связываться со все большим количеством участников действия. Сначала мы узнаем лишь об одном эпизоде, связанном с данной семантикой, – главный герой пытался уклониться от армии, имитируя сумасшествие. Затем читателю становится известно, что сын главного «эксперта» по вопросу о «недоростках» профессора Платона Анатольевича – умалишенный, и это уже не «имитационное» безумие. В финале романа герой видит в окне лечебницы для душевнобольных лицо своей жены и в итоге сам сходит с ума, уже по-настоящему.

По принципу смысловой интенсификации и постепенного расширения сферы значения развивается мотив соприкосновения с грязным, «грязью». Он входит в текст в связке с устойчивыми характеристиками пространства, в котором разворачивается действие, как «жаркого» и «скользкого». Расширение семантики «грязного» подготавливается упоминанием об отсутствии естественных причин его появления: «Я вышел из машины в грязь непонятого происхождения:

сильных дождей не было давным-давно» (67); физическая «грязь» начинает восприниматься как материализация сущностной нечистоты, а затем и расплаты за нее: грязь как размокшая земля вызывает «похоронные» ассоциации, актуализирует тему смерти. Сначала такой «ассоциативный сценарий» «обкатывается» на эпизодических персонажах («Неподалеку от метро привычно покачивалась толпа гастарбайтеров, лица как печеные яйца, руки грязные настолько, словно они спят, закапывая ладони в землю. Где ж они могут работать, такие неживые? Все, что можно с ними сделать, – бросить в яму, даже не связывая. И они будут вяло подрыгивать ногами, а кто-то без смысла взмахнет рукой, пока на них лопатой, черными комками...» (24)), а в одной из последних сцен романа все указанные смыслы связываются непосредственно с главным героем, предвеля трагический финал. «Едва автомобиль скрылся, я сделал шаг и упал. Размазался в грязях. Брюки, руки, щека, живот – всем этим прикоснулся черных каш, но почувствовал, что мало еще, мало. Возился долго, привставал, чертыхался, опять садился – дорога не держала, сбрасывала со скользкого черного крупа... – С того света, что ли? – спросила бабка и, сощурившись, некоторое время смотрела на меня. – Сам не из могилы вылез?» (275–277).

Развитие мотивики осуществляется и по модели антитезы. Так, частотные упоминания об inferнальной природе «недоростков» соотнесены с контрастными по отношению к таким мотивам характеристиками собственных детей («Стоят, розовые, как ангелы, посреди двора» (46)). В свою очередь, эта «ангелоподобность» противопоставлена детской жестокости, о которой идет речь в уже упоминавшихся фрагментах про расправу над голубями и предательство пса.

И, наконец, еще одна значимая для романа модель, обеспечивающая привлечение и удержание читательской заинтересованности, – перерастание мотива в микросюжет. Сначала в поле зрения читателя попадает, казалось бы, незначительное «смысловое пятно», которое в повествование с определенной периодичностью возвращается: например, герой носит цветные носки вместо традиционных черных, его время от времени об этом спрашивают. Он постоянно

уходит от ответа, что подогревает не только интерес спрашивающего в диегетическом мире, но и читательский интерес; затем все же рассказывает историю из своей армейской жизни, где черные носки фигурируют как атрибут насилия. В результате «вырастания» мотива в сюжет первый наделяется определенными внесловарными значениями, которые при дальнейшем появлении рассматриваемой единицы в тексте неизменно актуализируются. Например, когда герой застаёт у возлюбленной своего давнего недоброжелателя Слатитцева, он фиксирует внимание на черных носках посетителя, и этот персонаж начинает восприниматься не просто как неприятный, с точки зрения героя, но и как воплощающий насильственное вмешательство внешнего враждебного мира в ту личную сферу протагониста, в которой он надеется найти убежище.

Сходное «вырастание» в микросюжет происходит и с еще одной лейтмотивно повторяющейся подробностью – герой, лишившись сына и дочери, носит с собой детали детского конструктора. Невозможность его собрать, ненужность и нелепость игрушки во взрослом мире воспринимаются как знак того, что не только любовь, но и семья – то «убежище», которое больше не спасает от «страшного мира».

Поскольку любая художественная структура предполагает определенную сбалансированность разнонаправленных интенций, закономерно возникает вопрос о том, что же противостоит инвариантному для романа смыслу «спуска вниз». Во многих современных романах, развивающих модернистские стратегии текстопождения, таким «противоядием» распаду, о котором повествует уровень содержания, является сложноорганизованная форма, как бы воплощающая идею созидания. Это соотношение точнее всего сформулировано в рассказе М. Шишкина «Урок каллиграфии»: рассказ о «свинцовых мерзостях бытия» может быть записан прекрасным почерком, и за счет этого несколько скомпенсируется перевес «черного».

У З. Прилепина двойственное отношение к найденной неомодернизмом формуле. С одной стороны, язык, как и все остальные универсалии гуманистической культурной парадигмы, в «Черной обезьяне» представлен распадающимся.

Символична сцена, в которой герой, знакомя детей с азбукой, ожидает найти в ней привычную упорядоченность, а сталкивается с хаосом: «буквы там располагались не в алфавитном порядке, а вразброс, только начиналось с “А” и заканчивалось “Я”, а внутри все шло наперекосяк, будто в строгий порядок букв упал камень и все рассыпал» (108). Герой остро чувствует конвенциональную природу языка, и это становится обвинительным аргументом: «...и с восхитительной очевидностью мне, еле смышленому ребенку, стало ясно, что слова бессмысленны, они вместе со всеми своими надуманными значениями рассыпаются при первом прикосновении – оттого, что и значенья, и слова мы придумали сами, и нелепость этой выдумки очевидна» (6). Осознание спонтанности, необязательности связи слова, его смысла и соотнесенного с ними денотата приводит героя к отчуждению от языка. Часто репрезентации слова в романе предшествует достаточно объемный фрагмент, описывающий словопорождение, восприятие слушающим этого слова, – фрагмент, по сути, обесмысливающий, делающий излишним само репрезентируемое: «...она взяла трубку, спокойно произнесла слово, похожее по звучанию на какую-то вещь, что хранится на столике в туалетной комнате, – шампунь, крем, мыльница, флаконы с ароматизирующими жидкостями: алло. От этого слова пахнет чем-то неживым, когда оно попадает на язык, кажется, что ты лизнул мыло» (266). Сам концепт «творчество» попадает в смысловую сферу основного для романа мотива спуска вниз: «За три года я написал три политических романа: “Листопад”, “Спад”, “Сад”, – ожидался четвертый, и я спускался в него, как в скважину» (50).

Несмотря на вышесказанное, необходимо отметить, что Прилепин не до конца отказывается от неомодернистской концепции творчества как средства спасения от страшной реальности. В «Черной обезьяне», в частности, присутствуют следы модернистской идеи о приоритете текста перед жизнью. Так, герой, читая записку жены: «Я забрала детей. Жить здесь не будем», – размышляет: «А вот если бы не хватило чернил? ...Если б хватило написать только “Я...”. Ну, хорошо: “Я забрала...” И все, и кончились бы чернила. Тогда все могло бы пойти

иначе, правда ведь? Нельзя ведь забрать, не написав, кого забрала? Пришлось бы их оставить, верно?» (200–201).

Обращает на себя внимание также и то, что базовая для романа интенция «спуска вниз», организующая уровень содержания, никак не распространяет своего влияния на уровень формы. Текст, повествующий о тотальном упадке, оказывается не только не «осыпающимся», но и обнаруживающим особый тип художественной целостности, сложнее достижимый, нежели тот, который формируется посредством сюжета, – произведение оказывается искусно «прошитым» множеством сложно соотнесенных друг с другом мотивов, направленных на экспликацию «текстообразующего» настроения – потерянности в мире.

Тотальности того «декаданса», в который погружает читателя содержание прилепинского романа, противостоит еще одна черта его поэтики – диалогичность. Из целого ряда субжанров, участвующих в построении анализируемого романного целого – журналистское расследование, бытовая зарисовка, притча, теологический диспут и др. – доминирующим является, безусловно, первый. В описании расследования, которое ведет герой, акцентируется не его рефлексия, сделанные умозаключения, а диалоги с окружающими. Они в общем-то самодостаточны, из них герой не делает никаких выводов, приближающих к разгадке, т. к. сама суть расследуемого случая, вероятнее всего, есть лишь проекция «внутреннего ада» протагониста. Однако то, что для него остается открытой возможность вступать в коммуникацию, – уже значимый «антидекадентский» фактор.

Открыто диалогу и слово героя, являющегося нарратором. Оно двуголосо, передает не только точку зрения говорящего, но и точку зрения мира на говорящего, даже в тех случаях, если чужая оценка далека от лестной: «Ты местный? – спросила она; интонация, как у старшеклассницы, которая говорит с малолеткой. – Местный, – ответил малолетка» (26). Рассказывая о чуждом нравственно-социальном феномене, например, о мире дедовщины, герой-рассказчик все же позволяет отразиться в своем слове речевым особенностям тех, кого это

слово изображает. Такое изображение зачастую контрастирует со сложной, экспрессивной, синтаксически и лексически разнообразной речью нарратора: «Левая нога затекла и стала на удивление нестойкой. Странно, думал я, отчего на двух ногах можно не напрягаясь простоять час, а на одной и минута невыносима.

Деды смеялись себе за женский вопрос» (211).

Подведем итоги. В литературе XX в., на которую во многом опирается литература современная, было выработано несколько стратегий взаимодействия с катастрофической реальностью. Одна из них – условно «кафкианская» – состоит в том, что абсурдность текста является симметричным ответом на абсурдность жизни. Другая стратегия разработана «сверхлитературой» в диапазоне от В. Шаламова и А. Адамовича до С. Алексиевич, когда ответом на беспрецедентную действительность становится выход изначально кажущегося литературным текста за рамки литературности – такая динамика особенно наглядна при сопоставлении I и II частей цикла «Колымские рассказы». Третья стратегия, к которой ближе всего З. Прилепин, была открыта модерном и активно эксплуатируется в современной отечественной прозе: текст, повествующий о «деконструкции» почти всех общепризнанных ценностей, на формальном уровне в высшей степени «конструктивен». И если первый и второй сценарии предполагают признание бессилия культуры перед лицом «страшного мира», то в основе последнего всегда, как кажется, лежит убеждение художника, что он в силах противопоставить нечто надвигающемуся на него хаосу.

Названный парадокс в соотношении формы и содержания особенно очевиден при обращении к сложноорганизованной нарративной интриге «Черной обезьяны». В роман вводится авантюрная (детективная) интрига и одновременно читателю «подбрасываются» улики, указывающие на ее иллюзорность, точнее на то, что поиск должен быть перенаправлен с внешнего плана (разгадка тайны детей-убийц) на внутренний (разгадка тайны потери себя: когда это происходит? почему? что остается с человеком после такой потери?). Таким образом, базовой интригой романа становится энигматическая. Прослеживая ее, читательское сознание должно ориентироваться не на «путеводную нить» сюжета, а на целую

систему сложно соотнесенных друг с другом мотивов, которые, с одной стороны, помогают моделировать мироощущение «распадающейся» личности, а с другой – сохраняют от распада анализируемый текст.

Подведем итоги нашего обращения к категории нарративной интриги как инструменту анализа современной эпики.

Примечательной и достаточно неожиданной является апелляция современного романа к традиционным схемам построения интриги (рекреативная интрига «мифогенного» повествования, интрига наставления «притчеподобного» повествования) в противовес доминирующему в литературе XX века конструированию интриги на базе свободного «сюжета-ситуации» (Л. Пинский). Романная по своей природе интрига становления героя оказывается вписанной в рецептивные паттерны мифа, притчи, жития, что позволяет выявить сущностное ядро, «зону стабильности» в «протеичном» современном человеке, становящемся объектом художественного осмысления. Переакцентировка архаичных сюжетных схем происходит за счет активизации интриги слова, чрезвычайно востребованной в актуальной романистике.

Еще один традиционный тип интриги – авантюрный – стабильно предстает субдоминантным, несамостоятельным, катализируя развитие семантически более «сильных» интриг. Сама по себе авантюренность также трансформируется, обретает метафизическую «подсветку», начинает интерпретироваться как модель построения уровня презентации наррации либо уровня коммуникации нарратора и имплицитного читателя.

Данный уровень весьма часто оказывается акцентированным, установка на диалог определяет роли говорящего и воспринимающего. Нарратор часто выступает в амплу «переводчика», своеобразного «гида», знакомящего читателя с реальностью, чьи законы отличны от тех, в которых существует воспринимающий произведение. Повествовательская функция того же рода – «исследователь», ищущий решения некоей значимой в контексте авторской системы ценностей задачи. Сама природа этих ролей предполагает высокую степень читательской инициативности. Вступая в коммуникацию с нарратором-

«переводчиком», адресат художественного сообщения должен быть готов к перекодировке, смене семиотических паттернов, к тому, что референт больше не будет соответствовать привычному означаемому. Взаимодействуя с нарратором-«исследователем», читатель должен быть готов воспринять осуществляемое им изыскание как своеобразную инструкцию по ведению собственного поиска.

Вызовом читательской инициативности становятся также серьезные изменения в сфере фикциональной событийности, которые во многом определяют «лицо» современного романа. Актуальная эпика воспринимает и радикализирует, доводит до предела, тенденцию, заложенную еще модернистской литературой, – тенденцию, в рамках которой событие рассказывания становится более значимым, чем событие, о котором рассказывается. Событийность ментальная, событийность, разворачивающаяся в сфере речепорождения, проблематизируют такое качество художественного текста, как способность быть прослеживаемым, что повышает требования к креативной компетенции адресата.

Не случайно одной из самых влиятельных в современном контексте оказывается рассчитанная на максимальную читательскую инициативность энигматическая интрига, организованная чередованием фрагментов приближения к разгадке тайны и удалением от нее. Как правило, такая интрига организует нарративы об обретении себя, поиске либо восстановлении личностной идентичности, формулирование которой вызывает сегодня самые серьезные вопросы.

Чрезвычайно широк спектр средств, за счет которых осуществляется интригостроение. Значимо, что лишь немногие из них относятся к группе, обеспечивающей синтагматическую когерентность (преимущественно это техники, инициирующие темпоральные сдвиги – аналепсисы, пролепсисы и т. д.), большая же часть разворачивается на парадигматическом уровне текста:

- паратекстовый комплекс и значимые имена текста как «пусковые механизмы» интриги;
- разноуровневые эквивалентности, транслирующие преимущественно семантику зеркальности, симулякрности, пустотности, травмированности и т. д.;

– механизм ссылки (инициальный эпизод цепочки содержит лишь упоминание детали, которая в последующих эпизодах, как правило, дистантно расположенных, развивается в микросюжет);

– нарративная редупликация (присутствие «микропритч» в тексте, построенном по притчевому канону, «микрозагадок» в тексте, управляемом энigmatической интригой).

Примечательно, что нарративные техники, проблематизирующие интригу, к которым достаточно часто обращается современный роман (эллипсисы, внешне немотивированные «обрывы» повествования, деконструкция жанровых конвенций и т. д.), также оказываются в конечном итоге средствами ее поддерживания, так как апеллируют к способности читателя заполнять сематически значимые лакуны текста.

Еще одним значимым способом, при помощи которого текст направляет читательские ожидания, становится ритмизация, реализующаяся в сфере членения на эпизоды. Так, изменение интенсивности эпизодизации может маркировать значимые для развития интриги фрагменты. Ритм такого чередования может реализовывать смысловозначительную и даже этически-оценочную функцию. Так, в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» присутствие «высоких» героев-созерцателей маркируется преобладанием дескриптивных фрагментов, появление героев, реализующих низменную прагматичность как жизненную стратегию, отмечено преобладанием нарративности с достаточно дробной эпизодизацией.

Таким образом, обращение к категории нарративной интриги в применении к сфере актуальной словесности позволило нам не только уточнить смысловые и функциональные границы понятия, но и выявить, а также научно осмыслить своеобразие рецептивных программ, реализуемых современным романом нарративом.

Заключение

Для современного литературоведения актуальной задачей является поиск такого категориального аппарата, который был бы адекватен масштабным сдвигам, происходящим в сфере эстетики и поэтики неклассической литературы на текущем этапе ее развития. На наш взгляд, обращение к понятию нарративной интриги, рассмотренной как аспект интегративной категории «нарративная стратегия», может обеспечить исследователя эффективным инструментарием, ведущим к достижению обозначенной цели.

Способствуя осуществлению одной из наиболее значимых, согласно П. Рикеру, функций литературы – функции освоения, хранения и передачи событийного человеческого опыта – нарративная интрига позволяет осмыслить рецепцию литературного текста как двусторонний процесс: не только художественное высказывание «маршрутизирует» собственное восприятие читателем, но и последний участвует в креативной разработке предложенного ему «проекта» фикционального мира, заполняя «лакуны» в соответствии с собственным культурным опытом, особенностями мироощущения и т.д.

Если структура интриги определяется разрывами хронологической цепи и связанным с ними процессом эпизодизации, то возможность интриги быть прослеженной обеспечена соотношением традиционности и инновационности предлагаемого читателю сюжета. Именно возможность увидеть в каждой новой повествуемой истории реализацию типических схем обеспечивает ее интеллибельность и обуславливает связь категории нарративной интриги с категорией литературного жанра, без учета которой корректное исследование рецептивного аспекта художественной коммуникации, на наш взгляд, невозможно.

Анализируя современную романистику с учетом двух названных категорий как взаимодополнительных, мы пришли к следующим выводам.

Как известно, неканонические жанры представляют гораздо больше возможностей для проявления авторской инициативы, чем жанры канонические,

т. к. формирование внутренней меры жанра – «устойчивая ситуация авторского творческого выбора»¹. В современной литературе эта черта достигает максимальной степени проявления; не случайно литературоведы все чаще обращаются к понятию «авторский жанр»². В романе Л. Е. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» мы видим, как попытки *авторского самоопределения превращаются в основной жанрообразующий фактор*.

Стремясь к «новой достоверности», современная романистика часто *стирает границы между fiction и non-fiction*, что приводит к новому пониманию литературности, усилению роли первичных речевых жанров (дневниковых заметок, писем, мемуаров и др.) в структуре вторичного жанра (Е. Г. Водолазкин «Авиатор»); а желая достигнуть «новой искренности» – обращается к *эссеистичности*, задействуя ресурсы стилистики устной речи (М. П. Шишкин «Взятие Измаила»). Возможно, сходные цели преследует активная *лиризация* эпических форм – ситуация, когда, как в «Черной обезьяне» З. Прилепина, базовым «субстратом» текста становится не событие, действие, а настроение, концентрирующее определенное мироощущение, которое эпический сюжет эксплицирует.

Пример М. А. Палей, создавшей феномен «арт-романа» («Клеменс»), свидетельствует о том, что мощным трансформационным ресурсом становится и *полидискурсивность*: переключение в систему координат другого семиотического кода способно выполнять ту же функцию, что сюжетный поворот, перипетия в классическом романе.

Современному роману, как и постиндустриальной литературе в целом, приключения идей интереснее приключений вещей, а потому почти любое создаваемое сегодня эпическое повествование (кроме тех, что создаются «новыми реалистами») обладает чертами *метаромана*.

¹ Теория литературных жанров. С. 62.

² См., напр.: Любезная Е. В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Т. Н. Толстой: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006.

Частотны *обращения к классическим субжанрам*, преобразующие внутреннюю форму привычных структур. Так, «Письмовник» М. П. Шишкина переосмысливает инвариантную структуру эпистолярного романа, «Хлорофилия» А. В. Рубанова и «Живущий» А. А. Старобинец – антиутопии. Продолжаются в направлении, заданном еще Ф. М. Достоевским, трансформации детектива. В «Соловьеве и Ларионове» и «Авиаторе» Е. Г. Водолазкина, «Синей крови» Ю. В. Буйды, «Черной обезьяне» З. Прилепина, «2017» О. А. Славниковой расследование как внешнесобытийная интрига достаточно быстро дезавуируется, читательское внимание направляется на поиск экзистенциального характера – выяснение сущности отношений личности и судьбы, времени, Бога и т. д. Усложняется авантюризм. Так, в романе А. В. Понизовского «Принц инкогнито» по авантурной модели выстраивается не только сюжет отношений между героями, но и сюжет взаимодействия повествователя и читателя, а также сюжет вербализации наррации.

В целом, то, что являлось жанрообразующим параметром в классическом генологическом изводе, остается таковым и в современном романе, однако начинает управлять не только и не столько внешнесобытийным рядом, сколько тем, как складывается сюжет рефлексии центрального героя/героев либо повествователя; его влияние перемещается из «реальной» в когнитивную сферу. Например, в романе «Авиатор» Е. Г. Водолазкина актуализирована жанровая модель травелога, и конкретно такая его разновидность, как робинзонада. Но осваивать герою приходится не остров, а совершенно чужое время, соответственно, само освоение носит не материальный, а ментальный характер: незнакомую эпоху нужно осмыслить, принять, связать со знакомой, увидеть себя в новом контексте и т. д.³

Современный роман не только выходит в сферу нефикциональности, не только трансформирует классические жанровые модели, но и *взаимодействует с*

³ См., например, об освоении чужого времени в фантастическом авантюризм-историческом романе: Козьмина Е. Ю. Фантастический авантюризм-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 171–172.

протолитературными жанрами – мифом («Синяя кровь» Ю. В. Буйды, «2017» О. А. Славниковой), житием («Лавр» Е. Г. Водолазкина, «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Е. Улицкой), притчей («Хор» М. А. Палей).

По мысли М. М. Бахтина, художественная форма возникает как «тотальная реакция на целое героя»⁴. Основной вектор трансформаций связан с изменением статуса героя как субъекта поступка, продвигающего действие вперед. Герой сохраняет этот статус преимущественно в тех текстах, где романное начало взаимодействует с протолитературой, как в вышеперечисленных произведениях. И Лавр, и Даниэль Штайн совершают значимые для соответствующих повествуемых реальностей поступки, но являются при этом не столько романскими, сколько житийными героями. Ида Змойро («Синяя кровь») тоже представляется скорее персонажем современного мифа (безусловно, ориентированного на архаичный), не выходящим за рамки своей роли, состоящей в том, чтобы совпасть с предначертанным. Если же герой сохраняет свою романную природу, оставаясь тем, кто «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (М. М. Бахтин), он теряет инициативу значимого делания. Современный роман развивает несколько сценариев этой потери. Читателю может быть предъявлен герой, постоянно выступающий в «страдательном залоге» – игрушка в руках высших сил («2017» О. А. Славниковой), как жертва плохо устроенной социально-политической системы («Венерин Волос», «Взятие Измаила» М. П. Шишкина). Центральный субъект предстает как неукорененный в бытии, исчезающий, ускользающий и ищущий поэтому новых средств фиксации следов собственного присутствия; поэтому, например, в романах М. А. Палей «Клеменс» и И. Н. Полянской «Читающая вода» так значим медиакод: аудио- и видеофиксация себя и окружающих становятся жизненно необходимыми в условиях, когда способность к непосредственному переживанию реальности утрачена.

⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 17.

В центре романного повествования может оказаться и герой, активность которого, движущая сюжет в традиционном понимании, может быть сведена на нет, т. к. основной проживаемый им сюжет – поиск самоидентификации, часто новой взамен утраченной. Перемещения по городу центрального лица «Черной обезьяны» З. Прилепина бессмысленны, но вполне значимы при этом попытки ответить на вопрос «Когда я потерялся?» – эта рефлексия и является подлинным катализатором динамики романного текста. Аналогичные процессы характерны для «Авиатора» Е. Г. Водолазкина, «Письмовника» М. П. Шишкина и др.

Помимо утраты себя, центральный герой современного романа – это часто личность, утратившая контакт с Другим и стремящаяся к восстановлению коммуникации. Хаос интерпретируется как тотальное непонимание всех всеми, задача современного «праведника» – преодолеть стену этой «глухоты» («Даниэль Штайн, переводчик» Л. Е. Улицкой); неудивительно поэтому, что часто в центре повествования оказывается переводчик («Венерин волос» М. П. Шишкина, «Клеменс» М. А. Палей).

Тема потери личностью самой себя тесно связана с распространенной в современной романистике темой расчеловечения, спуска вниз по «подвижной лестнице Ламарка». Так, в антиутопии А. А. Старобинец «Живущий» люди настойчиво сопоставляются с насекомыми, в «Черной обезьяне» З. Прилепина – с животными, «Хлорофилия» А. В. Рубанова повествует о трансформации человеческого мира в растительный, а в романе О. А. Славниковой «Легкая голова» для изображения социальных процессов всегда находятся гастрономические метафоры.

Субъект, утративший инициативу делания, часто становится носителем яркого, запоминающегося слова. За приключениями стиля читателю современной прозы следить интереснее, чем за приключениями персонажей. Обратившись к нарратологической терминологии, можно констатировать, что два основных уровня текста – событие, о котором рассказывают, и «событие самого расска-

звания»⁵ – не являются в интересующем нас типе повествования паритетными; второй обладает явно превалирующей значимостью. Слово метонимически замещает своего носителя, обретая ту действенность, которой недостает человеку. В пределе – как это происходит в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» – слово способно стать одновременно и продолжением, и субституцией жизни.

Соответственно, одной из важнейших художественных задач, решаемых современным текстом, является усложнение нарративной техники. Часто перед читателем нелинейный роман, с ослабленной синтагматической связностью, за которой, по Т. Адорно, стоит всезнание, но с усиленной парадигматической связностью. Сознание реципиента, участие которого в рождении подобного произведения действительно огромно, должно быть готово к «вертикальному» восприятию повествования, вычленению в нем и выстраиванию в систему эпизодов, «подсвеченных» сходным семиотическим кодом, восприятию ритма эпизодизации, к соотнесению найденных парадигматических цепочек друг с другом. Только в проанализированных текстах присутствуют обращения к повествованию с фигурой ненадежного нарратора («Авиатор» Е. Г. Водолазкина), приемам *mise-en-abyme* («Лавр» Е. Г. Водолазкина), *cameo* («Хор» М. А. Палей), *camera-eye* («Клеменс» М. А. Палей), коллажа («Даниэль Штайн, переводчик» Л. Е. Улицкой), нарративного морфинга (проза М. П. Шишкина) и др.

Именно повествовательная изобретательность современных авторов, их внимание к уровню вербализации наррации мешает всецело присоединиться к оценке актуальной романистики как «встреч с небытием»⁶. Основной функцией рассказывания становится восстановление ценностного порядка, находившегося под угрозой. И если в основе плана содержания анализируемых нами текстов часто лежит травматичный личный и национальный опыт, то план выражения, как правило, является своеобразным «противоядием» ему, неомодернистской попыткой вернуть «страшному миру» гармонию хотя бы посредством слова –

⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 403.

⁶ Татаринов А. В. Пути новейшей русской прозы. М.: Флинта, 2015. С. 8.

попыткой, осуществляемой в ситуации, когда все остальные средства осознаются как бессильные.

Проанализировав повествовательную структуру современного романа с учетом такого аспекта его нарративной стратегии, как обращенность к реципиенту, мы пришли к следующим заключениям. Из четырех вышперечисленных исторически сложившихся типов интриг, по-разному конфигурирующих событийность человеческого опыта, три (рекреативная, энигматическая интриги и интрига наставления) всегда выступают в «сильной позиции»: появляясь в тексте, они подчиняют интриги других типов; авантюрная же интрига во всех рассмотренных нами текстах «субдоминантна», подчиняется более актуальным для оформления опыта современного человека интригам.

Протороманные по своему генезису интриги, разворачивающиеся в рамках прецедентной и императивной картин мира, как правило, подчиняют романную интригу становления героя. В романах Ю. В. Буйды «Синяя кровь» и О. А. Славниковой «2017», «Прыжок в длину» протагонист проходит путь личностного формирования, как правило, организованный лиминальной сюжетной схемой, чтобы «дорости» до предначертанной ему и уже «зашифрованной» в его имени судьбы, причем такое «дорастание» предполагает и готовность к поединку с предопределением.

В текстах, организуемых императивной картиной мира, зачастую возникает ситуация, когда герой живет и действует по законам романной реальности, изображается и оценивается автором как романский, а все процессы, которые протекают как романские, «застывают» в почти не трансформированных агиографических либо притчеподобных формах, контурах сюжета. В «Лавре» Е. Г. Водолазкина и «Хоре» М. А. Палей романские интриги как бы вписаны в канву, соответственно, житийной и притчевой: агиография и парабола формируют некую конфигурацию, романно заполняемую.

Очень востребованной в современном романе оказывается энигматическая интрига, коррелирующая с сюжетной схемой, состоящей «в перипетийном

чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну или утаивания и узнавания, сокрытия и откровения»⁷. Характерной чертой актуального сегодня романного нарратива является то, что «энергия разгадывания» направляется не столько в русло глобальной субстанциональной энигматики (человек и время, смерть и т. д.), сколько в русло решения проблемы личностной идентификации. Поиск ответов на вопрос: «Кто я?», – наделенный максимально широким спектром коннотаций (от экзистенциальных и социальных до биологических), задаваемый протагонистом самому себе, и становится главным двигателем читательской заинтересованности в данном типе романа («Авиатор» Е. Г. Водолазкина, «Черная обезьяна» З. Прилепина).

Авантюрная интрига, часто выступающая маркером окказиональной картины мира, как уже отмечалось, не востребована сегодня в роли доминантной: поскольку центральные события зачастую разворачиваются в ментальной либо речевой сферах, курьезное происшествие, на котором фиксирует внимание читателя данная интрига, не может больше претендовать на роль сюжетобразующего и, соответственно, рецептивно значимого. Однако «вторые роли» ей отданы достаточно часто.

Необходимо отметить, что авантюренность в современном тексте часто меняет свою природу, предстает в трансформированном виде. Так, например, детективная загадка, поиск разгадки которой движет определенные сюжетные линии «Синей крови», «Взятия Измаила», «Соловьева и Ларионова», «Черной обезьяны» и др., выступает в роли метонимического заместителя более глобальной тайны, движение к которой организует энигматическую интригу, являющуюся для таких текстов основной. Скажем, в романе Е. Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» историк Соловьев ведет разыскание, чтобы ответить на вопрос, почему не был расстрелян красными белый генерал, но повествование об этом построено так, что читатель ощущает: самое главное «расследование»

⁷ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 67.

романа направлено на тайну соприкосновения жизни и смерти вообще, а вовсе не на «чудо» выживания конкретного героя.

Сходную переакцентировку претерпевает и авантюрно-любовная интрига, которая еще со времен греческого романа была организована циклической сюжетной схемой «утрата – поиск – обретение». Реализуя данную сюжетику сегодня, роман повествует не столько о буквальных любовных перипетиях или сущности любви в принципе, сколько об утрате и обретении контакта с миром, рассматривая любовный контакт как частный случай такого взаимодействия.

В рамках современного романа авантюренность концептуально усложняется, авторы уходят от ее внешнесобытийного понимания. Например, в романе А. В. Понизовского «Принц инкогнито» авантюрной является интрига, конфигурирующая события биографии протагониста, интрига, рождающаяся на уровне вербализации наррации об этом герое, и даже та интрига, за счет которой развивается коммуникация нарратора и читателя.

Среди нарративных техник, обеспечивающих истории возможность быть прослеживаемой, в современном романе особенно востребованы те, что связаны с парадигматическим уровнем текста (разного типа эквивалентности, нарративная редупликация и т. д.). Значимым средством интригообразования становится ритмизация повествования. Современный роман продолжает осваивать опыт романа символистского с той только разницей, что к собственно метрической ритмизации (по модели «Петербурга» А. Белого) сегодняшние авторы достаточно равнодушны.

Ритмизирующим фактором сейчас может быть чередование итеративных и нарративных фрагментов, как «Лавре», либо нарративных и дескриптивных, как в «Соловьеве и Ларионове» и «Авиаторе»; причем такого рода чередование представляет значимую для названных текстов встречу двух типов отношения к жизни – активно-преобразующего и созерцательного. В результате под вопросом оказывается сам статус романной событийности. Не случайно в одном из ключевых для «Авиатора» эпизодов звучит размышление героя о том, что наиболее значимо: «Для одних событие – Ватерлоо, а для других – вечерняя

беседа на кухне... Ведь это только на первый взгляд кажется, что Ватерлоо и умиротворенная беседа несравнимы, потому что Ватерлоо – это мировая история, а беседа вроде как нет. Но беседа – это событие личной истории, для которой мировая – всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли. Понятно, что при таких обстоятельствах Ватерлоо забудется, в то время как хорошая беседа – никогда»⁸.

В последнем из названных романов мощным средством удержания читательского интереса становится ритмизационное использование целого ряда единиц – от определенных вещей, появление которых «в кадре» маркирует «нужные эпизоды», до обозначений дней недели в дневнике, который ведет герой. Так, из фрагмента, посвященного убийству доносчика, которое совершил протагонист, последовательно изымаются все «воскресения», что особенно значимо в контексте христианских смыслов, важных для романа. Крайне существенна нарративная ритмизация и для таких романов, как «Синяя кровь» (где фрагменты, которые читателю необходимо воспринять как коррелирующие, «помечены» перекликающейся или идентичной цитацией, одинаковым образом организованными перечислительными рядами) и «Черная обезьяна».

Чрезвычайно ярко такой принцип конфигурирования значимой для текста событийности, когда читательский интерес поддерживается не тем, о чем рассказывается, а тем, как рассказывается, так называемой интригой слова, проявляется в романах М. П. Шишкина, когда (например, во «Взятии Измаила») остросюжетные (детективные) цепочки обрываются, не будучи доведенными до развязки: не столь важно, чем закончится история, важно, каким будет последнее слово. Зачастую смысл, вырастающий из нарратива, контрастирует у Шишкина со смыслом, артикулируемым на уровне вербализации наррации. Так, роман «Взятие Измаила» девальвирует русский мир сюжетно и реабилитирует, восстанавливает его словесно.

Тенденция к активизации уровня вербализации наррации объяснима и в контексте большой частоты обращений современной литературы к архаичным,

⁸ Водолазкин Е. Г. Авиатор. С. 380–381.

протороманным сюжетным схемам (к сюжетике мифа, сказания, агиографии и т. д.). В таких случаях, как в «Лавре» Е. Г. Водолазкина, «Синей крови» Ю. В. Буйды, интрига слова работает на более актуальную для современности переакцентировку архаичной сюжетной модели. Так, в последнем из упомянутых романов, где центральной является актуализируемая в мифогенных повествованиях рекреативная интрига восстановления нормального хода жизни, героиня не изначально – как в классическом мифе – совпадает со своей судьбой, а как бы постепенно дорастает до совпадения с ней в процессе разворачивания сюжета, и именно уровень вербализации наррации помогает акцентировать этот значимый для произведения смысл дорастания до предопределения.

В целом же усложнение нарративной организации повествования предполагает повышение требований, предъявляемых текстом имплицитному читателю. Коммуникация «нарратор – наррататор» оказывается эксплицитно ориентированной на диалог. Повествователь, часто выступающий в функции «объясняющей» инстанции («переводчик», «гид», «исследователь»), предполагает в качестве адресата своего высказывания реципиента, готового искать и интерпретировать «подсказки», знакомиться с реальностью, устроенной на основе «чужих» мировоззренческих установок, становиться субъектом собственного поиска, диалогически соотнесенного с нарраторским.

Обратившись к материалу современного отечественного романа, мы определили функциональную специфику понятия «нарративная интрига». Его приложение к сфере актуальных повествовательных практик сделало очевидным, что наиболее художественно продуктивной сегодня моделью романного текста является текст неомодернистской природы, развивающий лучшие традиции прозы Серебряного века, разворачивающий наиболее значимую событийность в ментальной и речевой сферах, предоставляющий пространство для сложного иерархического взаимодействия архаичных, еще протороманных, и более современных типов интриг с целью выражения крайне насущного для современности содержания – поиска протагонистом, своеобразным «потерявшимся человеком», своей личностной, социальной, экзистенциальной идентификации.

Настоящая работа открывает широкий круг исследовательских перспектив. Самые значимые из них – расширение типологии интриг, исследование на материале современного романа иных аспектов, составляющих нарративную стратегию (модальность, картина мира), экстраполяция результатов проведенного анализа в сферу изучения малых эпических и драматических жанров. Особенно значимым в данном контексте представляется диахроническое исследование функционирования нарративных интриг, способное внести вклад в научную концепцию стадильности развития повествовательной культуры.

Список литературы

Художественные тексты

- 1 Буйда, Ю. В. Синяя кровь / Ю. В. Буйда. – Москва : Эксмо, 2011. – 288 с.
- 2 Водолазкин, Е. Г. Лавр / Е. Г. Водолазкин. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2013. – 448 с.
- 3 Водолазкин, Е. Г. Соловьев и Ларионов / Е. Г. Водолазкин // Водолазкин Е. Г. Совсем другое время. – Москва : АСТ, 2013. – С. 5–374.
- 4 Водолазкин, Е. Г. Авиатор / Е. Г. Водолазкин. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2018. – 416 с.
- 5 Палей, М. А. Клеменс / М. А. Палей // Нева. – 2005. – № 2–3. – URL: <http://www.magazines.russ.ru/neva/2005/2/pa4.html> (дата обращения: 01.07.2021).
- 6 Палей, М. А. Ланч / М. А. Палей. – Москва : Эксмо, 2012. – 288 с.
- 7 Палей М. А. Хор / М. А. Палей. – Москва : Эксмо, 2011. – 352 с.
- 8 Полянская, И. Н. Читающая вода / И. Н. Полянская. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной : Астрель, 2011. – 384 с.
- 9 Понизовский, А. В. Принц инкогнито / А. В. Понизовский. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 286 с.
- 10 Прилепин, З. Черная обезьяна / З. Прилепин. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. – 288 с.
- 11 Рубанов, А. В. Хлорофилия / А. В. Рубанов. – Москва : АСТ : Астрель, 2011. – 352 с.
- 12 Славникова, О. А. 2017 / О. А. Славникова. – Москва : Вагриус, 2008. – 528 с.
- 13 Славникова, О. А. Прыжок в длину / О. А. Славникова. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 512 с.
- 14 Старобинец, А. А. Живущий / А. А. Старобинец. – Москва : АСТ : Астрель, 2011. – 320 с.
- 15 Степанова, М. Памяти памяти: Романс / М. Степанова. – Москва : Новое издательство, 2019. – 408 с.

16 Улицкая, Л. Е. Даниэль Штайн, переводчик / Л. Е. Улицкая. – Москва : Эксмо, 2008. – 528 с.

17 Шишкин М. П. Венерин волос / М. П. Шишкин. – Москва : Вагриус, 2005. – 480 с.

18 Шишкин, М. П. Взятие Измаила / М. П. Шишкин. – Москва : Вагриус, 2007. – 496 с.

19 Шишкин, М. П. Всех ожидает одна ночь / М. П. Шишкин // Всех ожидает одна ночь. – Москва : Вагриус, 2007. – С. 7–318.

20 Шишкин, М. П. Письмовник / М. П. Шишкин. – Москва : АСТ, 2015. – 416 с.

Научная литература

1 Абашев, В. В. Литература в эпоху медиаконвергенции / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2018. – № 2. – С. 103–112.

2 Абашева, М. П. Структура героя в романах Людмилы Улицкой: случай Кукоцкого / М. П. Абашева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9, № 2. – С. 61–72.

3 Абашева, М. П. Природа мифа в творчестве Ю. Буйды / М. П. Абашева, М. В. Куриленко // Филология и культура. – 2021. – № 3 (65). – С. 38–45.

4 Абашева, М. П. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности : специальность 10.01.01 : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Абашева Марина Петровна. – Екатеринбург, 2001. – 409 с.

5 Абдуллаев, Е. Свободная форма. «Букеровские» заметки о философии современного романа / Е. Абдуллаев // Вопросы литературы. – 2015. – № 5. – С. 32–50.

6 Абрамовских, Е. В. Нарративная интрига в новелле Л. Улицкой «Брат Юрочка» / Е. В. Абрамовских // Пушкинские чтения. – 2013. – № XVIII. – С. 181–189.

7 Абрамовских, Е. В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики / Е. В. Абрамовских // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Т. 14, № 2–2. – С. 414–416.

8 Агратин, А. Е. Категория фокализации в аспекте исторической нарратологии / А. Е. Агратин // Narratorium. – 2021. – Вып. 15. – URL: <https://narratorium.ru/2021/12/23/513/> (дата обращения: 01.07.2022).

9 Агратин, А. Е. Проблема точки зрения в свете исторической нарратологии / А. Е. Агратин // Narratorium. – 2020. – Вып. 14. – URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/460/> (дата обращения: 01.07.2022).

10 Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – 445 с. – (Книга света).

11 Александрова, И. Б. Нарративные стратегии в романе Д. И. Рубиной «Русская канарейка» / И. Б. Александрова // Пушкинские чтения – 2017. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст : материалы XXII международной научной конференции. – Санкт-Петербург : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. – С. 275–282.

12 Алешина, Л. Н., Мифопоэтическая картина мира в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Л. Н. Алешина, И. А. Зайцева, А. С. Торосян // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2021. – № 1. – С. 78–87.

13 Андреев, А. Н. Аксиомы персоноцентрического литературоведения / А. Н. Андреев. – Минск : БГУ, 2015. – 223 с.

14 Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество / В. Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики : сб. статей. – Москва : Искусство, 1968. – С. 55–68.

15 Бабенко, Н. Г. Возможные миры героев Ю. Буйды / Н. Г. Бабенко // Балтийский филологический курьер. – 2004. – № 4. – С. 189–207.

16 Бакеева, Е. В., Рецептивная эстетики в философии Романа Ингардена / Е. В. Бакеева, Д. М. Султанов // Научная дискуссия: вопросы социологии, политологии, философии, истории. – 2016. – № 12 (52). – С. 32–35.

- 17 Барт, Р. *Camera lucida* / Р. Барт. – Москва : Ad Marginem, 1997. – 267 с.
- 18 Барт, Р. *S/Z* / Р. Барт. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
- 19 Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – Москва : Прогресс, 2000. – С. 196–238.
- 20 Барышникова, Д. В. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (обзор новых англоязычных книг) / Д. В. Барышникова // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 1 (119). – С. 309–319.
- 21 Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 22 Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1986. – 543 с.
- 23 Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
- 24 Безрукавая, М. В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии : специальность 10.01.01 : дис. ... д-ра. филол. наук / Безрукавая Марина Васильевна. – Краснодар, 2019. – 389 с.
- 25 Безрукавая, М. В. Проза Ю. Буйды: герой в пространстве эстетического понимания жизни / М. В. Безрукавая // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7. – № 6–2. – С. 236–240.
- 26 Безрукавая, М. В., Концепция человека в романах Л. Улицкой / М. В. Безрукавая, Ю. С. Баскова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2017. – № 7 (207). – С. 51–56.
- 27 Белецкий, А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) / А. И. Белецкий // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. – Москва : Просвещение, 1964. – С. 25–41.
- 28 Беляева, И. А. Архетипические константы и трансформации русского романа / И. А. Беляева, Э. Тышковска-Каспшак // Проблемы исторической поэтики. – 2021. – Т. 19, № 3. – С. 78–102.

- 29 Беляева, Н. В. Анарративная структура романа Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»: «рваный» ритм как способ выражения авторской идеи / Н. В. Беляева // Историческая поэтика жанра. – 2011. – № 4. – С. 30–38.
- 30 Бологова, М. А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра / М. А. Бологова // Критика и семиотика. – 2013. – № 18. – С. 209–224.
- 31 Большакова, А. Ю. Теория читателя и литературно-теоретическая мысль XX века / А. Ю. Большакова // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 4. – Москва : Праксис, 2005. – С. 512–565.
- 32 Бремон, К. Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // Семиотика и искусствометрия : сб. статей. – Москва : Мир, 1972. – С. 108–135.
- 33 Бройтман, С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман. Москва : Академия, 2004. – 368 с.
- 34 Букал, И. С. Нарративные стратегии в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / И. С. Букал // Сибирский филологический форум. – 2020. – № 3 (11). – С. 65–75.
- 35 Бухаркин, П. Е. Классическая традиция в русской литературе сквозь призму рецептивной эстетики / П. Е. Бухаркин // Русская литература. – 2017. – № 1. – С. 7–15.
- 36 Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – Москва : Кнорус, 2012. – 528 с.
- 37 Бюттор, М. Роман как исследование / М. Бюттор. – Москва : Издательство МГУ, 2000. – 208 с.
- 38 Васильева-Шальнева, Т. Б. Некоторые особенности художественной структуры романа О. Славниковой «2017» / Т. Б. Васильева-Шальнева // Филология и культура. – 2012. – № 1 (27). – С. 101–104.
- 39 Веселовский, А. Н. Избранное. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Росспэн, 2006. – 688 с.
- 40 Владимир Шаров. По ту сторону истории : сб. статей и материалов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 704 с.

- 41 Гадамер, Г.-Г. Истина и метод / Г. Гадамер. – Москва : Прогресс, 1988. – 704 с.
- 42 Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. / Б. М. Гаспаров. – Москва : Наука : Восточная литература, 1994. – 304 с.
- 43 Гаспаров, М. Л. Ясные стихи и «темные» стихи. Анализ и интерпретация / М. Л. Гаспаров. – Москва : Фортуна ЭЛ, 2015. – 416 с.
- 44 Гаспаров, М. Л. Первочтение и перечтение. К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные труды. В 3 т. Т. 2. – Москва : Языки славянских культур, 1997. – С. 459–467.
- 45 Гордович, К. Г. Традиция открытых финалов в современной русской прозе / К. Г. Гордович // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2018. – № 6 (18). – С. 11.
- 46 Горюнова, И. С. Современная русская литература: знаковые имена (статьи, рецензии, интервью) / И. С. Горюнова. – Москва : Вест-Консалтинг, 2012. – 162 с.
- 47 Греймас, А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода / А.-Ж. Греймас. – Москва : Академический проект, 2004. – 368 с.
- 48 Григоровская, А. В. Интермедиальность как стилевая доминанта анти-утопии А. Старобинец «Живущий» / А. В. Григоровская // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сб. науч. трудов. – Екатеринбург : Ажур, 2011. – С. 123–126.
- 49 Григорь, С. А. Повествовательные стратегии в прозе Л. А. Улицкой : специальность 10.01.01 : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Григорь Светлана Анатольевна. – Саратов, 2012. – 159 с.
- 50 Григорь, С. А. Фикциональное и фактуальное повествование в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» / С. А. Григорь // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2011. – Т. 11, № 4. – С. 98–100.

51 Гриднева, Н. А. Нарративная идентичность героя в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» / Н. А. Гриднева // Эволюция и трансформация дискурсов : сб. науч. статей V Всероссийской научной конференции. – Самара : Самарский гос. ун-т, 2020. – С. 236–243.

52 Гринцер, П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология / П. А. Гринцер. – Москва : Наука, 1974. – 419 с.

53 Губман, Б. Л. Нарративная самоидентичность личности в философии П. Рикера: герменевтика и аналитическая философия / Б. Л. Губман К. В. Ануфриева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. – 2014. – № 3. – С. 148–166.

54 Гуссерль, Э. Избранные работы / Э. Гуссерль. – Москва : Территория будущего, 2006. – 458 с.

55 Данилкин, Л. А. Нумерация с хвоста. Путеводитель по русской литературе / Л. А. Данилкин. – Москва : АСТ, Астрель, 2009. – 285 с.

56 Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 286 с.

57 Джапашева, М. Б. Сюжетно-композиционные особенности романа Захара Прилепина «Черная обезьяна» / М. Б. Джапашева // Уральский филологический вестник. – 2022. – № 1. – С. 137–144.

58 Джун, М. «Первичный автор» М. М. Бахтина и «имплицитный автор» современной нарратологии / М. Джун // Новый филологический вестник. – 2020. – № 2 (53). – С. 36–47.

59 Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации : коллективная монография. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2015. – 182 с.

60 Ермолин, Е. Актуальный автор и его прикладная флюидоскопия / Е. Ермолин // Знамя. – 2016. – № 1. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=6160> (дата обращения: 01.07.2021).

- 61 Ерохина, Л. А. Концепция интерпретации Умберто Эко и рецептивная эстетика / Л. А. Ерохина, В. П. Трыков // Научная перспектива. – 2012. – № 7. – С. 40–41.
- 62 Жанр как инструмент прочтения : сб. статей. – Ростов-на-Дону : Инновационные гуманитарные проекты, 2012. – 234 с.
- 63 Женетт, Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1–2 / Ж. Женетт. – Москва : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – 2 т.
- 64 Жиличева, Г. А. Интрига как категория исторической нарратологии / Г. А. Жиличева // Narratorium. – 2020. – Вып. 14. – URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/448/> (дата обращения: 01.07.2021).
- 65 Жиличева, Г. А. Интрига слова в рассказах И. Бунина и В. Набокова («Легкое дыхание» / «Тяжелый дым») / Г. А. Жиличева // Сибирский филологический журнал. – 2021. – № 2. – С. 123–136.
- 66 Жиличева, Г. А. Категория нарративной стратегии в современных исследованиях сюжетно-повествовательного текста / Г. А. Жиличева // European Social science Journal. – 2014. – №7–3 (46). – С. 278–286.
- 67 Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.) : специальность 10.01.08 : дис. ... д-ра филол. наук / Жиличева Галина Александровна. – Москва, 2015. – 429 с.
- 68 Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х годов / Г. А. Жиличева. – Новосибирск : НПГУ, 2013. – 299 с.
- 69 Житенев, А. А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х – 2000-х гг. : специальность 10.01.01 : дис. ... д-ра филол. наук / Житенев Александр Анатольевич. – Воронеж, 2012. – 565 с.
- 70 Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – Москва : Прогресс, 1996. – 344 с.

71 Жучкова, А. В. Концепция времени в романе Е. Водолазкина «Лавр» / А. В. Жучкова // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2015. – № 2. – С. 50–57.

72 Жучкова, А. В. Новый русский роман: от идеологии к психологии / А. В. Жучкова // Вопросы литературы. – 2018. – № 3. – С. 41–61.

73 Заврумов, З. А. Синтагматическое изучение иронического нарратива: индексы «присутствия» нарратора и наррататора в художественном тексте / З. А. Заврумов // Вестник Пятигорского государственного педагогического университета. – 2016. – № 4. – С. 79–83.

74 Завьялова, А. П. Особенности хронотопа в романе А. Рубанова «Хлорофилия» / А. П. Завьялова // Актуальные проблемы филологии. – 2018. – № 16. – С. 44–54.

75 Звягина, М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века / М. Ю. Звягина. – Астрахань : Издательство Астраханского государственного педагогического университета, 2001. – 180 с.

76 Зенкин, С. Н. Сюжет и наррация: нарратология Ольги Фрейденберг в историко-идейных координатах / С. Н. Зенкин // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2017. – № 4 (25). – С. 67–77.

77 Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. – Москва : НЛЮ, 2018. – 368 с.

78 Извекова, И. Ю. Развитие антиутопической традиции в современной русской литературе конца XX – начала XXI века / И. Ю. Извекова // Восточнославянская филология. Литературоведение. – 2018. – № 6 (30). – С. 155–160.

79 Изер, В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание / В. Изер // Академические тетради. – 1999. – Вып. 6. – С. 59–96.

80 Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

81 Иссерс, О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. – Москва : URSS, 2008. – 288 с.

82 Ищенко, Е. А. Древнерусские источники в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Е. А. Ищенко // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2021. – № 1 (68). – С. 223–227.

83 Калиниченко, Л. А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») / Л. А. Калиниченко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 7–1 (49). – С. 82–86.

84 Карасев, Л. В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики / Л. В. Карасев. – Москва : Знак, 2009. – 209 с.

85 Киров, А. Ю. Лирический роман в поэзии Н. М. Рубцова : специальность 10.01.01 : дис. ... канд. филол. наук / Киров Александр Юрьевич. – Вологда, 2004. – 209 с.

86 Ковалев, О. А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского) / О. А. Ковалев. – Барнаул : Издательство Алтайского государственного университета, 2009. – 198 с.

87 Ковалев, С. А. Агиографические традиции в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» / С. А. Ковалев, А. П. Афанасьев // Поиск. – 2016. – № 1 (3). – С. 83–85.

88 Ковылкин, А. Н. Вопросы рецептивной эстетики / А. Н. Ковылкин // Омский научный вестник. – 2007. – № 2 (54). – С. 153–157.

89 Козьмина, Е. Ю. Фантастический нарратив и проблема жанра в повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» / Е. Ю. Козьмина // Новый филологический вестник. – 2021. – № 4 (59). – С. 85–98.

90 Козьмина, Е. Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра / Е. Ю. Козьмина. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. – 292 с.

91 Козьмина, Е. Ю. Робинзонада как разновидность географического романа приключений / Е. Ю. Козьмина // Вестник Брянского государственного университета. – 2016. – № 4. – С. 136–140.

92 Козьмина, Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века / Е. Ю. Козьмина. – Екатеринбург : ЕАСИ, 2012. – 187 с.

93 Колмакова, О. А. Мифологемы массового сознания в современной русской прозе / О. А. Колмакова. – Улан-Удэ : Бурятский государственный университет, 2019. – 164 с.

94 Колядич, Т. М. Русская проза XXI века в критике. Рефлексия, оценки, методика описания / Т. М. Колядич, Ф. С. Капица, – Москва : Флинта : Наука, 2010. – 360 с.

95 Комовская, Е. В. Жанровая специфика современного романа / Е. В. Комовская // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 12–2. – С. 138–146.

96 Комовская, Е. В. Специфика семиосферы современного отечественного романа: к постановке проблемы / Е. В. Комовская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3–3 (69). – С. 26–29.

97 Кораблев, А. А. Поэтика словесного творчества. Системология целостности / А. А. Кораблев. – Донецк : Донецкий национальный университет, 2001. – 224 с.

98 Косиков, Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). – Москва : Рудомино, 1998. – С. 77–122.

99 Косиков, Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Проблемы жанра в литературе средневековья : сб. статей. – Москва : Наследие, 1994. – С. 45–87.

100 Косиков, Г. К. О принципах повествования в романе / Г. К. Косиков // Литературные направления и стили. – Москва : Издательство МГУ, 1976. – С. 65–76.

101 Кривонос, В. Ш. «Записки сумасшедшего» Л. Толстого: текст и нарративная интрига / В. Ш. Кривонос // Новый филологический вестник. – 2014. – № 4 (31). – С. 101–109.

102 Кривонос, В. Ш. Проблема читателя в творчестве Н. В. Гоголя / В. Ш. Кривонос. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1981. – 167 с.

103 Крижовецкая, О. М. Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой) : специальность 10.01.08 : дис. ... канд. филол. наук / Крижовецкая Оксана Михайловна. – Тверь, 2008. – 156 с.

104 Кротова, Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм / Д. В. Кротова. – Москва : МАКС Пресс, 2018. – 219 с.

105 Кузнецова, А. В. Авторская модальность художественного текста в парадигме нарратологии / А. В. Кузнецова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2019. – № 4. – С. 164–170.

106 Кузнецова, А. В. Прагматика жанра в границах нарративных стратегий / А. В. Кузнецова // Вестник Пятигорского государственного университета. – 2020. – № 3. – С. 57–61.

107 Кузнецова, А. В. Художественный текст эпохи постмодерна: модальность и нарративные стратегии / А. В. Кузнецова // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2021. – № 7. – С. 670–674.

108 Кундера, М. Искусство романа. Эссе / М. Кундера. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 224 с.

109 Кучина, Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе XX – начала XXI в. / Т. Г. Кучина. – Ярославль : Издательство ЯГПУ, 2008. – 269 с.

110 Кэмпбелл, Д. Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное / Д. Кэмпбелл. – Санкт-Петербург : София, 1997. – 336 с.

111 Лашова, С. Н. Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии : специальность 10.01.01 : дис. ... канд. филол. наук / Лашова Светлана Николаевна. – Пермь, 2012. – 178 с.

112 Лебедева, М. Н. Микрожанры современной прозы : специальность 10.01.08 : дис. ... канд. филол. наук / Лебедева Мария Николаевна. – Тверь, 2016. – 186 с.

113 Леви-Стросс, К. Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 213–251.

114 Леденев, А. В. Между фактом и фикцией: набоковское стилевое влияние в современной русской прозе / А. В. Леденев // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2006. – № 2. – С. 112–122.

115 Леднева, Д. М. Проблема отношений автор – текст – читатель в творчестве Марины Палей / Д. М. Леднева // Автор – текст – читатель: теория и практика анализа : материалы Седьмых Международных научных чтений. – Калуга : Издательство Калужского гос. ун-та, 2020. – С. 47–54.

116 Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с.

117 Липский, Е. Б. Пост-постмодерн: концептуализация идеи современного искусства / Е. Б. Липский // Вестник СПбГУ. Сер. 6. – 2012. – Вып. 2. – С. 41–48.

118 Лихачев, Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. – 2-е изд. – Москва : Наука, 1970. – 180 с.

119 Лобанова, Г. А. Повествование и описание в современной нарратологии / Г. А. Лобанова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2009. – Т. 68, № 2. – С. 54–60.

120 Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – Москва : Просвещение, 1988. – С. 325–348.

121 Луценко, Е. М. Миражи и фобии современности: магистральный сюжет прозы О. Славниковой / Е. М. Луценко // Вопросы литературы. – 2019. – № 6. – С. 90–103.

122 Луценко, Е. М. Хронотоп угрозы и ее метафорическое преодоление в российском интеллектуальном романе XXI в. / Е. М. Луценко, Е. А. Погорелая // Новый филологический вестник. – 2019. – № 3 (50). – С. 135–148.

123 Любезная, Е. В. Авторские жанры в публицистике и прозе Т. Н. Толстой : специальность 10.01.01 : дис. ... канд. филол. наук / Любезная Елена Валерьевна. – Тамбов, 2006. – 196 с.

124 Малкина, В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века : специальность 10.01.01 : дис. ... канд. филол. наук / Малкина Виктория Яковлевна. – Москва, 2001. – 216 с.

125 Мандельштам, О. Э. Слово и культура / О. Э. Мандельштам. – Москва : Советский писатель, 1987. – 319 с.

126 Маслов, Е. С. Нарратив и целеполагание: соотношение структуралистского и феноменологического подходов / Е. С. Маслов // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – Т. 157, № 1. – С. 66–75.

127 Медова, А. А. Диалог Рикера с Августином о времени в контексте учения о модусах / А. А. Медова // Философские науки. – 2013. – № 8. – С. 66–80.

128 Мелетинский, Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Наука, 1986. – 318 с.

129 Мелетинский, Е. М. Миф и историческая поэтика: избранные статьи / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2012. – 695 с.

130 Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2019. – 170 с.

131 Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Академический проект, 2012. – 331 с.

132 Монин, М. А. «Время и рассказ» Поля Рикера и российская гуманитарная традиция / М. А. Монин // Философская антропология. – 2018. – Т. 4. – № 1. – С. 55–80.

133 Муравьева, Л. Е. Редупликация (*mise en abyme*) и текст-в-тексте / Л. Е. Муравьева // Новый филологический вестник. – 2016. – № 2 (37). – С. 42–52.

134 Некрасова, И. В. Изучение современной русской прозы как историко-литературная проблема / И. В. Некрасова // Поволжский педагогический вестник. – 2019. – Т. 7, № 3 (24). – С. 41–47.

135 Немзер, А. С. Дневник читателя: Русская литература в 2006 году / А. С. Немзер. – Москва : Время, 2007. – 320 с.

136 Одинцов, В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог / В. В. Одинцов. – Москва : Наука, 1973. – 106 с.

137 Оробий, С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы / С. П. Оробий. – Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2011. – 161 с.

138 Оробий, С. П. Матрица современности и новейший русский роман / С. П. Оробий // Текст и традиция. – 2016. – Т. 4. – С. 145–155.

139 Пестерев, В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград : Издательство ВолГУ, 1999. – 312 с.

140 Пестерев, В. А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты / В. Пестерев. – Волгоград : Издательство ВолГУ, 2001. – 40 с.

141 Петрова, Н. А. Литература в неантропоцентрическую эпоху: опыт О. Мандельштама / Н. А. Петрова. – Пермь : Пермский государственный гуманитарно-педагогический ун-т, 2001. – 311 с.

142 Петухова, Е. Н. Литературный контекст романа Евгения Водолазкина «Авиатор» / Е. Н. Петухова // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2021. – № 1 (34). – С. 49–55.

143 Пинский, Л. Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – Москва : Советский писатель, 1989. – 416 с.

144 Полупанова, А. В. Культурные коды в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» / А. В. Полупанова // Культурные коды мировой литературы : сб.

статей Всероссийской практической конференции. – Уфа : РИЦ БашГУ, 2020. – С. 172–180.

145 Полякова, Н. А. Альтернативное культурное пространство в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» / Н. А. Полякова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2021. – № 3 (156). – С. 115–118.

146 Проза Михаила Шишкина: новые прочтения : коллективная монография / под ред. А. Скотницкой. – Краков : Издательство Ягеллонского университета, 2021. – 244 с.

147 Прозоров, В. В. Читатель и литературный процесс / В. В. Прозоров. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1975. – 211 с.

148 Ремизова, М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике / М. С. Ремизова. – Москва : Совпадение, 2007. – 445 с.

149 Рикер, П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / П. Рикер. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – 313 с.

150 Рикер, П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 2. Конфигурации в вымышленном рассказе / П. Рикер. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2000. – 224 с.

151 Рогинская, О. О. Эпистолярный роман: жанровый канон и эволюция : специальность 10.01.08 : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Рогинская Ольга Олеговна. – Москва, 2002. – 237 с.

152 Рощина, О. С. Нарратор в романе Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» / О. С. Рощина // Сибирский филологический журнал. – 2020. – № 1. – С. 192–198.

153 Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : материалы IV Международной научной конференции. – Москва : МГУ, 2014. – 424 с.

154 Русская проза рубежа XX–XXI веков. – Москва : Флинта, 2011. – 520 с.

155 Рымарь, Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Саратов : Издательство Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. – 257 с.

156 Рымарь, Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Издательство Воронежского ун-та, 1989. – 268 с.

157 Рымарь, Н. Т. Внутритекстуальные эксплицитные и имплицитные рамы и контексты в литературном произведении / Н. Т. Рымарь // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – Т. 23, № 1–1. – С. 65–71.

158 Рымарь, Н. Т. Полистилистика, синтез и метафоризация: искусство романа второй половины XX века и научный метод Валерия Пестерева / Н. Т. Рымарь // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2020. – № 1 (19). – С. 6–23.

159 Рымарь, Н. Т. Проблема «Авторского сюжета» / Н. Т. Рымарь // Новый филологический вестник. – 2006. – № 3. – С. 189–194.

160 Рымарь, Н. Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Издательство Воронежского ун-та, 1978. – 127 с.

161 Салин, А. С. От истории смысла к его метафизике: критика рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса / А. С. Салин // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2016. – № 4. – С. 35–48.

162 Сафронова, Л. В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции / Л. В. Сафронова. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2009. – 212 с.

163 Свиридова, Г. Ф. Исследование характера взаимодействия творимого текста и читательского восприятия: нарративный подход / Г. Ф. Свиридова // Современное общество и власть. – 2017. – № 4 (14). – С. 98–103.

164 Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – Москва : Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.

165 Силантьев, И. В. Мотив как проблема нарратологии / И. В. Силантьев // Критика и семиотика. – 2002. – № 5. – С. 32–60.

166 Силантьев, И. В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования / И. В. Силантьев // Сюжетология и сюжетография. – 2014. – № 1. – С. 3–8.

167 Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 295 с.

168 Силантьев, И. В. Сюжетология и сюжетография как базовые основания нарратологии / И. В. Силантьев, Ю. В. Шатин // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – Вып. 1. – С. 3–8.

169 Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов. – Москва : Высшая школа, 2007. – 536 с.

170 Скобелев, В. П. Поэтика русского романа 1920–1930-х годов. Очерки теории и истории жанра / В. П. Скобелев. – Самара : Самарский университет, 2001. – 152 с.

171 Слепцова, О. В. Нарративная стратегия в системе понимания художественного текста / О. В. Слепцова // Устойчивое развитие науки и образования. – 2018. – № 1. – С. 154–159.

172 Смирнов, И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2008. – 264 с.

173 Смирнов, И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. – 352 с.

174 Событие и событийность : сб. статей. – Москва : Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – 296 с.

175 Сокольская, Т. Г. Я и другой: эмпатия в реальном и фикциональном мире / Т. Г. Сокольская // Актуальные исследования. – 2022. – № 19 (98). – С. 59–66.

176 Солдатова, К. Э. Мотивная структура романа Е. Водолазкина «Авиатор» / К. Э. Солдатова // Современные достижения и новые направления филологии : сб. науч. трудов по итогам Международной научной конференции. – Белгород : БелГУ, 2018. – С. 291–296.

177 Соловьева, Е. Е. Жанровые особенности романа «Лавр» Е. Водолазкина / Е. Е. Соловьева // Череповецкие научные чтения – 2014 : материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Череповец : Череповецкий государственный университет, 2014. – С. 140–143.

178 Соломахина, Ю. О. Жанр антиутопии в современной русской литературе / Ю. О. Соломахина // Проблема жанра и стиля в литературе и фольклоре : сб. науч. трудов. – Курган : Курганский государственный университет, 2011. – С. 143–151.

179 Соснин, В. А. Нарративный подход и проблема идентичности: вариант Поля Рикера / В. А. Соснин, С. К. Кудрин // Журнал философских исследований. – 2020. – Т. 6, № 1. – С. 29–33.

180 Спиридонов, Д. В. Поэтика «нелинейного письма» и проблема постмодернизма / Д. В. Спиридонов // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – № 3. – С. 120–122.

181 Степанов, А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – 400 с. – (Studia Philologica).

182 Тamarченко, Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра / Н. Д. Тamarченко. – Москва : РГГУ, 1997. – 203 с.

183 Тamarченко, Н. Д. Сюжет реалистического романа и мифологический сюжетный архетип / Н. Д. Тamarченко // Учебный материал по теории литературы. – Таллин : ТПИ им. Э. Вильде, 1982. – С. 67–69.

184 Тamarченко, Н. Д. Тип и «язык» сюжета в реалистическом романе (К постановке проблемы) / Н. Д. Тamarченко // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX вв. : сб. статей. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1985. – С. 171–181.

185 Тamarченко, Н. Д. Типология реалистического романа / Н. Д. Тamarченко. – Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1988. – 195 с.

186 Тamarченко, Н. Д. Путешествие в «чужую» страну. Литература путешествий и приключений / Н. Д. Тamarченко, Л. Е. Стрельцова. – Москва : Аспект Пресс, 1995. – 236 с.

187 Татаринов, А. В. Пути новейшей русской прозы / А. В. Татаринов. – Москва : Флинта, 2015. – 248 с.

188 Татаринов, А. В. Апология литературы. Духовная интрига в художественном тексте / А. В. Татаринов. – Москва : Флинта, 2019. – 520 с.

189 Темнова, Е. В. Современные подходы к изучению дискурса / Е. В. Темнова // Язык, сознание, коммуникация : сб. статей. – Москва : МАКС Пресс, 2014. – С. 24–32.

190 Теория литературных жанров : учеб. пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования. – Москва : Академия, 2012. – 256 с.

191 Тодоров, Ц. Грамматика повествовательного текста / Ц. Тодоров // Новое в зарубежной лингвистике / под ред. Т. М. Николаевой. – Москва : Прогресс, 1978. – С. 450–463.

192 Турышева, О. Н. Концепция адресата и образ читателя в литературе романтизма и реализма / О. Н. Турышева // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. статей : к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2011. – С. 65–84.

193 Турышева, О. Н. Рецептивная интенция романа «Доктор Живаго» / О. Н. Турышева // Новый филологический вестник. – 2012. – № 4 (23) – С. 125–143.

194 Турышева, О. Н. Роман о читателе как случай метаромана / О. Н. Турышева // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2020. – № 63. – С. 292–304.

195 Турышева, О. Н. Сюжет перехода в новелле Ф. Кафки «Превращение» / О. Н. Турышева // Научный диалог. – 2020. – № 3. – С. 265–282.

196 Турышева, О. Н. Читатель как персонаж гротескного сюжета / О. Н. Турышева // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2020. – № 1. – С. 74–90.

- 197 Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию / В. И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2016. – 145 с.
- 198 Тюпа, В. И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. – Москва : Языки славянской культуры, 2010. – 320 с.
- 199 Тюпа, В. И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2013. – № 2 (25). – С.72–92.
- 200 Тюпа, В. И. Нарративная стратегия романа «Доктор Живаго» / В. И. Тюпа // Поэтика «Доктора Живаго в нарратологическом прочтении : коллективная монография. – Москва : Intrada, 2014. – С. 76–104.
- 201 Тюпа, В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2001. – 58 с. – (Лекции в Твери).
- 202 Тюпа, В. И. Этнос нарративной интриги / В. И. Тюпа // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2015. – № 2. – С. 9–19.
- 203 Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – Москва : Академия, 2009. – С. 38–39.
- 204 Тюпа, В. И. Бахтин и нарратология / В. И. Тюпа // Литературоведческий журнал. – 2021. – № 4 (54). – С. 120–133.
- 205 Тюпа, В. И. Горизонты исторической нарратологии / В. И. Тюпа. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2021. – 340 с.
- 206 Тюпа, В. И. Дискурс / жанр / В. И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2013. – 211 с.
- 207 Тюпа, В. И. Жанровая природа нарративных стратегий / В. И. Тюпа // Филологический класс. – 2018. – № 2 (52). – С. 19–24.
- 208 Тюпа, В. И. Интрига идентичности в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» / В. И. Тюпа // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин : коллективная монография. – Краков : Издательство Ягеллонского университета, 2019. – С. 345–353.

209 Тюпа, В. И. К вопросу о компаративной нарратологии: стадийность нарративных стратегий / В. И. Тюпа // Нарратология и компаративистика : сб. науч. трудов. – Москва : РГГУ, 2015. – С. 145–164.

210 Тюпа, В. И. Нарратология и этика / В. И. Тюпа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2022. – Т. 19, № 1. – С. 29–44.

211 Тюпа, В. И. Нарратология идентичности / В. И. Тюпа // Поэтика и прагматика нарративных практик. – Екатеринбург : ИНТМЕДИА, 2019. – С. 86–104.

212 Тюпа, В. И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) / В. И. Тюпа // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Вып.1. – Новосибирск, 2003. С. 170–197.

213 Уайт, Х. Мегаистория. Историческое воображение в Европе XIX в. / Х. Уайт. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2002. – 528 с.

214 Урусиков, Д. С. Дескриптивная, генеративная и когнитивная нарратология / Д. С. Урусиков, Е. А. Никитина // Филологос. – 2015. – № 25 (2). – С. 67–72.

215 Успенский, Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) / Б. А. Успенский. – Москва : Искусство, 1970. – 256 с.

216 Федосюк, М. Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи / М. Ю. Федосюк // Жанры речи. – Саратов : СНИГУ им. Н. Г. Чернышевского, 1997. – С. 66–88.

217 Федунина, О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции) / О. В. Федунина. – Москва : Intrada, 2013. – 196 с.

218 Фенина, В. В. Речевые жанры small talk и светская беседа в англо-американской и русской культурах : специальность 10.02.19 : дис. ... канд. филол. наук / Фенина Виктория Владимировна – Саратов, 2005. – 253 с.

219 Фомин, К. А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конституирования и динамики литературной традиции / К. А. Фомин

// Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 2 (30). – С. 169–176.

220 Фортель, де ля А. «Ход коня», или Идеалистический мимесис Владимира Шарова / А. Фортель де ля // Владимир Шаров: по ту сторону истории : сб. статей и материалов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – С. 468–500.

221 Фрай, Н. Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика: Теория модусов / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г. К. Косикова. – Москва : Издательство МГУ, 1987. – С. 232–480.

222 Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.

223 Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – Москва : Академический проект, 2022. – 781 с.

224 Фрейденберг, О. М. Происхождение литературной интриги / О. М. Фрейденберг // Труды по знаковым системам. Вып. 308. – Тарту, 1973. – URL: <http://freidenberg.ru/docs/nauchnyetrudy/stat'i/proisxozhdenieliteraturnojjintrigi> (дата обращения: 01.07.2021).

225 Фролова, Г. А. Взаимодействие реального и ирреального в романе О. Славниковой «2017» / Г. А. Фролова // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2014. – Т. 156, № 2. – С. 146–154.

226 Фуко, М. Археология знания / М. Фуко. – Санкт-Петербург : Гуманитарная академия : Университетская книга, 2004. – 416 с.

227 Фуксон, Л.Ю. Чтение / Л.Ю. Фуксон. – Москва : Директ-Медиа, 2014. – 300 с.

228 Хазов, В. К. Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ : специальность 24.00.01 : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Хазов Владимир Константинович. – Астрахань, 2009. – 181 с.

229 Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Москва : Ad marginem, 1997. – 447 с.

230 Хорева, Л. Г. Нарративная стратегия в контексте дискурсного анализа / Л. Г. Хорева // Формы поэтического : сб. статей и материалов к юбилею Н. В. Семеновой. – Тверь : СФК–офис, 2021. – С. 16–22.

231 Чоланюк, В. Р. «Живая метафора» Поля Рикера и ее антропологические приоритеты в интерпретации / В. Р. Чоланюк // Философия и культура. – 2016. – № 4 (100). – С. 523–529.

232 Чупринин, С. И. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня / С. И. Чупринин. – Москва : Время, 2007. – 768 с.

233 Шафранская, Э. Ф. Современная русская проза. Мифопоэтический ракурс / Э. Ф. Шафранская. – Москва : URSS, 2014. – 211 с.

234 Шестак, А. Н. Жанровые особенности романа О. Славниковой «2017» / А. Н. Шестак // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2017. – № 4 (207). – С. 168–171.

235 Шестак, А. Н. Художественная проза Ольги Славниковой в контексте современного литературного процесса / А. Н. Шестак // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2016. – № 20. – С. 340–352.

236 Шеффер, Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер. – Москва : URSS, 2010. – 192 с.

237 Шишкина, С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX в. / С. Г. Шишкина. – Иваново : Ивановский гос. химико-технол. ун-т, 2009. – 229 с.

238 Шмид, В. История литературы с точки зрения нарратологии / В. Шмид // Вопросы литературы. – 2012. – № 5. – С. 157–174.

239 Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).

240 Шопенгауэр, А. Об интересном / А. Шопенгауэр. – Москва : Олимп АСТ, 1997. – 432 с.

241 Шубина, О. И. Система мотивов романа О. А. Славниковой «2017» / О. И. Шубина, Н. Ю. Желтова // Славянский мир: духовные традиции и словесность : сб. материалов международной научной конференции, посвященной 300-летию А. П. Сумарокова, 200-летию А.К. Толстого. – Тамбов : ТГУ, 2017. – С. 260–265.

242 Шумакова, М. В. Лирический роман Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» : специальность 10.01.03 : дис. ... канд. филол. наук / Шумакова Мария Владиславна. – Санкт-Петербург, 2009. – 171 с.

243 Шуников, В. Л. «Я»-повествование в современной отечественной прозе: принципы организации и коммуникативные стратегии : специальность 10.01.08 : дис. ... канд. филол. наук / Шуников Владимир Леонтьевич. – Москва, 2006. – 195 с.

244 Шуников, В. Л. Поэтика жизнеописательности в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» / В. Л. Шуников // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин : коллективная монография. – Краков : Издательство Ягеллонского университета, 2019. – С. 355–365.

245 Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – Москва : Corpus, 2016. – 640 с.

246 Эпштейн, М. Феномен интересного / М. Эпштейн // Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – Москва : НЛЮ, 2004. – С. 485–496.

247 Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – Москва : Прогресс, 1987. – 464 с.

248 Яусс, Г.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Г.-Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

249 Bal, M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative / M. Bal. – Toronto : University of Toronto Press, 2017. – 206 p.

250 Booth, W. C. The Rhetoric of Fiction / W. C. Booth. – Chicago : The University of Chicago Press, 1983. – 552 p.

- 251 Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* / S. Chatman. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1978. – 288 p.
- 252 Clark, M., Phelan, J. *Debating Rhetorical Narratology. On the synthetic, mimetic and thematic aspects of narrative* / M. Clark. – Columbus : The Ohio State University Press, 2020. – 250 p.
- 253 Dijk van, T. A. *Philosophy of Action and Theory of Narrative* / T. A. van Dijk. – Amsterdam : University of Amsterdam, 1974. – 80 p.
- 254 Fludernik, M. *Towards a “Natural” Narratology* / M. Fludernik. – London, New York : Routledge, 2002. – 363 p.
- 255 Gibson, W. *Authors, speakers, readers and mock readers* / W. Gibson. – *College English*. – 1950. – Vol. 11, no. 5. – P. 265–269.
- 256 Hamburger, K. *The Logic of Literature* / K. Hamburger. – Bloomington : Indiana UP, 1993. – 392 p.
- 257 Herman, D. *Storytelling and the sciences of mind* / D. Herman. – Massachusetts : MIT Press, 2013. – 443 p.
- 258 Herman, D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* / D. Herman. – Lincoln : Nebraska UP, 2002. – 477 p.
- 259 Hogan, P. C. *Affective narratology. The emotional structure of stories* / P. C. Hogan. – Lincoln, London : University of Nebraska Press, 2011. – 304 p.
- 260 Kermode, F. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* / F. Kermode. – London, Oxford, New York : Oxford University Press, 1966. – 206 p.
- 261 Kermode, F. *The Art of Telling: Essays on Fiction* / F. Kermode. – Cambridge : Harvard UP, 1983. – 240 p.
- 262 Lowe, N. J. *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* / N. J. Lowe. – London : Royal Holloway, University of London, 2004. – 308 p.
- 263 *Narrative sequence in contemporary narratology* / ed. by R. Baroni and F. Revaz. – Columbus : The Ohio State University Press, 2015. – 228 p.
- 264 *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*. – Lincoln : Nebraska UP, 2011. – 296 p.

265 Palmer, A. *Fictional Minds* / A. Palmer. – Lincoln : Nebraska UP, 2002. – 276 p.

266 *Possible worlds theory and contemporary narratology* / ed. by A. Bell and M.-L. Ryan. – Lincoln : The University of Nebraska Press, 2019. – 343 p.

267 Prince, G. *Narratology. The form and functioning of narrative* / G. Prince. – Berlin, New York, Amsterdam : Mouton Publishers, 1982. – P. 16–26.

268 Sternberg, M. *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes* / M. Sternberg. – *Poetics Today*. – 2003. – № 24 (2). – P. 297–395.

269 Thomas, B. *Fictional Dialogue. Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel* / B. Thomas. – Lincoln : Nebraska UP, 2012. – 232 p.

270 Toker, L. *Eloquent Reticence. Withholding information in fictional narrative* / L. Toker. – Kentucky : The University Press of Kentucky. – 240 p.

271 Tompkins, J. P. *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism* / J. P. Tompkins. – Baltimore, London : Johns Hopkins University Press, 1980. – 304 p.

Справочная литература

1 Ваховская, А. М. *Интрига* / А. М. Ваховская // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – С. 312–313.

2 *Зарубежное литературоведение (страны западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник*. – Москва : Интрада-ИНИОН, 1999. – 115 с.

3 Ильин, И. П. *Нарратология* / И. П. Ильин // *Западное литературоведение XX века : энциклопедия*. – Москва : Интрада, 2004. – С. 280–281.

4 Ищук-Фадеева, Н. И. *Интрига* / Н. И. Ищук-Фадеева // *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. – Москва : Издательство Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 83.

5 Козьмина, Е. Ю. *Роман-антиутопия* / Е. Ю. Козьмина // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. – Москва : Издательство Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 217.

6 Косиков, Г. К. Нарратив / Г. К. Косиков // Современная западная философия : энциклопедический словарь. – Москва : Культурная революция. – С. 159–160.

7 Лозинская, Е. В. Реферативный обзор энциклопедии нарративной теории издательства Раутледж / Е. В. Лозинская // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. – 2009. – № 1. – С. 6–13.

8 Рымарь, Н. Т. Роман XX века / Н. Т. Рымарь // Литературоведческие термины : материалы к словарю / ред.-сост. Г. В. Краснов. – Коломна : Коломенский пединститут, 1999. – Вып. 2. – С. 65–67.

9 Тамарченко, Н. Д. Жанр / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы : учеб. пособие для студ. В 2 т. Т. 1 / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2004. – С. 361–443.

10 Теория литературы. В 3 т. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.

11 Шатин, Ю. В. Неориторика / Ю. В. Шатин // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Издательство Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 142–143.

12 Abbott, H. P. Narrativity / H. P. Abbot // Handbook of Narratology. – Berlin, 2009. – P. 309–329.

13 Margolin, U. Narrator / U. Margolin // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. – Berlin ; NY : Walter de Gruyter, 2009. – P. 351–370.

14 Prince, G. Reader / G. Prince // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. – Berlin ; NY : Walter de Gruyter, 2009. – P. 398–410.

15 Prince, G. A Dictionary of Narratology / G. Prince. – London, Lincoln : Nebraska UP, 1987. – 118 p.

16 Routledge encyclopedia of narrative theory / ed. by D. Herman, M. Jahn., M.-L. Ryan. – L. ; N.Y. : Routledge, 2008. – 718 p.

17 Tjupa, V. Narrative strategies / Tjupa V. // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid. – 2nd edition. – Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2014. – P. 564–575.