

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

**МОСКВА
2015**

ББК 83
М 54

Серия
«Теория и история литературоведения»

**Центр гуманитарных
научно-информационных исследований**

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия:

Н.Т. Пахсарьян – д-р филол. наук (составитель);
А.А. Ревякина – канд. филол. наук (составитель);
Е.В. Соколова – канд. филол. наук (ответственный редактор); *Е.А. Цурганова* – канд. филол. наук,
зав. Отделом литературоведения

Метаморфозы жанра в современной литературе:
М 54 Сб. науч. тр. / Отв. ред. Соколова Е.В.; Сост.:
Пахсарьян Н.Т., Ревякина А.А. – М., 2015. – 262 с. –
(Сер.: Теория и история литературоведения).
ISBN 978-5-248-00754-7

Рассматриваются жанровые модификации в современной литературе, обусловленные происходящим в конце XX – начале XXI в. бурным процессом трансформации классических жанров, их деконструированием, смешением. Прослеживаются типы и направления жанровых метаморфоз в произведениях писателей России, Германии, Швейцарии, Англии, США, Франции, Бельгии.

Для литературоведов, преподавателей вузов, аспирантов, студентов.

ББК 83

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
<i>Т.Н. Маркова.</i> Пути жанровых трансформаций в русской прозе рубежа XX–XXI вв.	8
<i>А.А. Ревякина.</i> Своеобразие реализма Л. Леонова в романе «Пирамида»	29
<i>М.А. Черняк.</i> Современная русская антиутопия и традиция Р. Брэдбери	44
<i>М.П. Абашева.</i> Жанр фэнтези на российской почве	61
<i>Т.В. Саськова.</i> Жанровые модификации прозаической пасторали в русской литературе рубежа XX–XXI вв.	79
<i>В.И. Дёмин.</i> Исторический роман в постмодернистском исполнении: Виктор Пелевин «Чапаев и Пустота»	92
<i>Е.А. Егорова.</i> Жанровые вариации средневековой агиографии во французской литературе конца XX в.: Ф. Тристан и К. Бобен	113
<i>Н.Т. Пахсарьян.</i> Дописывая классику: Современные продолжения эпистолярного романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (К. Барош, Л. де Грев)	127
<i>Т.Н. Амирян.</i> От классического детектива к постмодернистскому детективу: Аспекты жанровой трансформации	146
<i>В.М. Кулькина.</i> Криминальный роман как композиционная основа романов Пола Остера	163
<i>Я.Г. Гудкова.</i> Трансформация романа-эссе в творчестве Дж.М. Кутзее	170
<i>В.А. Пестерев.</i> «Роман-гипотеза» и «Остаток» Тома Маккарти	178
<i>С.Н. Дубровина.</i> Документальная основа как источник жанровой трансформации современной французской драмы	196
<i>Н.В. Киреева.</i> Автобиография в постмодернистской литературе США: Приключения жанра	218
<i>Е.В. Соколова.</i> «Освоение прошлого» через расширение автобиографического дискурса: Петер Шнайдер «Возлюбленные моей матери» (2013) и Пер Лео «Вода и почва» (2014)	240
Указатель имен и заглавий	262
Сведения об авторах	275

ПРЕДИСЛОВИЕ

Смерть романа – не отдельное событие, но эпизод в длинной цепи смертей, коснувшихся, помимо литературы, Бога, человека, автора, музыки, живописи, истории, идеологии, в конечном счете – книги и печатного слова. Все пришло к апокалиптическому концу.

Бертран Жерве

Слухи о моей смерти несколько преувеличены.

Марк Твен

Для современного литературоведения в целом по-прежнему характерно стремление ориентироваться, прежде всего, на новые литературные теории, так или иначе связанные с постмодернизмом (Р. Барт, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко, Ж. Делёз, Л. Хатчен и др.). Ожидаются и замечаются критикой, в первую очередь, произведения, которые коррелируют с этими теориями, воплощая излюбленные постмодернистские идеи об «исчезновении реальности», «смерти автора», «конце субъекта», «кризисе жанра», «распаде характера персонажа» и т.п. Хотя немалое число исследователей полагают, что «постмодернизм завершился»¹.

По М.Н. Эпштейну, например, это произошло 11 сентября 2001 г. в 10 ч. 28 мин. – с крушением двух башен-близнецов Всемирного торгового центра. «Реальность, подлинность,

¹ См., напр.: Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.): Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения / Отв. ред. Соколова Е.В. – М., 2006. – 323 с. – (Сер.: Теория и история литературоведения).

единственность – категории, которыми было принято пренебрегать в поэтике постмодернизма, основанной на повторе, на взаимоотражении подобию, – жестоко за себя отомстили»¹. М.Н. Эпштейн говорит о «взрывном сознании» XXI в.: «Взрыв – как возврат к той презренной “реальности”, которая еще недавно казалась допотопным словом из эпохи пред-постмодернизма»². Во взрывоопасной среде каждый шаг может стать последним, и только уважительное внимание к «поверженному» противнику открывает возможности «реутилизации» (Т.Н. Амирян) отвергнутого: «преодоленных» ранее форм и традиций – тем самым и разряжая напряжение.

Одна из целей настоящего сборника – показать, что в реальности современный литературный процесс отнюдь не исчерпывается явлениями становления (или разрушения) постмодернизма, он значительно разнообразнее и шире.

Замысел составителей родился из стремления «проверить практикой» теоретические положения о «смерти автора», «смерти романа», «конце автобиографии». И на практике оказалось, что «смерть» гораздо ближе «новому рождению», чем принято считать. За «смертью автора» часто стоит отказ от позиции «всеведения», «всемогущества», делегирование части традиционных «авторских полномочий» не только читателю, но и персонажам, «на равных» с которыми теперь нередко выступает сам автор. Автобиография не просто не умирает – она, наоборот, «разрастается»:

и через восприятие «других» жанровых конвенций (Н.В. Киреева), и за счет раздвижения собственных «пространственно-временных» рамок (Е.В. Соколова). «Смерть романа» при ближайшем рассмотрении представляет собой напряженный и плодотворный диалог этой «наиболее общепринятой формы искусства, которая поглощает и вытесняет другие жанры»³ с «большими» и «малыми» жанрами предшествующих эпох (Н.Т. Пахсарьян, В.А. Пестерев, Я.Г. Гудкова).

Причем оказывается, что диалог этот имеет типологическое сходство в разных литературах и у самых разных авторов.

¹ Эпштейн М.Н. Постмодернизм и взрывное сознание 21 века // Сноб. – Блог. – Режим доступа: <http://www.snob.ru/profile/27356/blog/80614> – Дата обращения: 4.09.2014.

² Эпштейн М.Н. Там же.

³ Albérès R.M. Histoire du roman moderne. – P., 1962. – P. 217.

Тенденция к стилизации под архаические жанры при одновременной полемике с этой традицией отмечается как в современной русской прозе (Т.Н. Маркова, Т.В. Саськова), так и во французской (Е.А. Егорова). Автобиографический роман перенимает и приспосабливает под собственные нужды механизмы классического детектива как в американской (Н.В. Киреева), так и в европейских литературах (Т.Н. Амирян, Е.В. Соколова). Фэнтези на русской почве при ближайшем рассмотрении не просто подхватывает западную традицию, но и вырастает из национального фольклора – сказки, легенды, героического эпоса, – так же, как его западный прототип (М.П. Абашева).

Художественные и документальные, элитарные и массовые жанры разных эпох и культур, сливаясь, в процессе инбридинга порождают яркие художественные тексты и, в свою очередь, подвергаются неожиданным преобразованиям. Противоположные, казалось бы, тенденции реализуются одновременно и параллельно, высвечивая и взаимно обогащая друг друга. «Свертывание» романов как проявление общего для всех жанров современной прозы процесса минимализации содержит в себе их одновременное стремление к «объединению» – монтажу и циклизации (Т.Н. Маркова). Опора на факт, документ (С.Н. Дубровина), как и опора на вымысел в многочисленных переписываниях и продолжениях текстов предшествующих эпох (Н.Т. Пахсарьян, В.И. Дёмин) выступают мощными стимулами, раздвигая границы жанров, преобразуя художественные формы. Утопия и антиутопия (М.А. Черняк), детектив и «антидетектив» (В.М. Кулькина) сливаются порой до полной неразличимости, а традицию реализма убедительно продолжает пастораль (Т.В. Саськова), обычно воспринимаемая как сугубо условный жанр, в то время как историко-социальный роман Л. Леонова создается в поэтике «магического реализма» (А.А. Ревякина).

Теоретически обоснованные противоречия часто имеют иллюзорный характер, и художественный эксперимент заинтересованных приверженцев противоположных традиций нередко позволяет ослабить и даже снять чреватую взрывом поляризацию через рождение новых неожиданных форм. Как показывают статьи сборника, богатство и разнообразие жанровых метаморфоз современной литературы, питаемое диалогом со столь же богатой и разнообразной традицией, выводят произведения конца XX – начала XXI в. далеко за рамки апокалиптических

представлений о том, что дальнейшее развитие литературы возможно лишь как «одно из двух»: неизбежное повторение или же полное разрушение прошлого художественного опыта.

Н.Т. Пахсарьян, Е.В. Соколова

Т.Н. Маркова

**ПУТИ ЖАНРОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI вв.**

Аннотация. В статье обозначаются основные направления поисков новых романских форм. Общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации сказывается в «свертывании» романов. Вместе с тем отчетливо проявляется стремление к объединению прозаических миниатюр – к монтажу и циклизации. Симптоматичной является стилизация под архаические жанры и – одновременно – полемика с этой традицией. Разнонаправленность художественных стратегий в отечественной словесности обнаруживает очевидное тяготение к преодолению аутентичности и переходу к медиальности (коммуникативности) и интермедиальности. Об экспериментальном характере прозы сигнализирует обилие авторских жанровых номинаций прозаических произведений.

Ключевые слова: современная русская проза; «новая проза»; жанровые трансформации; роман; первофеномены жанров; авторские стратегии; формы коммуникации; эстетические эксперименты; жанровое миромоделирование; взаимодействие с кинематографом, с Интернетом; метажанр; авторский подзаголовок.

Ситуация в прозе конца XX – начала XXI в. побуждает вспомнить о радикальной жанровой перестройке на рубеже XVIII–XIX вв., связанной с отказом от господства классицистических правил в пользу свободы поисков творящего субъекта. Знаменательно, что и рубеж XIX–XX вв. тоже характеризовался разрушением канонов, интенсификацией жанрообразования за счет привлечения средств из пограничных сфер искусства и

культуры (фольклора, музыки, живописи, философии, публицистики и т.д.). Вопрос о жанре стал ключевым в теоретических построениях «формальной школы» в 20-е годы XX в. В работах Б. Томашевского, В. Шкловского, В. Жирмунского, Ю. Тынянова на примере весьма значительного литературного материала рассматривались образцы взаимодействия жанров – их «уходов» и «возвращений», когда «из центра жанр перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление»¹.

Принципы «жанрового миромоделирования» и в дальнейшем подвергались переосмыслению. Современная жанрология признает многообразие поисков в этом направлении. Однако, по признанию Н.Д. Тмарченко², следует выделить два основных подхода:

- с позиций «исторической поэтики» (А.Н. Веселовский) жанр генетически связывается с *ритуальными* моментами жизни;
- с позиций науки XX в. жанр рассматривается как *образ мира*, фиксирующий определенное мирозерцание (О.М. Фрейдсберг), как *содержательная форма* (Г.Н. Пospelов, Г.Д. Гачев).

Для данной статьи определяющей является методологическая стратегия Н.Л. Лейдермана, утверждавшего, что через жанровую структуру та или иная эстетическая концепция оформляется в «целостный образ мира»; жанр являет собой некий «тип построения мирообраза», характеризуя «глубинную содержательность, общность целой группы произведений»³.

Сегодня особенно актуальны концепции, подчеркивающие коммуникативный статус жанра. Опираясь на подход М.М. Бахтина (на разграничение «первичных» и «вторичных» жанров), В.И. Тюпа обозначает их коммуникативный статус как «взаимную условленность (конвенциональность) общения, объединяющую субъекта и адресата высказывания в их отношении к предмету речи»⁴. Исследуя типовые коммуникативные стратегии «исторически продуктивных прахудожественных жанров», ученый

¹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 124.

² Тмарченко Н.Д. Универсальная модель жанровой структуры // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Тмарченко Н.Д. – М., 2004. – Т. 1. – С. 363–368.

³ Лейдерман Н.Л. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. – Екатеринбург, 2003. – С. 24.

⁴ Тюпа В.И. Коммуникативная стратегия художественного письма // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Тмарченко Н.Д. – М., 2004. – Т. 1. – С. 83.

выделяет «первофеномены жанров» – это «сказание (легендарно-историческое предание), притча, анекдот, жизнеописание (биография) как протороманные формы высказывания»¹.

Современная наука рассматривает эволюцию жанровых форм, выделяя структурный принцип «ведущего жанра» историко-литературной системы. Присущий «доминантному жанру» принцип миромоделирования распространяется и на другие; именно так складывается ядро жанровой системы – метажанр того или иного литературного направления. По мнению современных исследователей, в эпоху реализма метажанровым принципом стала «романизация». Роман являет собой первый в истории литературы *неканонический жанр* – модальный, «вероятностно-множественный»². В новейшей истории роман становится пространством встречи и диалога разных культурных традиций и тенденций.

Если Б.В. Томашевский связывал появление романа с чисто количественным расширением новеллы или соединением нескольких новелл³, то современные исследования показывают, как исторически роман вбирал в себя архаические («первофеномены», по терминологии В.И. Тюпы) повествовательные формы: притчу, сказку, утопию, апокриф, мениппею, – ассимилируя, видоизменяя и даже пародируя их. Таков результат чрезвычайной притягательности нарративного начала как основного принципа «романизации литературы» Новейшего времени.

В XX в. в поэтику классического романа пришла поэтика кинематографа. Кино – это мышление сценами, взятое у романа. На общую нарративную природу двух искусств указывал Ю.М. Лотман: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд “рассказывающих” (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов»⁴. Воспринимая нарративную природу классического романа, кинематограф, в свою очередь, оказал сильнейшее влияние на литературу XX в.; его

¹ Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь, 2001. – С. 12.

² Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 321.

³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.

⁴ Лотман Ю.М. Природа киноповествования // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 661.

специфические приемы получили широкое распространение в словесном искусстве, в кинематографическом изображении сцен, в «стоп-кадрах», обладающих картинной наглядностью. Словесно-изобразительный и зрительный (визуальный) ряды в современной прозе сосуществуют, воздействуя одновременно на несколько органов чувств и создавая эффект синестезии.

Культура XX в. стала объектом экспансии со стороны аудио-визуальных и электронных средств коммуникации. Активное взаимодействие литературы с кинематографом обуславливает доминирующие позиции монтажно-коллажных конструкций¹ и, соответственно, отражается в авторских жанровых подзаголовках: у М. Палей – «Long Distance, или Славянский акцент: *Сценарные имитации*», у Е. Попова – «Мастер Хаос: *Роман-коллаж*» и т.п.

С появлением Интернета возникает новый – *информационный* – тип культуры. Теперь особое качество литературной деятельности – это не просто набор текста на клавиатуре компьютера вместо пишущей машинки, но усвоение словесностью собственно компьютерных технологий, используемых в качестве художественных приемов. *Технологии* – это Интернет, гипертекст, виртуальная реальность, компьютерные игры и анимация, а *приемы* – это конкретная реализация компьютерных технологий в вербальном тексте.

Сегодня мы живем в эпоху «после Гутенберга». С развитием глобальной коммуникационной сети происходит формирование новой социальной реальности – сетевых сообществ в виртуальном пространстве. Интернет создал собственную литературную среду: свои библиотеки, книжные магазины, журналы, конкурсы. В качестве ее особенностей отметим лаконичность, разговорность, развлекательность, неконвенциональность, т.е. несоответствие установленным традициям и правилам. Сетевой литературе присуща интерактивность – новый вид коммуникации в режиме онлайн. Популярными формами существования пространства интерактивного общения становятся «гестбуки» (гостевые книги), конференции, «чаты». Как следствие этого в современной словесности возникает новое явление – литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети. Например, сборник прозы В. Тучкова «Смерть приходит по Интернету» (1998), роман Мэри и Перси (Мэрс) Шелли

¹ См.: Мартянова И.А. Кинематографичность стилового развития современной литературы // Современная русская литература конца XX – начала XXI в. / Под ред. Тиминой С.П. – М., 2011. – С. 304–337.

«Паутина» (1998), роман А. Житинского «Flashmob! Государь вся Сети» (2007), цикл произведений С. Лукьяненко «Дозоры» (1998–2014).

В романе А. Житинского, к примеру, читаем: «Крайне интересная выдумка общества – Интернет. И что с ним можно сделать. Не исключено, что это своего рода атомная бомба при определенных условиях и в определенных руках»¹. Перед нами «приватный онлайн-дневник одного малоизвестного юзера», полученный издателем по почте на CD-диске. Этот юзер – Алексей Данилович Донников (Дон), в недавнем прошлом физик, доктор наук, а ныне сторож на даче отбывшего в Штаты сына, – со скуки и от одиночества регистрируется в «Живом Журнале». ЖЖ – это сотни тысяч сетевых дневников (блогов), имеющих несколько уровней доступа: публичный (для всех юзеров Сети), для друзей (френдов) и приватный (только для автора). Бродя по лабиринтам ЖЖ, он стихийно создает онлайн-акцию, демонстрирующую общественную мощь Сети, и понимает, какой инструмент влияния попал в его руки. Ученый-физик, используя принцип работы больших самоорганизующихся систем, создает информационную пирамиду, и тут же начинают происходить странные *флешмобы* – короткие массовые акции в онлайн и офлайн, заканчивающиеся культурными терактами (атакой на скульптуры Церетели, например). Акции сотрясают не только Интернет, где они зарождаются, но и порядок в стране. Так, проект «Виртуальная Россия» (Империя во главе с Самодержцем) внешне выглядит всего лишь как «прикольная» игра, а на деле являет собой испытательный полигон для новых политтехнологий.

Компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые жанровые формы и способы организации повествования. В художественных текстах они реализуются на разных уровнях поэтики в виде тех или иных приемов. На словесном уровне – это введение специальной лексики и элементов компьютерной программы. Так, в повести В. Пелевина «Принц Госплана» изобилуют значки и символы MS-DOS (Shift, Down, Control-Break, Reset, Page Up), главы имитируют сценарий видеоигры: Loading, Level 1–12, Autoexec, Game Paused,

¹ Житинский А. Flashmob! Государь вся Сети: Роман. – СПб., 2007. – 480 с. – С. 21.

широко используются сугубо специальная лексика и фразеология: *винчестер, монитор, дисковод, вирус, загрузиться, зависнуть...*

На сюжетно-композиционном уровне мы нередко имеем дело со сценариями *видеоигр*: «Принц Персии» у В. Пелевина (в повести «Принц Госплана» – 1991), «Гэлэкси плюс» у Д. Галковского (в повести «Друг утят» – 2002). Другая форма – организация текста в виде интернет-сайта в рассказе В. Пелевина «Акико»

(2003). Здесь повествование ведется от лица виртуальной обитательницы японского порносайта. Юная Акико общается с посетителем сайта, который прячется под паролем ИЦУКЕН (набор первых шести букв верхней строки клавиатуры). Автор показывает нам, какие возможности открываются перед диспетчерами информационного поля: от тонких механизмов вовлечения в игру и выманивания денег до криминальных методов и угроз.

Новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется *чат*; в такой форме написан «Шлем ужаса: *Креатифф о Тесее и Минотавре*» (2005) – роман, созданный В. Пелевиным в рамках международного проекта «Мифы», где сюжеты мировой мифологии разворачиваются в современной ситуации, будучи переосмыслены в соответствии с реалиями начала XXI в. В. Пелевин выбрал известный миф о Тесее и Минотавре, решив, что на сегодняшний день лучший лабиринт – это Всемирная паутина. Так персонажи и сюжеты античной мифологии оказались органично встроенными в структуру современного виртуального диалога.

Открывая книгу В. Пелевина, читатель вступает в лабиринт, состоящий из множества параллельных пространств и измерений, а сам становится его участником, находящимся, как и герои, в поиске ответов на вопросы текста. В итоге писатель реализует *концепт лабиринта* не только на уровне Интернета, но и воплощает идею художественного текста как бесконечного лабиринта смыслов. Таким образом, анализ внешней формы выводит нас на концептуальный уровень произведения. Читателю и героям по мере блуждания по лабиринту открывается смысл, зашифрованный в его бесконечных разветвлениях, в прозрачных литературных намеках, в авторской иронии: свобода выбора – это иллюзия, а успех, счастье, любовь – обман, за который в итоге приходится платить.

Организация текста в виде *чата* влечет за собой и жанровую трансформацию. Критика квалифицирует текст В. Пелевина и как повесть, и как роман, и как пьесу, что позволило выпустить аудиоверсию еще до выхода печатного варианта, а в 2005 г. «Шлем ужаса» стал интерактивным театральным проектом под названием «Shlem.com». Сам автор определяет свое произведение как «креатифф», т.е. на наших глазах рождается новая жанровая форма, которой адекватного названия не найдено. Виртуальные модели композиции обнаруживаем также в произведениях А. Слаповского «Я – не Я» (1994), Д. Липскерова «Пространство Готтлиба» (2007), Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2009).

На рубеже XX–XXI вв. произошла смена культурного кода: преимущественно словесная национальная культура переживает *кризис логоцентризма*¹; предпочтение отдается визуальным и звуковым способам передачи информации. Академик В.Г. Костомаров обобщает: «...Становится все затруднительнее полноценно воспринимать информацию, не поддерживаемую изображением, цветом, движением, звуком... Массмедиа изменили статус не только устного, но и написанного слова – от него уже не требуется никакой книжной основательности»². Перенасыщение информацией человек пытается снять ее сжатием; этот процесс М. Эпштейн назвал «инволюцией», что «означает свертывание и одновременно усложнение. То, что человечество приобретает в ходе исторического развития, одновременно сворачивается в формах культурной скорописи»³.

Вопреки тенденциям, вызванным увеличением объема информации, художественное слово сохраняет особые потенции слова, позволяет писателю выйти за пределы сценарного и клипового мышления. «Пишущему человеку, – размышляет В. Маканин, – должно вовремя отступить в дороманную прозу и подпитаться там. Если он этого не делает, он умирает... Дороманная проза – это Рабле, протопоп Аввакум, Светоний, всяческие летописи, Библия. Слово должно быть словом. И тогда кинематографичность не

¹ См.: Кризис литературоцентризма: Утрата идентичности vs. новые возможности / Отв. ред. Ковтун Н.В. – М., 2014. – 576 с.

² Костомаров В.Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики. – М., 2005. – С. 215.

³ Эпштейн М.Н. Постмодерн в России: Литература и теория. – М., 2000. – С. 43.

страшна»¹. Современный прозаик осознает необходимость возвращения к архаическим жанрам, трансформирующимся в новейшую «закатную эпоху». «Неготовая, становящаяся современность» парадоксально побуждает к регенерации отшлифованных веками культуры сюжетных архетипов и словесного оформления несюжетных смыслов. Как предвидел О. Мандельштам, «роман возвращается к истокам – к летописи, аггиографии, к Четьи-минеи»².

Анализ модификаций *притчи, сказки, мениппеи, антиутопии* приводит к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. При соприкосновении с ситуацией постмодерна возникают явления, которые переводят формально-содержательные параметры того или иного жанра в новое качество. Архаические модели и сюжетные структуры предоставляют современному писателю возможность преодолеть описательность и миметическую детализацию, чтобы сказать «о тайной глубине жизни», избегая пафоса, риторики и дидактики. Об этом романы-притчи «Отец-лес» (1989) А. Кима, «Человек-язык» (2000) А. Королёва, «Свобода» (2012) А. Бутова. Притчевость определяет сюжетостроение прозы В. Маканина – «Кавказский пленный» (1995), «Буква А» (2000); даже в романе «Асан» (2008) большая жанровая форма – всего лишь «оболочка» для новой авторской притчи (как точно подметила А. Латынина³).

Начальная сцена романа В. Маканина может служить развернутым эпиграфом к его притчевой составляющей. Автору важно показать, что майор Жилин, этот всесильный Сашик, он же Асан⁴, способен пренебречь денежными интересами и даже рискнуть своей жизнью ради неизвестных ему перепившихся солдат. На протяжении торга с боевиками майор не перестает иронизировать над собой:

«Пацанов тебе жаль. Ах, ах!.. Будут валяться в траве и в кустах!.. Ах, какие молодые!.. Но взгляни честно. Они приехали убивать. Убивать

¹ Маканин В. Интервью с А. Солнцевой // Время новостей. – М., 2000. – № 148, 17 окт.

² Мандельштам О.Э. Конец романа // Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М., 1987. – С. 75.

³ Латынина А. Притча в военном камуфляже // Новый мир. – М., 2008. – № 12. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/la13.html

⁴ Грозное «Асан» – имя древнего полузабытого божества вайнахов, требующего одной рукой крови, а другой – денег.

и быть убитыми... Война. Сиди на своем складе, майор. Считай свои бочки с бензином... и с солеркой... с мазутом...»¹

В повествовании В. Маканина мерцает древний фольклорный мотив – гибель отца от руки сына: Жилин и должен был погибнуть от руки спасенного им солдата. Свою новую притчу о том, как добро оборачивается злом, о том, как страшно связаны в этом мире деньги и кровь, автор одел в «поношенный армейский камуфляж» (А. Латынина), в бытовую оболочку романа о чеченской войне, о которой «кабинетный» писатель имеет опосредованное знание². Но дело как раз в том, что этот роман, как и вся проза Маканина, строится преимущественно с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в метафорических и притчевых формах.

Сказка, наряду с притчей, открывает широкие возможности для жанровых экспериментов в современной словесности. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента. Сказка весьма продуктивна и как жанровая номинация. Достаточно назвать «Сказки по телефону» (1999) Эргали Гера, «Московские сказки» (2005) А. Кабакова, «Истории про зверей и людей» (2006) Л. Улицкой.

Жанрово-стилевой эпатаж особенно ярко проявляется в сборнике «Дикие животные сказки» (2003) Л. Петрушевской. Ее произведения ориентированы одновременно на традиции *социально-бытовой сказки* и *сказки о животных* с использованием функциональных элементов анекдота и басни. Основные проблемы цикла носят подчеркнуто бытовой характер, но бытовизация отнюдь не вредит вымыслу, ибо заложена в сказке изначально. Сами названия сказок акцентируют семейно-бытовую сферу: «Семейная сцена», «Вопросы воспитания», «Семья», «Материнство», «Женитьба», «Квартирный вопрос», «Согласие» и т.п. Реальность представлена в виде сказок-зарисовок из жизни животных и насекомых. Их героями являются волк Семён Алексеевич и собака Гуляш, милиционер медведь, мл. лейтенант Володя, а также исландская селедка Хильда, свинья Алла, волк Петровна, баран

¹ Маканин В. Асан. – М., 2008. – С. 11.

² Среди самых ярких романов на чеченскую тему назовем следующие: «Идущие в ночи» (2001) А. Проханова, «Жажда» (2002) А. Геласимова, «Меньшее зло» (2002–2004) Ю. Дубова, «Ниязбек» (2005) Ю. Латыниной, «Патологии» (2005) З. Прилепина.

Валентин, козел Толик, кукушка Калерия, ежик Витёк и др. В списке действующих лиц 112 имен, причем с животными соседствуют литературные персонажи (Аркадина, Треплев, Нина Заречная, Наташа Ростова), исторические имена (Карл Маркс, Лев Троцкий, Лев Толстой, Евгений Евтушенко). Неслучайно составной частью цикла стали авторские иллюстрации-карикатуры, на которых изображены не животные, а люди: за образами животных, птиц и насекомых, их повадками, характерами стоит именно мир людей, изображаемый на основе иносказания. В этих сказках действительность, преломленная сквозь призму обывательского сознания, являет себя в абсурдно-пародийной форме.

Цикл Л. Петрушевской предстает не собранием сказок, а «романом с продолжением», т.е. автор предлагает новую модель цикла, пародийно ориентированную на эпос, точнее, на его современную модификацию – на мультсериал. На самом деле, природа языка мультипликации как нельзя лучше соответствует многожанровому мышлению художника; она исключительно приспособлена для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста, предлагая образ внешнего мира на языке детского рисунка, карикатуры, пародии, примитива.

Обращение к гротеску, условности и экспериментирующей фантастике *мениппеи* также помогает выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуловимость границ между заурядным и абсурдным, обыденным и кошмарным, реальным и потусторонним, живым и мертвым. Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от этических и эстетических норм («мениппейный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новую парадигму художественности в произведениях «Вести из Непала» (1992) и «Священная книга оборотня» (2004) В. Пелевина, «Первое второе пришествие» (1994) А. Слаповского, «Укус ангела» (1999) П. Крусанова, «Три путешествия, или Возможность мениппеи» и «В садах других возможностей» (оба – 2000) Л. Петрушевской, «Воскрешение Лазаря» (2002) В. Шарова и др.

Саморазвитие жанровой системы определяет ее внутренние закономерности – антиномии; среди самых мощных, глубинных – *эсхатологизм* и *утопизм*. Эсхатологическая традиция русской историософии предопределила критическое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества.

Черты антиутопии стали неотъемлемой частью художественного мышления во второй половине XX в. Живопись Сальвадора Дали и Пабло Пикассо, кинематограф Андрея Тарковского и Фрэнсиса Форда Копполы, театр Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета, романы Уильяма Голдинга, Роберта Мерля, братьев Стругацких, Чингиза Айтматова впитали в себя идеи антиутопизма как этико-эстетической программы.

На рубеже тысячелетий эсхатологические настроения входят в ежедневный быт. Самостояние реальности пропитывается духом антиутопии, вследствие чего настает пора говорить об антиутопизме как неотъемлемой части художественного мышления конца XX в. Вспомним один из ключевых эпизодов повести

В. Маканина «Лаз» (1998) – сцену подземельного опроса об отношении к будущему: «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол)»¹.

Отсылка к важной философии романа Достоевского «Братья Карамазовы» (глава «Бунт») способствует расширению поля смыслов, переходу эпизода в сферу представлений о мире как хаосе, бессмысленном и непознаваемом, по отношению к которому люди испытывают радикальное эпистемологическое сомнение, неуверенность: «Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: “Опомнитесь!.. Будущее – это будущее!..”

Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост»². В душах людей царят мрак и безверие. Этот диагноз рубежного сознания, как полагает критик И. Роднянская, являет собой универсальный диагноз болезни конца тысячелетия, связанной с тотальным дефицитом мужества, сломенностью духа, потерей интереса к творчеству жизни³.

Постоянная потребность общества в художественной футурологии обуславливает разнообразие экспериментов в

¹ Маканин В. Кавказский пленный. – М., 1997. – С. 316.

² Маканин В. Кавказский пленный. – М., 1997. – С. 317.

³ Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир. – М., 1997. – № 4. – С. 212.

жанровом поле антиутопии, при этом структурные параметры претерпевают качественные изменения. Социальная антитеза классической антиутопии сдвигается в сторону текучести, вариативности; традиционный конфликт *верха* и *низа* приобретает очевидную полисемантичность.

Современная антиутопия, сохраняя функцию *предупреждения* и важнейшие элементы структуры (хронотоп, субъектный строй, разные формы условности), развивается по пути скрещения (контаминации) с другими жанрами и одновременно дробится на подвиды. Ближе других к классическим опытам футурологической диагностики стоит социальная антиутопия, экстраполирующая реалии в устрашающем тоталитарном антураже, в гротесковой форме, часто с остросатирическим пафосом, как в романе В. Войновича «Москва 2042» (1986), в повести В. Пелевина «День бульдозериста» (1991). Элементы социальной антиутопии присутствуют в романах «Господин Гексоген» (2002) А. Проханова, «ЖД» (2006) Д. Быкова, «Сахарный Кремль» (2008) В. Сорокина.

Индивидуально-авторскую форму современной антиутопии представляет роман «Купол» (1999) А. Варламова. Образ города Чагодая, расположенного на самом краю земли, окруженного лесами и болотами, вызывает ряд ассоциаций – с произведениями Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина. В основе варламовской антиутопии – топос провинциального города, «мифология места» как источник историко-культурных реконструкций (каковыми стали Миргород, город N, Обломовка, город Глупов, Юрятин, Васюки и т.п.). Находящийся под «куполом» Чагодай существует в психологическом пространстве бредового сознания героя, однако наделенный одновременно формальными атрибутами «рая» и «зоны», он трансформируется в многозначный символ.

Современная антиутопия предъявляет спектр вариантов возможного развития событий, но не противоположный, а просто другой; речь идет об ином мире, но это не мир после катастрофы, а мир после будущего. Такова новая точка отсчета – начало после конца, и она демонстрирует парадокс эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Опыты радикальной социальной хирургии по удалению верхних, культурных слоев общественного сознания, диагностированных как заблуждения, ошибочные точки зрения, приводят к обнажению темного бессознательного. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое. Подобные

идеи инволюции (на биологическом, социальном и культурном уровне), движения вспять, возвращения к первобытному состоянию мира и человека находят свое воплощение в широком спектре образов-метафор и форм хронотопа в произведениях «Лаз» (1998) В. Маканина, «Новые Робинзоны: Хроника конца XX в.» (2000) Л. Петрушевской, «Кысь» (2001) Т. Толстой, «Метро 2033» (2007) Д. Глуховского.

Современная антиутопия вбирает в себя разноприродные элементы самых контрастных жанровых моделей: от эсхатологического мифа, идиллии, сказки – до современных фэнтези и сценариев компьютерных видеоигр. Антиутопия рубежа веков – еще одно доказательство конца традиционалистской художественной установки.

Очевидно, что на рубеже XX–XXI вв. радикально меняется сам тип жанрового мышления, сформированного многовековой традицией, происходит дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного произведения. Активизация жанрово-стилистических экспериментов наблюдается в творчестве самых разных писателей; в этом ряду – В. Маканин и В. Пелевин, А. Королёв и Л. Улицкая, Е. Попов и Л. Петрушевская, В. Пьецух и Т. Толстая, А. Ким и А. Варламов, Д. Быков и П. Крусанов.

Ощущение завершения, свойственное художественному сознанию рубежа тысячелетий, порождает мучительные, но и плодотворные искания на путях синтеза разных формостроительных тенденций, а поиск «новых форм» сопровождается рефлексией по поводу старых.

Спор о судьбах романа – «единственного становящегося и еще неготового жанра...»¹, отличного от всех твердых форм, не прекращается. Неоднократно предпринимались попытки ниспровергнуть «культ» романа как центрального жанра системы, однако и сегодня он остается наиболее востребованным жанром не только в реалистической (*роман-эпопея* А. Солженицына, *семейные саги* В. Аксёнова, Л. Улицкой) и массовой литературе (*исторические детективы* Б. Акунина, *полицейские романы* А. Марининой), но и в постмодернистской прозе, что зафиксировано в разнообразных авторских жанровых

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 79.

определениях: «Роммат: Роман-фантазия на историческую тему» (1989) Вяч. Пьецуха, «Поселок кентавров: Роман-гротеск» (1993) А. Кима, «Бесконечный тупик: Роман-комментарий» (1997) Д. Галковского.

Распространенным способом бытования канона является тиражирование, эксплуатация старых форм. Такова суть массовой литературы, которая тем и отличается от искусства, что вторична, производна, неуникальна; она не ищет новых путей, но эксплуатирует чужие открытия.

Элементы жанровой структуры, распавшиеся на «верхнем» романическом этаже литературы, уходят на «нижний» ее этаж. Эта тенденция в известной мере обусловлена социальным заказом – покупательским спросом потребителей книжной продукции. Наиболее востребованы массовым читателем жанры детектива, мелодрамы, фантастики, тиражирующие высокие образцы. Романский принцип соединения жизненных перипетий, их сюжетные схемы тиражируются книжными и телевизионными сериалами. Эстетическая черта, разделяющая высокое искусство и массовую беллетристику, расширяется и размывается. Массовая литература эксплуатирует открытия классики, а «новая проза» вторгается на жанровую территорию массовой литературы, соединяя приемы западноевропейских жанров (фэнтези, ремейка, детектива, криминальной истории, мелодрамы, триллера и т.п.) с русской жанровой традицией и материалом национальной истории.

Судьбой русской классики в эпоху постмодерна всерьез озабочены многие историки литературы (С. Бочаров, В. Катаев, В. Новиков). В современных условиях «разворачивается индустрия по выпуску комиксов классических произведений»¹. Зачастую литературный образец превращается в пастиш, ремейк, сиквел: «Отцы и дети» (2000) И. Сергеева, «Идиот» (2001) Ф. Михайлова, «Анна Каренина» (2001) Л. Николаева, «Чайка» (2000) Б. Акунина.

Серьезное беспокойство по поводу деконструкции классики высказывает исследовательница современной прозы М. Адамович: «Мы стоим перед опасностью формализации классики,

¹ Катаев В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. – М., 2002. – С. 167.

уподобления ее приему в современной культуре»¹. С этим солидарен известный чеховед В.Б. Катаев. Однако он не склонен к категорическому неприятию постмодернистской игры, усматривая в ней остространное оживление классики, больше того – проявление любви, но без веры и поклонения. Русская классика, убежден ученый, продолжает оставаться «основой, базисом, резервуаром, откуда современная культура черпает образы, мотивы, сюжеты»².

Внутренняя перестройка российской словесности влечет за собой радикальное изменение жанрового репертуара. На рубеже XX–XXI вв. трансформация романного слова осуществляется преимущественно в двух направлениях: к сужению семантического поля, свертыванию, редукции (это путь минимализации) или – к расширению границ жанра, его скрещиванию с другими (это путь гибридизации).

Приемы свертывания повествования обнажаются и на уровне авторского определения жанра: «маленькая повесть», «короткая повесть», «мемуарные виньетки», «микророман». Жанровая минимализация кладется в основу новых романских форм; примерами могут служить произведения Д. Пригова «Живите в Москве: *Рукопись на правах романа*» (2000), Ю. Дружникова «Смерть царя Фёдора: *Микророман*» (2000), А. Жолковского «Эросипед и *другие виньетки*» (2003).

Кризис крупной формы связан с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к его идеологическому знаку, в результате чего на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, неприхотливые, мобильные, наиболее способные к формотворчеству. Размер текста – результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых эпических жанрах (в первую очередь – в рассказе) доминирует метонимический принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни» подается писателем как часть большого мира.

Специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на *анекдот* «старого типа»: в нем представлено одно событие, он характеризуется символической точностью деталей и

¹ Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: Псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. – М., 2001. – № 7. – С. 169.

² Катаев В.Б. Игра в осколки... – С. 28.

минимальным числом героев. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. И это явление прослеживается в широком диапазоне индивидуально-авторских систем: от В. Шукшина, выделявшего рассказ-анекдот как жанрово-композиционную форму, до В. Пелевина, в романе которого «Чапаев и Пустота» (1996) фольклорный эпос о Чапаеве создает рамочную конструкцию для парадоксальной версии судьбы персонажей. Особенно показательна в этом смысле популярность прозы С. Довлатова.

Формула анекдота в современном художественном повествовании наполняется новыми структурными элементами: вводятся новые персонажи, психологические мотивировки, комментарий героя-повествователя; в результате изменяется и план содержания: безапелляционность сменяется авторской неоднозначностью. Так, один из несомненных мастеров жанра российского литературного анекдота Вяч. Пьецух в своих рассказах и повестях исследует, условно говоря, бытовой уровень хаоса. За их кажущейся простотой скрывается нечто важное, что улавливается в связи с переключками с ранним А. Чеховым, сказами М. Зощенко, короткими рассказами В. Шукшина.

Предшественники напряженно искали ответ на «проклятый» русский вопрос «Что делать?». У современного писателя вопрос о том, как противостоять хаосу, сменяется другим – «как человеку жить внутри хаоса?». Концовки рассказов-анекдотов Вяч. Пьецуха поражают тоской, горечью, безысходностью, ощущением разрушенной жизни. И причина отнюдь не в обыденных неурядицах, бытовых проблемах или поголовном пьянстве. Картины жизни в рассказах писателя являют образ мира, зашедшего в тупик. И если Чехов, Зощенко и Шукшин оставляли своему читателю некую надежду («И свет во тьме светит...», Ев. от Ин. 1:5), то Пьецух куда более скептичен. Писатель требует от читателя мужества признать, что приспособиться к этому миру нельзя, а бороться с ним бесполезно, поскольку «вся наша российская жизнь есть ни мытьё, ни катанье, а разве что именно унылый и фантастический анекдот»¹.

¹ Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война // Огонёк. – М., 1988. – № 3. – С. 9.

Современный анекдот разворачивается в картину, в целом представляющую абсурдный мир, в то время как роман нашего времени, наоборот, свертывается и сжимается. Вместе с тем в мире произведений Л. Петрушевской отмечается органичность, «уместность» «пришедших от романной структуры излишностей», каковыми являются «заторможенность экспозиции, эпиложный наклон повествования, подробность пересказа засценических незначительностей»¹. Тексты Л. Петрушевской дают основание говорить о встрече романного мышления с новой фактурой, о новом жанровом феномене – «свернутом до стенограммы романе»². В максимально сжатом пространстве произведения спрессовано несколько сюжетных линий, что намеренно создает впечатление их избыточности. Так проявляются новые принципы сочетания элементов и построения целого, новый «романный контрапункт» (по М. Бахтину). В 1920-е годы существовал термин «грузофикация», сегодня это качество назовем «гиперинформативностью». Избыточность в таком тексте парадоксально соединяется со сжатостью, тягучая вязкость и «плетение кружева» текста – с дискретным характером динамического сюжета-стенограммы.

В основе большинства рассказов Л. Петрушевской не события, но их анализ путем сопоставления с некими стереотипами быта и культуры. Постмодернистский прием деконструкции направляется автором не на классический сюжет как таковой, а на массовое, бытовое сознание, которое травестирует классические сюжеты в жанрах мелодрамы, жестокого романа, идиллии («Богема» – 1988, «Новый Гулливер» – 1990, «Дама с собаками» – 1993, «Путь Золушки» – 1996, «Медея» – 1999, «Новые Робинзоны» – 2000). Автор «вышивает новые узоры» «по старой канве» клишированных сюжетов, реализуя право на собственное слово о современном мире.

Параллельно с минимализацией отчетливо проявляется тенденция к объединению прозаических миниатюр – к циклизации. Свободное жанровое поле цикла создает комфортные условия для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Наряду с Л. Петрушевской («Песни восточных славян» – 1990, «Тайна дома» –

¹ Тименчик Р. «Ты – что?», или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. – М., 1989. – С. 396.

² Там же.

1995, «В садах других возможностей» – 2000, «Реквиемы» – 2001, «Дикие животные сказки» – 2006) в этом направлении работают Вяч. Пьецух («Русские анекдоты» – 2000), Е. Попов («Веселие Руси» – 2002), Л. Улицкая («Девочки» – 2002, «Люди нашего царя» – 2006) и др. Каждый отдельный рассказ представляет лишь фрагмент, «кусок» распавшейся целостности. По-разному располагая эти «куски» и фрагменты, дополняя и варьируя их, автор складывает различные «узоры», разные версии целостности. Иначе говоря – цикл являет собой «структуру, соединяющую целостность (и самостоятельность) каждого из составляющих цикл произведения с целостностью цикла (возникающей как результат взаимодействия его компонентов)»¹.

Внутри того или иного цикла Л. Петрушевская активизирует признаки сразу нескольких жанровых моделей (песни и трагедии, идиллии и «чернухи», античной драмы и жестокого романа) и даже различных видов искусств: литературы и мультипликационного кино («Дикие животные сказки»), литературы и музыки («Реквиемы», «Песни восточных славян»), демонстрируя практически неограниченные возможности вариативного выбора и соединения разноприродных жанровых форм.

Так, рассказы из цикла «Реквиемы» могут быть прочитаны как композиция, аналогичная музыкальной: «Requiem» («Я люблю тебя», «Еврейка Верочка», «Дама с собаками», «Мистика»); «Dies irae» («Смысл жизни», «Сирота», «Кто ответит», «Грипп», «Богема», «Медя»); «Lacrimosa» («Гость», «Элегия», «Серёжа», «Нюра Прекрасная», «Смерть поэта»); «Lux aeterna» («Мильгром», «О, счастье»). Разумеется, структура жанра у Л. Петрушевской не может совпадать во всех элементах с канонической структурой музыкального реквиема. В прозаическом тексте оказываются эмоционально различимы лишь некоторые части жанра-канона, но сама возможность прочитать подобным образом текст свидетельствует о способности автора структурировать новую жанровую форму с помощью соединения разных видов искусств.

В. Шкловскому принадлежит сравнение жанра с нотным ключом, который нельзя заменить произвольно, иначе мелодия будет звучать по-другому. Это сравнение согласуется с его определением

¹ Ляпина Л.Е. Литературная циклизация: К истории изучения // Русская литература. – М., 1998. – № 1. – С. 172.

жанра как конвенции, соглашения «о значении и согласовании сигналов»¹.

Современная отечественная словесность предъявляет разнонаправленные художественные стратегии, обнаруживающие, однако, общую тенденцию к преодолению аутентичности. Это означает, в частности, что литература все чаще и активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства. Интермедияльная поэтика важна в плане выяснения степени проницаемости границ между искусствами, текстообразующих и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов. В связи с этим назовем такие произведения, как «Ермо» (1996) Ю. Буйды; «Сбор грибов под музыку Баха» (1997) А. Кима; «Быть Босхом» (2004) А. Королёва, объединенные стремлением определять автоконцепцию новейшей русской прозы посредством диалога с художниками и музыкантами прошлого.

А. Ким пять глав в романе «Сбор грибов под музыку Баха» называет определениями классических опусов Баха: «Английские сюиты», «Французские сюиты», «Двухголосные инвенции», «Хорошо темперированный клавир», «Бранденбургские концерты». Развертывание «грибной метафоры» тоже осуществляется в музыкальной сфере. Грибница представляется метафорой подсознательного начала творчества, хаоса, того «сора», из которого растет гармония произведений искусства.

А. Королёв называет главы своего романа полотнами И. Босха. Описывая эти полотна («Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя»), повествователь проводит ассоциативную связь с жизнью дисциплинарного батальона на Урале. Каждая картина, обличающая какой-то человеческий порок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя. Между тем главная задача писателя отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства.

Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника. У Королёва он предстает жестоким творцом, вершащим суд над несправедливым миром. Терзаемый комплексами, он претворяет свои собственные

¹ Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература. – М., 1967. – № 8. – С. 218–231.

слабости и пороки в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики. Сочетая три линии повествования – автобиографическую, псевдобιοграфическую («босхианскую») и эстетическую (экфрастическую), – роман выходит к проблеме устройства бытия, которое предстает непоправимо, непреодолимо, неизменно абсурдным. Думается, именно код Босха помогает писателю послать свой зашифрованный месседж – сказать о роли искусства, об ответственности слова и картины, об ответственности художника перед современниками и потомками. Искусство Босха рассматривается Королёвым как близкое к идеалу, что заявлено императивом «быть Босхом», вынесенным в название романа.

Напряженный поиск новых форм стимулирует эстетические игры, эксперименты по скрещению и смешению жанров. Экспериментальный характер современной словесности проявляется и в обилии авторских жанровых номинаций¹. Жанр оказывается той точкой, где встречаются сознание автора и читателя. Жанровые мотивировки формируют ожидания читателя – предугадывание, первичную адекватную реакцию на произведение определенного жанра, которая проистекает из представлений о жанровых традициях и соотносится с читательским опытом. Таким способом автор активизирует читательское восприятие за счет ассоциативной разветвленности, необходимости одновременного учета разных составляющих. С другой стороны, авторский подзаголовок вступает в диалогические (а иногда и оппозиционные) отношения с жанровым каноном, национальной традицией. Способы введения читателя в жанр индивидуальны и разнообразны. Приведем некоторые примеры.

Жанровое определение может уточняться эпитетами, дополнениями, которые обозначают либо тему произведения – «Вре-

менитель: *Роман о дружбе и любви*» (1987) С. Есина, либо его объем – «Спички: *Маленький роман*» (1993) А. Бородыни, либо его структуру – «Желябугские выселки: *Двучастный рассказ*» (1999) А. Солженицына, либо субъект повествования – «Дружбы нежное волненье: *Записки провинциала*» (1992) М. Кураева и т.п. Между тем совершенно очевидно, что дело не в теме, объеме или

¹ См.: Маркова Т.Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. – М., 2011. – № 1. – С. 280–290.

субъекте, а в авторской установке на создание аллюзивного поля, помогающего управлять читательским восприятием.

В процесс жанрообразования вовлекаются не только жанры из смежных речевых сфер (*монолог, диалог, исповедь*), но также из области искусства (с обращением к поэтике живописи, театра, кино): «Ночной дозор: *Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова*» (1988) М. Кураева, «Братья: *Уличный романс*» (1995) А. Слаповского; «Синдикат: *Роман-комикс*» (2006) Д. Рубиной; «Смерть автора: *Филологический триллер*» (2007) М. Елифёровой.

Авторские жанровые номинации нередко указывают на использование тех или иных литературных или фольклорных жанров; таковы, например, «Отец-Лес: *Роман-притча*» (1993) А. Кима, «Поющие в Интернете: *Сказки для взрослых*» (2002) В. Тучкова. В названиях авторы обозначают присутствие в тексте разных жанровых кодов, объединение которых рождает новую модель – роман-исследование, роман-гротеск, роман-наваждение, роман-травелог. Стоит выделить «Пирамиду: *Роман-наваждение в трех частях*» (1994) Л. Леонова, а также произведение С. Кибальчича «Поверх Фрикантрии, или Анджело и Изабелла: *Мужской роман-травелог*» (2008).

Непосредственный контакт «новой прозы» с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм. В качестве общей тенденции современной прозы выступает формальная стилизация под архаику и – одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам, предъявить традиционный конфликт в новой аранжировке, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами современного человека. Знаки вечных святынь и ценностей в прозе переходного времени предстают амбивалентными: дискредитированные хаосом, они все же остаются незыблемыми. Для художника рубежной эпохи важно не утратить связь с традицией, сохранить представление о жанре как знаке нормальной, упорядоченной действительности.

А.А. Ревякина
СВОЕОБРАЗИЕ РЕАЛИЗМА Л. ЛЕОНОВА
В РОМАНЕ «ПИРАМИДА»

Аннотация. Суждения и споры исследователей о самом сложном произведении «последнего классика» русской литературы XX в. раскрывают особые свойства реализма писателя. Насыщая повествование реалиями разных времен и эпох, опираясь на духовное наследие мировой цивилизации, Л.М. Леонов создал философский роман. Название – «Пирамида» – соответствовало монументальности всего замысла; многообразие значений, заложенных в символике этого слова, как бы растворено в различных пластах произведения, в системе персонажей, в авторском представлении о человеке и его многообразных связях с миром.

Ключевые слова: философский роман; «магический реализм»; структура картины мира; пространство и время; пирамида; художественная антропология.

В 1994 г. вышел двухтомный роман «Пирамида»¹. Писатель работал над ним с перерывами почти 50 лет. По словам О.А. Овчаренко (она была последним редактором текста – с авг. 1992 по авг. 1994 г.), писатель считал возможным все свое творчество определить словами Ф.М. Достоевского: «Я ужасно люблю реализм, так сказать, доходящий до фантастического»².

¹ Леонов Л.М. Пирамида: Роман-наваждение в 3-х частях. – М., 1994. – Т. 1. – 736 с.; Т. 2. – 688 с. Далее цитаты приводятся по этому изданию в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.

² Овчаренко О.А. Еще раз об итогах «Пирамиды» // Завтра. – М., 1997. – 26 авг. – № 34(195).

привлек внимание критиков к раскрытию отличительных особенностей леоновского письма¹. В свое время Д.С. Лихачёв отмечал, что «реализм... изобретает все новые и новые средства выражения, борется с литературными канонами, стремится освободиться от них в изображении мира, человека, его поведения, психологии, связей с окружающим обществом и т.д.»² Автор «Пирамиды» показал, что «его художественное мышление свободно вписывается в авангардное сознание XX века...»³, что «отдельные принципы модернизма и постмодернизма оказались близкими художественному перу писателя»; и это обогащало его палитру, переводя мировидение «на уровень *метареализма*»⁴.

Последний роман породил ряд определений метода писателя: *символический реализм* (Ю. Оклянский), *мифологический реализм* (А. Дырдин), *интеллектуальный реализм* (А. Лысов), *экзистенциальный реализм* (Л. Якимова), *магический реализм* (О. Овчаренко).

Леонид Максимович Леонов (1900–1994) – один из немногих отечественных писателей, кто стал свидетелем полного цикла развития советской России: от революции 1917 г. до крушения великой державы в 1990-е годы. За этот период он прошел путь от неизвестного поэта-символиста («Отравленный принц»), автора политических агиток (Васька-Лапоть), «попутчика», недостаточно знакомого с марксистской идеологией, к признанию его как представителя соцреализма, лауреата Сталинской премии за пьесу «Нашествие» (1943), Ленинской премии за роман «Русский лес» (1956), наконец, автора философского романа.

Именно в «Пирамиде» Леонов воссоздал полномасштабную художественную картину мира как многоуровневую систему

¹ Мирошников В.М. Романы Леонида Леонова: Становление и развитие художественной системы философской прозы. – Рязань, 2000. – 190 с.

² Лихачёв Д.С. Об одной особенности реализма // Вопр. лит. – М., 1960. – № 3 – С. 55.

³ Вахитова Т.М. Леонов и символизм (К постановке проблемы) // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. – М., 2001. – С. 143.

⁴ Матушкина В.И. Леоновский реализм и его интерпретации // Знание. Понимание. Умение: Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – М., 2008. – № 2. – С. 185, 186. – Режим доступа: cyberleninka.ru/article/n/leonovskiy-realizm-i-ego-interpretatsi

(своего рода *пирамиду*), определяемую повторяющимися на протяжении его творчества характеристиками: визуальными, социально-историческими, философскими и ментальными. Здесь уместно привести предложенное Н.В. Сорокиной толкование заглавия романа как олицетворения «формы движения человеческой истории»: путь человечества представляется писателю «в виде *пирамиды*, каждый новый отрезок которой прочно базируется на предыдущем». Этот «пирамидальный принцип» развития подразумевает «полный учет накопленных прогрессом богатств в будущей практике». Однако учитывается и «противоречивость самой геометрической фигуры – устремленность вверх и одновременно пересечение всех граней лишь в одной точке (т.е. сведение пространства многогранника от четырехугольного основания и треугольных граней к вершине) – отражает и столь же противоречивый путь развития человечества...»¹

Т.М. Вахитова уделяет особое внимание проблемам пространства и времени, рассматривая предшествующее творчество Л. Леонова. В каждом его романе *картина мира* имеет некий *центр*, где происходят события; это – «заповедное пространство», куда не допускаются «чужие»; оно окружено тайной, имеет сакральный смысл. В нем происходят «странные философские разговоры и этические споры, сплетаются и существуют в разрядах чуть ли не космической энергии бои разнонаправленных идей, там рождается то потаенное, подразумеваемое поле между двумя парадигмами веры или жизни, в котором можно обнаружить момент истины»².

При этом писатель постоянно заменял один *центр* другим. Русская жизнь в его романах (продолжает свои наблюдения Т.В. Вахитова) как бы «закольцовывалась» по кругу: сначала *центром* была природа («Барсуки»), потом – трактир («Вор»), разрушенный скит («Соть»), снова природа («Скутаревский»), утопическая мечта («Дорога на Океан»), а далее вновь природа («Русский лес») и трактир («Вор», 2-я ред.). В конце жизни, в романе «Пирамида», снова возникает полуразрушенный

¹ Сорокина Н.В. От метафоры к образу-символу: Эволюция заглавий произведений Л.М. Леонова и смысл названия романа «Пирамида» // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. – М., 2001. – С. 314, 315.

² Вахитова Т.М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова: (Структура. Поэтика. Эволюция). – СПб., 2007. – С. 124.

(взорванный) *храм*; здесь происходят таинственные и странные для русского православия события.

Названные *центры* картины мира, по логике Т.В. Вахитовой, обозначают некие основы русской жизни: от *природы к монастырю – к утопической мечте – к трактуру – к храму и погосту*. И эта «цепочка» отражает «русскую антропологию» как определенную форму жизни, искаженную, по мнению Леонова, «порочным геном». Писатель «не раскрыл эту метафору, доверяя своему читателю самому вычислить ее из всего творчества»¹.

В «Пирамиде» Леонов стремился совместить реалистическое (жизнеподобное) описание мира, картины мнимых миров и религиозного бытия с научным взглядом на проблемы развития Земли и Вселенной. Задача – трудноразрешимая. Ведь религиозная картина мира (в ее основе лежит апокриф Книги Еноха) находится в иной плоскости художественного мышления, чем научный абрис Вселенной с ее эффектом «красного смещения», «черными» дырами и т.п.

Объединяющим началом в «Пирамиде» является *образ автора*, который представлен в разных ипостасях. Почти все идеи романа «подвергаются ироничному рассмотрению», ибо человечество, как мыслит Леонов, движется к своему концу, расставаясь с духовными богатствами, культурными сокровищами и нравственными ценностями. Писатель оставляет человечеству в виде чуда «только пару столетий». И «этот пессимизм вызван “наваждением” автора, который в своем разностороннем глобальном пространстве уже не может справиться со словом – оно “победило” его, заменив реальность»².

Сам писатель жанр своего последнего произведения обозначил как «*роман-наваждение*». В *предисловии* к роману он говорит «о нарастающей жути уходящего века» и «возрастном эпилоге человечества». Необратимость этого процесса Леонов соотносит с космическими явлениями – «стареют и звезды...» А заключает он *предисловие* словами: «Из-за недостаточной емкости памяти людской события угасающей поры хранятся ею в тесной упаковке мифа или апокрифа, вплоть до иероглифа. Громада промежуточного времени, от нас до будущих хозяев омолодившейся планеты, уплотнит историю исчезнувших

¹ Вахитова Т.М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова: (Структура. Поэтика. Эволюция). – СПб., 2007. – С. 275–276.

² Вахитова Т.М. Там же. – С. 280.

предшественников в наконец-то прочитанный апокриф, который объясняет ущербность человеческой природы слиянием обоюдно несовместимых сущностей – духа и глины¹. Гулкое преддверие больших перемен «надоумило автора огласить свою, земную, версию о том же самом на страницах предлагаемой книги» (т. 1, с. 6).

И действительно, с первых страниц открывается тема «размером в небо и емкостью эпилога к Апокалипсису» (т. 1, с. 11). Писатель ставил своей целью – уточнить «трагедийную подоплеку и космические циклы Большого бытия... чтобы примириться с неизбежностью утрат и разочарований...» (там же). Тема эта, по его признанию, позволяет в итоге «определиться на циферблате главного времени – откуда и куда мы теперь»; она «раскроет логический финал человеческого мифа» (т. 1, с. 20).

Творческая концепция писателя обусловила сложность пространственно-временной конструкции произведения. Стремление «определиться на циферблате главного времени» выводит эсхатологию на передний план и формирует всю «оркестровку романа». Уяснить принципы этого пространственно-временного континуума – важнейшая задача критиков. О поисках ответа на вопрос, почему писатель так настойчиво и многозначно упоминает пророка Еноха, в частности, пишет А.И. Павловский: «...нельзя не увидеть известного сходства в разработке столь важной для обоих “писцов” темы странничества, Енох – странник по миру, по нашей грешной земле и по вселенной. Огромная, космическая по размаху сфера открывается читателю Книги Еноха, когда, поднявшись над землей, он начинает странствие по семи небесам. Пророк подробно описывает, что он увидел на каждом из семи небес, а увидел он на одном из них “превеликое море”, на другом небесном круге – падших ангелов, на третьем – рай, на четвертом – светила, на пятом – обиталища Сатаны... а на седьмом – архангелов и самого Господа. Ему было велено сесть одесную, и Бог рассказал, как был сотворен мир. Затем Енох возвращается на Землю, передает эти знания людям и вновь... поднимается живым на небо»². Вполне возможно, замечает критик, что модель мира «по

¹ Имеется в виду библейский апокриф из Книги Еноха.

² Павловский А.И. Роман Леонова «Пирамида» и Книга Еноха // Духовное завещание Леонида Леонова: Роман «Пирамида» с разных точек зрения. – Ульяновск, 2003. – С. 128–129.

Еноху» как-то сказала в леоновском «Мироздании по Дымкову» (этот особый персонаж – некий ангелоид или посланец из иных галактик – имеет сходную цель).

Исследователи по-разному пытаются расшифровать *загадки* «Пирамиды». Именно так – «Загадка» – называется первая часть романа. По мнению В.А. Петишевой, в качестве разгадки предполагается прежде всего ответ на вопрос: «Какова роль небесных сил в устройстве миропорядка на земле?» Во второй части – «Забава» – главные вопросы могут быть сформулированы так: «Каков итог забавы человека, отвергнувшего высшие идеи ради временных, преходящих? Можно ли вернуться к Богу?» В третьей части – «Западня» – возникает целый ряд вопросов: «Удастся ли русскому

человеку – жертве наваждения – выйти из западни, и какой ценой оплатит он свое блуждание по лабиринтам бездуховности? Каково будущее России, пережившей разрушительную эпоху эксперимента и оказавшейся в ловушке?»¹

Формально исток событий в «Пирамиде» относится к «поздней осени предвоенного года» (т. 1, с. 7), но, по сути, они охватывают весь XX в. России: Леонов варьирует разные уровни сознания – начало 40-х годов, 70-е годы, последнее десятилетие XX в. с его социальными экспериментами, жестокими испытаниями, невосполнимыми утратами. Время в романе выступает то реальным, то условным, то космическим, то эпохальным, то календарным, то суточным.

Фабульная основа романа в компактном изложении выглядит, например, следующим образом: «В центре произведения – история опального священника Матвея Лоскутова, который преследуется за веру, терпит нужду и лишения. Судьбы его близких: жены, дочери Дуни и сыновей Вадима и Егора – составляют центральный узел романа»². Однако маленький «домик со ставнями» на кладбище, в котором обитает семейство Лоскутовых, оказывается «на пересечении земных и космических конфликтов, становится местом противостояния добра и зла, надежды и отчаяния, страха и человеческой стойкости.

¹ Петишева В.А. Жанровое своеобразие романа Л.М. Леонова «Пирамида». – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/7_NITSB_2013/Philologia/8_130540.doc.htm

² Хрулёв В.И. «Пирамида» Л. Леонова: Замысел и культурное пространство романа // Бельские просторы. – Уфа. – 2006. – № 11. – С. 137–147. – Режим доступа: http://www.hrono.ru/text/2006/hrul11_06.html

Разрастающийся конфликт втягивает в свою орбиту Хозяина Кремля, посланца небес ангела Дымкова, резидента дьявола на Руси Шатаницкого...» Этот последний «развертывает монолог о пользе зла для предостережения добра от излишнего милосердия и поддержания его в жизнеспособном состоянии... Но в центральном поединке с о. Матвеем ему не удастся сломить дух и веру человека», – обобщает В.И. Хрулёв.

В целом «сюжетная конструкция» «Пирамиды» включает в себе три уровня: *конкретно-исторический* (семья Лоскутовых, режиссер Сорокин, цирковая семья – Юлия и Дюрсо Бамбалски и др.), *философско-научный уровень* (версия мироздания, механика Вселенной) и *мифологический* (апокриф Еноха о размолвке Начал и генетическом противоречии происхождения человека). Соотнесенность уровней позволяет рассмотреть судьбу отдельного человека в широком контексте (от частной жизни до Космоса, от истоков земной цивилизации до ее катастрофы). При этом именно мысль, концепция Леонова, остается «главным и всепроникающим героем романа», а все остальное – «как бы сопутствующий антураж и живописное оформление», – утверждает В.И. Хрулёв. Отсюда следует обоснованный вывод ученого о структуре «Пирамиды» как «монологического романа» с разветвленной имитацией диалогов.

«Дерзость» леоновской концепции состоит в том, полагает В.И. Хрулёв, что писатель «поставил под сомнение перспективность замысла Творца: создание человека и признание его богоподобным. Интерпретируя древнее предание, Леонов допускает, что «в споре о человеке дьявол способен побудить Творца смести людей с планеты их собственными руками, чтобы прекратить затянувшуюся тяжбу... Зло вытесняет добро и готово торжествовать свою победу. Человечество вместо нравственного совершенствования погружается в бездуховность и распущенность... Более того, Святая Русь, проходящая через страдания, очищение и возмездие за неисполненные надежды, может стать зеркалом процесса самоуничтожения цивилизации. Протяженность его может включать несколько столетий, но важно то, что он уже совершается на наших глазах...» При этом «бесстрашие мысли, способной заглянуть в неизведанное, и

чуткость души, стремящейся защитить право человека на будущее» – две важнейшие точки отсчета в произведении¹.

Итак, глубокое сопряжение явлений во времени и пространстве становится одной из доминант концепции романа. И здесь важнейшая роль отводится мифу, который привлекал писателя емкой образностью, широтой обобщения. Миф для Леонова – аналогия, к которой он обращается за неимением более авторитетных представлений: «По отсутствию в передовых науках подходящего средства для надежного, потустороннего... проникновенья в такую глубь естества и впрямь лучше всего годилась панорамная библейская схема»², – утверждал писатель.

В конечном итоге мифологическое начало служит в романе философским сводом, благодаря которому авторская мысль обретает всечеловеческий масштаб – *масштаб пирамиды*.

Глобальный замысел потребовал создания обширного культурного контекста, позволяющего «уплотнить» повествование, говорить с читателем на языке мировых знаков и образов (Творец, Ангел, Антихрист, чудо, блудный сын, пирамида, золотой век и др.). В романе видны переключки с эсхатологическими сказаниями о «конце мира» («Слово об Адаме», «Слово Мефодия Патарского», «Откровение» Иоанна Богослова). При этом предания древних памятников (Веды, Библия), темы, мотивы и образы мировой литературы (Данте, Шекспир, Гёте и др.) предстают в качестве «философской поэтики» (по слову Л. Леонова).

Культурно-исторические связи в романе охватывают и науку. В развернутых спорах и публицистических монологах писатель использует понятия из области физики, астрономии, космологии: «температура абсолютного нуля» (т. 1, с. 64), «диссоциированная материя» (т. 1, с. 144), «спектральный анализ» (т. 1, с. 24) и др. Он прибегает к следующим характеристикам человеческой цивилизации: «атомная инженерная конструкция» (т. 1, с. 25), «суперцивилизация» (т. 1, с. 24), «астральный архипелаг» (т. 1, с. 23), «автоматическая нейронная запись» (т. 1, с. 69), «мистический иероглиф бытия» (т. 1, с. 58) и т.д. и т.п.

¹ Хрулёв В.И. «Пирамида» Л. Леонова: Замысел и культурное пространство романа // Бельские просторы. – Уфа. – 2006. – № 11. – С. 137–147. – Режим доступа: http://www.hrono.ru/text/2006/hru11_06.html

² Леонов Л.М. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1981. – Т. 10. – С. 573.

Еще более высока плотность употребления имен знаменитых людей. Например, на одной странице текста (т. 1, с. 79) фигурируют: Цицерон, Плутарх, Вольтер, Гиппократ, Франклин, Марк Аврелий, Навуходоносор, Аристотель, а полный перечень имен, понятий, терминов потребовал бы специального словаря с разделами по областям знаний. Роман нуждается в обширном культурологическом комментарии, в частности, в подробной фиксации многочисленных стилизаций, реминисценций и других форм интертекстуальности.

Интеллектуальная игра с читателем, приобщение его к тайнам культурного наследия и к тому, как оно может быть использовано современным художником, сочетание реального и ирреального планов, приемов художественной фантастики, экскурсии в потусторонние миры, абсурдность ряда конфликтов и поступков героев – все это определяет своеобразие леоновского *философского* дискурса.

Мысль о «магическом реализме» развивает О.А. Овчаренко. Ей довелось, работая над рукописью романа вместе с писателем, вникать в то, как он сам объяснял значение философских эпизодов. И прежде всего это касается «основных сцен романа (условно называемых... космогонией, но практически под этим понималось не только происхождение и грядущие судьбы вселенной, но и спор Бога и дьявола при создании человека, и условия их примирения, появление на Земле Ангела Дымкова и его постепенное очеловечивание, еретические элементы в мышлении о. Матвея и т.п.)...»¹

Одним из свойств «магического реализма» является игра со временем: летосчисление в «Пирамиде» начинается если не с сотворения мира, то с момента сотворения человека и раздора Бога с Сатаной. Библейское время падения Люцифера и его легионов постоянно вспоминается при описании условий довоенной советской действительности, а линейное время повествования о семье Лоскутовых перемежается с эпохой Хеопса и т.п. Значительное место в романе занимает жанровое начало антиутопии, порой разрастаясь во вставные новеллы с относительно независимым ходом повествования.

Как обобщает О.А. Овчаренко, в романе «Пирамида» обнаруживаются следующие черты, характерные для «магического

¹ Овчаренко О.А. О романе Леонида Леонова «Пирамида» // Леонов Л.М. Пирамида: Роман-наваждение в 3-х частях. – М., 1994. – Т. 1. – С. 3–5.

реализма»: «...органический сплав реального и фантастического начал и отсюда — многоплановость повествования; опора на мифологическое мышление европейского человека с обращением к его коллективному сознанию; наличие в пределах одного произведения различных жанровых начал, многочисленные временные смещения, создание особого Старо-Федосеевского хронотопа»¹.

Поэтика романа, сочетая жизнеподобие и фантастику, гротеск, позволяет свести в ключевых эпизодах (в том числе первомайского свидания) Шатаницкого (резидента дьявола) и «еретика»

о. Матвея Лоскутова, а также представить разговор Сталина с Дымковым (этот принимаемый за Ангела миссионер, или как бы посланец из иных галактик, призван наказать зло, а вместе с тем исследовать позитивный опыт и неиспользованные возможности человека). Вождь «требует от него помощи в построении общества, основанного на всеобщем равенстве, а именно — укрощения похоти и мысли, на которых зиждется человеческое неравенство»². Сталин — с одной стороны, и Дуня Лоскутова — с другой, ожидают от Дымкова по-разному понимаемого чудодейственного вмешательства в судьбу России, а следовательно, и всего человечества. В эпилоге романа этот ангелоид (похожий на птицу), предварительно открыв Дуне пророчества о последних временах человечества, покидает Землю, так и не успев покарать царящее на ней зло.

Именно благодаря поэтике «магического реализма» и органичному для нее жанру *романа-наваждения* становятся возможными и сам огромный (немыслимый исторически) монолог Сталина, обращенный к Дымкову, и ночная беседа вождя с Иваном Грозным в Архангельском соборе.

По поводу этой художественной мистификации В.И. Хрулёву довелось побеседовать с Леоновым сразу по прочтении главы. И его первое впечатление позднее перешло в убеждение, что «это был монолог писателя Леонова, имитирующего строй мысли Сталина...

¹ Овчаренко О.А. Магический реализм: К проблеме художественного своеобразия романа Л. Леонова «Пирамида» // Теория литературы. — М.: ИМЛИ РАН, 2001. — Т. 4: Литературный процесс. — С. 435.

² Хрулёв В.И. Фигура вождя и художественная мистификация в романе Л. Леонова «Пирамида» // Духовное завещание Леонида Леонова: Роман «Пирамида» с разных точек зрения. — Ульяновск, 2003. — С. 180–196.

Вождь превращался как бы в двойника писателя, озвучивающего не только свои, но и леоновские суждения»; в монологе «представлен уровень сознания 1990-х годов, перенесенный на Сталина 1939 г., в то время как он не мог еще предвидеть ни исход социализма в России, ни свою судьбу после смерти»¹.

Монолог Сталина явился завершающим звеном в цепи философских размышлений самого Леонова о судьбе России, ее нынешнем состоянии. Автору «Пирамиды» важно было найти «эпицентр координат, образующих противоречивость диктаторства и его истоки в русской истории. В этом плане монолог явился творческим *открытием* романа, ключом к отражению внутренней драмы Сталина и его идеи. Духовный крах вождя накануне великих испытаний – это знак беды, вызревавшей внутри “железного” руководства»². Писатель показал истоки краха, связал их с историческим путем России и природой диктаторской власти. «Сам образ пирамиды применительно к судьбе России XX в. служит знаком “иронии истории”, безжалостно отмечающей благие намерения властей, высокие, но нереальные идеи, скрывающей трагедию народа, совершившего подвиг во имя демонов, овладевших им», – подчеркивает В.И. Хрулёв.

Поскольку Леонова интересовала «механика диктаторского режима, которая независима от национальности и времени», он использует опосредованные обозначения – «хозяин Кремля», «вождь», «диктатор», «властелин», «тиран» – и лишь однажды называет его официальным именем «Сталин». В первую очередь он исследует идеологию обожествления личности. В романе, в частности, проводится параллель между *фараоном* и *вождем*; но, несмотря на внешние их различия: один «проживал в безмерной роскоши», другой «ходил в солдатской шинели без пуговиц (т. 2, с. 161), – более существенно их *сходство*. Подобно египетскому фараону, Сталин выстраивает пирамиду тоталитарного общества и удостоивается канонизации при жизни: он объявляется «вождем всех народов»; как фараон, он увековечил себя в колоссальном памятнике (прочнее меди и превыше пирамид), способном вызвать всеобщее преклонение и страх: «гора с человеческим лицом» (т. 2, с. 189). Советский вождь также утверждал мысль древних о том,

¹ Хрулёв В.И. Фигура вождя и художественная мистификация в романе Л. Леонова «Пирамида» // Духовное завещание Леонида Леонова: Роман «Пирамида» с разных точек зрения. – Ульяновск, 2003. – С. 194.

² Там же. – С. 196.

что человек и после смерти продолжает свой жизненный путь в царстве бессмертия.

В подходе к изображению вождя Леонов предстает как непосредственный свидетель и как философ, осмысляющий глубинные корни явления с высоты исторического опыта и отношения к прошлому, характерного для 80–90-х годов XX в. Отсюда – «коварство монолога»; ведь по пути выявления своих мыслей художник «создает ложные отвлекающие ходы, ставящие в тупик неискушенного читателя»; однако этот характерный для Леонова «прием амбивалентности, размытости источника информации не может ввести в заблуждение»¹.

«Прием амбивалентности» сказывается и на всех уровнях изображения в романе Святой Руси. Являя собой некий «соборный свод» всех раздумий Леонова о судьбах страны, «Пирамида» может рассматриваться и как «роман-завещание».

Господство традиционного для русской литературы «вида сверху» (т.е. с какой-то высшей точки, которая придает философский смысл изображаемым событиям, действиям героев, их способу мышления и оценки мира) соединяется в прозе Леонова «с моментом авторского отстранения от изображаемого объекта», отмечает Т.В. Вахитова. Так возникает один из главных принципов архитектоники его романов – принцип «матрешки» (выражение Леонова); согласно этому приему «предметный, материальный мир состоит из вдетых “друг в дружку” объектов, внутри которых может находиться и метафизическое пространство. По этому принципу построена и Вселенная, в каждой точке которой может быть обнаружен какой-то другой, параллельный мир с другими параметрами и другой жизнью»².

Писатель распространял такой подход и на *временной континуум*: «...так же обстоит и со временем, – пишет Леонов, – ибо, помимо здешнего, сейчас имеется не только микровремя, в более мелких дозировках которого разместились целые эры, эпохи и периоды с империями, династиями, цивилизациями вовсе никому пока не ведомых жителей, при помощи сходных с нашими телодвижений осуществляющих свою великую историю, но и

¹ Хрулёв В.И. Фигура вождя и художественная мистификация в романе Л. Леонова «Пирамида» // *Духовное завещание Леонида Леонова: Роман «Пирамида» с разных точек зрения.* – Ульяновск, 2003. – С. 189.

² Вахитова Т.М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова: (Структура. Поэтика. Эволюция). – СПб., 2007. – С. 180.

макро[время] – где в одной из секундных долек угнездилась ответвленная нам вечность»¹.

Пространство у Леонова обычно ограничено определенными знаками (будь то объекты цивилизации – стройки, железные дороги, провинциальные города и столицы, или православные святыни – церкви, монастыри, кладбища и т.п.); однако с неизменным постоянством в его творчестве обнаруживается *дворянская усадьба*. «Усадебный акцент» является свойством текста, приближающегося к классическому, что «генетически обуславливает родственность поэтическо-пространственного идеала» писателя XX в. «с историко-культурными основами XIX в.». Вместе с тем разрушение русской усадьбы, ее трансформация в дом отдыха для совслужащих железной дороги, или полное исчезновение в огне, или превращение в мираж, ускользающий из материальной жизни, – все это становится «свидетельством об утрате идеала»².

В последнем романе Леонова «реальное легко и свободно перетекает в нереальное и метафизическое»³. Картина мира в «Пирамиде» в целом ирреальна, но реалистические детали «привязывают» ее к эпохе 1930-х годов, которая смешивается с другим временем – началом 1990-х годов и др. Выявленные поэтические приемы: «вид сверху», «движение по кругу», принципы «матрешки» и «вывернутости наизнанку» – имеют глобальный характер: они действуют и в необозримости вселенского пространства, и в рамках практической (бытовой) картины мира. В результате главы о *настоящем* (жизнь обитателей Старо-Федосеевского акрополя, богоборческая «деятельность» коммуниста Вадима и т.п.) чередуются с главами о *прошлом* (история циркового рода Бамбалски, юношество режиссера Сорокина и др.) и *будущем* («прогулки» ясновидящей Дуни в ирреальный мир, пожары новой мировой войны и пр.). Так возникает образ *движущегося времени*, соединяющего в единое целое судьбы героев с историческими или вымышленными, фантастическими событиями.

Закономерно в заключение обратить внимание на вопросы, которые пока остаются открытыми. К числу малоисследованных аспектов леоновского итогового романа принадлежит

¹ Леонов Л.М. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1981. – Т. 1. – С. 161.

² Вахитова Т.М. – С. 196.

³ Вахитова Т.М. – С. 278.

«художественная антропология», выделяемая на современном этапе как новое направление гуманитарной мысли.

«В область художественной антропологии входят: осмысление, интерпретация и разноаспектное изучение 1) образов-персонажей, которые появляются как результат трансформации и фантазийного воссоздания человека в авторском художественном мире и в поэтике конкретных художественных текстов, а также 2) форм присутствия автора-человека в созданном им художественном мире и порождаемых им художественных текстах»¹. Продолжая представленный ход мыслей, стоит подчеркнуть, что актуальность такого подхода обусловлена остротой человековедческого ракурса в современном искусстве.

Применительно к творчеству Л. Леонова в таком аспекте уже начата научно продуктивная работа. Имеются в виду статьи А.Ю. Ковалёвой и В.В. Компанейца², а также кандидатская диссертация А.Ю. Майдуровой³. Названные работы, в частности, преследуют цель охарактеризовать систему персонажей романа, типологизировать и классифицировать ее основные элементы; рассмотреть формы и приемы создания личности леоновских героев; раскрыть специфику структуры фундаментальных антропологических констант, представленных в тексте произведения; выявить обобщенно-условный образ человека, развернутый в художественном мире «Пирамиды».

Речь идет о «возвращении к целостному пониманию литературного героя как художественной интеграции не только языковых, но и внеязыковых, в том числе идеологических, факторов, его формирующих»⁴. Новая эпистема соотносит популярные прежде установки (литература – «человековедение»,

¹ Савельева В.В. Художественная антропология. – Алматы, 1999. – С. 8.

² См.: Ковалёва А.Ю., Компанец В.В. Антропологические константы в романе Л. Леонова «Пирамида» // Вестник ВолГУ. – Волгоград, 2006. – Сер. 8. – Вып. 5. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/antropologicheskie-konstanty-v-romane-l-leonova-piramida>; Компанец В.В., Ковалёва А.Ю. Пирамида в «Пирамиде» Л.М. Леонова // Вестник ВолГУ. – Волгоград, 2005. – Сер. 8. – Вып. 4. – С. 47–53.

³ Майдурова А.Ю. Роман Л.М. Леонова «Пирамида»: Проблемы художественной антропологии. Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. – 188 с.

⁴ Егорова Л.П. Технология литературоведческого исследования. – Ставрополь, 2001. – С. 159.

«учебник жизни») с общим уровнем, достигнутым наукой о литературе в конце XX в., прежде всего – с развитием теории интерпретации.

М.А. Черняк
СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ АНТИУТОПИЯ
И ТРАДИЦИЯ Р. БРЭДБЕРИ

Аннотация. В статье освещаются некоторые аспекты антиутопии в отечественной литературе. Тенденции развития этого жанра и его актуализация в современном литературном процессе дают основание предполагать, что роман Рэя Бредбери «451 градус по Фаренгейту», впервые изданный в СССР в 1953 г., сыграл важную роль в раскрытии жанра антиутопии на русской почве.

Ключевые слова: современная русская литература; антиутопия; традиции; новаторство; диалог культур; чтение; образ «читателя» / «нечитателя»; «гибель книги»; «лингвистическая антиутопия».

Новейшая литература необыкновенно пестра, и это многообразие объясняется не только растущим числом писателей и литературных проектов, но также и обилием жанров. Один из наиболее популярных – антиутопия; в русской литературе XX в. этот многострадальный жанр был долгие годы запрещен. Его легализация произошла лишь в конце 1980-х годов: роман Е. Замятина «Мы» был впервые опубликован в России в 1988 г., и русская антиутопия начала развиваться стремительно: «Москва 2042» (1986) В. Войновича, «Невозвращенец» (1988) А. Кабакова, «Новые Робинзоны» (1989) Л. Петрушевской, «Лаз» (1991) В. Маканина, «Кысь» (2003) Т. Толстой, «Эвакуатор» (2005) Д. Быкова.

Отечественная традиция антиутопии XX в., связанная с именами В. Набокова («Приглашение на казнь», 1936), А. Платонова («Чевенгур», 1928, опубл. 1988), Е. Замятина,

сегодня значительно корректируется. Писатели выявляют признаки нового тотального антиутопического сознания. По убеждению А. Гениса, писатели, «балансируя на краю пропасти в будущее, обживают узкое культурное пространство самого обрыва»¹.

В чем секрет популярности этого жанра? Он оказался адекватен тем вопросам о социуме и государстве, которые задает себе современный человек. Антиутопия зародилась как антитеза мифу, она всегда оспаривала миф о построении совершенного общества, созданный утопистами без оглядки на реальность. Этот жанр стал своеобразным откликом на давление нового порядка. Антиутопия, как правило, становится ведущим жанром именно «на сломе времен», в «переходную эпоху». В антиутопии мир, выстроенный на тех же началах, что и в утопии, дан изнутри, через чувства одного человека, испытывающего на себе законы общества идеальной несвободы. Особенно важным в антиутопии становится конфликт личности и тоталитарного государства (что объясняет запрещение этого жанра в советской литературе).

Исторический процесс в антиутопии делится на два отрезка – до осуществления идеала и после, а между ними – катастрофа, революция или какой-то другой разрыв преемственности. Все события в антиутопии происходят после (переворота, войны, катастрофы, революции и т.д.) в некоем определенном и ограниченном от остального мира месте. В антиутопии началом, точкой отсчета является «конец истории».

Антиутопия, в основе которой лежит фантастическая условность, разомкнута в будущее, так как демонстрирует последствия социально-утопических преобразований. Жизнь героя предельно подчинена ритуалу, и потому темой произведения часто становится стремление героя нарушить ритуал, восстать против него. Конфликт «я» и «мы» типичен для любой антиутопии; актуальной становится и проблема превращения личности в массу; происходит разрушение всех связей с родом, традицией. Идеалом становится Инкубатор, стирающий любые различия людей. Вспоминаются «люди будущего» – манкурты, потерявшие память и связь с родом, – из романа-притчи Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1980). Внутренней атмосферой антиутопии XX в. становится страх и подчинение: *«К гильотинам и плахам, / К виселицам и бойням / Люди двигались страхом, / Однако вполне*

¹ Генис А. Иван Петрович умер. – М., 1999. – С. 112.

добровольно», – таковы угрожающие черты человека XX в., по убеждению поэта и художника Олега Григорьева (1943–1992), одного из представителей ленинградского андеграунда.

Своеобразие современных антиутопий состоит в «узнавании» реальности, в сочетании гиперболизированных деталей нашей действительности с фантастическим ее «сдвигом»; писатели лишь усиливают, а зачастую лишь фиксируют то, что осуществилось.

В 2013 г. исполнилось 60 лет с момента первой публикации романа американского писателя Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Тенденции развития современной русской антиутопии дают основание предполагать, что этот роман, впервые изданный в СССР в 1956 г., сыграл важную роль в формировании жанра. Писатель предпочитал называть себя «моралистом, сказочником, впередсмотрящим». Это самоопределение максимально точно отражает его место в мировой литературе.

Литературная традиция антиутопии, заданная Р. Брэдбери (1920–2012), сегодня значительно корректируется. Современная стадия развития подобной литературы демонстрирует разнообразные жанровые сдвиги, скрещения и синкретические формы. Писатели напряженно выявляют новое тотальное антиутопическое сознание, ставшее знаком современности. Во взаимодействии абсурда и реальности, хаоса и нового миропорядка, сюрреализма и кафкианства рождается новая стилистика. Отношения между текстом и тем, что творится рядом с нами, за окном, на экране телевизора в сводке новостей, настолько изменились, что позволили петербургскому критику М. Золотоносову высказать предположение:

«В нашей Системе любой, сколь угодно абсурдный проект уже реализован, любой гипотетический сценарий вскоре будет подтвержден фактами. Ничего невозможного нет. Поэтому всякая экстраполяция на самом деле не носит характера предсказания, так как сбывается все»¹.

Сегодня антиутопия выполняет не только предупреждающую, но и диагностическую функцию. Этот жанр перестает быть только средством освобождения от утопизма, выражением апокалиптического мироощущения, он становится художественной технологией диагностики общественного сознания относительно

¹ Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. – М., 1990. – № 7. – С. 57

определенной утопической идеи, что позволяет определять антиутопию как один из ведущих жанров современной словесности.

Аккумулирующие художественный опыт традиционные сюжеты и мотивы антиутопии сегодня не только подвергаются переосмыслению писателями, но и указывают на постоянное присутствие черт утопического сознания в художественной культуре. Наследование традиций и энергия обновления словесного искусства ярко выражают себя в литературной топике, выявляющей устойчивую связь с романом Р. Брэдбери. В современной русской литературной антиутопии можно обнаружить мотивы, которые прочно связаны с романом «451 градус по Фаренгейту».

Мифоутопические сюжетные архетипы обогащаются современными контекстами. При этом базовой семантической матрицей выступает концепт «гибели книги». Действительно, мотив Апокалипсиса, определяющий пафос антиутопии, конкретизируется в современной русской антиутопии не только в образах стихийных катастроф, информационных войн, социальных беспорядков, революций, но и в образах разрушения культуры, гибели «homo legens», «человека читающего».

Раздвоенность, противоречивость, полярность, катастрофичность нашей жизни с каждым годом делает роман «451 градус по Фаренгейту» все актуальнее.

Р. Брэдбери принадлежал к редкому типу писателей – писателей-предсказателей, писателей-провидцев. Он не придумывал будущее – он его удивительным образом сканировал. Достаточно вспомнить такие предсказания, как появление мобильных телефонов в рассказе «Убийца», а также телекомнат с полным эффектом присутствия в рассказе «Вельдт», «умного дома» и телевизионных стен в романе «451 градус по Фаренгейту» и т.п. Но главным предвидением все-таки стали не бытовые детали прогресса, а «узнавание» человека будущего, человека нашего XXI в.

«451 градус по Фаренгейту – температура, при которой воспламеняется и горит бумага» – отсюда название романа-антиутопии об отказе человека будущего от книги и мысли, в ней заключенной, во имя развлечений и спокойного, бездумного и неопасного существования, уюта без душевного тепла. Пожалуй, ни одно из произведений писателя так буквально не совпадает с сегодняшней действительностью, как этот роман. В одном из своих последних интервью Б. Струтацкий с грустью отметил: «Подозреваю,

что будущее вообще не за книгой, будущее – за цветными, звучащими и движущимися картинками. Это будет даже не кино, а какая-то разновидность комиксов. Вырастает поколение, которое ни в какую не желает сочетать развлечение с умственным трудом. У них лозунг: пусть будет весело и ни о чем не надо думать. Печальный пророк Брэдбери предрекал костры из книг, а человечество просто перестало читать»¹. Действительно, на наших глазах происходит десакрализация книги, которая все чаще воспринимается как одноразовый продукт (ее не хранят, не берегут, оставляют в гостиницах и транспорте, отдают знакомым), не случайно сейчас среди книг массовых жанров издания в мягкой обложке – лидеры продаж.

Снижение интереса к чтению – общемировая тенденция, обусловленная бурным развитием Интернета и социальных сетей как основных источников получения информации и как приятной формы досуга, постепенно вытесняющих чтение. Мы переживаем системный кризис читательской и писательской культуры. Поэтому столь остро и актуально звучат слова героя Брэдбери: «Раз все стало массовым, то и упростилось. Когда-то книгу читали лишь немногие – тут, там, в разных местах. Поэтому и книги могли быть разными. Мир был просторен. Но, когда в мире стало тесно от глаз, локтей, ртов, когда население удвоилось, утроилось, учетверилось, содержание фильмов, радиопередач, журналов, книг снизилось до известного стандарта. Этакая универсальная жвачка»².

В этом контексте, безусловно, одной из первых русских антиутопий, генетически связанных с Брэдбери, стал роман Т. Толстой «Кысь» (2001). Его причудливый, полный иронии и изысканной языковой игры метафорический мир, некий коктейль из антиутопии, сатиры, пародийно переосмысленных штампов научной фантастики плохо поддается пересказу; это отмечают практически все критики. Главное действие романа, по сути, разворачивается в литературоцентричном внутреннем мире главного героя Бенедикта, сначала простого переписчика, позже – всесильного министра, который одержим страстью к Чтению.

¹ Плохой пророк: Интервью: Борис Стругацкий ответил на вопросы читателей dp.ru и корреспондента «ДП» [«Деловой Петербург». – Режим доступа: <http://www.dp.ru/Pages/ArticleDetail.aspx?ArticleID=49c5ba52-f71a-455b-a2b9-44f6a49c7456>

² Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту. – М., 2007. – С. 53.

Слово, Буква, Книга как шифр человеческой индивидуальности занимают в романе Толстой особое место (не случайно названиями глав романа являются буквы древнерусского алфавита: аз, буки, веде, глаголь, добро и т.д. до ижицы). О. Славникова считает, что «в сущности главный герой романа, одержимый чтением, ищет того же, что и продвинутый критик, готовый углядеть в новом произведении искомый Суперроман. Духовная жажда, сжигающая Бенедикта, требует непрерывного притока книжного топлива. Притом что чтение стало ежедневной потребностью героя, но не насыщает, а только распаляет неразвитый ум»¹. Бенедикт хочет сразу прочитать такую книгу, которая бы все ему объяснила, найти книгу-ключ, однако Т. Толстая этот ключ у героя отнимает и вместе с Никитой Ивановичем говорит: «Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторя! Без азбуки не прочтешь!»

Взрыв, лежащий в основе масштабного катаклизма, описанного в романе, стал не только причиной отката цивилизации назад, он уничтожил связующий элемент между литературой и человеком. Книги превратились даже не в заклинания, а в бессмысленные скороговорки, кое-где разбавленные знакомыми словами («Вот лежишь. Лежишь. Лежишь. Без божества, без вдохновенья. Без слез, без жизни, без любви. Может, месяц, может полгода: чу! Будто повеяло чем»²).

Действительно, Т. Толстая ставит вопрос о том, чего стоит традиция, в том числе и литературная, если нет зеркала, способного отразить запечатленные в ней категории, нет критерия, чтобы привязать умозрительное к повседневному. Взрыв стал не только причиной отката цивилизации назад, он уничтожил связующий элемент между литературой и человеком. Бенедикт, при всей своей дремучести и наивной жестокости, оказывается чуть ли не единственной надеждой на восстановление прервавшейся связи культур. Неслучайно в финале романа он, бездумно перемешивая вычитанные в книгах строчки, говорит: «Я только книгу хотел – ничего больше, – только книгу, только слово, всегда только слово, – дайте мне его, нет его у меня!»³

Символ книги в начале XXI в. постепенно теряет свое аксиологическое наполнение, и если утопия пытается утвердить

¹ Славникова О. Пушкин с маленькой буквы // Новый мир. – М., 2001. – № 3. – С. 184.

² Толстая Т. Кысь. – М., 2004. – С. 105.

³ Там же. – С. 221.

идеал книги, укорененный в основополагающих образах-символах (память, культурный код, духовная опора и др.), то антиутопия демонстрирует, что итогом безысходного духовного одичания современного человека, а отсюда – устойчивым литературным сюжетом – становится гибель книги и книжной культуры.

«Читатель бессознательно вовлекается в процесс идентификации, он участвует в драме и мистерии, у него возникает чувство личного приобщения к действу... Повествовательная проза и, в частности, роман, в современных обществах заняли место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных»¹, – эти слова писателя и ученого М. Элиаде во многом объясняют, почему литература оперирует чистыми, прозрачными, внятыми и недвусмысленными фигурами, совершенными формулами архетипических состояний.

В XXI в. образ «читателя» / «нечитателя» стал в какой-то степени архетипическим. Поэтому, возможно, именно на этой основе роман

Т. Толстой рифмуется с антиутопией Вс. Бенигсена «ГенАцид» (2009). Актуальность темы и провокационность названия во многом определили интерес к этому произведению. ГенАцид – аббревиатура, означающая *Государственную Единую Национальную Идею*, которая должна сплотить разобщенный российский народ. Россия решила объединиться на почве любви к отечественной литературе. В рамках этого масштабного нацпроекта президент издал указ, предписывающий каждому гражданину активно поучаствовать в сохранении культурного наследия, выучив определенный фрагмент классического произведения.

Полигоном для эксперимента стала затерянная в глубинке деревня Большие Ущеры. Было объявлено, что в час Икс на всей территории страны вводится ГенАцид: каждый гражданин государства заучивает наизусть какой-либо текст известного русского прозаика или поэта и на всю жизнь запоминает его. Таким образом, все россияне станут причастны к делу сохранения родной культуры, и слова Пушкина, Достоевского, Есенина, Ахматовой пустят ростки в душах. Сначала маргинальные жители деревни активно противились эксперименту, но потом смирились и, распределив полученных по разнарядке Чехова, Кручёных, Платонова, Бродского, устроили (к ужасу продавщицы Таньки) спонтанные чтения в продуктовом магазине, а затем и ежевечерние «читки» под водку.

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995. – С. 125.

Постепенно односельчане почувствовали что-то странное и вокруг, и в себе; «что-то все же неуловимо изменилось – может, задача, поставленная накануне перед каждым жителем деревни, незримо витала в зимнем воздухе, а может, просто литература, о которой никто со времен школы не помнил, вдруг стала актуальнее кино и телевидения, которые, оказывается, только нагло пользовались ею – то как служанкой, то как рабыней, то как наложницей. Теперь же поэты и писатели вроде как снова обрели давно утерянный ими статус властителей дум»¹.

Так научная теория главного героя романа библиотекаря Антона Пахомова, особое видение им российской истории, отталкивающейся от мифа, именно в этой богом забытой деревушке приобрела особый смысл. Герой с интересом наблюдает за экспериментом, поставленным над деревенскими жителями, которые постепенно создают «новояз»: появляются литературные группировки: «заики» и «рифмачи» (те, кому для заучивания достались соответственно *проза* или *стихи*); «оценщики» и «кусочки» (получившие целостные тексты или отдельные фрагменты); «сонники» и «гвозди» (чтецы-халтурщики и талантливые декламаторы).

«Эксперимент по “сохранению литературного наследия” вводит большеушерцев в состояние самого настоящего когнитивного диссонанса. Их житейский опыт, бытовой уклад, мировоззрение, привычный образ жизни – ничто не вписывается в “строгую рамку” русской литературной классики. Не соответствует ни этическим, ни эстетическим ее критериям. Книги оказываются силками, ловушками – и все участники госэксперимента так или иначе попадают в переплет»², – замечает критик Ю. Щербинина.

Крестовый поход деревенских жителей на библиотеку и сцена ее сожжения, безусловно, отсылают к Брэдбери: «Внутри быстро соорудили кучу из выхваченных наугад книг. Разбежавшиеся по разным углам библиотеки мужики быстро подожгли, и огонь начал свое стремительное размножение... Горели пыльные полки, горели пионеры-герои. Горели стулья и перекрытия. Горели газетные подшивки и русская классика. Огню ведь все равно, что жрать – памятник архитектуры или деревянный

¹ Бенигсен В. ГенАцид. – М., 2010. – С. 188.

² Щербинина Ю. Бегство из литературного заповедника // Вопросы литературы. – М., 2010. – № 6. – С. 174.

сортир, литературное достояние или вчерашнюю газету. Он, как и хаос, его породивший, всеяден»¹.

Критики пытались интерпретировать «ГенАцид» как иносказание о «книжных» истоках революции и террора. «Книжки им дали почитать. Вот и дочитались», – говорит один из персонажей, увидев указ в действии. Именно книги становятся здесь катализатором геноцида – настоящего, без кавычек и буквы «а». Писатель показал «метафизическую изнанку, оборотную сторону русской духовности и литературоцентризма, и эта изнанка, по версии В. Бенигсена, чудовищна. Роман этот – даже не антиутопия, а какая-то черная притча-фантазия о русской жизни. «Это своего рода роман-диагноз, где проговорены некие важные для нашего сегодняшнего (и завтрашнего) дня вещи – в форме жестокой сказки»², – пишет А. Мирошкин (обозреватель «Независимой газеты»). В. Бенигсену удалось показать, что чтение – вещь непростая, и литература, становящаяся Генеральной Единой Национальной Идеей (ГенАцидом), неизбежно оборачивается генОцидом.

Современные антиутопии фиксируют изменение не только образа читателя, но и самой книги. Нельзя не согласиться со словами современного критика: «Книга в антиутопическом мире – искаженный талисман, ложное спасение, за которое платят жизнями и которое сродни идолу, ждущему кровавых жертв. В этом прочтении книга становится образом духовного зла современной цивилизации. Авторы антиутопии дискредитируют книгу, лишают ее изначального назначения и смысла. Она перестает быть вместилищем и хранительницей идеалов, перестает служить духовному совершенствованию человека»³.

Известную мысль о том, что книга – это память человечества, обыгрывает Д. Глуховский в романе «Метро 2033» (2007). Московское метро, куда спустились выжившие после взрыва люди, представляет собой ряд политико-экономических объединений, рассортированных по станциям и ведущих между собой то войну, то торг, образующих альянсы и конфедерации. Герои романа отвергают книги не потому, что они под запретом, а потому, что думают лишь о выживании. Но едва только общество

¹ Бенигсен В. ГенАцид. – М., 2010. – С. 77.

² Мирошкин А. О сельском библиотекаре и русском бунте // EX Libris – НГ. – 2009. – 27 августа.

³ Кисель А. Память человечества // Октябрь. – М., 2009. – № 9. – С. 99.

переходит от «первобытно-общинного» строя к кастовому, книга сразу приобретает новое значение. Она превращается в панацею от бед человечества. Образ хранителей книг как хранителей человеческой памяти, столь важный для Р. Брэдли, возникает и у Д. Глуховского. Главный герой Артём знакомится с Данилой, который является брамином (хранителем). Он ему рассказывает про некую книгу, в которой, по слухам, записано будущее и хранится она в библиотеке им. В.И. Ленина. Легенда оставлена в наследство мировой культурой: некий Посланник должен найти Книгу, которая подскажет исход. Таким образом, Книга превращается в «магический предмет», который герой должен найти.

Книга-идеал в романе Д. Глуховского – это своеобразная мера человеческого в человечестве: «К книгам относились как к святыне, как к последнему напоминанию о канувшем в небытие прекрасном мире. И взрослые, дорожившие каждой секундой воспоминаний, навеянных чтением, передавали это отношение к книгам своим детям, которым и помнить уже было нечего, которые никогда не знали и не могли узнать иного мира, кроме нескончаемого переплетения угрюмых и тесных туннелей, коридоров и переходов»¹. Однако герой не только не находит книгу, но испытывает глубокое недоверие к самому Слову как таковому.

Мотив обиды на книгу, обманувшую надежды читателя, складывался еще в позднеренессансной литературе. Свое наиболее яркое выражение этот мотив получил у Шекспира и Сервантеса, герои которых – Гамлет и Дон Кихот – переживают сильное разочарование в отношении книги.

В романе Д. Глуховского Книга становится знаменем мира антиутопии, чуждого традициям культуры. Косноязычие, своеобразное смысловое «заикание» при часто наивном и примитивном использовании языковых клише во всей полноте проявляются в массовой культуре; ее тексты аккумулируют наиболее характерные приметы современной языковой ситуации, вкусовых пристрастий различных социальных групп. И в результате названные языковые явления становятся темой современных антиутопий, которые можно отнести к зарождающемуся на наших глазах жанру «лингвистических антиутопий».

¹ Глуховский Д. Метро 2033. – М., 2011. – С. 77.

К этому жанру можно отнести и роман В. Вотрина «Логопед» (2012), действие которого разворачивается в государстве, управляемом законами орфоэпии. Ведь народ этой причудливой страны шепелявит, картавит, не выговаривает большинства согласных. Поэтому умение следовать правилам пунктуации и орфографии определяет социальное положение граждан, а необходимость контролировать их соблюдение создает развитую систему надзорных и регулирующих органов (специализированные исправительные дома для неудобных (исправдомы), речеисправительные курсы для кандидатов в партию, логопедическая милиция (ломилиция), институт земских логопедов и т.д.).

Могущественная каста логопедов, хранителей правильной речи, и правительство непрерывно спорят о том, насколько строгим должно быть соблюдение орфоэпических норм. Порядку угрожает подполье тарабаров и секта лингваров, жаждущих пришествия истинного неконтролируемого языка. По логике В. Вотрина, упрощение является следствием незащищенности человека перед языком, а исправление языка всегда травматично. В романе «Логопед» «война и мир живут в одном толковом словаре нового языкового пространства... взят образец советского управленческого механизма, чьи идеологические составляющие – от Союза писателей до жилищной конторы – во все времена были филиалами

более внутренних органов государственного организма, и показаны его историко-филологические частности. Логопедические семьи и простые, секты болтунов и правовые акты с министерскими циркулярами («учитывать все ‘варианты’ написания слова ‘переломный’, но именно ‘пелеломный’, ‘перевомный’, ‘пегеломный’, а также иные, не запрещенные законодательством»), еженедельник “ПравИло”, государственные орфоэпические экзамены и прочие официальные святыни, разрушающие государство изнутри»¹, – пишет И. Бондарь-Терещенко.

Свободомыслящий логопед Рожнов, встроенный в государственную систему надзора за языковыми нормами, и ревнитель умирающей правильной речи журналист Заблукоев,

¹ Бондарь-Терещенко И. Жизнь на улице кой-кого // Русский журнал. – 2013. – 6 янв. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/ZHizn-na-ulice-koj-kogo>

изгнанный из страны за противоречащие государственной языковой политике мысли, — два главных героя этого нового языкового пространства. Они актуализируют присутствующие в сознании читателя мифологические конструкты, показывая, как собственный опыт становится опытом другого, как язык способен поработать и уничтожить своих носителей.

В романе В. Вотрина есть важная сцена сожжения старых книг, отсылающая к роману «451 градус по Фаренгейту»: «Огню были преданы две главные столичные библиотеки, и почти двое суток полыхал громадный костер. Над городом стлало книжный пепел, опаленные странички, словно мертвые бабочки, бились в окна»¹. Эти мертвые бабочки — не столько «привет», передаваемый писателю Брэдбери, сколько утверждение, что разрушение коснулось уже не только книг, хранящих духовную историю человечества, но самого «духа народов» (Г. Шпет) — языка.

Комментируя свои авторские стратегии, Валерий Вотрин в одном из интервью высказал принципиально важные для развития современной литературы мысли: «Язык в романе — самостоятельный и страшный персонаж, паразит сознания. Это народный язык, персонифицированное просторечие, с помощью своих носителей продирающееся к власти. И это вовсе не метафора. Потому что и в реальности люди приходят во власть со своим языком. А если люди находятся во власти долго, то их язык становится нашим. Происходит культурное насилие, но не над большинством — ведь это его язык приходит во власть. Насилие совершается над меньшинством, носителями условно книжного языка»².

Не только о природе собственного творчества, но и о сути антиутопического мышления говорил и Владимир Сорокин: «Мой механизм — это антенна, которая выдвигается, когда я сажусь за свой письменный стол. Она ловит шум времени, как и всегда у писателей. Я думаю, у писателя нет никакого особого микроскопа для разглядывания реальности. Но у него есть возможность поставить вопрос. Или попасть в некую важную точку... нащупать гнилое место, нервный узел, в социуме и культуре. Я всю жизнь

¹ Вотрин В. Логопед. — М., 2014. — С. 90.

² Вотрин В. «Достаточно разбудить того, кто видит сон, и мир закончится»: Прозаик, переводчик и редактор издательства «Водолей» беседует с Д. Ларионовым о географии, литературе, истории и языке власти. — 24 января 2013. — Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/11428>

этим и занимался – нащупывал эти места и пытался поставить вопросы, и почти всегда это вызывало болезненную реакцию»¹.

Дисгармонический облик современной эпохи проявляется в стилистической и жанровой разноголосице романа В. Сорокина «Теллурия» (2013), который тоже можно отнести к «лингвистической антиутопии». По словам самого автора, «идея мира “Теллурии” лежит скорее в сфере стилистически интуитивного. Это логически связано с сюжетом и идеей: мир начал дробиться на части, и описывать его единым языком с линейным развитием невозможно. Если мир состоит из осколков, он должен быть описан языком осколков»². В. Сорокина особенно занимает то, что станет с обществом, оставшимся без книг и памяти, без культуры и истории, погрузившимся в Новое Средневековье³. «Позже, когда солнце взойдет высоко и согреет их своим теплом, они начнут беседовать... Монтэг чувствовал, что в нем пробуждаются и оживают слова. Что скажет он, когда придет его черед?» – эти финальные строки романа Р. Брэдбери рифмуются с идеей В. Сорокина. Вот таким бы мог быть роман, написанный хранителями, живи они на 60 лет позже. «По “Теллурии”, как по банку ДНК, можно восстановить, какой была литература – и даже больше, еще и окололитературные речевые практики, доминировавшие в России начала XXI в.»⁴, – справедливо полагает Л. Данилкин.

Действие в романе разворачивается в достаточно близком будущем – старые деды еще помнят маленького правителя, летавшего вместе с журавлями, и бесконечные потоки грязных машин, вместо которых ныне – лошади. Страна распалась на 15 самостоятельных государств с разными формами общественного

¹ Сорокин В. «Есть поле, на котором бились гиганты, мы бродим в тени этих остовов»: Владимир Сорокин о «новом Средневековье», шубохранилищах и «Game of Thrones» / Интервью Ю. Сапрыкину. – Режим доступа: <http://vozduh.afisha.ru/archive/vladimir-sorokin-telluria/>

² Там же.

³ Сорокин В. «У нас просвещенный феодализм»: О новом романе «Теллурия», Средневековье и наркотическом счастье рассказывает писатель Влади-мир Сорокин / Интервью Н. Кочетковой. – Режим доступа: <http://www.timeout.ru/journal/feature/34780/>

⁴ Данилкин Л. Новый Сорокин: «Теллурия» как энциклопедия русской речи // Воздух-Афиша. – 2013. – 17 окт. – Режим доступа: <http://vozduh.afisha.ru/books/telluriya-kak-enciklopediya-russkoy-rechi/>

устройства и разными классами людей – есть люди большие, средние и совсем крохотные человечки. Читатель путешествует по раздробленной России – тут и расстрельная тирания в Московии, которая пережила опричнину, голодомор и завоевание окраин китайцами, и либеральная монархия княжества Рязанского, восстановившая чистый русский язык, и свободное Беломорье, и православно-коммунистические Соединенные Штаты Урала, и воссозданная олигархами-патриотами Сталинская советская социалистическая республика (СССР), и волшебная Теллурия в Горном Алтае.

Пятьдесят глав романа – это пятьдесят стилистических и жанровых высказываний. Любовный роман и артхаусный сценарий, воззвание-листочка и декадентская проза, статья в «Википедии» и ориентальная поэма, романтическое письмо и соцреалистический очерк, газетная заметка и сказка, побасенка и травелог создают, по словам Л. Данилкина, «жанровую кадрили», в которой нет сквозного сюжета: Сорокина «совершенно не интересуют характеры, только речь и – шире – тип лингвистического сознания, генерируемого этими фантомными фигурами»¹.

Антиутопия В. Сорокина становится важным событием не только в контексте творчества писателя, но и в контексте развития всего жанра. Ведь современная антиутопия представляет собой новое жанрообразование, внутри которого взаимоотношение утопии и антиутопии резко меняется, нарастает тенденция парадоксального сближения полярно разведенных жанровых кодов, смысловые центры которых тяготеют до сих пор к противоположным полюсам. Писатель создает то Новое Средневековье, о котором сегодня говорят многие философы. Он полагает, что «мы и не покидали Средневековья. Айфон и имперская идея в принципе не совместны. А вот феодализм и айфон – вполне сосуществующие феномены... Раздробление уже произошло, мир атомизируется. Идея некоего общего коллективного счастья, связанного, например, с прогрессом, с интеграцией, – обречена. Я ничего не предсказываю. Я просто интуитивно чувствую этот коллективный страх перед раздроблением, распадом. Как это

¹ Данилкин Л. Там же.

будет – никто не знает. Но можно пофантазировать на бумаге. “Теллурия” – это одна из фантазий на эту тему»¹.

Темы, связанные с духовно-нравственным состоянием общества, становятся существенной частью антиутопической проблематики. Антиутопия XXI в. вскрывает состояние современного мира в мировом масштабе. Подобные сюжеты конструируются в рамках общемировой антиутопической тенденции: на мотиве разрастающегося зла как последствия победы тела над духом, что подчеркивает и разросшееся пространство зарубежной антиутопии.

В этом контексте заслуживает внимания современная западная антиутопия, вышедшая именно в год 60-летия романа Р. Брэдбери. Речь идет о романе Роберта М. Зоннтага² «Сканеры» – это своеобразный ремейк, эхо книги «451 градус по Фаренгейту», мистификация, принадлежащая перу некоего писателя, рожденного в 2010 г. (!). Скупая информация об авторе гласит: «После эвакуации, последовавшей за последней мировой войной, оказался резидентом зоны А. Работал на концерн “Ультрасеть”. Начиная с 2035 г. никакой информации о нем не поступало. Профиль в Ультранете стерт. Каким образом книга Роберта и эта биографическая справка попали в издательство “КомпасГид”, неизвестно».

Действие романа происходит в 2035 г. Роб, 25-летний литературный агент, сотрудник корпорации «Ультрасеть», вместе с напарником ищет немногочисленных читателей и уговаривает их сдать книги для сканирования, а за это получить деньги. Жизнь Роба прогнозируема, спокойна, размеренна и предельно понятна, абсолютно противоположна беспокойному миру «кирпичей», «талмудов», «макулатуры»: «Заумные формулы, которые мы зубрили на занятиях в “Ультрасети”, в конечном счете сводились к одному: кто много читает – тот псих ненормальный. Кто псих ненормальный – тот собирает книги и тащит к себе в дом»³. Роб даже не понимает, что книги, которые они сканируют, просто исчезают: «Я никогда не проверял, появляются ли книги, которые

¹ Сорокин В. «Есть поле, на котором бились гиганты, мы бродим в тени этих остонов»: Владимир Сорокин о «новом Средневековье», шубохранилищах и «Game of Thrones» / Интервью Ю. Сапрыкина. – Режим доступа: <http://vozduh.afisha.ru/archive/vladimir-sorokin-telluria/>

² Псевдоним немецкого писателя Мартина Шойбле (р. 1978).

³ Зоннтаг Р.М. Сканеры. – М., 2013. – С. 54.

я отсканировал, онлайн. Для меня книги так или иначе бесполезны, так зачем было смотреть? Мне было важно получить свои деньги... да и для чего мне книги, если чтобы получить нужную информацию, достаточно спросить у Ультрапедии».

Подобно тому, как жизнь Монтэга у Брэдбери меняет юная Кларисса, так жизнь Роба меняется после знакомства с гильдией книгоцеев, настоящими литагентами, которые работали с писателями, искали издательства, сопровождали книгу после издания, просто с истинными читателями. Один из них – Арне – советует Робу почитать роман Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», потом достает антиутопии «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Д. Оруэлла, «Мы» Е. Замятина. Свой выбор Арне объясняет так: «Ни одной из этих книг ты в Ультранете не найдешь. Потому что много лет назад эти авторы создали мир, который мы видим сегодня»¹. «Кто не создает, должен разрушать» – эту максиму из романа «451 градус по Фаренгейту» Арне заставляет Роба применить к себе и своей будущей судьбе – писателя, который создаст антиутопию «Сканеры».

Как мы видим, современная антиутопия – и отечественная, и западная – сохраняет в своей структуре базовый комплекс мифологических сюжетных архетипов литературной утопии, а доминантным выступает мотив разрушения культуры и Книги. Принципиально значимой представляется мысль А. Чанцева о том, что антиутопические сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе доминирует мысль, что «существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории... Пока же общество не консолидируется, “фабрика антиутопий” очевидным образом продолжит свою работу по фиксации деструктивных ментальных тенденций»².

Замечательный чешский писатель Милан Кундера, размышляя о диалоге культур и литератур, очень точно заметил: «Только

в наднациональном контексте ценность одного произведения (т.е. значимость открытого им) может быть в полной мере услышана и понята... Дух романа – это дух преемственности...

¹ Там же. – С. 87.

² Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // НЛЮ. – М., 2007. – № 86. – С. 112.

каждое произведение заключает в себе весь предыдущий роман»¹. Преемственность идей Рэя Брэдбери очевидна, как очевидно и то, что «дух романа», в контексте нашего разговора – об антиутопическом романе – жив и по-прежнему интересен современному читателю.

¹ Кундера М. Искусство романа. – СПб., 2013. – С. 39.

М.П. Абашева

ЖАНР ФЭНТЕЗИ НА РОССИЙСКОЙ ПОЧВЕ

Аннотация. В системе отечественной литературы произведения «славянского фэнтези» заняли важное место, обнаружив стремительную тенденцию к метаморфозе жанра. При этом речь идет не столько о структуре, сколько о самом жанровом содержании, подвергнувшись сильной трансформации в процессе функционирования в национально-исторических обстоятельствах. Задача работы – привлечь внимание к генезису и развитию жанра фэнтези – одного из самых популярных сегодня в массовой литературе Европы и России.

Ключевые слова: массовая литература; классификация фэнтези; «славянское фэнтези»; субжанр; идеологический контекст; жанровое содержание.

К истории жанра фэнтези

С точки зрения историко-функционального подхода важно понять обусловленность кардинальных жанровых трансформаций идеологическими, этическими, эстетическими и прочими контекстами своего времени. В короткий срок молодой жанр фэнтези прошел процесс формирования во взаимодействии с «неготовой», «становящейся современностью (незавершенным настоящим)», говоря словами М.М. Бахтина¹.

Рассматриваемый феномен предполагает моделирование «вторичных» миров, опирающееся на мифы и сказки (в отличие от научной фантастики). Западные фэнтези (преобладают

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000. – С. 198.

англоязычные) имеют давнюю историю. Наследуя традиции рыцарских романов и литературных сказок, восприняв уроки романтизма и национального фольклора, они обретают жанровые очертания к концу XIX в. в книгах английского писателя Уильяма Морриса (1834–1896; один из первых романов-фэнтези «The Wood Beyond the World» вышел в 1894 г.). В XX в. этот жанр окончательно оформляется в романах и сериях ирландского англоязычного писателя Э. Дансени, американцев Р. Говарда и Р. Желязны, англичанина Дж.Р.Р. Толкина, английского и ирландского писателя К. Льюиса, американок У.К. Ле Гуин и А. Нортон.

В России жанр фэнтези становится особенно популярным в 1990-е годы – прежде всего вследствие знакомства издателей и читателей с «Властелином колец» (1954–1955) Дж.Р.Р. Толкина (1892–1973), которого начали переводить в конце 1970-х годов.

Первые отечественные попытки в этом жанре были очевидным подражанием западным образцам. В 1993 г. стали выходить книги Ника Перумова (р. 1963), который в первых своих романах буквально «дописывал» Толкина: его трилогия «Кольцо Тьмы» имела подзаголовок: «Вольное продолжение “Властелина колец”». Действие в трилогии разворачивается в Средиземье, созданном Толкином; главный герой (Фолко) приходится «родственником» толкиновским героям Бильбо и Фродо. Герой путешествует по городам, известным из книг Толкина; он борется со Злом вместе с гномами и эльфами. В воспоминаниях героев Н. Перумова возникают реалии текстов Толкина как легенды и сказки, передаваемые из поколения в поколение.

Зависимость от авторитетов и неуверенность в себе отечественных писателей привели к тому, что сначала книги издавались под иностранными именами; роман «Меч и радуга» (1993) Е. Хаецкой (р. 1963) был издан под псевдонимом Мэдилайн Симонс. В 1993–1994 гг. выходят романы «Живущий в последний раз» и «Сумерки мира», созданные украинскими писателями Д. Грозовым и О. Ладыженским под именем Генри Лайон Олди. Циклы книг «Лабиринты Ехо» (1991–2000) и «Хроники Ехо» (2004–2013), принадлежащие Светлане Мартынчик и Игорю Стёпину, подписаны псевдонимом Макс Фрай.

С 1995 г. появляются фэнтези, созданные такими авторами, как А. Бушков, О. Дивов, А. Валентинов, М. и С. Дяченко (пишут в соавторстве), Е. и Л. Лукины, Л. Кудрявцев, М. Семёнова, М. Успенский и др. Популярность фэнтези у российского читателя

неуклонно растет. Об укоренении жанра на российской почве свидетельствовало появление ежегодного сборника «Русская фэнтези»¹.

В последние десять лет русскоязычное фэнтези развивается настолько интенсивно, что породило ряд субжанров и направлений, названных «героическими», «эпическими», «мистическими», «юмористическими», «городскими», «детскими».

В научной литературе существует множество классификаций фэнтези; даже краткий обзор работ Е.Н. Ковтун, С. Алексеева и М. Батшева, Е. Афанасьевой, а также зарубежных критиков (С. Maplove, R. Jackson, B. Attebery), потребовал бы специальной статьи. Таксономией нередко заняты и сами писатели-фантасты. Примечателен опыт С. Алексеева и Д. Володихина, выделивших в российских фэнтези тенденции романтические (Е. Хаецкая, Н. Резанова, Э. Раткевич и др.), историко-мифологические (А. Валентинов, Г.Л. Олди, Д. Трускиновская), эпические, строящие большие миры (А. Зорич), героические (С. Логинов, А. Зорич) и т.п.²

Не углубляясь в обсуждение проблем классификации, обратимся к породившим жанр основам – они во многом подспудно стимулируют сегодняшнюю полемику о свойствах нового, «неканонического» (по терминологии Н.Д. Тамарченко³) жанра.

Генезис жанра

В работах отечественных литературоведов фэнтези рассматривается и в контексте фантастиковедения (Е.Н. Ковтун, В.Л. Гопман и др.), и как часть массовой литературы (Д. Володихин, Л. Фишман). Но главным образом изучаются генезис жанра, обусловленный мифологическими, фольклорными

¹ По правилам русского языка заимствованные несклоняемые слова имеют средний род, т.е. должно быть «русское фэнтези»; в таком написании это понятие преимущественно и употребляется в современных работах. Однако встречается и написание «русская фэнтези».

² См.: Алексеев С., Володихин Д. Фэнтези // Энциклопедия Кругосвет: Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/FENTEZI.html?page=0,7

³ Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения. – М., 1999. – С. 231 и др.

корнями, а также детерминированная этим генезисом структура текста фэнтези, образ героя (Е.М. Неёлов, Д. Гусарова, М.С. Галина, М.И. Мещерякова). Самая популярная и предсказуемая идея — возведе-

ние истоков жанра к волшебной сказке (Н. Мамаева, Е. Неёлов, С. Кошелев, С. Алексеев, М. Батшев, Е. Афанасьева). Такая логика обусловлена высоким авторитетом Дж.Р.Р. Толкина — родоначальника жанра, называвшего свои фэнтези «волшебными сказками». Ряд исследователей относит этот жанр не к сказке, а напрямую к мифу (О. Добровольская, И. Эйдемиллер, А. Лебедев и др.).

Согласно привычным историко-литературным представлениям, сосуществование этих точек зрения может показаться логически избыточным, ведь сказка вышла из мифа, как доказали В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский и другие исследователи. Однако дуализм мнений по поводу генезиса фэнтези сохраняется и, быть может, потому, что находит подтверждение на разных уровнях жанровой организации. Исходя из особенностей поэтики фэнтези (волшебная картина мира, образы героев, инициальные сюжеты, хронотопы пути), они, действительно, ближе всего стоят к сказке. Однако современное бытование фэнтези в виде больших романтических серий требует создания некоего единого, универсального мира-мифа, в котором развиваются «частные» сквозные сюжеты и мотивы сказочного характера. «Моделирование оказывается специфической функцией мифа», — справедливо подчеркивал Е.М. Мелетинский¹. Космографическое мифомоделирование становится необходимым основанием для развития сказочных повествований внутри большого мира. В.Я. Пропп писал о том, что «сказка имеет развлекательное значение, а миф сакральное»². При этом фэнтези характеризуется тяготением к жанровому синтезу, соединяя в себе элементы героического эпоса, легенд, рыцарского романа, литературной сказки, романтической повести, готического романа и т.п.

В целом историческая динамика жанровых процессов применительно к фэнтези развивается следующим путем: от мифа и сказки — через влияние сопредельных жанров — к повествованиям все более занимательным, соответствующим правилам развлекательного нарратива. Влиянием законов

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976. — С. 171.

² Пропп В.Я. Русская сказка. — Л., 1984. — С. 42.

последнего, очевидно, обуславливаются и такие жанровые модификации, как движение отдельных фэнтези – к сериям, а потом и к пародийным, комическим текстам. Таким образом, вслед за Гарри Поттером непременно следует серия книг «Таня Гроттер и...» (2002–2012) Д. Емца, циклы пародий других авторов.

Иронические трилогия М. Успенского «Приключения Жихаря» (1994–1998), совместная трилогия А. Лазарчука, М. Успен-

ского, И. Андронати «Посмотри в глаза чудовищ», «Гиперборейская чума», «Марш Экклезиастов» (1997–2006) представляют собой постмодернистскую игру с литературными интертекстами и рефлексию о природе фэнтези (преимущественно славянского). Самым ярким примером такой авторефлексии жанра является введение в текст повествования фигуры Я.П. Проппа (каменного кумира). Тем самым авторы обнаруживают и обнажают генетические основы жанра славянского фэнтези, а также структурные его основания и даже возможные способы читательской рецепции или исследовательской интерпретации.

Дальнейшее развитие жанра определяется главным образом его интерференцией и контекстуализацией: фэнтези сближается с историко-приключенческим романом, детективом, боевиком – эти изменения продиктованы главным образом общим влиянием развлекательного нарратива, воздействием кинематографа (сериал «Игра престолов», например) и компьютерных игр («Подземелья и драконы»). С другой стороны, фэнтези, призванное по природе своей конструировать утопическое сознание, легко взаимодействует с антиутопией («Евразийская симфония» Хольма ван Зайчика, 2000–2005), используя в моделировании будущего приемы магии и волшебства.

Славянские фэнтези

Знаком укоренения жанра на российской почве стало, пожалуй, перенесение действия во времена языческой, дохристианской Руси. Российские авторы обнаружили собственную мифологию русского Средневековья. Чуть раньше подобный процесс начался в восточноевропейских фэнтези. Известный польский писатель А. Сапковский иронически, но достаточно точно описал специфику славянского фэнтези: «Ни с того ни с сего исчезли вампиры, появились вомперы и стрыгаи,

вместо эльфов мы имеем божеят и небожитят, вместо гигантов и троллей – столинов. Вместо чародеев и магов обрели ведунов, волхвов и жрителей вместо жрецов»¹.

Наиболее характерным российским вариантом жанра стало славянское фэнтези российских авторов 1990–2010 гг. – Ю. Никитина, М. Семёновой, А. Маслюкова, П. Молитвина, А. Мартынова, А. Прозорова, Д. Иволгиной, Н. Бахрошина, Е. Дворецкой, В. Панова и др. Однако в случае славянского фэнтези мы имеем дело с терминологической омонимией. Именование «славянское» фэнтези эта разновидность жанра получила потому, что источниками фабулы здесь являются мифологические сюжеты и образы древних славян. Это произведения, «мир в которых порождается национальным колоритом, где источниками фабулы являются, чаще всего, мифологические сюжеты и образы древних славян, их пантеон богов, предания, легенды, реалии быта»². Таким образом, термин «славянское фэнтези» в отечественном литературоведении обозначает не фэнтези современных славянских народов, но созданные русскими авторами тексты, отсылающие к временам праславянского единства. Русские фэнтези не сводятся только к славянским корням; авторы-россияне создают и другие субжанры.

Для славянских фэнтези исследователи находят отечественные претексты. Этот субжанр изучался в работах Д. Гусаровой, А. Афанасьевой, Е. Чепур, В. Кайгородовой, А. Барашковой, Е. Сафрон, К. Крыловой, О. Криницыной, Т. Бреевой, Я. Корольковой и др. Так, Е. Харитонов возводит генезис субжанра к тра-

дициям русского волшебного-авантюрного романа эпохи Просвещения: «Пересмешник, или Словенские сказки» М. Чулкова, «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения» В. Левшина и др.³. (Правда, мы нигде не находим свидетельств о том, что сами писатели,

¹ Сапковский А. Вареник, или Нет золота в Серых горах // Нет золота в Серых горах. Мир Короля Артура: Исследования в области литературно-фольклорных процессов: Сб. ст. – Шадринск, 2006. – С. 22–26.

² Гончаров В. Конан на переломе эпох (Русская фэнтези – традиции и перспективы) // Уральский следопыт. – Екатеринбург, 1997. – № 7. – С. 57.

³ Харитонов Е. Истории о богатырях словенских (У истоков русской фэнтези) // Если: Ежемесячный российский журнал фантастики. – М., 2001. – № 10. – С. 15–17.

авторы фэнтези обращались к этим источникам.) Как и для всех произведений жанра фэнтези, для славянского субжанра также характерны: фантастическая картина мира, сказочно-мифологическая основа, жанровый синтез.

В 90-е годы модель мира в первых образцах жанра была ближе сказочной, объединяя мир славянских богов и людей. Однако под воздействием актуального социально-политического, идеологического контекста эти структуры стали разительно меняться.

Славянские фэнтези все меньше напоминают англоязычные образцы жанра; ослабевают традиционная связь со сказочной традицией. Чем дальше, тем больше здесь в качестве референта рассматривается история (правда, некая условная история русского народа, трактуемая предельно свободно). Мир фэнтези 2000-х годов связан с конкретным историческим временем. Даже если автор не указывает дат, обязательно упоминается событие или прецедентное имя, что позволяет читателю самостоятельно восстановить хронологию: «Было это в тот год, когда князь Рюрик свалил в бою отбежавшего от Ладоги князя Вадима и кружил белым соколом по широкой словенской земле, походя, с лету разбивая малые отряды, оставшиеся от разгрома несчастливой Вадимовой рати»¹. Е. Красницкий в фэнтези «Отрок. Покоренная сила» (2008) начинает роман с указания времени действия – «Апрель – май 1125 год, село Ратное – Нинеина весь»².

В стремлении к исторической достоверности авторы помещают действие своих книг в реальные топоры: на Волгу («Ветер с Итиля» А. Колганова (2006), «Ведун. Каменное сердце» А. Прозорова (2007)), на Северный Урал (романы С. Алексеева) и т.п. Ю. Никитин использует славянские топонимы – Артания, Славия. Место действия романа-фэнтези О. Григорьевой заявлено уже в заглавии – «Старая Ладога» (2007). Героями становятся исторические личности: князь Святослав («Герой» А. Мазина), князь Владимир («Князь Владимир» Ю. Никитина), княгиня Ольга («Ингвар и Ольга» Ю. Никитина).

Таким образом, по мере развития славянское фэнтези эволюционирует от изображения условно-фантастических миров к

¹ Семёнова М. Волкодав: Право на поединок. – СПб., 2006. – С. 10.

² Красницкий Е. Отрок. Покоренная сила. – М., 2010. – С. 5.

воссозданию узнаваемых в деталях исторических событий. В первом романе М. Семёновой «Волкодав» (1995) ее герой действует в достаточно абстрактном мире (Семицветные горы) с намеком на мир славянский (на него указывают тотемные предки, пантеон богов). В ее же романе «Там, где лес не растет» (2007) о герое сразу говорится, что он принадлежит к племени веннов, в самом именовании которого, а также в характерных обрядах узнаются славяне.

В ходе утверждения позиций рассматриваемого жанра появился запрос на внетекстовые аргументы, легитимирующие достоверность изображаемого мира. М. Семёнова написала энциклопедию с названием «Мы, славяне!» (1997), популярно пересказав книги Д.С. Лихачёва, Б.А. Рыбакова и др. Эта энциклопедия стала словно бы историческим основанием для семёновских (но и не только ее) романов. (Отчасти это напоминает интерес Урсулы Ле Гуин к «Золотой ветви» Дж. Фрэзера.)

Притом что славянские фэнтези активно используют события национальной истории¹, такая «историзация» – скорее вектор, чем художественно убедительный результат. Географическое картографирование в славянских фэнтези тоже далеко от реальной географии. И дело не только в том, что плохо сохранились материальные, документальные следы эпохи древних славян, доступные ученым, писателям и читателям. Историзация жанра носит вторично мифологизированный и отчетливо идеологизированный характер.

Анализ романов М. Семёновой, Ю. Никитина, Е. Дворецкой, С. Алексеева и др. показывает, что тексты фэнтези объединены рядом признаков. Таковы – общая идея (величие русской нации, восходящее к панславянскому единству), сверхсюжет (обретение героем легендарного прошлого для своего народа), хронотоп (время действия относится к раннему периоду развития славян, т.е. к V–VI вв.), колорит (обилие образов славянской мифологии, языковая стилизация), тип героя (славянин, обретающий в ходе испытаний свою идентичность).

Таким образом, славянское фэнтези приняло на себя важные идеологические функции: в ситуации геополитических перемен транслировать и формировать в массовом читательском сознании

¹ См. об этом: Бреева Т.Н. Стратегия репрезентации национального мифа в славянском фэнтези // Филология и культура. – Казань, 2012. – № 1(27). – С. 94–100.

национальную идентичность. Это неожиданное переопределение природы жанра повлекло за собой его структурные и семантические изменения.

Метаморфозы славянских фэнтези

Проблематика идентичности в 1990–2000-е годы оказалась востребованной массовым сознанием в целом: с ее помощью осуществлялась реидентификация россиянина после распада СССР, в ситуации утраты советской идентичности гражданина великой державы. В новых условиях потребовались надежные основания для позитивной самоидентификации, могущие консолидировать нацию как «воображаемое сообщество» (термин английского исследова-

теля Б. Андерсона). Россиянин, потерявший в 1990-е годы самосознание гражданина великой державы, восстанавливает его через идеализацию нации – порой вполне агрессивную; этим, видимо, и объясняется, в частности, всплеск националистических настроений 2000-х годов. В это время усилились компенсаторные – по отношению к 1990-м годам – массовые настроения, интенсифицировался поиск оснований для новой позитивной идентичности.

В такие периоды важно изучение любых нарративов о национальной идентификации – а славянские фэнтези их вбирают, транслируют и создают. Их можно рассматривать как свидетельство общего симптома: массовая культура в современном мире выступает в качестве наиболее эффективной формы неомифологии.

Прежде всего славянские фэнтези взяли на себя функции нарративизации самого процесса позитивной самоидентификации. Свои возможности здесь предоставляет «память жанра»: генетическая основа фэнтези – сказка – предполагает инициальный, посвятельный сюжет. Он легко включает в себя произвольно выбранные факты национальной истории – и квест в славянских фэнтези становится инициальным путешествием героя к обретению не сокровищ или кладов, но «подлинной» древней и великой истории своего народа и себя в ней.

Особенно явно эта тенденция проявляется в романах Юрия Никитина. В серии «Трое из леса», которая была начата писателем в 1990-е годы, писатель делает героями не очень удачливых, не прошедших племенную инициацию героев. В серии использованы

мотивы Библии, Торы, а также русской истории – но опосредованно: упоминаются названия древних племен, живших на территории теперешней России (поляне, киммеры и др.), события истории славян опосредованы щедрым художественным вымыслом порой до неузнаваемости. Работает сказочная модель, в отличие от более позднего романа «Князь Рус» (2007), где путь героя предстает как путь нации. Здесь главный герой Рус, сын правителя Скифа, оставшись без поддержки старших братьев Чеха и Леха, лишившись благосклонности богов, в окружении горстки больных и изможденных людей решает идти на край земли и основать новое племя русов. Заимствуя в самом начале сюжетную канву «Великопольской хроники», сюжет романа Ю. Никитина становится описанием процесса рождения нации; путешествие русов предстает дорогой обретения общего для молодого народа мифа, о чем прямо говорится в романе: «Наши волхвы на ходу переплавляли нас из скифов в русов. Придумывали новые обряды, одежду»¹. Национальная идентификация героя и племени происходит в сопоставлении с ближайшими Другими (чехом и поляком) и с Другими-врагами (хазарами). Осознание себя как части нового сильного народа обернулось лозунгами превосходства русов над остальными народами: «Новые земли! Только мы! Боги и русы!»²

Любопытен маршрут, уготованный автором своему герою. Князь Рус ведет народ в земли, где «стена льда с версту в высоту, а в длину – до самого края мира». Сами герои называют эту землю легендарной Гипербореей; она-то и становится в романе местом, где обосновались русы. Более того, именно там им удастся вытеснить и победить местный народ с библейскими именами, рассказывающий предания о Яфете, об Аврааме и Саре. После многочисленных ожесточенных боев, где все время сильнее оказывались русы, два народа объединяются. Таким образом, русские в фэнтези «Князь Рус» Ю. Никитина одновременно оказываются и потомками скифов, и родственниками иудеев, и древними гиперборейцами.

Это, по сути мифологическое, стремление к началу времен имеет целью выстроить героическое прошлое народа, легитимирующее его достойное настоящее и прогнозирующее великое будущее. Воссоздание максимально древнего прошлого,

¹ Никитин Ю. Князь Рус. – М., 2007. – С. 504.

² Там же. – С. 147.

идеального мироустройства и героических деяний славян – все это становится задачей авторов фэнтези. Исторические реалии в таком случае выступают средством создания иллюзии правдоподобия, органически необходимого массовому тексту. В связи с этим фикциональное повествование приобретает актуальное содержание – включая идеологические коннотации, влияющие на мировоззрение массового читателя.

Социолог и этнограф В.А. Шнирельман, изучавший процессы этнической самоидентификации, описывает «желаемое» для нации прошлое. «Особую ценность, – пишет он, – представляет собой прошлое, которым можно гордиться без всяких оговорок, т.е. то, когда народ был свободен, независим, устраивал славные военные походы против врагов, имел значительные самостоятельные культурные достижения (изобретение металлургии, письменности, создание богатой фольклорной традиции, возведение величественных архитектурных сооружений и т.д.) и, в оптимальном варианте, свою достаточно древнюю государственность»¹.

Именно образ прошлого как основания для национальной гордости конструирует сюжеты славянских фэнтези. В их текстах проблема происхождения, начала истории народа интерпретируется в нескольких вариантах, в которых узнаются отголоски известных научных концепций. При этом традиционные научные версии происхождения славян программно трансформируются – с уклоном в идеализацию предков.

Так, наиболее распространенная в отечественной историографии норманнская теория – о происхождении русских от варягов-скандинавов – в романе Е. Дворецкой «Зеркало и Чаша» (2003) «переворачивается»: не варягов призывают на Русь, а русская девушка плывет к варягам примирять их и помогать в строительстве государства.

Самые причудливые сюжеты связаны с концепцией индо-иранского, арийского происхождения славян, активно обсуждаемой в околонуточных кругах.

Думается, толчком для возрождения арийского мифа в XX в. послужила «Велесова книга», сфальсифицированная русскими эмигрантами Ю.П. Миролюбовым и Ал. Куром (А.А. Куренковым).

¹Шнирельман В.А. Этногенез и идентичность: Националистические мифологии в современной России // Этнографическое обозрение. – М., 2003. – № 4. – С. 5–7.

Ру-

копись (впервые опубликованная в Сан-Франциско в 1950-е годы) содержит эклектичное собрание сказок, легенд и народных песен, якобы позволяющих реконструировать языческих арийских богов. В последние годы эта книга активно «переводится» и издается (вкуче с иными фальсификациями – такими, как «Славяно-русские веды» и «Ярилина книга» А.И. Асова). Примечательно сравнительно недавнее появление «Довелесовой книги», будто бы собравшей устные предания праславянской истории (книга Ю.В. Гнатюка и В.С. Гнатюка с 2003 г. выдержала несколько изданий). Эти «русские веды» тоже призваны «удревнить» историю русского народа, который оказывается в них прямым потомком древних ариев, индийцев.

В цикле книг С. Алексеева «Сокровища Валькирии: Страга Севера» (2007), представляющих собой конгломерат жанров историко-приключенческого романа и фэнтези, описаны потомки древних ариев, солнцепоклонники, хранители рун, которые и сегодня живут в Уральских горах (когда-то остановившись здесь по пути в Индию). Они якобы хранят сокровища всех времен и народов (даже золото партий – и немецких фашистов, и советских коммунистов).

Примечательно, что герой романа М. Семёновой «Там, где лес не растет» (из племени веннов, напоминающих славян) обнаруживает в финале свое родство с гиперборейцами (вокруг героев летают стрелы Аполлона). Гиперборея – мифологический топоним, но в мифологической географии связанный с Русским Севером

(по Геродоту, «за Рифейскими горами»), его локализуют и на Кольском полуострове, и в Карелии, и на Таймыре.

Герой романа М. Семёновой калека Коренга из племени веннов проходит путь инициации через путешествие вместе с волшебным помощником и достигает страны виллов, страны ветров и горных лабиринтов, которая, по всем текстovým приметам (стрелам Аполлона, например), напоминает легендарную Гиперборею. Коренга обретает возможность ходить, а его нелепый пес оказывается крылатым Симарглом. Важно, что и герой, и его волшебный помощник воплотили свои способности именно в стране виллов, тем самым обнаружив свою «генетику», связь веннов и виллов: «И волшебство Крылатых было тут ни при чем. Просто вымеси растут и мушают не так, как родительские

породы»¹. Герой заново родился – уже гиперборейцем. В системе Семёновской романной географии это означает чудесное обнаружение родства веннов-славян и гиперборейцев-ариев. Более того, Коренга в романе оказывается царским наследником, причем нареченным: знак власти передал ему (через волшебного помощника) воскрешенный на одну только ночь царь древней цивилизации (эта сцена, несомненно, напоминание о «золотом веке» древней Арктиды). Настоящий, по крови, царский наследник оказался недостойным этого атрибута-символа, а венн (славянин) заслужил его своим благонравным, чтящим традицию рода поведением.

Здесь гиперборейский миф – выразительная реализация тенденции к «удревнению», облагораживанию этнической истории.

Авторы славянских фэнтези, таким образом, нарративизируют, мифологизируют историю, моделируют такое прошлое, которое становится фактом доказательства древнего и легендарного происхождения русского народа и условной картографией создают образ дохристианской славянской древности, причудливым образом связанной с более древней (индийской, греческой) мифологией и историей.

Анализ примеров славянского фэнтези дает основания предполагать, что историческое знание усваивается их авторами отнюдь не из академических источников. Создаваемая в жанре фэнтези неомифология имеет общую интерпретанту: дискурс о национальной идентичности, величии нации, формирующийся в общественном сознании и популярной квазинаучной литературе. Этот дискурс являет собой контаминацию сциентистского и обыденного знания.

Думается, что мировоззренческую основу представлений о великой древней истории русских составляет популярный квазинаучный, квазиисторический дискурс – выходящие многотысячными тиражами книги популяризаторов и мистификаторов российской истории.

¹ Семёнова М. Там, где лес не растет. – М., 2007. – С. 471.

Идеологический контекст

Авторы околonaучных текстов 1990-х годов о древней истории русского народа – как правило, не историки и филологи, но интересующиеся историей ученые из естественно-научных областей. Это сообщество получило со стороны научных оппонентов именование «фолк-хистори»¹. Одна из главных тем этой неомифологии – гипотеза о существовании в Средние века огромной империи, охватывающей Европу, Азию, Америку, с политическим центром на территории Руси («новая хронология» А.Т. Фоменко). Древнее происхождение русских отстаивает В.А. Чудинов, директор Института древнеславянской и древнеевразийской цивилизации общественной организации РАЕН. Доктор философских наук считает, что «славянская ведическая цивилизация» возникла задолго до всех прочих известных цивилизаций, и отстаивает идею древности именно русского (не праславянского) языка. В редуцированном и мифологизированном виде проблему происхождения русских рассматривают В. Дёмин («Арийский след на карте России» – 2008), А. Асов («Календарь русских волхвов», «Арии. Славяне. Русь» – 2008), А. Абрашкин («Скифская Русь» – 2008) и др. Особенно активно выпускает такую литературу издательство «Вече». Появление ариев, прямых предков росссов, А. Абрашкин отно-

сит к V тыс. до н.э. Как он полагает, эти предки, жившие в стране Русена, повлияли на цивилизацию Древнего Египта и Месопотамии. Именно древние славяне и их предки, согласно такого рода интерпретациям, оказали определяющее и просветительское влияние на древних греков, индийцев, европейцев (но авторы западных конспирологических теорий якобы скрыли эту истину).

Авторы популярной литературы не озабочены научными доказательствами. Например, для А. Абрашкина важно доказать родство славян и ариев, идущее «от сознания духовного, а не кровного единства», что отвечает вызовам времени: «Соединяя историю русских с ариями, мы сразу же решаем два принципиально важных вопроса. Во-первых, мы удревняем

¹ Володихин Д. Феномен фольк-хистори // Отечественная история. – М., 2000. – № 4. – С. 16–24.

историю нашего народа как минимум на шесть тысяч лет. Во-вторых, мы объявляем русских коренными обитателями Русской равнины»¹.

В. Дёмин транслирует популярную версию «северного» происхождения человечества, согласно которой в древнейшую эпоху в северных широтах существовал арктический материк, погибший в результате космопланетарного катаклизма и на котором до его гибели «процветала» развитая цивилизация (условно именуемая «гиперборейской»), частично исчезнувшая и частично растворившаяся в современных народах, их сакральном знании, традициях, обычаях и верованиях. В работах В. Дёмина Гиперборея соединяется с Атлантидой, образуя единый образ реально существовавшей древней прародины ариев. В книге «Арийский след на карте России» автор предлагает свою мистическую географию: называет и описывает естественные «перекрестки», скопления энергетической активности, которая происходит от пересечения поверхностных или глубинных тектонических разломов с реками.

Примечательно, что подобные перекрестки находит главный герой романа-фэнтези С. Алексеева «Сокровища Валькирии: Стоящий у Солнца» (1995) с «говорящей» фамилией Русинов. Самым главным аргументом в пользу его исследовательского путешествия на Урал становится именно «Карта Перекрестков», которая указывает на особую энергию, скопившуюся на Урале: «...здесь было самое мощное скопление “перекрестков” разной величины – от пяточков до огромных площадей в десятки километров. Словно кто-то встал посередине Евразийского континента и сгреб руками все астральные точки с запада и востока, заодно насыпав гряду Уральского хребта»².

Таким образом, тексты славянских фэнтези становятся медиацией для самоидентификации, воплощением грезы о сильном народе, едином государстве, особой миссии русских. При этом авторские мифы, являясь отчасти продуктом политической, квазинаучной идеологии и неомифологии, сами питают этот контекст и становятся его частью. Фикциональная проза (в нашем случае – славянские фэнтези) и сциентистские околонукальные теории образуют общий дискурс, формируют нарратив о национальной идентификации. Свидетельством непосредственного (взаимо)влияния квазинаучных концепций и текстов фэнтези

¹ Абрашкин А.А. Скифская Русь. – М., 2008. – С. 367.

² Алексеев С. Сокровища Валькирии: Стоящий у Солнца. – М., 2008. – С. 28.

становятся и прямые ссылки писателей на «новые научные открытия», и размещение научно-популярных и паралитературных текстов на общих сайтах¹, и нарративное разворачивание идей популярной неомифологии непосредственно в самих романах.

Подобные механизмы взаимодействия литературного (или паралитературного), околonaучного, публицистического, бытового дискурсов, очевидно, характерны не только для жанра фэнтези, но и других жанров массовой литературы и нуждаются в дальнейшем пристальном изучении.

Впрочем, современный корпус идеологем, обнаруживаемых в славянских фэнтези, не является радикально новым. В книге, посвященной семиотике взаимодействия идеологии и русской литературы XVIII–XIX вв., А. Зорин выявляет основные мифологемы общественного сознания XVIII–XIX вв.: это мифологемы «врага», «всемирного масонского заговора», «особого евразийского пути России»². Современная национальная идентичность строится на тех же принципах. Герои определяют себя через значимого другого, нередко через противопоставления: Князь Рус и иудеи (у Ю. Никитина – «Князь Рус», 2006); поличи и тагалайцы (у Н. Бахрошина – «Проклятие черных волхвов», 2008), Властимир и хазары (у Г. Романовой – «Властимир», 2000).

На основе этих мифологем в массовом сознании XX–XXI вв. рождается упрощенная картина мира, во многом базирующаяся на популярных, научно не обоснованных гипотезах.

Законы жанра в эпоху восстания масс

Влияние политико-идеологических контекстов на жанр фэнтези (да и на иные массовые жанры) совмещается с влиянием законов общего развлекательного нарратива, формирующегося в современной массовой культуре. Отметим кратко несколько аспектов этого процесса.

Во-первых, «познавательное» начало оказывается прямо связанным с развлекательным, что проявляется даже в издательской политике. Роман М. Семёновой «Лебединая дорога»

¹ См., например: Алексеев С.Т. Уроки Русского и еще... – Режим доступа: <http://www.stragasevera.ru/urokirus.html>

² Зорин А. Кормя двуглавого орла: Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX в. – М.: НЛО, 2001. – 415 с.

издательством «Азбука» в 2004 г. определен как «исторический роман», хотя годом ранее это же издательство выпустило «Лебединую дорогу» в серии фэнтези. (В такой смене жанровых номинаций, в частности, проявляется «историзация» жанра.)

Во-вторых, эволюция литературного жанра фэнтези проходит в межжанровом и в межвидовом взаимодействии. Стремление к развлекательности, в частности, стимулирует использование поэтики боевика. Приведем характерный пример из фэнтези А. Прозорова «Каменное сердце» (2007), где ведун Олег сражается сразу с несколькими противниками: «...ведун взмахнул клинком, рубя поперек физиономии тех, кто держал его за другую руку, сцапал за шиворот опрокинутого князя, притянул к себе, надежно подхватил сгибом локтя под горло, прижал снизу лезвие меча, облегченно перевел дух...»¹

Межвидовое взаимодействие способствует преобразованию литературной поэтики, ведь жанр фэнтези существует также и в живописи, компьютерных играх, кино. Компьютерная игра «Троецарствие» создана по мотивам произведений Ю. Никитина (в 4 т., 2011), а роман «Древнерусская игра» А. Миронова (2010) – наоборот, по мотивам компьютерной игры.

Характер трансформаций особенно очевиден в процессе экранизации литературных текстов фэнтези. Самым востребованным

у кинематографистов оказался «Волкодав» (1995) М. Семёновой. Помимо многосерийного фильма, снятого по мотивам этого романа, вышел полнометражный фильм «Волкодав из рода серых псов» (2006) режиссера Н. Лебедева. В то время как книга стремится к просвещению в вопросах национальной истории, фильм напоминает боевик. Показательно, что М. Семёнова отказывалась признавать связь фильма «Волкодав» со своим романом. В книге герой предстает добродетельным, благородным, преданным заветам (условной) старины и своей духовной наставницы. При этом автор, очевидно, наследует формулы, свойственные образцам советской массовой литературы. Кажется, именно к ним восходит история перевоспитания героя, переставшего хулиганить под воздействием наставницы и прочитанных в библиотеке книг (на уровне темы), или отрывочные воспоминания Волкодава о прошлом, явленные в виде типичных флэшбэков (на уровне повествовательного приема).

¹ Прозоров А. Каменное сердце. – СПб., 2007. – С. 137.

В современных экранизациях фэнтези происходит упрощение «славянской» идеи и усиление западных традиций киноадаптации, восходящих к образам и приемам, наработанным в экранизациях книг Толкина: идеальный персонаж, обилие батальных сцен, плащи-невидимки, переходы через горы, спуски в подземелья и т.п. Визуальные образы фильмов впоследствии используются издателями в качестве иллюстраций к книге. Так образуется единое визуальное пространство текста и кинотекста.

Особый интерес (и отдельную проблему) представляет использование жанра фэнтези авторами не массовой, но литературы мейнстрима и современного авангарда – в таких книгах, как «Укус ангела» (1999) П. Крусанова, «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» (2005) А. Иванова, «Сахарный Кремль» (2008) и «Теллурия» (2013) В. Сорокина. Здесь мы имеем дело не столько с прямой репрезентацией массовых умонастроений, сколько с социальной критикой и авторским миромоделированием.

Подытоживая обзор массовых славянских фэнтези, приходим к выводу о том, что российское фэнтези в 2000-е годы представляет собой модель западного жанра, радикально трансформированного в духе актуальных для отечественного читателя социальных мифов. В ответ на читательский «запрос» (величие нации, подтверждаемое «великой» историей) создается по готовой жанровой модели увлекательный текст. По мере адаптации он, сохраняя исходную структуру (пространственно-временную, фабульную и пр.), вводит и новые мотивировки, и материал – подаваемый как фактуальный, а на самом деле фикциональный. При сохранении общей структуры меняется жанровое содержание: тип хронотопа, героя, пафос, природа фантастического.

Так, на рубеже веков в ситуации постмодернистской свободы вымысла рождаются вполне консервативные (идеологически, эстетически) произведения, немало говорящие о состоянии современного массового сознания. Многообразие и динамика форм внутри жанра современного фэнтези свидетельствует о неисчерпанности его жанрового потенциала, о богатстве возможностей и перспективах дальнейшего развития.

Т.В. Саськова

**ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ПРОЗАИЧЕСКОЙ
ПАСТОРАЛИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА XX–XXI вв.**

Аннотация. Статья посвящена проблеме диалектики жанрового развития. На материале конкретного анализа повестей неодеревенщиков эпохи перестройки – «Пастушья звезда» Б. Екимова и «Пастораль» С. Бардина – рассматриваются связи современной реалистической прозы с пасторальными жанрами предшествующих эпох – идиллией, эклогой, георгией.

Ключевые слова: жанр; повесть; пастораль; идиллия; эклога; георгией; С. Бардин; Б. Екимов.

Рубеж веков и – шире – тысячелетий, отмеченный глубоким перестроечным кризисом в русской социокультурной ситуации, ознаменовался довольно значительным всплеском произведений, так или иначе ориентированных на пасторальную традицию. Среди них – немало прозаических модификаций пасторали, сплавленной с иными, весьма разнообразными, жанровыми традициями.

В «Последней пасторали» О. Адамовича (1987) огромную роль играют библейско-мифологические, научно-фантастические, антиутопические содержательно-структурные компоненты, поскольку пастораль здесь соединяется с апокалипсисом, а идиллическое умунастроение сталкивается с эсхатологическим. В тяготеющей к постмодернистской литературе «Пасторали на грязной воде» (1996) Ю. Сидур автобиографическое включено в политизированную описательно-изобразительную раму, причем конкретные реалии причудливейшим образом смешиваются с

фантазмагорическими видениями, а лирическое переплетается с сатирическим.

Но практически все (упомянутые и не упомянутые) варианты «перестроечной» пасторали обращены к современности, остро злободневны, и это идет вразрез с очень устойчивым представлением об этом жанре (точнее, метажанре), нацеленном, по мнению многих, скорее на бегство от действительности, нежели на приближение к ней. В самом деле, поэтика классической пасторали связана с иносказательностью, маскарадностью, аллегоричностью, что, однако, совсем не обязательно предполагает ее полную оторванность от реальности, скорее и точнее, – не прямую, сложно опосредованную соотношенность с ней. Л.Р. Никифорова, анализируя романы Ф. Сидни, писала: «Пасторализм – условное “отвлечение”, через призму которого видятся социальные особенности, конструируются идеалы, отражающие реальные духовные процессы жизни современного писателя, общества, – стал в “Старой Аркадии” жанровой платформой, позволявшей Сидни нарисовать романский мир не как простое соединение идеального и реального, а создать художественно преображенную картину современности, соотношенную с комплексом представлений о пасторальном “долженствовании”»¹.

Жанровые модели и устойчивы, и изменчивы, и верны себе, и открыты для контактов с иными структурами. К тому же жанр – категория многосоставная, сложно организованная. Тем более интересно проследить, как в модификациях жанра, насчитывающего более двух тысяч лет, обновленная эстетика уживается с просвечивающими сквозь нее прежними художественными структурами.

Предметом конкретного анализа в данном случае станут две «перестроечные» повести – «Пастушья звезда» Б. Екимова (1989) и «Пастораль» С. Бардина (1990). Оба произведения тяготеют к традиционно-классическому реалистическому, лишенному условной отвлеченности способу отражения действительности, оба полны житейских подробностей, далеких от приукрашивания, хорошо узнаваемых социально-бытовых реалий. Казалось бы, это плохо совместимо с эстетикой пасторали, ибо, по авторитетному

¹ Никифорова Л.Р. Формирование поэтики маньеризма в «Аркадиях» Ф. Сидни // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск, 1986. – С. 22.

замечанию Л.Р. Никифоровой, «конкретно-историческая, бытовая и социальная действительность» разрушительна «для пасторального романа как жанра»¹. Современность представлена в обоих случаях прямо, в соответствии с принципами жизнеподобия — без мас-карадности, иносказательности, аллюзионности, свойственных мифопоэтическим пасторалям. Здесь скорее прослеживается связь с сентименталистскими «натурализованными» (Н.Т. Пахсарьян) пасторальми, в которых традиционно прозаическое, сельское, простонародное стало изображаться как эстетически значимое, ценное, серьезное. Не случайно основополагающая для сентиментализма идея природы как источника чистоты и нравственности важна в содержательной структуре обеих повестей, хотя и выражена в них несколько по-разному. Существенной жанровой характеристикой рассматриваемых произведений закономерно оказывается нравоописание.

Итак, при всей неоспоримой современности, и проблемно-тематической, и эстетической, в обоих произведениях прослеживается использование жанрообразующих компонентов пасторальной романистики (благодатное природное место, пасторальное уединение героев, познавших непасторальную реальность, сопряжение пасторального и непасторального, сельского и городского, отношение к пасторальному идеалу как спасительному, утверждение единства с природой как источника нравственной чистоты). Конечно, эти жанрообразующие элементы подвергаются известным трансформациям в иных социоисторических условиях, но они тем не менее остаются доминирующими и в обновленных на рубеже XX–XXI вв. образцах пасторальной прозы, один из которых прямо так и назван — «Пастораль». Эта данная в заголовке открытая манифестация принадлежности к традиции архаической и для многих сомнительной становится сигналом как ее иронически-полемиического переосмысления, так и ее нового утверждения. Название повести Екимова «Пастушья звезда» не слишком демонстративно, метафорично и возвышенно-поэтично, что соответствует художественному строю произведения, главный

¹ Никифорова Л.Р. Эволюция пасторального мифа и проблема жанра «Пастуха и пастушки» В. Астафьева // Общечеловеческое и вечное в литературе XX в. — Грозный, 1989. — С. 194.

герой которого – пастух, «персонаж-норма», имеющий структурообразующее значение.

В обеих новейших пасторалях повествование ведется от третьего лица при максимальном сближении автора-повествователя с заглавным героем, сквозь призму видения которого описывается мир. Но у Екимова этот герой – пожилой пастух, идеальный

«естественный» человек с абсолютным нравственным чувством и душевной чуткостью, реакции которого на все происходящее вокруг становятся критерием оценки и прошлого, и настоящего, далекого от идилличности.

У Бардина главный герой – городской интеллигент, технарь, интеллектуал, который «решил переменить судьбу и надежду, бросил хорошую должность в исследовательском институте» и «вылетел на окраину жизни»¹, купил дом в деревне, перешел на работу по договору в маленький научно-популярный журнал, что давало возможность не ходить на службу, и сбежал за город. Почему успешный, благополучный герой, не только ценный работник, но и хороший семьянин, решается на столь отчаянные перемены, выясняется не сразу. Поначалу его охватывает «упоительное чувство свободы» от мира «натянутых струн и пружин и нервов» (Бардин, с. 97). Так сразу намечается проблематизация городского образа жизни, но лишь постепенно, по ходу повествования, развернется эта фабульная линия.

Конфликт сельского и городского с самого начала обозначен и у Екимова, но иначе, с обратной направленностью. Там деревенский герой, овдовев, переехал к сыновьям и постарался прижиться в городе. Но из этого ничего не вышло. Писатель намеренно устраняет все возможные побочные мотивы, которые могли бы объяснить возвращение Тимофея назад, в село: и с сыновьями отношения ладилась, и «на невесток грех жаловаться», и работа у него в городе была – не утомительная в сравнении с пастушеством. Традиционное противостояние деревни и города как пространства естественного и искусственного наполняется новым конкретно-историческим содержанием: «одиночество в толпе», отчужденность, оглушенность, зомбированность техникой – заместителем, суррогатом живой жизни. Общение людей, даже самых близких, в отупляющем, судорожном ритме города

¹ Бардин С. Пастораль. Повесть // Знамя. – М., 1990. – № 9. – С. 79. Далее текст С. Бардина цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

утрачивает непосредственность, искреннюю заинтересованность друг в друге.

Обозначенная «инверсивная» ситуация – бегство горожанина в деревню и возвращение селянина после недолгой попытки обосноваться в городе на родную землю возводит две современные пасторали к разным ее модификациям. Основываясь на жанровых определениях пасторали в поэтиках XVI–XVIII вв., можно определить (с известной долей условности) «Пастушью звезду» Екимова как прозаическую эклогу, где пасторальный мир изображен изнутри, с точки зрения героя-пастуха, через его восприятие, а «Пастораль» Бардина – как прозаическую идиллию, где сельская реальность воспринята извне – героем-горожанином. В одной из Поэтик (Э. Малле) сказано: «В эклоге рисуют разговор пастухов между собой, они рассказывают о своих приключениях, невзгодах и удовольствиях и сравнивают невинность и нежность своего существования со страстями и заботами нашего. В идиллии, напротив, мы сравниваем беспокойство и заботы нашей жизни со спокойствием пастушества и тиранию наших страстей с простотой их нравов»¹. Н.Т. Пахсарьян, полагая возможными и необходимыми жанровые параллели между произведениями разных периодов, в том числе и Новейшего времени, уточняет: «Разумеется, речь идет не о строгом соответствии классическому образцу, но о повествовательно-стилевой модальности как результате работы жанрового трансфера»².

Если иметь в виду современные деревенские пасторали Бардина и Екимова, то нет строгого соответствия между ними и классическими образцами (в том числе «натурализованными» сентименталистскими), прежде всего в изображении сельского пространства. У Екимова оно предстает разьедаемым, растлеваемым денежными отношениями. Новые хозяева ставят во главу угла только наживу. Пасторальный мир сужается, съезживается. Деревни опустели, вокруг – всеобщий распад, разложение, неустроенность. Семейно-родственные узы рвутся, временные пристанища заменяют крепкие прочные связи.

И у Бардина сельская жизнь предстает во всех ее грязных, неприглядных, подчас нелепых проявлениях – с пьянством, грубостью, лишениями, тяжелой работой. В соответствии с

¹ Mallet E. Principes pour la lecture des poètes: En 2 vol. – P., 1745. – Т. 1. – P. 110.

² Пахсарьян Н.Т. Испанская и французская пастораль в эпоху символизма: Хименес и А. Жид // Историческая поэтика пасторали. – М.: Экон-Информ, 2007. – С. 105.

реалистическими принципами социально-бытовая деревенская действительность представлена и точно, и конкретно. Но переключки этих, в общем, жестких повестей с пасторалями прежних эпох все же уловимы. При всей проблематизации не только городской, но и сельской жизни признание природы как главной ценности, в которой – залог спасения, делает пасторальность основой художественной концептуализации этих современных повестей.

Именно близость к природе, слитность с ней, обусловленная самим пастушеством, делает екимовского Тимофея воплощением нравственной безупречности, сердечной мудрости и абсолютной человечности. «Потом была долгая жизнь, но вся здесь, в один огляд <...> луга, курганы да балки, озера, приречные места, займища, старые хутора, их сады да левады, все исхоженное, свое.

Даже коршун, что кружит высоко, он всю жизнь там кружит, сторожуя. И коршун, и крикливый полосатый лунь: “Ки-ки... Ки-ки...”, пестрая гагарка у земляной норы, пестрый же угод – пустушка с длинным кривым клювом, малый жаворонок. Вот вспорхнул он, поет. Может, такой же, как Тимофей, седоклокий старик. Может, знакомец. Сколько их спасалось возле Тимофея, когда желтоглазый кобчик уже доставал их на лету. Падали рядом и давались в руки. И малое сердце колотилось отчаянно, а потом успокаивалось в человеческих руках»¹.

В повести Бардина поселившийся в селе Кукареки Полуянов сблизился с местными старухами, отвыкшими «от вида молодого мужчины вообще и от вида мужчины трезвого в частности», и они «наполняли его существование странным и значительным смыслом» (Бардин, с. 80). Эти старухи не избалованы жизнью, она наполнена каторжным трудом: «Полуянов как-то вечером подсчитал: три дойки, дорога туда и обратно на ферму через лес четыре километра. Получалось у него, что за свою героическую жизнь бабки набегали каждая по одному экватору, т.е. по сорок тысяч километров» (Бардин, с. 80).

И Тимофей Екимова, и бардинские старухи предстают как идеальные «естественные» герои, однако принципы идеализации в современной реалистической (хранящей родство с сентиментализмом) прозе иные, нежели в пасторалях Античности

¹ Екимов Б. Пастушья звезда // Новый мир. – М., 1989. – № 2. – С. 10. Далее в статье текст Б. Екимова цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

и Нового времени. Следует помнить, тем не менее, что и прежде, в разные моменты развития пасторальной традиции механизмы идеализации пастушеского мира, пастушеских ценностей были очень разными. Но на всех предшествовавших этапах поэтизация пастушества носила условный характер. Привлекательным в нем было не только слияние с прекрасной природой, но и необременительный труд (что, разумеется, не имело отношения к действительности), относительная свобода на выпасе, досуг, заполнявшийся пением, созерцанием и любовными переживаниями.

Некая этико-эстетическая утопия, строившаяся на абстрагировании, дистанцировании от тягот грубой, грязной сельской жизни, которая была слишком вульгарной, некрасивой во всей ее неприкрытой наготе.

Неудивительно, что условность, отвлеченность стали восприниматься в качестве неотъемлемого жанрового признака пасторали, однако ее модификации конца XX в. дают повод в этом усомниться. Ведь условность изображения – это прием, средство эстетизации природы, пастушества, сельского существования – «низкой» реальности, которая иначе не могла стать предметом поэзии, искусства.

Но изменился (и кардинально) тип цивилизации, культуры, изменилось отношение к социальной иерархии, структуре общества, ценностным ориентирам и, как следствие, поменялись эстетические представления. Механизм идеализации тоже стал иным. Этот сдвиг отчетливо проявлен в рассматриваемых повестях, где основанием идеализации и пастуха Тимофея, и кукарекиных старух оказывается (наряду с естественностью, близостью к природе) все то, что прежде считалось сомнительным, неэстетичным, – тяжкий, грязный, изматывающий труд.

Правда, в XVIII в. пасторальная традиция не просто выжила, но и очень продуктивно выразила себя за счет «перегруппировки пасторальных жанров» (Е.П. Зыкова) и актуализации в качестве пасторального жанра георгики. По замечанию Е.П. Зыковой, переориентация пасторали на георгику отразила переход «от ренессансной концепции пасторали как прекрасного досуга к просветительской пасторали как созидательного труда и духовной независимости»¹.

Но и в рамках сентиментально-просветительской «натурализованной» пасторали поэтизация сельских «трудов и дней»

¹ Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII в. – М., 1999. – С. 64.

оставалась достаточно отвлеченной, основанной на компромиссе между приближением к действительности и соблюдением приличий.

Эта компромиссность отброшена в современной реалистической прозе, и в окружении откровенных деталей еще резче высвечивается детскость, душевная незамутненность «естественного» человека. Одна из кукарекинских старух – Анечка, ближайшая соседка Полуянова, с которой тот любил посидеть под вечер, побеседовать на лавочке: «Она сидела на тихом осеннем солнышке и болтала в воздухе ногами, простодушная, как девочка <...> Как все бабки деревни Кукареки, она умела вставлять мат во всякий самый невинный семейный соседский разговор. И нимало не стеснялась – она была очень чиста, Анечка» (Бардин, с. 103).

При всем сходстве пасторалей Екимова и Бардина – это все же разные модификации повести-георгики. Тимофей – от рождения сельский житель, и пастушество его вынужденное, оно стало непростой судьбой паренька, которому пришлось бросить школу и стать подпаском: «Семья – немалая, время – военное, голод. Отец из госпиталя вернулся еле живой. Хочешь не хочешь, а старший сын и в десять годков – казак, подмога» (Екимов, с. 17).

Полуянов – городской интеллигент (некая параллель «высокому» герою классических пасторалей), добровольно избравший сельский образ жизни. «Он шел по полю... и думал, почему ему так легко опиливать сад, копать землю под огород, ходить за грибами, топить печь, готовить еду, убирать и чинить дом, сажать кусты и картошку, убирать урожай? И почему так тяжело и подневольно ему писать ответы на письма, жить среди людей, ходить на работу, посещать общие и профсоюзные собрания, заполнять анкеты, ездить в дома отдыха, ходить на овощебазу?» (Бардин, с. 106).

Эта исходная разница в выборе главного персонажа и ситуации многое определяет в характере повествования и масштабе проблематики. В повести Екимова, где голос повествователя сближается с голосом героя-пастуха, огромную роль играет изображение природы. Действие повести происходит на Дону. Пейзажные зарисовки отличаются точностью, конкретностью, что не исключает их своеобразной поэтизации. Глазами наблюдателя чуткого, замечающего все тончайшие проявления природы, с проникновенным лиризмом и мягкой элегичностью описываются картины живые и достоверные. Это природа истинная, невыдуманная, но она преображается

сочувственным восприятием повествователя, сливающегося с восприятием героя. Пейзажные зарисовки – некая вариация топоса «*Locus amoenus*» в его реальном, а не отвлеченном модусе изображения. Они завораживающе живописны, привлекают разнообразными звуками, запахами, исполнены то движения, то покоя и созерцательной глубины.

«Подступала весенняя ночь с долгой зарею, со светлым небом, с парным теплом от земли и пряным духом цветения.

Сады отцвели. Высокие груши, раскидистые яблони, вишни да терны стояли в зелени, растеряв белый цвет и озерняясь дробью плодов. На смену им уже поднялась, вскипая, вторая волна весеннего цвета: распустила белые зонтики калина, гроздья душистой акации отдыхали от гудливой твари лишь в ночи, на пустошах колючий лох отворял свой невидный желтенький цвет, задошливо-пряный, расцвела сирень. Сирени на хуторе было много. В прежней жизни ее сажали в палисадниках, гордясь друг перед другом. И свойскую, и привозную белую, даже персидскую. Теперь сирень задичала, пышно росла, закрывая окна домов. Некому ее было ломать. По весне она цвела яростно, заливая хутор махровыми кистями и тонким духом, словно бабьим ли, девичьим праздничным» (Екимов, с. 17–18).

Ностальгическая интонация и приметы заброшенности, запущенности выдают тоску по прежней, доперестроечной жизни, что отражается и в системе хронотопа повести с постоянным столкновением неблагоприятного «сейчас» и не то чтобы благодного, но морально более оправданного «раньше». Пейзажные зарисовки играют при этом отнюдь не декоративную роль, они представляют собой не просто фон событий. Пейзаж – своеобразный и полноценный участник диалога между людьми и природой как партнерами по существованию. Ритм повествования организован по принципу чередования сцен, эпизодов и пейзажных зарисовок, причем картины природы то гармонично оттеняют людскую жизнь, сливаясь с ней, вторя ей, то предстают резким контрастом, подчеркивая своей красотой и умиротворенностью убогое безобразие искаженного, извращенного бытия.

«С холма открывалась просторная долина, стекающая к Дону. По увалам, по изволокам, в теклинах да падинах курчавились боярка, шиповник да барбарис, редкие дубки, дикие яблони, черноклен да вязы. Земля, еще не спаленная солнцем,

зеленела молочайником, свистухой, мягко серебрилась полыном, кое-где струились по ветру ковыли.

Селенье лежало внизу. Череда домов, летние кухни, сараи, сады. Издали, сверху, хутор гляделся словно живой – все зеленело в нем, шиферные крыши светили под солнцем...» (Екимов, с. 26).

А по контрасту со спокойным цветущим и сияющим состоянием природы даны картины беспутного и уродливо-противоестествен-

ного развлечения «хозяев жизни»: «Директор совхоза всегда чудил. Он не просто брал птицу или еще чего, а стрелял из ружья, не покидая машины. Подавали ему ружье, подкатывали машину к индюкам ли, гусям ли, курам, и директор стрелял их, словно дичину. <...> Так было и нынче: ружье – в кабину, далекие выстрелы: пу! пу! Слышно было, как клекочет испуганная птица» (Екимов, с. 26). В пьяном угаре, в противоестественных гримасах вседозволенности утрачивается человечность. Нравственность и природа нерасторжимы – вот главная мысль автора повести, и носителем этой художественной идеи оказывается именно герой-пастух – наиболее приближенный к природе, всю жизнь проводивший наедине с ней.

Как носитель «естественной» нравственности Тимофей противостоит возобладавшему в перестроечный кризис диктату наживы любой ценой. Пастораль, таким образом, социологизируется, но и психологизируется. Пасторальный мир в повести «свернут», он редуцирован в материальной действительности, изгоняется из нее, но продолжает существовать в душах, в памяти, в мечтах, и эта психологическая реальность выше и значительнее эмпирической данности.

Главный герой Бардина – хорошо образованный человек, интеллигент, связанный с наукой; поселившись в деревне, он наблюдает ее нравы. Здесь тоже голос повествователя сливается с голосом персонажа, но интонации и речевой строй, разумеется, иные. С самого начала заявлена дистанцированность от книжности, опасение пойти у нее на поводу и взять фальшивый тон: «Деревня его называлась смешно – Кукареки, располагалась она в четырех часах езды от маленького научно-популярного журнала, посредине замечательного русского пейзажа, осеннего, раннего. Русская осень так превосходно описана классиками, что описывать ее здесь снова, значило бы посягать на золото чистой пробы – менять червонное на самоварное. Проще обойтись литературной ссылкой: протянуть руку, снять с полки книгу и, полистав, с любого абзаца переписать картины русской погожей осени» (Бардин, с. 80).

Городской человек замечает, что сами сельчане не склонны к умиленному созерцанию. Они – внутри этой жизни, а не наблюдают ее со стороны. Бардин вместе со своим героем избегает ложной красоты, уходит от привычных пасторальных штампов: «И там же хвалят деревню. Хвалят, стало быть, по памяти. И все, что помнится беглой, бывшей деревенской нации про ее деревню – это стилизация прошлой жизни, дачное это, пейзажное и наносное. Полуянов заметил, что как советскую жизнь придумали в газетах и журналах, так и деревенскую жизнь придумали себе тоже. Особенно же придумывали, как нарочно, то, чего деревня не хочет знать, не любит и стыдится. Никто в деревне Кукареки не замечал красоты закатов и рассветов, звездных и туманных ночей, тишины. Если хвалили природу, то только поддакивая своим городским детям и племянникам. Хвалили неуверенно, без сердца, как чужие. Стыдились же осени, неприбранности, поганых дорог, одиночества. Зимы стыдились, как болезни» (Бардин, с. 83).

Повествователь действительно практически до самого финала обходится без живописных картин природы. Но идея спасения – сквозная, иногда она выражена иронически, в стиле городского интеллигентского балагурства: «Детей бабкам подкидывали часто – подальше от дурной городской жизни. Делали это, когда дети начинали болеть диатезом или астмой или простужаться – тогда везли в Кукареки. Простые девахи, дочки кукарекинских бабок, Руссо и Толстого не читали, про Торо не слыхали, но знали и говорили это часто: не мы спасемся, так пусть хоть дети наши полечатся» (Бардин, с. 107).

Спасается в Кукареках и главный герой. Повествование двупланово по своей организации, не линейно, протекает в настоящем с перебивками и обращениями в прошлое или с вторжениями прошлого в настоящее. В синхронном времени – череда эпизодов (встречи, разговоры, жанровые сцены). В прошлом – сквозной сюжет, история нечаянной гибели юного семнадцатилетнего Сашки, которого пристроили к Полуянову в лабораторию. Он толком ничего не умел, был неловок, навязчив, очень хотел быть нужным, полезным, «своим» и всех раздражал. В итоге его по разнарядке отправили от лаборатории на стройку, где он сорвался с высоты и разбился. Полуянову как завлабу грозили серьезные неприятности. Желание их избежать и спрятаться – внешний план, и на нем повествователь почти не останавливается. Главное не это. Главное то, что в городской, как по рельсам мчащейся жизни никто не вглядывается в человека, идущего

рядом. Суета, равнодушие, поверхностность исключают искренность и душевность. «В большом городе человек – невидимка, он неразличим, как отдельный муравей в муравейнике. В городе ему безопасно. На нем от ударов нарастает панцирь, мозоли от трения со слишком многими людьми. От этого он стирается, как монета, проходящая через тысячи пальцев, и приобретает поверхностный тусклый блеск, становится неразличимым в толпе» (Бардин, с. 110).

По ходу повествования драматизм нарастает, проблематизация и городской, и сельской жизни усиливается. Выясняется, что бывшая хозяйка дома, приобретенного Полуяновым, покончила жизнь самоубийством, повесилась. Все дальше от благостности отстоят мрачные картины: «Когда Полуянов приехал смотреть этот пустой дом, много лет стоявший среди громадных бурьянов и репейников, когда проломился в сени, то и увидел, что столы как стояли под поминальным застольем, так и стоят, объедки усохшие и поеденные мышами были везде, бутылки на столах: словно шесть лет продолжался в этом доме пир мертвецов» (Бардин, с. 108).

Ничего не скажешь – хорошее место для спасения. Но ощущение угрозы продолжает нагнетаться и постепенно становится обобщенным, всеобъемлющим. По телевизору говорят о какой-то аварии на атомном объекте. Это не Чернобыль, о котором в повести упоминалось вполне определенно. Не ясно, какая авария помещена в зону художественного допущения. К финалу помимо обобщенности появляются странности, какие-то загадки, и это вносит известную долю условности, расширяющей и углубляющей проблемность повествования, философизирующей его. У забора Полуянова останавливается прохожий, заводит с ним разговор. Человек этот описан довольно детально, ничего необычного в его внешнем виде нет. Разговор получился и долгий, и мудреный – два городских интеллектуала, прильнувших к деревенскому быту, спорили о настоящем, об истории, о нации и человечестве. А потом вдруг выяснилось, что деревня, откуда якобы пришел прохожий, уже несколько лет как сгорела и там никто не живет. И прошел он по Кукарекам никем больше, кроме Полуянова, не замеченный, что тоже невероятно. И эта загадка так и осталась неразрешенной.

Усиление драматизма, проблемности обостряет вопрос: а способна ли спасти деревня? Да, все-таки да – таков ответ повествователя, отнюдь не склонного закрывать глаза на суровые и темные стороны действительности. «А здешние примитивные и

смешные старушки, которые отказывались в эти глупости телевизионные верить, спавшие сладким сном под гром программ новостей, спорта, политики и новаторства, они, в сущности, и были спасаемые люди» (Бардин, с. 109).

Повесть все явственнее обретает экзистенциальное звучание. Зло оказывается вездесущим, всепроникающим, далеко не всегда очевидным, различимым, персонифицированным. Не случайно появляются мотивы радиации, радиационного излучения, предстающие как метафоры гибельности цивилизации, тотальной катастрофы. И только природа, вечная и неизменная, может противостоять этому всеохватному, расплзающемуся злу. Вся последняя страница повести – развернутая картина предзимней природы, и символична встреча в лесу Полуянова с двумя женщинами – вестницами нависающей угрозы.

«Полуянов заметил двух женщин, которых видел давеча. Они вышли из рощицы и брели теперь по краю просеки, щупая зеленой палкой землю. Одна подавала провод, а вторая несла квадратный ящик защитного цвета на ремне. Полуянов сразу узнал этот дозиметр, а женщины были дозиметристы, они мерили уровень радиоактивности в поле». Эпизод, столь конкретно выписанный, обретает в контексте повести метафорическую значимость, поскольку до этого речь о радиоактивной угрозе не шла, были лишь глухие, неопределенные упоминания какой-то аварии. Теперь же данный образ разворачивается в символ цивилизации – опасной, разрушительной, губительной. И все же «Пастораль» завершается жизнеутверждающим, хоть и пронизанным скорбно-элегическими интонациями, описанием живой природы: «...есть только этот лес и поле. И какие-то вон голоса слышатся в шелесте и скрипе берез, лепет, беготня и смех. Скоро снег пойдет, который уже собирается в холодном воздухе. И что бы ни случилось с ним, всегда останется это холодное жнивье маленького поля, это ласковое солнце, это небо, и эта золотая канитель листьев на ветру» (Бардин, с. 119).

В.И. Дёмин
ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ИСПОЛНЕНИИ:
ВИКТОР ПЕЛЕВИН «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»

Аннотация. В статье проводится анализ двух романов – В. Пелевина «Чапаев и Пустота» и Д. Фурманова «Чапаев». Сопоставляется в первую очередь то, как ключевые эпизоды мифа о Чапаеве репрезентируются в русле социалистического реализма и в пространстве постмодернистского романа.

Ключевые слова: *постмодернистский роман; Д. Фурманов; Чапаев; В. Пелевин; исторический роман; миф.*

Виктор Пелевин – один из самых обсуждаемых российских писателей, каждое новое его произведение порождает бурную дискуссию – как среди читателей, так и среди авторитетных литературных критиков¹. Так, например, Александр Генис, сравнивая в эссе «Поле чудес»² творчество В. Пелевина и Вл. Сорокина, отмечает, что «этих писателей, ярче всех представляющих постсоветскую литературу, связывает интерес к советскому бессознательному как источнику мифотворческой

¹ См., например: Шайтанов И. Проект Pelevin // Вопросы литературы. – М., 2003. – Июль-август. – С. 3; Ульянов С. Пелевин и Пустота. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ulan/1.html>; Басинский П. Из жизни отечественных кактусов. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>; Немзер А. Как бы типа по жизни. Generation П как зеркало отечественного инфантилизма. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/writers/nemzer.htm>; Берхин И. Прогулки с Котовским, или Из мениппеи снов не выкинешь. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-cotovskiy/1.html>

² Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>

энергии». Однако если Сорокин («певец говна и гноя»¹) «воссоздает сны “совка”, точнее – его кошмары», то Пелевин транслирует «вещие сны, сны ясновидца», никем пока не понятые.

Интересом к истории, к историческому мифу пронизано все творчество В. Пелевина. Свидетельством тому служат уже ранние рассказы, опубликованные в первом сборнике «Синий фонарь»², вышедшем в серии «Альфа-фантастика» в 1991 г. Шесть рассказов («Музыка со столба», «Луноход», «Откровение Крегера (комплект документов)», «Оружие возмездия», «Реконструктор (об исследованиях П. Стецюка)» и «Хрустальный мир») объединены в раздел «Память огненных лет». В этих рассказах отчетливо проявляются те мотивы творчества Пелевина, благодаря которым он станет одним из самых популярных писателей современности. Пелевин обращается к узловым моментам истории, как отечественной, так и зарубежной («Музыка со столба», «Откровение Крегера...», «Оружие возмездия» – немецкая история эпохи Второй мировой войны, «Реконструктор» – время правления Сталина; «Хрустальный мир» – конец царской России и образование большевистского государства), но делает это весьма специфическим образом.

В первом рассказе «Музыка со столба» вполне в пелевинском духе переплетаются сон, вызванный употреблением героями мухоморов (излюбленный прием Пелевина – погрузить героев в мерцающее пространство бреда), и явь: фильм о Штирлице, вплетающийся в сон главного героя Матвея, который становится в нем Генрихом Гиммлером и сопровождает Гитлера в очередной поездке в одну из местных «потемкинских деревень».

Одним из любимых художественных приемов Пелевина является травестия – он не только в буквальном смысле переодевает героев, делая их неузнаваемыми, но и разоблачает историю, снимая с нее все покровы. Особенно отчетливо это видно в рассказе «Откровения Крегера (комплект документов)». Построенный как своеобразное досье / дело (рапорты, служебные записки, протоколы, расшифровки магнитофонных записей), этот

¹ «...Владимир Сорокин – певец говна и гноя, выдающийся стилист, гений концептуализма, тексты которого, однако, имеют особенность, ограничивающую их конвертируемость: они плохо предназначены для чтения – скорее для изучения или для мистического существования в виде сакрального памятника». См.: Курицын В. Группа продленного дня в кн. Пелевин В. Жизнь насекомых. – М., 1998. – С. 12.

² Пелевин В.О. Синий фонарь: Рассказы. – М., 1991.

рассказ повествует о столкновении «младшего имперского мага Крегера», реконструктора Анэнербе (еще один мифический конструкт эпохи Второй мировой) с непонятным стариком, который каким-то чудом оказался в патрулируемом Крегером астральном пространстве. В служебной записке главного реконструктора И. Вульфа выясняется, что непонятный старик не кто иной, как Лев Толстой, «работа» о котором «Лев Толстой как зеркало русской революции» (В.И. Ленина) является шифровкой, название которой «в мистической системе Молотова и Кагановича» необходимо прочитывать буквально. Творчество же самого Толстого становится оружием, с помощью которого, используя методы точного наведения, «можно добиться перемещения ее [русской революции] отражения на любое другое государство, что приведет, по законам симпатической связи, к аналогичной революции в выбранной стране»¹. В ходе «реконструкции», осуществляемой «реконструктором Мартой Эйхенблум, переодетой Сталиным» и «реконструктором Брокманном, переодетым фюрером», выяснилось, что никакой опасности рейху нет – «на этом реконструкция закончилась».

Рассказ «Реконструктор (об исследованиях П. Стецюка)» – рецензия на вымышленную книгу вымышленного автора П. Стецюка «Память временных лет» (прием отнюдь не новый, известный еще по рассказам Борхеса, но, учитывая тоску многих русскоязычных писателей по утраченной Атлантиде СССР, особенно

актуальный – достаточно вспомнить роман М. Елизарова «Библиотекарь»). Собственно рецензию, критический разбор этой мертвой, но мертвой пугающе книги, к которой автор рецензии относится с огромной долей скепсиса и иронии, предваряет история ее создания.

Последний рассказ, включенный в раздел «Память огненных лет», «Хрустальный шар» описывает один вечер – 24 октября 1917 года. Примечателен выбор места и времени действия рассказа – революционный Петербург: Пелевин помещает своих героев в переломный момент русской истории. Через пять лет в схожих декорациях, только в Москве, начнется действие романа «Чапаев и Пустота».

В ранних рассказах Пелевина видно сплавление двух типов мифов – мифа синкретического и мифа культурного,

¹ Пелевин В.О. Синий фонарь. – М., 1991. – С. 275.

исторического. Если в «Хрустальном мире» Ленин предстает одновременно как исторический персонаж (пусть даже источником этого образа во многом послужила карикатурно-анекдотическая, сниженная трактовка его образа) и как злая, демоническая сила, разрушающая основы мироздания, то в романе «Чапаев и Пустота», построенном во многом на принципах, выработанных Пелевиным в раннем творчестве, мы видим совсем другого героя – гуру, учителя, спасителя.

Необходимо отметить, что Пелевин не был первым из писателей на постсоветском пространстве, кто обратился к образу Василия Ивановича Чапаева. Среди прочих можно назвать В.П. Аксёнова (рассказ «Корабль мира “Василий Чапаев”», 1995) или А. Лёвкина («Чапаев: Место рождения – Рига. Новое о Г.И. Гурджиеве»: фрагмент опубликованного в 2000 г. «Цыганского романа»)¹.

В романе «Чапаев и Пустота» Пелевин опирается на узловые эпизоды повествования Дмитрия Фурманова и, инкорпорируя их в свой текст, меняет знак на противоположный, тем самым демифологизируя, разрушая структуру романа. Если «Чапаев» Фурманова – документ эпохи (свидетельство очевидца, мемуар), то роман Пелевина лишает этот рассказ легитимности («Великий рассказ утратил свое правдоподобие...»²)

Одной из сюжетообразующих конструкций пелевинского романа является мотив сна. Сон предстает не просто второй – альтернативной реальностью, сама структура сна, подчас галлюцинаторная, подвергает сомнению его объект. Роман Фурманова конституирует историю как «исторически неизбежный процесс»³: распад колчаковской армии закономерен, как закономерно и наступление новой, благодатной эпохи. В романе Пелевина «Чапаев» Фурманова является сном, вымыслом: сном об истории, подчеркивающим недоверие к ней. Более того, если у Фурманова исторический процесс предстает как восхождение, то у Пелевина, напротив, свидетельствует о прогрессирующей деградации:

¹ См. об этих текстах, напр.: Дёмин В.И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – С. 182–186.

² Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 92.

³ Фурманов Д.А. Чапаев; Мятёж. – М., 2010. – С. 205. Далее в статье текст романа Д. Фурманова «Чапаев» цитируется по этому изданию.

«— Да, Китай. Если вы вспомните, то все их мировосприятие построено на том, что мир деградирует, двигаясь от некоего золотого века во тьму и безвременье. Для них абсолютный эталон остался в прошлом, и любые новшества являются злом в силу того, что уведат от этого эталона еще дальше.

— Простите, — сказал я, — это вообще свойственно человеческой культуре. Это присутствует даже в языке. Например, в английском. Мы, что называется, *descendants of the past*. Это слово обозначает движение вниз, а не подъем. Мы не *ascendants*»¹.

В тексте Пелевина очевидны точки пересечения с романом Фурманова.

Пелевинский Чапаев является перевернутым отражением фурмановского. Речь главного героя «Чапаева и Пустоты» представляет собой ироническое переосмысление и искаженное утрирование высказываний Чапаева у Фурманова: Пелевин практически дословно заимствует фрагменты из «Чапаева», иронически переворачивая и обыгрывая их. Так, в сцене на вокзале перед отправкой поезда у Фурманова читаем: «Я вам скажу на прощанье, товарищи, что мы будем фронтом, а вы, например, тылом, но как есть одному без другого никак не устоять. Выручка, наша выручка — вот в чем главная теперь задача (...) А ежели у вас тут кисель пойдет — какая она будет война?» (Фурманов, с. 10). У Пелевина: «...Как есть одному без другого никак не устоять. А ежели у вас кисель пойдет — какая она будет война?» (Пелевин, с. 99). У Фурманова ранее: «Товарищи рабочие! Остались нам вместе минуты: пробьют последние звонки — и мы уедем» (Фурманов, с. 9). У Пелевина: «Заговорил Фурманов: — Товарищи! Остались нам здесь минуты. Пробьют последние звонки, и мы отплывем к мраморному, могучему берегу — скале, на которой и завоюем свою твердыню...» (Пелевин, с. 100). Примечательно, что именно в этом эпизоде Пелевин вводит в повествование гипотетического автора романа «Чапаев»: «Кто-то дернул меня за рукав. Похолодев, я обернулся и увидел короткого молодого человека с жидкими усиками, розовым от мороза лицом и цепкими глазами цвета спитого чая.

— Ф-фу, — сказал он.

— Что? — переспросил я.

¹ Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. — М., 2003. — С. 50. Далее в статье роман Пелевина цитируется по этому изданию.

– Ф-фурманов, – сказал он и сунул мне широкую короткопалую ладонь» (Пелевин, с. 98).

Интересен не только факт введения этого действующего лица в роман, но и наличие у него речевых нарушений – оно не случайно и пропадает только тогда, когда Фурманов говорит с трибуны: «Говорил он уже не заикаясь, а плавно и певуче» (Пелевин, с. 100)¹.

Далее Чапаев, обсуждая с Петром свою непонятную речь, говорит: «Знаете, Петр, когда приходится говорить с массой, совершенно неважно, понимаешь ли сам произносимые слова. Важно, чтобы их понимали другие. Нужно просто отразить желания толпы. Некоторые достигают этого, изучая язык, на котором говорит масса, а я предпочитаю действовать напрямую. Так что если вы хотите узнать, что такое “зарука”, вам надо спрашивать не у меня, а у тех, кто стоит сейчас на площади» (Пелевин, с. 101) – это прямая отсылка к роману Фурманова. Таким образом, Пелевин дискредитирует речь фурмановского героя в частности и речь всей советской власти в целом, дискредитирует речь как форму власти.

В этом же эпизоде противопоставлены друг другу восприятие толпы, «революционной массы» Фурмановым и пелевинскими персонажами: насколько восторженно оно у Фурманова, настолько же мрачно – у Пелевина. Фурманов: «Федор обвел глазами и не увидел концов черной массы, – они, концы, были где-то за площадью, освещенной в газовые рожки. Ему показалось, что за этими вот тысячами, что стоят у него на виду, тесно примыкая, пропадая в густую тьму, стоят новые, а за теми – новые тысячи, и так без конца. В эту последнюю минуту он с острой болью

¹ Отметим, что наделение героя речевыми нарушениями как прием используется Пелевиным не впервые. В рассказе «Музыка со столба» Пелевин констатирует, что «выделение речей у Гитлера было чисто физиологическим, и долго сдерживаться он не мог» (Пелевин, с. 260). В рассказе «Оружие возмездия» Пелевин, описывая историческую встречу Сталина с Трумэном, пишет, что «Сталин спокойно заметил, что прятал бомбы в корзинах с апельсинами еще в начале века и что первый дилижанс с гальем раздрючили с его подмастерьи еще тогда, когда Трумэн, верно, только учился торговать газетами. Вернувшись через некоторое время к этой теме, Сталин добавил, что, как считает советская сторона, если вместе прихват рисовали, то потом на вздержку брать в натуре запаadlo, и что, когда он пыхтел на туруханской конторе, таких хавырок брали под красный галстук, и что он сам бы их чихнул, да неохота перо мокрить» (цит. по: Пелевин В. Синий фонарь. – М., 1991. – С. 268).

почувствовал вдруг, как любима, дорога ему черная толпа, как тяжело с ней расставаться» (Фурманов, с. 9). Пелевин: «Было тяжело смотреть на этих людей и представлять себе мрачные маршруты их судеб. Они были обмануты с детства, и, в сущности, для них теперь ничего не изменилось из-за того, что теперь их обманывали по-другому, но топорность, издевательская примитивность этих обманов – и старых, и новых – поистине была бесчеловечна. Чувства и мысли стоящих на площади были так же уродливы, как надетое на них тряпье, и даже умирать они уходили, провожаемые глупой клоунадой случайных людей» (Пелевин, с. 99).

Пелевин заимствует у Фурманова эпизод в поезде, который также подвергается ироническому переосмыслению, переписыванию, высвечивающему идеологизированность фурмановского текста. У Фурманова читаем: «По теплушкам книжная читка гудит, непокорная скрипит учеба, мечутся споры галочьей стаей, а то вдруг песня рванет по морозной чистоте – легкая, звонкая, красноперая:

Мы кузнецы – и дух наш молод,
Куем мы счастья ключи.
Вздыхайся выше, наш тяжкий молот,
В стальную грудь сильнее стучи, стучи, стучи!!

И на черепашьем ходу вагонном, перемежая и побеждая ржавые песни колес, – несутся над равнинами песни борьбы, победным гулом кроют пространство» (Фурманов, с. 14).

У Пелевина в аналогичном эпизоде: «Действительно, сквозь грохот вагонных колес пробивалось довольно красивое и стройное пение. Прислушавшись, я разобрал слова:

Мы кузнецы – и дух наш Молох,
Куем мы счастья ключи.
Вздыхайся выше, наш тяжкий молот,
В стальную грудь сильнее стучи, стучи, стучи!!

– Странно, – сказал я, – почему они поют, что они кузнецы, если они ткачи? И почему Молох – их дух?

– Не Молох, а молот, – сказала Анна.

– Молот? – переспросил я. – А, ну разумеется. Кузнецы, потому и молот. То есть потому, что они поют, что они кузнецы,

хотя на самом деле они ткачи. Черт знает что» (Пелевин, с. 109–110).

В этом эпизоде Пелевин цитирует не только Фурманова, но и раннего себя: «...человек чем-то похож на этот поезд. Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью» (Пелевин, с. 110) – цитата отсылает одновременно к повести «Желтая стрела» (1993) и небольшому эссе «Мост, который я хотел перейти» (2001).

Путешествие героев романа Фурманова по степи находит отражение в небольшом очерке «Ночные огни». Переданная в нем атмосфера таинственности, «чертовщины», «заколдованности» использована Пелевиным в его описании путешествия барона Юнгера и Петра Пустоты в Валгаллу.

Явно перекликается с романом Фурманова эпизод с представлением, спектаклем. У Фурманова: «...пригласили на... спектакль. Что-то необычное. Назавтра такое серьезное дело, тут рядом окопы противника, – и вдруг спектакль!» (Фурманов, с. 256).

У Пелевина: «Сегодня будет своего рода концерт – знаешь, бойцы будут показывать друг другу всякие... э-э... штуки, кто что умеет» (Пелевин, с. 337). Восторженное внимание Фурманова сменяется в «Чапаеве и Пустоте» иронией и отвращением: «Конь с двумя х...ми – это еще что. Сейчас перед вами выступит рядовой Страминский, который умеет говорить слова русского языка своей жопой и до освобождения народа работал артистом в цирке. Говорит он тихо, так что просьба молчать и не ржать» (Пелевин, с. 343). Немаловажная деталь: на концерте в романе Фурманова обнаруживается стихотворение, «написанное белогвардейским поэтом П. Асторовым» (Фурманов, с. 263); в романе Пелевина Петр Пустота, поэт, исполняет стихотворение собственного сочинения – «Черный бублик».

Герои романа Фурманова движутся от одного степного города к другому; маршрут можно проследить по оглавлению: многие главы названы по ключевым точкам маршрута Чапаева и его дивизии («Уральск», «Александров-Гай», «В Бугуруслан», «До Белебея», «Уфа»). В романе «Чапаев и Пустота» Анна и Петр, сидя в кафе «Сердце Азии», обсуждают положение на фронте. Пелевин иронизирует:

«— А скажите, Анна, какая сейчас ситуация на фронтах? Я имею в виду общее положение.

— Честно говоря, не знаю. Как сейчас стали говорить, не в курсе. Газет здесь нет, а слухи самые разные. Да и потом, знаете, надоело все это. Берут и отдают какие-то непонятные города с дикими названиями — Бугуруслан, Бугульма и еще... как его... Белебей. А где это все, кто берет, кто отдает — не очень ясно и, главное, не особо интересно» (Пелевин, с. 154).

Ключевой сценой во всех четырех названных выше художественных текстах, посвященных Чапаеву, является эпизод его гибели — Чапаев тонет в Урале. В романе Фурманова знак, обозначение, слово равны означаемому, Урал — это река, в которой трагически тонет комдив. Чапаев выполнил свою функцию. У Пелевина мотив смерти Чапаева обыгрывается. Урал у него — это «условная река абсолютной любви», в которой нельзя ни погибнуть, ни утонуть. Пелевин меняет модус повествования. Более того, если у Фурманова с гибелью главного героя повествование завершается, то у Пелевина роман продолжается¹.

Любопытно проследить, как и когда герой упоминается впервые в произведениях Пелевина и Фурманова. В самом начале «Чапаева» Федор и Гриша обсуждают начдива: «Сидишь, положим, на возу, а ребята сдалька завидят: “Чапаев идет, Чапаев идет...” Так уж на дню его, кажись, десять раз видишь, а все охота посмотреть: такой, брат, человек! И поползешь это с возу-то, глядишь — словно на чудо какое. А он усы, идет, сюда да туда рас-

правляет, — любил усы-то, все расчесывался... (...) Ну и герой... Действительно герой?» (Фурманов, с. 22). У Пелевина Петр Пустота впервые встречает Чапаева в «Музыкальной табакерке»: «Я перевел глаза и заметил за одним из столиков странного человека с перехваченной ремнями черной гимнастеркой, с *закрученными вверх усами...*» (Пелевин, с. 32). Таким образом, в романе

Фурманова мы знаем, о ком идет речь, но не видим его (и ожидание является одной из движущих сил романа), в романе Пелевина мы видим героя, но не знаем, кто это — и в этом также заключается движущая сила романа. Если роман Фурманова пытается дать окончательное объяснение личности Чапаева, то

¹ Более того, Пелевин использует потенциальную «неисчерпанность» Чапаева в романе «b», частично являющемся приквелом к «ЧиП».

роман Пелевина такого объяснения не дает – согласно авторской концепции, оно просто невозможно. Кроме того, в этих двух фрагментах противопоставлены два способа познания действительности, два сенсора – аудиальный и визуальный, звук противопоставляется оптике, речь (слух) – визуальности. Стихия романа Фурманова по преимуществу является аудиальной, в то время как стихия романа Пелевина – визуальной.

Речевая стихия является основной в романе Фурманова, сюжетообразующей. Кроме того, она выступает как идеологическая и узаконивающая сила. В романе Фурманова присутствует четкое бинарное разделение на своих и чужих, красных и белых, свет и тьму – деление мифологическое. Новый мир должен родиться из победы добра над злом. Речевой поток строится соответственно: он монологичен, чужие не имеют права голоса, они исключены из речи. Убрать врага – значит лишить его голоса, лишить возможности говорить. Речь Другого / Чужого нелегитимна.

«Чапаев» представляет собой чередование бытовых и батальных сцен. Бытовые сцены представлены преимущественно разговорами или разговорами о разговорах / сборах / митингах / выступлениях: «Что ни остановка – у эшелона бойкая работа. Весь долгий путь намечен митингами, собраниями, заседаниями, самодельными лекциями, говорливыми беседами по кружкам охотников-слушателей» (Фурманов, с. 12); «Назначили в ревком своих политработников. Стали говорить о работе – что делать в первую очередь, что во вторую, с чем можно обождавать...» (Фурманов, с. 90). Речь подменяет действие, которое только называется и устремлено в будущее, должно еще состояться; речь сама по себе становится действием. Чужим слово не дается, мы видим лишь описание их речи: «заносчивый, презрительный и вызывающий тон» (Фурманов, с. 184); «Там даже как-то нелепо звучали бы эти “вежливые” разговоры – по крайней мере, в ту пору они были очень не к делу» (Фурманов, с. 215).

Отдельное внимание уделяется речи Чапаева и производимому ею эффекту на слушателей. Речь Чапаева исполнена неявного, сакрального смысла, уловить который не всегда удастся, однако героям романа доподлинно известно, что он есть: «– Иксплататоры, – выговорил с трудом Чапаев... – Оружием-то оружием, – встряхнул головой Чапаев, – да воевать трудно, и то бы что... – Федор не понял, к чему Чапай это сказал, но почувствовал, что тут *надо разуть что-то особое под этими словами* (...) – Центры наши, вот што, –

бросил неопределенно Чапаев еще одну *заманчивую темную фразу*» (Фурманов, с. 62); «Сам Чапаев, мол, говорить будет...» (Фурманов, с. 85); «В речи у Чапая не было даже и признаков стройности,

единства, проникновения какой-либо одной общей мыслью: он *говорил что придется...*» (Фурманов, с. 86); «Да и все чего-то ждали, –

хотелось, видно, послушать, как Чапаев станет говорить (...) Пока запрягали лошадей, он обратился к крестьянам с речью. Трудно сказать что-нибудь про главную тему этой чапаевской речи, – он повторял самые общие места (...), но и эти слова были по душе: шутка ли, сам Чапаев говорит» (Фурманов, с. 100); «Кой-где произносил он “речи”. Эффект и успех были обеспечены: дело было не в речах, а в имени Чапаева. Это имя имело *магическую силу*, – оно давало

знать, что за “речами”, *быть может, бессодержательными и ничего не значащими*, скрываются значительные, большие дела...» (Фурманов, с. 101); «В Вязовке встретили с большим триумфом. Председатель совета сейчас же созвал заседание в честь приезда дорогого

гостя. Там Чапаев говорил свои “речи”» (Фурманов, с. 108); «Да сказать, что товарищ Чапаев доклад станет делать! – крикнул он вдогонку. – Пусть приготовятся слушать» (Фурманов, с. 128); «Мы объясняли мужикам на ходу, торопясь, нагоняя ушедших, в чем они ошибаются, что для них означает офицерская, барская власть Колчака, что – власть Советов... Понимали, соглашались, но видно было, что толковали с ними на эти темы редко и мало, знать они путем ничего не знали и крутили разговор только около “покая”» (Фурманов, с. 152); «Его [Чапаева] первое слово рождало гробовую тишину, его последнее слово открывало простор новому безумному восторгу»

(Фурманов, с. 242).

Чапаевская речь, непонятная и темная – это речь оракула, речь медиатора, проводника высших сил, поддающаяся множеству трактовок, но тем не менее требующая подчинения. Чапаев сам является порождением этого бессвязного речевого потока: «Его славу, как пух, разносили по степям и за степями те сотни и тысячи бойцов, которые тоже слышали от других, верили этому услышанному, восторгались им, разукрашивали и дополняли от себя своим вымыслом – и несли дальше» (Фурманов, с. 267). Речь Чапаева

является не только речью оракула, демиурга, медиатора, это речь самой власти. Если же рассматривать роман Фурманова в контексте романа Пелевина, незримой частью которого он является, то увидим, что речь Чапаева, как и весь роман, – скорее всего, бред «зарядившегося» кокаином Григория Котовского. Таким образом, Пелевин уравнивает дискурс власти с галлюцинаторным бредом.

Герой Фурманова изначально задан, определен, сведен к набору функций. Это обусловлено прагматикой текста, его интенцией. Фурмановский Чапаев существует только в одном времени – в настоящем, прошлое и будущее внеположены ему; прошлое представляет собой то, что необходимо отвергнуть, будущее – желаемую цель.

Героя Пелевина изначально детерминировать, определить невозможно. Мифологическое сказание Фурманова не допускает инкорпорирования в текст отсылок, референций, аллюзий и ассоциаций. Это кристальная простота и ясность. Роман Пелевина, созданный в эпоху постмодернизма, полон отсылок и аллюзий литературного, общекультурного плана. Это своеобразная игра с читателем. Фурманов дает исчерпывающее объяснение своего героя, не допуская иных интерпретаций, трактовок, домыслов. Образ героя Пелевина строится именно на наличии интерпретационного поля.

Пелевинский герой функционально определен – как и в романе Фурманова, он является *учителем, гуру, наставником, самура-*

ем, Буддой: «Чапаев, – сказала она, – один из самых глубоких мистиков, которых я когда-либо знала. Я полагаю, что в вашем лице он

нашел благодарного слушателя и, возможно, ученика» (Пелевин, с. 156). Однако ученичество это иного свойства, чем у Фурманова: в нем присутствует активный исследовательский элемент, процесс пытливого поиска, предпринимаемого Петром Пустотой, в то время как у Фурманова «сырая» масса, ученики и последователи, являются пассивными слушателями и ретрансляторами.

В связи с этим интересна оптика повествования обоих романов. И у Пелевина, и у Фурманова повествование ведется от некоего лица, являющегося *свидетелем* происходящих событий – это денщик, помощник Чапаева, ординарец и поэт Петр Пустота. Рефлексия фурмановских персонажей минимальна – их речь обусловлена необходимостью передачи чапаевской речи / «речей», они являются проводниками легитимной, «сакральной» речи, переводя эту речь в иной, фиксированный, письменный статус.

Свойством врагов является их немота. Подобная оппозиция, ее напряжение снимаются в романе Пелевина, как снимается оппозиция мужское / женское: в «Чапаеве и Пустоте» возникают персонажи, отсылающие читателя к анекдотам о Чапаеве и фильму братьев Васильевых – пулеметчица Анна, Григорий Котовский, Черный барон Юнгерн.

Несмотря на отсылки к былинным героям и к некоей мифологической матрице, фурмановского героя нельзя интерпретировать иначе, чем через него самого. Это статичный, статуарный образ, схема, модель. Герой Пелевина, несмотря на многочисленные референции в тексте, определяется от противного: он являет собой противоположность тому, как он описан в книге Фурманова, показан в фильме, как о нем рассказывается в многочисленных анекдотах. Проще определить пелевинского героя через то, чем он не является: он не является косноязычным пролетарием, анархистом, сочувствующим советской власти и распевающим народные песни; он – интеллигент, музыкант, учитель, наставник.

Пелевин актуализирует и аккумулирует обширный пласт сведений о Чапаеве – но сведений культурного, т.е. искусственного происхождения. Они различны по характеру: узловые точки – звенья причинно-следственных связей, время и место событий, общеизвестные факты. Эти сведения не равны сами себе, они расслаиваются: ключевым понятием, словом, детерминантой является «не знаю». Пелевинское незнание, активное, смыслопорождающее, противопоставлено фурмановскому знанию – конечному и фиксированному: «– Как только я знаю, – продолжал я, – я уже не свободен. Но я абсолютно свободен, когда не знаю. Свобода – это самая большая тайна из всех. Они, – я ткнул пальцем в низкий земляной потолок, – просто не знают, до какой степени они свободны от всего. Они не знают, кто они на самом деле. Они... – меня скрутило в спазмах неудержимого хохота, – они думают, что они ткачи (...) То есть нет, они, – задыхаясь, выговорил я, – они даже не думают, что они ткачи... Они это знают...» (Пелевин, с. 373).

Пространство пелевинского романа населено двойниками¹, оборотнями. Так, сам Петр Пустота оказывается одновременно

¹ О двойничестве и оборотничестве в романах Пелевина см. также: Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М., 2008. – С. 641–672.

пациентом психиатрической лечебницы и поэтом, «опытные товарищи» Жербунов и Барболин – одновременно и наемники, и санитары (что, впрочем, закономерно – в обоих временных пластах они являются представителями властной инстанции), просто Мария с синдромом раздвоения ложной личности – одновременно пациентка клиники, героиня мексиканского сериала и американского боевика.

Вопрос о двойственности в произведениях Пелевина требует отдельного рассмотрения. А. Генис в эссе «Поле чудес» видит причину этой раздвоенности (героев и пространства) в том, что автор – «поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией, – одна картина мира, накладываясь на другую, создает

третью, отличную от первых двух»¹. Подобный эффект можно наблюдать уже в ранних произведениях писателя, когда в зависимости от того, под каким углом наблюдать происходящее, насколько пристально вглядываться, меняется картина.

Причиной подобного пристального внимания к раздвоенности, по мнению А. Гениса, можно считать и то, что сам Пелевин живет на сломе эпох и культур (советской / постсоветской; восточной / западной). Пелевину как писателю важно не наличие границы между мирами – тем более что границу эту едва ли удастся пересечь. Важен сам факт перемены, метаморфозы, пересечения, перевоплощения. В этом отношении мысль А. Гениса сближается с рассуждениями Д. Быкова, который верно подметил, что «прорваться к этому последнему и окончательному Я, может быть, в самом деле невозможно. Но главной подлинностью является поиск подлинности. Освобождение достигается хотя бы отказом от устоявшихся правил игры... Все герои зрелого Пелевина озабочены тем, как спрыгнуть с поезда... Для нынешнего Пелевина не существует никаких результатов – только процесс. Убежавшего найти можно, но убегающего!»²

¹ Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1.html>

² Быков Д. Побег в Монголию. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>

Основной структурной оппозицией романа является противопоставление сна яви / реальности. Напряжение этой оппозиции задается тем, что сон и явь взаимно отражаются, и роман становится похож на зеркальную галерею со множеством отражений, приобретает пропастную структуру (*mîse en abîme*).

Оппозиции сон / явь в более широком смысле могут соответствовать следующие: память / забвение, прошлое / настоящее, истина / ложь, сила ночи / сила дня, «Чапаев» / «Чапаев и Пустота»¹. Так, например, роман Фурманова отражается в романе Пелевина и перестает быть фурмановским романом, становясь частью текста «Чапаева и Пустоты». Одновременно с этим узловые эпизоды «Чапаева», отражаясь у Пелевина, меняют свой модус на противоположный.

Конструкция романа соответствует логике сна. В ней две части, противопоставленные друг другу: больница (закрытое, замкнутое пространство; властная инстанция, обладающая функцией подавления) и город, степь (открытое пространство). Оба пространства взаимоотражаются. Кроме того, зеркальность, отражение становится способом сведения двух пространств в одно – романное².

Каждому пространству-времени соответствуют пять глав, между собой они чередуются. Интересно проследить, каким образом они соединены. В конце каждой главы есть визуальный или аудиальный образ, который, претерпев метаморфозу, соответствующую логике сновидения, и становящийся в результате не тем, чем был в начале, появляется уже в преобразованном виде в начале следующей главы как размытое, неуловимое воспоминание.

Двойственность в романе Пелевина – своеобразное свойство пространства сна. В соответствии с этой логикой знак, обозначение, форма остаются одни и те же, однако значение, наполнение, внутренние смыслы зачастую противоположны друг другу.

Культура эпохи постмодерна – во многом культура визуальная. Такая тенденция в развитии массовой, в первую

¹ Пелевин резюмирует женеттовскую концепцию бездны («все бездны составляют всего лишь одну»: Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 66).

² Важно отметить, что существует третий – идеальный – топос: Внутренняя Монголия, одновременно являющаяся реальным географическим пространством.

очередь, культуры была подмечена многими культурологами, прежде всего французскими. Так, Ги Дебор в книге «Общество спектакля» пишет о том, что «спектакль как тенденция заставлять смотреть на мир с помощью различных специализированных опосредований (мир больше не может восприниматься непосредственно), естественным образом выбирает зрение в качестве привилегированного чувства, которым в предыдущие эпохи было осязание; это самое абстрактное, наиболее подверженное обману чувство вполне соответствует всеобщей абстрактности современного общества»¹. И.П. Ильин в книге «Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа», ссылаясь на английского писателя и литературоведа Д. Лоджа, отмечает, что «многие произведения этого рода [т.е. постмодернистские] “законтачены” на современности, на политической и рекламной актуальности бытия»². «Законтаченность» проявляется в непосредственном использовании средств представления этой самой современности, вынесенной на экран. Действительность не только познается с помощью экрана, но и конструируется им.

Роман Пелевина во многом опирается на визуальную культуру – кино, живопись, телевидение. Визуальность пронизывает текст «Чапаева и Пустоты» на всех уровнях. В начале романа визуальная культура непосредственно упоминается Валерием Брюсовым: «Товарищи! Хотя мы и живем в визуальную эпоху, когда набранный текст вытесняется зрительным рядом, или... хмм, – он закатил

глаза,

сделал паузу, и стало ясно, что сейчас он произнесет один из своих идиотских каламбуров, – или, я бы даже сказал, зрительным залом...» (Пелевин, с. 29). В этом же эпизоде происходит первое знакомство читателя и Петра Пустоты с Чапаевым, знакомство визуальное: «Странный человек, в перехваченной ремнями черной гимнастрке, с закрученными вверх усами...» (Пелевин, с. 32).

Подобная двойственность, постоянная смена костюмов, перемещение из одного сна в другой, впечатление, что все «вверх

¹ Дебор Ги. Общество спектакля / Пер. с. фр. А. Уриновского. – М., 2011. – С. 13–14.

² Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – С. 167.

дном»¹, создает у героев и читателей романа ощущение головокружения, водоворота, в котором нет возможности зафиксироваться, закрепиться: «Как только тебя подхватывает поток сновидений, ты сам становишься его частью, потому что в этом потоке все относительно, все движется, и нет ничего такого, за что можно было бы ухватиться. Когда тебя засасывает в водоворот, ты этого не понимаешь, потому что сам движешься вместе с водой, и она кажется неподвижной. Так во сне появляется ощущение реальности» (Пелевин, с. 364).

Навязчивая визуальность, зеркальность, двойственность романа, его пропастная структура (*mise en abîme*), когда герои / обстоятельства словно расслаиваются, множатся (роман Пелевина наполнен двойниками), создает у читателя устойчивое ощущение головокружения. В самом тексте романа этот мотив неоднократно обыгрывается – герои и персонажи испытывают головокружение от усталости, вследствие контузий, от приема различных средств. Это состояние порождает «головокружительное чувство бесконечности»² – подобное определение употребил Ж. Женетт в отношении барочной поэзии. Однако оно применимо и к роману Пелевина.

Отсутствие идентичности, проблемы с собственным «я», с самоопределением сближают постмодернистский роман с литературой барочной эпохи. Как и герои барокко, Петр Пустота испытывает трагическую невозможность самоосуществиться: «Если мир – это театр, то человек – актер в этом мире; актер невольный, принужденный к лицедейству сущностью мира (...) Человек принужден играть некоторую роль, к которой его “я”, как это очевидно для него самого, не сводится, между тем как “он сам” ускользает от самоосуществления, безысходно плененный в своих самоотчуждениях»³.

Трагизм этой невозможности в случае Петра Пустоты усугубляется еще и тем, что нет ни объекта, с которым можно отождествиться, ни субъекта, который может это сделать; попросту говоря, нет никакого «я» и никакого «другого».

¹ «Как вверху, так и внизу. А как внизу, так и вверху. А когда все вверх дном, как объяснить, что ни верха нет, ни низа?» (Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М., 2003. – С. 322). – Ср.: Женеттовские «бездны».

² Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашиных, 1998. – Т. 1. – С. 64.

³ Михайлов А.В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm

Беспредостанное превращение, водоворот, головокружение могут быть остановлены только в одной точке – в точке «не знаю». По сути, фурмановскому знанию противопоставлено пелевинское «незнание». Знание статично, пассивно, не требует рефлексии, оно является тем, «над чем мы и думать не хотим»¹. Такого рода знание – это утвержденная и принятая схема, лекало, по которому строится мыслительный процесс.

Роман «Чапаев» Фурманова – это миф не столько о Чапаеве, сколько о советской власти. Синкретический миф, структура которого подразумевает вовлеченность в него, сопричастность, про- и переживание.

В романе Пелевина, как и в его творчестве в целом, также присутствуют мифы, составляющие один из внутренних механизмов текста. В «Чапаеве и Пустоте» можно проследить наличие нескольких синкретических мифов. Во-первых, миф о вечном невозвращении. Кроме того, исследовательница творчества Виктора Пелевина Н.А. Нагорная отмечает присутствие в романе монгольского мифа, который включает в себя «китайский, тибетский, японский мифы. К монгольскому мифу подключаются теории скифства и евразийства, панмонголизма, причем они сакрализуются и пародируются одновременно»².

Вместе с тем миф о Чапаеве – это попытка деконструировать, демифологизировать тот образ Чапаева, который мы все знаем. По сути, Пелевин, опираясь на некоторый общеизвестный, общекультурный минимум сведений о Чапаеве, не конструирует нового Чапаева, что невозможно в рамках общей концепции романа. Используя имя Чапаева как некий «манок», Пелевин демифологизирует его и разрушает читательские ожидания.

Чем же сформированы читательские ожидания, разрушая которые, Виктор Пелевин конструирует свой роман? Всякий исторический миф функционирует в общественном сознании как своеобразный знаковый универсум (хотя подчас количество «знаков» минимально); исторический миф является «наименьшим общим кратным» тех сведений, которые известны каждому

¹ Пятигорский А.М. Мифология и сознание современного человека. Лекция Александра Пятигорского: [Стенограмма]. – Режим доступа: <http://www.polit.ru/lectures/2006/03/02/pjatigorsky.html>

² Нагорная Н. История и сновидение в творчестве В. Пелевина. – Режим доступа: <http://lik.altnet.ru/Kritika/nagor.htm>

сопричастному тому или иному историческому пласту. Хронологическая последовательность в такого рода «знании» нередко нарушена: оно представляет собой хаотический набор сведений, не связанных между собой причинно-следственными связями. Это мнимое «знание». Постоянно резонируя в общественном сознании, исторический миф принадлежит одновременно всем и никому, точнее, принадлежит массе, которая является одновременно и производителем, и потребителем этого мифа.

Исторический миф о Чапаеве (как, впрочем, и о любом другом историческом лице или событии) – своеобразная сеть, ризома, сотканная из белых пятен и «узлов», формирующих «фактические» границы мифа. Все, что находится между этими границами, представляет собой поле для авторской и читательской игры и интерпретации. Наличие лакун позволяет Пелевину спекулировать на уровне читательской компетенции. Для маневра в таком игровом пространстве необходимо это пространство маркировать.

Пелевин обращается к восприятию Чапаева массовой аудиторией. Восприятие это сформировано, с одной стороны, фильмом братьев Васильевых «Чапаев», снятым по одноименному роману Фурманова, с другой – целым пластом народного творчества, анекдотами о Чапаеве. Необходимо маркировать не только топос и хронос, но и главного героя, сделав его, по возможности, узнаваемым.

Пелевин поначалу оправдывает читательские ожидания, вызванные заглавием романа: «Я перевел глаза и заметил за одним из столиков странного человека в перехваченной ремнями черной гимнастерке, с закрученными вверх усами» (Пелевин, с. 32). Впрочем, наметанный глаз читателя, чье восприятие сформировано предшествующими культурными пластами, заметит намек на появление главного героя еще раньше: перед кафе «Музыкальная табакерка» стоит «ужасающего вида броневик» (Пелевин, с. 27).

Исторический миф так или иначе аккумулирует звенья причинно-следственной связи. К числу узловых точек можно отнести топос и хронос. Пелевин в своем романе активно использует узловые эпизоды мифа о Чапаеве. Эти факты, как правило, общеизвестны: бой под станцией Лозовая, пребывание в степи, гибель в реке Урал. Важно, что все эти топосы соотносятся не только и не столько с реальностью: они заимствованы из

культурного пространства. Если роман Фурманова, первый текст в корпусе «чапаевского» цикла, практически никогда (осознанно) не отсылает читателя к иным культурным пространствам (если не брать в расчет фольклор и библейские мотивы), то роман Пелевина существует в осознанном контексте (литературы, музыки, кинематографа, живописи), который значительно расширяет пространство романа. Таким образом, «Чапаев и Пустота» вписывается в постмодернистскую, необарочную парадигму, представляя собой, с одной стороны, часть лабиринта, с другой – отражение всего чапаевского эпоса, аккумулирующее и деконструирующее весь пласт культурных референций о Чапаеве («Чапаев» Фурманова, одноименный фильм, анекдоты).

Пелевин осуществляет свою писательскую стратегию, отнюдь не стремясь к сенсационности. Текст Пелевина отличается от массива текстов, претендующих на историчность, реалистичность, но в то же время четко ориентированных на массовый читательский спрос и коммерческий успех. Подобного рода тексты ориентированы на читательские ожидания и обусловлены ими. Подобная массовая словесность – это «обещание замечательного развлечения и удовольствия: нам предлагают пережить нечто “потрясающее”, “захватывающее” и “волнующее”»¹. Кроме того, подобного рода книги, как правило, претендуют на объяснение, они конституируют «знание».

Физическая смерть героя как один из узловых моментов в историческом мифе является ключевым пунктом, который сложно игнорировать. Если пространство (временное и географическое) между рождением и смертью героя является полем для игры и интерпретаций, то смерть героя исключает возможность дальнейшего комбинирования и интерпретации фактов; смерть героя является катализатором слухов, благодаря которым герой становится вечным, бессмертным – разумеется, в культурном пространстве. Обыгрывая узловой эпизод (он же финал) биографии Чапаева, Пелевин, нивелируя мотив физической смерти героя, создает потенцию к его возвращению. Если в других ситуациях смерть, устранение героя создают потенцию а) к его возвращению в рамках, установленных хронологией его биографии (к примеру, в романе Володарского «Страсти по Чапаю»); б) к обыгрыванию завершающего эпизода: оптика

¹ Мегилл А. Историческая эпистемология: Научная монография. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. – С. 443–444.

расслаивается на «свидетельскую», которая подтверждает смерть, и авторскую, которая «спасает» героя («Сказ о Чапаеве»), то Пелевин, расслаивая обозначающее (Урал) на два обозначаемых (река Урал, реальное географическое пространство; и Условная река абсолютной любви – УРАЛ), дает Чапаеву новую жизнь – Петр Пустота встречается с начдивом уже в 90-х годах XX в.

Роман Пелевина, первый дзен-буддистский роман, действие которого происходит в абсолютной пустоте (и – Пустоте), опираясь непосредственно на роман Фурманова, существенно переписывает его, лишая легитимности не только роман Фурманова, но и весь советский нарратив. Сложная, нелинейная, дискретная структура романа становится отражением неуверенности в существовании единой, цельной истории; Пелевин словно подтверждает барочный тезис «жизнь есть сон», расширяя его: не только жизнь, но и история есть сон.

Е.А. Егорова

**ЖАНРОВЫЕ ВАРИАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АГИОГРАФИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XX в.: Ф. ТРИСТАН И К. БОБЕН**

Аннотация. На примере романов Кристиана Бобена «Всесмирнейший» (1992) и Фредерика Тристана «Загадка Ватикана» (1997) в статье рассматривается взаимодействие романа постмодернистского периода со средневековым жанром агиографии. Вместо канонических жанров во второй половине XX в. появляются жанровые модальности, открывающие новый подход к исследованию современного романа – классификацию по жанрово-модальным признакам. Присутствие в вышеупомянутых романах агиографического элемента, так называемой агиографической модальности, делает возможным параллельный их анализ, исследование их взаимодействия со средневековым жанром житий святых.

Ключевые слова: жанровая модальность; агиографическая модальность; агиография; жития святых; французский роман конца XX в.

Применительно к постмодернистскому роману конца XX в. сложно говорить о жанровой принадлежности. Новейшей романистике присуще свободное экспериментирование с классическими жанровыми параметрами, размывание «чистоты» жанра, игра с традиционной жанровой поэтикой. Четкое деление на жанры (детектив, триллер, любовный роман и т.п.) свойственно скорее массовой литературе, поэтому, говоря о «высоком» романе, более целесообразно выделять произведения по принципу наличия в них неких общих модальных черт или тональностей. Эпоха постмодернизма отмечена особым рода трансформацией

романной поэтики предшествующего этапа, зачастую трактуемой противоположным образом – либо как отрицание предшествующей традиции, либо как экспериментирование с ней и ее преображение. В русле этой тенденции писатели обращаются и к жанру агиографии, используют его поэтику в своих произведениях.

Живой интерес к агиографической традиции, наиболее сильно проявившийся во Франции, трудно объяснить исчерпывающим образом. С одной стороны, он вписывается в рамки увлечения сферой сакрального, возникшего на рубеже XIX–XX столетий. С другой – интерес к агиографии является частью масштабной тенденции, свойственной современной культуре: это увлеченность Средневековьем, эпохой, столь удаленной от нас по времени, что она кажется мифической. Однако одной из причин, вероятно, является то, что Франция – страна католической культуры, в которой большая роль отводится культу святых, а средневековые жития святых составляют значительный культурный пласт. Поэтому неудивительно, что именно здесь возник особый интерес к агиографической традиции, и во многих романах, особенно во второй половине XX в., можно выделить агиографический компонент. При этом речь идет не столько об интертекстуальности или заимствовании, сколько о феномене, который можно назвать «агиографической модальностью», поскольку в каждом отдельном случае мы имеем дело с различной формой жанрово-стилевого взаимодействия текстов. О наличии в романе агиографической модальности может свидетельствовать включение в текст элементов агиографического произведения, ведение повествования в агиографическом ключе или даже вставка жития вымышленного или реального святого.

Активное использование современными французскими авторами жанра агиографии также связано с возникшим в начале XX в. жанром «фикциональной биографии», наличие которого отмечают литературоведы Доминик Виар¹ и Симон Фурнье². От традиционной биографии (которая характеризуется стремлением опираться на документальные сведения, жадной достичь

¹ Viart D. L'Imagination biographique dans la littérature française des années 1980–90. – Mode of access: http://www.remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf

² Fournier S. La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours. – Mode of access: http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm

максимальной точности, достоверности, сильной привязанностью к реальности), фикциональная отличается тем, что автор свободно и сознательно дополняет фактический материал вымышленными событиями. Таким образом, биография перестает быть исключительно референциальным жанром, она становится объектом художественного творчества писателя. Вымысел в данном случае не является способом заполнить пробелы в фактическом материале, он скорее отражает процесс фантазийного творения текста.

Прежде чем перейти к анализу текстов, необходимо вспомнить, как исследователи определяют жанр агиографии и каковы его основные признаки. Ги Филиппар, член общества болландистов¹, занимающегося исследованием и изданием житий святых, выделяет агиографическое произведение по одному-

му критерию: по его тематике². Под агиографией понимается всякое повествование о жизни святого. В то же время у агиографии

как жанра есть определенные не только содержательные, но и структурные особенности: прежде всего, она является биографией, повествующей о жизни святого, а значит, агиография возможна только в тесной связи с религиозным культом. Жития святых характеризуются повторяющимися мотивами, которые переходят из одного произведения в другое: рождение святого от благочестивых родителей, равнодушие к детским играм или молитва мученика перед кончиной. Кроме того, для европейских агиографических произведений (а именно они интересны в силу их влияния на современную французскую литературу) характерна четкая композиция, последовательно отражающая путь святого к спасению. Она включает в себя предсказание рождения святого или знамения, сопровождающие его появление на свет, благочестивое детство, событие, заставившее святого посвятить себя служению Богу, жизнь в посте и молитве, чудеса, праведная кончина и посмертные чудеса. Нередко жития святых

¹ Болландистами называются члены бельгийского иезуитского общества, занимающиеся изучением и публикацией агиографий, которые, начиная с XVII в. и по сей день публикуются в «Acta Sanctorum» (на данный момент вышло 63 тома этого собрания). Основателями общества были Герберт Росвей и Жан Болланд.

² Philippart Guy *Hagiographies: histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550.* – Turnhout: Brepols, 2006.

завершаются описанием канонизации святого или рассказом о перенесении его мощей.

Достаточно большое число авторов XX столетия обращаются к агиографической литературе и используют ее в той или иной форме в своем творчестве: это и Ж. Бернанос «Дневник сельского священника» (*Journal d'un cure de champagne*, 1935–1936), и Ж.-П. Сартр «Святой Жене, комедиант и мученик» (*Saint Genet, comedian et martyr*, 1952), и Эмиль Ажар «Страхи царя Соломона» (*L'Angoisse du roi Salomon*, 1979). Кроме того, если говорить о европейской культуре, религиозные сюжеты ложатся в основу не только литературных произведений, но и становятся сюжетами фильмов, спектаклей и мюзиклов. Достаточно вспомнить знаменитую картину Франко Дзеффирелли о Франциске Ассизском «Брат Солнце, сестра Луна» (*Fratello sole, sorella luna*, 1972), фильм Роберто Росселлини «Мессия» (*Il Messia*, 1975) и всемирно известный, пользующийся огромной популярностью мюзикл Веббера «Иисус Христос – Суперзвезда» (*Jesus Christ Superstar*, 1970).

В постмодернистский период столкновение с вовлечением в игру жанровых модификаций столь специфического жанра, как агиография, кажется достаточно неожиданным, поскольку, как замечают специалисты, «постмодернистские философы выступают с внеконфессиональных позиций и резко критикуют традиционные религии и атеизм»¹, что неизбежно должно было бы сказаться и в писательской практике. Тем не менее французская литература конца XX – начала XXI в. дает любопытные примеры романов, позволяющих проиллюстрировать различные аспекты романической игры с использованием агиографической модальности. Можно привести солидный список произведений, воплощающих данную тенденцию: в романах Мишеля Турнье «Лесной царь» (*Le Roi des Aulnes*, 1970), «Гаспар, Мельхиор и Бальтазар» (*Gaspard, Melchior et Balthazar*, 1980), Сильви Жермен «Книга ночей» (*Le Livre des nuits*, 1984), «Цефалофоры» (*Céphalophores*, 1997), Клода Луи-Комбе «Маринус и Марина» (*Marinus et Marina*, 1979), «Магдалина во грехе и во Христе» (*Magdeleine, à corps et à Christ*, 2009) агиографическая модальность проявится по-своему, но благодаря ее присутствию все эти произведения можно объединить в одну группу.

¹ Торбург М.Р. Проблемы религии в постмодернистской философии: Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2002. – С. 29.

Во Франции в 2011 г. вышел труд исследовательницы Од Бонор¹, посвященный «переписыванию» житий христианских святых писателями XX в., в котором она анализирует, какие формы принимает средневековый жанр в современном романе и как он соотносится со средневековой и современной католической традицией. Ее исследование основано на текстах Блеза Сандрара, Клода Луи-Комбе, Сильви Жермен и Кристиана Бобена. В России подобного исследования еще не проводилось, и, возможно, настоящие размышления о поэтике агиографического жанра в литературе XX в. открывают перспективы для серьезного и глубокого исследования, которое поможет внести важные уточнения в типологию современного романа, найти новые критерии классификации этого жанра.

* * *

Фредерик Тристан, автор романа «Загадка Ватикана», писатель, поэт, художник, специалист по палеохристианской иконографии, родился в 1931 г. Настоящее имя писателя – Жан-Поль Барон, но все его произведения подписаны псевдонимами, за что критика называет его «многоликим Янусом»: в коллеже он выпустил сборник стихов, подписанный Даниэль Саррера, в дальнейшем же использовал известный всем псевдоним Фредерик Тристан, а также псевдоним Мари Лондон, которым подписывал детективные романы. Использование гетеронимов и псевдонимов сам Тристан объясняет необходимостью создать максимально правдоподобное литературное произведение. Например, в романе «Рождение призрака» история рассказывается от лица немца, потому для придания тексту правдоподобности писатель имитирует стиль Томаса Манна. Фредерик Тристан оставил свой след почти во всех литературных жанрах: на его счету десятки романов и повестей, стихотворения и даже одно оперное либретто («Искушение святого Антония», положенное на музыку Марьяном Кузаном). Он является лауреатом премии Гонкуров (1983) за роман «Заблудившиеся» (*Les Égarés*, 1983), а в 2000 г. ему был присвоен главный приз Общества литераторов за вклад в литературу. Фредерик Тристан

¹ Bonord Au. *Les «Hagiographes de la main gauche». Variations de la vie de saints au XXe siècle.* – P.: Garnier, 2011. – 676 p.

является лидером литературной группы под названием «Новая художественность» (*Nouvelle fiction*), в которую входят Жан Леви, Марк Пети, Франсуа Купри, Юбер Аддад и др.

В романе «Загадка Ватикана» (*L'Énigme du Vatican*, 1995) автор не стремился создать некий «средневековый детектив» (в духе «Имени розы»¹) или «детектив современный», но не намеревался и пародировать этот жанр. Как он говорит в одном из интервью, пародия – «это “нечто, созданное для осмеяния”, я же никогда ничего не осмеивал»². В определенной степени Ф. Тристан использует излюбленную постмодернистской литературой технику пастиша – иронической стилизации.

Основу сюжетной линии данного романа составляет расследование, связанное со средневековым житием, найденным в библиотеке Ватикана. Одновременно с современной линией романа читатель погружается в сюжет найденной рукописи, текста в тексте. Глава за главой, читатель следит за чтением и обсуждением прочитанного членами папского двора и учеными. Рукопись – житие вымышленного раннехристианского святого Сильвестра³, по мнению собравшихся в библиотеке Ватикана исследователей, оно является последним и единственным уцелевшим житием, отмеченным числом Зверя 666.

Обретённое «Житие Сильвестра» представлено в романе как текст, читаемый вслух. Не только читаемый, но и переводимый в процессе чтения, ведь рукопись написана на латыни, а роман – по-французски. Перед читателем рукопись предстает в том варианте, который услышал английский профессор Адриан Сальва, персонаж, являющийся одним из гетеронимов Тристана. Таким

¹ Как известно, одной из задач У. Эко в «Имени розы» было опровержение идеи Одена о невозможности построить детектив на убийстве в монастыре. Поскольку в возможности построить детектив на заговоре КГБ против Ватикана едва ли кто усомнился бы, Ф. Тристан может себе позволить не заботиться о «чистоте жанра».

² Tristan F. L'Ange dans la machine // *Le Matricule des Anges*. – P.: Fayard, 1999. – N 28. – P. 6.

³ Реальный святой Сильвестр, с чьим житием сравнивают житие Басофона, родился в Риме в середине III в. н.э. в семье христиан. Получил хорошее христианское образование, занимался странноприимческой деятельностью. В 30 лет был рукоположен в сан дьякона, а после кончины папы Мельхиада в 314 г. был единодушно избран новым Папой Римским. На этом посту он пребывал более 20 лет и скончался в глубокой старости 31 декабря 335 г.

образом, прежде чем предстать перед нами, текст жития проходит двойную трансформацию.

Тексту жития отведено главное пространство в романе: оно занимает больше места, чем описание основного, «современного» сюжета. Это важно для понимания роли агиографической модальности в этом своеобразном интеллектуальном детективе.

«Современную» часть романа составляют, в основном, обсуждения подлинности рукописи и ее происхождения, в которых участвуют ученые и церковники: профессор Сальва, нунций Караколли, каноник Тортелли, иезуит Мореше. Их рассуждения о «Житии Сильвестра» являются, по сути, размышлениями автора на тему создания текста жития. Мнения изменяются по ходу развития сюжета таинственной рукописи: вначале текст ее представляется вполне соответствующим канону: пророчество о рождении будущего «светоча Фессалии», рождение Басофона (таково было имя святого Сильвестра до крещения) от матери-христианки и отца-язычника, пленение и пытки матери и спасение младенца епископом Перпером. Чтобы спасти младенца от его отца-язычника Марсиона, Перпер прячет его в лесу, где его разыскивают одновременно воины Марсиона и бесы, посланные Сатаной. После этих довольно типичных для агиографий клише сюжет жития принимает необычный оборот: Басофон возносится на небо для обучения, чтобы в дальнейшем он смог исполнить предназначенную ему миссию. Само по себе вознесение на небо живого человека является немыслимым для христианина событием, но, больше того, вместо обучения небесным наукам мальчик начинает проказничать, досаждать праведникам и в итоге оказывается изгнанным обратно на землю. Дальнейшее развитие событий еще более удивительно: из-за своего задиристого нрава Басофон постоянно ввязывается в истории, попадает на Олимп к языческим богам, вступает в связь с красоткой Элен, подосланной к нему Сатаной, и, наконец, соглашается спуститься в ад, чтобы получить от Сатаны вожаденный дар назира.

Эпизод сошествия в ад является ключевым для обеих сюжетных линий романа: в нем содержится ключ к тайне рукописи. В именах бесов зашифрована секретная информация, с помощью которой коммунисты хотели дискредитировать папский престол. Этот же эпизод поворачивает Басофона к вере и помогает ему начать подвижническую миссию. Но парадокс в том, что в насаждении христианства ему помогает сила, которую Басофон

обманом выпросил у Сатаны. С этого же момента текст жития начинает проникать в текст романа, смешиваются их персонажи, и окончание жития читатель узнает из сна детектива Сальва.

В художественных произведениях имени героя традиционно придается большое значение. Имя отражает его внутреннюю сущность, характер, нередко отсылает к другим литературным или реальным персонажам с тем же именем. На протяжении большей части жития святой фигурирует под своим языческим именем, хотя в тексте регулярно встречаются напоминания о том, что в крещении ему было дано имя Сильвестр. Имя персонажа часто имеет символическое значение, и в данном случае два имени этого вымышленного святого отражают две ипостаси его личности, два этапа его духовного развития. Первый этап, когда он фигурирует под именем Басофона, отражает его языческую сущность, доставшуюся ему по наследству от Марсиона. Молодой Басофон заносчив, груб, самонадеян и вместе с тем наивен. На небесах он ведет себя как шаловливый мальчишка, не считается ни с чьим авторитетом, играет злые шутки со своими почтенными учителями и спорит с самим Богом. После изгнания на Землю продолжает грешить всеми возможными способами: гордится своим избранным положением и всем рассказывает, что ему предречено стать светочем Фессалии, дерется, зачастую полагаясь не на свои силы, а на волшебные свойства подаренной ему Иосифом палки, вступает в плотскую связь с женщинами и чуть не продает свою душу Сатане в обмен на дар быть назореем.

Такого героя не встретить в традиционной агиографии. Там присутствуют две модели становления святого: либо святой сначала ведет жизнь грешника, а потом какое-либо событие резко меняет его жизнь, и он отрекается от своего прошлого, либо святой с самого детства ведет праведный образ жизни. Басофону еще до рождения было предречено стать святым, «светочем Фессалии», однако он ведет себя как самый настоящий язычник, дикарь. Его превращение в истинного христианина происходит очень медленно и мучительно.

После победы над злом Басофон, конечно, не сразу превращается в Сильвестра. Долгое время он еще совершает промахи и проявляет свой заносчивый нрав. В фантастическом эпилоге романа Басофон во сне является Адриану Сальва вновь под языческим именем, он употребляет крепкие словечки и угрожает детективу своей палкой, когда тот неправильно трактует финал жития. Христианину так и не удалось до конца победить

дикаря, язычника. В этом можно увидеть аллюзию на все человечество в целом: несмотря на стремление к совершенству, человек все равно остается в душе варваром.

Агиография, датированная как средневековая, включается в текст произведения и сперва представляется вполне соответствующей жанру. Однако постепенно у персонажей романа и у читателей усиливаются сомнения в подлинности этого сочинения. Обнаруженное древнее житие начинает трансформироваться в подделку, принимая гротескные формы. В квазидетективном романе Фредерика Тристана включенное в текст житие святого Сильвестра-Басофона в конечном счете оказывается агиографическим апокрифом, составленным из кусков, подделанных разными людьми в разное время. Так перед читателем раскрывается процесс подчинения средневекового жанра требованиям разных эпох и идеологий, демонстрируется множественность возможных интерпретаций текста и невозможность даже для специалистов раскрыть его истинный смысл.

* * *

Кристиан Бобен, писатель-философ, поэт в прозе, певец материнства и детства, родился в 1951 г. во французском городе Крёзо, где живет по сей день. Как и Ф. Тристан, он мало известен в России. На сегодняшний день на русский язык переведены два его романа «Все заняты»¹ и «Автопортрет у радиатора»², а также рассказ «Эквилибрист»³. Во Франции широкая публика узнала его после выхода книги «Другое лицо», изданной в 1991 г.

Писатель держится в стороне от литературной элиты Парижа, стремится к простой жизни и одиночеству. Говоря о своем творчестве и образе жизни, о становлении характера, Кристиан Бобен утверждает, что не помнит первых 20 лет своей жизни и объясняет это тем, что всегда предпочитал настоящий момент тому, что уже завершилось. В колледже он учился на

¹ Бобен К. Все заняты. – М.: Монпресс, 2001. – 128 с.

² Бобен К. Эквилибрист. Рассказ. Автопортрет на фоне радиатора. Роман / Вступление Анны Чупахиной // Иностранная литература. – М., 2007. – № 8. – С. 181–187.

³ Там же. – С. 188–232.

философском факультете и еще во время учебы опубликовал свои первые произведения, в чем ему помог его однокурсник Лоран Дебю. Хотя впоследствии он будет отзываться о тогдашних своих занятиях как о напрасно потраченном времени, все же он на всю жизнь сохранит любовь к Платону, Спинозе и Кьеркегору, влияние которого сильнее всего проявится в его творчестве. О своей взрослой жизни писатель практически ничего не рассказывает: она кажется ему несущественной по сравнению с его детством. Подтверждение

его словам можно найти в его произведениях, персонажами которых являются дети или взрослые, по той или иной причине не захотевшие или не сумевшие расстаться с детством (См.: «Бешеный темп» / *La folle allure*, 1995, «Все заняты» / *Tout le monde est occupé*, 1999). Таким взрослым-ребенком является и святой Франциск, герой романа «Всесмиреннейший» / *Le Très-Bas* (1992).

Роман К. Бобена «Всесмиреннейший» представляет собой современное житие Франциска Ассизского, но вместе с тем это и романное повествование, и эссе, содержащее этико-философскую рефлексию о жизни Франциска, и поэма о невыразимом. Писатель опирается на первую биографию святого, написанную Фомой Челанским¹, но в биографический материал вплетает и художественные описания, и придуманные детали, необычные образы и даже персонажей.

История Франциска в романе «Всесмиреннейший» не может восприниматься так же, как ее средневековые предшественницы. В современном мире рациональный подход заменил средневековую веру в чудеса. Поэтому так мало чудес описывает Бобен в своем романе. Для писателя более важен тот образ святого Франциска, который называют «*poverello*», «бедняк», и в связи с ним в конце романа возникает картинка бедной семьи, отбросов современного общества, у которой, вопреки потребительским ценностям современного мира, есть свои радости.

Роман «Всесмиреннейший» небольшой – всего 130 страниц. Он состоит из 12 глав, почти одинаковых по объему. Практически все главы связаны между собой и плавно перетекают одна в другую. Иногда они связаны не с помощью хронологически последовательно описанных фабульных событий, а через развитие

¹ Tommaso da Celano. Vita di S. Francesco d'Assisi e Trattato dei Miracoli. – Assisi: Edizioni Porziuncola, 1982. – 582 p.

общей темы, начатое в одной главе и продолженное в другой (например, разработка темы конфликта отцов и детей, поднятой в шестой главе, где рассказывается о знаменитом суде над Франциском, завершается в седьмой).

Темы, связывающие части романа, можно сравнить с мотивами в агиографии. Композиция канонического жития диктовала агиографу определенный план описания жизни святого, в который вставлялись биографические детали, но структура и даже содержательные моменты этого плана были заранее определены. В отношении мотивов таких строгих правил не существовало. Используя тот или иной мотив (например, мотив отказа святого от детских игр и шалостей, мотив проявления у святого чудесного дара, мотив предчувствия собственной смерти), агиограф мог дать простор своему творчеству, поскольку мотив был самым свободным и гибким компонентом жития.

В отличие от средневековых агиографий, в романе «Всесмирнейший» значительное место отведено детству Франциска, материнской любви, которая согревала его тогда. С ней сравнимо то чувство, которое сам он испытывал ко всем живым существам. Даже Бог в одиннадцатой главе изображен не отцом, что было бы более привычно, а матерью мира: состояние радости, не покидающее святого Франциска, сравнивается с нахождением «в чреве у Бога».

Почему же роман, посвященный Франциску Ассизскому, называется «Всесмирнейший»? Le Très-Bas – очевидный аналог – и одновременно противоположность слову le Très-Haut – «Всевышний». Le Très-Bas включает в себя смысл кротости, смирения, сознательного принижения собственной личности, наконец, тишины. Это одна из ипостасей Господа по Кристиану Бобену: «...о Всевышнем нельзя ничего узнать, кроме как через Всесмирнейшего, через этого Бога ростом с ребенка, через этого Бога первых падений носом в траву, который находится на одном уровне с землей»¹. Это новая ипостась Бога, по Кристиану Бобену, это Бог детей и нищих, Бог любви и нежности, в противоположность Всевышнему, суровому и пугающему. Поэтому именно его манеру избирает Франциск, чтобы говорить с нищими.

Концепция святости в романе «Всесмирнейший» отличается от церковной: то, что в средневековых

¹ Bobin Ch. Le Très-Bas. – P.: Folio, 1992. – P. 38. – (Здесь и далее перевод автора статьи.)

агиографических произведениях служило подтверждением святости, как, например, рассказ о чудесах или описание канонизации святого (Фома Челанский посвящает этому всю третью часть своего труда¹), для Кристиана Бобена не является существенным. Он выдвигает свои критерии оценки святости: прежде всего, святой должен испытывать безграничную любовь ко всему миру, его душа должна постоянно пребывать в состоянии радости, и он должен быть во всем подобен ребенку. Для Кристиана Бобена чудо не имеет самостоятельной ценности: его Франциску не обязательно подтверждать свою святость. Достаточно только всю жизнь оставаться ребенком, поскольку, по словам Кристиана Бобена, «тело взрослеет, пребывая в росте», дух же, напротив, «взрослея, теряет свое величие»². Здесь же он пишет, что в XIII в. детям уделяли мало внимания, их место в мире было «недалеко от сумасшедших и животных»³. Святость в понимании писателя тоже близка сумасшествию: действительно, читая в житиях о деяниях святого Франциска, современный читатель, далекий от религии, может даже принять его поведение за поведение безумца: он говорит с птицами, животными и растениями, он нагим ходит в город проповедовать Слово Божье. Но Кристиан Бобен разводит эти два состояния человеческого духа: «Сумасшедший находится в обществе мертвых. (...) Он ни с чем и ни с кем не может быть связан. (...) Святой постоянно соединяет близкое с далеким, человеческое с божественным, живое с живым)»⁴. Сумасшествие погружает человека в печаль, во тьму, в смерть. Святость же, как было сказано выше, связана с радостью, с ликованием, с жизнью и светом, и Франциск на протяжении всей своей жизни с радостью воспринимает все, с чем сталкивается, радуется даже тому, что причиняет ему боль, поскольку все это исходит от Бога.

Романы Ф. Тристана и К. Бобена очень разные, но, хотя писатели используют агиографическую модальность по-разному, их романы все равно можно объединить по причине схожего подхода к использованию агиографического материала, подхода,

¹ Tommaso da Celano. Vita di S. Francesco d'Assisi e Trattato dei Miracoli. – Assisi: Edizioni Porziuncola, 1982. – 582 p.

² Bobin Ch. Le Très-Bas. – P.: Folio, 1992. – P. 39.

³ Bobin Ch. Le Très-Bas. – P.: Folio, 1992. – P. 38.

⁴ Bobin Ch. Le Très-Bas. – P.: Folio, 1992. – P. 76–77.

часто основанного на иронической трансформации жанра агиографии, приспособления его к форме современного романа.

Агиография в романе Тристана очень похожа на настоящую, однако чем ближе к концу, тем ярче высвечивается ее пародийность – пока, наконец, и персонажам романа, и его читателям не становится очевидно, что она от начала до конца выдумана. При этом, как и в романе «Всесмирнейший», в «Загадке Ватикана» читатель знакомится с той частью агиографии, которая описывает детство Басофона. Ключевой проблемой центральной сюжетной линии у Ф. Тристана является механизм создания жития, вопрос подлинного и поддельного, разоблачение подделки. Наряду с этим Ф. Тристан ставит в «Загадке Ватикана» и более широкую проблему – загадочности бытия, возможности / невозможности открытия истины.

В романе К. Бобена «Всесмирнейший», который тоже представляет собой переработанную агиографию, мы сталкиваемся с другим способом взаимодействия с текстом. Средневековое житие служит фактической базой для художественной рефлексии писателя на тему биографии святого Франциска Ассизского. Образ святого в романе нельзя назвать типическим в традиционном смысле этого слова уже потому, что на первый план выведено изображение детства героя. Писатель оживляет, восстанавливает те стороны образа будущего святого, которые не были предметом описания официальных агиографий, это помогает К. Бобену избежать превращения своего персонажа в абстракцию, представить живой образ святого, наделенный яркой индивидуальностью. Неповторимость его облика воссоздается с помощью многочисленных сравнений, сопровождающих описание Франциска, особой поэтической и музыкальной атмосферы романа, в котором герою дана своя мелодия. Этот роман-эссе можно в каком-то смысле сравнить с произведением, приписываемым самому Франциску: «Цветочки Франциска Ассизского». Оба автора воспевают то, что близко их душе, что им дорого. Кристиан Бобен обращается к житию святого, чтобы говорить на свои излюбленные темы. Перенеся их на средневековую почву, сплетая с рассказом о жизни святого, он придает им почти космический масштаб, возвышает их до небес.

На примере этих французских романов конца XX в. мы выделили две вариации взаимодействия канонического средневекового жанра агиографии и современного романа. Ироническая стилизация под агиографию, ставящая проблему подлинного / поддельного, истинного / ложного (у Ф. Тристана)

противопоставляется попытке увидеть в святом идеал человека – и этот идеал формируется и реализуется в детстве как таковом, в наивности, чистоте и простоте. Таким образом, К. Бобен представляет читателю житие святого, переписанное на современный манер. У Тристана же важна не столько сама агиография, сколько присутствие загадки (существовало ли это таинственное житие Басофона, и если да, то что в нем было написано). Ф. Тристан использует форму жития для жизнеописания вымышленного святого, а К. Бобен заимствует фабулу подлинного жития Франциска Ассизского для создания романа-эссе на вечные темы – о детстве, материнстве и божественном присутствии на земле.

Н.Т. Пахсарьян
ДОПИСЫВАЯ КЛАССИКУ:
СОВРЕМЕННЫЕ ПРОДОЛЖЕНИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО
РОМАНА ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО «ОПАСНЫЕ СВЯЗИ»
(К. БАРОШ, Л. ДЕ ГРЕВ)

Аннотация. Среди популярных в постмодернистский период «переписываний» классических фабул особую роль играют романы-продолжения знаменитого сочинения Шодерло де Лакло. Анализ «Зимы красоты» К. Барош и «Дурного тона» Л. де Грева раскрывает специфику жанровой деконструкции эпистолярного романа в современной романной прозе Франции и Бельгии. В ряду других литературных адаптаций «Опасных связей» названные романы выделяются глубиной и своеобразием этико-психологической разработки образа мадам де Мертей и тонкой трансформацией амбигитивной поэтики рококо.

Ключевые слова: письмо-переделка; роман-продолжение; интертекстуальность; эпистолярность; нарративная трансформация; телесность; амбигитивный психологизм; феминизм.

В течение 1990–2000-х годов французская критика активно обсуждала проблему кризиса, даже «смерти» романа и «конца литературы», одновременно констатируя небывалый рост публикаций романов и их разнообразие¹. Одна из важных

¹ См., в частности: Raczymov H. La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature. – P.: Stock, 1994. – 200 p.; Kernan A. The Death of literature. – New Haven; L.: Yale univ. press, 1999. – 239 p.; Gervais B. La mort du roman: d'un mélodrame et de ses avatars // Etudes littéraires. – 1999. – Vol. 31., N 2. – P. 53–70; Maingueneau D. Contre Saint Proust ou La fin de la littérature. – P.: Belin, 2006. –

тенденций новейшей романистики – появление произведений, в основе которых лежит имитация, вариация или трансформация старых романских сюжетов. Многочисленные сочинения-переделки (*réécritures*), появляющиеся в постмодернистскую эпоху, на первый взгляд, вполне соответствуют тенденции «смерти жанра», которую отмечают современные исследователи литературы¹. Давнее убеждение Мориса Бланшо в том, что «книга больше не принадлежит какому-либо жанру»², быть может, и не принимается ныне как чересчур крайняя позиция, однако поворот от жанра (*genre*) к жанрово недетерминированной категории письма (*écriture*) зафиксирован уже в наименовании произведений-переделок – букв. «переписываний» – *réécritures* или *récritures*. В то же время самая привязанность постмодернистского интертекста к исходному тексту, его цитатность, прошедшая в рамках культуры постмодерна если не реабилитация, то аксиологическая проблематизация понятия «плагиат»³, заставляет обратить внимание на то, что текст-«переделка» так или иначе играет с жанровой формой произведения-предшественника, а значит – вольно или невольно воспроизводит ее, пусть и в измененном, сдвинутом, «пастишированном» виде⁴. При этом стоит выделить особый класс «переделок» – романы-продолжения,

114 p.; Tombeau de la littérature // *Littérature. Histoire. Théorie: Revue électronique*. – 2009. – N 6. – Mode of access: <http://www.fabula.org/lht/6/>

¹ Выражение «смерть жанра» не часто встречается в теоретических текстах постмодернистского периода, предпочитающих говорить о «смерти субъекта», «смерти автора», иногда – о смерти или кризисе романа, но в том, что касается общего понятия жанра, более склонных к рассуждениям о жанровой гибридизации. Однако и в теории, и на практике в последней трети XX в. не только смешение, но и размывание, отрицание жанровых моделей достаточно явно дало о себе знать. Можно обратиться, например, к материалам Монреальской конференции 1987 г. под названием «Смерть жанра». См. об этой конференции: Michaud G. *Quelques réflexions sur les transferts génétiques* // *Frontières et manifestations génériques dans la littérature canadienne francophone*. – Hearst:

Le Nordir, 1992. – P. 118–121.

² Blanchot M. *Le Livre à venir*. – P.: Gallimard, 1959. – P. 254.

³ См.: Hennig J.-L. *Apologie du plagiat*. – P.: Gallimard, 1997. – 143 p.

⁴ При переписывании – *réécriture* – «речь всегда идет о том, чтобы писать по “предписанному” (= ранее написанному) формам, и предписание командует и подчиняет» (Domino M. *La réécriture de texte littéraire. Mythe et Réécriture* // *SEMEN. Revue de sémio-linguistique et discours*. – 1987. – N 3. – URL: semen.revues.org/5383). См. также: Jorgensen S.B. *Pastiche et poétique de l'oeuvre. Stratégie des réécritures contemporaines* // *RHLF*. – P., 2012. – Vol. 112. – P. 105–117.

поскольку их оценка литературоведами достаточно неустойчива и неоднозначна.

Если среди произведений, трансформирующих классические фабулы, специалисты иногда обнаруживают романы высокого художественного достоинства (например, «Пятница, или Тихоокеанский лимб» Мишеля Турнье – «переделка» «Робинзона Крузо» Д. Дефо), то романы-продолжения практически неизменно проходят по ведомству паралитературы, подобно тому как всевозможные кинематографические кинопродолжения автоматически причисляются к массовой культуре. «Жанровость» расценивается как синоним стереотипности текста¹, хотя, по справедливому возражению Р. Барони, категория жанра «не определяется в качестве транс-исторического и транскультурного инварианта»², а стало быть, вовсе не предполагает непрерывного воспроизведения неких универсальных жанровых клише. И все же очень часто, особенно в отечественном литературоведении, дописывание старого произведения трактуется как свидетельство кризиса и упадка литературного воображения, а не как наиболее удачный путь преодоления этого кризиса, реализация искусной интертекстуальной игры: «Интертекстуальный характер продолжения, – утверждает А. Скубачевска-Пневска, – основан на фактической зависимости от сюжета другого произведения, и, видимо, такой вид зависимости не благоприятствует художественным достижениям»³. Ей вторит О. Чигиринская: «...заимствование сюжета само по себе не есть стигмат, обрекающий сиквел на нежизнеспособность. НИЧТО не мешает сиквелу быть ОЧЕНЬ хорошей или даже ГЕНИАЛЬНОЙ

¹ Baroni R. *Généricité ou stéréotypée?* // *Cahiers de Narratologie*. – 2009. – N 17. – Mode of access: <http://narratologie.revues.org/1090>. См. также в статье словенского ученого М. Ювана: «Жанр – феномен многоуровневый и в основе своей диалогичный», это – «не внутренняя форма, стабильно воплощаемая в тексте, а результат интертекстуальных и метатекстуальных процедур» (Juvan M. *Generic identity and intertextuality* // *CLCWeb: Comparative literature and culture: A WWWeb Journal*. – Purdue: Purdue univ. press, 2005. – 7.1 – Mode of access: <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu>)

² Baroni R. *Op.cit.*

³ Скубачевска-Пневска А. Продолжение чужого произведения – интертекстуальный жанр или форма культурного паразитизма? // Новый филологический вестник. – М., 2011. – Т. 16, № 1. – С. 10–25.

книгой. Ничто не мешает, но сплошь и рядом сиквел такой книгой не становится»¹.

Одновременно перемещение внимания современных филологов с анализа авторского замысла и его воплощения на изучение читательской рецепции текста (а «с тех пор, как Р. Барт убил Автора – в качестве авторитета, – чтобы провозгласить “рождение читателя”, интерес критиков решительно сосредоточился на чтении»²), так же, как и ощущение размывания границ между массовым и элитарным, как и констатация того, что массовое часто входит органичным компонентом в «высокий» постмодернизм (классическим образцом здесь неизменно выступает «Имя розы» У. Эко), порождают и противоположную тенденцию: сочинения-переделки видятся наиболее полным и точным воплощением стратегии интертекстуальности, наилучшим способом раскрытия множественности смыслов³, соединения интерпретации старого текста и создания нового⁴, весьма удачной формой постмодернистской реисторизации и ремифологизации⁵.

Разрешить противоречие в оценках позволяет, на мой взгляд, обращение к конкретному историко-литературному материалу и исследование того, как именно реализуются в нем жанрово-стилевые особенности «réécriture» (переписывания, переделки) старых литературных историй, и в каких случаях дописывание произведения, романное продолжение оказывается художественно полноценным.

Хотя продолжения или дописывания романов время от времени появлялись в литературе еще до эпохи Просвещения (Жан де Мён «дописал» начатый Гильомом де Лорисом «Роман о Розе»; последняя книга романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», появившаяся после его смерти, была, очевидно, дописана его

¹ Чигиринская О. Сиквел: Игра на чужом поле. – 2000.: – Электронное издание. – Режим доступа: <http://lithub.ru/read/160231>

² Rye G. Reading identities with Kristeva and Cixous in Christiane Baroque's *L'Hiver de beauté* // Paragraph. – Edinburgh: Edinburgh univ. press, 1996. – Vol. 19, Iss. 2. – P. 98–113. – P. 98.

³ Goulemot J.-M. De la lecture comme production de sens // *Pratiques de la lecture* / Sous la dir. de R. Chartier. – P.: Payot et Rivages, 1993. – P. 116.

⁴ Gonin E. Le point de vue d'Ellénore: une réécriture d'Adolphe. – P.: Librairie José Corti, 1981. – 123 p.

⁵ Delage A. Rehistorifier la postmodernité. La réécriture du mythe contre la fin de l'histoire dans Erec et Enide de Manuel Vazquez Montalban // *Cahiers d'études romans*. Revue du CAER. – Aix Marseille, 2013. – N 27. – P. 445–462.

друзьями-единомышленниками; последний том романа д'Юрфе «Астрея» был завершен по заметкам автора его литературным секретарем и т.д.), роман-продолжение (*roman-suite*, *roman-prolongement*) как особый жанр окончательно сложился к XVIII в., о чем свидетельствует, в частности, своеобразный взрыв романских продолжений «Дон Кихота» Сервантеса (А.-Р. Лесажа, П.К. Мариво, Р. Шаля) на рубеже XVII–XVIII вв.¹

И именно тогда появление в печати фабульно незавершенных романов (особенно связанных с поэтикой рококо, в основе которой лежит широко понимаемый прием метонимии, в частности, ее особый вид – синекдоха², позволяющий догадываться о целом по той или иной части) стало практически повсеместным, во всяком случае – широко распространенным. Фабульная незавершенность, активно стимулирующая специфический для жанра романа «интерес продолжения», о котором писал М.М. Бахтин³, породила специфический тип «незаконченного романа» (*roman inachevé*)⁴, в котором история персонажа / персонажей едва ли не нарочито обрывается «на самом интересном месте», побуждая читателей к разнообразным догадкам о его / их дальнейшей судьбе. Таковы, в частности, два романа П.К. Мариво – «Жизнь Марианны» (1731–1741) и «Удачливый крестьянин» (1734–1735). Именно они в первую

¹ См. об этом: Bardon M. *Don Quichotte en France au XVII et XVIII siècle*, (1605–1814). – P.: Champion, 1931. – 2 vol. – 932 p.; Pichova D. *Les lecteurs français de «Don Quichotte»*: Pierre Perrault, Saint-Evremond, Charles Sorel // *Sens public*: Revue électronique internationale. – Lyon, 2007. – 8.05.2007. – Mode of access: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=403

² Подробно об этом см. в разделе «Романистика 1750-х годов: Продолжения и подражания. Принцип тиражирования жанра в романе рококо» монографии: Пахсарьян Н.Т. *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов*. – Днепропетровск: Пороги, 1996. – С. 180–188.

³ Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М.: Худож. литература, 1975. – С. 474.

⁴ См. о нем: Coulet H. *L'inachèvement dans les romans de Marivaux* // *Saggi e ricerche di letteratura francese*. – Roma, 1983. – 22. – P. 31–46; Coulet H. *Les Egarements du coeur et de l'esprit, roman inachevé?* // *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*. – Grenoble, 1996. – P. 245–256; Lebrave J.-L. *L'écriture inachevée* // Budor D., Ferraris D. *Objets inachevés de l'écriture*. – P., 2001. – P. 19–30; Brunet M. *Hasard et inachèvement dans les récits de Marivaux: le «défaut de clarté» comme régime narratif?* // *Marivaux subversif. Colloque international de Montpellier*. – Montpellier. – 14–16 mars 2002. – Mode of access: www.fabula.org/actualites/marivaux-subversif-programme-definitif_3049.php; Coulet H. *Le dénouement des romans inachevés et l'usage des topoi* // *Hommage avril 2007*. – Web 17. *Le XVII siècle de Roger Duchêne*. – P., 2007. – Mode of access: <http://web17free.fr/>

очередь стали объектами дописывания: так, в 1739 и в 1745 гг. появились анонимные продолжения «Жизни Марианны»; в 1750 г. известная в свое время романистка мадам Риккони написала продолжение того же романа, опубликованное в 1761 г., а в 1756 г. вышли анонимные шестая, седьмая и восьмая части «Удачливого крестьянина».

Однако парадоксальным образом эпоха породила и продолжения романов, по видимости завершенных, имеющих вполне наглядную развязку: например, в одном только 1760 г. вышли анонимные «Продолжение *Манон Леско*» (шедевра психологической прозы А.Ф. Прево), выдержавшее два переиздания (1762, 1777), а несколько ранее, в 1745 г., – «Жизнь дон Альфонса Блас де Лириас, сына *Жиль Бласа из Сантильяны*» (популярного романа А.Р. Лесажа). В романах-продолжениях, таким образом, не только удовлетворялась читательская жажда развязки романной истории, но и демонстрировалась этико-психологическая амбигуитивность (двойственность-двузначность) рокального сюжета, играющего с читательскими ожиданиями, и та или иная по форме «подвешенность» финала, характерная для эпохи полемики с барочным «*romanesque*»¹.

Следует заметить, что роман Шодерло де Лакло «Опасные связи» (*Liaisons dangereuses*, 1782), также характеризующийся рокальной амбигуитивностью (не случайно его оценки колеблются между определениями «либертинный роман» – произведение, выражающее идеи светского либертинажа, – и «роман о либертинах» – произведение, сатирически изображающее аристократические нравы), тем не менее не подвергался дописыванию или переписыванию ни в конце XVIII, ни в XIX в.²

¹ Ж.-П. Серман указывает, что популярные нарративные модусы в романах XVIII в., когда автор передоверяет создание рассказа персонажу (письма, мемуары), существенно увеличивают дистанцию между автором и повествованием, ослабляя «окончателность» романной развязки: Мариво в «Жизни Марианны» и «Удачливом крестьянине» и Дидро в «Жак-фаталисте» не сообщают, чем кончились истории героев, а Руссо в «Новой Элоизе» и Ш. де Лакло ослабляют однозначность выводов из романного сюжета, романного «урока» (Sermain J.-P. La fin de Don Quichotte. Une troublante leçon pour les romanciers français du XVIII^e siècle (Marivaux, Rousseau, Diderot, Laclos) // *Mélanges de la Casa Velazquez*. – Madrid, 2007. – Vol. 37, N 2. – P. 51–59.

² Безусловно, одной из причин своеобразного «приглушения» популярности «Опасных связей» в XIX в. стало включение романа в 1827 г. в «Индекс

А ведь в ряду романов и повестей XVIII столетия, так или иначе привлекающих внимание романистов, драматургов, сценаристов рубежа XX–XXI вв., это произведение занимает едва ли не ведущее место. Достаточно перечислить различные художественные адаптации романа Лакло только в кино, оставив до поры до времени литературные интерпретации: помимо экранизации «Опасных связей» Роже Вадимом в 1959 г. в 1988 г. вышел фильм Стивена Фрирза «Опасные связи»; 1989 г. – фильм Милоша Формана «Вальмон»; 1999 г. – фильм Роджера Камбла «Жестокие намерения», 2003 г. – телефильм Жозе Дайан «Опасные связи» и фильм И Джи Йонга «Скрываемый скандал»; 2012 г. – фильм Чжин Хо Ура «Опасные связи». Любопытно, что действие в сценариях-переделках легко переносится из XVIII в XX в., из Парижа – на Манхэттен или в Шанхай, т.е. коллизия романа воспринимается как «вечная» и «универсальная», но кроме того – как семантически многозначная и открывающая возможности для различных истолкований.

По верному замечанию Каролины Гондо, «“Опасные связи” есть то самое “открытое произведение”, которое описал Умберто Эко: амбигитивность, позволяющая разнообразную экзегезу, делает его соблазнительным, приглашая ко всяческим переделкам»¹. Не случайно судьбе романа Ш. де Лакло в последующих веках был посвящен международный colloquium 2012 г., организованный университетами Нанси и Руана².

Лакло обращается к эпистолярному типу повествования осознанно и последовательно: эпистолярность создает эффект близости, синхронности происходящих событий, в письмах разных персонажей одни и те же события получают разную трактовку, что

запрещенных книг». Однако не меньшее значение имеет и то обстоятельство, что жанр эпистолярного романа как таковой в XIX в. не просто утратил популярность, но, как полагает Ж. Гольдценк, практически «исчез» (Goldzink J. A propos des Liaisons dangereuses de Laclos. La place de Laclos dans les territoires dits libertins // Essais d'anatomo-pathologie de la critique littéraire. – P.: Corti, 2010. – P. 32).

¹ Gondaud C. La reception des Liaisons Dangereuses depuis 1782 ou plus de deux siècles de «désirs palimpsestueux» // Acta Fabula: Revue des parutions. – P., 2011. – Vol. 12, N 7. – Mode of access: <http://www.fabula.org/revue/document6478.php>

² Laclos après Laclos: la postérité des Liaisons dangereuses. Colloque international organisé par l'Université Lorraine (C.E.L.J.M) et l'Université de Rouen (C.E.R.E.D.I), les 14–15–16 novembre 2012 // CÉRÉDI (Centre d'études et de recherche Editer/Interpréter). – Rouen, 2012. – Mode of access: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?laclos-apres-laclos-de-l-oeuvre-au.html>

усиливает амбивалентность психологии и поведения героев. При этом, что романную интригу направляют холодные и лицемерные развратники – виконт де Вальмон и маркиза де Мертей, опасность, как становится ясно из всего хода действия, существует не только для беззащитных и наивных жертв этих интриганов, но и для них самих, поскольку они несут, по сути, двойное наказание – внешнее, физическое (болезнь, уродство и поражение в суде маркизы де Мертей, гибель Вальмона на дуэли) и морально-психологическое: по верному наблюдению Р. Пикара, «искусные аналитики» Мертей и Вальмон были ведомы не столько собственными рационализированными теориями соблазнения, сколько подсознательно владевшими ими страстями – любовью, ревностью¹, искаженными такой рациональностью. При этом роман, повествующий о развращенных и лицемерных интриганах, об их сексуальных связях, лишен малейших описаний эротических подробностей, построен в языковом отношении совершенно противоположным образом, нежели произведения маркиза де Сада, стремящегося к «исчерпывающему разыгрыванию всех означаемых разврата», создающего «письмо непристойности» и выставяющего напоказ «тело либертена»². Сложно уловимая двойственность текста усиливается в силу использования персонажами рафинированного пристойно-галантного языка эпохи.

С точки зрения стиля и жанра роман «Опасные связи» рассматривается историками литературы как «перекресток, возникший в конце путей, проложенных галантными сочинениями предшествующего века, и в начале перспективы, открывающей вид на сочинения либертинов»³. Чтение «Опасных связей» напоминает блуждание в лабиринте – и это блуждание / заблуждение читатель разделяет с героями не в последнюю очередь потому, что роман представлен в письмах. Ведь эти письма персонажи романа (т.е. Ш. де Лакло, тем самым не напрямую обращающийся к читателям) не только составляют, но и переписывают, исправляют, обмениваются тайно, обнаружение переписки меняет смысл писем и т.п.

¹ Picard R. *Génie de la littérature française, (1600–1800)*. – P., 1970. – P. 166.

² Энафф М. Маркиз де Сад. Изобретение тела либертена. – СПб.: Изд. центр «Гуманитарная академия», 2005. – С. 138.

³ Viala A. *La France galante*. – P.: Presses univ. de France, 2008. – P. 473.

Среди литературных переделок этого романа в XX в. – анонимное сочинение 1926 г. «Подлинные мемуары Сесиль де Воланж» (*Les vrais memoires de Cécile de Volange*), описывающие юность одной из героинь «Опасных связей»; произведение голландской писательницы Хеллы Хаасе «Опасная связь, или Письма из Дааль-эн-Берга» (*Een gevaarlijke verhouding of Daal-en Bergse brieven*, 1976), в котором мадам де Мертей оказывается автором писем к своему далекому адресату – образованной женщине XX столетия, и эти письма созданы ею в усадьбе под названием Даальберг, – т.е. по-голландски – долина и гора – что соответствует фамилии Вальмон (*val* – франц. «долина»; *mont* – «гора»); роман детской писательницы Сары К. (псевдоним Сары Кое-Скали) «Опасные соединения» (*Connexions dangereuses*, 2002) (слово «*connexions*» в заглавии может быть переведено и как «связи», но это связи технического типа), где переписка трансформируется в электронный обмен сообщениями двух школьников – Виржини, играющей роль юной мадам де Мертей, и Бастьена («Вальмона»), которого Виржини побуждает соблазнить новую ученицу Дельфину; роман Камиллы Перетти «Мы жестоки» (*Nous sommes cruels*, 2006), где в качестве аналога пары либертинов – мадам де Мертей и Вальмона – выступают также двое школьников-подростков, любителей литературы XVIII в., обменивающихся sms и электронными посланиями. То есть так или иначе, но «передельватели-продолжатели» романа Лакло стремятся учитывать исходную форму повествования¹.

Естественно, что эпистолярный нарратив, столь распространенный в XVIII столетии и давший жизнь многим романам шедеврам эпохи Просвещения, существенно преобразуется на исходе XX столетия. Родившееся в полемике с «романическим романом» XVII в., в отталкивании от самого понятия «roman» и от принятых жанровых параметров романа как эпической поэмы в прозе стремление прозаиков XVIII в. уйти к разнообразным «естественным» формам повествования – к мемуарам и письмам, желание разрушить романские клише в конце XX в. как будто сохраняется (при всем том возникает и противоположное желание

¹ Любопытно упомянуть и совсем недавнюю (2013) английскую «переделку» романа Ш. де Лакло, сделанную Марком Оливье и Эндрю Ливингстоном для I-Tunes, под названием «Опасные твиты», где эпистолярная история XVIII в., содержащая 157 писем, преобразована в 91 твит.

вернуться к романическому¹), однако переписка уже не может служить индикатором естественности (поскольку для современной цивилизации эпистолярный способ общения вовсе не характерен, «неестествен»), да и художественно-полемиическая направленность романа как жанра в эпоху постмодерна иная, нежели в XVIII столетии. Соответственно на трансформированную эпистолярность накладывается и дневниковость, и мемуарность, и автофикциональная биографичность.

Выбор для анализа двух произведений, названных в заглавии статьи, был обусловлен несколькими причинами, главная из которых заключается в определенной близости используемых в них форм и функций жанрово-нарративной трансформации эпистолярного романа, а также в том, что они в наибольшей степени отвечают параметрам романа-продолжения.

«Зима красоты» (*L'hiver de beauté*, 1987) – получивший читательское признание, переведенный на многие языки седьмой роман французской писательницы Кристианы Барош (Christiane Baroche, 1935 г. р.), который подхватывает заключительные строки романа-предшественника и описывает жизнь маркизы де Мертей после ее бегства в Голландию, то и дело ретроспективно возвращаясь к событиям ее детства, обстоятельствам замужества и т.п. «Дурной тон» (*Mauvais genre*, 2000) – третий роман рано умершего бельгийского писателя Лорана де Грева (Laurent de Graeve, 1969–2001), получивший в год публикации литературный приз Россель, начинается с момента, когда маркиза узнает о смерти Вальмона и больная, в одиночестве восстанавливает предшествующие события своей жизни, продвигаясь к событию бегства в Голландию сквозь ретроспекцию не только сюжетных обстоятельств «Опасных связей», но и через возвращение к более ранним фактам детства, жизни в семье, замужества.

Роман К. Барош охватывает довольно большой временной отрезок: от момента, когда закончилась история маркизы в романе Лакло (а это – 14 января 17... года, как датировано письмо госпожи де Воланж) до 1795 г., не считая параллельно развивающейся истории 1980-х годов XX в. История, описанная в романе Л. де Грева, длится краткий период: от 7 декабря не указанного года (видимо, все того же 17..., поскольку речь идет о дне, когда маркиза

¹ См., в частности, монографию: Un retour des norms romanesques dans la littérature française contemporaine / W. Ascholt et M. Dambre éd. – P.: Presses Sorbonne nouvelle, 2010. – P. 11–17.

заболевает) до 13 января следующего года, когда Сесиль пишет прощальное письмо своей подруге Софи де Воланж. Литературные пристрастия обоих продолжателей романа Лакло, современников, но принадлежащих к разным поколениям, также отнюдь не тождественны: Кристиана Барош говорит о своей любви к творчеству Ж. Жионо, М. Варгаса Льосы, Х. Кортасара, И. Кальвино; Л. де Грев восхищается стилем Ж. Расина и видит себя скорее последователем Ж.-К. Гюисманса и Р. Радиге. Тем не менее при анализе текстов обоих романов обнаруживается глубинное сходство как замысла романистов, так и жанрово-стилевой организации их произведений.

Прежде всего, можно легко заметить, что в качестве повествователя в данных романах-продолжениях выбрана одна и та же героиня «Опасных связей», маркиза де Мертей. На первый взгляд такой выбор легко объясним фабульными обстоятельствами: Мертей – едва ли не единственный персонаж, оставшийся в живых в финале романа Лакло. Президентша де Турвель умерла, Вальмон – погиб на дуэли, Сесиль де Воланж удалась от света в монастырь, что в некотором смысле аналогично смерти. Однако вряд ли смерть героя может всерьез остановить воображение писателя, чему можно найти свидетельства в любую эпоху и в разных национальных литературах: И. Ильф и Е. Петров сами оживили в «Золотом тельце» зарезанного бритвой в «Двенадцати стульях» Остапа Бендера, в «Продолжении *Манон Леско*» такое оживление главной героини, погребенной своим возлюбленным в «песках Миссисипи», произвел анонимный автор (в котором современники, впрочем, угадывали А. Прево), а если брать более близкий пример, то в «Козетте, или Времени иллюзий» (*Cosette, ou le temps des illusions*, 2001), продолжении «Отверженных» В. Гюго, современный французский писатель Ф. Сереза заставляет выплыть из Сены утонувшего в ней (у Гюго) полицейского Жавера. Что до «Опасных связей», то и здесь можно привести в пример Х трактат из книги П. Киньяра «Ненависть к музыке» (*la Haine de la musique*, 1997) под названием «Конец связей», где писатель оживляет и меняет судьбу всех персонажей Ш. де Лакло: Вальмон восстанавливает свою связь с госпожой де Турвель, маркиза де Мертей уезжает в свое имение и занимается благотворительностью, Дансени становится борцом против старого режима и во время Революции голосует за казнь короля...

Образ мадам де Мертей оказывается основным, главным источником вдохновения «продолжателей» «Опасных связей» отнюдь не в силу того, что Лакло не оставил продолжателям выбора, «убрав» в финале так или иначе других персонажей. И не только потому, что ее дальнейшая судьба представляет собой своего рода загадку (что будет с героиней в Голландии, куда она сбежала, прихватив с собой фамильные драгоценности), но в силу общей амбигвитивности персонажа, открывающей возможности двоякого, троякого и т.п. толкований: палач она или жертва¹, феминистка эпохи Просвещения или конформистка.

Оправдание маркизы де Мертей – не редкость в литературно-критической мысли XX столетия. Так, Ф. Соллерс в «Апологии маркизы де Мертей», притом что он сравнивает маркизу с Игнатием Лойолой и Медузой, признается в своей «фантастической страсти» к этой скандальной героине и утверждает: «На самом деле этот роман демонстрирует, до какой степени все остальные [персонажи романа. – Н. П.] скучны и бесполезны»².

Но авторы «продолжений» не довольствуются критическими декларациями, а предпринимают попытки художественного «оправдания» героини. А в этом случае необходимо предоставить ей слово – слово искреннее, откровенное, не публичное. Интимный жанр – дневник – имеет в этом смысле нарративное преимущество перед письмом, предназначенным для чтения другим лицом. Однако желание сохранить и даже усилить нарративную двойственность-двусмысленность романа-источника заставляет авторов «Зимы красоты» и «Дурного тона» не отказываться полностью от эпистолярности.

К. Барош вводит в свой роман дневниковые записи маркизы де Мертей, якобы читаемые ее далеким потомком – Керией, родившейся (в силу осложнений при родах) с деформированным лицом и с одним глазом (т.е. с внешностью «двойника» маркизы, потерявшей после болезни свою красоту). Дневниковые записи

¹ См., напр. заглавие статьи: Turekova A. Différence de sexes et libertinage: Madame de Merteuil, bourreau ou victime? // Sens publique. Revue électronique internationale. – 2007. – N 4. – Mode of access: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=404

² Sollers Ph. Apologie de la marquise de Merteuil // Le Monde des livres. – P., 1989. – 28 avril 1989. – Mode of access: http://www.pilefacebis.com/sollers/article.php3?id_article=1144#section1

героини Лакло чередуются заметками-размышлениями самой Керии, вставленными в них отрывками из писем персонажей, воображаемыми сценами из жизни маркизы в Голландии и т.п. При этом писательница с самого начала наделяет героиню именем – что является принципиальным для феминистской концепции (это – не фамилия мужа, не фамилия отца, не титул, а собственное имя женщины). Имена получают и другие, упоминавшиеся лишь вскользь у Лакло или вовсе не фигурирующие в его тексте персонажи романа Барош: старшая сестра Изабель – Мадлен; ее муж и первая любовь Изабель – Арман-Мари ван Хааген; стряпчий, ведший дело о наследстве, – Шомон; племянник покойного маркиза – Эктор; родители, слуги и служанки и т.д. Из краткой фразы в заключительном письме романа Ш. де Лакло, сообщаящем, что после того как маркиза переболела оспой, она «оказалась ужасно обезображенной, а главное – потеряла один глаз»¹, К. Барош разворачивает вначале картину болезни, а потом рисует реакцию на обезображенное лицо героини служанок, кучера, увезшего ее в Голландию, домашних в ее голландском доме и т.п. Собственно, из этого письма госпожи де Воланж, где конспективно и предположительно говорится о том, как сложились последние дни маркизы де Мертей во Франции и куда она отправилась после проигранного суда («Говорят, она поехала по дороге в Голландию»²), вырастает подробная история не только самой Изабель, но история большого семейства Каппелей – Ван Хаагенов – Хагуэносов, аристократические перипетии парижского общества заменяются описанием буржуазной голландской жизни, где действуют суконщики, торговцы, матросы, рыбаки, нотариусы, завсегдатаи кабаков... и это по видимости меняет этико-психологическую атмосферу романа. Как пишет в своем дневнике Изабель: «Там, во Франции, люди, как нигде, помешаны на счастье; здесь же, у нас, толкуют о

¹ Laclos. *Les liaisons dangereuses*. – P.: Garnier-Flammarion, 1964. – P. 378. Необходимость цитировать текст по французскому изданию (при наличии русского перевода) в данном случае особенно сильна, поскольку в русском переводе говорится, что героиня «ослепла на один глаз», а это не только не соответствует значению глагола «perdre» (терять), употребленного в цитируемой фразе, но делает вольным портрет маркизы у К. Барош. Между тем подробное описание пустой глазницы, нежелание Изабель вставлять стеклянный протез и другие физиологические подробности ее облика точно и подробно воспроизводят / развивают сказанное в тексте Ш. де Лакло.

² Ibid.

чести, о долге, об отчете перед Господом за честно прожитую жизнь»¹. В то же время проблематика романа-продолжения удерживает в себе ядро тех проблем, которые волновали и Лакло, едва ли не главная из которых – положение женщины в обществе, женская незаурядность и свобода, красота или уродство как факторы женской судьбы.

Характеризуя открытия в области романного жанра в XVIII в., литературоведы отмечают, что именно в этот период «место классического мимесиса в духе Аристотеля, зиждущегося на подражании тексту реальности, роман XVIII столетия ставит иной мимесис, исключительно текстуальный: текст предстает как воспроизведение другого текста»². В этом аспекте роман К. Барош решительно следует традиции: уже текст «Опасных связей» являлся воспроизведением переписки персонажей, и читатель имел дело не непосредственно с описанием событий, а с их объяснением, провоцированием, фиксацией и интерпретацией разными героями; читая «Зиму красоты», мы знакомимся с процессом чтения Керией текста записок Изабель, писем Шомона, Мадлен, других персонажей прошлого, которое современная молодая женщина стремится уточнить, восстановить, понять и на основе которого она пытается одновременно и написать биографию своей предшественницы, и построить свою собственную жизнь, изменить ее, вдохновляясь той энергией и волей к жизни, которую воплощает Изабель.

Постепенно это чтение чтения (читатель читает то, что читает и комментирует Керия) все более и более превращается в расширяющуюся деконструкцию истории госпожи де Мертей. Керия не только знакомится с ее жизнью, но домысливает то, чего нет в записках Изабель (например, как проходило свидание с Эктором – «Я выдумываю, в ее дневнике нет подобных деталей»³), постепенно позволяет себе все более активное вторжение в романную фабулу – уже не только с комментариями по поводу мотивов поведения Изабель, но и с описанием своей собственной жизни – семьи, детства, внешности, взаимоотношений с братом, косметической операции и т.п. Чередование фрагментов – история

¹ Baroche Chr. *L'hiver de beauté*. – P.: Gallimard, 1990. – P. 72.

² Zagamé A. Comment le roman s'invente au XVIII siècle // *Acta Fabula. Revue des parutions*. – P., 2010. – Vol. 11, N 3. – Mode of access: <http://www.fabula.org/revue/document5592.php>

³ Baroche Chr. *Op. cit.* – P. 42.

Изабель / история Керии – ускоряется, вместо повествования от первого лица (дневник Изабель, отрывки из писем, размышления Керии) появляется рассказ от третьего лица. Так постепенно все более явно вырисовывается третий повествователь-женщина – сама Кристиана Барош, и она прямо обращается к читателям в послесловии, объясняя, как рождалась книга: «В моем сознании зарождение книги гораздо больше походит на ускоренную кристаллизацию, чем на медленное созревание сюжета»¹.

Ж. Рай выделяет в связи с этим в «Зиме красоты» три формы, которые создают эффект *mise-en-abyme*: интратекстуальность (Керия-Изабель), интертекстуальность (Барош-мадам де Мертей), и экстратекстуальность (женщины – читательницы книги и женские характеры романа)². Подобная «пропастная структура» (*mise-en-abyme*) необходима писательнице для того, чтобы реализовать замысел оправдания героини Ш. де Лакло. Как прямо пишет она в послесловии к роману, «финал, уготовленный Лакло для Мертей в развязке “Опасных связей”, не мог не вызвать протеста. Нравоучительное ее “падение” (во всех смыслах слова) – подобное попытке прикрыть лицо в приступе лицемерного раскаяния – грубо попирает восхищение, которое, как мне кажется, Лакло испытывает к этому персонажу-женщине, несмотря на осторожную оговорку в начале...»³

Роман Лорана де Грева хотя и открывается эпатажным посвящением – «Таким же чудовищам, как я», также оказывается своего рода развернутым оправданием маркизы де Мертей – точнее, самооправданием, если иметь в виду нарративный модус «Дурного тона». Дневник героини, в котором она по-своему описывает и оценивает интригу «Опасных связей», можно считать буквальным следованием метафорическому тезису одного из исследователей творчества Ш. де Лакло: «Автор “Опасных связей” – маркиза де Мертей»⁴. Ее холодность, жестокость превращаются в глубокое внутреннее переживание жестокости других: так, «Дурной тон» практически открывается сценой казни

¹ Baroque Chr. Op. cit. – P. 321.

² Rye G. Textual Genealogies and the Legacy of Mme de Merteuil: Reading Relations in Christiane Baroque's *L'hiver de beauté* // French Forum. Revue of univ. of Nebraska press. – Nebraska, 1999. – Vol. 24, N 1. – P. 67–81.

³ Baroque Chr. Op. cit. – P. 321.

⁴ Belaval Y. Choderlos de Laclos. – P.: Seghers, 1972. – P. 39.

на Гревской площади, где героиня приходит в ужас от страстной любви к насилию, которую выказывает мадам де Воланж: «Все взгляды были прикованы к центру площади. Зрелище обещало быть невеселым. [...] Госпожа де Воланж первая поняла, что здесь затевается, воскликнув со своим столь восхитительно христианским простодушием: “О! О! Костер!”... я взглянула на ее профиль и увидела стервятника»¹. Саморефлексия дополняется рефлексией о других персонажах – Вальмоне, госпоже де Турвель: «Госпоже де Турвель судьба дала все, чтобы быть счастливой, кроме счастья. Она, однако, думала, что сможет удовольствоваться примерной жизнью. Не имея иных амбиций, она полагала, что не имеет и иных желаний...»² Можно сказать, что, подобно Керии, читающей жизнь Изабель и домысливающей, воображающей ее психологические мотивировки, Луиза де Мертей «читает» и домысливает причины поведения других персонажей – на основе их поступков, изложенных в письмах: «...У господина де Вальмона дела обстояли скверно, очень скверно. Свежий деревенский ветер опасно ударил ему в голову. Вместо бывшего развратника передо мной был селадон. [...] Было потрачено много слов, но в то время как его перо нанизывало доводы, чувство так и сочилось в каждой строчке»³. При этом уверенное «чтение» психологии других отнюдь не обозначает исчерпывающего и однозначного понимания себя – и эта черта весьма близка амбигитивному психологизму не только романа Ш. де Лакло (читатель которого, даже если уверен в искренности высказанных адресатами писем чувств, не может твердо сказать, в какой степени авторы их верно, адекватно истолковывают свои ощущения, порывы, желания), но и других рокайльных романов XVIII в. – от А.Ф. Прево до К.П.Ж. де Кребийона. Не случайно чувство маркизы к Вальмону уже в начале ее записок проявляет всю неоднозначность любви-ненависти: «Весть о его смерти пришла сегодня утром вместе со снегопадом. Словно черный вихрь, налетев, выжег все изнутри» – «Любовь моей жизни умирает, а я только и могу смотреть из окна своей спальни на

¹ Де Грев Л. Дурной тон / Пер. Н. Хотинской. – М.: Текст, 2012. – С. 21. Бельгийское издание романа: De Graeve L. Le mauvais genre. – Bruxelles: Ed. Du Rocher, 2000.

² Там же. – С. 73.

³ Де Грев Л. Дурной тон / Пер. Н. Хотинской. – М.: Текст, 2012. – С. 87–88. Бельгийское издание романа: De Graeve L. Le mauvais genre. – Bruxelles: Ed. Du Rocher, 2000.

заснеженный двор»¹; «...в каком-то смысле мы с Вальмоном любили друг друга» – «Мы слишком много занимались любовью, чтобы быть влюбленными»². И в то же время презрение-ненависть, которую вызывала у героини Ш. де Лакло Сесиль де Воланж, оборачивается любовью Луизы к этой девушке, которая высказана в прощальном письме: «Полюбите меня, моя Сесиль. Полюбите меня, потому что я вас уже люблю»³.

Голландия, куда уезжает Луиза де Мертей (и куда она зовет с собой Сесиль), в сжатом описании из ее прощального письма обретает в общем те же черты, какие были подробно воссозданы в голландских записках Изабель: «Это, боюсь, ужасно скучная страна, где живут, в основном, купцы и крестьяне. [...] Это страна терпения, страна благоразумных детей, страна, где есть время никуда не спешить: идеальный край для увечных и выздоравливающих»⁴.

А бестелесность эротизма, поражающая читателей «Опасных связей», обнаруживающих, что в романе нет никаких откровенных описаний любовных сцен, ничего, что могло бы хоть отдаленно быть названо порнографией – словом, родившимся именно в этот период (в романе Н. Ретифа де ла Бретона «Порнограф», 1769) и постепенно приобретшим современное терминологическое значение – так же, как и в «Зиме красоты», заменяется подчеркнутым физиологизмом описаний телесных ощущений – возбуждения, боли, болезни и т.д.: «Я скинула ночную сорочку и вдруг увидела, что на пол капает кровь... Смутная тревога охватила меня...»⁵, «Ярость расширяет артерии; виски побагровели, жилы вот-вот лопнут; ногти раздирают простыни; тело корчится в конвульсиях»⁶ и т.п. По существу авторы продолжений «Опасных связей» ведут диалог не только с Ш. де Лакло, но и друг с другом, идя как будто разными путями, однако то и дело сближаясь и даже пересекаясь.

Если К. Барош начинает роман с цитаты из заключительного письма романа, где повествуется о действиях маркизы де Мертей

¹ Там же. – С. 13.

² Там же. – С. 91, 92.

³ Там же. – С. 186.

⁴ Там же.

⁵ Де Грев Л. Дурной тон / Пер. Н. Хотинской. – М.: Текст, 2012. – С. 36. Бельгийское издание романа: De Graeve L. Le mauvais genre. – Bruxelles: Ed. Du Rocher, 2000.

⁶ Там же. – С. 70.

после разоблачительного скандала (проигранный суд, болезнь, изуродовавшая героиню, кража драгоценностей и бегство в Голландию), то Л. де Грев берет в качестве общего эпиграфа к своему произведению отрывок из письма маркизы, в котором она объясняет Вальмону свой жизненный девиз («Или победить, или погибнуть!»), а затем – снабжает каждую часть романа («Кровь, флегма, желчь и меланхолия», «Параллельные связи», «Последнее слово») цитатами из пьес Ж. Расина. Так же, как и автор «Зимы красоты», Л. де Грев наделяет героиню именем (Луиза), осмысляя его как определенную ступень познания личности («Я не знала даже его имени, он так и не узнал моего; фамильярность не в моем духе»¹). Эта деталь чрезвычайно важна, поскольку подключает произведение Л. де Грева к феминистической проблематике, очень важной и для К. Барош², и – сколь анахронически на первый взгляд это бы ни звучало, – для Шодерло де Лакло.

Романист XVIII в. не случайно был также автором трактата «Женщины и их воспитание» (1783), где утверждал: «Везде, где есть рабство, не может быть воспитания; а во всяком обществе женщины – рабыни»³ и отстаивал равенство полов, а также естественное право женщины «быть свободной и сильной»⁴. Современные интерпретации романной классики просветительской эпохи, таким образом, подтверждают мысли М. Фуко о глубокой связи нашей современности с этико-философскими вопросами, поставленными Просвещением⁵. Подобная же связь обнаруживается и в области эстетической: как минимум, в ощущении ненужности и неэффективности полного разрыва с классикой.

¹ Там же. – С. 12.

² См. о гендерных особенностях нарратива у К. Барош: Rye G. Textual mirrors and uncertain reflexions: gender and narrative in *L'hiver de beauté, Les Ports du silence and La Rage au bois dormant* by Christiane Baroche // *Women's writing in contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990 s.* – Manchester; N.Y.: Manchester univ. press, 2002. – P. 118–129.

³ Choderlos de Laclos. *Des femmes et de leur éducatons.* – Barcelone: Mille et une nuit, 2007. – P. 10.

⁴ Подробнее о гендерной проблематике у Лакло и де Грева см.: Seth C. *Genre et gender: des Liaisons dangereuses (1782) au Mauvais genre (2000)* // *D'un genre à l'autre.* – Rouen: PURH, 2008. – P. 163–167.

⁵ Фуко М. Что такое Просвещение? // *Вестник Московского университета.* – Сер. 9. Филология. – М., 1999. – № 2. – С. 132–149.

Размышляя о специфике «возвращений» современных писателей к предшествующей литературной традиции, И. Мекке утверждает: «Если по видимости они возвращаются к литературным нормам, в реальности они порывают с нормой самой литературы, чтобы изменить ее таким образом, который на фоне современности укрепляет постлитературную эстетику»¹. Соглашаясь с тем, что переписывание и дописывание классики отнюдь не означает повторения жанрово-стилевых особенностей старых произведений, необходимо заметить одновременно справедливость слов У. Маркса: «...Когда идет речь о прощании с литературой, это лишь удобное выражение: речь на самом деле идет о прощании с определенным состоянием литературы, которое писатели, к нему причастные, ошибочно склонны принимать за литературу как таковую, литературу *par excellence*»².

Так называемые постлитературные жанровые эксперименты оборачиваются не разрушительным, нивелирующим смешением жанров, а диалектическим взаимодействием их реконструкции и деконструкции, рассчитанным на достаточно высокую читательскую компетенцию, предполагающую способность распознать игру похожестью / отличием, узнаванием / неузнаванием. И в этой игре переписывание классических произведений, их переделки-продолжения отнюдь не заключены в рамки массового, не становятся априори, по самой природе жанра, вторичными и художественно неполноценными.

¹ Meckie J. Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire // Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine / W. Ascholt et M. Dambre éd. – P.: Presses Sorbonne nouvelle, 2010. – P. 35–50. – P. 50.

² Marx W. L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII – XX siècle. – P.: Les Editions de Minuit, 2005. – P. 15.

Т.Н. Амирян

**ОТ КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА
К ПОСТМОДЕРНИСТСКОМУ ДЕТЕКТИВУ:
АСПЕКТЫ ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ**

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы о возможности существования постмодернистского детектива в ситуации жанрового и стилевого плюрализма; об основных отличиях постмодернистского детектива от классических образцов жанра, возникших в эпистемологическом поле модернистской культуры. На примере функции «переписывания» (*réécriture*) показаны пути жанровой трансформации от классического детектива к постмодернистскому в разных национальных литературах.

Ключевые слова: детектив; постмодернизм; жанр; игра; французская литература; английская литература; американская литература; итальянская литература.

Игровой жанр, или Игра жанра

Чтобы приступить к разговору о трансформационных процессах, ведущих от классического детектива к постмодернистскому, нужно иметь более или менее четкое представление о периодизации и истории детективного жанра вообще. Однако даже самая приблизительная попытка идентифицировать постмодернистский детектив чревата для историка литературы определенными трудностями. Поскольку к традиционному классическому детективу мы причисляем английский детектив Артура Конан Дойла, Дороти Л. Сейерс и Агаты Кристи, т.е. так или иначе вписываем

его в контекст английского рационализма, то возникает вопрос, а возможен ли в принципе подобный детектив в пространстве, характеризуемом такими понятиями, как деконструктивизм и эпистемологическая нестабильность? Иными словами, возможен ли постмодернистский детектив вообще?¹

Сегодня существует огромное множество сетевых журналов, предлагающих так называемую «краткую историю детективной литературы». Периодизация криминального жанра в подобных «путеводителях», как правило, начинается с указания истоков детективного нарратива, сюжетов, близких современному детективу, в древней арабской, древнегреческой, древнекитайской и прочих литературах прошлых эпох. Исторический экскурс, демонстрирующий богатейший генезис жанра, почти всегда приостанавливается там, где разговор заходит о родоначальнике детективной прозы. Основоположником жанра принято считать Э.А. По с его рассказами «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842) и «Похищенное письмо» (1844). Эти структурообразующие для жанра произведения позволяют вести дальнейшую хронологизацию детективной прозы, выделяя основные периоды развития жанра («золотой век детектива», «детектив в период холодной войны» и пр.) и наиболее распространенные субжанры (шпионский детектив, черный роман, крутой детектив, женский детектив и пр.).

И хотя настоящий расцвет американского детектива связан все-таки не с Э.А. По – он наступит позднее, придет вместе с вестернами и жанром *hard boiled*, – именно его произведения играют в истории жанра легитимирующую роль: возникает жанровая модель, сопоставления с которой позволят в дальнейшем вывести формулу классического детектива. Так называемая «история детективных жанров» после Э.А. По, прежде всего, отслеживает все возможные типы трансформаций жанровой модели, названной классической, т.е. наиболее часто повторяющейся в предшествующей литературной традиции и активно используемой в последующие эпохи.

Если подходить к определению жанра в соответствии с бахтинским пониманием «целостности» и «завершенности», то детективная литература, возможно, лучше остальных вписывается в

¹ Owen K.B. «The game's afoot»: Predecessors and pursuits of a postmodern detective novel // Theory and practice of classic detective fiction / Ed. by Delamater J., Prigozy R. – Westport, CT: Hofstra univ., 1997. – P. 73–75.

подобный жанровый конструкт. Сформировавшийся в конце XIX в. классический детектив, в частности истории о Шерлоке Холмсе (The Adventures of Sherlock Holmes, 1892), наилучшим образом иллюстрирует определение категории жанра М. Бахтиным¹. Нарративный вектор всегда направлен от «тайны» как актанты, выражающей утрату (это может быть не только убийство, но и похищение, исчезновение – все, что вызывает ситуацию «незнания», иррациональности), к «разгадке». Между ними повествовательный ход выстраивается как расследование, поиски, разгадывание.

«Истории» жанра пишутся не только для широкой аудитории, но и как научные исследования. Такова, например, «Анатомия детектива»² (1979) Тибора Кестхейи, где хронология и типологизация детективного жанра почти такие же, как в сетевых рубриках и «энциклопедиях». По Т. Кестхейи, линейное развитие детективных жанров сопровождается моментами отклонения / ухода или приближения / возврата к классическому детективу, образцами которого являются произведения Э.А. По и А. Конан Дойла.

Детективный жанр, зародившийся в США и сконструированный в Англии, «главной мастерской»³, как будто моделирует все последующие типы криминального романа, которые в контексте той или иной национальной культуры обретают определенный «фон», «характер», но не утрачивают главную движущую силу жанра – его нарративный фундамент. На основе противопоставления заданной нарративной формы и последующих вариаций *whodunit*⁴ выстраиваются структуралистские рассуждения

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 447–483.

² Кестхейи Т. Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе. – Будапешт, 1989. – 272 с.

³ Кестхейи Т. Там же. – С. 20.

⁴ Общее название для детективов, в которых основной вопрос сводится к тому, «кто это сделал?». В *whodunit* чаще всего загадку разгадывает непрофессиональный следователь, что усиливает читательскую способность выстраивать собственные версии разгадки в процессе чтения. Подробнее см., например: Сошкин Е. Детективный сериал и серийный убийца (жанр как дилемма) // Новое литературное обозрение. – М., 2011. – № 108. – С. 184–213.

Цветана Тодорова¹. По его мнению, такие авторы, как Дэшил Хэммет и Раймонд Чандлер, создают классическую формулу детективного романа, подвергая модификации «правила» детективного нарратива.

Кроме попыток установить линейную «историю жанра» распространенным для классического детектива является поиск так называемых «правил» жанра, выведенных еще в 1928 г. английским писателем Стивеном Ван Дайном. Все детективные произведения следуют этим правилам, но неоспорима и уникальность каждого отдельного произведения, а значит, можно говорить об определенной двойственности, присущей детективной литературе. Секрет амбивалентности в том, что «целостность» и «завершенность» криминального жанра означают не исчерпанность, а имманентность *правил игры*. Детектив – один из самых игровых жанров. Поэтому можно говорить не только о «завершенности», но и о «вечном становлении», характеризующем, по М. Бахтину, романский жанр. Игра отличается тем, что знание правил не снижает интереса участников, вновь и вновь вступающих в игру: важен «азарт», соответствующий «саспенсу», «ожиданию», «напряженности» читателя детективного произведения.

Кроме внутрилитературных правил, по которым выстраивается игровая модальность детектива, важны также внешние (*экстралитературные*) причины жанровой трансформации. В данном случае речь идет о жанре, зарождение и пики развития которого приходится на периоды становления национальных государств. Французский социолог Л. Болтански² утверждает, что детективная литература представляет собой своеобразное зеркало властного дискурса, с помощью которого очерчивались границы национальных государств. Читатель требует не просто разрешения конфликтной ситуации, не просто разгадки тайны, но жаждет «упорядочивания» реальности.

Реальность, конструируемая в детективном романе, всегда отвечает одновременно юридическим законам и моральным конвенциям, действующим между разными социальными

¹ Todorov Tz. Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit (1971, 1978). – Mode of access: http://ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm

² Boltanski L. Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. – P.: Gallimard, 2012. – (coll. «NRF Essais»). – 461 p.

группами (аристократия, крестьяне, государственные служащие и пр.), которые не должны находиться в противоречии с существующим государственным строем или политическим режимом. Л. Болтански заключает, что детектив – жанр, в котором разворачивается понятие «нормализации», подобно той нормализации, о которой писал М. Фуко, исследуя эпистемологический фундамент XIX столетия¹.

Идея о подобной чуткости детективного жанра к политической и социальной действительности свидетельствует в пользу особой динамичности жанра и возможностей игровой модальности привносить в художественное пространство новые дискурсы, актуальные для эпохи, сохраняя при этом матричные правила игры. Идея о подчиненности детектива концепту жанра в процессе становления, когда каждый описанный этап трансформации жанра регистрирует соответствующую фазу подобного становления.

Едва ли не последний субжанр в истории детективной литературы, который рассматривается в хронологическом и типологическом соотношении с классическим нарративом, – это шпионский детектив. Расцвет шпионского детектива пришелся на период холодной войны, время противостояния двух сильных государств. В последние же годы по популярности лидирует конспирологический детектив Дэна Брауна, трансплантирующий детективный нарратив и концептуально важные для шпионского детектива идеи – заговора, существования невидимой реальности – в совершенно новое пространство культурного обмена, обусловленное процессами глобализации.

Герой Яна Флеминга продолжил картографирование национальных государств, начатое еще А. Конан Дойлем, только вот задача тайного агента уже не сводится к нормализации реальности в пределах «своего» государства, но состоит также и в проникновении на территорию «другого». Флеминг создал тот лиотаровский «большой нарратив»², который в постмодернистской культуре считается утраченным. Мы можем наблюдать лишь тоску по утраченным рассказам: когда герои современного детектива «представляют себя» в роли частных сыщиков или воображают,

¹ См., например: Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. – СПб.: Наука, 2005. – 432 с.

² Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А. Шматко – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

что им предстоит вступить в авантюрную историю, словно агенту 007, мы наблюдаем, как новый тип заговорщического детектива принимает постмодернистскую стратегию метанарративности. В задачу профессора Роберта Лэнгдона входят отнюдь не только поиски убийцы или расшифровка и развертывание властного дискурса от лица того или иного государства (или континента). Повествование Д. Брауна создает иллюзию реконструкции большой Истории, где границы государств, так же как границы между жанрами, утрачивают значимость. Иллюзия реконструкции исторического прошлого, утраченных «больших рассказов» выстраивает детективное событие как каркас, небольшое событие (происшествие), в рамках которого герою предстоит восстановить цепь событий, касающихся всего человечества. Расследование не частного случая, а глобального заговора, оказывается в центре таких заметных романов, как «Имя розы» (*Il nome della Rosa*, 1980) или «Маятник Фуко» (*Il pendolo di Foucault*, 1988) У. Эко, для которого шпионский детектив Флеминга в свое время служил предметом подробного структурного анализа¹. Эко в «Роли читателя» (*Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979) показывает², как именно образ Бонда превращается в новую формулу, если воспользоваться термином Дж.Г. Кавелти³, однако в собственных своих романах он не просто воспроизводит эту формулу, а создает героев, в памяти которых Джеймс Бонд уже существует как часть прошлого, как элемент утраченного «большого рассказа».

Если классический детектив лучше остальных литературных жанров репрезентировал реальность в процессе упорядочивания и нормализации, то современный детектив уже не может быть встроен в ряд последовательно сменяющих друг друга его субжанров. Современный детективный нарратив продолжает сохранять присущую жанру и массовой словесности в целом чуткость к внелитературным дискурсам и, вступая в пространство постмодернистской эстетики, детективная литература перестает быть репрезентативной моделью властного дискурса в процессе

¹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.

² Там же. – С. 238–287.

³ Cawelti J.G. Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1976. – 344 p.

становления

морально-правовых пактов. Детективный нарратив является своеобразным повествовательным способом реконструкции реальности, воссоздания забытой, утраченной истории. Невозможность жанрового анализа современного детектива объясняется именно тем, что для постмодернизма принципиальную важность приобретает не процедура реконструкции, а потенциальные возможности деконструкции истории и исторического дискурса, и аналогичные возможности детектива в том числе.

Réécriture: Переписывание детективов

Детективный нарратив принципиально важен для постмодернизма, так как предполагает «расследование», которое может заменить глубинное «исследование» той или иной иррациональной ситуации. Он дает возможность балансировать на поверхности, говорить о глобальном, глубинном, о смыслах, сохраняя при этом некую легкость прочтения знаков, не усложняя игровой природы жанра.

Детективный нарратив важен не только для массовой словесности, но и для литературы серьезной. Само проникновение детективного повествования на «разные уровни» литературы в ситуации постмодерности снимает напряженность дифференциации массового и элитарного, низкого и высокого. Французский теоретик Марк Гонтар в недавней работе «Écrire la crise» (2013)¹ показывает, как период развития жанра нового романа, с одной стороны, позволил ряду авторов создавать уникальное экспериментальное письмо, смешивающее разные жанры и стили, фикциональное и теоретическое, высокое и массовое, старое и новое. В то же время это привело к ощущению исчерпанности романического письма. И, описывая истоки постмодерности во французской литературе 1950–1970-х годов, Гонтар приводит слова Мишеля Бютора: «роман как поиск»².

¹ Gontard M. Écrire la crise. L'esthétique postmoderne. – Rennes: Presses univ. de Rennes, 2013. – 150 p.

² Op. cit. – P. 86.

Детективная литература, с одной стороны, теряет свою автономность. С другой стороны, выходя за пределы классической формы криминального романа, авторы предпочитают создавать не новые субжанры, а использовать нарративный вектор «поиска» как принципиальный метод письма, где детектив становится не одной из используемых жанровых форм, а моделирующим фундаментом произведения.

Примеры подобного «романа-поиска» дает серия романов о «Прекрасной Гортензии» (*La Belle Hortense*, 1985–1990) члена группы УЛИПО Жака Рубо, написанных на стыке жанра «нового романа» и постмодернистского эксперимента, где одним из используемых жанровых кодов становится детективная линия. Эти произведения, после которых Рубо стал считаться автором так называемого «математического детектива», показательны, прежде всего, как сочетающие разные жанры, среди которых и сентиментальный роман XVII–XVIII вв., и авантюрный роман, и детективный роман или специфический французский жанр – «роман тайн»¹. Письмо Ж. Рубо – постоянный эксперимент с литературными стилями. Математик по профессии, Рубо делает нечто, характерное для современной французской прозы вообще: он направляет на описательный процесс весь багаж научных знаний, нарративизация истории и расследования превращается у него в своеобразную математическую игру.

Такого рода использование научного дискурса в конструировании художественного текста сегодня распространяется все шире. Историк и археолог Фред Варгас создает уникальный тип современного детектива, повествовательный потенциал которого обогащается за счет умения автора работать с историческим дискурсом. Если Рубо писал «математический детектив», то Варгас создает «археологические триллеры». А её цикл романов «Три Евангелиста» (*Les Évangélistes*, 1995–1997) и произведения с участием комиссара Адамсберга (*Commissaire Adamsberg*, 1996–2011) постоянно обращаются к различным детективным субжанрам прошлого и, к тому же, используют потенциальную

¹ Reig Ch., James A. Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud. – Amsterdam; N.Y.: Rodopi; «Faux-Titre», 2006. – P. 207–208.

«сериальность» жанра: общий герой объединяет разные произведения¹.

Реутилизация популярных детективных актантов и нарративизация философских и психоаналитических концептов – таковы основные повествовательные задачи романов Юлии Кристевой. Крестева создает цикл детективных романов, которые называет «метафизическим детективом». Для многих сам факт обращения Кристевой к писательской практике кажется неожиданностью, однако известный психоаналитик и семиолог объясняет свой выбор тем, что литература, как и психоанализ, дает субъекту редкую возможность постичь границы собственной субъектности². Интертекстуальный роман Кристевой во многом вписан в традицию объектного психоанализа Мелани Кляйн³: интегрируя весь багаж знаний и исследовательский инструментарий в пространство художественного текста, Ю. Крестева пишет о поисках утраченного объекта как о детективных поисках истины.

Постмодернистская реутилизация детективного нарратива наблюдается и у другого французского писателя – Жана Эшноза, создавшего ряд полижанровых произведений, находящихся на границе массового и элитарного. Если другие писатели используют детектив как объект пародии, а наличие у их текстов признаков классической детективной модели объясняется как пастиш и игра, то для Эшноза такое использование – дань уважения и своеобразное «присвоение». Именно в таком ключе детективный нарратив в романах Эшноза анализируется Э.Н. Шевяковой, которая рассматривает эксперимент писателя в контексте целой волны обращений и возвращений к криминальному жанру у Д. Пеннака, Ж.-П. Маншетта, П. Модiano

¹ О том, что Варгас реализует концепт детективного переписывания в современной литературе, см., напр.: *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, sous la direction d'Audrey Lasserre et Anne Simon. – P.: Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

² См.: *Entretien avec Julia Kristeva «Un rêve de Byzance»*. – Mode of access: <http://www.kristeva.fr/meurtreabyzance.html> – (дата обращения: 28.03.12).

³ Стоит упомянуть, что ранее Крестева уже неоднократно обращалась к психоаналитическим концепциям Мелани Кляйн, а одной из героинь трилогии «Женский гений» стала именно Кляйн: *Kristeva J. Le Génie féminin: 3 vol.: Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette*. – Paris: Fayard, 1999–2000. – (Réédition Gallimard, collection Folio Essais, 2003–2004).

и др.¹ К творчеству Эшноза применим термин, распространенный в аналитических работах, интерпретирующих постмодернистскую культуру: эшнозовское отношение к детективному, авантюрному, шпионскому роману – своеобразное «возвращение», переписывание (*réécriture*).

Существуют два смежных понятия, которые применимы не только к детективному жанру, но ко всей постмодернистской литературе в целом. Однако именно в случае эксплуатации детективного нарратива эти понятия кристаллизуются и становятся наглядными механизмами работы постмодернистского письма. Речь идет о *перечитывании*² и *переписывании*, терминах, употребляемых в англоязычной и французской критике³, зачастую заменяемых в российских научных текстах такими определениями, как «копия», «продолжение», «повторение». По большому счету, все эти понятия несут в себе мысль об обновлении жанра, о новом прочтении уже знакомых произведений или современном способе

¹ Шевякова Э.Н. Игра с романной техникой массовой литературы: «Переоткрытие» вымысла в романах Жана Эшноза // Литература XX в.: Итоги и перспективы изучения: Четвертые Андреевские чтения. – М.: Экон-информ, 2006. – С. 49–57.

² Понятие «перечитывание» я выделяю отдельно, так как детективная литература становится объектом обращения не только для писателей, но также центром внимания для философов-постмодернистов. Начиная с Ж. Делёза, возможно, детективный жанр приобрел особый статус амбивалентного жанра. С одной стороны, это паралитературный жанр, «дорожное» чтиво, с другой стороны, детективная структура позволяет современным мыслителям разворачивать философские концепции. Из наших современников нужно назвать С. Жижека, для которого детективная литература в контексте философского дискурса занимает важное место. См., например: Жижек С. Два способа избежать реального в желании // Глядя всколь. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culturca.narod.ru/zizek.htm> «Перечитывание» и «переписывание» я называю смежными понятиями, так как в некоторых случаях крупные мыслители не ограничиваются исключительно концептуализацией детектива в теоретических или философских трудах, но прибегают также к практике написания художественных произведений, используя детективный нарратив; ярким примером служат романы У. Эко и Ю. Кристевой.

³ Если французская критика чаще использует понятие переписывания (*réécriture*), то в англоязычной теории мы встречаем слово «перечитывание» (*rereading*). Вероятно, это связано с тем, что английские слова «to rewrite» и «rewriting» в последние годы закрепились за конкретными жанрами в современной журналистике.

передачи привычных нарративных и тематических структур. История литературы знакома с подобными экспериментами уже несколько веков или даже с самых своих истоков: словесность существует в режиме пере-сказывания, пере-писывания и пере-иначивания существующих эпистемологических матриц. Однако понятие, которое мы заимствуем у французской критики, означает не просто повторение известных мифов, но некий путь или цепь трансформаций именно литературного героя или жанра¹.

По сути, речь идет о своеобразном способе интертекстуализации литературы прошлого: например, ярким образцом переписывания являются многочисленные романские и кинематографические адаптации «Опасных связей» Шодерло де Лакло, или кардинальный жанровый эксперимент Милана Кундеры в пьесе «Жак и его господин» (*Jakub a jeho pán: Posta Denisu Diderotovi*, 1971). Примеры можно перечислять долго, и всякий раз они будут приводить нас к мысли, что переписывание и перечитывание не являются маркерами определенной эпохи в литературе.

Если говорить о классическом детективе, то уже первые попытки создания новых романов в этом жанровом поле являются своеобразными «переписываниями» или «перечитываниями» классических образцов. Такой процесс реутилизации мы наблюдаем уже в тот момент, когда возникает первый французский детективный роман: Эмиль Габорио не только создает детектив с национальным оттенком, не просто переносит жанр в другую языковую среду, но, сохраняя жанровые константы, создает нечто совершенно иное, отличающееся и от «Убийства на улице Морг» (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) Э.А. По, и от классического детектива А.К. Дойла. Во-первых, эпистемическая трансформация подобного рода означает, что детективный жанр не дублируется, а обладает той стержневой способностью не повторяться, а находиться в динамике, о которой рассуждают теоретики постструктурализма.

Для Ролана Барта перечитывание есть сама множественность, заключенная в тексте, это «исходный принцип» функционирования произведения, помогающий «уберечь текст от

¹ См. об этом: Пахсарьян Н.Т. Литературный персонаж как сюжет: Роман Ж.-К. Болоня «Шерлок Холмс и тайна литературы» // Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе: [Монография]. – Днепропетровск; М.: АРТ-Пресс, 2010. – С. 200–210.

повторения»¹. Кроме того, Габорио создает не просто французский инвариант того же самого, не повторяет, превращая нарративный ход детектива в некое клише, а заставляет работать ту особенность детективного рассказа, которая всегда сохраняет особую остроту взгляда к социополитическим изменениям. Если герой «Сапфинового креста» (The Blue Cross, 1911) Г.К. Честертона в акте саморефлексии произносит «преступник – творец, сыщик – критик»², подчеркивая «метафизическую» особенность детективного жанра, то у Э. Габорио также прослеживается параллель между областью интересов социологии и детективного героя: Лекок, герой писателя, заявляет, что общество – его театр. Л. Болтански также обращает внимание на то, как эти писатели, сохраняя и переписывая жанровые константы («тайна», «заговор», «расследование»), реконструируют совершенно различные и во многом противоположные реальности, сигнализирующие о различиях между англосаксонским парламентаризмом и французским³.

Говоря о постмодернистском переписывании, мы подразумеваем некую *функцию*, ставшую основополагающей в современной литературе. Кроме того, чаще всего речь идет не о жанровой трансформации как таковой, а о реутилизации тематического, сюжетного уровня тех или иных произведений прошлых эпох. Ж.-М. Шеффер справедливо полагает, что судьба жанров, проходящих процесс реутилизации в последующие эпохи, с трудом поддается предугадыванию, «зависит и от самих жанров, о которых идет речь, и от того, насколько современный текст соотнобразуется с “архаическими” правилами»⁴.

Детективные жанры привлекают особое внимание исследователей одновременно по двум причинам. Во-первых, жесткая структура, нарративная стабильность классического детектива, о которой уже шла речь, так или иначе должна приводить к мысли об исчерпанности и некоей замкнутости жанра, что само по себе создает необходимость постоянного обновления детективной литературы. Во-вторых, для читательской аудитории

¹ Барт Р. S / Z / Под ред. Г.К. Косикова. – 2 изд., испр. – М., 2001. – С. 42.

² Chesterton G.K. The Blue Cross / The innocence of Father Brown // The Complete Father Brown stories. – Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2006. – P. 20–21.

³ Boltanski L. Énigmes et complots. – P.: Gallimard, 2012. – P. 172–175.

⁴ Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – С. 136.

(особенно в XX в.) очевидно, что в рамках «криминального жанра» регулярно возникают новые формулы, жанровые подтипы, которые не просто в довольно короткие сроки легитимизируются, становятся популярными, но также начинают переходить из романа в роман от писателя к писателю, продолжая повторяться и трансформироваться. Американский ученый Дж.Г. Кавелти продемонстрировал путь легитимизации и дальнейшей трансформации новых формул на примере вестернов¹. Однако не только вестерны или женские детективы прошли подобный путь: создание новых формул и их дальнейшая трансформация – общая судьба всех детективных субжанров.

Детективная литература лучше всего демонстрирует, как работает концепт переписывания в современной культуре. Свидетельством тому может стать образ Шерлока Холмса, который продолжает путь всевозможных модификаций (литературных и кинематографических) уже полтора века. При этом постмодернистское влечение к герою Конан Дойла позволяет создавать совершенно новые и уникальные произведения. Одним из ярких примеров реутилизации устоявшегося образа и создания собственного концептуально отличного от классического детектива романа можно считать «Шерлока Холмса и тайну литературы» (*Sherlock Holmes et le secret des lettres*, 2003) Ж.-К. Болоня. По мнению Н.Т. Пахсарьян, Болонь, используя мифологизированный образ английского сыщика, продолжает развивать собственные идеи о мистицизме и современной культуре, создает «романный вариант той же проблематики»².

Термин «переписывание» в контексте развития современной детективной литературы вызывает интерес у исследователей итальянской и латиноамериканской литературы, в связи с чем в 2012 г. коллектив авторов из Италии и Франции выпустил сборник статей под названием «Детективные переписывания» (*Réécritures policières*)³. Во вступительной статье Перле Аббруджиати, Данте Баррьентос Текун и Клаудио Миланези дают формулу нового видения детективной литературы: «Детектив всегда является

¹ Cawelti J.G. *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1976. – 344 p.

² Пахсарьян Н.Т. Литературный персонаж как сюжет... – С. 210.

³ См.: *Réécritures policières: Cahiers d'études romanes* [En ligne]. – 2012. – N. 25. – mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 22 juin 2014. – Mode of access: <http://etudesromanes.revues.org/3611>

продолжением другого детектива». Эта идея проходит через все исследования коллективной монографии, в которой анализируются соотношения произведений Жоржа Сименона и Андреа Камиллери, Умберто Эко и Лориано Макиавелли, переписывание детективных сюжетов в пародийном ключе писательницей Валентиной Габбиа и др. Исследователи не сомневаются, что история детективных субжанров – это всегда история детективных персонажей, трансформация которых позволяет развиваться жанру. Кроме того, переписывание, изначально свойственное детективу, не дает поводов усомниться в существовании такого жанра как постмодернистский детектив, существующий не только в литературе, но и в кинематографе. Многочисленные вариации и интерпретации образа Шерлока Холмса служат тому подтверждением.

Но процесс переписывания означает динамику жанра еще и по другой причине. Так, авторы монографии отмечают тот факт, что пересоздание и пародийное изображение (Борхесом и Касаресом) изначально англосаксонских и французских литературных героев привело к возникновению новой традиции, а именно к традиции латиноамериканского детектива.

Подвергая анализу современный детектив с помощью концепта переписывания, удастся выявить, что нарративная модель, которая была задана Э.А. По и выросла в классическую традиционную форму у английских писателей, является не только элементом межжанровой трансформации, но и свободно перерождается в самые разные формулы и сюжеты, игнорируя национальные, эпохальные, стилистические и другие границы.

Переписывание – постмодернистская функция, которую можно проследить от истоков детективного жанра, и она создает уникальный сегмент современной литературы – постмодернистский детектив. Так, российский читатель, для которого многие формы детективной литературы, в том числе и классический детектив, остаются «чужими», «иностранными», знаком с подобной жанровой функцией переписывания и адаптирования «другого». Писатель Борис Акунин создает цикл произведений под общим названием «Приключения Эраста Фандорина», где каждый роман является своеобразным конструированием новых для русской литературы жанров (конспирологический детектив, герменевтический детектив, шпионский детектив, политический детектив и пр.). Функция «*réécriture*» прослеживается и в эволюции героя романов

Акунина – знаменитого Эраста Фандорина, который мифологизируется (имеет собственную родословную, доступную на сайте писателя) подобно Шерлоку Холмсу. Акунинский герой не остается исключительно литературным персонажем, он переносится также на театральные сцены и в кинофильмы. Акунин – истинно постмодернистский автор, для которого детектив – самый приемлемый способ диалога между эпохами, жанрами и различными аудиториями.

Анализируя американский постмодернистский детектив, российская исследовательница Н.В. Киреева¹ применяет категорию жанра лишь к тем произведениям («Лолита» В. Набокова, «Выкрикивается лот 49» Т. Пинчона, «Игра по принуждению» П. Остера и др.), которые показывают момент трансформации жанрово стабильного, структурно опознаваемого детектива в повествование, где детектив становится способом нарративизации такой реальности, которая отличается своей нестабильностью и сложно поддается идентификации. Детектив становится способом игры с нарративом прошлого в преддверии нового сценария развития литературы.

По мнению Н.В. Киреевой, детективная линия в романе «Лолита» показывает «многомерность» и «многоуровневость» набоковского произведения. Томас Пинчон в своем произведении «Выкрикивается лот 49» балансирует между формулой массовой словесности и сложной полижанровой структурой постмодернистского романа. Пинчон приводит читателя к новому пониманию детективного «кода», освобожденного от прежней необходимости поддерживать повествовательную интригу от загадки к разгадке, к разрешению иррациональной ситуации. Необходимо не преодолеть неопределенность, а научить героя, а вместе с ним и читателя, жить в этой неопределенности². В своей докторской диссертации Н.В. Киреева после подробного анализа различных жанровых структур, использованных Пинчоном, приходит к заключению, что специфика романа «Выкрикивается лот 49» – в отсутствии доминантной формулы, «только их

¹ Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013.

² Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – С. 271.

взаимодействие и перекодировка позволяют создать особый жанр постмодернистского детектива»¹.

На примере творчества Пола Остера в названной работе продемонстрирована близость, казалось бы, противоположных по модальности жанров – детектива и автобиографии, и это тоже свидетельствует о вступлении детективного нарратива в новое экспериментальное пространство постмодернистской полижанровости. Для Остера детектив интересен не поисками объективной истины, важными для классического детектива, а поисками собственного Я, своей идентичности. Эта мысль Н.В. Киреевой показывает всю парадоксальность присутствия жанровой формы детектива в постмодернистских романах, и в то же время раскрывает еще одну возможность трансформации детектива.

Поиски новых форм повествования и реутилизации известных нарративов характерны не только для американских авторов.

В современной английской литературе детективные сюжеты и детективный нарратив нередко становятся топосом диалогического письма как местом для переписывания, переименования и переосмысления изначально модернистского жанра. Ж.-Ж. Лесеркль в связи с этим рассматривает современный английский детектив как состояние «между ностальгией и гибридизацией»².

Английский писатель Джулиан Барнс в романе «Артур и Джордж» (2005) создал уникальное пространство игры между классическим детективом и постмодернистским письмом. Детектив как повествовательный модус и детектив как элемент памяти о жанре – эти две линии смыкаются в романе Барнса. Автор использует детективный код повествования для того, чтобы рассказать о создателе самого известного частного сыщика в литературе. Писательская интенция направлена не на создание новой формулы или нового детективного субжанра, а скорее на игру с уже существующими формулами. Происходит не музеизация или архивизация классического детектива, а наоборот:

¹ Там же. – С. 286.

² Lecercle J.-J. Après l'âge d'or: Le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation // Études anglaises. – P., 2011. – Vol. 64, N 4. – P. 390–401.

роман Барнса демонстрирует, насколько гармонично детективный нарратив интегрируется в новое культурное пространство.

Современный литературный процесс показывает, что между классическим и постмодернистским детективом нет оппозиции, эти два типа детективного нарратива не могут быть сведены к схеме «норма / отклонение», нет также «архивизации» жанра. Наоборот: мы наблюдаем, что так называемый «классический детектив» продолжает существовать и как автономная жанровая ниша и как объект игры в создании новых гибридных форм. Под постмодернистским детективом, мы подразумеваем литературу, возникшую в контексте создания нового метаязыкового пространства. Поэтому он всегда создает ситуацию игры с классическим детективом, причем речь идет не просто об игровом отношении, но, скорее, об игровой зависимости одного от другого. Происходит смещение точки зрения, возникает новый тип рецепции детективного жанра, новый тип прочтения массовой словесности.

В.М. Кулькина

КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ ОСНОВА РОМАНОВ ПОЛА ОСТЕРА

*Детективные романы всегда дают ответы,
мое произведение задает вопросы¹.*

Аннотация. В статье прослеживается эволюция жанра детектива в творчестве американского писателя Пола Остера (р. 1947), исследуется, как менялась преобладающая у него форма повествования.

Ключевые слова: «крутой» детектив; антидетектив; триллер; Пол Остер.

В середине 1980-х годов писатель издает свой первый роман – «Игра по принуждению» (Squeeze play, 1982), опубликованный под псевдонимом Пол Бенджамин. Этот детектив вышел в свет одновременно с автобиографической книгой «Изобретение одиночества» (The invention of solitude, 1982). Спустя 15 лет писатель включит «Игру по принуждению» в свою автобиографию «Впроголодь» (Hand to mouth, 1997). А в промежутке между двумя книгами воспоминаний в свет выходит ряд романов, в основе которых лежит детективная модель, включающая автобиографическое начало. Таким образом, цель и детективных и автобиографических произведений Остера – поиски идентичности.

«Игра по принуждению» – писательский дебют Остера-поэта / критика, призванный поправить шаткое финансовое

¹ Interview with Larry MacCaffery and Sinda Gregory // Contemporary Literature. – Wisconsin: Univ. of Wisconsin press, 1992. – Vol. 33, N 1. – P. 310.

положение автора (в чем писатель и признается в автобиографической книге «Впроголодь»¹). Вышедшая следом «Нью-йоркская трилогия» (The New York Trilogy, 1985–1986)², которая, по мнению Остера, вряд ли имела бы успех у поклонников детективного жанра, неожиданно получает признание не только интеллектуального сообщества, но и широких читательских масс.

В основе популярности жанра детектива лежат читательские ожидания двух типов: психологические (компенсация беспомощности, преодоление страхов, облегчение чувства вины, переживание чувства очищения от своей греховности, эмоции при прочтении) и социально-культурные (чтение, романтика обыденного города, изучение эволюции характеров героев, интеллектуальное развлечение)³.

«Трилогии» П. Остера добавила популярности и подготовленная, опробованная его литературными предшественниками модель постмодернистского детектива, описываемая с помощью триады Ф. Джеймисона «реализм-модернизм-постмодернизм»⁴, которая включает этот жанр в универсальную парадигму развития культуры Нового времени. Каждая из ее типологических разновидностей трансформируется в жанрообразующих конвенциях детектива: фигура сыщика, процесс расследования, решение загадки⁵.

Основой постмодернистского детектива становится антидетектив. «Совпадая с детективом в наличии тайны преступления и сюжета расследования, антидетектив решает другие задачи, нежели разгадка преступления, которая может так и не осуществиться. Антидетектив не стремится восстановить нарушенный миропорядок с помощью рационально понятого

¹ Auster P. Hand to Mouth: A chronicle of early failure paperback. – N.Y.: Picador, 2003. – (Reprint edition). – 176 p.

² «Трилогия» получила номинацию в одной из самых престижных американских премий за детективную литературу. См.: 1986 Edgar Award best mystery novel winner and nominees. – Mode of access: <http://www.mysterynet.com/edgars/previous/novel/>

³ Георгинова Н.Ю. Детективный жанр: Причины популярности // Научный диалог. – Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов: Изд. дом «Ажур», 2013. – Вып. 5, № 17. – С. 179.

⁴ Jameson F. The existence of Italy. – L.: Psychology Press, 1992. – P. 155–231.

⁵ Herzogenrath B. An art of desire. Reading Paul Auster. – Amsterdam: Radopi, 1999. – P. 24.

правосудия. Особую роль играет стихия творчества: расследование – только часть ее. Герой антидетектива – человек творческий, часто писатель.

Взаимодействие сюжетов – главное отличие антидетектива от его близнеца-антипода, поскольку детектив выполняет свои задачи в рамках одного основного сюжета»¹.

Пародируя жанровую модель классического детектива, основу идеологии которого составляет представление о познаваемости мира, антидетективный роман стал своего рода его постмодернистским вариантом. «Размываются границы между сыщиком, преступником и жертвой, традиционное раскрытие тайны заменяется процессом поиска, в том числе, собственной идентичности»². Особое значение в новой антидетективной литературе приобретают «пародирование и инверсия формул классического детектива», «восстановление “нормы”, обретение изначальной гармонии путем расследования»³. Смещение жанров массовой и элитарной литератур приводит к появлению сложного текста, стимулирующего читателя к поискам интерпретаций. «Сращение несоединимого», использование традиционных жанровых формул, доведение логики повествования до абсурда – все это разрушает горизонт читательских ожиданий и возвращает «категории реальности право быть основой художественной литературы»⁴.

Читательские ожидания удовлетворяются пятью персонажами, выделенными в когнитивной модели детективного дискурса: это детектив, убийца, свидетель, помощник, жертва⁵.

¹ Кириленко Н.Н. К вопросу об «антидетективе» // Новый филологический вестник. – М.: ООО «Издательство Ипполитова», 2009. – № 1. – Mode of access: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-antidetektive>

² Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – С. 186.

³ Там же.

⁴ Зверев А. Существует быть // Иностранная литература. – М., 1997. – № 6 – С. 133–134. (В 1989 г. Остер сам назвал себя «реалистом». См.: Interview with Larry MacCaffery and Sinda Gregory // Contemporary Literature. – Wisconsin: Univ. of Wisconsin press, 1992. – Vol. 33, N 1. – P. 287.)

⁵ Георгинова Н.Ю. Детективный жанр: Причины популярности // Научный диалог. – Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов: Издат. дом «Ажур», 2013. – Вып. 5, № 17. – С. 181.

Герои романов Пола Остера, по мнению Дж. Пикока¹, предстают перед читателем каждый раз в новом контексте, из-за чего кажутся неспособными «выйти в мир», т.е. преодолеть «роль», выбранную для них автором, желающим поместить своего читателя «в одну лодку» с героями. Остер заставляет сочувствовать желанию персонажа превратиться из наблюдателя в действующее лицо. Читатель должен решить, хочет ли он быть героем романа? (характерный для массовой литературы ход). Ему (читателю) становится любопытно самосозерцательное путешествие в прошлое, к которому его подталкивают истории персонажей романа. Читатель как сыщик, он – «тот, кто вглядывается, вслушивается, продирается сквозь непролазную трясику улики и событий в поисках мысли, идеи, которая сведет воедино все эти улики и события, придаст им смысл»². Он свидетель истории; вместе с убийцей и / или жертвой (главным героем) читатель стремится к раскрытию двух тайн бытия – кто он и на что способен.

«Основная трудность, возникающая перед традиционным детективным романом, основанным на логике и анализе, состоит в том, что для достижения хотя бы относительного совершенства, требуются качества, редко в совокупности своей присущие одному человеку. У невозмутимого логика-конструктора обычно не получаются живые характеры, его диалоги скучны, нет сюжетной динамики, отсутствуют яркие, точно увиденные детали. Педантично-рационалист эмоционален, как чертежная доска. Его ученый сыщик трудится в сверкающей новенькой лаборатории, но невозможно запомнить лица его героев. Ну а человек, умеющий сочинять яркую прозу, ни за что не возьмется за каторжный труд сочинения железного алиби»³. Манера письма и характерная особенность выстраивания композиции П. Остером – «игра в детектив». «Заигравшийся» герой способен придумать любое преступление, он может рационально подбирать улики или алиби своим «подозреваемым», но, изучив и отчасти додумав «историю», «сыщик» начинает понимать, что ответы, которые он искал,

¹ Peacock J. The father in the ice: Paul Auster, character, and literary ancestry // Critique. – Vol. 52, Iss. 3. – Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis Group: LLC, 2012. – P. 362–376.

² Остер П. Нью-йоркская трилогия. – М.: ЭКСМО; СПб.: Домино, 2005. – С. 27.

³ Чандлер Р. Простое искусство убивать // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 167.

прибегая к слежке, прежде всего, нужны ему самому, чтобы открыть для себя новый мир и увидеть в нем нового себя.

Через деконструкцию элементов детективной формулы, наиболее явно опознаваемой на уровне главного героя жанра – сыщика, реализуется авторское намерение использовать в своих романах традицию антидетективной истории, в которой происходит отказ от эпистемологической проблематики как основы детективного жанра в пользу онтологической проблематики. Писатель придумывает «сыщиков, которые сыщиками не являются», пишет «о перевоплощениях, о тайнах, которые невозможно раскрыть»¹. Обращение к концепциям постструктуралистской теории приводит Остера к «поиску в лабиринте теорий и традиций», к литературе, не имеющей отношения к действительности, к «новой идентичности автора, позволяющей выжить в эпоху, когда власть необязательно связана с текстом»².

«Нью-йоркская трилогия», базовое произведение «криминального» творчества Пола Остера в литературе, открывает тему «розыска», «расследования» и одновременно подрывает традицию детективного нарратива (линейный сюжет, реалистическое изображение, катарсис) через осознанное разрушение логоцентризма, т.е. в обход практики рассмотрения текста как основы произведения. Осуществляется своеобразная игра значений, меняется понимание главным героем происходящего, осуществляется переход от одной лингвистической интерпретации к другой.

Герои романов «ведут расследование», прибегая к «новому языку» как средству создания нового мира, способному передать истинное представление о действительности. Поиски новых имен и обозначение ими вещей равносильны поискам героями собственной идентичности и восстановлению своих историй. Так, в последовавшем за трилогией романе «Храм луны» (1989) М.С. Фогт трижды описал историю рода Барберов, прежде чем установил свое родство с ними (история Эффинга; выдуманная история в неопубликованном рассказе Соломона; биография Соломона).

¹ Остер П. Из книги «Красная тетрадь» / Пер. А. Ливерганта // Остер П. Нью-йоркская трилогия. – М: ЭКСМО; СПб.: Домино, 2005. – С. 392.

² Lavender W. The novel of critical engagement: Paul Auster's City of Glass // Contemporary literature. – Wisconsin: Univ. of Wisconsin press, 1993. – Vol. 34, N 2. – P. 237.

Открывается и закрывается повествование описанием собственной жизни главного героя. Поиск Истории ни к чему не приводит героя и возвращает его в исходную точку духовного и интеллектуального «путешествия». П. Остер «закрепляет» эффект «бесконечного движения» межтекстовыми ссылками, зеркальными отображениями, игрой слов, уничтожая тем самым центр детективной истории.

Завязкой антидетектива у Остера становится начавшаяся «игра в сыщика», которая продолжает линию так называемых шпионского и конспирологического детективов¹. «Близость к фольклорным текстам и произведениям массовой литературы позволяет писателю осознать и использовать свойственную данным типам текста способность активизировать восприятие реципиента, вовлечь читателя в игру с базовым для детективного жанра мотивом тайны, которая должна быть раскрыта во что бы то ни стало»². Герой преследует «призрака / двойника», пытаясь раскрыть тайну собственной идентичности и собственного прошлого. Он теряет связь с окружающей действительностью, оказывается в пограничной ситуации, подвергает сомнению существенные аспекты жизни. «Детектив. Сыщик. Соглядатай. Для Квинна в этом последнем слове заложен был тройной смысл. В нем имелась не только буква “я”, но и “Я”: крошечный росток жизни, запрятанный в теле живого организма. Не случайно слово это “глядело” – оно олицетворяло собой взгляд писателя, взгляд человека, который смотрит на мир и требует, чтобы мир перед ним раскрылся»³.

«Крутой детектив», представляющий первую фазу трансформации классического детектива в модернистский, лежит в основе романов Остера «Стеклянный город» и «Призраки», входящих в «Нью-йоркскую трилогию». Сюжеты последовавших за «Трилогией» романов, прежде всего «Путешествия в скрипториуме» (2007), как правило, связаны с отрывом героя от привычной среды, его духовной или физической изолированностью. Движение сюжета реализуется за счет интеллектуальной игры,

¹ Cawelti J.G. The spy story. – Chicago: Univ. of Chicago press; 1987. – 270 p.; Melley T. Empire of conspiracy: The culture of paranoia in postwar America – Ithaca: Cornell univ. press, 2000. – 264 p.

² Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – С. 295.

³ Остер П. Нью-йоркская трилогия. – М: ЭКСМО; СПб.: Домино, 2005. – С. 28.

воссоздания психологии, изображения ситуаций преследования, тюремного заключения и описания навязчивых идей, т.е. сюжетных ходов, характерных для жанра психологического триллера. В отличие от детективного романа, где действие идет к разгадке, в триллере события ведут чаще всего к катастрофе.

Роман «Музыка случая» (1990) заканчивается автомобильной катастрофой. При этом все события книги объясняют, почему главный герой решает нажать на газ в преддверии надвигающейся опасности столкновения с другой машиной. «Храм луны» представляет собой рассказ молодого человека, решившего почтить память своего дяди. Он перечитал все принадлежащие ему книги, ради чего отказался от полноценного образа жизни, от друзей, работы и даже от еды. Поступки и действия героя могут вызывать у читателя сильные чувства волнения, тревожного ожидания и даже страха за его дальнейшую судьбу.

Пол Остер создает новый жанр. Играя с читателем, он делает его героем своего произведения и даже своим соавтором. В творчестве Остера постепенно нарастают тенденции развития антидетективной прозы в сторону психологического триллера.

Я.Г. Гудкова

ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНА-ЭССЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ.М. КУТЗЕЕ

Аннотация. Трансформационные процессы в структуре традиционного романа, произошедшие в XX в., привели к появлению нового жанра: романа-эссе. Этапы его развития в англоязычной литературе прослеживаются на примере творчества южноафриканского писателя Дж.М. Кутзее (р. 1940).

Ключевые слова: роман; роман-эссе; эссеизация; жанровые трансформации; Дж.М. Кутзее.

Переломная социокультурная ситуация конца XX – начала XXI в. не могла не повлиять на характер литературного процесса: происходит трансформация традиционных жанров и образование новых межжанровых и внутрижанровых форм. В первую очередь это касается романа, «единственного становящегося и еще не готового жанра»¹.

«Ситуация, сложившаяся в романе XX в., несомненно, схожа с радикальностью ситуации XVII в.: как и в эпоху барокко, в романе наших дней осуществляется поворот, который затронет и существо романа, и существо повествования, и существо слова»². Романский текст, открытый множеству осваиваемых внелитературных форм (научному комментарию, эссе, словарю), приспособился к происходящим изменениям. Итогом этой приспособляемости помимо прочего стала развивавшаяся

¹Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) [1941] // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 447.

²Михайлов А.В. Роман и стиль [1982] // Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997. – С. 451.

способность романной прозы использовать различные языковые стили (научный, публицистический, документальный) и стилизовать любой речевой пласт и любой слог литературной речи.

Современный роман соединяет все разновидности и свойства художественной формы: синкретизм; синтез образного и понятийного; «форму содержания» и «форму выражения»¹. Трансформационные процессы в современном романном повествовании рассматриваются в исследованиях М. Эпштейна, М. Липовецкого и Н. Лейдермана, П. Вайля и А. Гениса, А. Немзера, Н. Иванова, А. Марченко, И. Роднянской, Г. Нефагиной, О. Богдановой, И. Скоропановой, Т. Марковой. Д.В. Затонский в книге «Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств» (М., 2001) видит в романе вершинное произведение постмодерна. В трудах И.П. Ильина² постмодернистский роман предстает отрицающим повествовательные стратегии реалистического дискурса: для него характерно отрицание причинно-следственных связей, линейности повествования, психологической детерминированности поведения персонажа. Его главной чертой является эпатажность.

«Сегодняшние романисты упорно ищут “новые художественные структуры”, которые могли бы с наибольшей полнотой передать как мир усложнившейся действительности, так и внутренний мир героя-современника; происходит жанровое смещение: приемы одного жанра используются для раскрытия проблематики другого <...> Фантазмагория, ирреальность, включение элементов мифологии, нарушающих или взрывающих традиционное развертывание действия, дают возможность авторам глубоко и неоднозначно выразить волнующие их проблемы. Современному романисту как будто тесно в рамках одного жанра, он смело сочетает элементы психологического и философского, исторического и документального. Все это свидетельствует о постоянном поиске новых форм, новых средств выражения, новых

¹ Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Мишель Пруст, Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 20. – (Серия «Философия по краям».)

² Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. – М., 1998. – 256 с.; Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – 256 с.

художественных приемов, используемых для отражения сложности нашего времени»¹.

Фактором, повлиявшим на появление во внутренней структуре романа иных типов повествования, стала также концепция «смерти автора». Как писал Р. Барт: «...современный скриптор... не может более полагать... что рука его не поспевает за мыслью или страстью; наоборот, его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный, а не выразительный жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, – во всяком случае, оно исходит только из языка как такового...»² Автор уходит из своего творения, превращая процессы написания и чтения в игру с читателем. Перед творцом в очередной раз возникает проблема выражения своей позиции в произведении. Одним из способов ее решения может стать внедрение в одну из традиционных форм элементов другой или соединение обеих в новом жанровом образовании.

Эссе в литературе XX – начала XXI в. оказалось одним из тех жанров, которые существенно преобразовали современный роман. Ему принадлежит и особая роль в гуманитарной мысли и искусстве XX в., когда «эссеистика вплотную сближается с “чистой” литературой»³. «Этому жанру свойственно осмысление любого предмета, факта, закона, проблемы и т.д. в широком контексте как однотипных, так и не однотипных явлений. Сегодняшнее вырисовывается из прошлого и проецируется в будущее. Личное рассматривается

с философской точки зрения, а общественное всегда проявляется в частном, в конкретной судьбе. Иными словами, глубоко личностный по своей природе жанр в конечном итоге представляет собой насыщенное фактами и аргументами серьезное исследование, а “кое-что обо всем” оказывается на проверку “все, что я знаю и знает человечество по этому поводу”»⁴. Эссе всегда повествует о чем-то, но подлинный, а не явленный его предмет – сам автор.

Основные признаки эссе, определенные М. Монтенем в «Опытах» (*Essais*, 1580) дошли до сегодняшнего дня практиче-

¹ Целкова Л.Н. Современный роман. Размышления о жанровом своеобразии. – М.: Знание, 1987. – С. 9.

² Барт Р. Смерть автора / Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 388.

³ Зацепин К. Эссе: От философии к литературе // Новое литературное обозрение. – М, 2007. – № 4. – С. 191–199.

⁴ Кайда Л.Г. Эссе: Стилистический портрет. – М.: Флинта: Наука, 2008. – С. 133.

ски без изменений¹. В последующие исторические периоды к жанру эссе обращались многие мыслители (Ф. Бэкон, Д. Локк и др.). Черты эссе в русской культуре присутствуют в произведениях

М.В. Ломоносова, еще ранее – ощущаются в жанре «Слова». В XX в. отечественные эссеистические тексты сближаются по форме с европейскими.

Эссе, или «опыт» (как первоначально переводилось название в русскоязычных изданиях) прочно вошло в литературу, но до сих пор нет однозначного определения этого жанра. На неоднозначность термина указывают и европейские авторы (Glossary of Literature and Composition², Glossary Literary Terms³), и отечественные исследователи. При анализе теоретических работ Дж. Мерсанда «Great Narrative essays» («Лучшие эссе»)⁴, Дж. Пристли «Essayists past and present» («Эссеисты прошлого и настоящего»)⁵, М. Эпштейна «На перекрестке образа и понятия»⁶, Л. Кройчика «Эссе: Свобода повествования или свобода мысли»⁷, А. Эльяшевича «Четыре октавы бытия»⁸ выявляется ряд характерных жанровых признаков современного эссе. Это субъективность, отчетливая выраженность авторской позиции; наличие конкретной темы⁹, достаточно узкой (хотя сам диапазон тем широкий: от «вечных» философских вопросов до бытовых проблем); небольшой объем; отсутствие устойчивой формы, композиции, свободная манера изложения; ориентация на общение с читателем и, как следствие, использование разговорной речи¹⁰.

¹ Эпштейн М. Самообоснование индивидуальности (Эссеизм в культуре Нового времени) // Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1987. – С. 335.

² Lasarus A., Smith H. Glossary of literature and composition. – N.Y., 1973. – 343 p.

³ Abrams M. A Glossary of literature terms. – Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1988. – 298 p.

⁴ Mersand J. Great Narrative essays. – N.Y., 1968. – 157 p.

⁵ Priestley J. Essayists past and present. – N.Y., 1967. – 211 p.

⁶ Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени) // Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1987. – 416 с.

⁷ Кройчик Л. Эссе: Свобода повествования или свобода мысли // Российская журналистика: Смена приоритетов. – Воронеж: ВорГУ, 1995. – 65 с.

⁸ Эльяшевич А. Четыре октавы бытия // Октябрь. – М., 1998. – № 4. – С. 15–19.

⁹ Эпштейн М. Там же. – С. 337.

¹⁰ Королева О.А. Жанр эссе в творчестве Ч. Лэма (на материале «Очерков Эли») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2013. – № 1 (2). – С. 137.

Романно-эссеистический синтез породил тип произведений, в которых наиболее полно отражается как эпоха, их породившая, так и мироощущения авторов. Таковы, например, некоторые рассказы И.А. Бунина («Поздней ночью», 1899; «Un petit accident», 1949), «Фальшивомонетки» (1925) А. Жида, «Степной волк» (1927) и «Игра в бисер» (1943) Г. Гессе, «Волшебная гора» (1924), «Иосиф и его братья» (1933–1943) и «Доктор Фаустус» (1947) Т. Манна, «Человек без свойств» (1931) Р. Музиля, «Штиллер» (1954) М. Фриша, «Любовница французского лейтенанта» (1969) Дж. Фаулза, «Загадка Прометея» (1973) Л. Мештерхази, «Пушкинский дом» (1978) А. Битова, «Имя розы» (1980) У. Эко, «Бесконечный тупик» (1997) Д. Галковского, «Ночной поезд на Лиссабон» (2004) П. Мерсье и многие другие произведения современных авторов.

Южноафриканский писатель Дж.М. Кутзее (р. 1940) – мастер эссеизации литературы. Если исключить из повествования действие и описания, текст принимает вид настоящего эссе. Так, роман «Сумеречная земля» (1974) можно рассматривать как эссе «о колониализме» (покорении новых земель); повесть «В сердце страны» (1977) – как очерк об одиночестве (внутренний монолог), а роман «В ожидании варваров» (1980) – как размышление о природе времени. Кутзее является автором и собственно сборников эссе¹, которые идейно и тематически связаны как с художественной прозой автора, так и с его романами.

Произведением, открывшим череду трансформаций, ведущих к дальнейшей эссеизации романа в творчестве писателя, является книга «Сумеречная земля» (1974). В первой части «Вьетнамского проекта» тесно взаимодействуют две линии повествования: это, во-первых, рассказ о маленьком человеке Юджине Доне, пишущем о Вьетнамской военной кампании США, о своих отношениях с окружающим миром и о своей тихой борьбе со всемогущим критиком Кутзее; во-вторых, собственно, «Вьетнамский проект», который представляет собой эссе о способах ведения войны во Вьетнаме и о том, как на самом деле должны были поступить Соединенные Штаты, чтобы избежать большого количества жертв с

¹ Truth in autobiography. – Cape Town: Univ. of Cape Town press, 1984. – 60 p.; White Writing: On the Culture of Letters in South Africa. – New Haven: Yale univ. press, 1988. – 206 p.; Doubling the point: Essays and interviews. – Cambridge: Harvard univ. press, 1992. – 448 p.; Giving Offense: Essays on Censorship. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1996. – 304 p.; Stranger shores: Literary essays, 1986–1999. – L.: Secker & Warburg, 2001. – 272 p.; Inner workings: Literary essays, 2000–2005. – L.: Harvill Secker, 2007. – 304 p.

обеих сторон и сократить время сопротивления вьетнамцев. Фрагменты исследования, как и обстоятельства работы над ним, постоянно вмешиваются в устоявшийся жизненный уклад героя, разрушая его или превращая в хаотическое смешение реальных и воображаемых ситуаций, мыслей, чувств. Это смешение выражается вполне традиционным для романа образом – через сон или видение. Переплетение эссеистического и романного планов организует сложную комбинированную философско-художественную структуру произведения.

Следующим значительным шагом на пути внутренней трансформации романа в роман-эссе в творчестве Кутзее становится «Элизабет Костелло» (2003). Его заглавная героиня, известная писательница, путешествует по миру, читая лекции и общаясь с «собратями по перу». Наряду с повествованием об Элизабет, уже известной читателям по сборнику эссе «The Lives of Animals» (1999), где она выступает в качестве альтер-эго самого автора, роман включает в себя несколько вставных эссеистических конструктов: лекции, письма и диалоги, по структуре напоминающие эссе. Темы вставок – права животных, история африканской литературы, вопрос об ответственности автора перед собой и перед будущими поколениями, пересказ рассказа Ф. Кафки «Отчет для академии». Помимо них в романе имеется ряд описаний, пейзажных и портретных зарисовок, обрамляющих эссе. В финале романа героиня попадает на своеобразный суд, во время которого осознает всю пустоту и незначительность как своего творчества, так и, возможно, своей жизни.

Третий и последний этап оформления романа как романа-эссе в творчестве Кутзее знаменуется освобождением эссе из-под власти романной структуры. «Дневник плохого года» (2007) – книга, сосредоточившая в себе содержание данного этапа, состоит из нескольких самостоятельных, взаимодействующих друг с другом повествовательных линий. Эссе в нем перемежаются дневниковыми записями и собственно нарративом и составляют основное содержание произведения. Текст делится на фрагменты, напоминающие своеобразные главы или отрезки повествования. Автор делит книгу на две части: «Твердые суждения», куда входят эссе общего содержания, о политике и жизни государств, дневник главного героя, в котором он делится впечатлениями о нанятой им машинистке, и рассказ о скучной жизни героя, заполненной бытовыми мелочами; вторая часть – «Второй дневник», темы составляющих его эссе становятся более личными, затрагиваются

вопросы литературы, философии и культуры, проявления человеческой души; в этой же части помещен и текст дневника нанятой писателем девушки-машинистки, в котором она размышляет над вопросами, поднятыми в перепечатываемых ею эссе. Финал романа – эссе «О Достоевском», где герой признается в любви к русской литературе, а также монолог героини, запоздалое признание в любви отсутствующему Сеньору К.

Если в «Элизабет Костелло» содержание лекций / эссе тесно связано с жизненным опытом героини и адресованы они образованной публике, знакомой с творчеством автора, то главным адресатом «Второго дневника» (зеркального по своей структуре по отношению к первой части) является неподготовленный читатель: машинистка, нанятая стареющим писателем. Перепечатываемые ею статьи, наброски, эссе дают ей материал для строительства собственного внутреннего мира. Мироощущение героини меняется в ее собственном восприятии, и автор, поначалу обращавший внимание читателя исключительно на ее внешность, начинает описывать также ее мысли, идеи.

С читателем, по замыслу автора, должна происходить аналогичная метаморфоза: оспаривая точку зрения эссеиста, продолжая его мысли, открывая через его произведения свойственную ему картину мира, читатель, тем самым, расширяет свою.

Названные произведения Дж.М. Кутзее позволяют проследить основные этапы кристаллизации жанра романа-эссе в его творчестве. Происходит ряд изменений в форме романа: так, содержание «Вьетнамского проекта» не позволяет с полной уверенностью причислить его к данному жанру, так как положения, включаемые героем

В доклад, преследуют его и в обыденной жизни, и, таким образом, текст эссе неотделим от повествования. В «Элизабет Костелло» нарративная и художественно-публицистическая линии хоть и переплетаются и дополняют друг друга, но все же разделены, и значит, это произведение уже можно причислить по жанру к романам-эссе. Многоуровневая конструкция «Дневника плохого года», практически все части которого можно читать по отдельности, также позволяет отнести этот текст к исследуемому жанру, тем более что значение текстов эссе в раскрытии образа героя и эволюции внутреннего мира героини является определяющим.

Другим следствием «освобождения» эссе из «плена» романного текста становится возможность увеличить количество вопросов, не

связанных с содержанием напрямую, которые могут быть затронуты в произведении: от одного в «Сумеречных землях» до 55 в «Дневнике».

И наконец, меняется место автора в повествовании. Так, в «Сумеречной земле» персонаж, носящий фамилию Кутзее, – второстепенный. Это судья и критик главного героя, который, в свою очередь, также передает в своей работе антимилитаристские настроения писателя Кутзее. Элизабет Костелло, будучи главной героиней и к тому же писательницей, берет на себя функцию альтер-эго автора, но некоторые его идеи передаются и через размышления второстепенных персонажей; в «Дневнике» автор присутствует сам, единый в трех лицах (как автор книги, ее герой и автор вошедших в нее эссе).

В.А. Пестерев
«РОМАН-ГИПОТЕЗА» И «ОСТАТОК»
ТОМА МАККАРТИ*

Аннотация. В статье рассматривается своеобразие «романа-гипотезы» как характерного явления современной прозы и анализируются его особенности в «Остатке» британского писателя Т. Маккарти.

Ключевые слова: роман; роман-гипотеза; художественная форма; герой; поэтика; ирония; стиль; автор; повтор.

Оставаясь ведущим жанром словесно-художественного творчества, роман по-прежнему *«не равен себе: он в разных отношениях переходит свои границы («трансцендирует» себя), но этим и утверждает себя как универсальный поэтический жанр»*¹. Осмысливая это свойство, М. Брэдбери заявлял, что «действительно хороший роман борется со своей природой – природой романа как такового»². «Надо признать тот факт, – пишет Д. Виар, – что вариативность и стремление выйти за собственные рамки всегда обеспечивали жизнеспособность романа, который никогда не довольствовался какой-то одной формой и четкими установками и постоянно видоизменялся»³.

Роман (как и искусство в целом), в этой динамике перемен подобный культуре, представляет ее эстетический смысл, складывающийся в пределах классического и неклассического,

* Статья выполнена в рамках гранта РГНФ, проект N 13-34-01013.

¹ Михайлов А.В. Роман и стиль // Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997. – С. 462.

² Haffenden J. Novelists in Interview. – L.; N.Y., 1985. – P. 56.

³ Viart D. Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain / Пер. А. Петровой // Le Roman français contemporain. – P., 2002. – P. 161.

поп-беллетристики и «высокой» литературы, стереотипа, «формульности» и эксперимента, эмпирики и метафизики, авторского «я» и читательской активности, соавторства, рационализированной теории, концептуализации и интуиции, истории романа (шире – культуры) и современности, достоверного факта и непредсказуемого, «несказанного». Пересечения, параллели, соединение этих составляющих – не только органичная жанровая парадоксальность, а явленный скептицизм и гипотетичность современного романного мышления, напрямую соотносимого с «философией возможного». Разработанная М.Н. Эпштейном в 90-е годы прошлого столетия, эта теория в одной из основополагающих своих идей утверждает, что в настоящее время гипотеза – «зрелый и самодостаточный тип мышления, в котором оно созерцает свои собственные возможности»¹. То же проявляется и в одном из аргументов философских умозаключений М.Н. Эпштейна, постулирующего, что «слова “как”, “как бы”, “как если бы”, которыми определялась специфика художественного образа, теперь все больше характеризуют повседневную жизнь, ее многовариантность, обилие допущений»².

В углублении и усилении гипотетических начал, бесспорно, важны достижения модернистского, но в особенности постмодернистского творчества³. Хотя искусство – это всегда «как будто» («*un comme si*»)⁴, возрастающая в новейшей литературе мас-

штабность предположений и допущений, как и скептических сомнений, очевидна. «Что есть реальность?», «что есть человек и его “я”?», «что есть роман?», «что есть художественность?» – основополагающие вопросы, получающие если не скептическое освещение в творчестве, то в лучшем случае гипотетическое понимание или решение. Множественность и усложнение гипотетичности просматриваются на разных уровнях произведения: проблематизация романых ситуаций, контрапунктное столкновение разных точек зрения, критическое и интеллектуальное очуждение, резкие смены повествовательных

¹ Эпштейн М.Н. Философия возможного. – СПб., 2001. – С. 81.

² Там же. – С. 244.

³ См.: Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты. – Волгоград, 2001. – С. 15–20.

⁴ Blanchot M. La Part du feu. – P., 1949. – P. 26.

форм, несовпадение означаемого и означающего, приемы компьютерных технологий, «внезаходимость автора», иллюзорность фрагментарности и целостности, художественная и теоретическая саморефлексия произведения, игра. Эти общие положения охватывают все пространство литературы в ее видоизменениях, определяя модификации романной прозы начала XXI в.

Правда, в наше время редки такие самобытные произведения, как, скажем, «Жестяной барабан» (1959) Г. Грасса, «Бледный огонь» (1962) В. Набокова, «Игра в классики» (1963) Х. Кортасара, «Сто лет одиночества» (1967) Г. Гарсиа Маркеса, «Женщина французского лейтенанта» (1969) Дж. Фаулза, «Радуга тяготения» (1973) Т. Пинчона, «Корректур» (1975) Т. Бернхарда, «Жизнь способ употребления» (1978) Ж. Перека, «Если однажды зимней ночью путник...» (1979) И. Кальвино (не говоря уже об уникальности творчества Ф. Кафки, М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулфа, У. Фолкнера). Поэтому не случайно упрочивается представление о продолжении предшествующего века в искусстве нового столетия¹.

Открытия и эксперименты XX в. в меняющихся способах художественного синтезирования – магистральная линия современного романного творчества. При этом важен обновляющий уровень синтеза в его эстетической аксиологичности. Одновременно творчески индивидуально преобразуются частные общехудожественные приемы: роман в рассказах («Центральная Европа» У.Т. Воллманна, 2005; «Слава» Д. Кельмана, 2009); фрагментарная композиция («1979» К. Крахта, 2001); автор – герой

¹ Журнал «История американской литературы», подводя итоги минувшего века и стремясь выявить творческие ориентиры настоящего момента, обратился к 26 американским поэтам и романистам с рядом вопросов. В поле зрения и редакции, и писателей оказались злободневные и перспективные для культуры аспекты: связь творчества с политическими, религиозными, культурными, национальными, международными, расовыми, классовыми, гендерными, сексуальными пристрастиями и убеждениями; «общественный мандат американского литературного творчества за последние двадцать лет»; писатель и читатель; художественные традиции и поколенческое сознание; художник и его редактор и издатель; роль критики и академической науки в писательской работе. См.: American literary history. – Oxford, 1999. – Vol. 11, № 2. – P. 215–353. Без сомнения, эти вопросы по-прежнему остаются актуальными, определяя современный литературный процесс.

произведения («Карта и территория» М. Уэльбека, 2010); притча («Не покидай меня» К. Исигуро, 2005); роман в романе («Сон Сципиона» Й. Пирса; 2002), модусы фантастического («Гламорама» Б.И. Эллиса, 2000; «Дондог» А. Володина, 2002), эпические и реально-достоверные формы («Марш» Э. Доктору, 2005; «Суббота» Й. Макьюэна, 2005).

Несмотря на радикальную ломку художественного языка всех видов и жанров искусства в XX в., память культуры и творчества действенна в современном их бытии – посткультуре¹. Глав-

ное в ее «арт-поле», – полагает В.В. Бычков, – «контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики, замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами, художественности – интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмп, снятие ценностных критериев, абсолютизация любого жеста художника в качестве уникального и значимого феномена»². И небезосновательно исследователь видит «в самом факте *посткультуры* как небывалого еще в истории человечества переходного периода несколько иную возможность: подготовку современного человеческого сознания, менталитета, психики, разума и т.п. (тела, души и духа) к какому-то грандиозному скачку на принципиально новый уровень бытия, где будут и свои ценности, и свои формы их выражения, принципиально отличные от наших»³.

Исконное свойство романа как искусства – противостояние: преодоление своей собственной природы и невозможность полного разрыва с сущностными основами жанра (о чем свидетельствуют авангардные устремления XX в.) – касается в равной мере и традиций, и инноваций, и выдвигает на первый план, пожалуй,

¹Этот термин предложен В.В. Бычковым и используется им и его собеседниками в эпистолярном диалоге Н.Б. Маньковской и В.В. Ивановым – рассматриваются ли художественно-эстетические вопросы или анализируются конкретные явления искусства и литературы. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М., 2012. – 840 с.

²Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М., 2012. – С. 20–21.

³Там же. – С. 91.

главный вопрос творчества в начале XXI в. Конечно, важна критика разного рода фиктивных «инсталляций» и «перформансов» «актуального искусства» («современного искусства»: «contemporary art», «l'art contemporain» – так называют его на Западе)¹ или поточной индустрии откровенной поп-беллетристики. Не безапелляционное отрицание, но стремление понять сущность и функциональность этих явлений: генетическую, социокультурную, технократическую, идеологическую, духовно-интеллектуальную, эстетическую².

Проблемность современного творчества видится в том, что искусство, литература, роман могут стать антиподами самим себе – экспериментами над собой. Намечающаяся возможность выхода – соединение прежнего опыта (традиций)³ и нового при отказе от «издержек» и в том и в другом. Возрождение у современных писателей интереса к событийно-сюжетному повествованию и многомерному образу человека, отход от унифицированных моделей

корректируется изменяющимися поэтологическими подходами, явными в литературе последних десятилетий прошлого века⁴. Определенную целостность придают этой двунаправленности именно скептицизм и гипотетичность, так как «сама повествовательная форма сегодня подвергается переосмыслению и переработке, поскольку функцией романа становится не просто

¹ См.: Кудрявцева С.В. Актуальное искусство // Лексикон современного искусства / Под ред. А.А. Никоновой и М.В. Бирюковой. – СПб., 2010. – С. 45–47.

² См., напр.: Искусство или мистификация: Восемь эссе = *Art ou mystification?* / [Сост. Б. Лежен]; Пер. с франц. А. Лебедева. – М., 2012. – Содерж. авт.: Борис Лежен, Жан Клэр, Жан-Филипп Домек, Жан-Луи Аруэль, Костас Мавракис, Марк Фюмароли, Од де Керрос, Кристин Сурженс.

³ «Нет писателя, который не испытал бы литературного влияния, – заявлял С. Рушди, отвечая на вопрос “Какое место в вашем творчестве занимает литературная традиция и как она соотносится с вашим индивидуальным писательским талантом?” – Это очень важно, потому что, впитывая чужое и противопоставляя себя ему, можно четче определить собственные границы». «Входи в каждую незапертую дверь». См.: Иностранная литература. – М., 2009. – № 11. – С. 279. – (С Салманом Рушди беседует журналистка Мита Капур / Пер. М. Клянской).

⁴ См., например, анализ ахронии, трансгрессии, архивирования, демифологизации и ремифологизации, коллекционирования в монографии: Кучумова Г.В. Роман конца XX века в системе культурных парадигм. Новые романские формы и новый культурный герой. – Saarbrücken, 2011.

рассказ о событиях, но и вопрошание, подозрение, понимание этих событий»¹.

Литература XX в. воспринимает мир как данность в категориях трагического, комического, абсурдного, иррационального. Но в разных ее художественных проявлениях преобладает вопрошание жизнью человека, в котором, вопреки философскому и этическому нигилизму, живы личная нравственная чуткость, ответственность, долг. Поэтому жизненно оправдан будто лишенный смысла выбор доктора Рие и священника Панлу, «чужих» в Оране журналиста Рамбера и Тарру в экзистенциалистском романе А. Камю «Чума» (1947). Несмотря на парадоксальную двойственность авторской позиции, та же нравственная основа жизненного приговора неподлинности – игры, ролей, масок Брауна, Джонса, Смита – вскрыта в «Комедиантах» (1966) Г. Грина.

Начиная с последней трети прошлого столетия и до настоящего времени происходит переключение акцентов. Человек (герой, персонаж), автор (повествователь), роман (теоретическая и художественная рефлексия текста) вопрошают реальность, историю, культуру, «другого», самих себя. Идеи экзистенциальной относительности и гетерогенности канонизируются в сомнении и гипотетичности. Их модусы усложняются в совмещении взаимопереходности и взаимоотрицания, создающих диалектическую динамику и в современном эстетическом сознании, и внутри романного целого. Подобно обнажению приема, «сделанности» произведения в литературе XX в., гипотеза доминирует в современном романе, являясь принципом художественного понимания мира и человека, и, соответственно, – структурным компонентом прозы². Принимая утверждение А. Компаньона «У литературы одна мораль – сомнение»³, необходимо добавить: «которое неотделимо от гипотезы». Поскольку она охватывает микро- и макроуровни как самого творческого процесса, так и отдельного произведения в их

¹ Viart D. Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain / Пер. А. Петровой // Le Roman français contemporain. – P., 2002. – P. 161.

² Современные писатели достаточно часто говорят о роли гипотезы в их произведениях. Напр., А.С. Байетт пишет о «гипотетическом повествовании» («hypothetical narrative») и «гипотетическом стиле» («the “hypothetical” style»). См.: Byatt A.S. On histories and stories. Selected essays. – L., 2001. – P. 103.

³ Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С.Н. Зенкина. – М., 2001. – С. 304.

видоизменяющихся свойствах: то в латентных, условных формах, то непосредственно и открыто.

«В романе, – полагает Милан Кундера, – рассматривается не реальность, а экзистенция. А экзистенция – это не то, что произошло, это поле человеческих возможностей, все то, что может стать с человеком, на что он способен, романисты составляют *карту экзистенции*, открывая ту или иную человеческую возможность»¹. Очевидная в этом суждении о сути романа гипотетичность открыто заявлена в «Остатке» (*Remainder*, 2005) современного британского писателя Тома Маккарти, основа произведения которого – столкновение реальности и ее модели, причем в аспекте возможности преодоления эмпирики.

Замысел писателя сконцентрирован, в первую очередь, в сюжетной логике произведения. Безымянный герой, из-за аварии переживший длительную кому и пребывающий в состоянии амнезии, желает стать настоящим как в прежней своей жизни². Случайно увиденная им трещина на стене в ванной комнате у знакомого пробуждает смутные воспоминания о доме и квартире, где (возможно) жил когда-то герой. С этого и начинается для него путь реконструирования реальности. Дома, каким он всплывает в памяти: с запахом жарящейся у соседки печенки, звуками пианино, цветами и кафельным узором на лестничной площадке, котами на крыше соседнего дома. Все расходы оплачиваются из восьми с половиной миллионов фунтов стерлингов, которые выплачены ему в качестве компенсации причастной к аварии компанией. История с домом и последующие события осуществляются благодаря сверхделовому и энергичному Назруму Виасу, служащему компании «Контроль времени», «основное дело» которой – «забота о человеке» (с. 94)³, по сути, исполнение всех прихотей клиентов. В развитии сюжета каждый проект последовательно сменяется новым, более дерзким: за воссозданием дома следует реконструкция шиномонтажной мастерской и выброса «голубой жидкости» в машине, затем –

¹ Kundera M. *L'Art du roman*. – P., 1986. В рус. пер.: Кундера М. Искусство романа / Пер. С.Н. Зенкина. – М., 2001. – С. 61.

² На русском языке (в переводе Анны Аслаян) роман издан под названием «Когда я был настоящим», отражающим именно эту сторону авторской мысли Т. Маккарти.

³ Здесь и далее текст романа цитируется с указанием страницы по изданию: Маккарти Т. Когда я был настоящим / Пер. с англ. Анны Аслаян. – М.: AdMarginem, 2011. – 352 с.

инсценировка смерти чернокожего мужчины, ограбление банка и финальный угон самолета.

Просматривающееся в сюжете гипотетическое допущение – реконструкция реальности, – благодаря которому возникает и существует особый романый мир Маккарти, изображается художественно достоверно и служит способом мотивировки происходящего, как в общем повествовательном плане, так и в конкретных образах; при этом оно многомерно в творческом воплощении.

Личная проблема героя Маккарти – «стать настоящим» – представляет собою авторскую разработку актуальной в современном творчестве проблемы самоидентификации человека. Травма – не только причина переживаний и поступков персонажа. Интерес писателя связан со стремлением понять, «как влияет на человеческое сознание травма»¹, поскольку, основываясь прежде всего на идеях З. Фрейда, он воспроизводит травму как «состояние субъективное», будучи глубоко убежден в том, что XX век – «столетие, прошедшее под знаком травмы», не преодоленной и в настоящем².

Героя привлекает все естественное и подлинное, чего лишен он сам. Ему хочется «просто существовать» (с. 30), бездумно слиться со своим собственным поведением, уподобившись Роберту Де Ниро из увиденного им фильма «Злые улицы». Восприятие себя как «поддельного», «б/у», «искусственного» усиливается сравнением с другими людьми, за которыми он наблюдает и с которыми даже стремится контактировать, но тщетно. «Друг» Грег и «подружка» Кэтрин его утомляют и чужды ему. «Кэтрин уже начинала меня раздражать», – говорит герой в одну из последних с ней встреч. – «Мне больше нравились ее отсутствие, ее тень» (с. 47).

Одиночество и отчуждение осложняют состояние персонажа, поскольку он осознает, что обладание вещами, пребывание в том или ином месте не меняют его положения чужого: «Я могу ими (магазинами, кафе, кинотеатрами. – В. П.) обладать, но все равно останусь по отношению к ним извне, снаружи, за дверью» (с. 60). Отчуждение мира углубляется в ощущениях героя, например, в момент созерцания им Лондона: «Казалось, город смыкает ряды, как бывает, когда он стягивается сам в себя, а тебя выставляет

¹ Интервью Тома Маккарти Анне Асланян. – Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2106715.html> – (Дата обращения: 20.10.2012.)

² Там же.

наружу... Это ощущение непричастности окрашивало весь город, пока я наблюдал, как он темнеет и светится, смыкая ряды» (с. 59–60). Экзистенция героя Маккарти близка Мерсо из романа «Чужой», однако от глубинного безразличия «постороннего» А. Камю в его поглощенности физическими состояниями герой «Остатка» отличается сосредоточенностью на собственных эмоциональных реакциях: «...Мне все надоело: люди, идеи, мир – все» (с. 72).

Для Маккарти важен особый тип героя, которого он стремился сделать «предельно простым, чтобы переживания его носили не умственный характер, а характер глубоко внутренний, чувственный, непосредственный, осязательный»¹. Он соотнесен со значимой для автора идеей, очевидной и в последующих его романах «Люди в космосе» (*Men in Space*, 2007) и «С» (С, 2010): «Речь во всех них идет о неудачных попытках выйти за пределы – будь то в политическом смысле, в метафизическом, да в каком угодно»². В «Остатке» герой пытается преодолеть эмпирическую реальность, реконструируя ее. Ключевые параметры реальности в романе – материя и время. Вернуть прошлое в настоящее и заменить сущее симулякр становится смыслом жизни протагониста. «Шум и ярость» У. Фолкнера для Маккарти – «самая совершенная из когда-либо написанных книг»³, близость которой «Остатка» постоянно подчеркивается самим Маккарти в интервью: оба романа – «о времени: о попытках остановить время»⁴. Его материальность определяет романский конфликт. Создавая свои модели реальности, герой пытается воплотить их как истинные и достоверные. Время и материя – реальные или реконструируемые – в восприятии автора и героя относительны и условны, поскольку сознание – мера всего и вся – непредсказуемо и иллюзорно. Не случайно в самом начале своей истории рассказчик заявляет: «Мозг – штука гибкая и коварная. Готовая на любые авантюры» (с. 7).

Строя «реальное внутри сознания человека»⁵, Маккарти, подобно Дж. Джойсу, М. Прусту, С. Беккету, У. Фолкнеру,

¹ Александров Н.Д. Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 243.

² Интервью Тома Маккарти Анне Асланян. – Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2106715.html> – (Дата обращения: 20.10.2012.)

³ Александров Н.Д. Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 242.

⁴ Там же.

⁵ Lodge D. Conscionsness and the novel. – L., 2003. – P. 48.

оказавшим значительное влияние на писателя¹, сосредоточен на смене ментальных состояний протагониста – но казусных и импульсивных. Постоянные внешние и внутренние препятствия – неопределенность образов прошлого, неудовлетворенность, чувство собственной неполноценности, непонимание своих состояний, неуверенность, чуждость «другим» и окружающей жизни, эмпирические и материальные субстанции – вызывают у героя желание преодолеть их. Избранный автором и персонажем путь – «повторение, реконструкция, противопоставление реальности и ее моделей», которые, по мнению Маккарти, представляют ряд тем в «Остатке» и «занимают центральное место в искусстве»².

Будучи содержательно-смысловыми, эти мотивы являются также структурообразующими. По логике сюжетного и психологического развития Маккарти разбивает повествование на две неравные части, граница между которыми – начало экспериментов героя.

Первая из них тяготеет к традиционному роману: исповедально-лирическому и драматическому в воспроизведении пост-травматических обстоятельств персонажа. Только отчасти этот романский блок, на чем настаивает Зэди Смит, можно назвать «чем-то подобным антилитературной мистификации» («a kind of anti-literature hoax»)³. Переживания рассказчика, его нервозность, беспомощность, непрактичность достоверны в их неподдельности, а стремление заново найти себя в этой жизни выписано в традициях английского «романа поиска». Одновременно разброд в мыслях, нелепость поведения комедийно снижают и обесценивают напряженный драматизм исканий. То рассказчик, когда при входе в метро ему «внезапно пришло в голову», что его «поза похожа на позу нищего, протягивающего руки, выпрашивающего мелочь у прохожих» (с. 51), начинает тут же попрошайничать. То приводит в кафе случайно увиденного бездомного и пытается неумело выведать у него, удастся ли тому чувствовать себя естественно в нищенском существовании.

¹ См.: Александров Н.Д. Тет-а-тет: Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 241–245.

² Там же. – С. 249.

³ Smith Z. Two paths for the novel // The New York review of books. – N.Y., 2008. – Vol. 55, Iss. 18. – 20 November. – Mode of access: <http://www.nybooks.com/articles/22083> – (Date of access: 25.09.2013.)

Эта экспозиционная часть романа всецело построена на повторах, поскольку Маккарти не только разделяет убеждения Фрейда, «что в психической жизни действительно имеется тенденция к навязчивому повторению», очевидному в травматических состояниях, в «склонности ребенка к игре»¹. «Повторение вездесуще, — считает писатель. — <Оно> имеет собственную логику, и это — то, на чем в большей мере основывается западная литература в целом»². В основной части романного повествования, где сконцентрированы и реконструкции, и противопоставления реальности ее моделям, они раскрываются как сложная сеть повторений, развернутое изображение которых в сюжетном движении сокращается, а ритмическая динамика в смене эпизодов ускоряется.

Ограничная экспериментам рассказчика форма «Остатка» — «конструктивный деконструктивизм» («constructive deconstruction»)³. Сохраняя традиционные романские модусы, Маккарти одновременно их демонтирует и на основе их синтеза выстраивает собственную художественную модель романа. Повествование от первого лица — это воссоздание фрагментарного сознания героя и его поведения, которое, настаивает Маккарти, «целиком основано на кинематографической логике — целиком и полностью»⁴. События расчлняются резкими и внезапными переключениями с происходящего на ощущения, мысли, бытовые детали: часто через уподобление, вызывающее неожиданные ассоциации и у героя, и у читателя. При этом очевидна диспропорция между авторским делением на главы и наличием в каждой из них сюжетного ряда. Недосказанность, незавершенность реплик и их смысловые отклонения от главной темы разговора определяют структуру диалогов. А излюбленный для Маккарти повтор в «Остатке» чрезмерен и навязчив: от сюжетных циклов до лейтмотивных деталей. Множественность повторений вызывает ощущение искусственности, акцентирует нарочитую «сделанность»

¹ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Пер. Я. Когана. — М., 1992. — С. 215–216.

² Интервью Тома Маккарти Анне Асланян. — Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2106715.html> — (Дата обращения: 20.10.2012.)

³ Smith Z. Two paths for the novel // The New York review of books. — N.Y., 2008. — Vol. 55, Iss. 18. — 20 November. — Mode of access: <http://www.nybooks.com/articles/22083> — (Date of access: 25.09.2013.)

⁴ Интервью Тома Маккарти Анне Асланян. — Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2106715.html> — (Дата обращения: 20.10.2012.)

произведения, разрушает миметическую подлинность изображаемого, и этим порождает отличие от реалистического романа, от характерной для него уравнищенности и завуалированности литературных приемов. Маккарти важна не эмпирическая, а художественная достоверность, которую он видит в комиксах, отвечающих «новым задачам» и подобно словесному творчеству перекраивающих форму. Поскольку и комиксы, и роман стремятся «придать ей весомость достоверного документа, не пытаясь даже замаскировать полную вымышленность всего описанного»¹.

И в этой двойственности, и в поэтологической иерархии «Остатка» всепроникающа и универсальна ирония, которая в литературе XX и XXI столетий становится мировоззренческой категорией

и феноменом современной художественности². Однако историко-литературные корни такого нового статуса глубинны: не только «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера, «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле, но и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, в романе которого ирония – «тотальное видение» («a total vision»)³.

Повествовательный текст «Остатка» представляет постоянное переключение от одной формы иронии к другой. Отличающаяся от юмора, но и соприродная ему по умеренности обличения (по контрасту с сатирой и сарказмом), ирония в непосредственном образотворчестве переходит в юмористическое (как, впрочем, и оно часто становится ироническим) – возникает юмористическая ирония. Ее эффект усилен в беглом взгляде героя на секретаршу во время первого визита в офис Мерна Добинз: «Первая дежурная, похожая на лошадь, впустила меня сразу же, нервно поглядывая на меня как на заразного» (с. 48) («The first one, the horsey young receptionist, buzzed me straight through, glancing at me nervously, as though I were contagious»; с. 34)⁴. Метафорически акцентируется комизм в одной из характеристик Наза, чей

¹ Маккарти Т. Тинтин и тайна литературы / Пер. С. Силаковой. – М., 2013. – С. 9.

² См. освещение этих вопросов в работах: Hutcheon L. Irony's edge: The theory and politics of irony. – L., 1994; Sim S. Irony and crisis: A Critical history of postmodern culture. – L., 2002; Colebrook C. Irony. – L., 2004.

³ Bradbury M. Possibilities: Essays on the state of the novel. – L.; N.Y., 1973. – P. 39.

⁴ Здесь оригинальный текст романа цитируется по изданию: McCarthy T. Remainder. – L.: Alma books, 2006. – 286 p.

«организационный талант воспалился, раздулся до размеров одержимости, граничившей с иступлением» (с. 299–300). («...he acquiesced with that decision, Naz's talent for logistics had become inflamed, blown up into an obsession that was edging into a delirium»; с. 141). И едва уловимо, суггестивно сквозит ирония, когда герой после долгого пребывания в реставрируемом доме выходит в город: «...однажды у меня возникло желание сходить и самому проверить, что происходит во внешнем мире. Оказалось – ничего особенного» (с. 206) («One day I got an urge to go and check up on the outside world myself. Nothing much to report»; с. 95).

Основываясь на идеях Поля де Мана, Маккарти полагает, что «ирония – модус литературы, в котором нам явлено нечто, неотъемлемо присущее литературе в целом: ее переживание времени, языка и мира, причем стержнем является вопрос фальши и разнообразные напрасные попытки преодолеть фальшь»¹. В этой функции, но одновременно и снижая драматическое напряжение текста, ирония постоянна: как в случае с консержкой, лицо которой герой вспомнил «лишь как пустое место», и поэтому ей надели маску «вроде тех, что носят хоккейные вратари» (с. 159). Иронически комичен и повтор, в котором заключена особая «фальшь» – механистичность, поскольку, как вслед за А. Бергсоном считает Маккарти, «повтор – противоположность жизни в целом, ее уникальности»: «основополагающий закон жизни – ее абсолютная неповторяемость»².

Такая разновидность иронии, вплоть до вербальной (к примеру, часто возникающее в цепочке определений человека и мира «б/у»: «second hand» в оригинале) воссоздает художественное как мировоззренческое. Одновременно в иронии Маккарти проступают исконно национальные черты – сдержанность, чувствительность к искажению жизненно-естественного, детскость, словесный комизм, «эмоциональная и духовная простота», связь с «типично английским» литературным нонсенсом³.

¹ Маккарти Т. Тинтин и тайна литературы / Пер. С. Силаковой. – М., 2013. – С. 157.

² Маккарти Т. Тинтин и тайна литературы / Пер. С. Силаковой. – М., 2013. – С. 149.

³ Развернутый анализ этого аспекта см. в главе «Английский юмор как средство национальной идентификации»: Шестаков В.П. Английская литература и английский национальный характер. – СПб., 2010. – С. 63–89.

«Остаток» – «комедия идей» («the comedy of ideas»)¹, но и «комедия проектов», в которой внутрироманные иронические отношения компонентов имеют семантический оттенок гипотетичности, поскольку раскрываемые иронией несовпадения и утраты сходства, двойственность и неопределенность смыслопорождения² близки предположению или допущению. Они усиливаются гипотетичностью типа героя Маккарти, особенно очевидной с учетом суждения М.Н. Эпштейна, разделяющего утверждение М.М. Бахтина о том, что «сама романная действительность – одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности»³. И развивая эту мысль в соответствии со своей философской теорией, современный культуролог пишет: «Герой романа захвачен разнообразными ситуациями, которые пытаются его “воплотить”, навязать ту или иную социальную роль, сделать частью действительности, но в том и состоит романное действие, что герой постоянно выводится из равенства этим ситуациям и самому себе, он есть чистая возможность, которая не поддается никакой реализации, всегда сохраняет свою гипотетичность, свое “может быть” по отношению ко всем уловкам и притязаниям сущего»⁴.

«Моя погибель – материя» (с. 23). Эта будто случайная фраза в самом начале повествования перекликается в конце с итоговым умозаключением, пусть и относящимся к конкретному эпизоду инсценировки ограбления банка. По сути оно подводит черту под всеми опытами конструктора⁵: «Материя, несмотря на все мои приготовления, все мои уловки и попытки ее перехитрить, сделала гениальный финт. Перехитрила меня в ответ (с. 320).

¹ Именно так М. Брэдбери определяет «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». Bradbury M. Possibilities: Essays on the state of the novel. – L.; N.Y.: Oxford univ. press, 1973. – P. 38.

² Слово греческого происхождения, «ирония» в англоязычных странах переводится как «dissimulation» – сокрытие, утаивание. См.: Cuddon J.A. The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory. – L., 1992. – Third edition. – P. 457.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 424.

⁴ Эпштейн М.Н. Философия возможного. – СПб., 2001. – С. 240.

⁵ Именно «конструктором», а не «протагонистом», по мнению З. Смит, следует называть героя «Остатка». См. Smith Z. Two paths for the novel // The New York review of books. – N.Y., 2008. – Vol. 55, Iss. 18. – 20 November. – Mode of access: <http://www.nybooks.com/articles/22083> – (Date of access: 25.09.2013.)

Промежуточные и итоговые суждения героя – следствие проживаемой им романной реальности противоборства с материей, идея которой непосредственно связана с постулатами Международного общества некронавтов, возглавляемого Маккарти. Главное для художников-некронавтов и в искусстве, и в литературе – «исследование» смерти как особого «рода пространства». И речь идет «не о буквально понимаемом, мистическом запределье, а о смерти внутри, в пределах мира»¹. Отсюда и обостренный интерес ко всему, что разрушаемо, прежде всего – к материи.

Устремления героя «Остатка» в этом аспекте двунаправлены. Он пытается почувствовать и понять материальную природу вещей² и обуздать материю. В последнем персонаж радикален и одержим. Осознавая, что не только он, но и все в окружающем мире – люди ненастоящие, фикция, протагонист желает созданную модель «вынуть» («из специально обозначенной зоны (из экспериментальной среды. – В. П.) и поместить обратно в мир» (с. 301), в точку, где симулякр «сливается с событием»: «это позволит мне проникнуть в сердцевину и жить внутри нее, быть совершенным, идеальным, настоящим» (с. 301). Герой создает свой реконструированный мир, а Маккарти удастся воплотить в романе главное для автора свойство литературы – «структуру секретности»: как у Набокова, на которого ссылается писатель³. Это «хитроумно спланированный лабиринт», «где смысл постоянно ускользает», «где читателя затягивает вглубь литературы»⁴.

Поэтологически автор «Остатка» достигает этого, воплощая принцип «шаг вперед и шаг назад», характерный для комиксов

¹ Александров Н.Д. Тет-а-тет: Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 247.

² Обратим внимание на одно из признаний Маккарти, основывающегося на поэтике фильмов А. Тарковского, у которого камера «сосредоточена на структуре вещей»: «Когда мой персонаж убивает людей, никакого ужаса он, отняв

у кого-то жизнь, не испытывает – ему хочется увидеть отражение предметов в крови, или же он разглядывает рану, ее фактуру, говорит: похоже на губку». Александров Н.Д. Тет-а-тет: Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 244. Ср. со сценой смерти актера-налетчика в «Остатке» (с. 331–335).

³ Александров Н.Д. Тет-а-тет: Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 241.

⁴ Там же.

(виртуозно проявленный в «Приключении Тинтина» Эрже), но также и сущностный компонент литературы: по Маккарти, «крипта – нанесение и стирание знаков», которая «распахивает пространство произведения»¹. Последовательности Маккарти в построении и литературной, и языковой структур произведения на повторениях (цепочка реконструкций и их изменения в сюжете, вариации поступков, чувств и рефлексий персонажа, внешние детали, вербальные и синтаксические тавтологии) имманентны непредсказуемость и случайность (возникновение новых экспериментов, внезапные помехи и срывы в их осуществлении, сложная ассоциативность в рефлексиях рассказчика). В этой мастерски организованной писателем двойственности повествования очевидность рассказанного и изображенного воспринимается как виртуальная, оборачивается семантической амбивалентностью и множественностью.

Вполне вероятно, что финальная сцена завершает романную линию опытов героя над жизнью. Находясь в самолете и пережив новизну потрясших его в момент невесомости ощущений, возникших во время виража, протагонист приказывает пилоту повторить маневр, направляя машину вперед, потом назад, – снова и снова. Его единоборство с реальностью продолжается. «Я был по-настоящему счастлив» (с. 351), – признается рассказчик в момент повторного виража. Но причина остается неопределенной: в чем источник его счастья – в новой реконструкции, преодолении эмпирической данности, проявлении собственной энергии и воли, в удовольствии от невесомости? Можно допустить любой из этих мотивов. Вместе с тем герой осознает сиюминутность счастливого мига: «...рано или поздно солнце сядет навсегда, сгорит, *лопнет*, погаснет, – и у Вселенной кончится завод, как у игрушки фирмы “Фишер Прайс”, пружина в которой раскрутилась до самого конца», «или, может, у нас просто кончится горячее, еще до того» (с. 351).

Этот план эпизода углубляется в авторском смысловом контексте. Впервые герой Маккарти интуитивно понимает, что суть реальности и материи – в движении. Его распоряжение направлять самолет то вперед, то назад – не что иное как выражение этого знания во временных и материальных пределах данного момента – в настоящем. Собственно, все проекты реконструкции действительности, как и желание заместить ее

¹ Маккарти Т. Тинтин и тайна литературы / Пер. С. Силаковой. – М., 2013. – С. 82.

моделью, обречены на провал именно из-за вечного изменения. Время, материя, реальность, сознание, память всегда остаются тайной. Их иррациональность – в присущем им «остатке», непостижимом для человека, который живет иллюзией своих возможностей и способностей. Столкновение конечного (человек) и бесконечного (реальность) подсказано названием романа – «Остаток». Удел индивидуума – неадекватность, а ее противоположность – иллюзия. Видимо, поэтому, полагает Маккарти, «в современной культуре слишком много внимания уделяется аутентичности, а надо бы наоборот – прославлять неаутентичность, искусственность»¹.

* * *

Гипотеза в «Остатке» – не только условие существования и основа художественной реальности. Это свойство просматривается на протяжении всей многовековой истории романа. У Маккарти каждая экспериментальная ситуация – гипотеза, а их повторяющаяся несостоятельность создает сюжетное движение. Их последовательность образует гипотетический тип повествования. Художественно опосредованные «идея-проект» (реконструкция) и «идея-объект»² (реальность) совмещаются и осложняются перерастанием одной идеи (желание героя стать настоящим) в другую (стремление понять природу реальности), как и разложением идей на минисоставляющие (время, материя). В то же время саморефлексия формы, складывающейся в постоянных переходах от реально достоверных традиций к авангардным способам их переосмысления, вызывает вопрос о мнимости ее жизнеподобия. В этих дискурсах, как представляется, «Остаток» Маккарти – «роман-гипотеза» – подобен «Мантиссе» (1982) Дж. Фаулза или «Дон Жуану» (2004) П. Хандке.

Осмысливая в проекции развития современного британского романа «Нидерландца» Джозефа О'Нила, который написан в

¹ Александров Н.Д. Тет-а-тет: Беседы с европейскими писателями. – М., 2010. – С. 247.

² Здесь используется терминология Жана Старобинского. См.: Старобинский Ж. Материя идей. Беседа с Сергеем Zenкиным // Иностранная литература. – М., 2014. – № 2. – С. 185.

традициях «лирического реализма», и «Остаток» с его авангардными решениями классических установок в искусстве романа, Зэди Смит прозревает «истинное будущее романа» («the true future of the novel»)¹ именно в произведении Маккарти. Несмотря на гипотетическую относительность намеченной перспективы, очевидно, что в литературе нового столетия «Остаток», где в обнаженном виде представлено столкновение реальности и ее возможного реконструирования – эксперимента над жизнью и ее замещения моделью, – явление феноменальное.

¹ Smith Z. Two paths for the novel // The New York review of books. – N.Y., 2008. – Vol. 55, Iss. 18. – 20 November. – Mode of access: <http://www.nybooks.com/articles/22083> – (Date of access: 25.09.2013.)

С.Н. Дубровина
ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА
КАК ИСТОЧНИК ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМЫ

Аннотация. Понятие документального театра объединяет два разных явления: документальный театр «брехтовского» типа и современный документальный театр, или политический и социальный документальный театр. Во Франции документальный театр в чистом виде не прижился, однако в истории французской драмы второй половины XX в. есть множество примеров пьес, в которых явно выражена социальная проблематика и есть опора на документ. В статье рассматривается несколько таких примеров: пьесы А. Адамова, М. Винавера, Ж.-Л. Лагарса, Ж. Помра.

Ключевые слова: документальный театр; политический театр; социальный театр; вербатим; французская драма второй половины XX в.

Документальный театр в узком смысле этого понятия – как театр, в котором на сцене представляется «текст, не предназначенный изначально для сцены и не сочиненный драматургом»¹, появился в революционные 1920-е годы в СССР (агитационная театральная труппа «Синяя блуза», театральные опыты Мейерхольда начала 1920-х годов) и в Германии («Несмотря ни на что» Эрвина Пискатора, 1925 г., своеобразный отчет о войне 1914–1918 гг.)². Спектакли «Синей блузы» после

¹ Мамадназарбекова К. История факта: Истоки и вехи документального театра // Театр. – М., 2011. – № 2. – Режим доступа: <http://oteatre.info>

² Подробнее об истории документального театра см.: Мамадназарбекова К. – Там же.

успешных гастролей 1927 г. в Германии оказали большое влияние на зарубежную театральную практику, в частности, во Франции под влиянием русского коллектива родились театральные труппы «Октябрь» и «Синие блузы», которые затем принимали участие в московском театральном фестивале в 1933 г. Членами агитпроп-группы «Октябрь» были такие известные впоследствии деятели французской культуры, как Роже Блен, Марсель Дюамель и Жан-Луи Барро, а тексты для постановок писали Жак Превер, Поль Элюар и Луи Арагон.

Следующая волна документального театра в Европе приходится на 1960-е годы, прежде всего в Германии, где в это время происходит осмысление итогов Второй мировой войны. Наибольшей популярностью пользуется одна из разновидностей документального театра – театр-процесс, позволяющий драматургу решать задачи вовлечения зрительного зала в диалог о самых спорных проблемах современности. Одна из известных попыток превратить сцену в трибунал – «Дознание» Петера Вайса (1965), пьеса, созданная по материалам франкфуртского суда 1963–1964 гг. над участниками и свидетелями массовых убийств в Освенциме. В том же жанре написаны «Дело Роберта Оппенгеймера» Х. Кипхардта и «Наместник» Р. Хоххута.

Во Франции появление политического театра в 1960-е годы было связано, прежде всего, с созданием «народного театра» Жана Вилара, возникновением «театров предместий», сменивших буржуазную аудиторию центра Парижа на пролетарскую аудиторию окраин, а также с сильным влиянием театра Бертольта Брехта «Берлинер Ансамбль», гастролы которого с оглушительным успехом прошли в Париже летом 1954 г.

Именно последователи Брехта использовали документ для активного вовлечения зрительской аудитории в сценическое действо: Артюр Адамов в «Весне 71-го» (1959), где действующими лицами являются участники Парижской коммуны, а также Бисмарк, Тьер, сама Коммуна, Французский банк, Национальная ассамблея и проч., а их реплики почерпнуты из реальных политических высказываний исторических лиц и полемики в прессе того времени; Арман Гатти в пьесе «Всенародная песнь о двух электрических стульях», с успехом поставленной в 1964 г., созданной по материалам знаменитого американского судебного процесса Сакко и Ванцетти.

Эпические формы политического театра 1960-х годов во Франции в 1970–1980-е годы уступают место «театру

повседневности». Пьесы Мишеля Дейча, Жан-Поля Венцеля, Мишеля Винавера разрабатывают социально-экономические темы, проблемы маленького человека («Поиски работы», «Нина – это другое дело» Мишеля Винавера). Также и социальный театр, который, однако, в отличие от эпического театра брехтовского типа уже не стремится ангажировать аудиторию в пользу той или иной политической идеи, партии, а скорее показать зрителю ситуацию, в которой он вполне мог бы оказаться сам. Использование документа в «театре повседневности» происходит скорее на уровне аллюзий на современные политические события, обсуждаемые в прессе, социально-экономические данные, характеризующие эпоху и проч.

Английская драматургия «рассерженных» 1960-х годов, как и французского «театра повседневности», не прибегает к документу в прямом смысле этого слова, однако общая для этих направлений социально-экономическая проблематика, а главное, избранный «новыми левыми» драматургами ракурс – с позиции «маленького человека», – позволяют говорить о том, что современный документальный театр, основанный на технике вербатим (verbatim), берет начало именно в традиции социального театра 1960–1970-х годов.

Вербатим – это дословная фиксация высказываний конкретных людей на заданную тему с последующей художественной, авторской обработкой. При этом роль драматурга чаще всего состоит в том, что он выбирает тему, подбирает интервьюируемых, а затем составляет из этих интервью текст пьесы (степень авторского вмешательства может быть разной – от монтажа реплик реальных людей без изменения аутентичного текста до создания авторского текста на основе интервью, имитирующего реплику реального интервьюируемого).

Техника вербатим берет свое начало в практике английского театра Роял Корт, во многом порожденного идеологией «рассерженных» 1960-х годов¹. Темы современных пьес-вербатимов, в отличие от театра-процесса 1960-х, более «локальны», посвящены не значительным историческим

¹ На российской сцене под влиянием Роял Корт появилось направление «новой драмы», многие драматурги которого уже стали классиками современной российской и европейской сцены. Интересно отметить, что по запросу «théâtre documentaire» французские поисковые системы выдают ссылки на французские сайты, посвященные русской новой драме.

событиям, но частным событиям жизни одного человека или группы людей. Звучат и наболевшие социальные вопросы, и вопросы политики, но прежде всего через призму личной трагедии каждого из «персонажей» – тех, чьи истории становятся материалом для постановки.

Если «классический» документальный театр по модели Пискатора и Брехта предполагает возможность воздействия театра на действительность, и интересуют его не индивидуумы, но силы, действующие в обществе, группы людей, то современный документальный театр стремится зафиксировать моменты действительности, связанные с отдельной личностью, «индивидуальный голос, единичную судьбу»¹, и на место больших событий, масштабных катастроф в театр приходят частные трагедии, пусть и похожие для многих.

Тем общим, что объединяет два типа документального театра, театр-процесс и театр-вербатим, становится социальная тематика. Введение документа позволяет драматургу современным, не шаблонным, способом преподнести социальную проблему, приобщить зрителя к проблемам, о которых в современной жизни, когда документальной фиксации подвержено любое чуть более выдающееся среди прочих событие, невозможно говорить без опоры на документ (видео-, аудиозаписи, фото, цитаты из СМИ и т.д.). Только таким способом достигается чувство причастности зрителя происходящему на сцене.

Итак, понятие «документальный театр» объединяет два разных явления: документальный театр «брехтовского» типа и современный документальный театр, или политический и социальный документальный театр.

В чистом виде ни тот, ни другой театр на французской почве не прижился – во Франции нет явлений, подобных русской «новой драме» и английскому театру Роял Корт, однако можно назвать множество примеров из истории французской драмы второй половины XX в., в которых явно выражена (хотя проявляется по-разному) социальная проблематика и присутствует – в той или иной степени – опора на документ: брехтовский период творчества Артюра Адамова, театр Армана Гатти (социальные и

¹ Журчева Т.В. «Литература факта» и драма Verbatim: Притяжение и отталкивание // Современная российская и немецкая драма и театр: Сб. статей и материалов международной научной конференции (7–9 октября 2010 г.). – Казань: РИЦ, 2011. – С. 30.

политические процессы в разных странах мира), Жан-Клода Грюмбера (темы антисемитизма, нацизма), Катеба Ясина, алжирца, главной темой театра которого стала постколониальная Франция, театр Мишеля Винавера (от первой пьесы «Корейцы» до «11 сентября 2001 года»).

Собственно современный документальный театр в прямом смысле этого слова во Франции в конце XX – начале XXI в. – это несколько нащумевших постановок: «Реквием по Сребренице» Оливье Пи, построенный на материалах о массовом убийстве в Сербии (1998–1999), «11 сентября 2001 года» Мишеля Винавера, переработавшего подлинные высказывания свидетелей трагедии и представителей власти, сообщения прессы в поэтический текст с использованием формы версета. Разновидностью театра-вербатима с политической проблематикой можно назвать постановку «Руанда 94» (1994), созданную бельгийским коллективом авторов во главе с Жаком Делькювельри, объединившихся под псевдонимом «Группов», – на основе событий в Руанде, геноцида народа тутси в апреле 1994 г.

К документальному театру с экономической проблематикой можно отнести спектакль «Красные глаза», созданный по материалам интервью рабочих после забастовки на часовом заводе Лип в Безансоне, и постановку «501» – своим названием спектакль обязан наименованию популярной модели джинсов марки «Левис» – основанную на интервью рабочих, уволенных после закрытия завода «Левис» на севере Франции. К авторскому социальному театру, активно использующему документальную основу, можно отнести несколько пьес Жозеля Помра: хотя все его тексты авторские и не являются вербатимом в чистом виде, но, например, в пьесе «Великая история торговли» (2011) драматург использует интервью, взятые у коммивояжеров, а также диссертацию, посвященную продажам на дому, а в пьесе «Торговцы» (2006), основанной на реальном факте трагедии, случившейся на фоне закрытия крупного военного завода, имитирует монолог действительного ее свидетеля.

Во Франции жанр вербатим называют также «*théâtre témoignage*», т.е. театр свидетельства. Такое название подчеркивает не столько экспериментальный характер этого явления в смысле формального использования новых типов высказывания в тексте пьесы, сколько его социально-политическую направленность.

Интересны использования документальной основы французскими драматургами от «Весны 71» Артюра Адамова

(1959), созданной в брехтовской эстетике, до «Великой и легендарной истории торговли» Жоэля Помра (2012).

Творческое наследие *Артюра Адамова* включает произведения для театра, в которых он полностью следует брехтовской идее сопряжения театра и политики, при этом активно используя документальную основу. Бурную реакцию в театральных кругах и в печати вызвала постановка в 1957 г. Роже Планшоном пьесы Артюра Адамова «Паоло Паоли», действие которой разворачивается на фоне событий 1900–1914 гг. В этой пьесе Адамов, перешедший с позиций театра абсурда (первые его пьесы: «Пародия», «Вторжение») на позиции Брехта, использует документ для воссоздания социально-политической обстановки эпохи: каждой сцене предпосланы отрывки из газетных сообщений того времени, проецированные на экран; звучат популярные мелодии начала XX в.; герои обсуждают реальных исторических лиц и нашуешие события того времени.

В 1958–1959 гг. Адамов написал пьесу «Весна 71»¹ о Парижской коммуне. В предисловии он называет свою пьесу исторической и уточняет, что «все слова Тьера, Соглашения, Коммуны и т.д. – подлинные»². Источники этих слов восстановила Анник Жоэр в статье «Дидактизм и воображение в “Весне 71”»: в основном, драматург опирался на «Антологию Коммуны», вышедшую в 1959 г., в которой были опубликованы речи Прудона, Бланки, коммунаров, версальцев, Флобера, Золя и Гюго, а также теоретические тексты Либкнехта, Маркса, Энгельса и Ленина³. Кроме того, Адамов работал в зале периодики Национальной библиотеки: «Я прочитываю массу газет коммунаров, версальцев, – писал Адамов в своем дневнике. – Я уже знаю наизусть все, что произошло между 18 марта и 31 мая 1871 года»⁴. Даже за вымышленными персонажами в этой пьесе скрываются реальные лица: так, прототипом русской интернационалистки Софии была революционерка Елизавета Дмитриева-Томановская⁵.

¹ В рус. пер.: Адамов А. Весна семьдесят первого: Пьеса в трех актах, 26 картинах с эпилогом и 9 интермедиями. – М.: Искусство, 1968.

² Adamov A. Théâtre IV. – P., 1968. – P. 87.

³ Jauer A. Didactisme et présences du fantasme dans Le Printemps 71 // Onirisme et engagement chez Arthur Adamov / Sous la direction de M.-C. Hubert et M. Bertrand. – Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2009. – P. 191.

⁴ Adamov A. L'homme et l'enfant. – P.: Gallimard, 1968. – P. 131.

⁵ Jauer A. Ibid. – P. 192.

Драматургию Артюра Адамова брехтовского периода можно в целом назвать ангажированной, однако автор не агитирует в пользу какой-то конкретной политической идеи или партии: «engagée mais sans thèse»¹ – так охарактеризовала пьесу «Паоло Паоли» редакция журнала «Ла нувель критик», опубликовавшая дискуссию вокруг спектакля Роже Планшона, в которой принимали участие Ролан Барт и Бернар Дор. Несомненно, Адамов в большей степени, чем другие драматурги 1950-х годов, пытался сохранить хрупкое равновесие между частным, индивидуальным (экзистенциализм, театр абсурда) и общественным (Брехт), вскрыть взаимоотношения человека и социума, при этом не забыв отдельного человека.

В автобиографии 1968 г. «Человек и дитя» Артюр Адамов пишет о своем стремлении быть только свидетелем: не «объяснять» жизнь, реконструируя некий определенный, законченный образ ее, но свидетельствовать и вопрошать. Для Адамова-изгнанника, эмигранта, прошедшего в жизни через множество испытаний и лишений, миссия творца как свидетеля истории всегда была одной из важнейших.

Младший современник Адамова и, как и он, потомок выходцев из России *Мишель Винавер*² также неоднократно говорил о том, что не пытается навязать читателю, зрителю однозначных выводов. Полемический пафос французского драматурга, которого в начале его творческой деятельности называли французским Брехтом³, направлен против брехтовского понимания роли драматурга, писателя как носителя единства смысла произведения.

¹ Adamov A. Ici et maintenant. – P.: Gallimard, 1964. – P. 74.

² Артюр Адамов родился в Кисловодске в 1908 г. в семье армянского нефтепромышленника. Фамилия Мишеля Винавера по отцу – Гринсберг; Винавер – фамилия по матери. Дед писателя – Максим Винавер – был известным государственным деятелем в Царской России, юристом, депутатом 1-й Государственной думы.

³ Первые пьесы М. Винавер публиковал в журнале «Театр популер» (Théâtre populaire), апологетически настроенном по отношению к Брехту, а в своих критических работах неоднократно возвращался к осмыслению «театра идей», брехтовского политического театра. Брехту посвящено несколько его работ: статьи «Станиславский и Брехт» (1958), «К вопросу о театре идей» (1982), интервью Оливье Ортолани «Был ли я под влиянием?» (1990). См.: Vinaver M. Stanislavski et Brecht // Vinaver M. Ecrits sur le théâtre / Réunis et représentés par Michelle Henry. – Lausanne, 1982. – P. 65–76; Vinaver M. Pour un théâtre des idées? // Vinaver M. Ecrits sur le théâtre. – P.: L'Arche, 1998. – Vol. 2. – P. 9–15; Vinaver M. Etais-je «sous influence»? // Ibid. – P. 187–192.

Винавер считает, что писатель не может и должен не морализировать, выносить приговоры, увлекать за собой зрителя, а лишь предоставлять ему *поле* для размышлений. В этом случае вывод, «синтез», не навязывается зрителю, а словно «повисает в воздухе».

Комплекс социально-политико-экономических проблем всегда находился в центре внимания Мишеля Винавера: как в первой его пьесе «Корейцы» (1955), посвященной войне в Корее, которую последователи Брехта упрекали в недостаточной ангажированности, в неопределенности позиции автора, а противники метода Брехта, наоборот, в излишней политизированности; и в пьесах 1970-х годов, где История с большой буквы уступает место частной истории маленького человека, его личной трагедии («Нина – это другое дело» 1976 и др.); так и в недавней пьесе, посвященной трагедии начала XXI в. «11 сентября 2001 г.» (2001). При этом ракурс видения автором своих героев и происходящих с ними событий также не менялся: это взгляд изнутри, с позиции человека обычного, обывателя, далекого от большой политики, не по своей воле вовлеченного в масштабные потрясения эпохи, но вынужденного как-то существовать и действовать (или бездействовать) в них.

Мишель Винавер написал свою первую пьесу в 1955 г., но известность пришла к нему в 1970-е годы. Пьесы этого периода («Нина – это другое дело», «Поиски работы» (*La Demande d'emploi*, 1971), «Отель Ифигения» (*Iphigénie Hôtel*, 1959) и др.) принято относить к «театру повседневности», персонажи которого скорее являются антагонистами сражающихся за справедливость героев политического театра. В драме 1970-х годов иное, чем в эпическом театре Брехта, понимание истории, поскольку повседневность здесь дает не столько сюжет или тему, сколько способ видения мира. Происходит возврат от больших масштабов Истории к малому, незначительному, неважному на первый взгляд – но, как оказывается, определяющему в отдельной человеческой жизни¹.

Как и политический театр 1960-х годов, «театр повседневности» стремится прежде всего отобразить отношения власти, с одной стороны, и маленького человека – с другой. Только власть здесь представлена «локально», а не классово: чаще

¹ Подробнее о «театре повседневности» см.: Talbot A. Théâtre du quotidien: enjeux politiques et esthétiques. – Mode of access: <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/talbotcadreprincipal.html>

всего это конкретный начальник, или трудовой коллектив, или же власть языка превалярующей в обществе идеологии, т.е. та непосредственная иерархия, которая оказывает прямое влияние на жизнь обычного человека. Таким образом, брехтовские идеи в «театре повседневности» переосмысливаются и применяются, можно сказать, на «молекулярном уровне»¹.

Интерес к документу вновь возникает во французском театре в рубежное время конца XX – начала XXI в., время исторических катаклизмов и локальных войн. Однако теперь документ используется автором не для привлечения зрителя на свою сторону, не в качестве доказательства вины одних и правды других, а скорее для достижения эффекта максимальной причастности зрителя происходящему на сцене.

Мишель Винавер воспроизводит подлинные речи участников событий и представителей власти в пьесе «11 сентября 2001 года» для максимально объективного отображения событий, без попыток повлиять на зрителя. Драматург считает, что в произведении искусства не может быть однозначных выводов, однозначно «плохих» и «хороших» героев – всем персонажам уделяется равное место на сцене, и все они говорят не друг с другом, но со зрительным залом. Даже если писатель специально не задумывается над своей позицией, пишет Мишель Винавер в статье «В защиту театра идей?»², ангажированность проявляется «через голову» текста в том случае, если созданное им произведение искусства талантливо, т.е. своей актуальностью пьеса в значительной степени обязана не только выраженным в ней идеям, но и форме, в которой они воплощаются. И хотя множество художественных текстов с заявленной ангажированной позицией авторов давно канули в лету, существуют и другие подобные тексты, которые история сохранила (напр., «Антигона» Софокла) – это тексты, пронизанные острым чувством вовлеченности автора в события, в трагедии своей эпохи. О страшных событиях своего времени, считает драматург, писать можно и нужно – в том случае, если автору действительно удастся создать произведение искусства.

Пьеса «11 сентября 2001 года», пожалуй, самая актуальная из всех пьес М. Винавера, и не только потому, что написана была

¹ Talbot A. Ibid.

² Vinaver M. Pour un théâtre des idées? // Vinaver M. Ecrits sur le théâtre. – P.: L'Arche, 1998. – Vol. 2. – P. 9–15.

вскоре после атаки на башни Всемирного торгового центра («в течение нескольких недель после 11 сентября», как пишет в предисловии автор¹), но и потому, что в ней часто воспроизводятся подлинные реплики людей, причастных трагедии, как частных лиц, так и официальных, как принадлежащих миру Запада, так и миру Востока. Однако при этом М. Винаверу удается достигнуть максимальной вневременности, универсальности в интерпретации актуальных событий истории – во многом за счет выбранной им формы пьесы: оратория.

Форма оратории недаром привлекала драматургов, работающих в жанре политического документального театра (Петер Вайс определил жанр своей драмы «Дознание» как «Оратория в 11 песнях», Жак Делькювельри создавал постановку «Руанды 94» как «полиморфное произведение», поскольку речь персонажей в ней звучит параллельно с «трехчасовым звучанием музыки, инструментальной и вокальной, архивными кадрами и кадрами придуманными»²). В отличие от традиционного для театра диалога оратория предполагает не столкновение и противопоставление нескольких идей, мнений, а полифоническое звучание разных голосов, разворачивающихся одновременно, не мешающих и не отрицающих друг друга, но вместе создающих объемную картину данного момента времени и эпохи в целом.

Чтобы добиться равноправного звучания голосов Запада и Востока, М. Винавер пользуется приемом соположения посредством монтажа реплик Буша или Бен Ладена, и, чем ближе к финалу, тем более их слова становятся похожими друг на друга. Подобным приемом сопоставления реплик представителей власти воспользовался английский драматург Дэвид Хейр в пьесе «Бывает» (*Stuff Happens*, 2004), вербатиме из публичных выступлений руководства США и Великобритании перед началом Иракской кампании³.

Театровед Дэвид Брэдби писал о пьесе «11 сентября 2001 года»: «Винавер возвышает голос против глобальной истерии, которая в наше время угрожает разделением мира на два

¹ Vinaver M. Théâtre complet. – P.: L'Arche, 2002–2005. – Vol. 8. – 2003. – P. 133.

² Groupov. Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants. – Montreuil: Éditions Théâtrales, 2002. – P. 8.

³ См.: Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. – М., 2011. – № 2. – Режим доступа: <http://oteatre.info>

антагонистических лагеря, каждый из которых стремится уничтожить другой и абсолютно не желает понять другого. Он отказывается впадать в манихейское противопоставление коммунистический – антикоммунистический, проамериканский – антиамериканский (...) и пытается объективно понять мир, в котором мы живем»¹.

Пьеса «11 сентября 2001 года» была написана М. Винавером в двух вариантах: по-английски, точнее, по-американски, как говорит автор, «не только из-за места трагедии, но и поскольку английский – язык слов, заимствованных из ежедневной прессы», а затем по-французски². При этом критики отмечают, что оригинальная англоязычная версия более «сильная», чем французская, в том смысле, что звучание и переклички разных голосов в ней более органичны, «музыка» реплик более динамичная и цельная. Для того чтобы сохранить энергию англоязычного дискурса катастрофы, во французской версии автор оставляет английскую речь хору. Таким образом, автор сразу обозначает установку на документальное воспроизведение сказанного людьми – непосредственными участниками событий.

Приведем несколько примеров использования драматургом реальных телефонных разговоров людей, звонивших домой из захваченных самолетов, из атакованных башен, заявлений властей и политических лидеров. Так, в репликах персонажа Тодда Бивера прочитываются слова одного из пассажиров рейса United Airline 93 Тома Барнетта, который успел позвонить своей жене Дине (в пьесе жену зовут Лиза, а звонок Тодда адресован оператору с тем же именем, Лиза) и сообщил, что пассажирам известно об уготованной им участи, что на одном из террористов бомба, и что они собираются каким-то образом препятствовать намерениям террористов³.

Американская пресса сообщает о многих случаях, когда телефонные переговоры обреченных на смерть людей превращались в последние любовные послания своим супругам,

¹ Cité par: Demeyère J.-F. Originalité de l'oeuvre – options dramaturgiques. – Mode of access: http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/11_septembre_2001/presentation.htm

² В собрании сочинений для театра М. Винавера обе версии воспроизводятся параллельно. См.: Vinaver M. Théâtre complet. – P.: L'Arche, 2002–2005. – Vol. 8. – 2003. – P. 130–181. Далее в статье текст пьесы цитируется по этому изданию.

³ Об истории Тома Барнетта см.: Tyngiel J. Facing the end // Time. – N.Y., 2001. – September 24. – P. 68.

родителям, детям. В пьесе Винавера в репликах разных персонажей также звучат слова любви, адресованные родным и близким¹.

Слова Буша в пьесе Винавера часто дословно воспроизводят послания президента США, единственное изменение, которое вносит драматург в эти реплики, касается формы: Винавер делит обычный прозаический текст на строфы, с тем чтобы не отступать от формы версета, в которой написана вся пьеса:

«BUSH
Make no mistake
(...)
The United States will hunt down
And punish
Those responsible for these cowardly acts» (p. 146)².

Один из персонажей пьесы М. Винавера носит имя Хора. У него несколько функций: с одной стороны, функция хора отсылает к хору в античной трагедии (интересно, что одновременно с «11 сентября 2001 года» М. Винавер пишет адаптацию «Троянок» Еврипида), но и к зонгам, песням в брехтовском театре. Хор обобщает взгляд толпы на происходящее: это и спокойное описание событий – констатация фактов, и эмоционально окрашенное отношение людей к катастрофе (страх, ужас) и к действиям властей (критика, требование конкретных действий и т.д.). Так, следующие слова хора переключаются с заметками в американской прессе по поводу поведения президента в первые дни после катастрофы³: «The

¹ Вероятно, практически все истории «обычных людей», озвученные в пьесе, реальны. Однако найти им документальные подтверждения в том бесконечном потоке воспоминаний, который захлестнул прессу сразу после 11 сентября, не представляется возможным, в то время как слова политических лидеров идентифицировать нетрудно. Впрочем, все истории людей в башнях, в захваченных самолетах, даже истории родных, ожидающих вестей от пропавших, похожи друг на друга. А детали, которые вводит драматург в реплики персонажей (номера рейсов, количество террористов на борту и др.), несомненно, подлинные.

² Точно такие слова, в соответствии с хронологией событий, произнес Джордж Буш 11 сентября в 13.04 (см. документ «11 сентября: Хронология» в папке документов о событии 11 сентября 2001 г. в Американском центре ВГБИЛ им. М.И. Рудомино).

³ См.: A President finds his voice // Time. – N.Y., 2001. – September 24. – P. 50.

President's Advisers Have Been Working / To Present Him as a More Commanding Leader / Slowdown Forcing Bush to Shift Focus» (p. 142).

В предисловии к пьесе драматург говорит, что избранная им форма «близка к форме кантат или оратории, состоящих из арий (для одного, двух или трех голосов), хоровых партий (которые во французской версии остаются в оригинале) и речитативов “журналиста”, функция которого отсылает к роли евангелиста в “Страстях” Баха» (p. 132). Роль журналиста особая. Его реплики менее эмоциональны, чем речи других героев, вовлеченных в события. Журналист, в соответствии с задачей профессии, констатирует факты. Часто кажется, что мы видим его на телеэкране перед миллионами зрителей по всему миру, которым он рассказывает о том, что он видит в данный момент на месте трагедии, о том, какие меры были приняты для спасения людей, о том, как мужественно вели себя жертвы, оказавшиеся в ловушке в атакованных башнях.

Дон Делилло в одном из интервью по поводу его романа об 11 сентября «Падающий»¹ сказал: «(...) У меня появилось ощущение, что из-за терроризма, диктатур и разных потрясений значение обычных новостей возросло на порядок – новостей по радио, по телевизору, в газетах, журналах. Казалось, новости воздействуют мощнее, чем в прежние годы»². Сила документального слова оказалась востребованной и французским драматургом: форма документального театра, опирающегося на реальные свидетельства очевидцев трагедии, вкупе с авторской установкой на беспристрастное отображение событий, его непринадлежностью тому или другому лагерю, превратили драматическое произведение в живое свидетельство трагедии. После этой постановки, как и после «Реквиема по Сребренице» Оливье Пи (Орлеан, 1999), зрители были не в состоянии хлопать, а только молча сопереживать тому, что могло бы случиться с каждым из них.

Интересный, но совсем иного рода пример использования документа в тексте пьесы представляет монодрама одного из самых частотных на современной французской сцене драматургов

¹ Делилло Дон. Падающий // Иностранная литература. – М., 2010. – № 4. – С. 3–180.

² Делилло Дон. Из интервью журналу «Герника», июль 2007 г. / Беседу вел Марк Бинелли // Иностранная литература. – М., 2010. – № 4. – С. 190.

Жан-Люка Лагарса (1957–1995) «Правила поведения в современном обществе» (1993)¹.

Здесь необходимо пояснить, что в конце 1970-х – 1980-е годы, после относительного забвения в 1970-е годы, во французском театре снова возникает интерес к театру абсурда: новые постановки абсурдистских пьес и теоретическое осмысление явления приводят к тому, что театр абсурда становится классикой и а ргіогі усвоенной школой для молодых французских драматургов, в частности Бернара-Мари Кольтеса и Жан-Люка Лагарса. Социальная тематика в театре Б.-М. Кольтеса (темы расизма и колонизации в пьесах «Битва негра и собак», «Возвращение в пустыню», тема купли-продажи в пьесе «В одиночестве хлопковых полей» и др.) воплощается уже не брехтовскими, но, скорее, беккетовскими методами.

Театр Жан-Люка Лагарса тоже можно связать с традицией социального театра, хотя его интересует не комплекс политико-экономических проблем, а прежде всего социология и психология семьи и семейных отношений.

Источник текста пьесы Лагарса «Правила поведения в современном обществе» – свод классических правил поведения в обществе, которые во Франции были достаточно распространены еще в первой половине XX в., да и сейчас разные вариации этих правил (для разных возрастов, профессий, мужчин и женщин) можно легко найти на полках книжных магазинов. Эта пьеса не имеет отношения к документальному театру в прямом смысле слова. Но если вспомнить первоначальное определение документального театра как театра, в котором на сцене представляется текст, изначально для сцены не предназначенный, то «Правила поведения...» под это определение подходят. Тем более что свод правил поведения в обществе – прежде всего, документ, характеризующий взаимоотношения индивидуума и общества в определенную эпоху. В данном случае – сформированный в belle époque конца XIX – начала XX в.

Единственная героиня названной пьесы Ж.-Л. Лагарса, Дама, произносит достаточно цельный, без видимых разрывов текст, который, однако, не вполне ей принадлежит, поскольку, как следует из названия, представляет собой свод известных всем правил на все случаи жизни, которые Дама излагает наизусть, как

¹ Lagarce J.-L. Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne // Jean-Luc Lagarce. Théâtre complet. – Besançon: Éditions «Les Solitaires Intempestifs», 2002. – Vol. 4. – P. 9–47. Далее пьеса цитируется по этому изданию.

свои. На первый взгляд, монолог героини – почти дословный пересказ старого учебника хороших манер. Но «индивидуальность» героини постепенно захватывает этот текст, и истинное «сообщение», посылаемое драматургом, настигает зрителя как бы поверх заученных, монотонных слов.

Несомненно, у Лагарса была вполне конкретная книга правил поведения в обществе, текст которой он, взяв за основу, переработал прибегая к приемам повторения, ритмизации, введения пауз и др. Структура монолога героини та же, что и в книге правил: она начинает с рождения младенца и последовательно излагает правила поведения человека и его окружающих, членов его семьи во всех последующих жизненных ситуациях: крестины, венчание, свадьба, званые обеды, золотая свадьба, похороны близких, вдовство и т.п.

Монотонность изложения, «казенная» лексика и фразеология предполагают механистичность чтения правил героиней, однако текст пьесы постепенно допускает и другую интерпретацию, связанную с субъективным восприятием правил героиней и зрительным залом, что приводит к вторжению в этот монотонный текст иронических, комических, печальных или трагических нот.

Использование Ж.-Л. Лагарсом формы свода правил поведения в обществе отсылает к «Лысой певичке» Ионеско – абсурдистской пьесе, написанной «по мотивам» учебника английского языка, которую Лагарс с успехом ставил как режиссер. С «Лысой певичкой» пьесе Лагарса роднит не только сходство источников, но и предоставляемые ими возможности для разных сценических интерпретаций: так, повторы, уточнения в монологе Дамы могут прозвучать как неуверенность лектора в своем тексте, ее сомнения и «додумывания» (если так можно сказать), поиски новых вариантов.

Иногда нудное повторение одних и тех же слов и оборотов звучит как возврат заезженной пластинки – и тогда марионеточное начало в роли начинает преобладать, как и у персонажей Ионеско Мартенов и Смитов. Позиция героини по отношению к своему тексту может кардинально изменяться, от отождествления с ситуацией, о которой она рассказывает (например, свадьба), до введения модуса сомнения и даже протеста в озвучиваемый текст, доведения логики правил до абсурда посредством монотонного перечисления и повторов: все это может привести на сцене к

комическому или трагическому эффекту, в зависимости от задачи, которую ставит перед собой режиссер.

Так, этими возможностями воспользовался и Александр Назаров, режиссер российской постановки в РАМТе с Нелли Уваровой в главной роли.

В начале спектакля текст и образ героини «совпадают». Но чем дальше, тем больше расхождений, зазоров между словами и самой героиней, которая их произносит. Голос персонажа твердит свое, воспроизводя все тот же текст о неуклонном развитии событий от рождения до смерти человека, а тело то впадает в судорожное веселье – при рассказе о танцах во время свадебного пира – то, как в следующем фрагменте, безвольно валяется в коробе для подарков.

Незыблемые истины уже не воспринимаются героиней как непреложные. Она впадает в истерику, произнося банальные слова о том, что жалко, что теперь уже не принято больше танцевать... во время десерта, чем в очередной раз вызывает смех публики.

Начало пьесы шокирует, несмотря на «бесстрастную» форму учебника: «Если ребенок рождается мертвым, родился мертвым, все-таки следует тем не менее объявить о его рождении, / объявить о его рождении и о его смерти, / и врач должен подтвердить, что смерть предшествовала рождению»¹. Свод правил начинается не жизнью, а смертью через рождение, и заканчивается жизнью после похорон – вдова по прошествии определенного времени снова начинает жить и даже «насыстывать».

Каким же образом вторгается «личный» заинтересованный взгляд драматурга и его героини в этот псевдонаучный текст?

Поначалу адресат речи героини вполне абстрактен. Героиня излагает правила в безличной форме или прибегает к местоимению «он», которое по-русски также переводится безлично, и сухому языку научной лекции («On a bien voulu noter...» (p. 25) – «Хотелось бы отметить...»). Стремление максимально логично обосновать предлагаемые модели поведения, показать, как из одного действия с необходимостью следует другое, приводит к комическому эффекту, когда, скажем, выбор крестных обосновывается материальной помощью, которую они могут предложить ребенку, или когда точно указываются малейшие нюансы в изменении цвета платья и дозволяемых украшений в зависимости от времени, прошедшего с момента похорон супруга, или когда Дама указывает, в какой

¹ Lagarce J.-L. Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne // Lagarce J.-L. Théâtre complet. – Besançon: Éditions «Les Solitaires Intempestifs», 2002. – Vol. 4. – P. 13.

момент времени все гости, приглашенные на помолвку, должны исторгнуть «Ах!» – ведь это событие для них «сюрприз».

Постепенно зрительный зал все более вовлекается в процесс освоения правил. Иногда даже вводится прямое обращение к зрителю: «Если, напротив, вам хочется чего-то нового (при выборе имени ребенка. – С. Д.), представим себе такое, обратитесь к Альманаху крестильных имен. Там вы найдете имена святых, абсолютно аутентичные, которые сделают честь вашей компетенции и образованности» (р. 19).

Ирония автора часто слышится, когда, например, героиня со всей серьезностью цитирует Гюго (причем цитата не всегда принадлежит ему или является псевдоцитатой, фразой «в духе» Гюго) или ссылается на писателя, заимствуя у него самые банальные слова («Святая любовь!»). Виктор Гюго становится примером для подражания в определенных случаях, причем даже сама смерть великого человека – пример для остальных смертных, наставление, как нужно умирать: ему, как всем великим, полагается «целый воз» цветов, а не просто несколько венков – как известно, именно так, с морем цветов, проходили похороны поэта. Пример Виктора Гюго подходит на все случаи жизни – и к свадьбе, и к золотой свадьбе, и к похоронам, а заодно отсылает к эпохе, когда свод Правил был еще «живым» и действенным.

Разные варианты развития событий в человеческой судьбе излагаются героиней одинаково бесстрастно, что также вызывает комический эффект: «Золотую свадьбу празднуют после пятидесяти лет счастливого союза. Если союз не был счастливым, все равно празднуют через пятьдесят лет» (р. 43). «Героем дня», в зависимости от обсуждаемого момента жизни, могут быть как невеста, так и покойник.

Отношение самой героини к своему тексту постепенно становится более личным, заинтересованным, появляется ее собственное «мнение». Субъективность восприятия героиней правил чувствуется благодаря оговоркам, сомнениям и предложениям более «удачных» вариантов поведения в той или иной ситуации. Иногда Дама говорит от первого лица, но при этом выражает, скорее, свою неспособность довести до конца логическую цепочку: «Человек, которому юноша доверил свою тайну (о выборе невесты. – С. Д.) – друг, вышестоящее лицо, родственник, ну я не знаю, да кто угодно (...)» (р. 23).

К использованию текста книги, в данном случае не учебника, а научной диссертации по социально-экономической

дисциплине, прибегает и современный французский драматург и режиссер Жюль Помра в пьесе «Великая и легендарная история торговли» (*La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*, 2011).

Творчество Помра часто относят к социальному театру, хотя социальное в его театре всегда подается через призму личного субъективного восприятия. В пьесах «Этот ребенок» (*Cet enfant*, 2006), «Торговцы» (*Les Marchands*, 2006), «Круги / Вымыслы» (*Cercles / Fictions*, 2010), «Великая и легендарная история торговли» и др. социальные вопросы облечены в форму не-диалогического театра, а заурядная производственная тема становится предлогом для глубоких метафизических размышлений («Торговцы»).

В своем театре драматург часто прибегает к использованию документальных материалов, берет за основу реальные истории. В «Торговцах» подруга рассказчицы, выбросившая из окна своего девятилетнего сына в знак протеста против закрытия крупного военного предприятия, имеет реальный прототип, а в «Великой и легендарной истории торговли», согласно авторскому послесловию к пьесе, использованы записи бесед с коммивояжерами¹, а также другие материалы, собранные Мари-Сесиль Лоренцо-Бассон, автором диссертации «Продажа на дому: дискурсивные стратегии во взаимодействии»². При этом создается авторский, даже поэтический – но всегда с ноткой иронии – театр.

Брюно Такелс в предисловии к Антологии современной французской драматургии на русском языке очень точно замечает: Помра «рассматривает себе подобных не в идеологически-клиническом плане (как Гатти) и не в технико-клиническом (как Винавер): он видит в социальных отношениях прежде всего нечто глубоко интимное»³.

Тема человека в эпоху купли-продажи в каком-то смысле определяет все творчество Жюля Помра: его герой, в какие бы временные границы ни поместил его автор, вынужден действовать и делать выбор в той системе координат, в которой единственным мерилom ценности, красоты, радости жизни являются материальные ценности.

¹ Pommerat J. *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*. – P.: Actes Sud, 2012. – P. 66.

² На эту диссертационную работу ссылается сам драматург: Pommerat J. *Op. cit.* – P. 66.

³ Такелс Б. Предисловие к «Антологии современной французской драматургии» // Антология современной французской драматургии / Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – Т. 1. – С. 23.

Такая характеристика современности для Помра – а его тексты всегда звучат актуально – не пафосные слова, а вполне прозаическое отражение действительности: такова воссозданная драматургом и режиссером экзистенциальная ситуация современного человека. И в самих текстах пьес, несмотря на появление в них слов «Бог», «любовь», «предательство», «человечность», нет никакого пафоса, а только чувство острого сопереживания, сопричастности страданиям своих персонажей и отчаяния от невозможности для них «выпрыгнуть» из замкнутого круга торгово-экономических отношений между людьми; стремление вынести на сцену самые острые проблемы современной реальности, контекст и ситуации которой иногда доведены до гротеска (абсурда), но всегда узнаваемы.

События в драме «Великая и легендарная история торговли» разворачиваются последовательно в двух эпохах – 1960-е годы и 2000-е годы – как две истории коммивояжеров, пытающихся продать населению небольшого городка свой товар. Предметом продажи, как выясняется по ходу действия, в первой части оказывается муляж пистолета, а во второй – книга «Права человека»: так иронически обыгрывает автор самое ценное достижение современного демократического общества.

Кроме сюжетно-тематического и образного планов великая эпоха купли / продажи в театре Жоэля Помра воссоздается на языковом уровне. Лексемы, обозначающие традиционные ценности европейской цивилизации и их противоположности, в значительной степени организуют сам текст и действие, структурируют, в том числе ритмизируют, текст: например, повторение одних и тех же слов, таких как «деньги», «долги», «работа» («Торговцы»).

При этом возможность выстраивания интриги вокруг того или иного слова зиждется на его многозначности. Как у Ж. Л. Лагарса в «Правилах поведения...» и у Винавера в «11 сентября 2001», однозначные, казалось бы, слова, почерпнутые из выверенного поколениями свода правил или принадлежащие президенту великой мировой державы, прочитываются и звучат двусмысленно, могут иметь разные толкования, о чем и предупреждает автор «Торговцев» Жоэль Помра, предостерегая будущих режиссеров от прямолинейной иллюстрации текста на сцене. «Слова, произносимые героиней, не носят объективного характера, более того, они могут решительно опровергаться событиями,

происходящими в это время на сцене. За достоверность повествования ручаться невозможно»¹.

Достоверное / недостоверное, реальное / вымышленное меняются местами и в сознании самой подруги рассказчицы: мир мертвых оказывается для нее более реальным, чем мир живых: «Ей казалось, что мир, в котором мы живем, ненастоящий <...> Смерть, считала она, была настоящим миром» («Elle voyait le monde dans lequel nous vivions comme un monde qui n'était pas vrai <...> La mort selon elle était le monde vrai»²). С миром мертвых она находит контакт посредством телевизора, в нем видит она своего умершего отца и даже разговаривает с ним. С потусторонним миром связано и само предприятие Норсилор, производящее какие-то предметы военного назначения (автор не уточняет, что это за предметы, однако в тексте есть намеки на то, что это какой-то вид оружия) и сгубившее уже многих: рассказчица повествует о взрыве, произошедшем неподалеку от ее рабочего места (она по случаю болезни осталась дома) и пополнившим мир мертвых. Однако, согласно бесчеловечной логике экономических законов, производство Норсилором орудий убийства позволяет его сотрудникам жить: «Конечно, наша продукция опасна. / Конечно, она способна убивать, притом самым жестоким способом, / но, однако, не надо забывать, что нам она позволяет жить»³.

Монолог рассказчицы насыщен словами из финансового лексикона: «купить», «деньги», «долги», «коммерция». Именно эти понятия, с точки зрения рассказчицы, и объясняют поведение ее подруги. Вся абсурдность коммерчески-ориентированного восприятия мира выявляется в противоестественном сочетании спокойного изложения событий с опорой на финансовые термины – как будто перед нами разворачивается лента новостей финансового телеканала – и тех страшных событий, о которых идет речь.

Но самой частотной в «Торговцах» оказывается лексема «работа / работать»: работа предстает как необходимое условие самой жизни, вожделенное, но так никогда и не полученное

¹ Помра Ж. Торговцы // Антология современной французской драматургии: Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 107.

² Pommerat J. Les Marchands. – P.: Actes Sud, 2006. – P. 20.

³ Помра Ж. Торговцы // Антология современной французской драматургии: Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 532.

подругой рассказчицы рабочее место, единственное оправдание и счастье жизни. При этом работа неразрывно связана со страданием: так, рассказчица, мучаясь невероятными болями в спине, продолжает считать работу единственным смыслом своей жизни и боится даже представить себе, что случится, если она ляжет в больницу и эту работу потеряет. Работа – это «бизнес» («commerce») обычного человека, состоящий в том, чтобы повыгоднее продать себя, самое ценное, что у него есть – свое время, свою жизнь. Недаром на собрании, посвященном закрытию предприятия, в защиту рабочих горячо выступает... проститутка, с полным основанием считающая свое положение очень похожим на их ситуацию. А в устах коммивояжера из «Великой истории...» «жизнь» и «бизнес» становятся почти синонимами: «Без коммерции и продажи нет жизни» («Alors que sans le commerce et la vente, y a pas de vie»¹) – не правда ли, одно из правил современного общества?

Незыблемый постулат современного социального театра (в том числе и документального) – не морализировать, но наблюдать и показывать. В одном из интервью на вопрос о том, что его как художника в данный момент больше всего интересует, Помра ответил: «Что меня интересует? Меня интересует очень широкое понятие: это человек и человечество. Я ставлю спектакль как *наблюдатель* за людьми. С точки зрения человеческой и с точки зрения общественной. Я порой чувствую себя антропологом, который наблюдает за человеческим поведением. Я стараюсь исключить из своих наблюдений личностный фактор, не осуждать, не выставять положительных или отрицательных оценок. *Просто наблюдаю*»².

Сопряжение «точки зрения человеческой» и «точки зрения общественной», которого когда-то так стремился достичь Артюр Адамов, несомненно, удалось Жюэлю Помра – в его творчестве воплощается тенденция современного французского социального театра к синтезу богатой во Франции брехтовской традиции и традиции театра абсурда. Если ангажированный документальный театр 1960-х годов был антагонистом театра абсурда, то документальный театр начала XXI в. с успехом использует как приемы Беккета и Ионеско (отсутствие фабулы, сюжета,

¹ Pommerat J. Op. cit. – P. 6.

² Помра Ж. Интервью // Международный фестиваль-форум «Пространство режиссуры». – Режим доступа: <http://www.profestival.ru/index.php?id=78>

фрагментация, круговая структура...), так и мировоззренческие основы театра абсурда (рациональное объяснение экзистенциальной ситуации невозможно, попытки изменения трагической ситуации человека в мире тщетны, приверженность заданному взгляду, политической партии и т.п. смешна, и т.д.).

Во французской энциклопедии современной драмы, созданной признанными теоретиками театра во главе с Ж.-П. Сарразаком, под документальным театром понимается театр в духе Петера Вайса, теоретически осмысленный Пискатором: документальный – значит политический, представляющий громкие процессы эпохи. Однако в конце статьи о документальном театре ее автор Давид Леско пишет, что, возможно, скоро появится другой документальный театр – «индивидуума, экзистенциального, символа или чувства», противоположный «брехтовскому»¹.

Отметим, что сам Давид Леско – автор пьесы «Нас заняли, мы занялись» (*Nos occupations*, 2005), при создании которой он черпал вдохновение в материалах движения Сопротивления эпохи Второй мировой войны, а его пьеса-рапсодия «Центральная комиссия по вопросам детства» (*La Commission centrale de l'enfance*, 2007–2008) рассказывает о летних лагерях для еврейских детей, оставшихся сиротами после войны².

Несомненно, во Франции время для нового типа социального театра, широко использующего документальную основу и в то же время не отвергающего творческую и даже поэтическую авторскую переработку, уже настало.

¹ Lexique du drame moderne et contemporain / Dirigé par J.-P. Sarrazac. – Belval: éditions «Circé / Poche», 2005. – P. 123.

² Леско Д. Может быть. Пьесы. – Екатеринбург: Урал, 2009.

Н.В. Киреева

АВТОБИОГРАФИЯ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США: ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЖАНРА

Аннотация. В статье рассматриваются процессы, сопровождающие развитие автобиографического жанра в современной литературе. Доказывается, что вопреки представлениям о «смерти автора» и «конце автобиографии» этот жанр развивается и процветает – в том числе благодаря жанровым экспериментам писателей-постмодернистов.

Ключевые слова: жанр; автобиография; литература США; постмодернизм; Пол Остер; Джон Барт; Томас Пинчон.

Автобиография в постмодернистской литературе США – можно ли вообще говорить о существовании такого явления? Сомнения возникают по нескольким причинам. Во-первых, в постмодернистском тексте, сопротивляющемся любым способам завершения и завершенности, сам статус жанра поставлен под вопрос. Во-вторых, под влиянием распространения предложенной Р. Бартом и М. Фуко концепции «смерти автора» жанр автобиографии, казалось бы, должен был неминуемо уйти с литературной сцены. В-третьих, начиная с 1950-х годов литературу стали стремительно вытеснять другие медиа, не дающие эквивалента автобиографическому жанру¹. Чтобы ответить на заданный вопрос, необходимо обратиться к разговору о процессах, которые характеризовали жанровую динамику автобиографии во второй половине XX в.

¹ Bruss E. Eye for I: Making and unmaking autobiography in film // Autobiography: Essays theoretical and critical / Ed. by J. Olney. – Princeton, N.J.: Princeton univ. press, 1980. – P. 296.

Автобиография в литературе второй половины XX в.: Смерть жанра или новый этап развития?

Несмотря на декларирующуюся теоретиками структурализма и постструктурализма «смерть романа» и «конец литературы», никакой «смерти жанра» автобиографии не произошло. Скорее, можно говорить о расцвете этого жанра во второй половине XX в., о появлении множества новых автобиографических форм, в том числе, и в рамках постмодернизма. Исследователи отмечают, что «вопреки утверждению, что “автор умер”, автобиографическое письмо остается устойчивым к радикальным попыткам отделить текст от его автора»¹, что «несмотря на провозглашение конца автобиографии и переосмысление традиционного представления о “я” в постмодернизме, автобиографические повествования процветают, и растет интерес к ним со стороны ученых»² и что «культура автобиографии далека от исчезновения <...> Неузнанная некоторыми, презираемая многими, практикуемая тысячами, она возрождается»³.

Это возрождение и расцвет жанра были вызваны целым рядом причин. Можно назвать причины «внешние» – например, изменение способов коммуникации и систем репрезентации, развитие саморефлексивной и метафикциональной прозы, распространение критических теорий о способах определения и конструирования идентичности, появление новых методов психотерапии, интерес к вопросам расы, класса, гендера и т.п. И, конечно же, существуют причины внутрижанровые – в первую очередь, это изменение представлений о соотношении правды и вымысла и проблематизация способов воссоздания идентичности⁴.

¹ Fiction and autobiography: Modes and models of interaction / Ed. by Coelsch-Foisner S., Görtzschacher W. – Frankfurt a.M.: Lang, 2006. – P. XI.

² Bergland B. Postmodernism and the autobiographical subject: Reconstructing the «Other» // Autobiography and postmodernism / Ed. by Ashley K., Gilmore L., Peters G. – Boston: Univ. of Massachusetts press, 1994. – P. 130.

³ Renov M. The end of autobiography or new beginnings? // Autobiography: Critical concepts in literary and cultural studies: Vol. 1–4 / Ed. by Broughton T.L. – L.; N.Y.: Routledge, 2007. – Vol. 4. – P. 350, 354.

⁴ Подробнее об этом см.: Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – С. 42–51.

Эти процессы порождают изменение отношения к жанру со стороны литературоведения, ведь не секрет, что фактически до середины XX в. автобиография оставалась для исследователей «персоной нон грата», хотя уже в начале прошлого столетия появились первые тома фундаментального труда Г. Миша¹, заложившие основы для системного изучения этого жанра. Но именно характерные для постмодернистского периода процессы расширения предметной сферы литературной теории привели к тому, что автобиография выдвинулась на авансцену современного литературоведения². Особая роль в этом принадлежит Ж. Гюсдорфу, Ф. Лежену, Э. Брасс, Дж. Олни, Р. Паскалю³. В результате постструктуралисты, деконструктивисты, антропологи, культурологи, феминисты, политологи и бихевиористы приходят на помощь традиционному литературоведению в попытке ответить на вопросы «почему различные формы самоописания или жизнеописания являются такими <...> притягательными как для их создателей, так и для их читателей? Что могло послужить возможной причиной такой погруженности в частную сферу, и почему так недвусмысленно она представлена в современной культуре? Как могут быть классифицированы формы и функции автобиографического дискурса?»⁴. Все эти вопросы находят отражение во множестве современных исследований,

¹ Misch G. Geschichte der Autobiographie. – Leipzig; Berlin: Teubner, 1907. – Bd 1: Das Altertum.

² Косвенным подтверждением этого становится появление антологий, представляющих состояние изучения проблем автобиографии в самом широком поле современной теории. См., например: Autobiography: Essays theoretical and critical / Ed. by Olney J. – Princeton, N.J.: Princeton univ. press, 1980. – 376 p.; Autobiography: Critical concepts in literary and cultural Studies: Vol. 1–4 / Ed. by Broughton T.L. – L.; N.Y.: Routledge, 2007. – 1600 p.

³ Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. – P., 1975. – 357 p.; Gusdorf G. Conditions and limits of autobiography // Autobiography: Essays theoretical and critical / Ed. by Olney J. – Princeton, N.J.: Princeton univ. press, 1980. – P. 28–48; Pascal R. Design and truth in autobiography. – L.: Routledge, 1960. – 202 p.; Bruss E.W. Autobiographical acts. The changing situation of a literary genre. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976. – 184 p.; Olney J. Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical, and bibliographical introduction // Autobiography: Essays theoretical and critical. – Princeton, N.J.: Princeton univ. press, 1980. – P. 3–27.

⁴ Hornung A. Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 221.

посвященных разного рода формам самоописания в литературе постмодернистской эпохи.

Двойственный культурный статус автобиографии, интерес к ней как со стороны широких читательских масс, так и теоретиков литературы и культуры являются факторами, привлекающими писателей-постмодернистов к эксперименту с конвенциями данного жанра¹. Автобиография, по мнению исследователей, становится «наиболее адекватной формой искусства постмодернизма»², жанром, передающим специфику постмодернистской культурной ситуации³ и позволяющим с полным правом говорить не о «конце», но о расцвете автобиографии в культуре постмодернистского периода, когда «непрерывное упражнение в самоопределении» становится «рефреном времени»⁴.

В США автобиография, по сути, стоит у истоков формирования национальной литературы. Именно этот жанр в XVIII–XIX вв. обеспечивал нацию инструментами для осознания собственной идентичности, помогал документировать собственную историю и создавать культурные мифологемы рождающейся нации. В XX в. жанр автобиографии по-прежнему оставался одним из самых популярных в американской литературе, демонстрируя свою способность к трансформациям и переменам. Так, именно автобиография стала плодородной почвой для модернистской прозы, помогая обнажить «радикально исследовательскую природу» этого жанра⁵.

Во второй половине XX в. автобиография в США переживает настоящий расцвет. За тридцать с небольшим лет (с

¹ По нашему мнению, именно трансформация и обновление конвенций обеспечивают движение и эволюцию жанровой структуры, развитие жанра в литературе постмодернизма.

² Hornung A. *Autobiography* // *International postmodernism: Theory and literary practice* / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 222.

³ Gilmore L. *The mark of autobiography: Postmodernism, autobiography, and genre* // *Autobiography and postmodernism*. – Boston: Univ. of Massachusetts press, 1994. – P. 3–20.

⁴ Hassan I. *Beyond postmodernism: Toward an aesthetic of trust* // *Beyond postmodernism. Reassessments in literature, theory and culture* / Ed. by Stierstorfer K. – B.; N.Y.: Walter de Gruyter, 2003. – P. 201.

⁵ Collins R. *United States: 20th-Century auto/biography* // *Encyclopedia of life writing: Autobiography and biography forms* / Ed. by Jolly M. – L.; Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001. – P. 904.

1945 по 1980 г.) в США было издано более 5000 образцов данного жанра¹. Другим признаком расцвета жанра становится рост интереса к нему со стороны исследователей: в 1980-е годы в США вышло больше ста монографий, посвященных жанру автобиографии².

Особое место в ряду новых автобиографических форм в американской литературе занимают экспериментальные произведения постмодернизма.

Основные формы постмодернистской автобиографии

Мощным источником трансформации жанра в автобиографии постмодернистского периода становится проблематизация способов воссоздания идентичности и критерия «истинности / ложности» текста. В новых формах автобиографии на первый план выдвигается «фиктивный характер любого нарративного описания личного опыта», демонстрация «иллюзорной природы традиционной автобиографической конструкции повествовательной непрерывности», воссоздание «фрагментированной субъективности»³.

Этот процесс находит отражение, например, в появлении особого вида автобиографического текста, который французский писатель и критик С. Дубровски в романе «Сын» (*Le Fils*, 1977) предложил назвать «autofiction» (букв. «самовыдумывание» – «автобиографический вымысел», «вымышленная биография»). «Автобиографический вымысел» представляет собой повествование, автор которого выступает под собственным именем и ведет рассказ от первого лица, но не настаивает на документальной достоверности описываемых событий и оставляет за читателем право выбора интерпретативной стратегии: толковать текст как документальную автобиографию либо как художественное произведение. Введенное С. Дубровски понятие позволяет, по мнению автора, доказать неизбежность «фикциональной»,

¹ American autobiography, 1945–1980 / Ed. by Briscoe M.L. – Madison (Wis.), 1982. – P. IX.

² Hornung A. Op. cit. – P. 221.

³ Hornung A. Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 221.

«вымышленной» презентации реальных событий в процессе рассказывания о них. Другими терминами, предлагаемыми самими создателями новых версий автобиографии, помимо «autofiction» становятся «surfiction» (Р. Федерман), «postmodern autobiography» (Р. Сакеник), «global novel» (М. Хонг Кингстон), «nouvelle autobiographie» (А. Роб-Грийе). Все они обозначают различные варианты автобиографического жанра, которые активно моделируются и используются писателями, «заинтересованными в репрезентации своего “я”»¹.

В литературе США второй половины XX в. подобные автобиографические формы распространяются под влиянием «нового журнализма», а также благодаря масштабным социальным движениям и ослаблению законов за распространение клеветы². Создатели новых форм самоописания преднамеренно балансируют на границе между традиционной автобиографией, автобиографическим романом и «вымышленной биографией». Даже названия и жанровые подзаголовки призваны подчеркнуть эксперимент с базовыми конвенциями автобиографии: «Автобиография моей матери» (*The Autobiography of My Mother*) Р. Брауна, «автобиографический роман» «Жизнь Иисуса» (*The Life of Jesus*) Т. Олсона, «роман в форме мемуаров» «Отцы» (*Fathers*) Г. Голда, «мемуары в форме романа» «Две сестры» (*Two Sisters*) Г. Видала и «Красная угроза» (*The Red Menace*) М. Энания, «вымышленные мемуары» «Записки фаната» (*A Fan's Notes*) Ф. Экли³.

Этот эксперимент получает развитие при создании «автобиографии как метапрозы» (autobiography as metafiction). Данное жанровое обозначение предложил А. Хорнунг для характеристики романа Р. Сакеника «Наверх» (*Up*, 1968)⁴. Еще один вид постмодернистской автобиографии, примерами которого, по Хорнунгу, могут служить романы Р. Федермана «Двойник или ничто» (*Double or Nothing*, 1971) и «Выбирай» (*Take It Or Leave It*,

¹ Hornung A. Op. cit. – P. 222.

² Adams T.D. Design and lie in modern american autobiography // *Autobiography: Critical concepts in literary and cultural studies*. – L.; N.Y.: Routledge, 2007. – Vol. 1. – P. 332.

³ Все названные произведения были созданы в 1960-е годы.

⁴ Hornung A. *Autobiography* // *International postmodernism: Theory and literary practice* / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 224.

1976)¹ – осмысление жизни писателя через чтение им своих собственных книг (*autobiography as reading one's self*)². Авторы этих произведений разделяют позицию рассказчика «Анонимиады» (*Anonymiad*, 1968) Дж. Барта: «Если представить себе, что произошли события, которых не было на самом деле, и что жили на свете люди, которых в действительности никто никогда не видел, можно восстановить ту славную картину истинной реальности, которую обычно затмевает и оттесняет на задний план мутный поток повседневных событий, – дело пошло еще легче, когда я научился отказываться от мифа и строить мои фабрикации на основе реальных событий и лиц»³. Таким образом, эксперимент постмодернистов в области автобиографической прозы связан в первую очередь с проблематизацией «истинности» предлагаемой истории жизни, размытием границы между реальными событиями и их интерпретацией в романизированном автобиографическом нарративе.

Другой тип автобиографических текстов американских писателей-постмодернистов соотносится, на первый взгляд, с традиционной автобиографией, в которой специфический для этого жанра коммуникативный эффект (готовность доверять автору и отождествляться с ним) осуществляется благодаря отчетливой маркированности как произведения «нон-фикшн». Тем самым задается принципиально иной, чем при создании, например, *autofiction*, режим восприятия текста: как «истинного», «правдивого» жизнеописания автора – при всей проблематичности критерия «истинность / ложность» в современной автобиографии.

Обратившись к исследованию произведений трех крупнейших современных писателей США Джона Барта (р. 1930), Томаса Пинчона (р. 1937) и Пола Остера (р. 1947) мы убедимся, что эксперимент писателей-постмодернистов значительно трансформирует привычную «конвенциональную» автобиографию, но при этом позволяет сохранить специфический для нее коммуникативный эффект.

¹ Впоследствии объединенные в двуязычный роман «Глас в уединении» (*The Voice in the Closet / La voix dans le cabinet de débarras*, 1979).

² Hornung A. Op. cit. – P. 225.

³ Барт Дж. Заблудившись в комнате смеха. Проза для Печати, Магнитной Ленты и Живого Голоса / Пер. В. Михайлина // Барт Дж. Заблудившись в комнате смеха: Рассказы, роман / Пер. с англ. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С. 273–274.

Пол Остер: Я – это Другой?

Исследование границ и проблематизация категории «автор» занимает центральное место в творчестве Пола Остера – и в его романистике, и в нехудожественной прозе. В своей первой автобиографической книге «Изобретение одиночества» (*The Invention of Solitude*, 1982) Остер делает предметом исследования авторскую субъективность, которая уподобляется лабораторному животному – «маленькой серой крысе». Выбранный ракурс позволяет писателю объективировать собственное «я», чтобы изучить «меня как любого другого, меня – как каждого из нас»¹. Для того чтобы провести такое исследование, в первой части книги

писатель обращается к созданию биографии собственного отца, Сэмюэля Остера. Вынесенный в заглавие этой части образ «человека-невидимки» (каким был отец писателя) превращается в метафору идентичности Другого и себя как Другого. Во второй части Пол Остер повествует о себе, но использует форму третьего лица. В результате Другим предстает автобиографический персонаж О.: писатель, отец, расставшийся с сыном, представитель еврейской нации (именно эти составляющие авторской идентичности становятся объектом исследования Остера). Эти приемы, наряду с отказом от хронологического принципа, вместо которого нам предлагается коллаж воспоминаний, цитат, размышлений, позволяют деконструировать горизонт ожидания читателей «конвенциональной» автобиографии.

«Изобретение одиночества» строится как движение от осмысления идентичности индивидуальной к идентичности коллективной. По ходу этого движения происходит смена повествовательной точки зрения, а затем появляется образ «коллективного автора». В результате изменяется структура произведения: на смену рассказу о деятельности автобиографического героя-«сыщика», расследующего обстоятельства жизни его отца (часть первая) приходит фрагментарный нарратив, который в единое целое объединяется с помощью системы центральных для всей книги тем – памяти,

¹ Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory // Auster P. The art of hanger: Essays, prefaces, interviews and The Red Notebook. – N.Y.: Penguin books, 1997. – P. 307.

одинокости, взаимоотношений отца и сына, роли случая (часть вторая). Такая нарративная организация автобиографического текста имеет самое непосредственное отношение к особенностям функционирования когнитивных механизмов сознания, к специфике представления личностного опыта как совокупности отдельных событий, значимость и линейная последовательность которых может быть выявлена лишь в процессе воспоминания о прошлом.

Осмысливая роль (авто) биографического нарратива в сохранении памяти о прошлом отдельного человека и его народа, Остер приходит к осознанию необходимости обновления традиционных процедур биографирования. Среди этих процедур – в том числе, используемый в первой части «детективный» поиск, расследование и интерпретация «улик», которые должны позволить восстановить «истинную», «подлинную личность» объекта биографического нарратива. Однако, как замечает Остер, «невозможно <...> войти в одиночество другого. Если это правда, что мы всегда можем получить знание о существовании другого человека, то ровно в той степени, в какой он сам хочет. <...> Я не хочу предполагать что-либо. <...> Мой выбор ограничен. Я могу остаться молчащим, или же я могу говорить вещи, которые нельзя проверить. По крайней мере, я хочу изложить факты, предложить их настолько честно, насколько возможно, и сказать о них то, что можно сказать. Но даже факты не всегда говорят правду»¹.

Тем самым, специфика трансформации автобиографического текста у Остера связана со стремлением по-новому взглянуть на роль автора (авто) биографии, в том числе благодаря переходу от осмысления идентичности индивидуальной к идентичности коллективной, к созданию образа «коллективного автора». Кроме того, Остер поднимает проблему правдивости источников и возможности передачи фактов с помощью языковых средств. В конечном итоге писателю удастся заострить онтологическую сущность жанра автобиографии, который позволяет индивидууму включать свое существование в круг человеческого бытия.

Впоследствии автобиографический нарратив станет одной из доминант прозы П. Остера и будет представлен в его произведениях во множестве форм. Во-первых, это специфически организованный целостный нарратив, обращенный к осмыслению собственной

¹ Auster P. The invention of solitude: A memoir. – L.; Boston: Faber and Faber, 1982. – P. 19–20.

идентичности. Здесь помимо «Изобретения одиночества» следует назвать книгу «Впроголодь» (*Hand to Mouth*, 1997), а также диологию «Зимний дневник» (*Winter Journal*, 2012) и «Сообщение изнутри» (*Report from the Interior*, 2013). Во-вторых, это так называемая постмодернистская «автобиография как критика» (*autobiography as a discourse of critics*)¹, в которой литературно-критические статьи и эссе публикуются под одной обложкой с автобиографическими историями и интервью, как, например, в книгах «Искусство голода» (*The Art of Hunger*, 1993) и «Красная тетрадь» (*The Red Notebook*, 1995). В-третьих, это различные элементы автобиографизма, выявляемые в художественной прозе Остера, когда события писательской биографии становятся сюжетными элементами большинства его романов, когда собственные произведения писателя фигурируют в качестве текстов, созданных персонажами, когда отрывки из нехудожественной прозы писателя превращаются в материал для биографий его героев и т.п.² Но какие бы формы ни принимал автобиографический дискурс в его прозе, по признанию Остера, этот способ рассказывания помогает ему решать одну из главных задач творчества: исследовать проблемы идентичности, памяти, истории.

Джон Барт: Версия писательской автобиографии

В творчестве Джона Барта автобиография играет роль своего рода жанровой доминанты. Можно назвать по меньшей мере четыре направления эксперимента писателя со структурами автобиографического жанра.

Во-первых, в своей художественной прозе Барт активно использует автобиографические мотивы. Ряд его произведений – «Жили-были: Плавающая опера» (*Once upon a Time*, 1995), «История продолжается» (*On with the Story: Stories*, 1996) «Выходит в свет!!!» (*Coming Soon!!!*, 2001) – могут быть отнесены к разновидности *autofiction*, для которой автор использует такие

¹ В которой, по словам А. Хорнунга, «критика сама становится текстом для дискурсивного формирования “я”»: Hornung A. *Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice* / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 230.

² Подробнее об этом см.: Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – С. 56.

жанровые номинации, как «мемуарный роман» (memoirish novel)¹ «полуроман-полувоспоминания» (a semi-novel/semi-remembrance)², «квазироман или квазимемуары» (a quasi-novel or quasi-memoir)³.

Во-вторых, в структуре своих романов писатель осмысливает традиционные функции автобиографии, подвергая их пародированию и осмеянию. Например, автобиографию как форму терапии, как изображение жизненного кризиса и путей его преодоления в романе «Конец пути» (*The End of the Road*, 1958).

В-третьих, Барт испытывает интерес к использованию своего рода «параллельных» автобиографии жанров писательской биографии, «романа воспитания», «романа о художнике», а также мифологического сюжета становления героя, к которому отчасти восходят некоторые из названных жанров. При этом сюжетные архетипы

и элементы писательской биографии, «романа воспитания», «романа о художнике» применяются Бартом, по его собственным словам, в качестве «сатирического приема или объекта пародии»⁴, подвергаются декодированию и переосмыслению. Подобные процедуры со структурами «романа воспитания» и «романа о художнике» становятся основой жанрового эксперимента в «Плавучей опере» (*The Floating Opera*, 1956) и «Конце пути», в «Торговце дурманом» (*The Sot-Weed Factor*, 1960) биография реального писателя подменяется своего рода «фиктивной» биографией, а «обобщенная биография» мифического героя превращается в сюжетную матрицу «Козлоуноши Джайлса» (*Giles Goat-Boy*, 1966) и «Химеры» (*Chimera*, 1972).

В-четвертых, Барт создает метафикциональные тексты, в которых осмысливаются возможности и пределы жанра автобиографии, своего рода «автобиографию как метапрозу», где изображается «игровая метафикциональная попытка преодоления кризиса повествовательного искусства»⁵. В этом отношении особый

¹ Жанровый подзаголовок к роману «Жили-были: Плавучая опера».

² Barth J. Once upon a time: Storytelling explained // Barth J. Further Fridays: Essays, lectures, and other nonfiction, 1984–1994. – Boston etc.: Little, Brown and Company, 1995. – P. 187.

³ Ibid. – P. 191.

⁴ Barth J. Getting oriented: The stories thus far // Barth J. The Friday book: Essays and other nonfiction. – N.Y.: Putnam, 1984. – P. 131.

⁵ Hornung A. Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 224.

интерес вызывают два рассказа, вошедшие в сборник «Заблудившись в комнате смеха» (*Lost in the Funhouse*, 1968): «Автобиография: Самозапись прозы» (*Autobiography: A Self-Recorded Fiction*) и «История жизни» (*Life-Story*), где сам жанр автобиографии выступает в качестве рассказчика. В романе «Письма» (*Letters*, 1979) Барт продолжает эксперимент по осмыслению метафикционального аспекта автобиографии, создавая еще один жанровый вариант автобиографии, названный А. Хорнунгом «автобиография как чтение себя самого».

Среди этих автобиографических форм особое место принадлежит «автобиографическому комплексу» Барта – сборникам саморефлексивной нехудожественной прозы «Пятничные книги» (*The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, 1984) и «Дальнейшие пятницы» (*Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction: 1984–1994*, 1995). Эти сборники можно соотнести с так называемой «автобиографией как критикой». А. Хорнунг, выделивший эту разновидность постмодернистской автобиографии, называет в качестве ее ярких образцов книги «Ролан Барт о Ролане Барте» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975) Р. Барта, «Истории любви» (*Histoires d'amour*, 1983) Ю. Кристевой, «Покидая Египет» (*Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography*, 1986) И. Хассана, где автобиография предстает формой мультижанровой, мультикультурной, паракритической.

Возникает вопрос – насколько «автобиографический комплекс» Барта вписывается в рамки этой жанровой разновидности, создатели которой вошли в историю научной мысли как виднейшие представители постструктурализма и теории постмодернизма? Джон Барт в этом отношении занимает совершенно особое положение: он с самого начала своей профессиональной деятельности совмещает авторитетные в литературном поле роли писателя, создающего постмодернистские тексты, преподавателя, воспитывающего квалифицированных читателей подобных текстов¹, и теоретика, широко транслирующего свои идеи и, по сути, обучающего эти тексты

¹ В качестве профессора ведущих американских университетов: Университета Пенн-Стейт (1953–1965), Университета Буффало: государственного университета штата Нью-Йорк (1965–1973), Бостонского университета (1972–1973), Университета Джона Хопкинса (1973–1995).

воспринимать¹. Думается, правильнее вести речь о создании Бартом специфического варианта «автобиографии как критики», обладающего рядом особенностей.

При создании своего «автобиографического комплекса» Дж. Барт активно привлекает потенциал жанра писательской автобиографии. Стремясь укрепить статус «законодателя», «классика» постмодернизма, Барт использует «почтенную» традицию писательских сборников нехудожественной прозы – не случайно «Пятничным книгам» предпосланы подзаголовки «Essays and Other Nonfiction», «Essays, Lectures, and Other Nonfiction». Но писатель осуществляет смелый эксперимент и превращает сборник эссе в еще одну версию постмодернистской автобиографии, в которой целостность проживаемой человеком жизни редуцируется до изображения «жизни в профессии».

На первый взгляд структура предлагаемого читателю «автобиографического комплекса» характеризуется дискретностью и фрагментарностью. Из общего массива легко вычлениаются отдельные составляющие, функционирующие как самодостаточные, зачастую многократно печатавшиеся и произносившиеся ранее тексты. Но эта фрагментарность преодолевается с помощью системы паттернов. Благодаря паратекстуальным предисловиям и комментариям к основному тексту «лекций, эссе и другой нехудожественной прозы» создается внешняя автобиографическая канва, рама. Все объединяемые внутри нее тексты коррелируют с центральными лейтмотивами и повторяющимися деталями. Это делает «Пятничные книги» единым метатекстом жизни-творчества, в котором автор высказывается по вопросам основополагающих для него занятий, которые определяют, в первую очередь, специфику профессиональной стороны его жизни.

Рассматривая процесс рассказывания истории как «фундаментальную тактику самозащиты, самоконтроля и

¹ Не случайно уже в конце 1960-х – начале 1970-х годов Дж. Барт обретает статус культового автора, признаваемого как в среде интеллектуалов (свидетельством чего может быть, например, превращение творчества писателя в один из самых популярных «сюжетов» научной жизни США – к середине 1970-х годов о произведениях Барта были написаны в общей сложности 342 научные работы, 216 рецензий, 66 магистерских и докторских диссертаций, а об их авторе – 72 биографических очерка), так и в среде самых обычных читателей (книги писателя попадают в списки бестселлеров, появляются в фан-сообществах Барта, в 1973 г. он стал лауреатом Национальной книжной премии).

самоопределения»¹, Барт придает процессу написания автобиографии роль сотворения и пересотворения жизни. Читательской аудитории предъявляется образ известного писателя-экспериментатора – талантливого преподавателя – оригинального мыслителя, образ «в движении», как минимум дважды создаваемый и пересоздаваемый. Настаивая на том, что проведение прямых параллелей между жизнью писателя и его творчеством является этически недопустимым, Барт играет с читателем, сталкивая два режима восприятия его «автобиографического комплекса». С одной стороны, это своего рода «колебательный режим» восприятия, присущий его «квазироманам-квазимемуарам», где в центре – проблема границы между документальностью и фикциональностью. С другой стороны, режим восприятия традиционной автобиографии, основанной на документе, и поэтому вызывающей доверие реципиента, на суд которого Бартом представляется «кристально честная книга» (an honest-to-goodness book)².

В результате такого столкновения образ героя-автора (важнейшей особенностью которого становится контаминация характеристик протагонистов «высоколобого» и «низколобого» вариантов американской автобиографии) предстает многомерным, не равным себе, подвижным и пластичным. В немалой степени этому способствует актуализация Бартом античной формы «публичного самосознания человека», которая, по свидетельству М.М. Бахтина, представляла собой «работу “о собственных писаниях”», где «дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним»³. Актуализация древней жанровой формы позволяет писателю-постмодернисту подчеркнуть разрыв между «внешним» и «внутренним» и подтолкнуть читателя к реконструкции не равного внешнему имиджу многомерного авторского образа.

¹ Barth J. Once upon a time: Storytelling explained // Barth J. Further Fridays: Essays, lectures, and other nonfiction, 1984–1994. – Boston etc.: Little, Brown and Company, 1995. – P. 195–196.

² Barth J. Author's introduction // Barth J. The Friday book: Essays and other nonfiction. – N.Y.: Putnam, 1984. – P. XVI.

³ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 290.

Итак, можно убедиться, что создавая свой «автобиографический комплекс», Барт творчески переосмысливает и развивает самые разные жанровые формы. Это и рождающаяся в лоне постмодернизма «автобиография как критика» (autobiography as a discourse of critics)¹. Это и античная форма «публичного самосознания человека». Это и сборник писательских эссе. Кроме того, в «Пятничных книгах» опознаются различные варианты американской автобиографии, элементы интернациональной «автобиографии знаменитостей», а также экспериментальные жанровые структуры, представленные здесь «Твердыми суждениями» Набокова и образцом «самоотчуждения от нормативной репутации»² в мини-рассказе Борхеса «Борхес и я». В результате Джону Барту удастся предложить на суд читателей оригинальную жанровую форму, которая позволила автору «Пятничных книг» рассказать историю своей интеллектуальной жизни и утвердить новаторские позиции в литературном поле, преодолев опасность создания застывшего образа-монумента писателя-новатора.

Томас Пинчон: Вызов читателю

Джон Барт в своей версии постмодернистской автобиографии изобретательно играет на несовпадениях «внешнего» и «внутреннего» сюжета собственной жизни, чтобы подтолкнуть читателя к реконструкции многомерного авторского образа. Этот процесс радикализируется Томасом Пинчоном, современником и коллегой Барта по цеху «литературы, которую мы называем постмодернистской»³. Пинчон трансформирует саму процедуру создания автобиографического текста: вместо опознаваемого авторского жизнеописания писатель не просто

¹ Hornung A. *Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice* / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 226.

² Дубин Б. Биография, репутация, анкета // Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 116.

³ Barth J. *The Spanish connection // Barth J. Further fridays: Essays, lectures, and other nonfiction*, 1984–1994. – Boston etc.: Little, Brown and Company, 1995. – P. 35.

демонстрирует лакуну – отсутствие автобиографии¹, но задает границы, позволяющие эту лакуну заполнить и искомый (авто) биографический текст воссоздать. Не случайно еще в 1978 г. в ответ на предложение написать свою автобиографию Пинчон ответил: «Что касается разбалтывания истории моей жизни, я пытаюсь делать это постоянно. Никто даже не хочет слушать, по какой-то странной причине»².

Жанр автобиографии становится для Пинчона своего рода минус-приемом, проявлением семиотического принципа значимого отсутствия³. Возможность вести речь о пинчоновском варианте автобиографии как «минус-автобиографии» подразумевает обязательное наличие «значимого элемента или некоторой множественности синонимичных в пределах данной конструкции значимых элементов»⁴, которыми в данном случае выступают писательское поведение Пинчона и образцы его нехудожественной саморефлексивной прозы.

Писательское поведение Пинчона выстраивается как игра, понимание правил которой к самому автору приходило постепенно, по мере осознания своих творческих устремлений и специфики своего положения в литературном поле. Предлагая свой вариант «исключительного», «знакового» поведения, культовый автор современной Америки отталкивался в первую очередь от типичной модели писательского поведения в США второй половины XX в. Для этой модели характерны такие элементы, как обучение в университете, в том числе на курсах писательского мастерства; совмещение писательской профессии с близкими к ней преподавательской, критической, журналистской деятельностью; активное взаимодействие со СМИ; подача заявок на гранты для занятий литературным творчеством; наличие собственного литературного агента; встречи с читателями, в том числе во время поездок по стране; готовность к признанию литературными институциями – получение премий, включение в национальный «канон» и т.п. Кроме того, он использовал потенциал во многом

¹ Существование единственного автобиографического предисловия к сборнику ранних рассказов лишь подчеркивает отсутствие сколько-нибудь последовательной автобиографии Пинчона.

² Цит. по: Gussow M. Pynchon's letters nudge his mask // New York Times. – N.Y., 1998. – March 4. – Mode of access: <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F70E11FF39550C778CDDAA0894D0494D81&ref=thomaspyinchon>

³ Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 72.

⁴ Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1977. – С. 67.

противоположных данной модели типов писательского поведения, закрепленных в американской культуре авторитетом видных ее представителей. Здесь можно назвать, во-первых, популяризированный благодаря Г. Торо и Д. Сэлинджеру образ «экстравагантного отшельника»¹; во-вторых, культивируемый в XIX в. «идеал писателя, полностью поглощенного проблемами своего ремесла и творчества»²; и, в-третьих, пример В. Набокова как писателя, который использовал широкие каналы взаимодействия с читательским сообществом, включающим и поклонников высокой культуры, и массовую аудиторию.

Анализ «поведенческого текста» Пинчона убеждает в том, что писатель виртуозно владеет техниками стимулирования читательского сотворчества, учитывает реакцию аудитории, умело расширяет зону коммуникативного взаимодействия с реципиентом. В результате писателю удается вызвать и на протяжении десятков лет поддерживать интерес к своей «странной» – в рамках привычных категорий признания и успеха – персоне как у академического сообщества, так и у самой широкой читательской аудитории. Усилия творца «Радуги гравитации» сделать недоступными любые сведения о личной жизни фактически приводят к тому, что читателю предлагается «очищенная» версия одной, но стержневой линии жизни писателя, своего рода анкетная автобиография, сюжет «жизни в профессии» – в таком-то году окончил университет, в таком-то написал первый роман, в таком-то получил (не получил) такую-то премию и т.п. И этот «оголенный» сюжет обрастает подробностями с помощью интерпретативных усилий читателя, который черпает недостающие детали из разных источников. Здесь в первую очередь надо назвать немногочисленные саморефлексивные тексты Пинчона – «редкие эссе, обзоры и примечания, образовавшие случайно одну из превосходных несобранных воедино антологий в американской литературе»³.

¹ Обозначение, предложенное О.Ю. Суровой: Сурова О.Ю. Перекресток Артура Рембо: Жизнь и текст на рубеже столетий // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: Сб. работ / Отв. ред. Л.Г. Андреев. – М.: ЭКОН, 2000. – С. 141.

² Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. – С. 127.

³ Kipen D. Pynchon brings added currency to «Nineteen Eighty-Four» // Saturday. – May 3. 2003. – Mode of access: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2003/05/03/DD302378.DTL&type=printabl>

Эта «несобранная антология» состоит из разного рода образцов нехудожественной прозы: статей, эссе, обзоров, писем, рекламных отзывов, рецензий, предисловий, автопредисловия, выступлений в поддержку писателей. Все эти тексты – словно кусочки мозаики к автобиографическому нарративу и сложить их воедино автор предлагает своему читателю с помощью своего рода «инструкций». Так, во всех образцах «нон-фикшн» Пинчона обращает на себя внимание скрупулезное отношение автора к прописыванию деталей историко-культурного контекста. В предисловиях и музыкальных рецензиях Пинчон демонстрирует блестящие навыки создания биографического нарратива и анализа произведений самой разной жанровой, стиливой, дискурсивной природы. Вся нехудожественная проза – и в особенности автопредисловие к сборнику рассказов «Неторопливый ученик» (*Slow Learner*, 1984) – содержит очень значимые детали автобиографического характера. Таким образом, Пинчон направляет своего читателя по пути воссоздания писательской биографии из фрагментов, перемежаемых пустотами и зияниями, и демонстрирует, каким может и должен быть биографический текст, как через знание специфики творчества, исторического контекста, умения восстановить «политический и эмоциональный фон» рождения того или иного произведения¹ можно создать образ автора, вернее свою, читательскую версию этого образа.

Тем самым, можно вести речь о появлении «минус-жанра», когда тенденция переосмысления традиционных жанровых структур доводится до предела, и на поверхность выходят глубинные процессы жанровой эволюции. Эти процессы напрямую связаны с появлением особого типа творческого поведения писателей XX в., находящего отражение в специфическом типе (авто) биографии, «главным формирующим фактором» которой «становятся ее отсутствия, моменты негативности»². В такой ситуации возрастает роль читателя, которому передоверяется функция воссоздания образа автора.

¹ Pynchon T. Introduction // Farina R. Been down so long it looks like up to me. – Harmondsworth (Middx): Penguin books, 1983. – P. VII.

² Зенкин С. Жития великих еретиков. Фигуры Иного в литературной биографии // Иностранная литература. – М., 2000. – № 4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/zenkin-pr.html>

Результаты жанрового эксперимента в постмодернистской автобиографии

Итак, создаваемые американскими постмодернистами автобиографические формы очень далеки от «конвенциональной» автобиографии как «ретроспективного прозаического рассказа о собственном существовании»¹. Характерными тенденциями бытования данных жанровых вариантов становятся, *во-первых*, редукция «многослойного и разносоставного образа» автобиографического героя до «внешней», «публичной» ипостаси жизни современного писателя, *во-вторых*, стремление замаскировать жанровую природу писательской автобиографии. Эти тенденции соотносятся с общекультурной ситуацией «кризиса идентификации», которая нашла выражение, с одной стороны, в распространении концепций «смерти субъекта» и «смерти автора», с другой – в трансформации образа творца в продукт «культурной индустрии».

В результате жанр автобиографии начинает восприниматься как движение в пространстве своих либо чужих текстов (по этому принципу строятся не только «Пятничные книги» Барта, но и вторая часть «Изобретения одиночества» Остера, предисловия и автопредисловие Пинчона), что позволяет сосредоточить внимание на авторе как творящей текст нарративной инстанции. Так обнажается глубинная суть концепции «смерти автора» и усиливается насущность «рождения читателя», которому доверено право воссоздавать не исчерпывающийся «публичными формами» многомерный авторский образ, по-прежнему составляющий жанровое ядро автобиографии. Активизации читателя во многом способствует и процедура «маскировки» жанровой природы писательской автобиографии, размывающая границы собственно автобиографического нарратива и провоцирующая интерпретативную активность реципиента.

Появление новых постмодернистских форм автобиографии свидетельствует о смене прагматической функции жанра, который используется не столько для «подведения итогов» жизнен-

¹ Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. – P., 1975. – P. 14. (Цит. по: Olney J. Autobiography and the cultural moment // Autobiography: Critical concepts in literary and cultural studies. – L.; N.Y.: Routledge, 2004. – Vol. 1. – P. 18.)

ного пути (как в традиционной автобиографии, создаваемой автором на склоне лет), сколько для экспериментов с моделированием авторского «я» в условиях кризиса привычных способов выражения. Не случайно расцвет автобиографических форм во второй половине XX в. связывается исследователями с возрастанием ощущения кризиса (культуры, языка, личности), преодолению которого способствует автобиография¹. Так, для Остера обращение к трансформируемой версии этого жанра становится способом перехода к новым формам художественного выражения; создание «Пятничных книг» может рассматриваться как продолжение экспериментальных поисков, свойственных первому периоду творчества Барта, на втором, «кризисном» (Т. Д'ан) этапе творчества; создание автобиографического предисловия прерывает тишину затянувшегося молчания Пинчона.

При этом в процессе создания и пересоздания авторского «я» размываются границы не только между различными формами автобиографии, но и близкими, хотя и не идентичными ей жанрами (мемуаров, автопортрета и др.). Не случайно анализ контекста развития американской автобиографии во второй половине XX в. позволяет обнаружить сходство в использовании потенциала этого жанра создателями литературы элитарной и представителями «эстетического пограничья» (С. Кинга, Дж. Ирвинга)², стремящимися «замаскировать» жанровую сущность автобиографии.

Любопытно, что это стремление у представителей «эстетического пограничья» и писателей-постмодернистов вызвано разными причинами. Создавая автобиографический текст, объединяющий под одной обложкой биографию отца и размышления некоего персонажа по имени О., Остер начинает масштабное исследование границ и пределов категории «автор», которое примет разные формы в прозе художественной и собственно автобиографической. Барту, скрывающему жанровую суть «Пятничных книг» под маской «сборника эссе», важно вовлечь реципиентов в игру с образом «классика постмодернизма», а также

¹ Hornung A. *Autobiography // International postmodernism: Theory and literary practice* / Ed. by Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam: Benjamins, 1997. – P. 222.

² Подробнее об этом: Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – С. 72–82.

показать отличие «автобиографического комплекса» от других автобиографических форм, создаваемых им как в первый, так и во второй период творчества. Пинчон, не предлагая автобиографического текста, в котором раскрываются тайны его жизни и творчества, и маскируя автопредисловие в одежды других жанров, провоцирует читателя создавать собственные версии образа автора.

Вместе с тем независимо от степени экспликации жанровой доминанты, именно автобиография с наибольшей полнотой и эффективностью позволяет представлять яркий и привлекательный образ писателя-экспериментатора, активизировать интерес к творчеству и «воспитывать» «своего» читателя – подготавливая к восприятию будущей романной продукции (Остер), расширяя состав читательской аудитории (Барт), картографируя пространство и предлагая отдельные фрагменты для создания собственного варианта биографии писателя (Пинчон).

Совершенно очевидна отчетливая парадоксальность авторских установок: писатели-постмодернисты стремятся укрепить свой культурный статус и одновременно маскируют жанровую природу писательской автобиографии, предлагают опознаваемый авторский образ и пытаются вписать (растворив при этом?) историю своего «я» в историю «мы». Возникает вопрос: с чем связана такая парадоксальность? Думаем, не ошибемся, признав, что это – свидетельство фундаментального переосмысления основ жанра автобиографии в постмодернистский период развития литературы. А значит, следует вести речь не о «конце автобиографии»¹, но о необходимости выработки новых процедур восприятия и постижения появляющихся форм автобиографии.

На наш взгляд, продуктивным подходом к осмыслению новых автобиографических форм является учет роли читателя, признания роста его интерпретативной активности – даже при восприятии жанра, который, как никакой другой, напрямую обращен к исследованию авторской субъективности и воссозданию авторского образа. Еще один путь связан с признанием множественности форм автобиографии как жанра,

¹ Sprinker M. Fictions of the Self: The end of autobiography // *Autobiography: Essays theoretical and critical* / Ed. by Olney J. – Princeton, N.J.: Princeton univ. press, 1980. – P. 321–342.

способного адекватно передавать многомерный и несходный человеческий опыт.

История жанра, переживающего в эпоху постмодернизма свой расцвет, далека от завершения. А это означает, что приключения автобиографии продолжаются!

Е.В. Соколова

**«ОСВОЕНИЕ ПРОШЛОГО» ЧЕРЕЗ РАСШИРЕНИЕ
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА:
ПЕТЕР ШНАЙДЕР «ВОЗЛЮБЛЕННЫЕ МОЕЙ
МАТЕРИ» (2013) И ПЕР ЛЕО «ВОДА И ПОЧВА» (2014)**

...это роман, еще более поэма, еще более учебник жизни и пародия на него, а нерелигиозной литературы не бывает так же, как и безадресной молитвы¹.

Heute glaube ich eher, dass jedes Erinnern, auch das genaueste, ein Erfinden ist. Das Tatsächliche erinnern: Auch daraus kann nur ein Roman werden².

Аннотация. На примере недавно опубликованных романов двух немецких писателей в статье показывается, что проблема «преодоления прошлого» в литературе Германии в настоящее время переходит на новый уровень – «освоения прошлого», которое происходит, в частности, за счет раздвижения естественных пространственно-временных рамок автобиографического повествования.

Ключевые слова: современная литература Германии; автобиографический роман; «проблема прошлого»; литература Швейцарии; Урс Видмер; Петер Шнайдер; Пер Лео.

¹ Быков Д.Л. Квартал: Прохождение. – М.: АСТ, 2014. – С. 12.

² «Сегодня я склонен думать, что всякое воспоминание, даже самое точное, – это вымысел. Вспоминать бывшее в действительности... Из этого может получиться только роман» (Урс Видмер). Цит. по: Widmer U. Reise an den Rand des Universums. – Zürich: Diogenes, 2013. – S. 7.

Проблема «преодоления прошлого»¹ оставалась одной из самых обсуждаемых в культурном пространстве Западной Германии на протяжении второй половины XX в.², играла огромную роль в литературе. В книге «История, вспоминаемая и реконструируемая: Три поколения немецких писателей и проблема прошлого»³ Е. Агацци анализирует художественные тексты немецких писателей трех поколений и выявляет существенные различия в их стратегиях художественной реконструкции прошлого.

Нарративный опыт писателя, констатирует исследовательница, формируется в зависимости от восприятия писателем прошлого, обусловленного, в частности, «личными отношениями» с этим прошлым, которые, в свою очередь, тесно связаны с возрастом писателя, с его собственным (его близких) участием-неучастием в травматических событиях; от понимания «своего» и «чужого»; от выбираемого способа интеграции чужих и своих собственных воспоминаний.

Травматический опыт выстрадан писателями поколения «участников войны»⁴, подвергнут жесткой и эмоциональной критике писателями – «детьми войны», разобран на «кирпичики»

¹ Нем.: Vergangenheitsbewältigung (термин Х. Хаймпеля).

² См., напр.: Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945 / Hrsg. von Fischer T., Lorenz M.N. – Bielefeld: transcript-verlag, 2009; Adorno T.W. Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit // Adorno T.W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. – Frankfurt a.M., 1963; Assmann A., Frevert U. Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. – Stuttgart: DVA, 1999; Jureit U., Schneider Chr. Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. – 1. Aufl. – Stuttgart: Klett-Cotta, 2010; Reichel P. Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. – 2. aktualisierte Aufl. – München, 2007.

³ Agazzi E. Erinnernte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Stiftsteller und die Fragen der Vergangenheit. – Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2005. – 175 S.

⁴ О широко распространенном в немецком литературоведении разделении немецких писателей на поколения – «участников войны» (до 1927 г.р.), «детей войны» (от 1928 г.р. до 1944 г. р.), «поколение 1968 г.», которое в отношении к нацистскому прошлому сближается с «детьми войны», и поколение «внуков войны» (примерно от 1960 г.р.) – см. также: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Gattungen – Themen – Autoren. Eine Auswahlbibliographie // German Life and Letter. – L. e.a., 2002. – 40, N 2. – S. 164–179.

«циническим разумом»¹ писателей-постмодернистов из младших «детей» и «поколения 1968 г.». Каждый кирпичик «осмотрен со всех сторон» и определен в ту или иную «кучу» писателями поколения «внуков».

Е. Агацци считает, что через тексты писателей-«внуков» в наибольшей степени проявляется психическое воздействие национал-социализма на коллективное бессознательное. Поэтому, в частности, они острее, чем их «родители», «чувствуют себя обязанными активно использовать в работе архивные документы»², отдавая им предпочтение перед «живыми» воспоминаниями.

Художественные тексты самого последнего времени дают основания полагать, что, по крайней мере в литературе, работа с травматическим опытом истории Германии XX в. переходит на новый уровень. Стадия «преодоления прошлого» на наших глазах сменяется стадией его «освоения». Или, если воспользоваться языком психологии травматического стресса, происходит закономерный переход к третьей фазе реакции, «фазе нормального реагирования». В норме эта фаза рано или поздно приходит на смену второй фазе – «воздействия» (для которой характерны выраженные эмоциональные реакции на событие и его последствия, преимущественно критическая реакция на него), ранее сменившей первую фазу («фазу психологического шока»)³.

Два произведения, о которых далее пойдет речь, вышли совсем недавно: в 2013 и в 2014 гг. соответственно. Автор первого из них, романа «Возлюбленные моей матери» (*Die Lieben meiner Mutter*⁴, 2013), – хорошо известный немецкий писатель Петер Шнайдер (р. 1940) по возрасту принадлежит поколению «детей войны», в то время как автор второго, «Вода и почва» (*Flut und*

¹ Слотердайк П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А. Перцева. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2008. – 800 с.

² Agazzi E. *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Stiftsteller und die Fragen der Vergangenheit.* – Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2005. – S. 134.

³ См., напр.: Пушкирев А.Л. Посттравматическое стрессовое расстройство: диагностика, психофармакотерапия, психотерапия. – М.: Изд-во Института психотерапии, 2000. – 128 с.; Пятницкая Е.В. Психология травматического стресса: Учеб. пособие. – Балашов: Николаев, 2007. – 140 с.

⁴ Schneider P. *Die Lieben meiner Mutter.* – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2013. – 299 S.

*Boden*¹, 2014), – мало кому известный пока представитель поколения «внуков», историк по образованию, доктор философии Пер Лео (р. 1972), и это его литературный дебют.

Оба произведения осваивают историческое событие Второй мировой войны (впрочем, Пер Лео затрагивает и немало других вех истории Германии в XX в.), но не это выделяет их из общего ряда современных художественных текстов. О национал-социализме и Второй мировой войне в странах немецкого языка вплоть до настоящего времени пишут разнообразно и много², причем немалое число современных романов на эти темы уже переведены на русский язык³. Из общего ряда эти две книги выделяет (и сближает друг с другом) прежде всего подход к материалу: авторские «отношения» с ним.

По жанру оба текста, безусловно, романы. «Вода и почва» Пера Лео имеет и соответствующий «жанровый» подзаголовок: «Roman einer Familie» («Роман об одном семействе»). Что касается «Возлюбленных моей матери» Петера Шнайдера, то говорить о нем как о романе можно уже потому, что центральную коллизию этого многомерного текста, осциллирующего от эпического охвата до сосредоточенности на конкретных частных событиях, составляет (трагическая) любовная история.

При этом оба произведения обладают и характерными чертами автобиографии. Имя автора (на обложке) совпадает с именем того из персонажей, от лица которого ведется повествование. Факты биографии автора и повествователя совпадают (по крайней мере, те из них, которые легко поддаются проверке). П. Шнайдер называет героиню своей матерью. Пер Лео

¹ Leo P. Flut und Boden. – Stuttgart: Klett-Cotta, 2014. – 350 S. В немецком заглавии романа «Flut und Boden» явственно читается аллюзия на девиз немецкого национал-социализма: «Blut und Boden», «кровь и почва».

² См., напр.: Walser M. Ein springender Brunnen. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998. – 413 S.; Sebald W.G. Ringe des Saturn. – Frankfurt a.M.: Eichhorn, 1995. – 372 S.; Forte D. Das Haus auf meinen Schultern. – Frankfurt a.M.: Fischer, 1999. – 864 S.; Treichel H.-U. Der Verlorene: Roman. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp: Insel, 1998. – 176 S.; Kleeberg M. Ein Garten im Norden. – B.: Ullstein, 1998. – 592 S. и др.

³ См., напр.: Beyer M. Flughunde. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. – 301 S. В рус. пер.: Байер М. Летучие собаки / Пер. с нем. А. Кацур. – СПб.: Амфора, 2004. – 303 с.; Hacker K. Der Bademeister. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. – 207 S. В рус. пер.: Хакер К. Смотритель бассейна: Роман / Пер. с нем. М. Зоркой. – М.: Андреевский флаг, 2005. – 216 с.; Schlink B. Der Vorleser. – Zürich: Diogenes, 1995. – 207 S. В рус. пер.: Шлинк Б. Чтец / Пер. с нем. Б.Н. Хлебникова // Альманах немецкой литературы. – М.: Медиум, 1997. – № 5. – С. 7–125 и др.

также указывает степень родства своих персонажей с ним самим (повествователем). Факты биографии П. Шнайдера известны и приведены, например, на сайте Википедии¹ – все они подтверждаются фактической стороной его романа. Биография Пера Лео пока недоступна в подробностях, но на сайте о нем в Википедии², который появился в Интернете буквально несколько недель назад, указано, что роман «Вода и почва» рассказывает историю семьи его деда, бывшего штурмбанфюрера СС. Из издательских аннотаций³ и немногочисленных пока рецензий в периодической печати⁴ также следует, что писатель опирался на факты собственной семейной истории и доступные ему материалы семейного архива.

Таким образом, ни в том ни в другом случае нет причин сомневаться в верности повествования фактам и считать его вымышленным. В обоих произведениях повествование подано как автобиографическое, основанное на воспоминаниях, документах из семейного архива, свидетельствах очевидцев. Книге П. Шнайдера предпослано обычное в таких случаях уведомление, что «имена некоторых людей изменены», а также посвящение родственникам. В подзаголовок книги Пера Лео вынесено жанровое определение «роман об одном семействе», семействе Лео.

Все это, конечно, не гарантирует «документальности» повествования, но и не позволяет подходить к этим текстам как к традиционным «семейным романам», несмотря даже на то, что

¹ Peter Schneider (Schriftsteller). – Leben. – Mode of access: [http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Schneider_\(Schriftsteller\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Schneider_(Schriftsteller))

² Per Leo. – Biographie. – Mode of access: http://de.wikipedia.org/wiki/Per_Leo

³ См., напр.: Per Leo. – Mode of access: <http://www.perlentaucher.de/autor/per-leo.html>

⁴ См.: Küveler J. «Die Gegenwart ist in der Pflicht»: Per Leos Debütroman / Die Welt. – Bonn, 2014. – 15.02.2014. – Mode of access: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article124883029/Die-Gegenwart-ist-in-der-Pflicht.html>; Hammelehle S. Familiengeschichte eines SS-Mann: Der nationalsocialistische Butterkuchen / Spiegel Online. – Hamburg, 2014. – 20.02.2014. – Mode of access: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/per-leos-familiengeschichte-flut-und-boden-a-954101.html>; Schröder Ch. Gutes Haus, schiefe Bahn, SS-Kariere: Per Leos Roman «Flut und Boden» / Der Tagesspiegel. – B., 2014. – 24.02.2014. – Mode of access: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/per-leos-roman-flut-und-boden-gutes-haus-schiefe-bahn-ss-karriere/9531124.html>; Mangold I. The making of a Nazi Enkel / Die Zeit: Literatur. – Hamburg, 2014. – 28.02.2014. – Mode of access: <http://www.zeit.de/2014/09/per-leo-flut-und-boden-roman>

параллелизм между «Водой и почвой» П. Лео и, например, «Будденброками» (1901) Т. Манна очевиден¹. Мы будем далее рассматривать и роман П. Лео, и «Возлюбленных моей матери» П. Шнайдера как автобиографические романы, поскольку так их представляют авторы, и нет достаточных оснований сомневаться в их «автобиографичности».

Оба произведения характеризует еще одна общая особенность: они раздвигают пространственно-временные рамки, естественные для жанра автобиографического романа (связанные с временем и пространством жизни повествователя) и наряду с событиями собственной жизни автора включают также восстановленные (по воспоминаниям, документам, свидетельствам) истории жизни его предков: матери и отца (у П. Шнайдера), деда по отцовской линии и его старшего брата (у П. Лео).

За счет этого охват повествования, затрагивающего автора непосредственно, существенно расширяется и вбирает теперь события исторического прошлого – в частности Второй мировой войны. Пер Лео идет еще дальше, и в рамках принятых им жанровых конвенций показывает (на примере судеб предков), каким образом в массовом сознании немцев постепенно вызревала Вторая мировая война, вырастая из поражения в Первой мировой, а та, в свою очередь, – из итогов Франко-прусской.

¹ П. Лео, как и Т. Манн, «накрывает» семейной историей критический период в истории страны на стыке эпох. В каком-то смысле П. Лео начинает свое повествование там, где заканчивает его Т. Манн (хотя это и не совсем точно, поскольку в романе Лео хронологический принцип не соблюдается). Но «картинка» жизни семьи Лео впервые отчетливо фокусируется как раз в период краха бюргерской эпохи. Дом богатого бюргерского семейства судостроителей Ланге (семейный дом матери Фридриха и Мартина Лео), в котором семь десятилетий спустя закончит свою жизнь бывший нацист, дед повествователя, Фридрих Лео (по заявке которого дом был внесен в реестр архитектурных памятников города), весьма напоминает тот «старинный дом на Менгштрассе, приобретенный главой фирмы “Йоганн Будденброк”, куда совсем недавно перебралось его семейство» (цит. по: Манн Т. Будденброки / Пер. с нем. Н. Ман. – Фрунзе: Кыргызстан, 1987. – С. 6). Причем родители Мартина, Фридриха (и еще двоих сыновей) Лео нанимают верхний этаж у вдовой бабушки Ланге, точно так же, как консул Будденброк с женой и четырьмя детьми в свое время «вносили положенную плату за третий этаж» (там же, с. 14) престарелым Будденброкам, бабушке и дедушке Томаса и Антонии. Проводить параллели можно долго: сопоставление «Воды и почвы» П. Лео и «Будденброков» Т. Манна заслуживает отдельного исследования.

События прошлого, отстоящие от повествователей на десятилетия и не входящие в сферу их личных воспоминаний, таким образом, попадают в зону их личной заинтересованности и личной ответственности. Дистанция между автором и персонажами (непосредственными участниками исторических событий и одновременно родственниками автора) переносится «внутрь» повествования и подвергается рефлексии. Это открывает возможность одновременного осмысления отношения к описываемым событиям прошлого в современном обществе.

По сравнению с привычным автобиографическим романом роль повествователя также меняется: в каком-то смысле, тоже расширяется, представая параллельно во многих аспектах. К традиционным ролям «носителя воспоминаний», «участника событий», «занимательного рассказчика», а иногда и «носителя смысла» прибавляются новые. Перед нами еще и «сыщик», расследующий обстоятельства жизни своих персонажей. «Сыщик», который предпочитает стиль работы «кабинетного ученого», с разных точек зрения исследующего попавшие ему в руки документы (в большей мере у П. Лео), или же методы «детектива-авантюриста», решаясь на частичную реконструкцию событий прошлого на основе смутных детских воспоминаний (у П. Шнайдера).

О новой роли повествователя как сыщика в современной американской автобиографии подробно пишет Н.В. Киреева¹. Интересно, что в качестве примера применения стратегии «использования детективной конвенции расследования в процессе поиска личностью своего “я”»² она приводит роман П. Остера «Изобретение одиночества», в котором сын-повествователь восстанавливает обстоятельства жизни своего отца, Сэмюэля Остера – еврея, пережившего Холокост. В этом случае речь также может идти об «освоении» писателем травматического опыта прошлого. В центре романа Остера, как и у Пера Лео, пара «отец – сын». Но если американский писатель «измеряет» прошлое единственной такой парой: «О. – Самюэль», то Пер Лео «сплошь накрывает» аналогичными родственными парами прошлое своей страны на протяжении всего XX в.: это Пер Лео и его отец; его

¹ Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – 384 с. – С. 60–62.

² Там же. – С. 60.

отец и Фридрих Лео (дед Пера); старший брат Фридриха Мартин и его сыновья; Мартин и Фридрих и их отец, Генрих, и др.

Подобные пары тонкими нитями тянутся и в глубь времен – вплоть до Иоганна Ланге, инженера-судостроителя, построившего первый в Германии (на самом деле второй, как поясняет рассказчик) пароход – в начале XIX в. В каждой из пар отношения отнюдь не безоблачные: фигура авторитарного и замкнутого отца переходит из пары в пару (за редкими исключениями). Но от того, как именно эти отношения складывались, когда и как закончил свою жизнь отец, в немалой степени зависела дальнейшая судьба сына, который всегда в той или иной степени представлял заложником не только своих отношений с отцом, пока тот был жив, но даже и обстоятельств, и времени его смерти (Пер Лео ярче всего иллюстрирует это примерами судеб Мартина и Фридриха Лео).

В отличие от Лео Петер Шнайдер «меряет прошлое» парой «мать – сын», за которой, правда, неявным образом просвечивает другая пара: «отец – дочь» (мать повествователя и ее отец: холодный человек, не способный на проявления тепла в отношении дочери).

В основе романа «Возлюбленные моей матери» – реконструированная по подлинным письмам история страстной любви матери повествователя к режиссеру оперного театра, носящему в романе имя Андреас, другу и коллеге ее мужа Генриха, дирижера того же Оперного театра, отца ее четверых детей. История разворачивается на фоне поражения Германии, в последние годы Второй мировой войны и в первые послевоенные годы.

Предыстория, рассказанная автором, такова. Несколько десятилетий назад к нему, третьему из четырех детей, который к тому времени был уже известным писателем, попали письма матери, адресованные разным людям. Он начал их разбирать и понял, что значительная их часть – любовные письма. Тут дело застопорилось. Он не мог прочитать их (во-первых, потому что мать писала запрещенным НСДАП в 1941 г. «шрифтом Зюттерлина»¹ карандашом или чернилами на белой или желтой

¹ Шрифт Зюттерлина (нем. Sütterlinschrift) – последняя широко используемая форма немецкого готического курсива. В 1911 г. художник-график Людвиг Зюттерлин по заказу Прусского министерства культуры создал современный рукописный шрифт, который постепенно заменил старые рукописные шрифты, сложившиеся в XVI в. Слово *Sütterlin* в наши дни часто

бумаге»¹ и разобрать написанное было почти невозможно, а во-вторых, потому что как сын считал себя не вправе вторгаться в личную жизнь матери), но не мог и выбросить. Совет подруги матери «уничтожить, не читая» вполне согласовывался с его тогдашним собственным девизом «Построй себя сам!», а значит, «избегай всего, что связано с прошлым, со временем, когда от тебя ничего не зависело» (там же), однако уничтожение писем представлялось ему действием «слишком драматичным и малоэффективным» (там же). Теперь, переезжая с места на место, он возил коробку с письмами с собой.

И только через 30 лет собственной семейной жизни, когда уже дети писателя съехали и зажили своими домами, а сам он, оставшись в одиночестве, все чаще ловил себя на том, что ведет бесконечные беседы с бывшей возлюбленной, ему вдруг захотелось узнать, что же было в тех письмах матери. И он приступил к расшифровке. С помощью Гизелы Дойс, которая «едва ли была старше меня и никогда не училась писать шрифтом Зюттерлина»², но имела опыт расшифровки писем своих родителей, написанных на иностранных языках.

Пока Гизела, за долгие месяцы работы превратившаяся в собеседницу автора и одновременно в «защитницу» его матери³, расшифровывала письма, писатель углубился в собственные воспоминания и приступил к «реконструкции прошлого» – воскрешению в памяти (и на бумаге) событий раннего детства, 1944–1946 гг., которые теперь мог соединить с историей внутренней жизни матери, ее любви, ее выживания вместе с детьми в трудные годы.

«История между Андреасом и моей матерью началась посреди войны в Кёнигсберге. Обе семьи – моя мать с мужем Генрихом и тремя детьми, четвертый тогда еще не родился, – и

используется для обозначения всех разновидностей старых немецких почерков, хотя этот конкретный шрифт преподавался во всех школах Германии в 1935–1941 гг.

¹ Schneider P. Die Lieben meiner Mutter. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2013. – С. 8.

² Schneider P. Die Lieben meiner Mutter. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2013. – С. 10.

³ «Иногда дело доходило до ссор, и я лишь с усилием освобождался от впечатления, что разговариваю с той, кто лишь расшифровывает письма, а не с той, которая их писала». (Цит. по: Schneider P. Die Lieben meiner Mutter. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2013. – С. 12.)

бездетный тогда Андреас с женой жили в одном доме. Мужчины работали в городском Оперном театре, где Андреас был режиссером, а Генрих – дирижером»¹. Грядущее поражение Германии становилось все более очевидным, немецкие города подвергались разрушительным бомбардировкам, быстро нарастали бытовые трудности, но по распоряжению Геббельса Опера продолжала работать вплоть до осени 1943 г. «Когда уже горели многие немецкие города, здания театров и опер были частично, а то и полностью разрушены, в Германии все еще давали премьеры, сопровождая их празднествами. В ноябре 1943 г. Андреас с благословения “главного режиссера Рейха” Геббельса еще ставил “Così fan tutte” в Берлинской Опере – спектакль шел две недели, пока не разбомбили театр. Лишь в ноябре 1944 г. Генрих и Андреас были призваны в войска и отправились каждый в свое подразделение»².

Мать повествователя, в одиночку, с четырьмя детьми, за несколько месяцев 1944 г. пересекает всю Германию: с крайнего северо-востока (Кёнигсберг) добирается до самой южной оконечности Баварии, в местечко Грайнау, где находился дом ее отца, в котором ей было позволено пожить. По дороге останавливается у родственников и знакомых, чудом успевает покинуть Дрезден накануне почти полностью разрушившей его бомбардировки в феврале 1944 г. «Паулю, самому младшему, только что исполнился год, и его нужно нести на руках. Поездов долго ждать, никакого расписания нет, приходится бороться за места с другими беженцами, из одного саксонского города ехать в следующий и там искать приюта у родственников или знакомых. Если ей разрешают задержаться на несколько дней, нужно добывать дрова или уголь для печки, еду и одежду для детей, нужно стирать пеленки, штопать чулки, чинить пальто, ремонтировать обувь, и вдруг все это бросать, чтобы бежать с детьми в ближайшее бомбоубежище, когда раздастся сигнал воздушной тревоги. Каждый день длится по 12–16 часов, перевести дух получается только тогда, когда из-за своих непонятных так и не вылеченных кровотечений она в очередной раз попадает в больницу. Но никакие трудности не могут

¹ Schneider P. Die Lieben meiner Mutter. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2013. – S. 25.

² Ibid. – S. 25–26.

ей помешать встретиться с любимым, – если только ему удастся выкроить несколько часов в своем расписании»¹.

Вопреки всему и в дороге, и уже в Грайнау, она чуть ли не каждый день пишет письма – возлюбленному и мужу, рассказывая обоим о прочувствованном (в первую очередь) и о пережитом (во вторую). Возвышенная и страстная любовь к Андреасу, о которой известно ее мужу, поначалу дает ей силы жить и справляться с трудностями (жизнь как преодоление), но постепенно превращается в дополнительный источник мучений. В письмах нарастает отчаяние, звучат истерические нотки. После нескольких попыток Андреаса прекратить отношения, разрыв, наконец, происходит. Война заканчивается, через Грайнау отступают остатки разгромленной германской армии, вскоре туда входят американцы. А в 1946 г., когда жизнь понемногу налаживается и появляется надежда на относительное благополучие в обозримом будущем, трагическая по мироощущению жизнь матери неожиданно (по крайней мере, в изложении повествователя: читателю такой конец кажется закономерным) обрывается. Она умирает от внезапной болезни.

О жизни в Грайнау у П. Шнайдера сохранились уже и собственные воспоминания. Восприятие происходящего дается теперь не только глазами матери (письма) и взрослого сына-писателя (реконструкция обстоятельств на основе анализа доступных свидетельств, документов и фактов), но и глазами шестилетнего мальчика, каким он был тогда. В Грайнау (любовные страдания матери достигли максимума) ребенок переживал и свои собственные драмы: так, он вспоминает о необъяснимой власти над собой тогда старшего мальчика, Вилли, жившего по соседству, который учил его «летать», чтобы стать ангелом. И это обучение полетам чуть не закончилось трагически (о чем мать не подозревала). Работая над книгой, пожилой уже П. Шнайдер предпринял попытку разыскать Вилли: он приехал в Баварию, нашел людей, которые жили тогда неподалеку и помнили его семью, разыскал нескольких «детей», из тех, с которыми тогда общался, но следов Вилли ему обнаружить не удалось...

Несмотря на очевидную «невывышенность» автобиографического плана (биография Петера Шнайдера,

¹ Schneider P. Die Lieben meiner Mutter. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2013. – S. 28–29.

который работает в немецкой литературе с конца 1960-х годов, хорошо известна) роман воздействует на читателя прежде всего как художественный текст. Этому способствует и очевидная эмоциональная вовлеченность повествователя: он рассказывает «свою» историю матери, сопровождая ее целой гаммой сложных и противоречивых чувств. Восхищается ее реальными поступками: повседневным героизмом, способностью принимать решения, действовать в интересах детей, преодолевая невероятные трудности, и при этом выражать живое сочувствие другим людям (в первую очередь, Андреасу и мужу). Старается восхищаться богатством ее духовного мира и тонкостью чувств, но он не готов вполне принять сами чувства: в его реконструкции они предстают одновременно возвышенными (намеренно) и безумными (непроизвольно). И даже ее безусловная преданность (в том числе мужу и детям) граничит с одержимостью... Все это (на фоне исторических событий) рождает ассоциацию: мать – Германия, которая ведь тоже в каком-то смысле, сойдя с ума, не того полюбила, была предана, оставлена на произвол судьбы в тяжелые времена... и в конце концов (для одних – внезапно, для других – вполне ожидаемо) какой-то своей частью умерла.

В свете сказанного напрашивается сопоставление автобиографического романа Петера Шнайдера с написанным на несколько лет раньше небольшим произведением его ровесника из Швейцарии Урса Видмера (р. 1938) «Любовник моей матери» (*Der Geliebter der Mutter*, 2000)¹.

В первую очередь поражает почти полный параллелизм фабулы. Главный персонаж в обоих произведениях – мать повествователя: одаренная женщина, тонко чувствующая музыку и музыкальный талант. В детстве и юности у нее были непростые отношения с отцом, лишённые тепла и понимания. Ее возлюбленный – знаменитый музыкант. Любовная история разворачивается на фоне масштабных исторических перемен: прихода к власти в Германии нацистов (У. Видмер) или последних лет Второй мировой войны (П. Шнайдер), однако исторические события предстают прежде всего «фоном» любовной истории. Любовь в обоих случаях несчастливая, в большей степени – с ее стороны. Ребенок(дети) героини чувствует(-ют) себя

¹Widmer U. *Der Geliebter der Mutter*. – Zürich: Diogenes, 2000. В рус. пер.: Видмер У. *Любовник моей матери* / Пер. с нем. О. Асписовой. – М.: Текст, 2004. – 158 с.

заброшенным(-и), хотя у Видмера героиня выходит замуж и рождает ребенка уже после разрыва со своим «вечным» возлюбленным. И наконец, в финале повествования героиню ожидает преждевременная смерть (у Видмера – в результате самоубийства в весьма пожилом возрасте, а у Шнайдера – в 41 год от болезни).

Обращает на себя внимание разница подходов к «фактическому пласту». У Видмера имеет место подчеркнутая «фикционализация» биографического плана, за счет которой достигается необходимая для создания художественного текста дистанция. В основе произведения Шнайдера – бережная реконструкция фактов с опорой на свидетельства и документы, дистанция же обеспечивается за счет выбора позиции повествователя, спустя десятилетия «расследующего» обстоятельства давно прошедшей жизни, пусть и тесно связанной когда-то с его собственной.

«Автобиографический» уровень романа У. Видмера, возможно, является вымышленным. Во всяком случае, в автобиографии писателя¹, вышедшей в 2013 г. незадолго до его смерти, прямых подтверждений описанной «семейной истории» обнаружить не удастся. Но соответствие фактам для писателя, очевидно, не главное – он действует, скорее, как «классический» романист: ему стала известна примечательная история из жизни, и он художественно переосмысливает ее, обобщает, расставляет акценты и создает на ее основе художественный текст, правда которого может и должна быть только «художественной».

В центре авторского замысла – «психологический треугольник»: героиня, ее отец (Ультимо, итальянец с примесью негритянской крови) и ее возлюбленный (знаменитый дирижер Эдвин). Намеренно «сгущая», утрируя образы Ультимо и Эдвина, автор широко использует возможности художественного вымысла и яркими деталями превращает первого из них в «чудовище по обстоятельствам», а второго – в «чудовище по призванию».

Ультимо авторитарен, требователен, «всеведущ»² (с. 15). Будучи в юности воспитанником иезуитского колледжа, он приобрел там пожизненную неприязнь к религии, больше никогда не ходил в церковь и «не дал крестить свою дочь» (с. 20), которой

¹ Widmer U. Reise an den Rand des Universums. – Zürich: Diogenes, 2013. – 350 S.

² Видмер У. Любовник моей матери / Пер. с нем. О. Асписовой. – М.: Текст, 2004. – 158 с. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы.

однажды, «не разжимая губ», объявил: «Никто тебя не хочет взять! Ни один человек! А все потому, что ты такая!» (с. 14). После смерти жены, когда «дочь выросла и повзрослела, став неожиданно красавицей», «он обратился в камень» (с. 23), почти перестал есть, спать, участвовать в решении хозяйственных вопросов и ночи напролет слушал кантаты Баха. Когда он неожиданно умер, узнав из газеты (1929), что потерял все свои деньги, дочь смогла увидеть в нем только «чужого»: «А сейчас, прижав ко рту сжатые в кулаки пальцы, она только неотрывно смотрела на этого человека, ставшего чужим, который мертвым был похож на восточного владыку, ждущего последних почестей» (с. 23). Иными словами, образ Ультимо редуцирован писателем до стереотипного жесткого авторитарного отца, третирующего свою дочь без всякого повода (одновременно тайно восхищаясь ею). Соответственно, у дочери формируется низкая самооценка и комплекс жертвы (о чем недвусмысленно свидетельствуют, например, ее фантазии на с. 33).

Эдвин также показан как авторитарный и жесткий человек. При этом он яркий, харизматичный, способный «двигать» окружающими людьми и добиваться своего: «Таким как он, до дирижерского пульта в консерватории было дальше, чем до луны. И он создал для себя собственный оркестр, уговаривая работать с собой всякого, кто попадался на его пути и владел каким-нибудь музыкальным инструментом» (с. 26). «Эдвин и в самом деле был настолько строг, что уже на третий день репетиций музыканты, среди которых были в основном женщины, пришли от него в полный восторг» (с. 28). Человек именно такого психотипа мог заменить героине внутренне самоустранившегося из ее жизни отца: «Однажды она видела его (Эдвина) во сне, а может быть, не его, а своего отца. Он был огромной лошадью и бил ногой, но не попадал по ней. Несмотря на это, она бежала оттуда прочь, как будто за ней гнались» (с. 59)...

Несмотря на то что рассказчик называет героиню не иначе как «моя мать», и сам изредка появляется в эпизодах прошлого в качестве «ребенка», текст Урса Видмера нельзя считать автобиографическим. Это фикциональный текст, художественно выстроенный в соответствии с авторским замыслом. История «его матери» иллюстрирует универсальную психологическую опасность «холодного» и «жесткого» отца, мешающего дочери созреть как личности, способной в будущем на «здоровые»

отношения с мужчинами и адекватное восприятие действительности. Ведь и тот факт, что героиня, погруженная в любовные переживания, «не замечает» прихода к власти в Германии национал-социалистов, свидетельствует о ее личностной незрелости. Тема отношений отца и дочери (в том числе и в связи с проблемой «преодоления прошлого») активно разрабатывается в немецкоязычной литературе второй половины XX в., в частности, в текстах И. Бахман («Малина» / *Malina*, 1972) и Э. Елинек («Перед закрытой дверью» / *Die Ausgesperrten*, 1980; «Вавилон» / *Babel*, 2004).

Эта тема (правда, не столь явно) присутствует и в автобиографическом романе П. Шнайдера, но отнюдь не является в нем главной. Немецкий писатель подходит к своему материалу иначе. Художественно переосмыслить и обобщить «чужую» историю (как, по большому счету, поступает со своей историей У. Видмер) для него недостаточно. Позиция «всеведущего» и даже просто «компетентного» рассказчика, способного объяснить мотивы переживаний и поступков персонажей, представляется ему слишком смелой и морально сомнительной в данном случае – ведь речь идет о его собственной матери, охваченной любовным безумием,

и о его собственной стране, поддавшейся безумию национал-социализма. Возможно, именно ощущение «аморальности» фикционализирующего изменения реальности, когда речь идет о травматической ситуации, заставляет его искать другую позицию: моральное право говорить о совершенном преступлении есть только у жертвы (хотя, по Э. Елинек, в реальности говорить о нем способен – имеет для этого слова и силы – только палач¹).

Решаясь на признание рассказываемой истории как «своей», повествователь становится одной из вовлеченных (и пострадавших) сторон. Это дает ему моральное право на высказывание (в том числе и от имени жертв). Возможность же говорить о травматическом опыте обеспечивается дистанцией – во-первых, временно[□], во-вторых, «позиционной»: расследуя обстоятельства жизни семьи в годы войны, рассказчик превращается в «сыщика», и «верность фактам» теперь – необходимая часть выбранной им повествовательной стратегии, которая и объясняет выбор жанра автобиографического романа. Рассказывая свою историю, повествователь освобождается от гнета прошлого; расследуя его

¹Jelinek E. Bambiland. – Reinbek: Rowohlt, 2004. – 282 S.

тайну, одновременно пытается исцелить травму собственной души – и тем самым усиливает воздействие на читателя своего текста, насыщенного подлинными живыми эмоциями, вызывающего сопереживание.

Аналогичный «разрешающий», «освобождающий» аспект «говoreния о своем» совершенно иначе представлен в романе Пера Лео. Меньше всего его роман похож на описание сеансов (само) психоанализа. Роли, в которых выступает повествователь в тексте, настолько разнообразны, что и в этом отношении «Вода и почва» представляет собой новаторское произведение.

Во-первых, повествователь – один из персонажей семейного романа (выступающий также в разных ролях – себя самого как автора, работающего над романом; как носителя воспоминаний о своих персонажах; как сына, племянника, кузена, внука, внучатого племянника и т.д. других персонажей).

Во-вторых, он «сыщик», расследующий обстоятельства прошлого, в чьи руки попали документы деда, оберштурмбанфюрера СС (ящик с «нацистскими» документами, книги), а также автобиографическая рукопись старшего брата деда, Мартина, – химика по профессии, натурфилософа, гётеанца и неутомимого наблюдателя жизни по духу. Причем сыщик, скорее, «кабинетного типа»: его конек – анализ письменных документов самыми разными методами, с применением всевозможных техник и подходов. Отрывок автобиографии Мартина (просто как артефакт) открывает ему такие подробности жизни «подозреваемого», что Шерлок Холмс мог бы только позавидовать¹ (с. 65–66). А ведь есть и другие методы (к которым «сыщик» также с удовольствием прибегает) – литературоведческие, психоаналитические, наконец, графологические...

Таким образом, в-третьих, перед нами «гуманитарий широкого профиля». Именно его голос звучит (голоса звучат) там, где в семейном романе (например, в «Будденброках» Т. Манна) читатель ожидал бы услышать «голос всеведущего автора». И в отличие от последнего Пер Лео всегда полностью «раскрывает карты»: источники, ход рассуждений, выводы – читатель может воспроизвести всю цепочку самостоятельно. Как историк он излагает нам двухвековую историю пароходостроения в Бремене, тесно связанную с историей его семьи. Как литературовед

¹ Leo P. Flut und Boden. – Stuttgart: Klett-Cotta, 2014. – 350 S. Далее в тексте приводятся ссылки на это издание с указанием страниц.

анализирует художественные особенности замысловатым образом построенного отрывка рукописи Мартина (с. 66–73). Как психолог чутко отмечает нюансы взаимоотношений в многочисленных парах отец – сын (в том числе, в зависимости от «порядкового номера» рассматриваемого сына), с которыми сталкивается по ходу семейного расследования, и старается обнаружить отпечаток, который именно такие отношения оставили в жизни сына. И, наконец, как философ, защитивший докторскую диссертацию о характерологическом мышлении Людвиг Клагеса, он не только широко смотрит на вещи, но и знакомит читателя, например, с «Графологией» последнего.

«Графологию» Л. Клагеса сам он впервые обнаружил среди «нацистских» книг своего деда, Фридриха Лео, должностные обязанности которого в расовом ведомстве СС состояли в определении перспектив «расового соответствия» коренного населения завоеванных Германией территорий в 1939–1943 гг. Но такая же книга была и в библиотеке старшего брата Фридриха, гётеанца Мартина Лео. Связующая нить, потянув за которую их потомок Пер Лео восстанавливает две жизни, две истории, начавшиеся вроде бы в одной точке (у одних и тех же родителей), но столь различные по смыслу и содержанию.

Стараясь воздерживаться от суждений и опираться на факты, автор, опять-таки как философ, несомненно, симпатизирует Мартину: личных воспоминаний почти нет (двоюродный дед после войны жил «в другом мире» – в ГДР), но как знаток и поклонник Гёте он чувствует единомышленника и инстинктивно восхищается им. Более того, нуждаясь в самооправдании (как «внук нациста»), он находит для себя такое оправдание в жизни Мартина, в его «верности Гёте».

В каком-то смысле Гёте в романе – мера всех вещей. И голос Гёте (возможно, еще одна составляющая распавшегося на части голоса «всеведущего автора») часто диалогически сопровождает голос «гуманитария широкого профиля». Повествователь апеллирует к теории познания Гёте, основанной на том, что природа общается с человеком через «переживание, ощущение» («Erlebnis», с. 109). Неоднократно обращается к «Учению о цвете» («Farbenlehre»), которое сам Гёте считал главным своим трудом (с. 198, 227–228): сначала, чтобы проиллюстрировать идею гармонии, а затем – чтобы подготовить читателя к перемещению в «лишенное цвета» пространство ГДР конца 1980-х. И тем самым заранее снять (кажущееся) противоречие.

Если бы Пер Лео позволил себе хоть в чем-то уклониться от фактов, если бы лет сто тому назад он писал «классический» семейный роман, он бы, конечно, никогда не позволил своим главным героям-антагонистам Мартину Лео и Фридриху Лео закончить свои жизни там, где они их закончили. Ведь такой конец разрушает близкий сердцу «положительного обывателя» миф о воздаянии в смерти. Но факт остается фактом: гётеанец Мартин Лео умер в доме для престарелых на территории ГДР (правда, в присутствии семьи), в то время как бывший нацист Фридрих Лео, переживший его на три года, скончался в окружении родных в семейном доме своей матери, в фамильном особняке семейства Ланге, когда-то богатого и уважаемого бюргерского рода инженеров-судостроителей.

Казалось бы, замысел развернуть параллельно жизнь двух братьев и ненавязчиво показать, что философский фундамент, на котором строил ее старший брат Мартин (человек-микрокосм, жизнь как заинтересованное наблюдение), оказался несравнимо надежнее, чем тот, который положил в основу своей жизни младший брат Фридрих (Германия превыше всего, «кровь и почва», чистота расы, одни люди от рождения выше других), рушится в столкновении с реальностью. Но на помощь приходит Гёте с «Учением о цвете», и унылая «серая зона» (Д. Грюнбайн) ГДР превращается

в пространство непроявленных возможностей, в изобилии открывающее пути развития духа (тогда как родовой дом Ланге подвергается разрушительному воздействию времени, а общество в Западной Германии остается всего лишь «обществом потребления»).

Незнакомые родственники в Дрездене неожиданно искренне рады тебя видеть, и именно ГДР-овский ровесник-кузен, внук Мартина, оказывается духовным наследником «судостроительной» ветви бременских Ланге. Его комната – настоящая мастерская по строительству всевозможных моделей кораблей, разделенная на палубу, трюм, каюты... А в 2011 г. этот кузен покажет повествователю один из последних немецких пароходов, плывущий по Эльбе, – тем самым давая ему возможность закольцевать художественное пространство романа, охватив эпоху в два столетия – от первого (на самом деле, второго) немецкого парохода (1816) до (почти) последнего (2011).

Удивительным образом фактическая сторона жизни столь многих людей, к которой писатель относится чрезвычайно бережно, не только не мешает ему реализовывать собственный художественный замысел, но и наоборот, как будто помогает. Секрет, видимо, в том, что он и сам в своем «изучении жизни» следует подходу, который возводит к теории познания Гёте и приписывает Мартину Лео (с. 109–111): «переживает» материал, который жизнь предлагает ему, одновременно наблюдая, чувствуя и пытаясь понять его; следует за теми взаимосвязями и движениями фактов, которые открываются в процессе заинтересованного постижения, послушно направляя свое внимание туда, откуда тянется или куда ведет очередная выделенная нить; познает даже самое странное и страшное как «свое», имеющее лично к нему непосредственное отношение.

И материал отвечает взаимностью, выстраиваясь вокруг повествователя (философа? заинтересованного наблюдателя? сына, внука, отца?) концентрическими кругами (поколений), покрывая не только историю семьи, но и историю страны на протяжении XX в. с отдельными «заходами» в XIX и XXI вв. Главное сохранить равновесие – познание возможно лишь в соединении наблюдения и чувства, причем ни одно из них не должно доминировать.

В этом смысле самый сложный для автора «круг» – первый: отец, дяди и тетки – дети оберштурмбанфюрера СС Фридриха Лео. Отца, его братьев и сестер (детей в семье было шестеро), Пер Лео хорошо знает (знал) лично, с каждым из них у него сложились определенные отношения. Некоторые (отец и одна из его сестер) живы до сих пор, и отныне им придется жить «персонажами романа». Для автора здесь есть моральная проблема, и очень вероятен конфликт, в наши дни достаточно распространенный: персонажи воспоминаний сплошь и рядом подают в суд на авторов за искажение действительности, очернение, клевету. Реальные отношения при этом портятся и даже разрываются.

Будем надеяться, что с автором романа «Вода и почва» ничего подобного не случится. Во всяком случае, его метод «освоения прошлого» через уважительное заинтересованное наблюдение близкого с разных сторон, метод, ведущий в обход всех и всяческих ярлыков и стереотипных суждений, создает ощущение, что ни один из «персонажей» не должен чувствовать себя задетым. А значит, Пер Лео и с этой точки зрения совершил

почти невозможное. Как ему это удалось? Видимо, за счет «регулируемой дистанции» к рассказываемому.

Мы уже показали, как, меняя «роли» (иными словами, ракурсы наблюдения), автор выстраивает панорамную картину прошлого, организуя свой материал в единое художественное целое. Но помимо ракурса (точки зрения, направления взгляда) есть еще возможности объектива, который можно выдвинуть или убрать. Наблюдаемый материал можно приблизить, чтобы различить существенные черты. Или, наоборот, отдалить на безопасное расстояние (если есть риск, что чувства овладеют разумом и повлияют на характер наблюдения).

Пер Лео виртуозно владеет этой техникой. Если дед и его братья, а также их отец, деды и прадеды известны нам по именам, то имен отца, родных и двоюродных дядей и тетя, родной сестры и кузенов повествователя мы так и не узнаем. Дальние родственники обозначены инициалами (как это и принято делать в автобиографических текстах). А вот для отца и остальных детей Фридриха Лео вводятся необычные обозначения, соединившие в себе информацию о поле и годе рождения: девочки W36, W38 и еще одна, не названная никак, и мальчики M41, M42, M44. Поначалу дети Фридриха Лео, ближайшие родственники автора, выступают только под этими обозначениями, что уже само по себе создает сильный эффект отчуждения.

Автор нигде не объясняет, почему прибегает к подобным обозначениям, но сам текст позволяет сделать некоторые предположения. Во-первых, неявно подчеркивается, что перед нами все-таки «объекты исследования» (намеренное увеличение дистанции), и только потом – близкие люди. Во-вторых, появляется аллюзия «человек = путь» (что вполне вписывается в философию автора) – неслучайно рассказчик начинает повествование с описания своей поездки по дороге A27 к семейному дому Ланге, где за год до того умер дед Фридрих, а теперь живут бабушка Лео и ее старший сын M41. В-третьих, возникает ассоциация с каталогами расового ведомства СС: так могли помечаться фотографии представителей различных расовых типов. А Фридрих Лео, привыкший иметь дело с подобными обозначениями, вольно или невольно называл так (или обозначал про себя) и своих собственных детей. Предположение это косвенно подтверждается семейными прозвищами сыновей (мы узнаем их значительно

позже): Einsli (M41), Zweili (M42) и Vierli (M44), которые тоже, по-видимому, связаны с их годами рождения.

То, что отцом повествователя является M42, выясняется далеко не сразу. Долгое время он просто один из детей бывшего оберштурмбанфюрера СС Фридриха Лео. То есть этот персонаж вводится на максимально возможном удалении от автора. И лишь постепенно, следуя логике повествования, Пер Лео решается приблизить его настолько, чтобы признать: этот человек играл (и продолжает играть) в его собственной жизни очень важную роль.

Имя появится вновь лишь у малолетней дочери автора, Хелены. Она выведена в романе единственный раз в самом конце, и именно она дарит автору изящную концовку.

Приехав в гости к деду (M42), она садится за стол под портретом внука первого пароходостроителя Иоганна Ланге и цветными карандашами рисует картинку. Два парохода: слева – красный, и на нем синяя труба; справа – синий с красной трубой: «Только два разноцветных парохода на белом листе бумаги. Как будто летящие сквозь облака» (с. 345). Таким образом, она еще раз, на каком-то новом уровне, закольцовывает пространство романа (охватившего эпоху «пароходостроения» в Германии), разрешая сразу несколько важных его мотивов, в том числе «лейтмотив семейного мифа» (с. 345), а также мотив цвета.

В соответствии с распространенными представлениями¹, синий цвет символизирует мир духовный, а красный – материальный. Слева на картине традиционно изображается прошлое, справа будущее, и значит, возможно такое символическое истолкование детского рисунка: на смену «материально ориентированному» пароходу с «духовной» трубой приходит «духовно ориентированный», труба которого (видимая часть приводящей его в движение системы) остается «материальной».

«Расширенный» автобиографический роман Пера Лео «Вода и почва» демонстрирует очевидные жанровые характеристики семейного романа, романа-эссе, интеллектуального романа, использует конвенции романа-загадки, отчасти классического детектива. Но сохраняя верность фактической стороне семейной истории автора, этот текст обладает художественной правдой, оказывая на читателя не только (и не столько) интеллектуальное

¹ См., напр.: Юнг К.Т. Об энергетике души / Пер. с нем. В. Бакусева. – 3-е изд. – М.: Академический проект, 2013. – С. 234.

или эмоциональное, но и эстетическое воздействие. Списанный с жизни, роман «Вода и почва» парадоксальным образом нисколько не теряет от этого в художественности, и сама его художественность воспринимается в том числе и как оправдание жизни.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ЗАГЛАВИЙ

- Абашева М.П.* 3, 6, 57, 260
Аббруджиати П. (Abbrugiati) 150
Абрашкин А. 69
 Скифская Русь 69
Аврелий Марк 34
Агата Кристи (Agatha Christie) 138
Агацци Е. (Agazzi) 229
Адамов А. (Adamov) 185, 186, 188–191, 205
 Паоло Паоли / Paolo Paoli 190;
 Весна семьдесят первого / Le printemps 71, 186, 189, 190; Человек и дитя / L'homme et l'enfant 191
Адамович М. 20
Адамович О. 74
 Последняя пастораль 74
Аддад Ю. (Haddad) 111
Ажар Э. (Ajar) 110
Айтматов Ч. 16, 42
 И дольше века длится день 42
Аксёнов В. 19, 90
 Корабль мира «Василий Чапаев» 90
Акунин Б. 20, 151
 Чайка 20
Александров Н.Д. 175, 176, 181–183
Алексеев С. 59, 60, 64, 67, 70, 71
 Сокровища Валькирий 67, 70
Амирян Т.Н. 3, 5, 6, 138, 260
Анциферова О. 222
Арагон Л. (Aragon) 186
Аристотель 34, 132
Асов А.И. 67, 69
 Славяно-русские веды 67; Ярилина книга 67; Календарь русских волхвов 69, Арии. Славяне. Русь 69
Асписова О. 237, 239
Астафьев В. 76
 Пастух и пастушка 76
Афанасьев А. 62
Афанасьева Е. 59, 60
Ахматова А.А. 47

Байер М. (Beyer) 230
Бардин С. 74–81; 83–86
 Пастораль 74–81; 84–86
Барнетт Т. (Burnett) 195
Барнс Дж. (Barnes) 152, 153
Барро Ж.-Л. (Barrault) 186
Барт Дж. (Barth) 207, 212, 213, 216–220, 221, 224–226
 Анонимиада / Anonymiad 212;
 Жили-были: Плавающая опера / Once upon a time 216, 217; История продолжается / On with the story 216, 217; Выходит в свет!!! / Coming soon!!! 216; Конец пути / The end of the road 216, 217; Козлоюноша Джайлс / Giles Goat-Boy 217; Химера / Chimera 217; Заблудившись в комнате смеха / Lost in the funhouse 213, 217; Автобиография: самозапись прозы / Autobiography: A self-recorded fiction 217; История жизни / Life-story 217; Письма / Letters 217; Пятничные книги / The Friday book 217–220, 224, 225; Дальнейшие пятницы / Further Fridays 217; Предисловие автора / Author's introduction 219

- Барн Р. (Barthes)* 4, 123, 148, 163, 190, 207, 217
Смерть автора / La mort de l'auteur 163; Ролан Барт о Ролане Барте / Roland Barthes par Roland Barthes 217
- Басинский П.* 87
Из жизни отечественных кактусов 87
- Батиев М.* 59, 60
- Бах И.С. (Bach)* 24, 196, 239
Страсти по Матфею 196
- Бахман И. (Bachmann)* 240
Малина / Malina 240
- Бахрошин Н.* 62, 71
Проклятие черных волхвов 71
- Бахтин М.М.* 19, 57, 124, 140, 141, 161, 180, 220
- Барош К. (Baroche)* 3, 120, 129, 131–133, 136
Зима красоты / L'hiver de beauté 129, 131–133
- Беккет С.* 16, 176, 205
- Бенигсен В.* 47–49
ГенАцид 47, 48
- Бернанос Ж. (Bernanos)* 109
- Бергсон А.* 180
- Бернхард Т. (Bernhard)* 170
Корректурa / Korrektur 170
- Берхин И.* 87
- Битов А.* 165
Пушкинский дом 165
- Бланки (Blanqui)*
- Бланио М. (Blanchot)* 121
- Блен Р. (Blin)* 186
- Бобен К. (Bobin)* .. 3, 107, 110, 115–119
Всесмирнейший / Le Très-Bas 116–119
- Богданова О.* 162
- Болонь Ж.-К. (Bologne)* 147, 149
- Болтански Л. (Boltanski)* 141, 148
- Бондарь-Терещенко И.* 51
- Бонор Од (Bonord)* 110
- Бородыня А.* 25
Спички: Маленький роман 25
- Бочаров С.Г.* 19
- Борхес Х.-Л. (Borges)* 150, 220
- Брасс Э. (Bruss)* 209
- Браун Дэн (Dan Brown)* 141
- Браун Р. (Brown)* 212
Автобиография моей матери / The autobiography of my mother 212
- Бреева Т.* 62, 64
- Брехт Б. (Brecht)* 186, 188, 190–192
- Бройтман С.Н.* 9
- Брэдбери Р. (Bradbury)* 3, 43–45, 48, 49, 51, 53, 55, 56
451 градус по Фаренгейту / Fahrenheit 451 43–45, 58, 49, 51–55
- Брэдбери М. (Bradbury)* ... 168, 179, 180
- Брэбби Д. (Bradby)* 194
- Брюсов В.* 101
- Буйда Ю.* 24
- Бунин И.А.* 164
- Бутов А.* 14
Свобода 14
- Буш Дж. (Bush)* 195, 196
- Бушков А.* 58
- Бэкон Ф. (Bacon)* 163
- Быков Д.Л.* 17, 18, 41, 100, 227
ЖД 17; Эвакуатор 41; Побег в Монголию 100; Квартал 227
- Бычков В.В.* 171
- Бютор М. (Butor)* 144
- Вайль П.* 162
- Вайс П. (Weiss)* 186, 194, 205
Дознание / Die Ermittlung 186, 194
- Валентинов А.* 58, 59
- Ван Дайн С. (Van Dine)* 141
- Ванцетти (Vanzetti)* 186
- Варгас Ф. (Vargas)* 145
- Варгас Льоса Маруо (Vargas Llosa)* .. 129
- Варламов А.* 17, 18
Купол 17
- Вахитова Т.М.* 28–30, 37, 38
- Веббер Эндрю Ллойд (Webber)* 110
- Венцель Ж.-П. (Wenzel)* 186
- Веселовский А.В.* 8
- Виар Д. (Viart)* 108, 168, 172
- Видал Г. (Vidal)* 212
Две сестры / Two Sisters 212

<i>Видмер У. (Widmer)</i>	227, 237–240
Любовник моей матери / Der Geliebter der Mutter	237–240;
Путешествие на край Вселенной / Reise an den Rand des Universums	227
<i>Вилар Ж. (Vilar)</i>	186
<i>Винавер М. (Vinaver)</i>	185, 188–189, 191–196, 203
Станиславский и Брехт / Stanislawski et Brecht	193; К вопросу о театре идей / Pour un théâtre des idées 193; Был ли я под влиянием? / Etais-je «sous influence»? 193; Поиски работы / La Demande d'emploi 187, 192; Нина – это другое дело / Nina, c'est autre chose 187, 192; Корейцы / Les Coréens 188; 11 сентября 2001 года / 11 septembre 2001 189, 193–196, 203; Отель Ифигения / Iphigénie Hôtel 192
<i>Войнович В.</i>	41
Москва	2042 41
<i>Воллманн У.Т.</i>	170
Центральная Европа	170
<i>Володин А.</i>	170
Дондог	170
<i>Володихин Д.</i>	59, 69
<i>Вольтер (Voltaire)</i>	34
<i>Вотрин В.</i>	50–52
Логопед	50–52
<i>Вулф В. (Woolf)</i>	170
<i>Габбиа В.</i>	150
<i>Габорио Э. (Gaboriau)</i>	148
<i>Галина М.С.</i>	59
<i>Галковский Д.</i>	11, 19
Бесконечный тупик: Роман-комментарий	19; Друг утят 11
<i>Гатти А. (Gatti)</i>	186, 188, 202
Всенародная песнь о двух электрических стульях / Chant public devant deux chaises électriques	186
<i>Гачев Г.Д.</i>	8
<i>Геласимов А.</i>	14
Жажда	14
<i>Генис А.</i>	41, 42, 87, 99, 100, 162
Поле чудес	87, 99
<i>Гер Эргали</i>	15
Сказки по телефону	15
<i>Георгинова Н.Ю.</i>	155, 156
<i>Гессе Г. (Hesse)</i>	164
Степной волк / Der Steppenwolf	164;
Игра в бисер / Das Glasperlenspiel	164
<i>Гёте И.В. (Goethe)</i>	34, 242, 243, 244
Учение о цвете / Farbenlehre	242, 243
<i>Гиммлер</i>	88
<i>Гиппократ</i>	34
<i>Гитлер</i>	88, 92
<i>Глуховский Д.</i>	18, 49, 50
Метро	2033 18, 49, 50
<i>Гнатюки Ю.В. и В.С.</i>	67
Довелесова книга	67
<i>Говард Р.</i>	58
<i>Голд Г.</i>	212
Отцы / Fathers	212
<i>Голдинг У. (Golding)</i>	16
<i>Гондо К. (Gondau)</i>	126
<i>Гонтар М. (Gontard)</i>	144
<i>Гончаров В.</i>	62
<i>Гопман В.Л.</i>	59
<i>Грасс Г. (Grass)</i>	170
Жестяной барабан / Die Blechtrommel	170
<i>Грев де Лоран (de Graeve)</i>	3, 120, 129, 134–137
Дурной тон / Mauvais genre	129, 134–137
<i>Григорьев О.</i>	42
<i>Григорьева О.</i>	63
Старая Ладога	63
<i>Грин Г. (Greene)</i>	173
Комедианты / The comedians	173
<i>Групов (Grourov)</i>	189
Руанда	94 / Rwanda 94 189
<i>Грюмбер Ж.-К. (Grumberg)</i>	188
<i>Грюнбайн Д. (Grünbein)</i>	243
<i>Гудкова Я.Г.</i>	3, 5, 161, 260
<i>Гусарова Д.</i>	59, 62
<i>Гутенберг И. (Gutenberg)</i>	10

Гюго В. (Hugo) 130, 190, 200
 Отверженные (Les Misérables) 130
 Гюйсманс Ж.-К. (Huysmans) 129
 Гусдорф Ж. (Gusdorf) 209

Д'ан Т. 225
 Дайан Ж. (Dayan) 126
 Данилкин Л. 53
 Дансени Э. (Baron of Dunsany) 58, 130
 Данте Алигьери (Dante Alighieri) ... 34, 150
 Дворецкая Е. 62, 64, 67
 Дебор Ги (Debord) 101
 Общество спектакля / La Société du spectacle 101
 Дейч М. (Deutsch) 186
 Делёз Ж. (Deleuze) 4, 146
 Делилло Дон (Delillo) 197
 Падающий / Falling Man 197
 Делькювельери Ж. (Delcuvellerie) 194
 Дёмин В.И. 3, 74, 87, 90, 268
 Дёмин А.В. 69, 70, 260
 Дефое Д. (Defoe) 122
 Робинзон Крузо / Robinson Crusoe 122
 Джеймисон Ф. (Jameson) 155
 Джеймс Г. (James) 222
 Джойс Дж. (Joyce) 170, 176
 Дзеффирелли Ф. (Zeffirelli) 110
 Дивов О. 58
 Дидро Д. (Diderot) 125
 Дмитриева-Томановская Е. 190
 Добровольская О. 60
 Довлатов С.Д. 21
 Доктороу Э. (Doctorow) 170
 Марш / The March 170
 Дор Б. (Dort) 190
 Достоевский Ф.М. 16, 27, 47, 166
 Дружников Ю. 20
 Смерть царя Фёдора: Микророман 20
 Дубин Б. 220
 Дубов Ю. 14
 Дубровина С.Н. 3, 6, 185, 260
 Дубровски С. 211
 Сын / Le Fils 211
 Дырдин А. 28
 Доамель М. (Duhamel) 186
 Дяченко М. и С. (пишут в соавторстве) . 58

Еврипид 196
 Егорова Е.А. 3, 5, 107, 268
 Егорова Л.П. 40, 260

Екимов Б. 74–79, 81, 82
 Пастушья звезда 74–82
 Елифёрова М. 26
 Елизаров М. 89
 Библиотекарь 89
 Елинек Э. (Jelinek) 240
 Перед закрытой дверью / Die Ausgesperrten 240; Вавилон / Babel 240;
 Емец Д. 60
 Есин С. 25
 Временитель: Роман о дружбе и любви 25
 Женетт Ж. 100, 102
 Желязны Р. (Zelazny) 58
 Жермен С. (Germain) 110
 Жид А. (Gide) 78, 164
 Фальшивомонетчики / Les faux-monnayeurs 164
 Жижек С. (Žižek) 146, 147
 Жионо Ж. (Giono) 129
 Жирмунский В.М. 8
 Житинский А. 10, 11
 Flashmob! Государь вся Сети 10, 11
 Жолковский А. 20
 Эросипед и другие виньетки 20
 Жюэр А. (Jauer) 190
 Журчева Т.В. 188
 Замятин Е. 41, 55
 Мы 41, 55
 Затонский Д.В. 162
 Зацепин К. 163
 Зверев А. 156
 Зенкин С.Н. 173, 184, 223
 Жития великих еретиков. Фигуры Иного в литературной биографии 223
 Золотоносов М. 43
 Золя Э. (Zola) 190
 Зорич А. 59
 Зорин А. 71

<i>Зоркая М.В.</i>	230	Слава / <i>Ruhm</i> 170
<i>Зощенко М.</i>	21	<i>Кестхейи Т. (Keszthelyi)</i>
<i>Зыкова Е.П.</i>	80	Киbальчик <i>С.</i>
Пастораль в английской литературе XVIII в. 80		Поверх Фрикантрии, или Андже- ло и Изабелла: Мужской роман- травелог 26
<i>Иван Грозный</i>	36	<i>Ким А.</i>
<i>Иванов А.</i>	73	Отец-Лес: Роман-притча 26; Поселок кентавров: Роман-гротеск 19; Сбор грибов под музыку Баха 24
Золото бунта, или Вниз по реке теснин 73		<i>Кинг С. (King)</i>
<i>Иванов В.В.</i>	171	<i>Киньяр П. (Quignard)</i>
<i>Иванова Н.</i>	162	Ненависть к музыке / <i>La Haine de la musique</i> 130
<i>Иволгина Д.</i>	62	<i>Кипхардт Х. (Kipphardt)</i>
<i>И Джи Йонг</i>	126	Дело Роберта Оппенгеймера / <i>In der Sache J. Robert Oppenheimer</i> 186
<i>Ильин И.П.</i>	101, 162	<i>Киреева Н.В.</i>
<i>Ильф И. и Петров Е.</i>	130	Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики 225, 233
Золотой теленок; Двенадцать стульев 130		<i>Кириленко Н.Н.</i>
<i>Ионеско Э. (Ionesco)</i>	16, 199, 205	<i>Кисель А.</i>
Лысая певица / <i>La cantatrice chauve</i> 199		<i>Клагес Л. (Klages)</i>
<i>Иоанн Богослов</i>	34	<i>Кляйн М. (Klein)</i>
<i>Ирвинг Дж. (Irving)</i>	225	<i>Ковалёва А.Ю.</i>
<i>Исигуро К. (Shiguro)</i>	170	<i>Ковтун Е.Н.</i>
Не покидай меня 170		<i>Ковтун Н.В.</i>
<i>Кабаков А.</i>	15, 41	<i>Колганов А.</i>
Московские сказки 15; Невозвра- щенец 41		Ветер с Итиля 63
<i>Кавелти Дж.Г. (Cawelti)</i>	143, 149	<i>Кольтес Б.-М. (Koltès)</i>
<i>Кайгородова В.</i>	62	<i>Компанеец В.В.</i>
<i>Кайда Л.Г.</i>	163	<i>Компаньон А.</i>
Эссе: Стилистический портрет 163		<i>Конан Доил А. (Arthur Conan Doyle)</i> ..
<i>Кальвино И. (Calvino)</i>	129, 170	138, 140, 142, 149
Если однажды зимней ночью путник... / <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> 170		<i>Королева О.А.</i>
<i>Камбл Р. (Cumble)</i>	126	Королёв А. 14, 18, 19, 24, 25
<i>Камиллери А. (Camilleri)</i>	150	Человек-язык 14; Быть Босхом 24, 25
<i>Камю А. (Camus)</i>	172, 175	<i>Королькова Я.</i>
Чума / <i>La Peste</i> 172; Чужой / <i>L'Etranger</i> 175		<i>Кортасар Х. (Cortazar)</i>
<i>Катаев В.Б.</i>	19, 20	Игра в классики / <i>Rayuela</i> 170
<i>Кафка Ф. (Kafka)</i>	166, 170	<i>Костомаров В.Г.</i>
Отчет для академии / <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> 166		<i>Кочеткова Н.</i>
<i>Кацура А.</i>	230	<i>Кошелев С.</i>
<i>Кельман Д. (Kehlmann)</i>	170	<i>Красницкий Е.</i>
		Отрок: Покоренная сила 63
		<i>Крахт К. (Kracht)</i>

1979 170	
Криницына О.	62
Кристева Ю. (Kristeva)	145, 146, 147, 217
Истории любви / Histoires d'amour	217
Кройчик Л.	164
Эссе: свобода повествования или свобода мысли	164
Крусанов П.	16, 18, 73
Укус ангела	16, 73
Крылова К.	62
Кудрявцев Л.	58
Кудрявцева С.В.	171
Кузан М. (Kouzan)	111
Кулькина В.М.	3, 6, 154, 260
Кундера М. (Kundera)	56, 147, 173
Купри Ф. (Coupry)	111
Кураев М.	25
Ночной дозор: Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полу-болотова 25; Дружбы нежное волне-ние: Записки провинциала	25
Курицын В.	88
Кутзее Дж.М. (Coetzee)	3, 161–167
Сумеречная земля 165–167; В сердце страны 165; В ожидании варваров 165; Элизабет Костелло 166–167; Дневник плохого года 166–167	
Кучумова Г.В.	172
Кьеркегор С. (Kierkegaard)	115
Лагарс Ж.-Л (Lagarce) ...	197–199, 203
Правила поведения в современном обществе / Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne	197–199, 203
Лакло Шодерло де (Laclos)	3, 120, 125–136, 147
Опасные связи / Liaisons dangereuses	3, 120, 125–136, 147
Ларионов Д.	52
Латынина А.Н.	14
Латынина Ю.	14
Ниязбек	14
Ле Гуин У. (Le Guin)	58, 64
Лебедев А.	60
Лебедев Н.	72
Левин Ж. (Levi)	111
Левшин В.	62
Лежен Ф. (Lejeune)	209
Автобиографическое соглашение / Le pacte autobiographique	209
Лейдерман Н.Л.	8, 162
Ленин В.И.	49, 89, 190
Лео П. (Leo) ..3, 227, 229–234, 241–246	
Вода и почва / Flut und Boden	3, 227, 229–233, 241–246
Леонов Л.М.	3, 27–39
Барсуки 29; Вор 29; Соть 29; Скута-ревский 29; Дорога на Океан 29; Русский лес 27, 29; Нашествие 29; Пирамида 27–39	
Лесаж А.-Р. (Lesage)	124, 125
Лесеркль Ж.-Ж. (Lecerclé)	152
Леско Д. (Lescot)	205–206
Нас заняли, мы занялись / Nos occupations 205; Центральная комиссия по вопросам детства / La commission centrale de l'enfance	206
Лёвкин А.	90
Либкнехт К. (Liebknecht)	190
Ливергант А.	158
Липовецкий М.Н.	162
Лиотар Ж.-Ф. (Lyotard)	4, 90, 142
Состояние постмодерна / La condition postmoderne	90, 142
Липскеров Д.	12
Пространство Готлиба	12
Лихачёв Д.С.	28
Логинов С.	59
Лодж Д. (Lodge)	101
Локк Д. (Locke)	163
Лоренцо-Бассон М.-С.	202
(Lorenzo-Basson)	202
Лотман Ю.М.	9, 221
Структура художественного текста	221
Луи-Комбе К. (Louis-Combet)	110
Лукины Е. и Л.	58
Лукьяненко С.	10
Лысов А.	28
Льюис К.С. (Lewis)	58
Ляпина Л.Е.	23
Мазин А.	63

Герой 63	Историческая эпистемология 105
Майдурова А.Ю. 39	Мейерхольд В. 185
Маканин В. 13, 14, 16, 18, 41	Мекке И. (Mecke) 137
Лаз 16, 18, 41; Буква А 14; Кавказ- ский пленный 14, 16; Асан 14, 16	Мелетинский Е.М. 60
Макиавелли Л. 150	Мерсье П. (Mercier) 165
Маккарти Т. (McCarthy) . 3, 168, 173–184	Ночной поезд на Лиссабон / Nachtzug nach Lissabon 165
Остаток (Когда я был настоящим) / Remainder 3, 168, 173–184; Люди в космосе / Men in Space 175, 176	Меуштерхази Л. (Meshterházi) 165
Макс Фрай (Мартынчик С. и Стёпин И.) 58	Загадка Прометея / A Prométheusz – réjtely 165
Лабиринты Ехо 58; Хроники Ехо 58	Мещерякова М.И. 59
Макьюэн Й. 170	Мён Ж. де (Meun) 123
Суббота 170	Миланези К. (Milanesi) 150
Малле Э. (Mallet) 78	Миролюбов Ю.П. 67
Мамадназарбекова К. 185, 194	Миронов А. 72
История факта: истоки и вехи документального театра 185, 194	Древнерусская игра 72
Мамаева Н. 59	Мирошкин А. 49
Ман Н. 232	Мирошников В.М. 28
Ман П. де 179	Михайлов А.В. 102, 161, 168
Мандельштам О.Э. 13	Поэтика барокко: Завершение рито- рической эпохи 102; Роман и стиль [1982] 161, 168
Манн Т. (Mann) 111, 165, 231–232, 241	Михайлов Ф. 20
Волшебная гора / Der Zauberberg 164; Иосиф и его братья / Joseph und seine Brüder 165; Доктор Фаустус / Doktor Faustus 165; Будденброки / Die Bud- denbrooks 231–232, 241	Идиот 20
Маниетт Ж.-П. (Manchette) 146	Миш Г. (Misch) 209
Маньковская Н.Б. 171	История автобиографии / Geschich- te der Autobiographie 209
Мариво П.К. де (Marivaux) 124–125	Модiano П. (Modiano) 146
Жизнь Марианны / La Vie de Marianne 124–125; Удачливый крестьянин / Le Paysan parvenu 124	Молитвин П. 62
Маринина А. 19	Монтень М. 163
Маркес Г.Г. (Márquez) 170	Музиль Р. (Musil) 165
Сто лет одиночества 170	Человек без свойств / Der Mann ohne Eigenschaften 165
Маркова Т.Н. 3, 5, 6, 7, 25, 162, 260	Мэдилайн Симонс (псевд. Хаецкой Е.) 58
Маркс К. (Marx) 15, 190	Меч и радуга 58
Маркс У. (Marx) 137	Набоков В. . 41, 151, 170, 182, 220, 222
Мартьянова И.А. 10, 62	Приглашение на казнь 41; Лолита 151; Бледный огонь 170; Навуходносор 34
Марченко А. 162	Нагорная Н. 103
Маслюков А. 62	Назаров А. 199
Матушкина В.И. 28	Неёлов Е.М. 59
Мегилл А. 105	Немзер А. 87, 162
	Нефагина Г. 162

- Никитин Ю. 63, 64, 65, 66, 71
 Князь Владимир 63; Ингвар и
 Ольга 63; Князь Рус 65, 66, 71
 Никифорова Л.Р. 75, 76
- Николаев Л. 20
 Новиков В.И. 19
 Нортон А. 58
 Носовский Г.В. 69
- Овчаренко О.А. 27, 28, 34, 35
 Окланский Ю. 28
 Олди Генри Лайон (Громов Д.
 и Ладыженский О.) 58, 59
 Олни Дж. (Olney) 209
 Олсон Т. (Olson) 212
 Жизнь Иисуса / The Life of Jesus 212
 О'Нил Дж. (O'Neill) 184
 Нидерландец 184
 Оруэлл Д. (Orwell) 55
 1984 55
- Остер П. (Auster) 3, 151, 152,
 154–160, 207, 213–216, 224, 225
 Впроголодь / Hand to mouth 154;
 Зимний дневник / Winter journal 215;
 Сообщение изнутри / Report from the
 interior 215; Искусство голода / The art
 of hunger 215; Красная тетрадь / The
 red notebook 158, 215; Игра по
 принуждению / Squeeze play 154;
 Изобретение одиночества / The
 invention of solitude 154, 213–215; Нью-
 йоркская трилогия / The New York
 trilogy 155–159
 Остер С. 214
- Павловский А.И. 31
 Палей М. 10
 Long Distance, или Славянский
 акцент 10
 Пахсарьян Н.Т. 2, 3, 5, 6, 76, 78,
 120, 124, 147, 149, 269
 Пелевин В. 3, 11, 12, 16, 17,
 18, 21, 87–106
 Акико 11; Принц Госплана 11;
 Вести из Непала 16; День
 бульдозериста 17; Священная книга
 оборотня 16; Шлем ужаса:
 Креатифф о Тесее и Минотавре 12;
 Синий фонарь 88, 89; Чапаев и
 Пустота 21, 87, 89–106; t 95; Желтая
 стрела 94; Мост, который я хотел
 перейти 94; Ночные огни 94
- Пеннак Д. (Pennac) 146
 Перек Ж. (Perec) 170
 Жизнь способ употребления / La
 vie mode d'emploi 170
 Перетти К. (Peretti) 128
 Мы жестоки / Nous sommes cruels 128
 Перумов Ник 58
 Кольцо тьмы 58
- Перцев А. 228
 Пестерев В.А. 3, 5, 168, 169, 269
 Петти М. (Petit) 111
 Петищева В.А. 31, 32
 Петрушевская Л.С. 15, 16, 18,
 22, 23, 41
 Богема 22; Возможность мениппеи
 16; Дама с собаками 22; Дикие
 животные сказки 15, 23; Медя 22;
 Новые Робинзоны 18, 22, 41;
 Новый Гулливер 22; Номер Один,
 или В садах других возможностей
 16, 23; Песни восточных славян 22;
 Путь Золушки 22; Реквиемы 23;
 Тайна дома 22
- Пи О. (Py) 189, 197
 Реквием по Сребренице / Requiem
 pour Srebrenica 189, 197
- Пикар Р. (Picard) 126
 Пикок Дж. (Peacock) 156
 Пинчон Т. (Pynchon) 151, 152, 170,
 207, 220–226
 Выкрикивается лот 4 / The Crying of
 Lot 49 151, 152; Радуга земного
 тяготения / Gravity's rainbow 170;
 Неторопливый ученик / Slow
 learner 223
- Пирс Й. (Pears) 170
 Сон Сципиона / The dream of Scipio
 170
- Пискатор Э. (Piscator) 180, 205
 Планишон Р. (Planchon) 189, 190

- Платон 115
Платонов А. 41, 47
Чевенгур 41
Плутарх 34
По Э.А. (Poe) 139, 140, 148, 150
Подорога В.А. 162
- Помра Ж. (Pommerat J.) 185, 189, 201–205
Великая и легендарная история торговли / La Grande et fabuleuse histoire du commerce 189, 201; Торговцы / Les marchands 201–204; Этот ребенок / et enfant 201; Круги / Вымыслы / Cercles / Fictions 201
Попов Е. 10, 18, 23
Мастер Хаос 10; Веселие Руси 23
Поспелов Г.Н. 8
Превьер Ж. (Prévert) 186
Прево А.-Ф. (Prévost) 125, 130, 135
Пригов Д. 20
Живите в Москве: Рукопись на правах романа 20
Прилепин З. 14
Патологии 14
Прозоров А. 62, 63, 72
Ведун. Каменное сердце 63, 72
Пропи В.Я. 60, 61
Проханов А. 14, 17
Идущие в ночи 14; Господин Гексоген 17
Прудон (Proudhon) 190
Пруст М. 162, 170, 176
Пушкарёв А.Л. 229
Пьецух Вяч. 18, 19, 21, 22, 23
Роммат: Роман-фантазия на историческую тему 19; Центрально-Ермолаевская война 22; Русские анекдоты 23
Пятигорский А.М. 103
Пятницкая Е.В. 229
- Рабле Ф. (Rabelais) 13, 123, 179
Гаргантюа и Пантагрюэль / Gargantua et Pantagruel 123, 179
Радиге Р. (Radiguet) 129
- Рай Ж. (Rye) 133
Расин Ж. (Racine) 129, 136
Ревакина А.А. 2, 3, 6, 27, 269
Резанова Н. 58
Ретиф де ла Бретон, Никола (Rétif de la Bretonne) 135
Порнограф / Pornographe 135
Риккобони М.-Ж. (Riccoboni) 124
Роб-Грийе А. (Robbe-Grillet) 211
Роднянская И.Б. 17
Роже Вадим (Roger) 126
Романова Г. 71
Властимир 71
Росселлини Р. (Rossellini) 110
Раткевич Э. 59
Роттердамский Э. 179
Похвала Глупости 179
Рубина Д. 26
Синдикат: Роман-комикс 26
Рубо Ж. (Roubaud) 144, 145
Руссо Ж.-Ж. (Rousseau) 84, 125
Рушди С. (Rushdie) 172
Рыбаков Б.А. 64
- Савельева В.В. 39
Сад, маркиз де (marquis de Sade) 127; Подлинные мемуары Сесиль де Воланж / Les vrais memoires de Cécile de Volange 127
Сакеник Р. (Sukénick) 211, 212
Наверх / Up 212
Сакко (Sacco) 186
Сандрар Б. (Cendrars) 110
Сапковский А. 61
Сапрыкин Ю. 54
Сара К. (псевд. Коеи-Скали С., Sarah К.) 127
Опасные соединения / Connexions dangereuses 127
Сарразак Ж.-П. (Sarrazac) 205
Сартр Ж.-П. (Sartre) 109
Саськова Т.В. 3, 5, 6, 74, 269
Сафрон Е. 62
Сейерс Д. Л. (Dorothy L. Sayers) 138
Семёнова М. 58, 62, 63, 64, 68, 72

Волкодав 63–64, 72; Там, где лес не
растет 63, 68; Мы, славяне! 63;
Лебединая дорога 72
Сервантес (Cervantes) 124
Дон Кихот / Don Quichotte 124
Сергеев И. 20
Отцы и дети 20
Сереза Ф. (Cérésa) 130
Козетта, или Время иллюзий /
Cosette, ou le temps des illusions 130
Сидни Ф. (Sidney) 75
Старая Аркадия / The old Arcadia 75
Сидур Ю. 74
Пасторали на грязной воде 74
Сименон Ж. (Simenon) 150
Скоропанова И. 162
Скубачевска-Пневска А. 122
Славникова О. 45, 46
Слаповский А. 12, 16, 26
Я – не Я 12; Первое второе
пришествие 16; Братья: Уличный
романс 26
Слотердайк П. (Sloterdijk) 228
Смит З. (Smith) 178, 181, 184
Соколова Е.В. 2, 3, 4, 5, 6, 227, 269
Солженицын А.И. 19, 25
Желябугские выселки: Двучастный
рассказ 25
Соллерс Ф. (Sollers) 130
Апология маркизы де Мертей / Aro-
logie de la marquise de Merteuil 130–131
Солнцева А. 13
Сорокин В. 17, 52–54, 73, 87, 88, 89
Сахарный Кремль 17, 73; Теллу-
рия 53, 73
Сорокина Н.В. 28, 29
Софокл 193
Антигона 193
Спиноза Б. (Spinoza) 115
Сталин 35–37, 88, 89, 92
Старобинский Ж. 184
Стерн Л. (Sterne) 180
Жизнь и мнения Тристрама Шенди /
The life and opinions of Tristram
Shandy, Gentleman 180
Сурова О. 222
Сэлнджер Дж. (Salinger) 222

Такелс Б. (Tackels) 202
Talbot A. 192
Тамарченко Н.Д. 8, 59
Твен М. (Twain) 4
Текун Д.Б. (Tecún) 150
Тименчик Р. 22
Тодоров Ц. (Todorov) 140
Толкин Дж.Р.Р. (Tolkien) 58, 60, 73
Толстая Т. 18, 41, 45–47
Кысь 18, 41, 46, 47
Толстой Л.Н. 15, 84, 89
Томашевский Б.В. 8, 9
Торо Г. (Thoreau) 222
Тристан Ф. (Tristan; Baron Jean-Paul) ... 3,
107, 111–115, 118, 119
Загадка Ватикана / L'Enigme de
Vatican 111–115, 118, 119
Трускиновская Д. 59
Турнье М. (Tournier) 110, 122
Пятница, или Тихоокеанский лимб /
Vendredi ou les Limbes du Pacifique 122
Тучков В. 10, 26
Смерть приходит по Интернету 10;
Поющие в Интернете: Сказки для
взрослых 26
Тьер (Thiers) 186
Тынянов Ю.Н. 8
Тюна В.И. 8, 9
Уварова Н. 199
Улицкая Л. 15, 18, 19, 23
Сказки про зверей и людей 15;
Девочки 23; Люди нашего царя 23
Ульянов С. 87
Успенский М. 58, 60
Приключения Жихаря 60
Успенский М., Лазарчук А.,
Андронати М. 61
Посмотри в глаза чудовищ 61;
Гиперборейская чума 61; Марш
Эккле-зиастов 61
Уэльбек М. (Houellebecq) 170
Карта и территория / Le carte et le
territoire 170
Фаулз Дж. (Fowles) 165, 170, 184

Любовница французского лейтенанта / The French lieutenant's woman 165, 170; Мантисса / Mantissa 184	Хейр Д. (Hare) 194
Федерман Р. (Federman) 211	Бывает / Stuff happens 194
Двойник или ничто / Double or nothing 212; Выбирай / take it or leave it 212	Хеопс 35
Филиппар Ги (Philippart) 109	Хлебников Б.Н. 230
Фишман Л. 59	Хонг Кингстон М. 211
Флобер Г. (Flaubert) 190	Хорнунг А. (Hornung) 212, 215, 217
Фолкнер У. (Faulkner) 170, 176	Хоххут Р. (Hochhuth) 186
Шум и ярость / The sound and the fury 176	Наместник / Der Stellvertreter 186
Фома Челанский (Tommaso da Celano) 117	Хрулёв В.И. 32, 33, 35–37
Фоменко А.Т. 69	Хэммет Д. (Hammett) 140
Форман (Forman) 126	Целкова Л.Н. 162
Франклин Б. (Franklin) 34	Цицерон 34
Фрейд З. (Freud) 175, 177	Чандлер Р. (Chandler) 140, 157
Фрейденберг О.М. 8	Чанцев А. 55, 56
Фрирз С. (Frears) 126	Чепур Е. 62
Фриш М. (Frisch) 165	Черняк М.А. 3, 6, 41, 269
Штиллер / Stiller 165	Честертон Г.К. (Chesterton) 148
Фрэзер Дж. (Frazer) 64	Чехов А.П. 21
Золотая ветвь / The golden bough 64	Чжин Хо Ур 126
Фуко М. (Foucault) 4, 137, 141, 267	Чигиринская О. 122
Фурманов Д.А. 87, 90–98, 100, 103–106	Чосер Дж. (Chaucer) 175
Чапаев 87, 90–106; Мятеж 90	Кентерберийские рассказы / Canterbury tales 175
Фурнье С. (Fournier) 108	Чудинов В.А. 69
Хаасе Х. (Haase) 128	Чулков М. 62
Опасная связь, или Письма из Дааль-эн-Берга / Een gevaarlijke verhouding of Daal-en Bergse brieven 128	Пересмешник, или Словенские сказки 62
Хакер К. (Hacker) 230	Шайтанов И. 87
Хаксли О. (Huxley) 55	Шаль Робер (Chasles) 62
О дивный новый мир / Brave new world 55	Шаров В. 16
Хандке П. (Handke) 184	Воскрешение Лазаря 16
Дон Жуан / Don Juan (erzählt von ihm selbst) 184	Шевякова Э.Н. 146
Харитонов Е. 62	Шелли М и П. 10
Хассан И. (Hassan) 217	Паутина 10
Хатчен Л. (Hutcheon) 4	Шекспир У. 34, 50
	Шестаков В.П. 180
	Шеффер Ж.-М. (Schaeffer) 148, 149
	Шойбле М. (Schäuble, псевд. Зоннтаг Р.М. / Sonntag R.M.) 54
	Сканеры / Scanners 54
	Шкловский В.Б. 8, 23
	Шлинк Б. (Schlink) 230
	Шнайдер П. (Schneider) 3, 227, 230–238, 240

Возлюбленные моей матери / Die Lieben meiner Mutter 3, 230–238, 240	
Шнирельман В.А.	66, 67
Шпет Г.	51
Шукиин В.М.	21
Щербинина Ю.	48
Эйдемиллер И.	60
Эко У. (Eco)	111, 123, 126, 143, 147, 150, 165
Имя розы / Il nome della rosa 123, 143, 165; Маятник Фуко / Il pendolo di Foucault 143	
Эксли Ф. (Exley)	212
Записки фаната / A Fan's Notes 212	
Элиаде М. (Eliade)	47
Эллис Б.И. (Ellis)	170
Гламорама 170	
Эльшиевич А.	164

Abrams M.	164
Adams T.	212
Adorno T.W.	228
Albérès R.M.	5
Assmann A.	228
Attebery B.	59
Baroni R.	122
Belaval Y.	134
Bergland B.	208
Brunet M.	124
Budor D.	124
Byatt A.S.	173
Cixous H.	123
Colebrook C.	178
Collins R.	210
Coulet H.	124
Cuddon J.A.	180
Delage A.	123
Domino M.	121

Четыре октавы бытия 164	
Элюар П. (Éluard)	186
Энания М. (Anania)	212
Красная угроза / The Red Menace 212	
Энаф М.	127
Энгельс Ф. (Engels)	190
Эпштейн М.Н.	4, 5, 13, 162, 163, 164, 169, 180, 181
Эрже (наст. Реми Ж.П.)	182
Приключения Тинтина 182	
Эшноз Ж. (Echenoz)	146
Юван М. (Juvan)	122
Юнг К.Г. (Jung)	246
д'Юрфе О. (d'Urfé)	123
Астрей / L'Astrée 123	
Якимова Л.	28
Ян Флеминг (Ian Fleming)	142, 143
Ясин К. (Yacine)	188

Ferraris D.	124
Fischer T.	228
Forte D.	230
Frevert U.	228
Gervais B.	120
Goldzink J.	125
Gonin E.	123
Goulemot J.-M.	123
Gregory S.	154, 156, 213
Gussow M.	221
Haffenden J.	168
Hammelehle S.	231
Hennig J.-L.	121
Herzogenrath B.	155
Jackson R.	59
James A.	145
Jorgensen S.B.	121
Jureit U.	228
Kernan A.	120

<i>Kipen D.</i>	223	<i>Priestley J.</i>	164
<i>Kleeberg M.</i>	230	<i>Raczymov H.</i>	120
<i>Küveler J.</i>	231	<i>Reichel P.</i>	228
<i>Lasarus A.</i>	164	<i>Reig Ch.</i>	145
<i>Lavender W.</i>	158	<i>Renov M.</i>	208
<i>Lebrave J.-L.</i>	124	<i>Schneider Chr.</i>	228
<i>Lorenz M.N.</i>	228	<i>Schröder Ch.</i>	231
<i>MacCaffery L.</i>	154	<i>Sebald W.G.</i>	230
<i>Mainguenneau D.</i>	120	<i>Sim S.</i>	178
<i>Mangold I.</i>	231	<i>Smith H.</i>	164
<i>Manlove C.</i>	59	<i>Talbot A.</i>	192
<i>Melley T.</i>	159	<i>Treichel H.-U.</i>	230
<i>Mersand J.</i>	164	<i>Turekova A.</i>	130
<i>Michaud G.</i>	121	<i>Tyrangiel J.</i>	195
<i>Owen K.B.</i>	139	<i>Walser M.</i>	230
<i>Pichova D.</i>	124	<i>Zagamé A.</i>	132

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абашева Марина Петровна – доктор филол. наук, профессор кафедры новейшей русской литературы, декан филологического факультета Пермского государственного педагогического университета.

Амирян Тигран Норайрович – кандидат филол. наук, литературовед. Руководитель отдела в ЗАО «Афиша-Рамблер-Суп».

Гудкова Яна Гориславна – аспирант, литературовед, ведущий редактор ИНИОН РАН.

Дёмин Виктор Игоревич – кандидат филол. наук, литературный редактор издательства «Common place».

Дубровина Светлана Николаевна – кандидат филол. наук, доцент. Зав. Отделом по развитию и связям с общественностью Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына.

Егорова Екатерина Анатольевна – кандидат филол. наук. Преподаватель итальянского и французского языков в центре разговорных иностранных языков г. Смоленска (LOGOS).

Киреева Наталия Владимировна – доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Благовещенского государственного педагогического университета.

Кулькина Варвара Михайловна – аспирант, литературовед, ведущий редактор ИНИОН РАН.

Маркова Татьяна Николаевна – доктор филол. наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета.

Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филол. наук, профессор. Работает на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; ведущий науч. сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН.

Пестерев Валерий Александрович – доктор филол. наук, профессор. Работает на кафедре литературы и журналистики Волгоградского государственного университета.

Ревакина Алина Александровна – кандидат филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, зам. гл. ред. РЖ «Литературоведение».

Саськова Татьяна Викторовна – доктор филол. наук, профессор кафедры мировой литературы Государственной классической академии им. Маймонида.

Соколова Елизавета Всеволодовна – кандидат филол. наук, научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН.

Черняк Мария Александровна – доктор филол. наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.

МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сборник научных трудов

Оформление обложки
и компьютерная верстка Н.В. Афанасьева
Технический редактор Л.А. Можеева
Корректоры Л.Н. Казиминова, М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 6/IV – 2015 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 15,8 Уч.-изд. л. 14,5
Тираж 300 экз. Заказ № 164

**Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997
Отдел маркетинга и распространения информационных изданий
Тел. / Факс: (499) 120-4514
E-mail: inion@bk.ru**

**E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)**

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9

