

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РЕАЛИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

В.Ю. ГРУШЕВСКАЯ

Уральский государственный педагогический университет

УСЛОВНОСТЬ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КИМА

В творчестве А. Кима образ МЫ, понятия Хора и Голоса – это важные элементы идейно-художественной структуры. В произведениях А. Кима нередко ведут повествование, переплетаясь, дополняя, развывая друг друга, несколько голосов. В романе «Отец-лес» сознания и судьбы членов одной семьи взаимодействуют, переплетаются друг с другом сливаются в единое целое. В повестях «Луковое поле» (1976), «Лотос» (1980) и в романе-сказке «Белка» появляется образ МЫ как особая философско-эстетическая категория.

Условный принцип организации повествования играет важную роль в организации художественного мира романа-сказки «Белка». В его основе лежит способность Белки к перевоплощениям: «моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу. ... Вот смотрите: я уже не я, а некто Кеша Лупетин, студент художественного училища, 187 см роста, бывший матрос Балтийского флота – я все еще ношу брюки клеш и полосатую тельняшку...» (442)¹.

Слово «перевоплощение» имеет два значения: «способность принимать какой-нибудь новый вид, образ, превратиться в кого(что)-нибудь» и «способность артиста к перевоплощению». Если первое значение отсылает к сфере мифологии, то второе вполне жизнеподобно. В романе реализованы оба значения, соответственно, существуют два уровня прочтения перевоплощений героя.

¹ Ким А.А. Белка // Ким А.А. Избранное. – М., 1988. С. 442. Все последующие ссылки даны на это издание, страницы указаны в скобках.

Согласно нефантастической трактовке все повествование строится как воспоминания Белки о прожитой жизни и о своих погибших друзьях:

Где теперь мои друзья? Их нет, и я окружен золотистыми призраками. Дорогая, вы слышите голоса моих нестрашных призраков? Я-то их слышу хорошо. Они, разумеется, звучат во мне, внутри моего одиночества, – но когда меня не станет, где, в каком пространстве смогут они возникнуть? (С. 474)

Способность к перевоплощениям наделяет Белку возможностями безличного повествователя. Благодаря перевоплощениям персонифицированный повествователь может свободно перемещаться в пространстве, обладает всеведением. Но условная интерпретация перевоплощений представлена в романе куда более полно, кроме того, она выполняет ряд важных идейно-художественных функций. Благодаря художественной условности, заложенной в основу субъектной организации, в романе возникает полилог, который персонифицированный повествователь Белка ведет со своими друзьями. Его голос доминирует и определяет стилистику повествования. В романе его функция соотносится с ролью солиста. Способность героя-повествователя к перевоплощениям дает возможность смены субъектов повествования. Голоса героев сменяют друг друга, каждый рассказывает свою историю. Нередко разные потоки сознания перетекают друг в друга в пределах одного абзаца и даже одного предложения:

У нас тогда и тени зависти не могло возникнуть в душе, ароматная жратва Раздугой Щеки лишь усиливала спокойное наше презрение к нему, ибо он мог привозить от своей деревенской родни сало хоть мешками, но я был лучшим живописцем, а я был лучшим рисовальщиком в училище...

Благословенное время! Мы догнали возле трамвайной остановки Лупетина, тебя, Кеша, похожего на молодого царя Петра, когда тот впервые задумался, а не пора ли прорубить окно в Европу, — да, ребяташки, я тоже увидел вас — и на душе у меня стало веселее, от мороза ваши физиономии стали румяны, хоть прикуривай от них, буйные головушки без шапок, через плечи перекинута этюдники на ремнях (581).

Благодаря условной форме организации повествования в романе активно используется принцип вариативности – одно и то же событие изображается с разных ракурсов (брак Георгия, смерть Мити, любовь-страсть Лилианы, болезнь Иннокентия). Введение условного принципа перевоплощения позволяет придать новые свойства романной многомерности изображения жизни. Стереоскопичное изображение отношений человека с миром достигается не только за счет сопоставления разных судеб, но и за счет сопоставлений целого ряда субъективных

видений мира. Каждый из героев романа пытается по-своему осмыслить происходящее, выстроить свою жизненную философию. Среди вопросов, волнующих героев романа, не последнее место занимает поиск перспектив эволюционного роста человечества. Каким будет человек? Есть ли будущее у человечества или ростки духа окажутся задавлены мощью звериных инстинктов? Принцип полилога позволяет выстраивать многогранную концепцию человека. Размышления героев о человеке, о его месте в мире, о заложенных в нем возможностях, формируют многомерную и цельную концепцию, дополняя друг друга.

Особый субъект повествования задает своеобразную пространственно-временную организацию кимовских произведений. Уже в первых произведениях заметно стремление писателя уйти от повествовательного стереотипа, преодолеть его линейную последовательность. Поэтому и действие у него не выстраивается в линию, а кружит то вокруг рыбацкого поселка («Собиратели трав»), то около лукового поля («Луковое поле»). Топос этого кружения может раздвинуться, вбирая в себя разные судьбы и поколения («Соловьиное эхо», «Белка», «Отец-лес»).

«МЫ» как условная форма субъектной организации доводит данную тенденцию до логического завершения. Хор Голосов находится вне художественного пространства и времени:

Человек будущего! Оно уже есть, оно говорит с вами – будущее так же присутствует, как и прошлое, все уже давным-давно произошло, и Вселенная до краев наполнилась теми совершившимися событиями. И будущие люди уже существуют, и прошлые люди еще существуют, а МЫ, составляющие ныне звучащий Хор Жизни, всегда гудим, хлопочем единым ульем какого-нибудь одного человеческого поколения. И когда нечаянно залетают друг к другу соседи по поколениям – появляясь то слева, то справа, то МЫ радостно дивимся друг на друга и печалимся лишь оттого, что из-за тесноты пространства нам невозможно быть всем вместе, рядом и всегда, что из-за нехватки Места на Земле бессмертные люди вынуждены уходить в более вместительное и обширное – каждый в свое время (656-657).

Условная форма субъектной организации обуславливает и обилие философских рассуждений в тексте, и «скачущий» хронотоп, дающий возможность свободно перемещать повествование в разные времена и пространства, повинувшись лишь прихоти ассоциативных сцеплений. При этом подобный монтаж возможен в пределах одного абзаца:

Я в Австралии, а я в Москве, а я недавно восстал из гроба и не пойму, где нахожусь, – передо мною тихая улица какого-то поселка, и старая женщина идет, тянет за ручонку маленькую девочку... А я, братишки, наконец-то в де-

ревне, только на этот раз уже не поспешу к вам с мешком картошки на спине, нет, я остаюсь здесь навсегда (581).

Непрерывная смена голосов, оформленная как единый речевой поток, подготавливает появление хорового говорения – коллективного субъекта речи. Раскрытие МЫ-концепции осуществляется на разных уровнях художественного целого. В романе «Лотос» в процессе художественного творчества герою приоткрывается существование некоей неподвластной смерти связи между людьми:

Тогда и стало происходить в его душе незаметное превращение хаоса и боли в нечто упорядоченное и отрешенно-спокойное, с редкими всплесками какой-то могучей возвышенной скорби. Каждое лицо, которое он принимался изображать, выхватывая его точные черты из общезначимых форм всех человеческих лиц, каждый пристально рассмотренный и отъединенный от общей стертости лик человека начинал волновать художника, чем-то поучать его и внушать ему спокойное отношение к беспредельности разнообразных человеческих обликов. В бесконечном многообразии в удивительной неповторимости каждого человеческого лица было, кажется, что-то утешительное.

Творя каждый раз новый лик – и только новый, небывалый еще, – природа как творец проявляла недюжинный талант и зыскательность. Подобная работа не могла быть проделана впустую, бесцельно. Но Лохов знал, что художник, рисуя новое лицо, с тайным, нечеловеческим усилием духа стремится передать такие черты, которые выявляют единство случайного и вечного, прихотливого и неизменного. И смутный образ всеобщего бессмертия, символ которого Лохов обозначил понятием МЫ, явился перед ним (331).

В повести «Луковое поле» МЫ-концепция раскрывается через символические образы великанов и Звездных братьев. Фантастический мир великанов создан воображением странного художника по прозвищу Мальвазия. Интуитивное прозрение его художественного вымысла находит отклик в сознании самых разных героев, и мир великанов обретает полное право на существование наряду с привычными деталями деревенского пейзажа. Призрачные великаны неспешно бродят по бескрайним просторам, касаясь облаков, и в минуты душевного просветления герои получают возможность наблюдать их жизнь. В финале произведения эта фантастическая деталь обретает символическое значение, и неторопливые великаны становятся символом космического призвания человека:

И мы идем степенною толпою седовласых исполинов, мирно беседуя о корнях родства белых звезд-гигантов с нашим не последним во Вселенной родом Солнца, а внизу вдруг раздается неистовый вопль – и мы знаем, что это зовет к нам еще одна человеческая душа, возглаждавшая доброты и бессмер-

тия. И мы видим, как человек стремится скорее, скорее вырасти, достигнуть своей высшей сущности. Вот он бежит вдоль горизонта, словно беря разгон для прыжка в небо, – на бегу растет, и по мере того, как он увеличивается в размерах, движения становятся все замедленнее. Вот уже его неуклюжие сапоги громоздятся над краем земли в виде двух невероятных башен, которые, если приглядеться повнимательнее, уже стали почти бесплотны и просвечивают насквозь. А над этими зыбкими, как туманы, сквозящими ногами колеблется полувоздушное тело новорожденного великана, который поначалу с некоторой растерянностью смотрит на распахнувшийся по-новому мир, затем направляется в нашу сторону. И отныне каждый его шаг нетороплив, как полет облаков, дыхание дней и как чувства сердца, познавшего справедливость и покой (165-166).

В данном контексте фантастические фигуры великанов оказываются образным средством выражения авторской мысли о «высшей сущности человека». При создании этого символа используется гиперболы, соответствующая идее космического масштаба бытия человека. Наложение фантастических образов великанов на первый жизнеподобный план повествования, помогает по-новому осмыслить судьбы героев повести.

Другим символом, раскрывающим МЫ-концепцию в повести «Луковое поле», становится образ Звездных братьев:

Мы начинаемся в нежности среди звездных миров, как среди кустов, – в теплой плазме нежности отца и матери, благословенных родителей наших. Ликуйте! В мире ожидается новая звезда – будущая звезда, чей яркий свет слепит сомкнутые очи неистовых творцов, и взрывом радости, двуголосой стремительной фугой, увенчается долгий путь вселенских веществ к мигу сотворения человека (106).

МЫ объединяет повествователя со всеми читателями повести и вместе с тем, становится воплощением авторской концепции человека. В романе «Белка» МЫ вбирает в себя «не только четверых друзей-студентов, давно умерших в разные времена», но и читателей, «НАС ВСЕХ, которых в данное мгновение эта бегущая книжная строка подвела к страстям и надеждам белки, тем самым доказывая, что воистину существует нечто бессмертное и надмирное, – человеческое духовное МЫ, звучащей частицей которого является каждый из нас» (627). Поскольку в романе «Белка» воссоздается целостная универсальная концепция мира, МЫ-фрагменты предстают в романе голосом всего человечества.

В романе «Белка» голоса героев сливаются, субъективно-личное «я» перерастает в обобщенно-философское «МЫ», где значение множественности строится по принципу «многие говорящие», предающее

сказанному статус универсального или истинного. МЫ-фрагменты являются особой формой риторических отступлений, в которых подводятся итоги, формулируются выводы, дается оценка изображенных в романе событий. Эпическую завершенность придает МЫ-фрагментам особый ракурс – ракурс посмертного осмысления свершившейся жизни:

Нас было четверо, друзей, – никого не осталось на земле; так неужели смерть сильнее того вдохновения, которое вело нас по жизни? Но смерть всего лишь факт, событие, а не вечная остановка и не прекращение всех событий – смерть у каждого из нас была, ну и слава богу, а МЫ полетим дальше. И с непреложной истиной, к которой обязывает нас обретенное бессмертие, а вернее — посмертное наше многоголосие, каждый из нашей четверки поведает о своей борьбе и гибели с надлежащим эпическим покоем (474).

Уникальность коллективного субъекта речи в романе «Белка» основана на особой концепции Хора Голосов. А. Ким пытается создать образ мыслящего, коллективного организма, восходящий к учению о ноосфере:

Человек будущего! Оно уже есть, оно говорит с вами – будущее так же наличествует, как и прошлое, все уже давным-давно произошло, и Вселенная до краев наполнилась всеми совершившимися событиями. И будущие люди уже существуют, и прошлые люди еще существуют, а МЫ, составляющие ныне звучащий Хор Жизни, всегда гудим, хлопочем единым ульем какого-нибудь одного человеческого поколения (656-657).

На идейно-тематическом уровне «МЫ-фрагменты» представляют собой концептуальный противовес звериному началу в мире и человеку, раскрытому в романе с помощью принципа метаморфозы. Борьба с заговором оборотней для героев романа, «проживших не очень-то завидную жизнь и кончивших плачевно благодаря звериным козням» (627), завершается поражением. Но если жизненные принципы оборотней оказываются адекватны биологическим и социальным законам, то главным героям романа открывается измерение духовной реальности, которое основано на «более могущественной и универсальной основе, чем рьяная забота каждого существа о собственной сохранности» (627).

В характерном для романа космическом масштабе философствования нравственная проблематика оказывается неразрывно связана с вопросами индивидуальной и универсальной эсхатологии:

Невозможно, чтобы наши тяжкие жизненные усилия и мучительные страсти так бы и рассеялись в мировом пространстве, не оставив после себя никакого следа в этом мире (628).

В романе будущее человечества в абсолютной перспективе видится как избавление от морального зла (звериного начала) и зла физического (смерти и страдания): «все же придет другой мир, в котором никто никогда не сможет убивать» (716). В романе А. Кима «воцарение эры бессмертных» (716) является итогом окончательного разделения между добром и злом, победы первого над вторым: «Но непременным высшим условием для того, чтобы смерть перешла в бессмертие, является необходимость каждому сотворить свою жизнь по-человечески» (716).

В создании образа МЫ – Хора Человеческого отразилось увлечение Анатолия Кима идеями французского мыслителя Тейяра де Шардена: «Признаюсь, в свое время эти идеи были для меня спасительными. Они помогали преодолевать наш страшный, убогий, мучительный быт, безвременье, тупость официальной идеологии, засилье разнообразных стереотипов. Многие именно в это время вполне сознательно принимают решение существовать несправедно. Логика ясная: раз мир зол, то почему я должен быть добр? Безысходно было очень. Как раз в то время мне попала книга Тейяра де Шардена “Феномен человека”. Потом я уже познакомился с некоторыми работами Циолковского. Они сильно поддержали меня. Они разомкнули масштаб представлений о происходящих жизненных процессах. Мне кажется, ноосферные идеи Тейяра де Шардена, они великолепны сами по себе как эстетическое явление»².

Смена субъектов повествования, сопоставление ряда философских дискурсов придает убедительность развернутой в произведении концепции мира и человека. Несмотря на присутствие разных субъектов повествования для романа «Белка» характерна дидактичность. Она обусловлена введением особой формы нарративной и концептуальной организации текста – «МЫ-фрагментов». Риторические отступления, в которых субъектом речи является обобщенно-философское «МЫ», определяют завершенность художественного мира романа и однозначность оценок, выраженных в произведении. Мистическая концепция Хора Голосов завершает философскую и художественную модель мира, созданную в произведении.

Риторические отступления, подобные «МЫ-фрагментам», комментирующие и обобщающие повествование, задают онтологический

² Ким А. – Шкловский Евг. В поисках гармонии // Лит. обоз. 1990. № 6. С. 55.

масштаб восприятия. Сплав риторики, смысловой многозначительности, поэтичности, подкрепленной ритмической организацией словесной ткани и внешней алогичностью повествования, меняющего углы зрения, временную и пространственную локализацию, позволяет А. Киму придать произведениям предельно широкий масштаб философского обобщения в тех случаях, когда в основу сюжета положена бытовая ситуация.

О.Ю. БАГДАСАРЯН

Уральский государственный педагогический университет

ТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ В ПЬЕСАХ «НОВОЙ ВОЛНЫ» (А. ГАЛИН, С. ЗЛОТНИКОВ)

Паратекст – это более широкий термин для обозначения «вспомогательного» текста пьесы по отношению к основному. Паратекст «включает название, список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, дидактики, а также любой сопроводительный дискурс...»¹. Эволюции паратекста посвящено относительно небольшое количество исследований. Чаще всего этот аспект драматической поэтики привлекал к себе внимание в связи с творчеством А.П. Чехова, «новой драмой», театром парадокса, авангардными течениями в драматургии, как элемент, маркирующий изменения в «театральной системе»². Общим в наблюдениях всех исследователей является тезис о том, ремарка постепенно (от начала существования драмы до наших дней) становится полифункциональной: выполняя функции от традиционной – характерологической и обстановочно-объяснительной до создания «подводного течения» в психологическом театре, в некоторых случаях становится знаком трансформации жанра.

Позампиловская драма «позаимствовала» у Чехова те самые знаменитые чеховские «паузы», которые Немирович-Данченко называл «живыми», продлевающими эмоцию. С не меньшей настойчиво-

¹ Пави П. Словарь театра. – М., 1991. С. 217.

² Ищук-Фадеева. Ремарка как знак театральной системы // Драма и театр. – Тверь, 2001. Вып. 2. С. 5-16; Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М., 1977; Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII–XIX вв. // Philologica, 1998. Том 5. № 11/13. С. 9-47; Кузнецов С.Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. 1985. № 1; Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь, 2001 и др.