

С. П. Оробий

Дискурсивный материал современности

УДК 801.73

Задача данной статьи – определить границы понятия «литературная современность», а также уточнить характеристику «прецедентный (актуальный, злободневный) текст» на материале современной русской литературы.

Ключевые слова: современная русская литература, актуальный текст, дискурс.

S.P. Orobyi. Discourse material of contemporaneity

Task of this article is to define the scopes of concept «Literary contemporaneity», and also to specify description «precedent (actual, topical) text» on material of modern Russian literature.

Key words: modern Russian literature, actual text, discourse.

*Нам, теоретикам, нужно знать
законы случайного в искусстве.
В. Б. Шкловский [8:314]*

Что делает текст «актуальным», «симптоматичным», «злободневным»? Где кончается «литературная современность» и начинается история?

«Актуальность», «прецедентность» – относительные понятия. Литературные революции шумны, но бескровны, и чаще всего мы оказываемся в положении незадачливого Рип ван Винкля, который, проспав двадцать лет в Катскильских горах, стал единственным жителем своей деревни, заметившим американскую революцию; для его земляков перемена произошла незаметно. На сообразительность же благодарных потомков уповать не приходится: недаром для того, чтобы адекватно понять изощрённую толстовскую поэтику, должен был появиться Виктор Шкловский, а чтобы понять поэтику Достоевского – Михаил Бахтин.

Первое качество современности – её текучесть, фрагментарность. Тут встаёт вопрос: что первично для художественного произведения – жанровая установка или сам материал, определяющий форму? Эти отношения диалектичны: художник первоначально видит жизненный материал в формах осознаваемого ими жанра, но затем материал корректирует его, и произведение приобретает контуры нового жанрового явления. Как заметил однажды Дмитрий Быков, Гоголь сошёл с ума не от того, что у него не хватало дарования написать второй том «Мертвых душ», а потому, что в 1851 г. его не о чем было писать [3].

Свои компетенции по организации бесформенного материала жизни в определенные смысловые порядки искусство может понимать разнообразно, особенно в переломные периоды истории. Например, одиозные теоретики Лефа утверждали: не искусство организует жизненный материал в определённые формы, а жизнь самоорганизуется через искусство. Так, Маяковский в предисловии ко второй редакции «Мистерии-буфф» выражал пожелание, чтобы «все играющие, ставящие, читающие, печатающие» это произведение вносили в него изменения, которые сделают его содержание «современным, сегодняшним, сиюминутным».

Итак, хронотоп прецедентного (актуального, ангажированного, написанного «на злобу дня») текста амбивалентен: современность в своём литературном качестве как нельзя лучше пригодна для эмпирического испытания, но она же и преходяща, ускользающая от субъекта, размывает его идентичность, не оставляя возможности для самоопределения.

Из чего же строится ангажированный текст? Прежде всего, из подвернувшегося под руку литературного материала. Так, Дмитрий Быков уличил Натана Дубовицкого в том, что писатель в своё нашумевшем романе «Околоноля» эксплуатирует многочисленные сюжетные ходы целого ряда современных художественных произведений, в том числе романов самого Быкова [2:523–524]. В данном случае обвинение в плагиате выглядит тем пикантнее, что авторство «Околоноля» приписывалось известному политическому деятелю Суркову. Описанная в пелевинском «Generation P» сцена утопления некоего Бесинского в сельском сортире стала сакраментальной, и она не исчерпывает набора актуальных намёков в этом романе (один из отрицательных героев, например, носит фамилию Азадовский, совпадаю-

щую с фамилией известного литературоведа и по совместительству одного из председателей Букеровского комитета). Ряд примеров можно продолжить.

Трудно поэтому согласиться с известным социологом Б. В. Дубиным, когда он пишет, что «слухи <...> не откристиализовываются в системе текстов письменной культуры <...> не становятся самостоятельной социальной силой и не откладываются в структурах соответствующих институтов» [4:80]. Коммуникативная мода литературных сплетен, дрызг, слухов и жалоб не должна преуменьшаться. Когда-то именно из такой питательной среды возник Белинский, начавший карьеру в «газете мод и новостей».

В этой ситуации литература способна избежать смешения информации с шумом лишь путем вытеснения старых текстов новыми. Можно, конечно, вспомнить о «медленных» писателях, о том, что Михаил Шишкин пишет по роману в пять лет, Сергей Гандлевский и вовсе – по два стихотворения в год, и эта скорость несколько не мешает им оставаться выдающимися современными писателями. Но на фоне этого сокровенного творческого труда необходимо отдать должное и экстенсивному типу словесности, наиболее ярким представителем которой является сегодня, конечно, Дмитрий Быков, поэт и романист, сатирик и фантаст, эссеист и публицист, сценарист и мастер документальной биографии, наконец, журналист и обозреватель, для которого, кажется, нет «неподъёмных» тем.

Современность вообще склонна к тотальной тематизации фактической реальности, пусть и в ущерб точному дискурсивному знанию. Например, в книгах акунинского цикла «Приключения Эраста Фандорина», выпускаемых издательством «Захаров», каждый роман снабжён соответствующим жанроуказующим эпитетом: «Азазель» – «конспирологический детектив», «Турецкий гамбит» – «шпионский детектив», «Левиафан» – «герметический детектив» и т. д. Эти наименования столь же увлекательны для неискущённого читателя, сколь вопиюще неточны с точки зрения филолога: надо ли объяснять, что тематическая принадлежность характеризует жанровое своеобразие далеко не в первую очередь? Но все эти коллизии «акунинского» проекта оказываются вполне очевидными, если рассматривать его как показательный случай «массовизации» русского постмодерна. Имея в виду профессию Григория Шалвовича Чхартишвили, известного фи-

лолога и переводчика, а также последовательное выполнение им всех жанровых конвенций в фандоринском цикле, можно быть уверенным, что вопиюще неточные жанровые наименования – одна из предусмотренных писательских «загадок», встречающаяся на первых же страницах и, соответственно, лежащая на поверхности.

Случай Акунина тем показательнее, что демонстрирует тонкое взаимодействие внутренней и внешней прагматики предлагаемых текстов: знание о некоторых профессиональных умениях «Бориса Акунина» работает на читателя. Пользуясь топикой детективного жанра, можно сказать: «предупреждён – значит, вооружён» (впрочем, это качество не стоит и преувеличивать: неизвестно, в какой мере читающему «Пушкинский Дом» поможет знание о том, что его автор когда-то окончил горный институт). Виктор Шкловский в статье «О писателе и производстве» конца 20-х гг. советовал писателям приобретать дополнительные профессии, в соответствии с лэфовскими установками утверждая, что профессионализм является продуктом «изучения техники производства», а не «литературной учёбы у классиков». Хотя в последующие шестьдесят лет самой надёжной профессией для мастеров пера стало членство в Союзе писателей.

В новых исторических обстоятельствах вопрос о профессионализме может быть понят предельно широко, включая и откровенно маргинальный опыт. Так, пребывая в следственном изоляторе «Лэфортово», Эдуард Лимонов написал одну из самых ярких своих книг 2000-х «Священные монстры», в которой своеобразно понятые герои истории (Пушкин, Достоевский, Сад, Жан Жене, Сервантес, Гагарин, Ницше, Гитлер...) вовсе изображены в перспективе трансгуманного пространства-времени. Ergo: каковы бы ни были топологические координаты события («параша, тюремный ватник, столик размером 30x60, два блокнота на нем, три ручки», как подчёркивает Лимонов), оно центрирует на себе социокультурное время, производит его и даже размыкает его рамки.

Что же касается социально-идейной ангажированности литературы «нулевых», партийности в эстетическом дискурсе, без которой, как считал Сартр, тот якобы отрывается от социореальности, то важнейшими механизмами контроля над беспокойным российским обществом в это время, если верить Виктору Пелевину, стали такие категории как «дискурс» и «гламур», что соответствующим образом оп-

ределило и специфику «литзаказа». «Гламур и дискурс – это два главных искусства, в которых должен совершенствоваться вампир. Их сущностью является маскировка и контроль – и, как следствие, власть <...> Всё, что ты видишь на фотографиях, – это гламур. А столбики из букв, которые между фотографиями, – это дискурс» [6], – учит один герой другого в романе «EMPIRE V», имеющем многозначительный подзаголовок «Повесть о настоящем сверхчеловеке». В случае Сергея Минаева и Оксаны Робски (а также её многочисленных литературных «клонов») «дискурс» и «гламур», в самом деле, объединились, послужив главным источником вдохновения; собственно художественное качество этих текстов лежит за границами наших интересов.

Если в 1990-е гг., по оценке Бориса Дубина, «сколь угодно-нибудь внятные идейные различия между партиями, ангажированными интеллектуальными группировками оказались устранены или стёрты» [7:487], то в 2000-е появляется целый ряд произведений, в которых публицистическая, идейно-социальная составляющая является двигателем сюжета – таковы, например, романы «Господин Гексоген» Александра Проханова, «Советник президента» Андрея Мальгина, «2008» Сергея Доренко, «Околоноля» Натана Дубовицкого, «Списанные» Дмитрия Быкова, или пьесы, собранные в антологии «Путин. doc», или рассказы, собранные Захаром Прилепиным в сборник рассказов молодых «социальных» писателей «Десятка» (отнесём сюда и публицистические эссе самого Прилепина). В то же время, по наблюдениям Сергея Чуприна, этот оформившийся в 2000-е публицистический импульс «присущ едва ли не исключительно сочинениям наших новых дилетантов, а литература статусная, в том числе и та, что создается авторами поколения next, пока отнюдь не торопится ни звучать, как колокол на башне вечевой, ни даже проникаться социальной (гражданственной) озабоченностью, с тем чтобы предъявить *urbī et orbī* прямую речь, которая могла бы (или, по крайней мере, хотела бы) непосредственно воздействовать на российское общество» [7:487].

Несмотря на кажущуюся безыдейность современной эпохи, несмотря на снижающийся градус накала общественных дискуссий и исчезновение площадок для них, существует дискурс, который по-прежнему свысока взирает на любую текстовую продукцию, набивает себе цену за счёт нарочитой парадоксальности суждений и в то же

время неотделим от сугубой доксы: слухов, сплетен, молвы. Это, конечно, литературная критика. Если искать общее определение для критики, можно остановиться на следующем: прежде всего, она ортодоксальна. Литературный критик считает возможным всерьёз судить тот дискурс, который изначально работает с заведомым вымыслом, парадоксом; этим критик обеспечивает себе беспроегрешную позицию. Бранит ли критик избранный им для обсуждения предмет или восхваляет его, в любом случае он даёт понять, что без него, критика, писатель не был бы по достоинству оценён читателем. Таким образом, критика всегда являет собой подрыв как авторской креативности, так и читательской компетенции, ибо «всегда права».

Выдающуюся роль в самосознании отечественной критики сыграло такое медиальное средство, как «толстый журнал», который Иван Киреевский («Обозрение современного состояния литературы», 1845) определил как оригинально русский ответ на индивидуалистическую западную философию. Сочетая в себе разные речевые жанры, «толстый журнал» охватывает многообразные сферы действительности, побуждая критика казаться компетентным в каждой из них, транслировать универсальное знание и смотреть на художественную литературу свысока.

Впрочем, сам ход времени заставляет критиков всё чаще соглашаться с тем, что их профессиональный дискурс существует не вне литературы, а внутри неё. Если в аналитическом обзоре 2003 г. Сергей Чупринин писал о том, что «нулевым годам в России соответствует стремящийся к нулю отклик общества, власти, одного отдельно взятого читателя на всё то, что происходит в современной литературе» [9], то спустя шесть лет он назвал «нулевые» временем компромисса – между элитарной литературой и рынком, классической традицией и постмодернизмом, изящной словесностью и критикой и т. д. [8].

Говоря об инфляции современной критики, среди прочих её причин поэт Александр Скидан называет «возникновение своего рода «теневого» публичной сферы, точнее, её эрзаца благодаря интернету: «темпорально-дискурсивный режим этой машины мнений таков, что практически не позволяет состояться мысли или суждению, – наоборот, в силу анонимности (или квазианонимности) стимулирует инсинуации, скабрёзность, агрессию. Так порождается новый этос (беспардонный и беспощадный)» [5]. На заре постмодернизма его аполо-

геты критиковали культуру как царство симулякров – копий без оригиналов, пустых знаков. Ныне социальные сети переполняют т. н. «боты», фантомные образы квази-пользователей, лишённые подлинной идентичности. Примечательно, что «боты» создаются не столько для того, чтобы нести дезинформацию, сколько для поддержки коммуникации, участия в непрекращаемом диалоге всех со всеми.

Сохраняя всё, Интернет, тем не менее, рассчитан на недолговременную память. Принципиально не оперируя иерархизирующими принципами, Всемирная Сеть апологетизирует информацию как таковую. Пусть критика всегда обращена к неустойчивой, расплывчатой современности, но она также имеет в виду и подразделение информации на актуальную и неактуальную, более и менее нужную современности, то есть причастна истории. Иными словами, критика исторична настолько, насколько аргументативна, пусть и в смысле Виссариона Белинского, который видел необходимость в переписывании всей истории литературы с учётом свежего романа Жорж Санд.

Понятно, что, чем более общезначима проблематика произведения, тем в большей степени оно оказывается нужным читателям самого разного происхождения. Читателям, но не критикам, которым необходимо чувствовать самодостаточность текущего момента. Если же критик облакает свои рассуждения не только в эссеистические, но и в художественные формы, то в таких случаях появляются столь неоднозначные определения, как, например, «роман 2008 года» – такой подзаголовок имеет роман Дмитрия Быкова «Списанные». Трудно связать это жанровое определение с какими-либо глобальными культурно-историческими закономерностями. Однако чем субъективнее то или иное творческое начинание, тем большую заинтересованность оно вызывает. «Шорт-листы» современных премий имеют не только сугубо коммерческий смысл, но и выполняют важную направляющую роль, ориентируя «широкого читателя» на представительный, но в то же время ограниченный список тех или иных произведений. Именно жёсткие рамки призваны подчеркнуть качественность представленных текстов и ретушировать конъюнктурные аспекты. Некоторые тексты из подобных списков действительно переходят в разряд полноценных читабельных произведений, обретая весомый символический капитал.

Так, «Господин Гексоген» Проханова, по оценке Виктора Топорова, может претендовать на условное звание «лучшей книги первого пятилетия нулевых» – как в смысле проблематики, так и в смысле представленной в нём авторской позиции. В самом деле, этот скандальный роман, рассказывающий о передаче ельцинской власти в руки некоего «Избранника», сопровождающейся взрывом одного из московских домов, организованным сотрудниками ФСБ, был полностью вписан в текущий политический контекст. Претендуя на то, чтобы раскрыть правду о тайных рычагах управления страной, Проханов в то же время ограничил «властную наррацию» или бесконечным заговором, или способами манипулирования общественным мнением через средства массовой информации. В финале романа «Избранник» главный герой то ли гибнет в результате взрыва президентского самолёта, то ли исчезает непонятно куда. Таким образом, сводя проблематику произведения к текущему злободневному моменту, Проханов неизбежно обедняет смысловой универсум, сводя его к ряду социально ангажированных положений и актуальных намёков.

Совершенно нелепо – *ab absurdo* – выглядел «скандал», разгоревшийся после публикации романа Михаила Шишкина «Венерин волос» в 2005 г. Творческие деятели, имеющие отдалённое представление о специфике шишкинского метода, в частности, и о характере современной прозы в целом, обвинили писателя в плагиате, поскольку обнаружили в романе обширную и почти дословную цитату из книги воспоминаний Веры Пановой (в эпизодах дневника русской барышни начала XX в.). Поскольку сам писатель неоднократно высказывался по поводу этой ситуации¹, нам остаётся напомнить общепринятое суждение о том, что любой художественный текст растёт из

¹ Например, в беседе с Кристиной Роткирх: «Сожалею, что люди совершенно не понимают, что я делаю, и не читали моих текстов. Кроме Веры Пановой там есть ещё цитаты из пятисот других писателей и писательниц – если не тысячи, в некоторых местах цитаты идут сплошными страницами. <...> Кто-то увидел цитату из одного автора, не увидев цитат из пятисот других. И пишет, что это плагиат. Сам подход для меня смешон. Уже Бахтин продемонстрировал, что все мы живём не в своих словах. <...> Речь идёт не о художественном тексте Веры Пановой, а о её воспоминаниях о детстве, о Ростове, о том, как она ходила в гимназию. <...> То есть речь идёт о деталях той жизни, которые мне очень важно было восстановить именно в том виде, ничего не придумывая. Я должен был вернуть Белле её настоящую жизнь. <...> И вот все эти реальные детали жизни того ушедшего Ростова, жизни той реальной гимназистки я искал в сотнях книг» [11:143–144].

чужих текстов, преобразуя их, но лишь те произведения, в которых интертекстуальность создаёт саму сюжетную ткань текста, и которые, если пользоваться понятием Достоевского, «всеотзывчивы» на явления мировой культуры, могут претендовать на некую роль в эволюции, остаются во времени.

Как бы то ни было, ангажированное искусство рассчитано на групповое потребление и вместе с тем апеллирует лишь к определённом, ограниченному коллективу (нацболов, западников, «зелёных», защитников леммингов...). Напротив, художественное произведение без точно выверенного адресата будет одинаково релевантно во всех социальных и политических контекстах, а также конвертируемо в иные национальные культуры. По словам Ольги Балла, русская литература двухтысячных «по крайней мере, в некоторых своих явлениях – перерастает узконациональное, узкоэтническое». «Русский язык становится языком всечеловечности» [1], – утверждает Балла, в качестве примеров называя и бакинца-израильянина Александра Гольдштейна, и Макса Фрая, и Лену Элтанг – жителей Литвы, и армянскую писательницу Мариам Петросян – а мы добавим имена Михаила Шишкина, с 1995 г. проживающего в Швейцарии и регулярно бывающего в России, и Максима Кантора, с 1988-го работающего в Европе. Не стоит забывать, что человек, вообще говоря, не исчерпывается в коммуницировании. Об этом ему всегда напоминала литература, которая не только социальна, но ещё и сверхсоциальна – хотя бы в смысле пушкинской «всеотзывчивости», пропагандировавшей Достоевским.

1. Балла О. Время без надежд и иллюзий. Литературные «нулевые»: место жительства и работы. Круглый стол // Дружба народов. 2011. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/1/kr14>.

2. Быков Д. Спёртый воздух // Быков Д. Календарь. Разговоры о главном: [эссе]. М., 2011.

3. Быков Д. Чёрный человек Прилепина // Новая газета. 26.05.2011. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/5575.html>.

4. Дубин Б. В. Речь, слух, рассказ: трансформация устного в современной культуре // Дубин Б. В. Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. М, 2001.

5. Критика: эмоции, смысл, будущее: опрос // OPENSOURCE.RU, 26.05.2011. URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/22635/>

6. Пелевин В. Empire V. URL: <http://lib.rus.ec/b/176351>.
7. Чупринин С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М., 2007.
8. Чупринин С. Нулевые: годы компромисса // Знамя. 2009. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/2/ch18.html>
9. Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/chupr.html>.
10. Шкловский В. Б. О свободе искусства // Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.
11. «Я стараюсь каждый свой текст сделать тотальным текстом, который вбирает в себя всю культуру, всю литературу, которая была до этого» (беседа с Михаилом Шишкиным) // Одиннадцать бесед о современной русской прозе / Интервью Кристины Роткирх / под ред. Анны Юнгрен и Кристины Роткирх. М., 2009.

К. С. Оверина

К вопросу о сюжетности, нарративности и событийности массовой литературы (на примере ранней прозы А. П. Чехова)

УДК 821.1 61.1

В настоящей статье на примере ранней прозы А. П. Чехова производится попытка проанализировать такие свойства массовой литературы как нарративность, сюжетность и событийность. Тексты массовой литературы формируют особый тип сюжета, базирующийся на диалоге повествователя и читателя, и выстраивают игровые отношения между данными субъектами.

Ключевые слова: нарративность, художественная литература, массовая литература, событие, сюжет.

K. Overina. Study on a problem of story, narrativity and event mass literature concepts (by the example of A. P. Chekhov's early prose)

This article represents an analysis of such mass literature concepts as narrativity, story and event, taking A. P. Chekhov's early prose as an example. Mass literature texts form special type of story, based on narrator and reader's dialogue and determine game communication between them.