

ERZÄHLFORMEN BEI BORIS PILNJAK IM KONTEXT DER RUSSISCHEN KLASSISCHEN TRADITION

Dissertation

Zur Erlangung der Würde der Doktorin/ des Doktors der Philosophie
Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien & Europäische Sprachen und Literaturen
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Andrey Bogen
aus Sankt-Petersburg

Hamburg 2012

Hauptgutachter: Prof. Dr. Robert Hodel
Zweitgutachter: Prof. Dr. Dr. h. c. Wolf Schmid
Datum der Disputation: 15.12. 2009

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am:
12.01.2010

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität
Hamburg am: 11.06.2012

АНДРЕЙ БОГЕН

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ БОРИСА ПИЛЬНЯКА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

„...– и у меня была прабабка Матрена Даниловна, в Саратове на Малинном мосту, – так у нее на веревочке был привязан чорт, она ему ставила молоко в цветном поддоннике, чорт этого молока не пил, потому что прабабка святила его святой водой, – она этого чорта видела и мне показывала – я его не видел, а она была честной старухой, хорошей, доброй – так пусть Толстой, Маяковский, Замятин – каждый видит своего чорта, уважаю их умение видеть, прошу не мешать мне видеть своего чорта, это и есть литература...“

Борис Пильняк. Из дневника (1;484)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ	9
ГЛАВА 2. РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ	26
ГЛАВА 3. АВАНГАРД, МОДЕРН, МОДЕРНИЗМ	48
ГЛАВА 4. БОРИС ПИЛЬНЯК: ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ – ПРОБЛЕМА ФОРМЫ	68
ГЛАВА 5. РАННИЙ ПИЛЬНЯК: В ПОИСКАХ ФОРМЫ	94
ГЛАВА 6. „ГОЛЫЙ ГОД“	125
ГЛАВА 7. В ПОИСКАХ СИНТЕЗА	194
ГЛАВА 8. ПОЗДНИЙ ПИЛЬНЯК: В ПОИСКЕ КОМПРОМИССА	226
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	262
ZUSAMMENFASSUNG	265
БИБЛИОГРАФИЯ	301

ВВЕДЕНИЕ

В конце 1937 года в Бутырской тюрьме на стене бани для заключенных появилась надпись: „Писатель Пильняк приговорен к расстрелу“¹. Надпись эта – одна из многих, с помощью которых заключенные обменивались тогда информацией – стала первым свидетельством того, как закончил свою жизнь один из самых странных и противоречивых писателей в истории русской литературы.

С момента гибели Пильняка прошло более 70 лет, но до сих пор до конца не ясны ни ряд обстоятельств его жизни и смерти, ни многие – едва ли не основные – аспекты его творчества. До сих пор и как человек, и как художник Пильняк вызывает раздражение одних и недоумение многих, и до сих пор, несмотря на ряд посвященных ему работ, он остается скорее загадкой, чем признанным фактом литературной истории.

Борис Пильняк, псевдоним Бориса Вогау. Один из самых ярких представителей русского авангарда. Автор первого романа о революции и гражданской войне и автор первого произведения о культе личности Сталина. Автор, имя которого стало едва ли не нарицательным для обозначения сложной и эстетски оформленной литературной формы, и автор, обвинявшийся в стремлении к массовой популярности. Писатель, постоянно подчеркивавший свою лояльность революционным идеям, но так и не принятый ни советской официальной литературой, ни советской властью. Художник, заявлявший о своем праве писать так, как он хочет, и, тем не менее, тщетно пытавшийся в конце жизни писать так, как надо. Человек, несколько раз оказывавшийся объектом яростных нападков и кампаний со стороны официальной критики, и одновременно пользовавшийся многими исключительными привилегиями, о которых даже не могли мечтать в то время другие советские граждане. Один из первых литераторов, погибших в годы Большого террора, и одна из последних так по-настоящему и не реабилитированных жертв сталинского тоталитаризма.

В историю русской литературы Пильняк вошел как первооткрыватель новых тем и как великий революционер в области формы. Именно с ним связан радикальный перелом от реализма к авангарду и создание феномена

¹ Reck V. T. Boris Pil'niak. A Soviet Writer in Conflict with State. Montreal and London 1975, p. 2.

орнаментальной прозы, сыгравшего ключевую роль в развитии современной художественной традиции. Разумеется, Пильняк был не один. Исаак Бабель, Евгений Замятин и другие писатели, безусловно, внесли не меньший вклад в этот процесс. Но именно творчество Пильняка образует своеобразный кульминационный пункт в эволюции русского авангарда и, в известном смысле, воплощает собой этот авангард в его экстремальном выражении. И именно поэтому оно как нельзя лучше подходит для изучения проблем, связанных как с самим авангардом, так и с литературной эволюцией в целом. В данной работе творчество Пильняка рассматривается в одном, достаточно узком и одновременно достаточно широком, аспекте, а именно аспекте нарративном. Аспект этот имеет, по крайней мере, то преимущество, что, охватывая, в первую очередь, круг вопросов, относящихся к области „формы“, он неизбежно касается и вопросов, относящихся к области „содержания“. Тем самым его изучение дает возможность найти ключ к разгадке Пильняка, писателя, неясность и недопонятость которого во многом объясняется тем, что большинство писавших о нем подходили к нему, исходя либо из особенностей его поэтики, либо из его из его тематической и идейной направленности, часто игнорируя тот факт, что форма и содержание не существуют в отрыве друг от друга.

Но если творчество Пильняка составляет один из предметов данной работы, то другой ее – и едва ли не основной – предмет заключается в проверке, уточнении и развитии основных положений и категорий нарратологии как научной дисциплины в целом. В настоящее время эта научная дисциплина находится в несколько странном положении. Сложившись в 1960-е годы и получив блестящее теоретическое обоснование в работах Женетта, Лотмана и многих других ученых, нарратология в последние годы вступила в полосу своеобразного кризиса, который объясняется тем, что по сравнению с большим количеством теоретических работ в ней пока еще очень мало исследований, в которых бы теоретические положения применялись бы к конкретному анализу текста. Восполнить этот пробел – одна из задач данной работы.

Таким образом, предлагаемая вниманию читателя работа – это первое комплексное исследование, посвященное нарративной форме в творчестве Бориса Пильняка, и одновременно одно из первых исследований, в котором

нарративные методы применяются для анализа конкретных произведений конкретного писателя. Разумеется, мы не ставили своей целью дать анализ всех произведений Пильняка или рассмотреть все, даже чисто нарративные проблемы, связанные с его творчеством, а лишь стремились наметить основные тенденции и особенности его нарративной манеры в ее эволюции и развитии. Выполняя эту задачу, мы исходили из того, что рассматривать нарративную манеру такого признанного новатора, как Пильняк, невозможно в отрыве от контекста, в котором эта нарративная манера возникла и от которого она отталкивалась. Разумеется, и здесь мы были вынуждены несколько ограничить поле исследования и свести его, в первую очередь, к русской классической традиции, то есть той традиции, на основании которой Пильняк сформировался как писатель и которую он кардинально изменил в своих творческих поисках.

Однако, рассматривая эту традицию в нарративном плане, мы были вынуждены, в свою очередь, сделать это в еще более широком контексте, хотя и на основании отдельных – на наш взгляд, наиболее репрезентативных – примеров. Безусловно, мы привлекали примеры из иных литератур и иных культурных традиций, так как в противном случае наш анализ был бы односторонним и неполным, но именно русская литература в ее нарративном аспекте составляет основной сюжет работы.

В этом отношении данная работа – первое комплексное исследование по диахронной нарратологии на материале русской литературы. Оно не могло быть проведено без помощи целого ряда людей и научных организаций.

Автор благодарит профессора Гамбургского университета Роберта Ходеля за мудрое и тактичное руководство работой, профессора РГПУ имени А. И. Герцена Константина Баршта за ряд ценных советов и замечаний, сделанных в ходе исследования, Кристину Яник и других сотрудников научно-исследовательской группы „Нарратология“ Гамбургского университета за неповторимо творческую атмосферу, в которой автор имел возможность находиться и в которой он смог многому научиться, Йорга Шульте за плодотворный обмен идеями и редактирование немецкоязычной части текста, студентов Гамбургского университета за интересное общение, благодаря которому у автора была возможность проверить многие положения и гипотезы данной работы, и свою дочь Алису – за любовь и постоянную

поддержку. Автор благодарит также Немецкий научный фонд (DFG) и Фонд Курта Тухольского за финансирование отдельных этапов работы. Но особую благодарность автор хотел бы выразить всем жителям Гамбурга, известным и неизвестным, знакомым и незнакомым, чью дружеское участие он, будучи иммигрантом, чувствовал со своих первых шагов по немецкой земле, и без которых эта работа была бы невозможна.

6.09.2008

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Итак, как было сказано во „Введении“, в настоящей работе творчество Пильняка рассматривается в одном, достаточно узком и одновременно достаточно широком, аспекте, а именно аспекте нарративном.

Нарративность означает повествовательность и является предметом специальной науки *нарратологии*.

Отдельные предпосылки для выделения нарратологии в самостоятельную научную дисциплину можно обнаружить еще в античности², а основные положения и понятия нарратологии как науки о *тексте* были обрисованы еще в первой половине XX века в работах русских формалистов³ и постформалистов⁴, а также представителей американской литературоведческой школы *new criticism*⁵. Тем не менее нарратология как наука складывается в 1960-е годы на Западе на стыке различных гуманитарных наук под влиянием структурализма, причем классическим трудом, заложившим краеугольный камень в ее основание, считается „Повествовательный дискурс“ Жерара Женетта (1972)⁶, автор которого поставил перед собой задачу исследовать повествование в книге Марселя Пруста „В поисках утраченного времени“ и в то же время выделить систему универсальных элементов, присущих повествованию вообще.

Основная теоретическая предпосылка Женетта состоит в том, что повествование – это рассказ о **событии**, который может вестись различными способами, и именно исследование как общих закономерностей этих способов, так и частных случаев их применения, и составляет предмет как конкретного нарратологического анализа, так и нарратологии как науки в целом.

² См. напр., Аристотель. Поэтика. М. 1957.

³ Напр. в работах Томашевского, Шкловского, Виноградова, Фрейденберг и др. В дальнейшем будут даны ссылки на конкретные работы.

⁴ Напр. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1972. и др. работы.

⁵ Напр.: Brooks (Cleanth) & Warren R. P.: *Understanding Fiction*. New York 1943.

⁶ Genette G.: *Discours du récit*. Paris 1972. Русский перевод: Женетт Ж. Повествовательный дискурс. М. 1998.

В крупнейшем на сегодняшний день систематизирующем нарратологическом труде, опубликованном на русском языке, Вольф Шмид противопоставляет два понимания нарративности, первое из которых выдвигает на первый план наличие повествующей инстанции, а второе – именно событийную природу повествовательного текста⁷.

Оба эти понимания находятся, однако, в тесной зависимости друг от друга. Прежде всего, нужно иметь в виду, что понятие события в нарратологии несколько отличается от значения этого слова в повседневной речи: под событием в науке о повествовании подразумевается не только изменение внешнего порядка вещей в мире (фактическое событие), но и, например, изменение психологического состояния персонажа (ментальное событие), причем как фактическое, так и ментальное событие должно соответствовать ряду условий, благодаря которым оно становится достойным передачи в повествовании и может служить основой для создания текста. Иными словами, событие в нарратологии – это то, ради чего, собственно, написан (или создан какими-либо другими средствами) тот или иной конкретный текст.

Ю. М. Лотман в своей книге „Структура художественного текста“ определяет событие как „перемещение персонажа через границу семантического поля,⁸ то есть как „пересечение запрещающей границы“⁹. Понятие же „персонаж“ Лотман, ссылаясь на „Морфологию сказки“ В. Я. Проппа¹⁰, понимает как „пересечение структурных функций“¹¹ и связывает его с категорией сюжета, которая в свою очередь и связывается им с понятием „семантическое поле“. Понятие „семантическое поле“ остается до сих пор самым сложным и неясным понятием во всей нарратологии. Мы понимаем под ним определенную художественную реальность, существующую в рамках конкретного текста, наделенную рядом семантических признаков и функций и противопоставленную некой иной существующей в рамках того же текста художественной реальности, *только во взаимодействии с которой оно и может себя тем или иным образом проявить.*

⁷ Шмид В.: Нарратология. Москва 2003. С. 9-13.

⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. 1970. С. 282.

⁹ Лотман 1970, 288.

¹⁰ Пропп В. Я. Морфология сказки (1928). М. 1969..

¹¹ Лотман 1970, 290.

Легко заметить, что как признаки и функции, которыми определяется оппозиция семантических полей в конкретном тексте, так и вопрос о том, пересек ли персонаж границу между ними, весьма относительны. Поэтому следует добавить, что понятие *событие* тесным образом связано с другим понятием теории литературы, а именно с понятием *мотивировка*. Согласно Б. В. Томашевскому мотивировка – это „система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов“¹² в произведение. Таким образом, можно сказать, что мотивировка – это некое исходящее из законов самого текста обоснование и одновременно объяснение появляющихся в этом тексте различных элементов. Очевидно, однако, что эти обоснование и объяснение могут быть даны по-разному, а их определение может вести к выделению и даже классификации различных типов текстов.

Так, Михаэль Титцман подчеркивает, что оппозиция семантических полей может быть определена непосредственно в тексте, а может быть изначально задана на основании неких внетекстовых общекультурных и этических положений¹³. И в том, и в другом случае событием будет некое коренное, исключительное изменение в изначальном состоянии художественной реальности, существующей в данном тексте („пересечение запрещающей границы“), но сама исключительность этого изменения может быть задана априорно, а может потребовать специального обоснования и объяснения. Более того, то, что воспринимается представителями определенной культуры как исключительное изменение, может вовсе не восприниматься как таковое представителями другой культуры и наоборот. Поэтому можно сказать, что признаки и функции, определяющие оппозицию семантических полей в том или ином конкретном тексте, находятся в тесной зависимости от признаков и функций как передающих, так и воспринимающих этот текст повествовательных инстанций. Однако в любом случае, для того, чтобы определенная сумма информации стала текстом, в ней должен присутствовать определенный исключительный и одновременно сюжетообразующий элемент, конкретное выражение или восприятие

¹² Томашевский Б. В.: Сюжетное построение (1925). Цит. по: Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Сост. Дьюла Кирай – Арпад Ковач. Budapest 1982. С. 668.

¹³ Titzman M.: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. Literatursemiotik. // Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch. Bd. 3. Berlin 2003, s. 61.

которого может быть относительным, но само наличие которого является абсолютным. Этот элемент и определяется в нарратологии термином *событие*.

Таким образом, **событием в тексте следует признать пересечение границы семантического поля, которое заключается в некоем исключительном изменении, произошедшем в фиктивном мире данного текста.**

Исходя из этой формулровки, мы определяем повествование следующим образом:

Повествование – это передача информации о событии с определенной точки зрения.

Такое определение подводит нас к следующей важнейшей проблеме нарратологии, а именно к проблеме повествующей инстанции.

Дать сколько-нибудь полный обзор различных, иногда противоречащих друг другу, а иногда дополняющих и даже дублирующих друг друга теорий и концепций коммуникативной структуры и отдельных входящих в нее инстанций не входит в задачи данной работы¹⁴. Поэтому мы остановимся лишь на тех аспектах этой темы, которые представляют интерес для нашего исследования. В первую очередь нас интересуют следующие повествовательные инстанции¹⁵:

Конкретный (исторический) автор – это реальный человек (Федор Достоевский, Борис Пильняк, Уильям Фолкнер и т. д.) с конкретной биографией, опытом, мировоззрением и т. п., который создает произведение, отражая в нем свою индивидуальность. Роль исторического автора, т. е. конкретного человека с его биографией и психологией, в принципе не является объектом нарратологии, это однако не означает, что ее вообще можно игнорировать при анализе текста. Об историческом авторе и о проблеме его отношения с автором имплицитным мы будем говорить позже, когда речь пойдет об историческом авторе Пильняке.

Имплицитный (абстрактный) автор - образ автора, который создается в

¹⁴ См., например, обзор Шмида: Шмид 2003, 39-108.

¹⁵ В нашем определении повествовательных инстанций мы в целом – с некоторыми существенными изменениями – опираемся на систему этих инстанций, которую предлагает В. Шмид (Шмид 2003, 40.). Эта система в известном смысле подводит итог различным теориям и концепциям коммуникативной структуры, возникшим в нарратологии за последние 40 лет.

тексте только на основании этого текста от начала до конца, но в отвлечении от любых сведений о личности создателя этого текста¹⁶. Имплицированный автор - это основная нарративная инстанция, представленная в тексте, ответственная за него и охватывающая весь текст, включая его „рамки“¹⁷ (т. е. заглавие, эпиграф, посвящение и т.д.), а также все виды отношений (синтагматические и парадигматические) между текстовыми элементами.

Повествователь (нарратор) - носитель нарраториальной точки зрения в тексте. Определение повествователя именно как носителя определенной точки зрения имеет на наш взгляд то преимущество, что оно позволяет расширить зону применения этого понятия и включить в нее не только произведения реалистического дискурса, но все нарративные тексты вообще. Повествователь – это инстанция, которая выполняет „задание“, данное ей автором. Но, несмотря на то, что повествователь – это „всего лишь“ представитель (или точнее один из представителей) автора в тексте, его роль является центральной в нарративной структуре и именно от нее зависит способ выражения связи между событиями или, иными словами, развития сюжета. Однако точка зрения повествователя – не единственная точка зрения в тексте, а лишь одна из многих, и то обстоятельство, что другие точки зрения могут быть подчинены нарраториальной точке зрения, не является на наш взгляд принципиальным для определения места повествователя в нарративной структуре. Такое подчинение – лишь частный вариант отношений между точками зрения в тексте, характерный для реалистической наррации¹⁸.

Проблема *точки зрения* - центральная проблема нарратологии и, может быть как раз поэтому, одна из ее самых запутанных и сложных проблем. Хотя необходимость самой постановки проблемы точки зрения была осознана литературоведением и литературной критикой задолго до возникновения нарратологии и современной науки о тексте, и уже в античности, в частности

¹⁶ Более подробно об этой категории см.: Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, „*The Rhetoric of Fiction*“ and the Poetics of Fiction. *Towards a Poetics of Fiction*. Ed. M. Spilka. Bloomington-London 1977, а также Шмид 2003, 41-57 (см. здесь также обзор различных концепций этой инстанции).

¹⁷ О проблеме рамки художественного текста см. Лотман 1970, 255-265.

¹⁸ О проблеме повествователя см., например: Корман Б. О. *Изучение текста художественного произведения*. М. 1972, Женетт 1998, Шмид 2003 и др.

в трудах Аристотеля и Платона¹⁹, содержатся положения, предвосхищающие такую постановку²⁰, считается, что само понятие *точка зрения* применительно к одной из коммуникативных инстанций текста было впервые введено Генри Джеймсом в его „Искусство романа“ (*The Art of the Novel: Critical Prefaces* 1884)²¹. Развернутая концепция точки зрения была впервые представлена в известном труде Клинта Брукса и Роберта Пенна Уоррена *Understanding Fiction* (1943, 2-е изд. 1971)²², затем развита в работах Н. Фридмана²³, Женетта²⁴, Штанцеля²⁵, Бал²⁶, Бонхайма²⁷ и др. исследователей. Интересно, однако, что концепции точки зрения, представленные в этих работах, представляют собой, в сущности, различные варианты концепции точки зрения повествователя²⁸ и, при всей их неоспоримой ценности, не исчерпывают проблему.

Иной подход к точке зрения начал формироваться еще в первой половине XX века в работах русских литературоведов – представителей постформализма. Особое значение имеет в этой связи книга В. Н. Волошинова „Марксизм и философия языка“ (1928) и, в частности, ее глава „Экспозиция проблемы „чужой речи““²⁹, в которой впервые был выдвинут весьма смелый для того времени тезис об изначальной независимости речи автора и речи персонажа

¹⁹ Аристотель. Поэтика. М. 1957. Платон. Избранные диалоги. Вступ. ст. и комментарии В. Асмуса. М. 1965.

²⁰ Friedman 1955, 1161-1162.

²¹ James H. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York and London 1934. P. 37-38. Цит. по: Friedman 1955, 1163-1164.

²² Brooks C., Warren R. P. *Understanding Fiction*. New York 1971.

²³ Friedman 1955, 1169-1179.

²⁴ Женетт 1998, 202.

²⁵ Stanzel F. K. *Die typischen Erzählsituationen in Roman*. Wien, Stuttgart 1955. См. также: Stanzel F. K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964; *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979.

²⁶ Bal M. *Narratologie: Les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris 1977; *Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit*. Poétique 1977, 29, p. 107-127; *Narratology: Introduction in the Theory of Narrative*. Toronto 1985. Критику теории Мики Бал см.: Шмид 2003, 114-115.

²⁷ Bonheim H. *Literary Systematics*. Cambridge 1990. P. 299-300.

²⁸ Lubbock P. *The Craft of Fiction*. New York 1921; Beach J. W. *The Twenty Century Novel: Studies in Technique*. New York and London 1932; Booth V. A. *Form and Technique in the Novel*. In: *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. Baker J. E. Princeton 1950 u. a.

²⁹ Волошинов В. Н. Экспозиция проблемы „чужой речи“. В: Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Сост. Д. Кирай – А. Ковач. Budapest 1982. С. 109-115.

друг от друга³⁰. Положения этой работы Волошинова, и в особенности его тезис об изначальной независимости „чужого“ высказывания, нашли свое развитие в целом ряде идей и концепций, в первую очередь Бахтина³¹, а также Виноградова и Гуковского³².

Вместе с тем вопросы точки зрения как таковой ни Волошинова, но его единомышленников из числа постформалистов специально не занимали. В центре их внимания был либо анализ произведений отдельных писателей, либо различные текстлингвистические явления, как например, НПР, которые относятся не к сфере точки зрения, а к сфере средств ее выражения.

Лишь более чем сорок лет спустя после первой публикации работы Волошинова, Б. А. Успенский на основании как теоретических разработок своих русских предшественников, так и достижений американского *new criticism*, а также некоторых положений сложившегося уже к тому времени структурализма создал совершенно новую систему точки зрения, имевшую в полном смысле революционное значение для науки о тексте.

Поставив в начале своей книги вопрос о структуре произведения искусства и отметив, что к ее вычленению могут быть разные подходы, Успенский предложил свой собственный подход, согласно которому именно точка зрения, с которой ведется повествование или строится изображение в произведении изобразительного искусства, и является основным элементом такой структуры и одновременно центральной проблемой композиции произведения³³. Исходя из этой задачи, Успенский выделил различные планы (уровни), в которых может проявляться точка зрения. Согласно Успенскому, таковыми являются *план оценки, план фразеологии, план пространственно-временной характеристики и план психологии*³⁴. Отношения между этими

³⁰ О концепции Волошинова относительно несобственно-прямой речи (НПР), как и вообще о проблеме НПР в русской литературе подробнее см.: Hodel R. *Erlebte Rede in der russischen Literatur. Vom Sentimentalismus zum Sozialistischen Realismus*. Frankfurt am Main u. a. 2001. .

³¹ Авторство работы Волошинова иногда приписывается Бахтину. Мы не будем касаться этого вопроса. Об идеях Бахтина и, в частности о его концепции полифонизма, речь пойдет ниже.

³² См. например: Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л. 1929; Гуковский Г. Реализм Гоголя. М.-Л. 1959; Виноградов В. О художественной прозе. В: Виноградов В. О языке художественной прозы. М. 1980. С. 56-175.

³³ Успенский 1970, 5.

³⁴ Любопытно, однако, что и Успенский не дает сколько-нибудь четко сформулированного определения „точки зрения,“. Это неудивительно: логика

точками зрения могут быть различны как в целом, так и на каждом из уровней в отдельности, однако именно система этих отношений и определяет композиционную структуру произведения³⁵.

Так, в *плане оценки*, под которой Успенский понимает общую систему идейного мировосприятия, существует тип повествования, при котором эта оценка дается с какой-то одной доминирующей точки зрения, а все другие точки зрения, не совпадающие с ней, ей подчинены. Другой случай представляет текст, в котором можно наблюдать смену основных оценивающих точек зрения и в котором герой А может оцениваться с позиции героя В и наоборот, причем все эти оценки соединяются в авторский текст.

Подобное взаимодействие точек зрения повествователя и персонажа Успенский прослеживает и в *плане пространственно-временной характеристики*. Здесь эти точки зрения могут совпадать, что представляет собой наиболее простой и распространенный случай, но могут и не совпадать: точка зрения повествователя может, например, двигаться от одного персонажа к другому, каждый раз совпадая с новой точкой зрения, а может быть общей, „всеохватывающей“, возвышающейся над всеми другими точками зрения, с которых нельзя увидеть или представить то, что видит или представляет со своей точки зрения повествователь³⁶.

Еще более интересен анализ Успенского проявления точки зрения в *плане*

научного мышления неизбежно подводит нас к выводу, что стремление к точности определений возможно лишь до определенной степени и в принципе лишь в асимптотическом приближении к ней. Существует некий предел точности понятий, за которым они начинают становиться все более сложными, туманными и неясными. Это как нельзя лучше доказывает понятие „точка зрения“,: всякая попытка дать ему точное определение оборачивается либо подбором очередного синонима („угол зрения,, , „ракурс изображения,, и т. п.) или изобретением какой-нибудь метафоры, ничего в сущности не добавляющей к изначальному смыслу выражения.

³⁵ Успенский 1970, 13: „Можно считать, что различные подходы к вычленению точек зрения в художественном произведении (то есть различные планы рассмотрения точек зрения) соответствуют различным уровням анализа структуры этого произведения. Иначе говоря, в соответствии с различными подходами к выявлению и фиксации точек зрения в художественном произведении возможны и разные методы описания его структуры; таким образом, на разных уровнях описания могут быть вычленены структуры одного и того же произведения, которые, вообще говоря, необязательно должны совпасть друг с другом“.

³⁶ Успенский 1970, 77-108.

фразеологии, под которым он понимает совокупность используемых в произведении речевых средств. Здесь проблема точки зрения, согласно Успенскому, состоит в первую очередь в том, как соотносятся между собой и как взаимодействуют речь повествователя и речь персонажей.

Последний план в своей модели точки зрения Успенский назвал *планом психологии*. К нему, как считает Успенский, относится все, что связано с возможностью вести повествование „объективно“ или исходя из какого-либо индивидуального восприятия.

Особое место в системе Успенского занимает вопрос взаимоотношения точек зрения на различных уровнях. Наиболее тривиальным, подчеркивает Успенский, является случай, когда повествование прикреплено к одной точке зрения, все планы которой совпадают друг с другом. Так происходит, например, при повествовании от первого лица (*Ich-Erzählung*)³⁷, но может иметь место и при повествовании от третьего лица, так как „автор может целиком и полностью – то есть в самых разных отношениях – принимать точку зрения того или иного из своих героев“³⁸. Но такое совпадение отнюдь не обязательно. В целом ряде случаев могут, во-первых, не совпадать различные планы одной и той же точки зрения и, во-вторых, совмещаться различные точки зрения в одном и том же плане.

Концепция Успенского оказала серьезное влияние на развитие нарратологии. В то же время нельзя не отметить, что, хотя монография Успенского была переведена на основные западные языки³⁹ и освещена в целом ряде рецензий⁴⁰, для многих специалистов она, к сожалению, осталась неизвестной. С другой стороны, во время создания „Поэтики композиции“ Успенскому были неизвестны многие положения западной нарратологии, которые сейчас кажутся очевидными, но тогда еще либо не были сформулированы, либо были неизвестны по ту сторону „железного занавеса“

³⁷ Успенский 1970, 135. Важно отметить, что Успенский отнюдь не считает такое совпадение непременно условием *Ich-Erzählung*, а говорит только о его возможности при повествовании от первого лица.

³⁸ Успенский 1970, 135. Еще раз обратим внимание на то, что категории „автор“ и „повествователь“ Успенский использует несколько произвольно.

³⁹ Uspenskij V. Poétique de la composition. Poétique 1972, 9. P. 124-134; A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Berkeley 1973; Poetik der Komposition: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt a. M. 1975.

⁴⁰ См. краткий обзор Шмида (Шмид 2003, 115-116).

из-за недоступности многих западных научных изданий. Отсюда известная неопределенность и нечеткость в обращении Успенского с некоторыми понятиями и некоторая импрессионистическая отрывочность в освещении отдельных аспектов его системы. Нельзя также не отметить явную, хотя и неизбежную ограниченность концепции Успенского, вызванную тем, что в своем практическом анализе текстов он рассматривал исключительно примеры из реалистической литературы.

Тем не менее, система Успенского нашла на Западе отражение в ряде теорий и моделей точки зрения, создатели которых, подвергая эту систему определенной критике, так или иначе развивали идеи ее автора⁴¹.

Наиболее обобщенно и последовательно теория многоуровневой модели точки зрения была сформулирована Шмидом, систему которого иногда называют в научной литературе „системой Успенского-Шмида“. Шмид называет точку зрения „центральной категорией“ нарратологии⁴² и, в отличие от Успенского пытаясь дать ей четкое и однозначное определение, определяет ее как „образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий“⁴³. Трансформируя систему Успенского, Шмид выделяет следующие планы, в которых может проявляться точка зрения:

1. *Пространственный план* точки зрения, то есть точка зрения в прямом значении этого слова.
2. *Идеологический план* включает в себя не только оценку, но вообще все факторы, определяющие субъективное отношение носителя точки зрения к рассматриваемому объекту: знания, образ мышления и т. п.
3. *Временной план* обозначает „расстояние между первоначальным и более поздним восприятием событий“⁴⁴.
4. *Языковой план*: восприятие событий персонажем может быть передано в

⁴¹ Schmid W. Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution. Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk. Ed. J. J. van Baak. Amsterdam 1984. S. 523-552; Ebenen der Erzählperspektive. Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Ed. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum 1989. S. 433-449. Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Le „point de vue“. Théorie et analyse. Paris 1981. Rimmon (-Kenan) S. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London 1983.

⁴² Шмид 2003, 109.

⁴³ Шмид 2003, 121.

⁴⁴ Шмид 2003, 124.

словах и выражениях, принадлежащих его собственному языку, а может быть передано в словах и выражениях повествователя.

5. *Перцептивный план.* Этот наиболее спорный из планов своей модели точки зрения Шмид определяет как призму, „через которую события воспринимается,, и добавляет: „В перцептивном плане ставятся такие вопросы, как „Чьими глазами нарратор смотрит на события?“, „Кто отвечает за выбор тех, а не других деталей?⁴⁵“

Если сравнить модель Шмида и модель Успенского, легко заметить, что Шмид счел нужным разделить план пространственно-временной характеристики Успенского на два самостоятельных плана и исключил из своей модели план психологии, введя вместо него план восприятия (перцептивный план), во многих отношениях, впрочем, совпадающий с планом психологии Успенского. Кроме того, Шмид более четко, чем Успенский, противопоставляет точку зрения повествователя точке зрения персонажа (нарраториальную и персональную точки зрения). Он определяет отношения между ними как бинарную оппозицию, которая „вытекает из того, что в изображаемом мире повествовательного произведения существуют две воспринимающие, оценивающие, говорящие и действующие инстанции, два смыслопорождающих центра – нарратор и персонаж“⁴⁶.

Вопросы отношений между точками зрения являются основной темой настоящей работы и будут нами подробно исследованы в дальнейшем. Сейчас отметим, что в целом модель точки зрения Шмида выглядит, на наш взгляд, более последовательной или логичной, чем любая другая модель точки зрения, включая модель Успенского. Поэтому мы примем ее за базовую модель для нашего практического анализа текста, но с двумя существенными оговорками.

В соответствии со своей моделью коммуникативных уровней Шмид считает, что именно нарратор (повествователь) ответственен за все точки зрения в тексте и сам лично выбирает, со своей или не со своей точки зрения передавать события⁴⁷. Мы же полагаем, что если нарратор обладает своей точкой зрения, то воспринимать, оценивать и рассказывать о событии он может только с этой точки зрения. Любая другая точка зрения (то есть точка

⁴⁵ Шмид 2003, 125-126.

⁴⁶ Шмид 2003, 127.

⁴⁷ Шмид 2003, 127.

зрения персонажа) уже не может быть точкой зрения нарратора, точно так же, как точка зрения одного конкретного человека не может быть точкой зрения другого конкретного человека.

Другая оговорка касается уровневой модели точки зрения, предложенной Шмидом. Рассмотрим следующее предложение:

У Н. было в этот день плохое настроение, потому что он плохо выспался.

В нем содержится описание следствия и причины, связь между которыми выражена с определенной точки зрения, не выраженной ни в одном из планов точки зрения, о которых речь шла выше. Мы не можем сказать, что в том случае, когда настроение Н. объясняется его плохим сном с его собственной точки зрения, эта точка зрения выражена во временном или пространственном плане. Нет здесь выражения точки зрения персонажа и в языковом плане, поскольку язык предложения остается языком повествователя. Выражение точки зрения персонажа нельзя отнести в этом случае к идеологическому плану, так как в предложении нет ни оценки происходящего, ни какой-либо информации, на основании которой можно сделать вывод об отличии круга знаний персонажа от круга знаний повествователя. И даже на перцептивном уровне нет сколько-нибудь ясного выражения персональной точки зрения: перед нами чистая констатация, больше ничего. Однако сама по себе эта констатация представлена с определенной точки зрения, и этот факт позволяет нам говорить об особом уровне точки зрения, на котором эта констатация выражена, а именно *уровне причинно-следственных связей* или *каузальном уровне*⁴⁸.

Поэтому наша собственная модель точки зрения выглядит следующим образом:

⁴⁸ В художественной литературе можно встретить немало примеров проявления точки зрения на этом уровне, как правило совмещенного с проявлением на других уровнях. Обратим здесь внимание на отрывок из главы 18 первой части романа Толстого „Анна Каренина“, в которой описывается, во-первых, первое непосредственное появления главной героини и, во-вторых, ее встреча с Вронским (Толстой, 64-65). В нем повествователь своим языком описывает те отношения между причиной и следствием, которые представляет со своей точки зрения Вронский. См. об этом подробнее: Bogen A. Figur und Perspektive. Anhand von Beispielen der russischen realistischen und modernistischen Prosa. *Narratologia: Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne*. Hodel R., Lehmann V (Hrsg.). Berlin – New York 2008. S.101-154 (далее: Bogen 2008a).

Точка зрения повествователя
(нарраториальная точка зрения)

Точка зрения персонажа

Уровни точки зрения:

1. *Пространства* (пространственный)
2. *Времени* (временной)
3. *Идеологии* (идеологический уровень или уровень оценки)
4. *Языка* (фразеологический)
5. *Восприятия* (перцептивный)
6. *Причинно-следственный* (каузальный уровень или уровень причинно-следственных отношений)

Как точка зрения повествователя, так и точки зрения персонажей могут выступать в чистом виде, но могут и совмещаться друг другом (совмещенная точка зрения повествователя и персонажа или совмещенная точка зрения различных персонажей⁴⁹). Проявления точки зрения на одном из уровней могут быть совмещены с ее проявлениями на других уровнях.

Помимо уровней самой точки зрения, то есть уровней *внутренних*, присущих ей имманентно и соответствующих структурным возможностям ее реализации, следует выделить еще два уровня, по отношению к точке зрения *внешних*, на которых она также может быть реализована. Эти уровни являются не уровнями точки зрения, а уровнями текста в целом, и проявление точки зрения на них уже не столько выражает саму точку зрения, сколько определяет характер всего текста. Речь идет об уровнях *микроструктуры* и *макроструктуры* текста. Под проявлением точки зрения в микроструктуре текста мы понимаем ее проявление на уровне отдельного слова, предложения, абзаца или сцены, а под проявлением в макроструктуре – **ее отношение к главному событию текста** или, выражаясь более традиционным языком, к основному конфликту произведения.

В связи с этим мы вводим две новые нарративные категории, применимые к проявлению точки зрения в любом тексте.

Эти категории мы назовем:

⁴⁹ Последняя на практике встречается редко, но теоретически возможна.

- нарративная компетентность
- нарративный авторитет

Что мы хотим ими обозначить?

Нарративная компетентность имеет отношение прежде всего к микроструктуре текста, и ее степень позволяет обозначить способность точки зрения (ср. определение точки зрения Шмидом) представлять событие с учетом большего или меньшего числа обстоятельств и условий этого события.

Нарративный авторитет имеет отношение к макроструктуре текста, и его степень обозначает способность точки зрения охватить оппозицию семантических полей в структуре конкретного текста и, следовательно, понять и, исходя из этого понимания, представить **главное событие** конкретного текста⁵⁰.

И нарративная компетентность, и нарративный авторитет – категории относительные, то есть их степень может быть определена лишь в сравнении с соответственно нарративной компетентностью и нарративным авторитетом других точек зрения. Тем не менее, можно признать приближающейся к абсолютной такую степень нарративной компетентности или нарративного авторитета, которая близка к компетентности и авторитету имплицитного автора.

И нарративная компетентность, и нарративный авторитет точки зрения складываются из проявлений этой точки зрения на различных уровнях. В дальнейшем мы более подробно рассмотрим отдельные случаи реализации как нарративной компетентности, так и нарративного авторитета на конкретных примерах анализируемых нами текстов.

Последняя нарративная категория, на которой мы хотели бы остановиться, это оппозиция между синтагматическим и парадигматическим развитием сюжета или между синтагматической и парадигматической осями значений текста.

⁵⁰ Более подробно см.: Боген А. О некоторых особенностях нарративной структуры Достоевского. Вестник Томского государственного педагогического университета. Выпуск 3 (40), 2004. Серия: Гуманитарные науки (филология). С. 104-112.

Представление об оппозиции между синтагматическими и парадигматическими отношениями в тексте было сформулировано Р. Якобсоном⁵¹, а термины *синтагматическая* и *парадигматическая ось значений* текста, как и многие другие нарратологические понятия, были предложены Лотманом, но, как и многие другие такие понятия, намечены им в самых общих чертах.

Согласно Лотману, художественный текст строится на основе двух типов отношений: со-противопоставления повторяющихся эквивалентных элементов и со-противопоставления соседствующих (не эквивалентных) элементов⁵². Первый тип предполагает последовательное соединение элементов на основе формальных (грамматических, логических, каузальных и т. п.) признаков; второй основан на сопоставлении различных формально не связанных между собой элементов внутри текста по принципу их сходства-противоположности. Первый тип следует определить как *синтагматический*, второй – как *парадигматический*.

Эти типы или принципы отношений реализуются на всех уровнях текста, и любой текст предполагает наличие обоих этих принципов. Один из них может играть однако большую роль, чем другой, и вопрос об отношении между ними в рамках одного текста или в пределах какого-то определенного корпуса текстов может стать (и станет в нашей работе в дальнейшем) предметом самостоятельного анализа.

Сейчас выделим лишь основные моменты. Как отмечает Лотман, соединение элементов текста по синтагматическому принципу предполагает выполнение ряда условий. Эти условия, в свою очередь, предполагают некую формальную основу, на которой элементы могут быть соединены. Рассуждая логически, можно далее предположить, что такая формальная основа должна состоять в наличии некой единой инстанции, определяющей формальность и релевантность этой основы. И рассуждая далее, можно предположить, что в тексте такой инстанцией может быть только какая-то конкретная точка зрения.

Таким образом, **синтагматическая ось значений текста складывается из**

⁵¹ Jakobson R.O. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. R. Jakobson, M. Halle. Fundamentals of language – Gravenhage: "Janua Linguarum", Mouton publishers, 1956. – P.55-82.

⁵² Лотман 1970, 102.

элементов, связь между которыми прослеживается с одной и той же точки зрения. При этом связь эта может быть выражена на разных уровнях, соответствующих уровням точки зрения: пространственном, временном, каузальном и т. д.

Соответственно парадигматическая ось значений текста складывается из элементов, связь между которыми с одной и той же точки зрения не определена, потому что эти элементы либо представлены с разных точек зрения либо с одной точки зрения, нарративная компетентность которой тем не менее недостаточна для того, чтобы определить и мотивировать связь между ними.

Так, например, если герой произведения едет из одного города в другой и его перемещение описано с его собственной точки зрения или с точки зрения повествователя, то мы можем говорить о реализации синтагматической оси значений на уровне пространства. Но если отдельные пространственные элементы следуют друг за другом без сколько-нибудь явно выраженной формальной связи между ними, то мы можем констатировать, что на этом уровне очевидно преобладает парадигматический принцип. То же самое относится и к другим уровням, соответствующим уровням перспективизации. Два типа развития сюжета соответствуют двум понятиям – *развитие* и *развертывание* – первое из которых обозначает развитие на синтагматической оси, а второе, введенное в литературоведческий оборот Виктором Шкловским, соответствует именно парадигматическому развитию структур, обычно относящихся к синтагматической оси значений⁵³.

Естественно предположить, что наличие точки зрения в высокой степени нарративной компетентности, характерное в частности для реалистической наррации, означает преобладание синтагматических отношений в тексте, и наоборот, отсутствие такой точки зрения, характерное для наррации романтической или авангардной, автоматически означает усиление роли парадигматических элементов, которые компенсируют слабость „единого“ синтагматического начала и сами начинают выполнять функцию основного

⁵³ Шкловский В. Искусство как прием. Шкловский В. Теория прозы. М. 1929, с. 66.

связующего элемента⁵⁴.

Таким образом мы кратко рассмотрели основные составляющие повествовательной структуры и пришли к выводу, что именно точка зрения является ее центральным звеном, от характера и позиции которого зависит построение текста в целом. Разумеется, наш краткий обзор не претендует ни на единство, ни на полноту. Мы лишь хотели определить и привести в некую систему элементы, которыми мы будем оперировать в ходе дальнейшего анализа. И первый вопрос, на который нам предстоит теперь ответить: как же выглядит в свете рассмотренных нами повествовательных элементов русская классическая традиция и что вообще следует понимать под этим выражением?

⁵⁴ Подробнее об этом см.: Bogen A. Perspektivierung und Rekurrenz. *Narratologia: Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne.* Hrsg. R. Hodel, V. Lehmann. Berlin – New York 2008. S.155-177 (Bogen 2008b).

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Слово „классический“ имеет, по крайней мере, два значения в современном русском языке.

Во-первых, оно обозначает комплекс явлений в области культуры, философии и искусства, связанных с античностью, с Древней Грецией и Римом (например, „классическая филология“). Во-вторых, словом *классический* определяются явления в области культуры, которые могут принадлежать к самым разным эпохам, но которые, согласно *общепринятому* на данный момент истории мнению, прошли проверку временем, утвердились в сознании людей как некий образец явления в своем роде и приняты культурной традицией в качестве определенной *нормы*.

Нетрудно заметить, что если первое из этих значений конкретно и абсолютно, второе – а именно оно нас сейчас интересует – носит общий характер и, как почти всякое общее понятие, субъективно и относительно. В истории культуры немало примеров того, как представление о норме, а значит и о классическом, меняется не только от одной эпохи к другой, но даже и в пределах сравнительно коротких отрезков времени.

Ян Мукаржовский, разрабатывавший в свое время понятие нормы, вообще считает, что „специфический характер эстетической нормы заключается в том, что она более склонна к тому, чтобы ее нарушали, чем к тому, чтобы ее соблюдали“⁵⁵. Вместе с тем даже в этом замечании Мукаржовского содержится косвенное утверждение значения и даже необходимости нормы для развития искусства: ведь для того, чтобы нарушить что-то, надо прежде всего это что-то иметь, точно так же, как для того, чтобы оттолкнуться от земли, надо иметь на этой земле точку опоры⁵⁶. Поэтому для того, чтобы определить, в чем именно состоит нарушение нормы, то есть в чем именно состоит развитие некоего связанного с установлением и разрушением нормы процесса (в нашем случае развития литературы), надо прежде всего понять, в

⁵⁵ Мукаржовский Я. Эстетическая норма (1937). В: Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М. 1994. С. 166.

⁵⁶ Ср. с известным высказыванием Архимеда: „Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю“.

чем именно эта норма состоит.

Нас собственно будет интересовать не столько эстетическая, сколько нарративная (повествовательная) норма. Но поскольку повествовательность тесно связана с эстетикой, нужно сделать некоторые вводные замечания относительно эстетической нормы или, точнее, относительно понятия нормативности в искусстве вообще.

В уже упомянутой выше работе „Эстетическая норма“ (1937) Мукаржовский отмечает, что сама структура художественного произведения предполагает целый ряд норм, которые в ней содержатся. Это, во-первых, норма, которая обусловлена материалом данного искусства, например, языковая норма, в поэзии. Во-вторых, это так называемые „технические нормы“, то есть некий набор опробированных и устоявшихся в данном виде искусства чисто формальных приемов, которые являются или считаются для него обязательными (в поэзии это, например, метрические формы). В-третьих, это нормы, которые Мукаржовский называет „практическими“: этические, политические, религиозные и т. п. И наконец, в-четвертых, это нормы чисто эстетические, предопределенные сложившейся на данный момент эстетической традицией и представляющие собой скорее системы эстетических норм, возникших в предшествующих произведениях⁵⁷.

Нетрудно заметить, что все эти нормы тесно связаны между собой и что нарушение одной из них обычно ведет к нарушению или даже разрушению эстетической системы в целом. И вряд ли будет очень оригинальным необходимым здесь замечание, что процесс развития литературы, как и искусства вообще заключается в разрушении одних норм и замене их другими.

Нас, как мы уже сказали, интересует нарративный аспект этого процесса, а именно соотношение творчества Бориса Пильняка с русской классической традицией в нарративном аспекте. Но поскольку нарративный аспект трудно отделить от общеэстетических аспектов и уж совсем невозможно объяснить в отрыве от эстетической и даже общекультурной проблематики, нам придется так или иначе коснуться круга вопросов, связанного с развитием русской литературы вообще.

Эстетической нормой в русской культуре начала XX века (то есть в период

⁵⁷ Мукаржовский 1937, 166-167.

возникновения авангарда и творческого формирования писателя Бориса Пильняка) был реализм. Это утверждение, казалось бы, тоже достаточно банально и не требует особых доказательств. Однако здесь все далеко не так просто. Прежде всего, возникает вопрос о соотношении понятий „реализм“ и „русская классическая литературная традиция“. Под последней именно в ее нормообразующем значении обычно понимается русская литература с конца первой четверти и до конца XIX века, то есть русская литература в том виде, в каком она сформировалась в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, в каком развивалась в творчестве Толстого, Тургенева и Достоевского и в каком нашла свое последнее выражение в творчестве Чехова. Традиционно, по крайней мере, в так называемом „школьном литературоведении“, основанном на положениях официальной науки о литературе советского периода и до сих пор формирующем массовое читательское сознание, этот период и называется реализмом⁵⁸. Ряд исследователей, тем не менее, оспаривает принадлежность Пушкина, Лермонтова и Гоголя к реализму, считая их всех или кого-то из них или представителями романтизма, или представителями неких переходных от романтизма к реализму типов⁵⁹. Не меньше сомнений вызывает принадлежность к реализму Чехова⁶⁰. В рамках данной работы мы не собираемся подробно останавливаться на этих проблемах. Мы просто хотим обратить внимание на то, что сама постановка вопроса о границах реализма и о принадлежности к нему того или иного писателя, как, впрочем, о границах любого литературного направления говорит о сложности и запутанности этой темы.

В самом деле, что такое реализм? И можно ли вообще ответить на этот вопрос?

Прежде всего – если оставить в покое спорные и пограничные случаи, о которых мы упомянули – это художественное направление, которое сложилось в русской литературе к 1840-м годам и эпоха расцвета которого приходится на вторую половину XIX века, причем произведения, в которых реализм нашел свое наиболее последовательное воплощение – это прежде

⁵⁸ См. например: Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. Л. 1967. Николаев П. А. Реализм как теоретико-литературная проблема (к истории изучения). Советское литературоведение за пятьдесят лет. М. 1967. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. Размышление о творческом методе. М. 1970 и др.

⁵⁹ Напр., Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры. Реализм - (...) - Постсимволизм (Авангард). Salzburg 1982.

⁶⁰ Напр., Шмид В. Проза как поэзия. СПб 1998. и др.

всего романы Толстого, Тургенева, Достоевского и Гончарова. Этот тезис, при том, что он, как и всякий тезис, может быть оспорен, на наш взгляд, менее всего нуждается в доказательствах, и мы не станем утомлять ими читателя⁶¹.

Кроме того, реализм (как и любое другое художественное направление) – это определенная система эстетических, идеологических и технических норм, которая, как мы вправе предполагать, находит свое отражение в особой нарративной манере, свойственной именно этому художественному направлению.

Согласно Д. С. Лихачеву реализм принадлежит к так называемым „первичным стилям“, к которым, кроме него, относятся романский стиль, ренессанс и классицизм. Им противостоят так называемые „вторичные стили“: готика, барокко, романтизм⁶². Как и другие первичные стили, реализм, по мысли Лихачева, отличается „идеологичностью“, „простотой“ и рациональной основой. Правда, Лихачев оговаривает, что как раз реализм отличается от всех иных стилей тем, что „все время развивает новые стилистические принципы“ и „возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными „эстетическими кодами““⁶³. Трудно, впрочем, сказать, что именно имел здесь в виду Лихачев: скорее всего тезис об особой „эстетической терпимости“ реализма понадобился ему тогда (первое издание „Развития русской литературы X-XVII веков“ вышло в 1973 году) в качестве аргумента в скрытой полемике с консервативными советскими идеологами социалистического реализма, напрочь отвергавшими все, что не соответствовало строгому и ими же самими установленному канону и употреблявшими понятие „модернизм“ только как бранное слово⁶⁴.

⁶¹ См. например: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. 1957, Реализм Гоголя. М. 1959; Долинин А. С. Достоевский и другие: статьи и исследования о русской классической литературе. Л. 1989; Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: семидесятые годы. Л. 1974; Шкловский В. Б. Лев Толстой. М. 1963; Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М. 1962, Русский реализм конца XIX века. Л. 1974; Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л. 1975 и многие другие работы.

⁶² Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили (1973). В: Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Т. 1. Л. 1987. С. 202-222.

⁶³ Лихачев 1973, 221-222.

⁶⁴ Ср. с другими попытками примирить идеологию марксизма советского образца с эстетическим плюрализмом, неоднократно предпринимавшимися как в СССР, так и в среде в целом ориентированных на СССР коммунистов на Западе, например, с концепцией „реализма без берегов“, выдвинутой Роже Гароди.

Для того, чтобы понять, что такое реализм, мы попробуем рассмотреть его комплексно и (конечно, не претендуя на полноту обзора) обратиться к его чисто философским и мировоззренческим основам. Разумеется, мы далеки от мысли, что художественный текст создается для того, чтобы выполнить определенное „задание“, заданное идеологией или философией. Мы исходим лишь из того, что и художественный текст, и философия, и идеология, присущие одной и той же системе/стилю разными способами выражают один и тот же тип сознания, и может быть как раз в чисто идеологических или философских текстах это сознание проявляется схематичнее, а оттого нагляднее⁶⁵.

В случае с реализмом задача опять-таки осложняется тем, что это направление, в отличие, скажем, от классицизма, романтизма или авангарда, четко зафиксированной идеологической основы не имеет. Принципы реализма не были (за немногими исключениями) сформулированы в программных манифестах, подобных манифестам романтиков, его эстетическое кредо не было систематизировано в каком-то основополагающем труде, подобном „Поэтическому искусству“ Буало, а писатели и художники-реалисты редко ассоциировали себя с какими-то определенными направлениями философии так, как это делали авангардисты. Тем не менее, философские и мировоззренческие основы реализма достаточно очевидны, хотя для того, чтобы их выделить, и надо прибегнуть к некоторой, граничащей порой с известным допущением, реконструкции.

Если отвлечься от уже ставшего общим местом сближения художественного реализма с позитивизмом, вряд ли найдется европейский мыслитель, оказавший большее влияние на развитие этого стиля в целом, чем Гегель. Во всяком случае, для русского реализма значение его философии и эстетики трудно переоценить. Рассматривать эстетическую систему Гегеля в целом

⁶⁵ Ср. с замечанием Лихачева: „...для любого стиля наиболее „активной“ и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов. <...> Читатель, зритель, слушатель должны произвести известное усилие, чтобы обнаружить это художественное единство, воспроизвести, повторить в своем сознании тот вечно действующий творческий акт, который лежит в основе любого произведения искусства“ (Лихачев 1973, 203-204). Продолжая эту мысль, можно предположить, что для подобного „обнаружения“, единства стилеформирующих элементов в одном отдельно взятом тексте необходимо обладать определенным сознанием, которое проявляется не только в чисто художественной сфере. При этом читатель, зритель или слушатель могут как непосредственно принадлежать к тому же типу сознания, что и автор воспринимаемого ими текста, так и реконструировать его в своем воображении (что обычно происходит, когда мы имеем дело с текстами предшествующих эпох или заведомо „неблизких“ нам по духу стилей).

мы, разумеется, не будем: о ней существует безбрежное море литературы. Обратим внимание лишь на одну ее весьма существенную черту, в конечном счете имеющую отношение к наррации, а именно на представление о предмете искусства как об объективной, изначально независимой от воображения художника реальности и на понимание этой реальности как единства. Основное положение эстетики Гегеля, согласно которому искусство есть постижение Абсолюта, предполагает, что Прекрасное (*Schönheit* или *das Schöne*) есть высшее внешнее проявление абсолютной Идеи, выражением которой является Природа вообще, и задача художника состоит именно в изображении этого Прекрасного, которое немислимо без восприятия Природы в ее соответствующей этой абсолютной Идеи целостности. С одной стороны:

Die Natur haben wir deshalb selber als die absolute Idee in sich tragend zu begreifen, aber sie ist die Idee in der Form, durch den absoluten Geist als das Andere des Geistes gesetzt zu sein⁶⁶.

а с другой:

Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff und, bestimmter gefaßt, die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung⁶⁷.

Хотя Гегель говорит при этом о „романтизме“, то, что он понимает под этим термином, имеет с историческим романтизмом мало, если не сказать ничего, общего, а пафос эстетики Гегеля как раз и направлен против романтиков, один из основных идеологов которых, Фихте, провозглашал высшей ценностью свободу от всего („Das System der Freiheit befriedigt, das Entgegengesetzte tötet und vernichtet mein Herz“⁶⁸), а другой идеолог, Шеллинг, именно в субъективном (*ICH*) видел основу восприятия действительности вообще и творческого акта в частности⁶⁹. Поэтому не случайно, собственные

⁶⁶ Hegel G. W. F. Werke 13. Frankfurt am Main 1970. S. 128.

⁶⁷ Hegel, 128.

⁶⁸ Fichte J. G. Die Bestimmung des Menschen. Hamburg 1979. S. 32.

⁶⁹ Schelling F. W. J. Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen. In: Schelling F. W. J. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Werke 2. Stuttgart 1980. S. 67-176. Schelling F. W. J. Ideen zu einer Philosophie der Natur. In: Schelling F. W. J. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Werke 5. Stuttgart 1994. Schelling F. W. J. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. In: Schelling's Werke. Hauptband 3.

эстетические пристрастия Гегеля всецело на стороне другого „первичного стиля,, классицизма, и его главных немецких представителей, Шиллера и Гете, первого из которых он хвалит именно за преодоление субъективизма, связанного, по мнению Гегеля, с философией Канта:

Es muß Schiller das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denken als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen⁷⁰.

Уже сам язык Гегеля, его ключевые понятия *Einheit* (единство), *Versöhnung* (примирение) *Totalität* (тотальность, всеобъемлемость) нагляднее всего демонстрируют основное направление его мысли.

Попав на русскую почву, идеи Гегеля пережили ряд интересных и порой неожиданных трансформаций. Достаточно вспомнить, что они отразились в идеологиях как славянофилов, так и западников и в конечном счете легли в основу русского марксизма и большевизма. Знатоками философии Гегеля были такие разные люди, как Тургенев и Бакунин. И в течение всего XIX и начала XX веков не было, пожалуй, ни одного сколько-нибудь значительного русского мыслителя, который так или иначе не определил бы своего отношения к этой философии. Все это говорит о глубоком созвучии взглядов Гегеля российскому интеллектуальному менталитету и об особой востребованности этих взглядов в России.

Но не менее удивительна российская судьба эстетического учения Гегеля. Тот факт, что начало активного распространения философии Гегеля среди русской интеллигенции совпадает с возникновением и началом быстрого развития русского классического реализма, уже достаточное свидетельство тесной связи между этими двумя явлениями. Но еще важнее то обстоятельство, что эстетическая система Гегеля постоянно - иногда явно, а иногда имплицитно – присутствовала в качестве едва ли не „главного персонажа“ в работах практических всех теоретиков этого нового литературного и художественного направления.

München 1927 (Wiederaufgabe 1977). S. 229-374. Ср. с известным высказыванием ярчайшего представителя „вторичного стиля“, который Дёринг-Смирнова/Смирнов определяют как „наша современность“: *When I was 12, I used to think I was a genius and nobody had noticed. If there such a thing as a genius, I am one, and if there isn't, then I don't care.* (Цит. по: <http://quotes.prolix.nu/Authors/John> Lennon).

⁷⁰ Hegel, 89.

Впервые в русской традиции термин *реализм* был употреблен П. В. Анненковым в 1849 году в его статье „Заметки о русской литературе прошлого года“ для определения некоторых общих особенностей творчества Тургенева и Гончарова⁷¹. Сам по себе термин в тот момент не нашел широкого применения, но еще до статьи Анненкова принципы и задачи реализма (без употребления этого слова) активно обсуждались и разрабатывались в критике.

Основную роль здесь играл, безусловно, Белинский, пользовавшийся в литературных кругах безоговорочным, хотя и не однозначно воспринимаемым авторитетом. Необходимость создания новой, отражающей действительность литературы всецело занимала Белинского, начиная с середины 1830-х годов. В статье „О русской повести и повестях г. Гоголя“ (1835) он так формулирует основную, по его на тот момент мнению, оппозицию в литературе, оппозицию между поэзией „идеальной“ и „реальной“:

Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрений на вещи, от его отношений к миру, к веку, к народу, в котором он живет, или воспроизводит во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела – на *идеальную* и *реальную*⁷².

Нетрудно заметить, что пафос Белинского, чьи симпатии целиком на стороне „поэзии реальной“, также как и пафос Гегеля, направлен против романтиков с их субъективизмом. Для того чтобы показать общность положений Белинского и Гегеля еще нагляднее, сравним вышеприведенную цитату из русского критика с цитатой из немецкого философа, в которой, при всей ее внешней непохожести, речь в принципе идет о том же самом:

Auch hier wie in der Natur ist die Erscheinung ihrem wahrhaften Wesen ungleich, und wir erhalten noch den verwirrenden Anblick von Geschicklichkeiten, Leidenschaften, Zwecken, Ansichten und Talenten, die sich suchen und fliehen, für- und gegeneinander arbeiten und sich durchkreuzen, während sich bei ihrem Wollen und Bestreben, Meinen und Denken die mannigfaltigsten Gestalten des Zufalls fördernd oder störend einmischen. Dies ist *der Standpunkt* des nur endlichen, zeitlichen,

⁷¹ КЛЭ, т. 6, 206.

⁷² Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР. Т. 1. (М.) 1953. С. 262.

widersprechenden und dadurch vergänglichen unbefriedigten und unseligen Geistes⁷³.

Белинский и Гегель как бы дополняют друг друга, разными словами выступая против одного и того же – субъективизма – и разным (не только в смысле национальном, но и онтологическом) языком требуя одного и того же – объективности и верности воспроизведения описываемого предмета. Нетрудно опять-таки заметить, что то, что Гегель называет Природой (*die Natur*) у Белинского, тем не менее, превратилось в *действительность*, а идея постижения Абсолюта (*die absolute Idee*) вообще отступила на задний план, если не сказать, просто куда-то подевалась.

Суть нового, требуемого им, направления в литературе Белинский формулирует следующим образом:

Итак, вот другая сторона поэзии, вот поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец, истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный характер состоит в верности действительности: она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, *под одну точку зрения*, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины⁷⁴.

То обстоятельство, что впоследствии Белинский отказался от деления поэзии (то есть литературы) на „реальную“ и „идеальную“, не должно вводить нас в заблуждение: он отказался лишь от формы, в которой была выражена его идея, но не от идеи самой.

Говоря о формировании философской базы русского классического реализма, никак нельзя оставить в стороне еще одну фигуру, сыгравшую в этом формировании исключительно важную роль – Н. Г. Чернышевского. Уже давно в критике прочно установилось иронически-уничижительное отношение к этому автору. „Повинен“ в этом не столько сам Чернышевский, сколько его сатирический образ, созданный Владимиром Набоковым в романе „Дар“. Нам представляется однако, что уже настало время отойти в отношении Чернышевского от субъективно-критического подхода и рассматривать его самого и его взгляды с научно-исторических позиций.

Если же рассматривать с таких позиций эстетическую теорию

⁷³ Hegel, 129. (Выделено нами – А. Б.)

⁷⁴ Белинский, 267. (Выделено нами – А. Б.)

Чернышевского, сформулированную им в его пресловутой, но в сущности мало кому текстуально известной диссертации „Эстетические отношения искусства к действительности“, то окажется, что если Чернышевский в чем и был „виноват“, так это в первую очередь в том, что в крайней, экстремальной и оттого подчас доходящей до абсурда, но зато абсолютно последовательной форме выразил то, что собственно и составляет аксеологическое ядро реалистического мировоззрения.

Подвергая в своей диссертации эстетику Гегеля резкой критике, Чернышевский расходится с немецким философом по вопросу о происхождении реальности, но по сути остается совершенно согласным с ним в вопросе, который, согласно терминологии Дёринг-Смирновой/Смирнова можно назвать вопросом об оппозиции „знак – референт“, то есть в вопросе об отношении изображающего к изображаемому.

Чернышевский прямо и недвусмысленно отбрасывает тезис Гегеля о том, что Природа (т. е. реальность) и Прекрасное есть выражение абсолютной Идеи, но лишь для того, чтобы еще больше подчеркнуть независимость объекта от субъективного сознания. Поэтому в противовес Гегелю он выдвигает тезис „прекрасное есть жизнь“, не совсем ясно, впрочем, объясняя, что это такое:

Истинное определение прекрасного такого: „прекрасное есть жизнь“; прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает, прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает ему о жизни⁷⁵.

Если логически продолжать построение Чернышевского, то оно может гипотетически подвести к новому субъективизму, что в свою очередь в принципе может привести на мысль о бесконечной логической замкнутости эстетических систем друг на друге. Но сам Чернышевский явно стремился к прямо противоположному, и именно как прямо противоположное эстетическому субъективизму учение и была воспринята его теория не только в момент ее публикации, но и несколькими последующими поколениями читающей публики. Раскрывая значение своего основного постулата, Чернышевский в частности пишет:

⁷⁵ Чернышевский Н. Г. Избранные философские сочинения. Т. 1. М. 1950. С. 164.

Так, например, из определения „прекрасное есть жизнь“ становится понятно, почему в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа – жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлеченные, общие мысли не входят в область жизни⁷⁶.

Чернышевский ставит как бы знак равенства между абсолютной Идеей Гегеля и субъективным восприятием реальности и низводит абсолютную Идею до уровня „простого“ субъективного сознания. То же обстоятельство, что реальность существует независимо от такого сознания, и то, что это сознание обусловлено действительностью, а не наоборот, являются для Чернышевского само собой разумеющимся и фактически выносятся им за скобки. Поэтому-то для Чернышевского объективная реальность и совершеннее и прекраснее, чем субъективно созданный образ искусства. Ведь по отношению к этой изначально данной реальности субъективное сознание всегда ограничено и может лишь приближаться к ее постижению, точно также как, согласно эстетике Гегеля, оно может лишь приближаться к постижению абсолютного Духа:

Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии – только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности⁷⁷.

Таким образом, Гегель и Чернышевский различны в своих онтологических предпосылках, но в области гносеологии и антропологии их основные тезисы мало чем отличаются друг от друга.

Еще раз подчеркнем, Чернышевский высказал свои положения в достаточно резкой форме, но в целом его идеи были выражением именно реалистического сознания. Толстой, Достоевский или, скажем, Гончаров, разумеется, не принимали взглядов Чернышевского, но в своем творчестве в известном смысле следовали его „методическим указаниям“. Отметим попутно, что основная идея Чернышевского о зависимости искусства от действительности предопределила как многие до сих пор вызывающие раздражение „издержки“ его эстетической системы, так и то небольшое, что обычно ставится ему даже его противниками в заслугу: например, рассуждение об относительности красоты. Ведь представление о красоте, по

⁷⁶ Чернышевский, 65.

⁷⁷ Чернышевский, 165.

Чернышевскому, определяется чисто социальными, то есть опять-таки внешними по отношению к субъективному сознанию, факторами.

Мы не будем здесь рассматривать работы других теоретиков реализма (например, Добролюбова или Писарева), во-первых, из-за недостатка места, а во-вторых, по той причине, что к ответу на интересующий нас вопрос („Что такое реализм?“) анализ их работ в данном случае добавит мало что нового.

Как мы можем видеть, в период становления реализма все - и левые, и правые, и идеалисты, и материалисты – при всех их разногласиях по другим вопросам сходились в одном: в априорном признании примата объективной, существующей независимо от сознания индивидуума реальности и в том, что задача искусства состоит в воспроизведении этой реальности.

Но что такое реальность? Гегель исходит из того, что реальность объективна, поскольку она есть выражение абсолютной Идеи. Чернышевский уходит от ответа на этот вопрос, отождествляя реальность с не совсем точным в философском смысле понятием „жизнь“. А Белинский говорит о некой „действительности“, которую в принципе можно понимать и так, и так. Как мы уже сказали выше, в области онтологии между теоретиками реализма немало расхождений. Совпадают они в другом пункте, но именно этот пункт и важен для теории искусства вообще и для наррации в частности: реальность, о которой идет речь и которую можно обозначить разными терминами, есть нечто общее для всех людей, независимо от их индивидуальных особенностей, поэтому она не только существует, она может быть воспроизведена, и не просто воспроизведена, а воспроизведена одним индивидуумом так, что будет другим индивидуумом *узнана*.

На основании всего вышеизложенного мы осмелимся таким образом сформулировать наше собственное определение реализма:

Основной принцип реалистического сознания состоит в априорном признании конвенционально обусловленной реальности, которая одинаково существует как для автора, так и для реципиента художественного произведения⁷⁸ и в принципе может быть познана и описана методами литературы и искусства. Реализм – это

⁷⁸ Небезынтересно, что термин *реализм*, обозначающий современное художественное направление, совпадает с термином, которым в Средние века обозначалось направление в схоластике, приверженцы которого верили в реальное существование *общих* понятий.

художественное направление, выражающее данный тип сознания⁷⁹.

Но какое отношение имеет такое определение к проблеме наррации и в чем состоит связь между этим реалистическим типом сознания и особым, присущим реализму нарративным методом?

Признание конвенционально обусловленной реальности как предмета искусства и воспроизведения этой реальности как его основной задачи сразу же делает актуальной такую чисто нарратологическую проблему как проблема точки зрения. Реалистическое понимание предмета и задачи искусства предполагает наличие в тексте особой точки зрения, которая бы обладала высокой (практически неограниченной) степенью как нарративной компетентности, так и нарративного авторитета и которая бы подчиняла себе все остальные точки, в этом тексте представленные. Естественно, что такой точкой зрения может быть только точка зрения повествователя, а это означает, что реалистическое повествование предполагает особую роль повествователя в произведении.

Здесь следует сделать оговорку. Говоря о неограниченности нарративной компетентности и авторитета повествователя в реалистическом тексте, мы говорим, разумеется, лишь о тенденции. Поэтому мы хотим подчеркнуть слово *предполагает*. Речь не идет о том, что абсолютно в любом реалистическом тексте можно найти абсолютно точное выражение намеченной выше системы перспективизации. Утверждать подобное было бы по меньшей мере нелепо. Речь идет о том, что система точек зрения, при которой одна из них, а именно точка зрения повествователя, обладает большей степенью нарративной компетентности и нарративного авторитета, чем все остальные, - причем степень ее компетентности и авторитета приближается к степени компетентности и авторитета имплицитного автора (то есть к неограниченной степени), - такая система представляет собой логическое завершение развития реалистического нарративного метода и она незримо присутствует в любом реалистическом тексте как гипотетически предполагаемый вариант, а все иные системы перспективизации так или иначе воспринимаются как отклонение от нее⁸⁰.

⁷⁹ Ср. с предложенным Смирновым/Смирновой пониманием реализма как системы транзитивных связей (Смирнов/Смирнова 1982, 32 и далее), то есть как систему связей, обеспечивающих целостность изображаемого.

⁸⁰ Проблема перспективизации в реалистическом произведении рассматривается нами на основе текстуального анализа в работе Vogen 2008a, где среди прочего представлен анализ

Гипотетического (или реального) присутствия этой схемы в реалистическом тексте оказывается однако достаточно, чтобы предопределить целый ряд важных особенностей реалистической наррации, таких, как система мотивировок, определение и характер события, связность текста и т. д. и в конечном счете обусловить реалистический нарративный метод в целом⁸¹.

Теперь сформулируем некоторые выводы:

▫ Нарративный метод русского классического реализма основан на конвенциональном представлении о единой реальности, одинаково существующей как для субъекта, так и для объекта художественного сообщения, т. е. создателя и реципиента текста. Эта реальность является художественным пространством текста и в широком смысле его темой. Эту реальность можно охарактеризовать с помощью параметров, совпадающих с планами (уровнями) точки зрения, причем большинство из этих параметров определяются условиями, заданными внетекстуально и априорно.

▫ В плане пространства реальность реалистического текста всегда трехмерна, а на уровне времени всегда линейна. Различные отступления и перестановки в этих планах нуждаются в специальной мотивировке.

▫ Поскольку реальность трехмерна и линейна, она *обозрима с одной единственной точки зрения*, и наоборот, наличие одной единственной точки зрения, способной охватить эту реальность в целом, является основным условием ее существования.

▫ Поскольку эта реальность обозрима с одной точки зрения, то и развитие событий, происходящих в ней, обозримо и поддается осмыслению с этой же точки зрения. Следовательно такое развитие (т. е. каузальные отношения между элементами события) соответствует отношению между элементами синтагматической оси значений (которая в свою очередь есть ось элементов, отношения между которыми могут быть прослежены с одной точки зрения). Парадигматические отношения в тексте подчинены синтагматическим и несут дополнительный смысл.

▫ Наиболее вариативным в реализме оказывается план идеологии: идеологические (этические) нормы могут быть заданы априорно, а могут

нарративного метода Толстого в романе „Анна Каренина“.

⁸¹ Подробнее см. об этом: Боген 2004. Там имеются также ссылки на литературу, посвященную данному вопросу.

быть установлены непосредственно внутри текста. Однако в любом случае они должны быть известны носителю одной точки зрения и осмыслены с одной точки зрения, так они являются неотъемлемым свойством реальности, представленной с этой точки зрения.

Другие точки зрения, существующие в этой реальности, также являются ее частью, а потому должны быть представлены с одной, внешней по отношению к ним, точки зрения. В то время как эта точка зрения способна охватить все описываемую реальность вместе с точками зрения, существующими в ней, сами эти точки зрения способны охватить лишь какую-то часть реальности, но никак не реальность в целом, подобно тому, как человек, глядящий из окна своей квартиры, может видеть часть улицы перед своим домом, но не может видеть того, что происходит за углом. Поэтому точки зрения выстраиваются в определенную иерархию, в которой только одна может занимать наивысшее положение. Отсюда господство одной конкретной точки зрения в планах восприятия и языка.

Событие в реалистическом тексте должно соответствовать по крайней мере двум основным условиям: во-первых, оно фактуально, то есть ведет к какому-либо изменению в реальности, определяемой пространством и временем; во-вторых, оно интересно постольку, поскольку является частным проявлением общего, то есть относящегося к реальности в целом. Поскольку событие фактуально, т. е. касается изменений, происходящих в пространстве и времени, оно может быть в конечном счете представлено только с той точки зрения, которая способна охватить реальность в планах пространства и времени. Поскольку событие должно быть частным проявлением общего, оно может как таковое быть представлено только с той точки зрения, которая охватывает планы идеологии и причинно-следственных отношений. А поскольку только одна точка зрения способна охватывать все эти планы (так как только одна точка зрения способна охватить и представить реальность, которой все эти планы принадлежат), то событие в реалистическом тексте всегда определяется с одной точки зрения.

На основании всего вышесказанного следует сделать обобщающий вывод: **полное господство точки зрения повествователя – это и есть главный признак реалистической наррации.**

Именно этот признак обусловил как известную ограниченность реалистического нарративного метода, так и его преимущества. Об ограниченности реализма можно говорить долго. Сейчас скажем несколько слов о его преимуществах, потому что как раз благодаря этим преимуществам реализм столь долгое время играл ведущую роль в литературе и искусстве.

Осознание художественной реальности как единства как нельзя лучше способствовало ясности в отношениях между автором и читателем. Понимание художественного факта как частного случая действия общих законов как нельзя лучше способствовало социальной идентификации литературы и искусства, которая, хотя и предполагала теперь их несколько утилитарную и подчиненную роль (ср. столь актуальные для реализма споры и размышления о назначении искусства, которое следует понимать как общественное оправдание творчества), больше уже не подвергалась сомнению. Подчинение всех точек зрения текста одной, главной, как нельзя лучше соответствовало гносеологическим представлениям рационального сознания и – не вдаваясь в проблемы когнитивной психологии – можно сказать, представлениям среднестатистической личности. Вот почему реализм на столь долгое время занял ведущее положение в художественной сфере и вот почему до сих пор многие его принципы воспринимаются как единственно возможная норма.

Как норма воспринимались принципы реализма и модернистским сознанием. Модернизм возникает на основе и в недрах реалистического сознания. Именно на основе этого сознания ему предстояло развиваться. Именно от этого сознания ему предстояло отталкиваться. Именно это сознание ему предстояло разрушить.

Первые серьезные признаки отступления от повествовательного метода классического реализма появляются в русской литературе в конце XIX – начале XX века. В это время в этой литературе возникает ряд явлений, которые, с одной стороны, явно не укладываются в схему реалистического повествования, но с другой стороны, сами по себе еще не достаточны для того, чтобы на их основании можно было бы говорить о радикальном сломе и преодолении реалистической нарративной структуры. Поэтому неслучайно, что в литературоведении нет единого мнения по вопросу, к какому именно

художественному направлению или даже к какой именно эпохе следует отнести литературу этого периода.

Явления, о которых здесь идет речь, можно свести к двум взаимно связанным тенденциям: во-первых, происходят серьезные изменения в природе и понимании *события* как основного пункта повествования, и, во-вторых, (отчасти как следствие этих изменений) начинается заметное ослабление позиции повествователя в тексте или, точнее, ослабление позиции его точки зрения.

Эти тенденции можно отчетливо проследить в произведениях Горького, Бунина, Куприна, Леонида Андреева и ряда других авторов, но в качестве своеобразного эталона этой новой русской наррации в первую очередь следует признать прозу позднего Чехова.

Вопрос о событии в произведениях Чехова уже ставился в науке о литературе и, в частности, В. Шмидом, который говорит о проблематизации события в чеховской прозе⁸².

На наш взгляд, то, что Шмид называет проблематизацией события, есть лишь одно из проявлений нового характера отношений между повествовательными инстанциями, с одной стороны, и между повествовательной инстанцией и повествуемым миром, с другой. Новая художественная реальность, которая в это время становится предметом изображения, потребовала новых повествовательных форм, а эти новые повествовательные формы, в свою очередь, сделали возможным изображение того, что в реализме, если и присутствовало, то на периферии сюжета, и не являлось самостоятельной темой искусства.

Нарративная манера, которую Чехов находит в своих поздних произведениях, адекватна этой новой, экзистенциальной, природе события.

Дело в том, что традиционное реалистическое повествование, главным составляющим звеном которого является сильная позиция всеведущего и вездесущего нарратора, оправданно лишь тогда, когда сюжет основан на фактуальном событии и представляет собой ряд обуславливающих друг друга и вытекающих друг из друга фактуальных событий. Но у Чехова фактуальное событие перестает быть причиной других событий. Оно становится поводом. Оно может вызвать, например, те или иные чувства героя, может обусловить

⁸² Шмид 1998, 263.

восприятие им какого-то поступка, каких-то слов или обстановки. Оно может вызвать смену психологического состояния или целую цепь воспоминаний персонажа, которые порой заводят его настолько далеко, что первоначальный импульс к ним он успевает забыть. Однако само по себе событие оказывается фактором второстепенным, оно интересно постольку, поскольку явилось поводом для возникновения этих чувств или воспоминаний, и само по себе – в чисто фактуальном плане – ни к каким значительным последствиям не ведет.

Однако повествователь Чехова остается реалистическим повествователем. И единственное объяснение, которое он может предложить, это объяснение на основе фактуальных, реальных, событий. Но теперь такое объяснение оказывается недостаточным и нуждается в каком-то дополнительном объяснении. Этого объяснения повествователь уже дать не может, а в тех случаях, когда он все-таки пытается объяснить происходящее с героем, исходя не из реальных событий, а из его психологического состояния, он каждый раз не столько объясняет, сколько демонстрирует принципиальную невозможность объяснения.

Описание этого ослабления позиции нарратора представляет однако определенные трудности, так как зависит от выбранной исследователем терминологии. Вместе с тем нельзя сказать, что Чехов полностью разрушает законы реалистического дискурса. Скорее речь должна идти об изменениях в этих законах, а не об их революционном преобразовании. В известном смысле можно сказать, что Чехов осознал границу возможностей рационального языка, то есть того языка, которым пользуется реалистическая литература, и вплотную подошел к этой границе, но ее не перешел. Мир Чехова остается миром трехмерным и в принципе рациональным. Формально фактуальное событие играет по-прежнему важную роль – хотя и не главную роль – в построение сюжета. Повествователь перестает быть всезнающим, но все еще остается вездесущим. И формально именно с его точки зрения организуются пространственные и временные отношения в тексте. Причинно-следственные связи становятся амбивалентными⁸³ и не поддаются объяснению с одной точки зрения, однако сама проблема объяснения все еще

⁸³ Амбивалентность мотивировок находит при этом свое выражение и на уровне языка: хотя Чехов, подобно реалистическим авторам, например, Толстому, широко использует подчинительную связь, она перестает быть прерогативой повествователя

актуальна и ждет своего разрешения.

Ослабление позиции нарратора ведет тем не менее в прозе позднего Чехова к тому, что нарратор больше не может полностью гарантировать единство текста. Неизбежным следствием этого становится некоторое снижение удельного веса элементов синтагматической оси значений и повышение удельного веса элементов оси парадигматической⁸⁴.

Вместе с тем, если сравнить развертывание парадигматических элементов в текстах позднего Чехова с развертыванием таких элементов в текстах романтизма можно заметить как общее, так и отличное. Общее состоит в том, что в дискурсе Чехова, также, как и в дискурсе романтизма, большая активизация парадигматических значений компенсирует относительную слабость точки зрения нарратора. Отличие же заключается в том, что в романтических текстах элементы парадигматической оси значений представлены, как правило, с разных точек зрения и образуют некую независимую от нарратора структуру. В текстах же Чехова элементы эти сами по себе возникают в композиционных единицах, в целом представленных с точки зрения повествователя⁸⁵. Точка зрения эта достаточно сильна для того, чтобы обеспечить между ними формальную (например, временную или пространственную) связь, но уже недостаточно сильна, чтобы как-то эту связь анализировать или комментировать (на уровнях каузальности или оценки).

Итак, мы можем констатировать, что новая повествовательная манера, которая складывается в русской литературе в конце XIX – начале XX веков характеризуется, прежде всего, двумя основными чертами: во-первых, она ориентирована не на фактуальное, а на ментальное событие и, во-вторых, предполагает значительное ослабление позиции точки зрения повествователя.

⁸⁴ Подробный анализ роли этих элементов в разных произведениях Чехова дан в работах В. Шмида „Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов Чехова“ (Шмид 1998, 213-242) и „Звуковые повторы в прозе Чехова“ (Шмид 1998, 243-262). Для обозначения элементов парадигматической оси значений (термин Лотмана) Шмид употребляет термин *эквивалентность* и выделяет несколько их типов и подтипов. Ср. также замечание Р. Ходеля: „Die Reduktion expliziter Auktorialität wird mit der Verdichtung des Textgefüges v. a. durch thematische Äquivalenzen (einer wichtigen Form impliziter Auktorialität) kompensiert“ (Hodel 2001, 175).

⁸⁵ Прямая речь персонажа, на наш взгляд, является частным случаем композиционного элемента, представленного с точки зрения повествователя, так как сопровождается его речью. Случаи, когда прямая речь не сопровождается речью повествователя, представляют собой отступление от (по крайней мере, от реалистической) нормы и будут рассмотрены нами в дальнейшем особо.

Ослабление это касается позиции этой точки зрения как в области нарративной компетенции, так и в области нарративного авторитета, хотя в каждом из этих планов выглядит несколько по-разному. Нарративная компетентность повествователя этого нового дискурса все еще достаточно высока, однако степень ее определяется способностью точки зрения повествователя быть привязанной к точке зрения персонажа или персонажей и следовать за ней. В области же нарративного авторитета отношения между точками зрения выглядят по-иному.

Если исходить из того, что как нарративная компетентность, так и нарративный авторитет точки зрения находят свое выражение на различных уровнях перспективизации, то следует отметить, что на уровне пространственной и отчасти временной характеристики степень такого авторитета точки зрения повествователя в постреалистическом дискурсе еще достаточно высока. Ведь именно с этой точки зрения определяются пространственные и временные рамки текста, именно с нее мотивируются временные и пространственные переходы и отступления и именно повествователь определяет соотношение между пространственными и временными элементами в рамках текста в целом. Такой вид нарративного авторитета позволяет точке зрения повествователя выполнять организующую функцию, но не более. Дело в том, что в реалистическом дискурсе высшая степень нарративного авторитета, которой обладала точка зрения повествователя, была основана на том, что именно повествователь определял главное событие текста и вел повествование, исходя из этого главного события, или, выражаясь более простым языком, рассказывая историю, с самого начала знал, чем она закончится. Повествователь постреализма этого явно не знает. Причем не знает не потому, что ему не известны какие-то факты, а потому что ему непонятна связь между ними, непонятна их внутренняя мотивировка, которая-то и есть главное событие текста. Для осознания же этого события необходимо соотношение элементов, представленных с различных точек зрения, и активное включение элементов парадигматической оси значений текста.

Новый дискурс представлял собой очевидное отступление от законов реализма, однако не был, на наш взгляд, их революционным изменением. Напротив, возникновение этого дискурса было подготовлено всем ходом

развития психологического реализма и в известном смысле явилось его логическим завершением. Поэтому, как нам кажется, термин *постреализм* является наиболее подходящим для его обозначения.

Повествовательный метод, сложившийся в рамках этого дискурса, оказался тем не менее весьма продуктивным и не только оказал влияние на возникновение авангарда, но и сохранил свое значение, переняв многие из авангардистских достижений⁸⁶. Сохраняет постреалистическая наррация свою актуальность и в литературе сегодняшнего дня.

Анализ постреалистической прозы позволяет лучше понять многие особенности дискурса реализма и прежде всего феномен повествователя как инстанцию, внешнюю к повествуемому миру. Даже в произведениях от первого лица повествователь описывает происходящее извне и степень его нарративной компетенции определяется тем, насколько это происходящее такому описанию поддается. Естественно, что внешнему описанию наиболее поддается событие фактуальное, и именно такое событие, как это было показано в предыдущей главе и представляет собой главный предмет и необходимое условие реалистической наррации.

Поскольку реалистический нарратор обладает высшей степенью нарративной компетенции, он обычно обладает и высшей степенью нарративного авторитета. В тех же случаях, когда он ее не обладает (как, например, хроникер в романах Достоевского „Бесы“ и „Братья Карамазовы“), это обстоятельство должно быть особым образом мотивировано его неспособностью сделать правильные выводы из той информации, которой он, как носитель высшей степени нарративной компетентности, располагает. Поэтому нетрудно заметить, что, например, такой термин, как „ненадежное повествование“, по сути дела основан на реалистических повествовательных категориях.

Изменение природы события, перенос его в сферу ощущения неизбежно

⁸⁶ В этой связи следует говорить прежде всего о западной литературе, некоторые произведения которой мы уже упомянули выше. Нетрудно заметить, что нарративная манера, для которой характерно ослабление позиции точки зрения повествователя и ее привязанность к точке зрения персонажа, имеет особое значение для творчества Хемингуэя, Ремарка, Сола Беллоу и многих других писателей, давно уже ставших классиками XX века. Все они однако так или иначе шли по пути поисков синтеза авангарда и реализма. Развитие русской литературы в этом направлении было искусственно прервано в 1930-е годы. Можно однако поставить вопрос о влиянии принципов постреализма, уже с учетом достижений авангарда, на русскую неофициальную и неконформистскую литературу, которая возникает в Советском Союзе в 1960-е годы. Эта тема требует, впрочем, отдельного исследования.

ограничивает роль нарратора и сужает как степень его нарративной компетентности, так и степень его нарративного авторитета. При этом ограниченность нарративного авторитета той или иной точки зрения больше не связан с тем, что ее носитель по той или иной причине не способен делать правильные выводы из имеющейся у него информации. Напротив, как раз эта его способность и делает его неспособным осознать подлинный смысл повествуемого.

Поскольку граница семантических полей лежит теперь в сфере ощущений, ни одна из точек зрения самостоятельно не способна определить событие, а значит не способна быть ответственной за единство сюжета. Это единство возникает теперь из соотношения элементов, представленных с разных точек зрения и нуждается в более активной реализации парадигматических отношений в тексте.

Вместе с тем, постреалистическое сознание еще не может себе представить иной реальности, кроме трехмерной, и иной формы повествования, кроме организованной с одной точки зрения. Поэтому повествователь продолжает играть и наррации постреализма исключительно важную роль. Он по-прежнему повествует о реальности, но повествует только о том, что может в этой реальности описать, и только в той мере, в какой способен это повествуемое понять. Вопрос же о границах этого понимания остается в постреализме открытым, и не будет большим преувеличением определить наррацию постреализма как повествование о пределе повествуемого.

Для того, чтобы выйти за этот предел, расширить его, необходимо было пересмотреть представления не только о событии, но о самой повествуемой реальности, в которой это событие происходит. И этот шаг и был сделан авангардом.

АВАНГАРД, МОДЕРН, МОДЕРНИЗМ

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Владимир Соловьев (1892)

Living is easy with eyes closed
Misunderstanding all you see.
It's getting hard to be someone. But it all works out,
it doesn't matter much to me.

John Lennon / Paul McCartney (1967)

Первый вопрос, который возникает в связи с эстетической формацией, пришедшей на смену реализму, это вопрос о ее временных и художественных границах. Применительно к нашей конкретной теме этот вопрос следует сформулировать так: представителем какой именно эстетической формации следует считать Бориса Пильняка? В научной и критической литературе его имя прочно связано с понятием *авангард*. Но что такое авангард? К толкованию этого термина существует несколько совершенно разных подходов.

Прежде всего, выделяют так называемый „исторический авангард“, временные рамки которого располагаются приблизительно между 1907 и 1930 годами. Понятием этим обозначают целый ряд определенных явлений в литературе и искусстве данного периода в различных культурах, в том числе в культуре русской. Очевидно, что творчество Бориса Пильняка (или, по крайней мере, его большая и наиболее значительная часть) представляет

собой одно из таких явлений и как таковое может быть рассмотрено в этом конкретном историческом контексте. Собственно, в подобном контексте оно уже не раз становилось предметом исследований⁸⁷. Нас однако интересует, прежде всего, место, которое занимает повествовательный метод Пильняка в контексте более широком, а именно в контексте эволюции повествовательных форм русской литературы в целом, и в этой связи рамки „исторического авангарда“ кажутся нам несколько зауженными.

С одной стороны, „исторический авангард“ – понятие слишком конкретное и ограниченное, чтобы быть противопоставленным реализму в качестве полноправной эстетической альтернативы. Реализм господствовал в русской (и западной) культуре, по меньшей мере, на протяжении ста лет, его творческий метод, как мы пытались показать выше, лег в основу классической традиции повествования, его влияние неоспоримо и по сей день. Если мы теперь ставим вопрос о преодолении этого метода в культуре последующей эпохи, то вряд ли было бы целесообразным сводить эту эпоху лишь примерно к двум десятилетиям.

С другой стороны, „исторический авангард“ был лишь одним из этапов формирования и развития нового художественного мышления. Ему предшествовал символизм (или, точнее, направление в искусстве, которое принято обозначать более широким термином *модерн*), непосредственно сменивший реализм, за ним последовал целый ряд направлений и течений в литературе и искусстве, воспринявших и развивших авангардистские принципы. Тем не менее, до сих пор ни в науке, ни в критике нет четкого представления об эстетической формации, сменившей реализм, и вопрос о ней как о чем-то едином остается открытым. Куда более ясными представляются различия *внутри* этой формации, типологические и хронологические, усиленное внимание к которым – при всей его оправданности и научной ценности – отчасти не дает возможности сосредоточиться на общих чертах школ и стилей, о которых идет речь.

Так, начиная с работы В. М. Жирмунского „Преодолевшие символизм“ (1916) в русской науке о литературе сложилась целая традиция противопоставления символизма и авангарда⁸⁸. Однако признавая всю обоснованность такого

⁸⁷ Обзор литературы о Пильняке будет дан ниже.

⁸⁸ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977, с. 106-133. Из последних наиболее значительных работ

противопоставления на определенном уровне изучения дискурса (прежде всего на уровне описательной поэтики), нельзя не заметить, что при переходе на иной, более общий уровень (который условно можно обозначить как уровень поэтики аналитической) противопоставление это оказывается весьма относительным. Не случайно, что творчество одного из бесспорных вождей символизма Андрея Белого и, в частности, его роман „Петербург“, часто относят к авангарду. Еще более туманным выглядит представление о так сказать „верхней“ границе авангарда, то есть о том, когда он собственно закончился и что наступило после него.

Применительно к русской культуре можно достаточно точно констатировать конец авангарда началом 1930-х годов, когда его развитие в СССР было прервано искусственно политическими и насильственными методами. Но даже применительно к русской культуре вопрос о „конце авангарда“ далеко не однозначен, так как, исчезнув на время, авангардистское сознание (разумеется, в сильно измененном виде) вынырнуло из небытия в форме неофициальной культуры 1960 – 80-х годов и продолжает играть заметную, если не ведущую роль в русской культуре и сейчас. Применительно же к мировой и, в частности, к западной культуре ограничение эпохи авангарда концом 1920 – началом 1930-х годов вообще носит, на наш взгляд, несколько умозрительный, если не сказать спекулятивный, характер. Ведь если принадлежность к авангарду таких разных художественных течений как футуризм, кубизм или дадаизм не вызывает сомнений, то почему такое сомнение возникает в отношении сюрреализма или поп-арта? И к какой эстетической формации следует тогда отнести такие явления как литература потока сознания, театр абсурда, джаз, рок-музыка или кинетическое искусство?

Очевидно, что понятие „исторический авангард“ уже само по себе предполагает некую оппозицию другому понятию, которое можно обозначить как авангард в более широком смысле, авангард внеисторический, но такой термин выглядит уж очень неконкретным и абстрактным: ведь по идее он охватывает не только одно из основных направлений культуры с конца XIX века и до наших дней, но и различные проявления „авангардистского“ сознания в культурах различных эпох и народов, как

следует упомянуть: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л. 1977; Дёринг-Смирнова/ Смирнов 1982 и др.

например, элементы искусства африканской деревянной скульптуры, плетения корзин североамериканских индейцев или первобытной наскальной живописи.

Куда более удобным представляется в этой связи термин *модернизм*, как раз и обозначающий в широком смысле художественное направление (или точнее ряд направлений) в литературе и искусстве XX (а теперь также и XXI) века, противопоставляемое реализму. В последнее время в науке и критике этот термин употребляется неохотно. Повинно в этом, по всей видимости, официальное советское литературоведение и искусствознание, постоянно использовавшие этот термин в своих идеологических целях и, как правило, в резко отрицательном смысле⁸⁹. Между тем, если отвлечься от этой оценочной стороны проблемы, само по себе выделение единого понятия для обозначения во многом различных, но все же объединенных общими нереалистическими принципами явлений современной культуры выглядит вполне целесообразным. Не случайно многие ученые, весьма далекие от советской идеологии, все же используют этот термин. Так, Вольф Шмид употребляет его для обозначения эпохи, включающей в себя символизм и авангард, ограничивая, правда, ее периодом с конца 1890-х до начала 1930-х годов⁹⁰.

Другой аргумент в пользу термина „модернизм“ представляет собой его широко распространившийся сейчас не только в науке и критике, но даже и в повседневной речи контртермин – *постмодернизм* – которым обозначают художественное направление, якобы пришедшее модернизму на смену. Вопрос о том, насколько оправданно это положение, мы в рамках этой работы рассматривать не будем⁹¹. Сейчас для нас важно то, что само по себе понятие „постмодернизм“ уже подразумевает существование понятия „модернизм“, обозначающее некое эстетическое целое, которое предшествовало постмодернизму и только в оппозиции к которому постмодернизм и может быть понят. А поскольку начало постмодернизма,

⁸⁹ См. например: Куликова И. С. *Философия и искусство модернизма*. М. 1974. В этом сочинении автор определяет модернизм так: „Современное искусство Запада, порожденное эпохой империализма, известно под названием модернизма. Работы модернистов заметно отличаются от произведений искусства, ранее созданных человечеством: содержание и смысл творений художников-модернистов, как правило, непонятны зрителям, модернистское искусство мало коммуникативно“ (с. 4-5).

⁹⁰ Шмид 1998, 298.

⁹¹ См. на эту тему, например: Ильин И. *Постмодернизм*. Словарь терминов. М. 2001. С. 206-219.

при всем различии подходов к нему, относят к периоду между концом 1960-х и серединой 1980-х годов, рассуждая чисто логически, следует признать, что эпоха модернизма охватывает период по крайней мере до этого времени.

В дальнейшем, кроме отдельных, особо оговоренных случаев, мы будем употреблять термины *авангард* и *модернизм* как синонимы, обозначая ими эстетическую формацию, пришедшую на смену реализму, оппозиционную по отношению к реализму, возникшую в конце XIX века и, наш взгляд, определяющую мировую культуру вплоть до сегодняшнего дня. Подобное заявление, безусловно, требует пояснений. А они, в свою очередь, неизбежно связаны со вторым главным вопросом, возникающим в связи с авангардом: в чем же именно состоит природа этого явления?

Здесь мы сразу сталкиваемся с рядом проблем. С одной стороны, как исторический авангард, так и модернизм вообще, как может быть ни одно другое художественное направление в истории мировой культуры, получили детальное теоретическое обоснование в ряде манифестов, статей, эссе и заявлений их представителей. Как может быть, ни одно другое направление в истории мировой культуры модернизм с самого начала осознавал свою связь с определенными направлениями философии, психологии, религии и политики. И как может быть ни одно другое направление в истории мировой культуры модернизм и авангард подверглись самому тщательному анализу со стороны не только литературоведения и искусствознания, но и со стороны политологии, психологии и целого ряда других наук.

С другой стороны, может быть ни одно другое эстетическое направление в истории мировой культуры не включало в себя такое количество столь отличных друг от друга направлений и стилей, как модернизм. Ни одно другое эстетическое направление не было основано на столь отличных друг от друга и часто вступающих в противоречие друг с другом идеологических и теоретических заявлениях. Ни одно другое эстетическое направление не было связано с такими не похожими друг на друга, а порой и враждебными друг другу идеологическими течениями, как, например, философия Владимира Соловьева, классический психоанализ и различные варианты неопрейдизма, интуитивизм, персонализм, экзистенциализм, неортодоксальный марксизм, концепции франкфуртской школы, „теология освобождения“ и многое другое. И может быть ни одно другое эстетическое направление не получало

столько разнообразных и противоречивых научных толкований.

Даже в отношении „исторического авангарда“ можно встретить самые разные трактовки его эстетического и идеологического характера, дать даже самый беглый обзор которых не представляется здесь возможным⁹². Отметим лишь, что одни исследователи, как например Александр Флакер, подчеркивают „негативный“ характер авангарда и обращают внимание прежде всего на его деструктивное начало, определяя его „от противного“, то есть по отношению к реализму⁹³.

Другие авторы, как например Вольф Шмид, выделяют мифический характер авангардного мышления и именно в нем видят основу культурной модели эпохи модернизма. Шмид, в частности, проводит связь между мифическим типом сознания и орнаментальной прозой – авангардной художественной формой, в которой это сознание находит свое адекватное выражение⁹⁴.

И наконец, третьи пытаются рассматривать авангард, исходя из каких-то иных, выходящих за рамки традиционного литературоведения и культурологи, дисциплин, как например, И. П. Смирнов, который видит в авангарде проявление садистского сознания и трактует авангардное искусство как реализацию садистского (с точки зрения психоанализа) психотипа⁹⁵.

Очевидно, что при всей ценности и справедливости этих и других, им подобных, концепций (многие положения которых мы еще будем использовать в дальнейшем), они в значительной степени определяются тем, под каким углом зрения их авторы смотрят на авангард и что собственно является предметом их рассмотрения.

Нас интересует нарративная природа авангардистского текста. Следовательно, нас интересуют прежде всего такие общие черты авангардистского/ модернистского сознания, которые нашли свое выражение в способе передачи информации и определили именно нарративную модель, соответствующую модернистской эстетической формации. Но существуют ли такие общие черты и если да, то в чем они состоят?

⁹² Один из обзоров теорий и концепций авангарда см.: Beekman K. D. A Critical-Empirical Research on the Classification of Avant-Garde Literature. Poetics 1984, Vol. 13, N. 6.

⁹³ Die russische Avantgarde/ Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. von Aleksandr Flaker. Graz-Wien 1989. S. 13.

⁹⁴ Шмид 1998, 297-298.

⁹⁵ Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. 1994. С. 179-230.

В двух поэтических отрывках, которые мы поставили в качестве эпиграфов к этой главе, содержится, наш взгляд, выражение сразу нескольких из таких общих принципов, и тот факт, что несмотря на то, что эти отрывки отделены друг от друга периодом почти в сто лет, они текстуально перекликаются друг с другом, является, на наш взгляд лучшим доказательством существования модернизма как единого целого. Первый из общих принципов, выраженных в обоих этих текстах, состоит в отказе от признания или точнее в отказе от принятия так называемой объективной реальности, то есть той самой реальности, о законах художественного конструирования которой мы говорили в предыдущей главе, описывая нарративную модель реализма. Интересно отметить, что при всех прочих отличиях недоверие к объективной, постижимой рациональными методами и общей для всех реальности и одновременно утверждение о существовании некой „иной“, скрытой или параллельной, реальности, которая обычно выдвигается в качестве альтернативы реальности „объективной“ и которая постижима средствами, в большей или меньшей степени иррациональными, представляет собой общую черту практически всех тех философских и идеологических направлений, с которыми так или иначе связано модернистское сознание и которые мы бегло перечислили выше. И можно смело утверждать, что неприятие реальности, отрицание ее объективных, а следовательно рациональных законов и есть основное общее составляющее модернистской ментальности.

Второй принцип, который можно понять из двух поэтических текстов, взятых в качестве эпиграфов, вытекает из первого и состоит в необходимости чисто субъективного, личностного постижения мира и в провозглашении истинности или, по крайней мере, большей надежности именно такого постижения. Наконец, третий и едва ли не самый главный принцип заключается в том, что именно такое субъективное постижение мира является необходимым условием осознания субъектом самого себя (*It's getting hard to be someone*), то есть необходимым условием становления и существования личности.

Эти три принципа, по-разному, но достаточно ясно выраженные и в стихотворении Владимира Соловьева, и в тексте „Битлз“, не только определяют характер модернистского сознания и модернистской художественной идеологии, но и имеют прямое отношение к основам

модернистской наррации.

Реализация этих принципов ведет к такому изменению в отношениях между субъектом и объектом, которое неизбежно сказывается на природе того, что согласно терминологии Жюльетты обозначается термином *récit*, и касается как категорий *времени* и *модальности*, то есть отношений между историей и повествованием, так и категории *залога*, то есть отношениям между наррацией и историей, то есть, иными словами, ведет к перестройке отношений между повествующей инстанцией и повествуемым миром.

То обстоятельство, что общим источником различных философских течений, оказавших влияние на формирование и развитие модернизма, была философия Шопенгауэра, достаточно хорошо известно. Можно сказать, что в известном смысле значение Шопенгауэра для модернизма сравнимо со значением Гегеля для реализма. Очевидно однако и то, что различные течения философии, отразившиеся в различных течениях модернистского искусства, воспринимали и развивали отдельные стороны философии Шопенгауэра, которые были им наиболее близки, часто игнорируя при этом остальные. Не претендуя на полноту анализа, попробуем все же выделить те положения в философии Шопенгауэра, которые, во-первых, можно признать общими для модернизма в целом и которые, во-вторых, имеют непосредственное отношение к природе и характеру модернистского нарратива.

Основной труд Шопенгауэра „Мир как воля и представление“ (1818) начинается с тезиса, который, являясь исходным пунктом его системы в целом, как раз и может быть признан одним из таких положений:

„Die Welt ist meine Vorstellung“, - dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte abstrakte Bewusstsein bringen kann: und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten.⁹⁶

Представление – ключевое понятие Шопенгауэра. Принцип, согласно которому именно субъективным представлением определяются временные, пространственные и причинно-следственные отношения в окружающем субъект мире, может быть легко перенесен на мир текста и стать основой

⁹⁶ Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Zürich 1999. S. 31.

повествовательной системы, которая собственно и реализуется модернизмом. Важно однако подчеркнуть, что пафос философии Шопенгауэра был направлен не только против реалистического объективизма, но и против солипсизма. Шопенгауэр отнюдь не стремился отрицать реальность, а говорил именно о зависимости представления субъекта об этой реальности от него самого. Эта сторона философии Шопенгауэра также отразилась в философии модернизма, и об этом не следует забывать. Интересно при этом отметить, что если в качестве одного из источников модернистской поэтики можно назвать древнеиндийскую поэтику (см. гл. 1), то как раз на индийскую философию и опирается в вопросе о существовании реальности Шопенгауэр, приводя весьма любопытную цитату из одной из первых современных ему публикаций на эту тему:

The fundamental tenet of the Vedanta school consisted not in denying the existence of matter, that is of solidity, impenetrability, and extended figure (to deny which would be lunacy), but in correcting the popular notion of it, and in contending that it has no essence independent of mental perception; that existence and perceptibility are convertible terms.⁹⁷

Влияние как философии Шопенгауэра, так и восточной философии на идеологию модернизма хорошо известно и не раз становилось темой не только научных исследований и критических эссе, но и самих художественных произведений. Гораздо меньше внимания привлекал к себе вопрос о практической стороне этого влияния или, точнее, о практической реализации мироощущения, породившего и философию Шопенгауэра и модернистскую поэтику, в механизме создания текста.

Между тем утверждение субъективности и интуитивности как основных гносеологических принципов, е еще большей степени получившее свое развитие в философии во многом опиравшегося на Шопенгауэра Бергсона, не только означает новое видение мира, но и ведет к принципиально новой нарративной модели, которая в конечном счете определяется новым положением ее центрального элемента – точки зрения. Интересные наблюдения на эту тему можно найти в работе И. П. Смирнова, которая вообще посвящена иному предмету, а именно проведению аналогий между

⁹⁷ Schopenhauer 32. Приводимая им цитата из статьи W. Jones в *Asiatic researches* Vol.IV, p. 164.

различными стилями в литературе и определенными типами человеческой психики.

Отрицание реалистической модели мира начинается в работах и теоретических высказываниях символистов. Смирнов описывает это отрицание, исходя из выбранного им для определения реализма понятия *транзитивности*, то есть изначально предполагаемой способности описывать действительность на основе якобы объективно существующих связей между предметами и явлениями. Символизм, который Смирнов связывает с истерическим типом психики, начинает игнорировать возможность такой объективной связи и в противовес ей выдвигает свои собственные, субъективные критерии обоснования изображаемых межпредметных отношений. Касаясь реализма, Смирнов в частности пишет, что „отрицание медитации предполагает, что явления соотносимы друг с другом вне зависимости от того, имеют ли они общий материальный элемент resp. общий признак. Чтобы связать предметы, не нужно указывать на основание связи, не нужно ее аргументировать“⁹⁸.

Очевидно, что речь тем не менее идет не об отсутствии аргументированности связи вообще, а о новом характере мотивировки такой связи, или, точнее, о способности той или иной точки зрения находить свою собственную мотивировку, не зависящую от неких внетекстуально заданных, „объективных“ законов. Неслучайно поэтому одним из излюбленных символистских приемов становится метафора, цель которой собственно и состоит в поиске и выражении новых, неожиданных отношений между понятиями. И закономерно, что Андрей Белый в своих теоретических рассуждениях о природе искусства отводит метафоре главную роль⁹⁹.

Логическим развитием этого принципа стало, с одной стороны, провозглашение независимости и свободы художника, а с другой, противопоставление искусства реальности¹⁰⁰.

При этом, как отмечает Смирнов, в текстах символистов заметна тенденция к преодолению реалий, которые выполняют одновременно посредническую и

⁹⁸ Смирнов 1994, 140.

⁹⁹ Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М. 1910. С. 446. Здесь Белый, в частности, пишет: „Создание словесной метафоры (символа), то есть соединение двух предметов в одном) есть цель творческого процесса“.

¹⁰⁰ „Художник – творец вселенной. Художественная форма – сотворенный мир. Искусство в мире начинает новые ряды творений. Этим искусство отторгнуто от бытия“. (Андрей Белый. Арабески. Книга статей. М. 1912. С. 152.)

разделяющую роль, своеобразных медиаторов-преград. Освобождение от таких реалий связывается символистами с безграничной возможностью субъективного познания мира, причем преодоленный предмет-медиатор часто „предстает у символистов в виде окна, из которого открывается бесконечная перспектива“¹⁰¹, то есть как некое метафорическое обозначение ни чем не ограниченной точки зрения.

Вместе с тем, отказываясь от реальности, основанной на якобы объективных законах и преодолевая или игнорируя эти законы, художник (автор) отказывается и от претензии на „правдивое“, то есть якобы объективное отображение такой реальности. Следовательно, он отказывается и от такой нарративной модели, при которой одна точка зрения может претендовать на полноту знаний и вести повествование, исходя из того, что ее носителю изначально известно о мире больше, чем носителям других точек зрения. С одной стороны, отрицание объективной реальности означает большую свободу субъекта, но с другой стороны, эта большая свобода предполагает большую субъективность (индивидуальность) нарративной инстанции. А поскольку, как мы уже отвечали выше, индивидуум может быть определен как лицо с ограниченным кругом информации (в противоположность безличной инстанции, чей круг информации по крайней мере в рамках определенного текста в принципе не ограничен), субъективизация ведет к ограничению нарративной компетентности одной отдельно взятой точки зрения и одновременно к большему равноправию разных точек зрения в тексте.

Логика эта, осознававшаяся символизмом еще достаточно смутно, нашла свое дальнейшее развитие в произведениях и теоретических разработках представителей „исторического авангарда“. В этой связи весьма интересна приводимая Смирновым цитата из эссе Казимира Малевича:

...Не существует ни линии, ни плоскости, ни объема; нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия – условная видимость несуществующих фигур. Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию...¹⁰²

Отсутствие объективных законов реальности мыслится авангардом как

¹⁰¹ Смирнов 1994, 144.

¹⁰² Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск 1922. С. 5. Цит. по: Смирнов 1994, 187.

необходимое условие проникновения в скрытую суть вещей, которая может быть понята только субъективно. Характерна в этом отношении цитата из декларации Павла Филонова „Краткое пояснение к выставленным работам“ (1928-1929):

Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь, поскольку это возможно, к *максимальному владению* и наивысшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясь пописыванием „фасада“, „обличья“ объектов без боков и спины, как происходит поныне в изобразительном искусстве <...>. *Интересен не только циферблат, а механизм и ход часов.* В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с ее формами и цветом¹⁰³.

Принцип субъективного проникновения распространяется модернизмом не только на предметы окружающей, эмпирически ощущаемой действительности, но и на исторические явления, в том числе на миф¹⁰⁴:

Afirmem que els sportsmen estan més aprop de l'esperit de Grecia que els nostres intellectuals¹⁰⁵

подчеркивали лидеры каталанского сюрреализма в своем “Желтом манифесте”.

Что же касается модернистского метода создания текста, то может быть наиболее последовательно он описан в эссе Джека Керуака “Основные принципы импровизированной прозы”:

Настрой. Предмет должен попасть в поле сознания. При этом предмет может находиться или в реальности, готовый к тому, чтобы с него сделали набросок (пейзаж, чашка, постаревшее лицо), или в памяти. В последнем случае изображение предмета будет состояться из воспоминаний.

Процесс. Наличная сущность раскрывается в чистоте речи. Зарисовочное письмо – это ничем не прерываемый поток. Его исток – рассудок, слова-идеи, наполненные потайным личным смыслом. <...>

Свобода действий. Никакого подбора выражений. Все, что надо, – лишь следовать свободному отклонению (ассоциациям) рассудка от привычного восприятия. Так откроется безбрежное направленное на предмет море мысли, и начинается плавание по океану английского языка. Никаких сдерживающих тормозов – только ритмы риторического

¹⁰³ Цит. по: Смирнов 1994, 187.

¹⁰⁴ Ср. Шмид 1998, 298.

¹⁰⁵ Dalí S., Montanya L., Gasch S. Manifest Groc. Barcelona 1928. (Цит. по переизданию: Fundació Joan Miró. Barcelona 2004)

выдыхания и убедительного изложения.¹⁰⁶

Разумеется, далеко не все авторы-модернисты в своей работе буквально следовали методу, описанному Керуаком, однако его принцип “следовать свободному отклонению рассудка от *привычного* восприятия” сохраняет свою актуальность для практически любого модернистского произведения. Поэтому можно смело утверждать, что прием остранения, открытый Шкловским¹⁰⁷, мог быть открыт только в эпоху модернизма и что, описывая его, Шкловский явно выступал как представитель модернистского сознания. Под “привычным восприятием” следует, вероятно, понимать то конвенциональное восприятие действительности, которое, как мы постарались показать выше, является необходимым условием создания реалистического текста. Следуя такому восприятию, автор-реалист стремится увидеть и показать предмет не только таким, каким он сам его видит, но одновременно и таким, каким его видит некий гипотетический обобщенно понимаемый *другой*: имплицитный читатель, некий средний представитель общества и т. д. Тем самым автор ограничивает свою свободу самовыражения, но одновременно получает большую возможность быть понятым. Автор-модернист, следуя за своим воображением (т. е. отклонением от привычного восприятия), приобретает большую свободу, но в то же время должен быть готов к тому, что его произведение не будет воспринято адекватно. Более того, понимание реальности как субъективного представления или, выражаясь точнее, как набора объективно существующих, но находящихся в субъективно понимаемых и субъективно мотивированных отношениях элементов означает отказ от претензии на представление целостной и законченной картины этой реальности, т. е. отказ от претензии на “истину в последней инстанции”. Важно отметить, что авангард, как, впрочем, и всякое другое направление в искусстве, мыслит себя только в контексте противопоставления предыдущему направлению, от которого он отталкивается. То есть иными словами самоидентификация авангарда немислима без реализма. Поэтому неудивительно, что как раз момент отказа от постижения мира в целом,

¹⁰⁶ Kerouac J. Essentials of Spontaneous Prose. Evergreen Review. 1958, 5. Цит. русс. перевод по: ВЕАТ. Антология поэзии битников. М. 2004. С. 616. Оригинальный англоязычный текст этого эссе был нам в момент работы над данной монографией, к сожалению, не доступен.

¹⁰⁷ Шкловский 1929, 7-23.

который по сути является лишь отказом от постижения мира в реалистическом смысле, и стал предметом рассуждений многих авторов, пишущих об авангарде, включая самих представителей этого направления, и даже лег в основу многочисленных концепций “кризиса авторства”, “смерти автора” и т. д.

Так, например, Бахтин, чье мышление безусловно находилось в традициях авангарда, подошел к этой проблеме, именно отталкиваясь от реалистической “нормы”:

Кризис авторства может пойти и в другом направлении. Расшатывается и представляется несущественной самая позиция внаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм <...>; жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего *я-для-себя*: понять – значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей внаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой внаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога, и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего). Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, *боится границ*, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне.¹⁰⁸

Очевидно, что то, что Бахтин называет “позицией внаходимости” имеет тесное отношение к тому, что мы определяем как позицию нарратора, обладающего достаточно высокой степенью нарративной компетентности, экстремальным случаем которой является всезнающий и вездесущий нарратор реалистического текста, а то, что определяет как стремление “вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами”, есть не что иное, как постулируемая Шопенгауэром необходимость преодоления разрыва между субъектом и объектом – преодоления, осуществить которое можно лишь поняв объект как представление субъекта.

П. А. Йенсен, приводя эту цитату из Бахтина и опираясь на его рассуждения, сопоставляет их с идеями, высказанными в эссе Ортега-и-Гассета “О точке зрения в искусстве” (1924) и приходит к выводу, что автор модернистского

¹⁰⁸ Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. 1979. С. 176.

текста способен видеть мир лишь как фрагмент и что что повествовательный акт, реализуемый в таком тексте, представляет собой не повествование (*Erzählung einer Geschichte*) в собственном смысле этого слова, а презентацию отдельного события (*Präsentation des Geschehens*)¹⁰⁹.

Между тем, эссе Ортега-и-Гассет, на которое ссылается Йенсен, интересно и в ином отношении. Его автор рассматривает историю западного искусства, исходя как раз из того критерия, который мы положили в основу данной работы: из изменения в положении точки зрения в произведении. Разумеется, Ортега-и-Гассет не знал работ ни Успенского, ни Шмида, его эссе появилось задолго до первых исследований американской „новой критики“, в которых был поставлен вопрос о точке зрения в тексте, и речь у него идет вообще о живописи. Тем не менее, основная идея этого эссе имеет отношение к искусству вообще и во многом предвосхищает, если не опережает многие положения современной нарратологии. По мнению Ортега-и-Гассета изображение, которое художник переносит на полотно, соответствует определенному образу, который этот художник воспринимает, и образ этот воспринимается художниками разных эпох и стилей по-разному чисто физиологически: изображение, которое видит и передает художник со своей точки зрения имеет тенденцию двигаться извне вовнутрь сознания автора. Так, если для представителей классической живописи, например, Веласкеса, это изображение находится вовне, за пределами их тела, у импрессионистов оно смещается на роговую оболочку глаза, а у экспрессионистов вообще перемещается внутрь мозга (ср. *Misunderstanding all you see*)¹¹⁰. Отвлекаясь от очевидной метафоричности подобного описания, очевидно, что подход, предложенный испанским философом, подразумевает, что именно проблема точки зрения стоит в центре круга проблем, связанных с диахронным анализом поэтики.

Между тем, в нарратологии существует мнение, согласно которому перспективизация вообще присуща только традиционному реалистическому нарративу и точка зрения как самостоятельная нарративная категория в отношении к авангардному (модернистскому) тексту вообще утрачивает свою

¹⁰⁹ Jensen P. A. Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung *Farbige Winde*. Mythos in der Slawischen Moderne. Hrsg. W. Schmid. Wien 1987. S. 293-325. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20).

¹¹⁰ Ortega y Gasset J. Über den Blickpunkt in der Kunst (Original: Sobre el punto devista en las artes). Gesammelte Werke. Band III. Stuttgart 1956. S. 307-325.

актуальность. В перечне оппозиций между традиционным и модернистским текстом, который на основании обобщения разных исследований, предлагает Йенсен, данная оппозиция выглядит более, чем однозначно: традиционному тексту соответствует понятие *perspektivisch*, а модернистскому - *aperspektivisch*¹¹¹.

Йенсен ссылается при этом на положение, выдвинутое Ханзеном-Лове, согласно которому авангардный текст актуализирует архаичные мифические формы мышления, для которых понятие „точка зрения“ не знакомо¹¹².

Положение это отразилось в целом ряде работ о литературе авангарда, в том числе и в тех, которые касаются Пильняка¹¹³, и часто воспринимается как нечто собой разумеющееся, но у нас вызывает ряд возражений.

Прежде всего, оно предполагает создание текста без точки зрения, что, как мы, исходя из системы Успенского-Шмида, показали выше, невозможно. По всей видимости, проблема заключается в том, что под „перспективизацией“ Ханзен-Лове понимает традиционную реалистическую систему точек зрения, в которой существует их иерархия и в которой одна точка зрения подчиняет себе все остальные. Такая система точек зрения, действительно, в модернистском тексте невозможна. Однако она, как мы уже неоднократно подчеркивали, только одна из многих возможных систем перспективизации и ее разрушение вовсе не означает исчезновение точки зрения как таковой. Более того, постулируемое Шопенгауэром и реализуемое в модернистском тексте преодоление разрыва между субъектом и объектом делает категорию точки зрения чрезвычайно актуальной. Уже само понимание мира как собственного восприятия предполагает, что восприятие это происходит с определенной точки зрения и, в известном смысле, весь мир становится ни чем иным как точкой зрения или, точнее, совокупностью различных точек зрения. Другое дело, что наличие одной единственной точки зрения, которая

¹¹¹ Jensen 1987, 295.

¹¹² Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11). S. 299.

¹¹³ Так, например, А. Флакер считает, что в авангардном романе вообще нет характеров: „Die Romane der Avantgarde kennen keine Charaktere im traditionellen Sinne des Begriffs, den der Realismus entwickelte. In Romanen, die zur Avantgarde gehören, erscheinen Gestalten nur als Zeichen – als Träger bestimmten Konzeptionen des Autors innerhalb der Struktur.“ (Flaker A. Die russische Avantgarde. Glossarium der russischen Avantgarde. Hg. von A. Flaker. Graz-Wien 1989. S. 36) Тезис Флакера явно переключается с положением Ханзена-Лове, так как, естественно, без точки зрения нет характера.

охватывала бы весь этот мир и в таком качестве управляла бы другими точками зрения, теперь исключено, так как нет единой априорно заданной модели мира, которая бы такую точку зрения мотивировала. Теперь, вместо того, чтобы изображать мир как единое целое и, исходя из этого целого, объяснять мысли и поступки персонажей, повествователь показывает свое восприятие различных объектов и свое восприятие связей между ними, не претендуя на то, что ему известно нечто большее, чем самим этим объектам. Но поскольку каждый объект при определенных условиях может выступать и в качестве субъекта, то он тоже становится носителем точки зрения, с которой смотрит и воспринимает иные объекты.

Другими словами, автор-модернист конструирует не мир с определенной иерархией, а различные субъекты-носители точек зрения, каждый из которых по-своему воспринимает мир и каждый из которых стремится по-своему мотивировать отношения, существующие в этом мире. То есть, как выразился Пильняк, „...каждый видит своего черта“¹¹⁴.

В конечном счете модернистский образ строится тоже с учетом точки зрения *другого*. Иначе и быть не может: в противном случае текст просто перестал бы выполнять коммуникативную функцию. Но в отличие от *другого* в реализме, который мыслится всегда обобщенно и представляет собой некую гипотетическую антропоморфизацию объективной реальности, *другой* в модернизме конкретен, субъективен и в этой своей субъективной конкретности конгениален носителю точки зрения в тексте. Таким образом, в модернистском тексте устанавливаются равноправные (на практике возможно тяготеющие к равноправным) отношения между точками зрения и, следовательно, устанавливается свобода точек зрения. Подобные отношения более сложны для восприятия читателем или зрителем, чем те, которые существуют в реалистическом тексте, уже хотя бы потому, что требуют от читателя или зрителя большей самостоятельной работы, и нам представляется, что проблема так называемой „непонятности“ многих произведений модернизма (ср. сноску 4: „содержание и смысл творений художников-модернистов, как правило, непонятны зрителям“) связана не столько с новизной и непривычностью их формы вообще (проблема новизны существует для любого направления в искусстве), сколько именно с этой

¹¹⁴ См. эпиграф к данной монографии.

новой системой перспективизации.

Повествователь как носитель определенной точки зрения продолжает существовать и в модернистском тексте. Но поскольку теперь степень нарративной компетентности его точки зрения не превосходит степень нарративной компетентности того или иного персонажа, он больше не может служить гарантией когерентности текста. Поэтому текст, чтобы существовать как единое целое, нуждается в иных средствах для поддержания своей цельности, средствах, которые бы компенсировали ослабление позиции повествователя. Такими средствами могут быть только те, которые принадлежат к парадигматической оси значений текста. В первую очередь это различные виды эквивалентности¹¹⁵, начиная с повторов, создающих ритмический строй, и заканчивая более опосредованными видами парадигматической соотнесенности различных композиционных единиц. В более широком смысле процесс повышения значения элементов парадигматической оси значений в прозаическом тексте можно описать и как перенесение поэтических принципов на прозаический текст, что и делает Шмид, давая определение *орнаментальной прозы*¹¹⁶, которую можно рассмотреть как один из вариантов модернистского текста.

Усиление роли элементов парадигматической оси значений неизбежно связано с усилением дескриптивного¹¹⁷ начала в тексте и ведет к тому, что традиционное синтагматическое развитие сюжета оказывается подчиненным или вообще уступает место его парадигматическому развертыванию.

Однако реализацией парадигматических отношений следует считать не только приемы, осуществляемые в тексте имманентно, но и приемы, выполнение которых требует выхода за пределы данного конкретного текста. Основной такой прием – интертекстуальность, роль которой можно в известной степени сравнить с ролью, которую в реалистическом тексте выполняет ориентированность на некую общую внетекстуально заданную

¹¹⁵ Шмид 1998, 213-242.

¹¹⁶ Шмид 1998, 299.

¹¹⁷ Любопытное наблюдение по этому поводу можно найти в статье Роберта Магуайра об экфрасисе в произведениях Бабея (Maguire R. A. Ekphrasis in Isaak Babel. Depictions. Slavic Studies in the Narrative and Visual Arts in Honor of William Harkins. Ed. by D. M. Greenfield...): "Yet <...> and ekphrasis is as vigorous as ever. We are often surprised at the lengths to which writers of the late twentieth century will go to give it prominence. In ancient times, ekphrasis could serve as visual record of things otherwise unrecordable and therefore unpreservable. Obviously that is no longer the case; yet writers apparently still feel the need to create verbal equivalents of that which can be registered on film, canvas, or computer disk, and made available, through inexpensive reproductions and the internet, to million of people throughout the world." (P. 14).

систему измерений и ценностей. Общее между ними состоит в том, что в обоих случаях тот или иной элемент текста соотносится с неким иным, лежащим вне текста и априорно известным читателю или зрителю элементом, чем обеспечивается необходимое для понимания узнавание темы высказывания. Различие же заключается в том, что если в реалистическом тексте таким иным элементом становится некая общая система, признание которой обеими сторонами коммуникативного акта предполагается как нечто само собой разумеющееся, то в модернистском тексте в качестве этого элемента выступает иной конкретный объект, воспринимаемый так же субъективно, как и элемент внутри текста, но в отличие от него уже знакомый как передающей, так и принимающей стороне. Вероятно, излишне добавлять, что интертекстуальность может быть в этой связи рассмотрена и как реализация мифического мышления: этот вопрос уже был подробно рассмотрен в работах, на которые мы ссылались выше¹¹⁸.

Усиление парадигматического начала можно наблюдать в текстах разных эпох и стилей. Принципиально новым в модернистском тексте становится то обстоятельство, что именно элементы парадигматической оси значений начинают играть решающую роль в определении расстановки семантических полей и, следовательно, в определении события. В результате, на уровне нарративного авторитета между точками зрения в модернистском тексте устанавливаются весьма сложные и лишенные внешней логики отношения: в принципе „любая“ из точек зрения может „случайно“ оказаться ближе к пониманию события, чем остальные.

Как в мироощущении, лежащем в основе модернизма, так и в основных принципах его поэтики можно заметить немало общего с романтизмом. Поэтому нам бы хотелось сказать несколько слов о различии этих двух художественных систем. Вероятно, развитие художественного мышления в целом можно уподобить двум переплетенным спиральям, одна из которых представляет собой эволюцию первичных стилей, а другая – вторичных. Причем на каждом новом витке обеих спиралей элементы каждой из этих противоборствующих традиций обозначаются все яснее, а принципы становятся все более радикальными. В результате отношения между первичными и вторичными стилями в каждую новую эпоху оказываются все

¹¹⁸ Hansen-Löve 1983, Jensen 1987, Flaker 1989, Шмид 1998 и др.

более непримиримыми и антагонистическими.

Принцип субъективного восприятия и примата личного над общим был не только заложен в романтизме, но, как мы показали выше (см. главу 2) отразился в его нарративной практике. Но подобно тому, как Шопенгауэр, который испытал на себе влияние Шеллинга и Фихте, был все же в конечном счете не удовлетворен их построениями (причем от Фихте его оттолкнули оптимизм и не в меру дискурсивная манера изложения последнего¹¹⁹), модернистское сознание, возникшее на фоне завоеваний реализма, не могло быть удовлетворено романтическим дискурсом из-за его недостаточной – разумеется в новом историческом контексте – последовательности. Выдвинув на первый план идею *Я (ICH)*, романтизм подготовил почву для модернизма, но все еще далекий от идеи равноправного восприятия разных субъектов, он был столь же далек от создания нарративной системы, основанной на равноправии различных точек зрения в тексте.

Мы достаточно кратко обрисовали основные принципы модернистской наррации, не приводя каких-то развернутых примеров, потому что описание модернистской нарративной практики будет одним из основных предметов последующих глав нашей работы. Разумеется, и в них мы ни в коей мере не претендуем на какую бы то ни было полноту освещения вопроса. Модернизм возник как результат и одновременно стал причиной великой революции умов, произошедшей в XX веке. Он породил беспрецедентное в истории мировой культуры разнообразие художественных форм, а произведенный им слом традиционной нарративной системы потребовал не просто беспрецедентного разнообразия новых повествовательных форм, но разнообразия целых систем повествовательных форм, детальное изучение которых – дело будущего. Повествовательные формы, разрабатывавшиеся Борисом Пильняком – лишь один из примеров повествовательных форм модернизма. Один из примеров, который однако имеет исключительно важное значение для понимания модернизма в целом.

¹¹⁹ Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 39а. СПб 1903, с. 776.

БОРИС ПИЛЬНЯК: ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ – ПРОБЛЕМА ФОРМЫ

С самого начала своей литературной карьеры Борис Пильняк был трудным автором для критики и анализа. Он плохо укладывался в теоретические схемы, раздражал неопределенностью формы, сторонники часто понимали его хуже, чем противники, и даже в зените своей славы он был постоянным объектом нападков с самых разных позиций.

Уже тогда, в середине 1920-х годов, наметился целый комплекс проблем, связанных с творчеством Пильняка. Многие из этих проблем не решены и по сей день, и первая из них состоит в очевидном противоречии между популярностью Пильняка у читателей и той ролью, которую он сыграл в развитии русской литературы, с одной стороны, и его восприятием критикой и литературоведением, с другой.

Проблема восприятия Пильняка усложнилась в последующие годы, так как с середины 1930-х годов, после того, как он был окончательно подвергнут опале со стороны советских властей, и особенно после его гибели в сталинских застенках в 1937 году, его имя полностью на долгие годы исчезает из советской литературы. Произведения писателя были запрещены в СССР, любые упоминания его имени в советской литературной критике стали невозможны. Характерно, однако, что и на Западе в этот период, не было какого-то сколько-нибудь заметного интереса к Пильняку¹²⁰. Это обстоятельство можно, правда, объяснить, во-первых, тем, что время интереса к русскому авангарду на Западе наступило значительно позже, и, во-вторых, тем, что как русская иммигрантская, так и западная критика того периода испытывали сильное недоверие к тому, что они считали „социалистической“ „советской“ литературой, к которой они относили и Пильняка. Но и после официальной реабилитации Пильняка в СССР в 1956 году издания его произведений и работы о нем как в Советском Союзе, так и Западе появлялись поначалу редко, а отношение к нему оставалось скорее сдержанным¹²¹ - хотя отчасти и по разным причинам.

В принципе, литературная судьба Пильняка есть отражение исторических

¹²⁰ См. об этом: Browning G. Boris Pilniak: Scytian at a Typewriter. Ann Arbor 1985, p. 1.

¹²¹ Browning 1985,1-3.

процессов, происходивших в Советском Союзе на протяжении практически всей его истории. В этом отношении в ней много общего с литературной судьбой Бабея, Замятина, Мандельштама и многих других авторов, насильственно вырванных из литературного процесса и затем постепенно, разными путями, вернувшихся в него. Но вместе с тем, на этом фоне литературная судьба Пильняка выглядит несколько особо. В постсталинском Советском Союзе существовало немало как идеологических, так и чисто технических¹²² обстоятельств, из-за которых наиболее талантливые литературоведы были вынуждены избегать изучения литературы советского периода и сосредотачивали свои усилия на литературе классической, в первую очередь на русской литературе XIX века. Но даже и после „перестройки“, когда сталинские идеологические нормы были окончательно пересмотрены и отменены и на советского (а затем на российского) читателя прямо-таки обрушился поток так называемой „возвращенной прозы“ и статей о ней, место Пильняка в этом потоке продолжало оставаться скромным. И перефразируя Веру Рек, заметившую, что ни один из советских писателей, погибших в годы сталинского террора, не шел к своей гибели столь последовательно, как Пильняк¹²³, можно сказать, что ни один из крупных русских авторов, вернувшихся в русский литературный процесс в конце 1980-х – начале 1990-х годов, не возвращался в этот процесс с таким, как Пильняк, трудом. Спустя примерно 70 лет после выхода его самого известного произведения автор первого романа о революции, автор, коренным образом изменивший литературную форму и внесший в русскую литературу целый ряд новых тем, оказался автором „трудным“ и неудобным – факт, сам по себе примечательный и достойный особого изучения.

Определенный интерес к Пильняку возникает в этот период как раз на Западе, где отношение к нему начало меняться в связи с общим ростом интереса к русской литературе 1920-х годов¹²⁴. Но и здесь в центре внимания

¹²² Одним из таких „технических“, но на самом деле немаловажных обстоятельств, было то, что в советских вузах и научных учреждениях литература советского периода должна была изучаться на кафедрах и в отделах „советской“, а не русской литературы. Эти кафедры и отделы находились под особо строгим идеологическим контролем, а их научная деятельность носила обычно исключительно официальный характер.

¹²³ Reck Vera T. Boris Pil'niak: A Soviet Writer in Conflict with the State. Montreal 1975. <...>

¹²⁴ Пользуясь случаем, автор хотел бы подчеркнуть вклад американской славистики, критики и издательств (в частности радиостанции The Voice of America и издательства Ardis) в дело сохранения запрещенной и недоступной читателю в СССР русской литературы – вклад, который трудно переоценить.

исследователей в этой связи находится в первую очередь творчество Бабея, автора куда более удобного для сравнительного анализа, а в последние годы Платонова, обладающего более или менее последовательной аксиологией, тогда как место Пильняк явно остается в стороне.

В чем же причина такого странно сдержанного отношения к писателю? Если даже рассматривать литературную судьбу Пильняка в контексте идеологической истории Советского Союза, очевидно, что причины эти не столько чисто политического, сколько скорее эстетического характера и не в последнюю очередь связаны именно с тем, что является темой данной работы – с новизной повествовательной манеры Пильняка. Для того, чтобы хотя бы отчасти разобраться в этих причинах, попробуем бросить (разумеется, далеко не всеохватывающий) взгляд на литературу о Пильняке, которая, несмотря на все вышесказанное, все же весьма обширна.

Первые серьезные отзывы на произведения Пильняка появляются в начале 20-х годов и сразу же поражают своим многообразием и противоречивостью¹²⁵. Если в 1923 году Николай Огнев отмечал, что имя Пильняка столь часто употребляется на страницах журналов, что вполне могло бы послужить в качестве учебного материала для изучения русской грамматики¹²⁶, то, как добавляет П. А. Йенсен, его употребление на этих страницах вполне могло бы также дать материал для изучения образования уничижительных определений¹²⁷. Среди этих определений самым известным стала *пильняковщина*, „термин“, введенный в обиход журналом „На посту“¹²⁸ и часто служивший затем для критических нападок не только на Пильняка, но и на писателей-попутчиков вообще. То, что именно Пильняк в этот период стал своего рода символической фигурой как для сторонников, так и для противников плюрализма в литературе, - факт весьма знаменательный. Но не менее знаменательно и то обстоятельство, что как сторонники, так и противники Пильняка, уже тогда не могли – даже если к этому и стремились – отделить политический аспект его произведений от эстетического, и любая

¹²⁵ Подробный обзор критической литературы о Пильняке до 1924 года см.: Jensen P. A. Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak 1915 - 1924. Copenhagen 1979, p. 64 – 106. Ввиду недоступности многих источников мы часто используем цитаты, приводимые в этой работе.

¹²⁶ Огнев Н. Только через массу. Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей. М. – Л. 1924, с. 157.

¹²⁷ Jensen 1979, 64.

¹²⁸ М. П. Литературная пильняковщина. На посту. М. 1923, № 1.

попытка хоть сколько-нибудь серьезно говорить об их „содержании“ неизбежно заканчивалась разговором об их „форме“.

Разумеется, в центре критического дискурса того времени стоял вопрос об отношении к революции, но как раз именно в этом вопросе критики не могли придти к какому-то ясно выраженному мнению, когда речь заходила о Пильняке. Это раздражало одних, сбивало с толку других и в конце концов заставляло наиболее проницательных третьих придти к выводу, что говорить о позиции писателя можно только на основании его текста с учетом его поэтики и структуры – выводу, который в 20-е годы, когда массовое литературное сознание все еще прочно определялось реализмом, сам по себе был достаточно революционным. Характерна в этой связи цитата из критического эссе Б. Зубакина о повести-эссе Пильняка „Третья столица“:

Но разве отделимо содержание от рапсодии? Мы видим в этой повести-поэме само содержание, сам сюжет, взятый, как материал художественного выражения и творчества. Поэтому – это произведение подлинно-поэтическое¹²⁹.

Конечно, подобные декларативные утверждения были явно не достаточны, чтобы убедить оппонентов, и споры вокруг Пильняка продолжались. Из наиболее серьезных критических выступлений первой половины 20-х годов, направленных в поддержку Пильняка, особого внимания заслуживают прежде всего статья Льва Троцкого, а также статьи А. Воронского, едва ли не крупнейшего литературного критика того времени.

Троцкого (в отличие от Ленина) трудно заподозрить в каком-то непонимании или, тем более, неприятии модернизма. Достаточно напомнить, что несколько позже, в эмиграции, в числе его ближайших друзей были такие классики авангарда, как Диего Ривера и Фрида Калло, а проблема совместимости так называемого „социалистического искусства“ и плюрализма в искусстве была одним из главных пунктов несогласия троцкизма и сталинизма¹³⁰. Поэтому неудивительно, что в своем эссе о Пильняке Троцкий сразу ставит целый ряд

¹²⁹ Зубакин Б. М. Борис Пильняк. Россия. №5, январь 1923, с. 29-30.

¹³⁰ См. об этом: Deutscher J. The Prophet Outcast. Trotsky: 1929 – 1940. London 1963. Русс. перевод: Дойчер И. Троцкий в изгнании. М. 1991, с. 368, 399 – 400. См. также: Троцкий Л. Преданная революция. М. 1991.

верных вопросов и делает целый ряд верных замечаний, касающихся именно поэтики писателя, в центре которых оказывается как раз проблема его художественной конструкции:

Пильняк – реалист и превосходный наблюдатель со свежим глазом и хорошим ухом. Люди и вещи не кажутся ему старыми, заношенными, все теми же только приведенными революцией во временный беспорядок. Он берет их в их свежести и неповторяемости, то-есть живыми, а не мертвыми, и в беспорядке революции, который есть для него живой и основной факт, ищет опоры для своего художественного порядка¹³¹.

Вместе с тем в своем эссе о Пильняке Троцкий исходит прежде всего из проблемы отношения писателя к революции и, подчеркивая несомненный талант Пильняка, оперирует все же категориями „правильно“ и „неправильно“. Опираясь же этими категориями, Троцкий впадает в определенное противоречие: с одной стороны он ставит Пильняку в заслугу саму постановку темы революции как преодолеваемого хаоса, но с другой стороны считает, что в решении этой темы автору не хватает некоего „кругозора“¹³²:

Они (ущемленные мещане, низложенные руководители, обиженные пророки, педанты, тупицы, профессиональные мечтатели) только и видят что вшей и грязь, тогда как есть еще сверх того муки рождения. Пильняк знает это. Может ли он ограничиваться стонами и судорогами, физиологическими эпизодами? Нет, он хочет дать почувствовать рождение. Это очень большая задача, но очень трудная. Хорошо, что Пильняк поставил ее себе. Но еще не пришло время сказать, что он разрешил ее¹³³.

Именно отсутствием „правильного“ реалистического видения Троцкий объясняет отсутствие у Пильняка сюжета:

¹³¹ Троцкий Л. Б. Пильняк. Литература и революция. М. 1923. Цит. по изд.: Троцкий Л. Б. Пильняк. (Trotsky L. on B. Pilnyak). Letchworth Herts 1979, с. 3.

¹³² Троцкий Л. Б. Пильняк, 23.

¹³³ Троцкий Л. Б. Пильняк, 7.

Пильняк бессюжетен именно из боязни эпизодичности. Собственно у него есть наметка как бы даже двух, трех и более сюжетов, которые вкривь и вкось протодергиваются сквозь ткань повествования; но только наметка, и при том без того центрального осевого значения, которое вообще принадлежит сюжету¹³⁴.

Подобным же образом истолковывает он и определенную „неправдоподобность“ образов Пильняка:

Время рассечено на живую и мертвую половины, и надо выбирать живую. Не решается, колеблется в выборе Пильняк и для примирения приделывает большевику Архипову пугачевскую бороду. Но это уже бутафория. Мы Архипова видали: он бреется¹³⁵.

Проблема Пильняка, с точки зрения Троцкого, заключается в том, что он не видит революцию в ее завершенности и оттого не может создать у читателя завершенного представления о ней:

Здесь камень преткновения. Невидимой осью (земная ось тоже невидима) должна была служить сама революция, вокруг которой и вертится в конец развороченный и хаотически перестраивающийся быт. Но для того, чтобы читатель почувствовал эту ось, нужно, чтоб ее прочувствовал сам автор и продумал заодно¹³⁶.

В то же время Троцкий высоко оценивает талант Пильняка и полагает, что его творчество в конечном счете адекватно описываемому в нем материалу. Поэтому статью свою он заканчивает так:

Талантлив Пильняк, но и трудности велики. Надо ему пожелать успеха¹³⁷.

¹³⁴ Троцкий Л. Б. Пильняк, 7.

¹³⁵ Троцкий Л. Б. Пильняк, 19.

¹³⁶ Троцкий Л. Б. Пильняк, 8.

¹³⁷ Троцкий Л. Б. Пильняк, 27.

Статья Троцкого была имплицитно направлена против сторонников „жесткой линии“ по отношению к литературе в советском руководстве и в защиту литературы попутчиков. Поэтому вполне возможно, что Троцкий вполне намеренно ограничил свою задачу и не собирался касаться всех аспектов творчества Пильняка, однако в результате он, как отчасти справедливо указывает Йенсен, трактует Пильняка как реалиста¹³⁸. Трактую же его таким образом, Троцкий оказывается в рамках представления об объективной реальности и об „отображении“ ее искусством, что в свою очередь подводит его к выводу о том, что реальность эта отображена Пильняком не всегда достаточно верно.

Гораздо важнее однако, что в статье Троцкого возникает понятие, которое практически всегда становится камнем преткновения для всех критиков, рассматривающих текст Пильняка – понятие *цельности*.

Проблема цельности становится центральной и в весьма примечательной статье Воронского „Литературные силуэты“¹³⁹, первая часть которой посвящена Пильняку и является одним из главных положительных отзывов о творчестве писателя, написанных в то время. Воронский характеризует Пильняка как исключительно талантливого и смелого писателя и делает ряд достаточно верных замечаний о художественных особенностях его произведений. Так, он подчеркивает, что Пильняк – писатель физиологический, что культ природы как онтологического начала играет для Пильняка ключевую роль, что именно ностальгия по природе как такому началу есть „отправная, исходная точка, ключ к его художественной деятельности“¹⁴⁰ и что именно как стихийное выражение этого начала Пильняк понимает Россию и Революцию. В то же время Воронский, для которого, так же как и для Троцкого, именно Революция и ее отображение в искусстве остаются главной темой, высказывает ряд принципиальных возражений против трактовки этой темы Пильняком и находит в его текстах ряд противоречий. Воронский, например, выражает недоумение по поводу того, что стиль Пильняка в пассажах, касающихся России, может быть

¹³⁸ Jensen 1979, 72.

¹³⁹ Воронский А. Литературные силуэты. 1. Борис Пильняк. Красная новь 1922, № 4, с. 252 – 269.

¹⁴⁰ Воронский 1922, 255.

элегическим и одновременно эротично-скабрёзным. Неприемлемым по сути остается для Воронского и изображение Пильняком Революции как национальной, „мужицкой“ и в конечном счете биологической стихии¹⁴¹. Очевидно, что при этом Воронский, так же как и Троцкий, исходит из неких внетекстуально заданных представлений о Революции как объективной реальности, изображение которой может быть „верным“ или „неверным“ и следовательно стоит на реалистических или квазиреалистических позициях. Поэтому, несмотря на то, что он находит безусловную логику в мировидении Пильняка („Это совершенно гармонирует с его отношением к жизни“¹⁴²), Воронский не может принять эту логику под предлогом ее несоответствия изображаемому объекту и в качестве объяснения этого несоответствия выдвигает тезис о противоречивости и несовершенстве художественной формы писателя – несовершенстве, которое в принципе может и должно быть преодолено:

У Пильняка нет *цельности*, он часто как бы расщепляется, он *еще* не нашел точки опоры, оттого его мысли и образы сталкиваются, не согласуются и даже противоречат друг другу¹⁴³.

Если проблема единства формы стояла в то время даже перед сторонниками Пильняка, то еще более актуальной она была для его противников, которые использовали ее порой как один из своих главных аргументов. Сам по себе список этих противников достаточно интересен и даже выглядит – исходя из наших сегодняшних представлений о расстановке литературных сил того времени – несколько удивительно. Логично, что если приверженцы Пильняка принадлежали в основном к лагерю сторонников определенного художественного плюрализма, группировавшихся в то время в первую очередь вокруг Троцкого и „Красной Нови“, его противниками были в первую очередь те, кто такого плюрализма не принимал – члены группы „Октябрь“, их орган журнал „На посту“, РАПП. Менее логично, на первый взгляд, то, что Пильняка не принимали не только они, но и многие

¹⁴¹ Любопытно употребление Воронским в этой связи эпитета *национал-большевизм* применительно к Пильняку (Воронский 1922, 257).

¹⁴² Воронский 1922, 256.

¹⁴³ Воронский 1922, 260 (Выделено мной – А. Б.).

попутчики, причем в первую очередь как раз те из них, кто были явными представителями и теоретиками авангарда – прежде всего ЛЕФ и формалисты. Однако, если рассмотреть проблему более детально, именно такой расклад позиций по отношению к Пильняку оказывается достаточно закономерным.

Если критика Пильняка со стороны приверженцев жесткой линии и „пролетарского искусства“ носила прежде всего идеологический характер и была весьма поверхностна в художественном плане¹⁴⁴, то критика со стороны ЛЕФ, оставаясь в принципе также идеологической, уже подкреплялась чисто эстетическими аргументами и по сути была связана с неприятием именно поэтики Пильняка. Неприятие это, впрочем, в свою очередь было тесно связано с идеологией и в сущности было своеобразным выражением понимания текста как единства формы и содержания, типичного для авангарда. При этом критике подвергались не столько сами по себе художественные приемы Пильняка и некоторых других, близких к нему, по мнению ЛЕФовцев, писателей, сколько их применение или, выражаясь более научно, функция. Так, в программной статье журнала „ЛЕФ“, например, говорилось:

Новейшая литература (Серапионы, Пильняк и т. д.) – усвоив и разживив наши приемы, сдабривают их символистами и почтительно и тяжело приноравливают к легкому нэпо-чтению¹⁴⁵.

Цитата эта весьма примечательна для нас по нескольким причинам. Во-первых, весьма характерно, что имеющий прочную репутацию „трудного для восприятия“ автора и обычно считающийся едва ли не эталоном „сложности“ в литературе Пильняк не избежал в свое время упрека в „массовости“ и угождении стандартному низкопробному вкусу. Во-вторых, сам по себе этот упрек, на фоне постоянно повторявшегося тезиса об отсутствии у Пильняка единства формы, подспудно предполагает, что несмотря на отсутствие такого единства, тексты Пильняка все же читаются легко. А это в свою очередь предполагает, что все же некое художественное единство в этих текстах *есть*. В чем состоит это единство – такой вопрос авторов ЛЕФа не занимал и вряд

¹⁴⁴ См. об этом подробнее: Browning 1985, 27, 29 – 50.

¹⁴⁵ За что борется ЛЕФ. ЛЕФ 1923, № 1, с. 6.

ли вообще был ими осознан. Любопытна, однако степень раздражения, которую вызывал у членов ЛЕФ Пильняк в зените своей славы. О ее степени говорит хотя бы следующая цитата из материала, который сам по себе был направлен не против Пильняка, а как раз против критиковавшего его журнала „На посту“:

Во-первых, с легкой руки Асеева, насколько помнится, первого обратившего внимание на печальное увлечение прозаической иванью пильняковщины, ее достаточно разъяснили, как фальсификацию „бытоведения“, а во-вторых, - какая же у Пильняка идеология. Бабалогия у него сколько угодно, - этим и живет человек, но не будет же редакция „На посту“ сражаться идеологически со всеми вечерними феями с Петровки и Тверского. Итак это поднявшую лапку у забора существо нельзя почитать за правое движение.¹⁴⁶

Какое, однако, отношение подобный полемический задор имеет к особенностям поэтики или, тем более, нарративной манеры автора „Голого года“? Вопрос этот начинает выглядеть не таким уж риторическим, если сопоставить критику Пильняка ЛЕФом с критикой из куда более „солидного“ в теоретическом плане источника – русского формализма. Вряд ли нужно специально объяснять, что как идеология ЛЕФ (по крайней мере в ее чисто художественном аспекте), так и теоретическая основа формализма имеют общее происхождение и восходят к футуризму и ОПОЯЗу. Как отмечает Йенсен, одной из основных черт футуризма является интерес к индивидуальному слову, который в теории формализма трансформировался в положение о примате отдельного приема¹⁴⁷. На основе этого положения текст понимается как словесная форма, которая сама по себе организует материал и формирует содержание. Именно такое понимание текста (в широком смысле) легло в основу художественной идеологии конструктивизма и ЛЕФ и получило там дальнейшее развитие уже в политически-прикладном смысле: не только текст как набор приемов создает собственное содержание, но и произведение как система приемов формирует нового человека. И хотя далеко не все конкретные представители этих художественных течений понимали данный тезис буквально, большинство из них так или иначе

¹⁴⁶ ЛЕФ, 1923 №3, с. 13.

¹⁴⁷ Jensen 1979, 99.

тяготели к тому, что Бахтин в своей критике формализма называл материально-ориентированной эстетикой¹⁴⁸.

Пильняк же, как подчеркивает Йенсен, был выразителем иной эстетики, более органичной и предполагающей не столько примат формы, сколько материала¹⁴⁹.

Примат этот, впрочем, не следует понимать как то, что задача искусства есть реалистическое отображение некоего одинаково существующего как для автора, так и для читателя объекта, а как то, что задача эта состоит в субъективном вчувствовании в индивидуально отобранные явления природы и жизни и в сугубо индивидуальном выражении их эстетическими средствами. Эстетика эта, сформулированная в отличие от эстетики формализма скорее имплицитно, тоже является авангардной, но не конструктивистской, а орнаменталистской. Противостояние „конструктивизм“ – „орнаментализм“ ясно обозначается уже в 1921-1923 годах, порой принимая форму соперничества между „московской“ и „ленинградской“ школами в литературе¹⁵⁰, и во многом объясняет неприятие Пильняка как формалистами, так и ориентированными на их теорию художественными направлениями, причем не только ЛЕФом, но и, например, куда более умеренными „Серапионовыми братьями“.

При этом, если представители „пролетарского направления“ обвиняли Пильняка именно в субъективном отборе материала¹⁵¹, то главной претензией формалистов и конструктивистов к писателю остается именно форма, а точнее конструкция и в конечном счете цельность его произведений¹⁵². Характерно в этом отношении высказывание Льва Лунца в письме к Горькому:

Я считаю, что разрушение русского романа произошло не потому, что

¹⁴⁸ Jensen 1979, 100. См. также: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975, с. 39.

¹⁴⁹ Jensen 1979, 100.

¹⁵⁰ Jensen 1979, 95.

¹⁵¹ Ср. „определение“ *пильняковщины*, данное в одном из полемических выступлений журнала „На посту“: „Пильняковщина, несомненно импрессионистски острое описание ‚углов‘ революционного быта, его задворок, возникших в железном беге революции навозных куч и помойных ям“. (Зонин А. Надо перечить. О литературном отделе „Красной нови“. На посту. 1923 № 2-3, кол. 213-224.

¹⁵² Ср. с другим, более „литературным“ определением *пильняковщины*, которое давал критик Г. Горбачев: „Что такое „пильняковщина“ в области мастерства? Прежде всего бессюжетность“. (Горбачев Г. Творческие пути Пильняка. Б. Пильняк. Статьи и материалы. Мастера современной прозы. Л. 1928, с. 49.

„сейчас роман невозможен“, а потому, что все слишком хорошо владеют стилистическими мелочами и под ними тонет действие, если оно и имеется вообще <...>. „Голый год“ Пильняка, по-моему, очень характерное и возмутительное явление. Это не роман, а свод материалов¹⁵³.

Понимая текст как конструкцию приемов, организующих конструкцию содержания, и не находя такой конструкции в текстах Пильняка, формализм и конструктивизм парадоксальным, как замечает Йенсен, образом отказывают ему именно в содержании¹⁵⁴, что на самом деле выглядит не так уж нелогично: ведь если содержание это не что иное, как результат воздействия определенных приемов (включая, например, сюжет), то отсутствие такого воздействия делает содержание невозможным.

Однако возникает вопрос: почему именно формалисты не видели такой конструкции в текстах Пильняка, пусть даже и построенных на принципах, несколько отличных от последовательно конструктивистских? И можно ли сказать, что они вообще отрицали владение Пильняком приемами? Разумеется, нет. Речь идет, как мы уже говорили выше, о функции приема и о его месте в системе. И здесь у нас нет другого объяснения, как то, что функция приема у Пильняка оставалась формалистам непонятной. Не в состоянии дать объяснение этой функции они приходили к выводу, что функции этой нет, следовательно прием ничего не меняет, ничего не организует и *ничему не служит*, а следовательно текст Пильняка лишен содержания.

Один из примеров подобной трактовки прозы Пильняка можно найти в одной из рецензий на повесть „Третья столица“:

Характерной особенностью ультрамодернизированной прозы Б. Пильняка является попытка к чисто внешнему, формальному обновлению стилистических приемов¹⁵⁵.

Еще более развернуто критика Пильняка сформулирована в статье Ю. Тынянова „Литературное сегодня“ (1924), автор которой признает за

¹⁵³ Цит. по: Jensen 1979, 96.

¹⁵⁴ Jensen 1979, 100-101.

¹⁵⁵ Цит. по: Jensen 1979, 101.

писателем даже создание определенной конструкции, но не признает наличие смысла (функции) теперь уже этой конструкции:

И ведь получается конструкция, - и название этой конструкции – „кусовая“. От куска к куску. <...> Самые фразы тоже брошены как куски – одна рядом с другой, - и между ними *устанавливается какая-то связь, какой-то порядок*, как в битком набитом вагоне. <...> Конструкция предана на волю счастливого случая, метель метет¹⁵⁶.

По сути дела Тынянов – невольник! – подходит здесь к весьма интересному выводу о природе композиции у Пильняка и, желая показать несовершенство его поэтики, указывает на одну из ее главных особенностей. Отмечая наличие этой композиции, он не в состоянии объяснить ее с помощью рационально-формальных категорий и по сути отмахивается от вопроса о ее характере (*какая-то связь, какой-то порядок*), тем самым подчеркивая ее интуитивную и субъективную природу. Когда же он все же пытается обосновать свою критику с позиций формального метода, то делает собственно еще одно, не менее интересное, замечание – на этот раз о жанровой природе текста Пильняка:

Пильняк – оползень; только на основании полного жанрового распада, полной жанровой неощутимости мог возникнуть этот рассыпанный на глыбы прозаик, каждая глыба которого стремится к автономии¹⁵⁷.

Любопытно, что в своей отрицательной оценке Пильняка Тынянов как бы исходит из своих собственных теоретических положений о литературной эволюции и литературном факте¹⁵⁸ и в то же время игнорирует их. Ведь согласно этим положениям жанровый распад – необходимое условие развития литературы и только в результате распада старых жанров могут возникнуть жанры новые. Поэтому возникает вопрос о том, распад каких именно жанров видит Тынянов в произведениях Пильняка и почему именно

¹⁵⁶ Тынянов Ю. Литературное сегодня. Русский современник. Кн. 1, Л. 1924, с.302 (выделено мной – А. Б.). Статья переиздана в: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977, с. 150 – 166.

¹⁵⁷ Тынянов 1924, 303.

¹⁵⁸ Тынянов 1977.

применительно к Пильняку он считает такой распад явлением отрицательным. Но если отвлечься от чисто оценочной стороны статьи Тынянова, можно рассмотреть ее как одну из первых попыток комплексного анализа поэтики Пильняка как поэтики будущего и именно в таком смысле понять ее заключительный вывод:

С Пильняком мы докатились до границы литературы – стилистическая метель домела до края¹⁵⁹.

В сущности сходным образом вопрос о природе единства текста в произведениях Пильняка был поднят в это время и Н. Огнев, одним из немногих критиков, выступавших в защиту писателя. Полемизируя с противниками Пильняка, в том числе и формалистами, Огнев так характеризует, например, повесть „Иван-да-Марья“:

Художник написал картину и заключил ее в раму по своему выбору. Потом картина ему не понравилась, он разрезал ее на куски, распилил раму, и из обрезков распиленных брусков – создал новую картину. От такой картины нельзя требовать похожести на картины старого письма. Но всмотреться в нее нужно. Что если она доказывает то, что хотел сказать художник? „Иван-да-Марья“ – именно такая распиленная, разрезанная картина, но она исполнена мыслью, и это ее оправдывает¹⁶⁰.

Легко можно заметить, что, хотя в статье Огнева по сравнению со статьей Тынянова минусы поменялись на плюсы¹⁶¹, трактовка Огневом природы текста Пильняка очень близка к трактовке Тынянова. Оба они подчеркивают фрагментарный, спонтанный характер текстовой конструкции писателя и оба

¹⁵⁹ Тынянов 1924, 304. Ср. с комментарием Йенсена: „It must, however, be obvious that if Tynjanov's account of Pilnjak's work had held good, then the „landslide“ would not have reached, but crossed the bounds of literature. Totally devoid of form and personal content, this writer's texts would not have been received aesthetically, but everything indicated that they were – even despite the great difficulty they had in concretizing the aesthetic function” (Jensen 1979, 102).

¹⁶⁰ Огнев Н. Только через массу. Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей № 1. М. – Л. 1924, с. 157. Обратим здесь внимание на тот факт, что приблизительно такой метод создания произведений искусства позже стал широко практиковаться представителями поп-арта, например, Робертом Раушенбергом, Энди Уорхоллом и др.

¹⁶¹ В этой статье Огнев, среди прочего, писал о Пильняке: „Для писателя – Пильняк прежде всего анархист, сплеча громящий старые формы, и в этом его ценность, и в этом его заслуга и перед революцией, и перед литературой, и перед молодежью“ (Огнев 1924, 157).

по сути отказываются от какого-то формально-научного объяснения ее: в этом отношении *какая-то связь* и *какой-то порядок* Тынянова мало чем отличаются от *исполнена мысли* Огнева. Проблема единства текста, а следовательно проблема повествовательной формы Пильняка оказалась слишком сложной как для его противников, так и для его сторонников, что в принципе не удивительно, так как эта проблема не решена до сих пор.

Положение отчасти усугублялось тем обстоятельством, что сам Пильняк (в принципе, в соответствии с постулатами формально-структуралистского литературоведения) крайне неохотно выступал с объяснениями особенностей своих произведений и довольно редко вступал в полемику в свою защиту. Тем не менее некоторые его высказывания помогают – по крайней мере в контексте литературной полемики 20-х годов – лучше понять его собственные художественные принципы и характер его поэтики.

В своем единственном теоретическом эссе „Заказ наш“ (1922) Пильняк, явно, хотя и не прямо, выступая против своих оппонентов прежде всего из ЛЕФа и литературной группы „Октябрь“, настаивал на праве художника развивать новые формы. При этом главным критерием ценности этих новых форм он объявлял их зависимость от духа времени:

Есть некий тигель, где плавится дух, - и сплавы для сплава берутся два (в сущности оба лигатурные): *форма* и *содержание*. Знаю, вечен дух, платоновская идея, и тигельная работа формы и содержания служит ему. Но форма и содержание: во времени и от времени. Знаю, дерево русской литературы – одно, но нарядов на нем много – и идет теперь новый наряд¹⁶².

Ощущение духа времени (ср. с известной формулировкой Блока: „Слушайте музыку Революции!“) есть по мнению Пильняка действие, направленное на определенный материал, но в конечном счете субъективное и даже инстинктивное. Это становится ясно из его отзыва на роман Владимира Зазубрина „Два мира“ (1922), которое, по мнению Йенсена¹⁶³, можно также расценить как своеобразную самохарактеристику постольку, поскольку роман „Два мира“ сильно напоминает своей структурой „Голый год“. В отзыве этом Пильняк, в частности, писал:

¹⁶² Пильняк Б. Заказ наш. Новая русская книга. Берлин 1922, № 2, с.1-2.

¹⁶³ Jensen 1979, 77.

Революция создает новое литературное мастерство. Революция заставила разорвать в повести фабулу, заставила писать по принципу „смещения планов“. Революция заставила в повести оперировать массами, - масса-стихия вошла в „я“ органически. То, что не могут оценить старые писатели (а потому молчат или пишут дореволюционно), то, что проделывает небольшая группа талантливой молодежи, изучая материал, - Зазубрин понял инстинктивно. Поэтому у него нет героев, а есть массы. Поэтому у него нет фабулы, а есть куски¹⁶⁴.

Но как в таком случае должен выглядеть конкретный механизм этого ощущения духа времени? Чем он должен отличаться от прежних методов, уже испробованных в литературе? Что собственно он дает нового? И в чем состоит критерий художественной ценности произведения?

Вряд ли от писателя следует требовать ответа на эти и подобные им вопросы. Тем не менее среди немногочисленных высказываний Пильняка по теоретическим вопросам можно найти и такие, которые если и не дают прямого ответа на них, то помогают в их поисках.

В 1924 году в Москве выходит антология „Писатели об искусстве и о себе“¹⁶⁵, появление которой говорит о чрезвычайно высоком интересе читающей публики того времени к вопросам литературной теории. В качестве своего вклада в этот сборник Пильняк, тем не менее, предложил не статью, а полухудожественный текст, озаглавленный им просто „Отрывки из дневника“, - факт сам по себе примечательный и ясно говорящий о том, что, по мнению Пильняка, какие бы то ни было теоретические объяснения со стороны авторы излишни и невозможны. Текст этот действительно представлял собой выдержки из его личных записей августа-сентября 1923 года, к которым был добавлен отрывок из его письма к Воронскому, но состоял при этом в основном из как бы спонтанных рассуждений автора на тему литературы и литературной политики.

¹⁶⁴ Б. Пильняк. Владимир Зазубрин. „Два мира“. Печать и революция. 1922 № 1, с. 294-295. Как отмечает Йенсен, в этом отзыве содержится также критические замечания по поводу несовершенства романа Зазубрина, которые во многом перекликаются с претензиями, предъявлявшимися критикой самому Пильняку (Jensen 1979, 77): факт примечательный, но имеющий лишь косвенное отношение к нашей теме.

¹⁶⁵ Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей № 1. М. – Л. 1924.

Очевидно, что Пильняк самой формой этого своеобразного критико-публицистического выступления хотел дать ответ своим оппонентам и продемонстрировать свою веру в собственные художественные принципы: рассуждения его лишены внешней, сюжетной, связи и организованы скорее чисто композиционно. Тем не менее имплицитно в них прослеживается четкая идеологическая линия. В первую очередь „Отрывки из дневника“ направлены против сторонников узкого идеологического подхода к литературе, то есть против ЛЕФ и группы „Октябрь“, а их пафос заключается в утверждении литературного плюрализма. Однако этим Пильняк не ограничился и высказался также – хотя и в весьма своеобразной форме – по поводу своего понимания творчества вообще.

Высказывание это содержится, на наш взгляд, в том фрагменте „Отрывков из дневника“, который мы выбрали в качестве эпиграфа к нашей работе в целом и который сейчас – ввиду его исключительной важности – мы хотим привести еще раз:

- и у меня была прабабка Матрена Даниловна, в Саратове на Малинином Мосту, - так у нее на веревочке был привязан чорт, она ему ставила молоко в цветном подлоннике, чорт этого молока не пил, потому что прабабка святила его святой водой, - она этого чорта видела и мне показывала – я его не видел, а она была честной старухой, хорошей, доброй – так пусть Толстой, Маяковский, Замятин – каждый видит своего чорта, уважаю их умение видеть, прошу не мешать мне видеть своего чорта, это и есть литература...¹⁶⁶

Это рассуждение-воспоминание – не просто провозглашение того, что каждый писатель творит свой собственный мир, а именно утверждение авангардистского принципа субъективности в постижении и изображении мира. Нетрудно заметить, что принцип этот тесно связан с такой нарративной категорией, как **точка зрения**, причем именно *независимая точка зрения* становится здесь не только исходным пунктом для взгляда на предмет, но и аксеологической основой, на которой строится система отношений между предметами, то есть целостная картина мира и соответственно целостная

¹⁶⁶ Пильняк, Борис. Сочинения в трех томах. Том 1. М. 1994, с. 484. В дальнейшем, за исключением особо оговоренных случаев, все ссылки на произведения Пильняка даны в тексте с указанием тома и страницы.

модель произведения.

Поэтому можно сказать, что „Отрывки из дневника“ написаны не только по поводу злободневных моментов литполитики и направлены не только против конкретных идеологических противников, но и содержат полемику по поводу более общих и глубоких вопросов литературного мастерства – полемику уже не столько со сторонниками узкопартийного, „пролетарского“ подхода к литературе, сколько с апологетами иного художественного метода и прежде всего с формалистами.

Сопоставив эту сентенцию Пильняка с тем, что уже говорилось выше о формализме и его отношении к Пильняку, можно прийти к выводу, что к 1923 году в русском авангарде наметилась не просто оппозиция двух противоположных друг другу направлений или пусть даже двух групп направлений, а противостояние двух различных подходов к природе художественного творчества, основанных на различных категориях.

Один из этих подходов был реализован конструктивизмом и близкими к нему течениями. Их понимание искусства было основано на понятии *приема*, а текст понимался как некая конструкция приемов, первичная по отношению к описываемому миру. В литературоведении и критике этот подход был подробно разработан формализмом, придавшим ему теоретическую базу. Другой подход был реализован орнаментализмом, крупнейшим представителем которого и стал Пильняк. В основе его лежало представление о субъективном постижении мира, выражением которого и становится текст, а центральной категорией оказывалась таким образом категория *точка зрения*, в то время, впрочем, еще не открытая и не названная. Этот подход нашел свое теоретическое выражение в философии текста Бахтина, идеи которого, однако, тоже еще не были известны, хотя уже и „носились в воздухе“.

Противостояние этих двух подходов к природе текста, как в области самого художественного творчества, так и в сфере науки о тексте, актуально до сих пор. Но в 20-е годы, когда нарратология как наука только зарождалась, а понятие о точке зрения в тексте еще просто не существовало, подход, представленный Пильняком, имел мало шансов на победу в теоретической дискуссии, и споры о художественном методе Пильняка и других

орнаменталистов¹⁶⁷ продолжались.

Между тем, если отвлечься от чисто личных и сугубо политических (в узком смысле этого слова) выпадов против писателя, то, читая написанное в тот период о Пильняке, нельзя отделаться от ощущения, что именно проблема точки зрения, неназванная, неосознанная, но постоянно незримо присутствующая, и есть главный предмет этих споров.

Собственно, с проблемой точки зрения связан и второй круг вопросов, возникавших по поводу художественного метода Пильняка, а именно вопросов, связанных с его принципами создания персонажей, или иными словами, проблема характера. Здесь с самого начала мы сталкиваемся, прежде всего, с прочно сложившимся мнением или, точнее, с постоянно повторяющимся упреком, что в произведениях Пильняка нет характеров в полном смысле, что его персонажи лишены психологизма, искусственны и схематичны.

Когда в 1928 году Пильняку был посвящен специальный сборник статей в выпускаемой научным издательством „ACADEMIA“ серии „Мастера современной литературы“, один из авторов этого сборника, В. Гофман, в частности, писал по поводу героев писателя:

Это даже не плоскостные неподвижные депсихологизированные герои почти всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане. Это – недифференцированные, безразличные персонажи, знакомые незнакомцы, идущие от литературы, восприятие которых должно быть подсказано, дополнено всей литературной массой эпохи, даже предыдущих эпох¹⁶⁸.

В этой цитате, среди прочего, интересна верно подмеченная критиком проблема интертекстуальности в произведениях Пильняка. Мы будем говорить о ней ниже, здесь же отметим, что интертекстуальность, как мы уже

¹⁶⁷ Ср. со спорами о произведениях Бабеля, в частности о „Конармии“, которые велись в тот период и были настолько ожесточенными, что даже отразились в народных анекдотах: их предметом в первую очередь было также отношение изображения к изображаемому, то есть право художника на субъективное видение мира и право подобного метода на существование – проблема, включавшая в себя, как и в случае с Пильняком, не только эстетический, но и политический аспект.

¹⁶⁸ Гофман В. Место Пильняка. Бор. Пильняк. Статьи и материалы. Л. 1928. Цит. по переизданию: Мастера современной литературы. Сборник под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова. Ardis. Ann Arbor (без года?), с. 18 (сохранена орфография оригинала – А. Б.).

говорили, есть, на наш взгляд, одна из форм реализации парадигматических отношений в тексте и как таковая действительно играет определенную роль в процессе создания характеров в текстах Пильняка. Гофман однако не мог развить и не развивал свое наблюдение, а причину того, что считал отсутствием характеров у Пильняка, он объяснял, исходя из традиционных реалистических представлений, много проще:

Подлинный же герой у Пильняка – и то отчасти герой – сам автор-резонер. У Пильняка несомненная тенденция превращать вещи в авторский монолог. Он не только не дает говорить своим героям, но и не дает им действовать, вернее заставляет их действовать где-то за сценой <...>¹⁶⁹

Реалистические представления плохо подходили для анализа орнаментальной прозы, и Гофман впадает в явное противоречие, когда переходит к разбору как раз образа автора и одновременно вопросу целостности текста писателя:

Проза с почти нейтральной конструкцией, примитивным сюжетом и „алгебраическими“ героями может цементироваться держаться ощущением единства авторского лица. Этого единства нет в вещах Пильняка, не смотря на то, что автор в них чувствуется и заявляет о себе автобиографическими местами (в „Третьей столице“, в рассказе „Три брата“), не смотря на тематический курсив, которым отмечена почти каждая страница¹⁷⁰.

Итак, персонажей нет, потому что вместо них есть „автор“, которого ... нет. Разумеется, статья Гофмана написана с предвзятых позиций, но вместе с тем в ней есть определенная логика, которую условно можно назвать „логикой незнания“: вся она зиждется на игнорировании проблемы точки зрения и ее роли в структуре текста.

Между тем тезис об отсутствии у Пильняка полноценных характеров оказался чрезвычайно живучим и порой повторяется даже современными исследователями литературы. Так, например, Александр Флакер подтверждает свое весьма небесспорное положение об отсутствии характеров в авангарде вообще (упомянутое нами в предыдущей главе) именно

¹⁶⁹ Гофман 1928, 20-21.

¹⁷⁰ Гофман 1928, 28.

примером Пильняка:

Das nackte Jahr ist kein Roman über den Bolschewiken Archipov und Natalja Ordynina, sondern eine Struktur, die vom revolutionären Russland in seiner Gesamtheit erzählt – es ist „das erzählte Russland a. D. 1919“, die Gestalten stellen nur Zeichen dar, hinter denen häufig eine literarische Tradition steht¹⁷¹.

И даже П. А. Йенсен, анализируя ранние рассказы Пильняка, отмечает, что этим рассказам не хватает таких признаков прозы, как сюжет и психологическая мотивировка:

Seen as prose, then, they clearly exhibit strains of other genres, and they lack almost entirely such features of realistic prose as plot and psychological motivation¹⁷².

Подчеркнем однако, что если Флакер и говорит об отсутствии характеров в авангарде вообще и у Пильняка в частности, то оговаривает, что речь идет об отсутствии характеров „в традиционном смысле“ (*im traditionellen Sinne*), а Йенсен пишет о нехватке психологической мотивировки в том виде, в каком она присуща реалистической прозе (*realistic prose*). При этом, правда, Флакер ничего не говорит о характере в нетрадиционном смысле, а Йенсен никак не ставит вопрос о возможности психологической мотивировки в нереалистической прозе. Поэтому напрашивается вывод, что не только эти конкретные авторы, но и вообще все, писавшие об отсутствии или нехватке сюжетности, цельности повествования или полноценности характеров у Пильняка, делали это, исходя из неких внешних, заранее заданных представлений об этих категориях подобно тому, как Троцкий и Воронский писали о „неправильном“ изображении Пильняком революции, исходя из своих собственных заранее заданных представлений о ней. Нетрудно заметить, что до сих пор в отношении категорий поэтики таким заранее заданным представлением оказывается представление реалистическое, согласно которому и сюжет, и характер в конечном счете определяются с

¹⁷¹ Flaker A. Die russische Avantgarde/ Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. von A. Flaker. Graz – Wien 1989, s. 36.

¹⁷² Jensen 1979, 118.

одной единственной точки зрения, занимающей высшую позицию в иерархии точек зрения текста.

Основное возражение, которое можно выдвинуть против тезисов о нехватке цельности конструкции или психологической полноценности персонажей в текстах Пильняка, состоит, на наш взгляд, в самом факте возможности восприятия каждого из этих текстов как некоего единства. Возражение это, разумеется, несколько абстрактное, однако оно становится конкретнее, если мы учтем тот простой факт, что уже несколько поколений читателей все же воспринимают тексты Пильняка как отдельные произведения, а его характеры как законченные образы. Другой вопрос, что воспринимают они их таковыми, исходя не из представлений о восприятии реалистического текста, а из каких-то других. Но тогда каких?

Собственно вопрос о единстве и принципах построения текста Пильняка и остается главным вопросом для исследователей его поэтики до сих пор.

Глубоко закономерно, что интерес к Пильняку возникает на Западе в 60-е годы в обстановке духовно-интеллектуального взрыва, одним из результатов которого было бурное развитие нарратологии и структурного литературоведения. Хотя западная публика еще в 20-е годы познакомилась с творчеством Пильняка – отчасти, правда, в весьма негативном преломлении критики Дмитрия Мирского – по-настоящему оно начинает привлекать к себе внимание западных исследователей и читателей только тогда, когда они оказываются к такому вниманию внутренне готовы. Первые серьезные работы о Пильняке появляются на Западе в 1963 году¹⁷³, после чего следует целый ряд статей. В течение следующих лет как произведения, так и личность писателя становятся объектом целого ряда статей П. А. Йенсена, Г. Броунинга, К. Эванс, Р. Магуайра, В. Александрова и др.¹⁷⁴, так что, хотя, как мы уже отмечали выше, Пильняк и занимает (по крайней мере пока) по числу посвященных ему публикаций сравнительно скромное (но при этом прочное) место, к началу текущего столетия в изучении его был накоплен весьма значительный, интересный и разнообразный материал.

Вместе с тем большинство работ о Пильняке, появившихся за это время,

¹⁷³ Bristol E. Boris Pil'nyak. *The Slavonic and East European Review*, No. 97 (June 1967), pp. 494-512. Wilson P. Boris Pilnyak. *Survey: A Journal of Soviet and East European Studies*, No. 47 (Jan. 1963), pp. 134-142.

¹⁷⁴ Обзор литературы о Пильняке см.: Browning 1985, 1-5.

носят – что вполне логично – либо обзорный характер и ставят своей целью дать прежде общую характеристику жизни и произведений писателя, либо, напротив, посвящены каким-то узким и частным вопросам, связанным с его творчеством, часто в связи с какими-то более общими проблемами истории и теории литературы.

Первой монографией о Пильняке, стала книга Веры Рек *Boris Pil'niak: A Soviet Writer in Conflict with the State* (1975)¹⁷⁵, которая, как это ясно из ее названия, посвящена социально-политическим аспектам его биографии. К обзорно-биографическому жанру принадлежит и первая немецкоязычная монография о Пильняке *Boris Pil'njaks Geschichts- und Menschenbild, Bibliographische und thematische Untersuchungen* (1976) Рейнхарда Дамерау¹⁷⁶.

Тем не менее вопросы поэтики, построения текста и в конечном счете нарративной манеры Пильняка довольно скоро выходят на первый план и начинают играть ведущую роль в исследованиях, посвященных писателю. Одновременно вопросы эти занимают и все более прочное место в кругу проблем, связанных не только с его творчеством, но и поэтикой и теорией литературы вообще. Первым крупным исследованием, непосредственно рассматривающим чисто технические принципы создания орнаментальной прозы писателя, следует признать монографию Адельхайд Шрамм о ранних романах Пильняка (1976)¹⁷⁷, автор которой анализирует некоторые особенности как микро-, так и макроструктуры текста романов „Голый год“ и „Машины и волки“.

Немало ценных наблюдений над нарративной манерой писателя содержат и две, уже неоднократно цитировавшиеся нами, фундаментальные монографии о Пильняке, благодаря которым его творчество было окончательно введено в научный оборот. Первая из них – монография П. А. Йенсена (1979)¹⁷⁸ – представляет собой подробный обзор жизни и произведений Пильняка до 1924 года. Вторая – книга Г. Броунинга (1985)¹⁷⁹ – охватывает уже жизненный и творческий путь Пильняка в целом и является на сегодняшний день наиболее полным обзорным исследованием о писателе. Из работ,

¹⁷⁵ Reck V. T. *Boris Pil'niak: A Soviet Writer in Conflict with the State*. Montreal 1975.

¹⁷⁶ Damerau R. *Boris Pil'njaks Geschichts- und Menschenbild, Bibliographische und thematische Untersuchungen*. Giessen 1976.

¹⁷⁷ Schramm A. *Die Frühen Romane B. A. Pil'njaks: Eine Untersuchung zur „ornamentalen Prosa“ der zwanziger Jahre*. München 1976.

¹⁷⁸ Jensen 1979.

¹⁷⁹ Browning 1985.

появившихся вслед за ними, следует выделить прежде всего исследование Хэ Сок Кима о технике монтажа в повести Пильняка „Иван-да-Марья“ (1989)¹⁸⁰ и монографию Наталии Кромм о поэтике самоцитирования в поздних произведениях писателя (2005)¹⁸¹.

К наблюдениям и выводам, содержащимся в этих работах, мы еще не раз обратимся в дальнейшем. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что хотя проблемы поэтики Пильняка и находятся в центре внимания авторов всех перечисленных выше работ, нельзя сказать, что они нашли в них свое исчерпывающее решение. Монографии Йенсена и Броунинга остаются прежде всего обзорными монографиями и тема поэтики, уже не говоря о нарративной манере, затрагивается в них в соответствующем ключе. Что же касается работ Шрамм, Хэ Сок Кима и Кромм, то, хотя проблема построения текста Пильняка и является их главным предметом, рассматривается она в них каждый раз в достаточно конкретном аспекте и под достаточно узким углом зрения.

Подобная тенденция к дискретному анализу отдельных аспектов поэтики Пильняка характерна и для большинства российских работ, появившихся в последнее время. Восприятие Пильняка в России и Советском Союзе – особая тема. Выше мы уже коротко коснулись ее. Несмотря на то, что со времени „оттепели“ начала 60-х годов в советском литературоведении и критике делались неоднократные попытки „вернуть“ Пильняка в официально признанную литературу¹⁸², а также несмотря на то, что в 1976 году в СССР были изданы избранные произведения писателя в одном томе¹⁸³, официальное отношение к нему в стране оставалось более, чем сдержанным, а позиция литературного (и литературоведческого) истеблишмента – подозрительной и пренебрежительной¹⁸⁴. Учитывая то обстоятельство, что в

¹⁸⁰ Hee-Sok Kim. Verfahren und Intention des Kombinatorischen in B. A. Pil'njaks Erzählung „Ivan da Mar'ja“. München 1989.

¹⁸¹ Kromm N. Boris Pil'njaks Poetik des Selbstzitats in den 30er Jahren. Frankfurt am Main 2005.

¹⁸² См. например, такие статьи как: Палиевский П. Экспериментальная литература. Вопросы литературы, 1966, 8, с. 78-90. Андреев Ю. Революция и литература. Л. 1969, с. 154-168. Новиков В. Творческое развитие Бориса Пильняка. Вопросы литературы. 1975, 6, с. 186-209. См. также краткий обзор: Browning 1985, 3.

¹⁸³ Пильняк Б. Избранные произведения. М. 1976.

¹⁸⁴ Ср. с характеристикой отношения к Пильняку, которая дается в одной из новейших работ о нем: „Негативные оценки прозы Б. Пильняка характерны для большинства советских ортодоксальных литературных критиков и литературоведов 20-х годов (что „естественно“ для этого периода „свободной“ партийной науки о литературе) и застойных 70-х годов XX века“. (Харчевников А. В. Своеобразие прозы Бориса Пильняка. Учебное пособие по спецкурсу. Ч. 1. Магадан 2002, с. 3)

этот период изучение поэтики (особенно в его структурном варианте) уже само по себе носило оппозиционный характер и было связано с рядом трудностей, для серьезного анализа структуры текста такого „неблагонадежного“ автора, как Пильняк, просто не было условий. Теоретически условия эти должны были возникнуть после в ходе и после перестройки, и так оно отчасти и произошло, однако негативное отношение к Пильняку остается одной из характерных черт современного российского литературного климата и одним из основных препятствий для изучения его творчества.

Тем не менее, с начала 90-х годов в России (и других странах русскоязычного пространства) вышел целый ряд интересных работ о Пильняке. Здесь прежде всего следует назвать статьи А. П. Ауэра, Н. Д. Тмарченко, И. О. Шайтанова, Г. Белой, А. В. Харчевникова и др., в значительной степени посвященных именно проблемам поэтики и структуры текста писателя¹⁸⁵. Важно также отметить выход первого, хотя и далеко не полного, собрания сочинений писателя¹⁸⁶, а также тот факт, что в 90-е годы Пильняку были посвящены по крайней мере два специальных сборника научных статей¹⁸⁷. Еще более знаменательный факт состоит в том, что творчество Пильняка становится все более популярным у научной молодежи: за последние годы оно стало темой ряда весьма интересных (хотя, к сожалению, лишь частично опубликованных) диссертаций, среди которых отметим работы Л. С. Кисловой, С. Ю. Гориновой, Р. Ж. Юсуповой, Л. Н. Анпиловой и С. В. Бревновой¹⁸⁸. Уже само перечисление названий этих работ говорит о том, что именно проблема единства текста Пильняка остается сегодня столь же

¹⁸⁵ Ауэр А. П. О поэтике Бориса Пильняка. Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Коломна 1991, с. 4-15. Тмарченко Н. Д. „Голый год“ Б. Пильняка как художественное целое. Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М. 1995, с. 16-26. Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов: „Перевал“ и судьба его идей. М. 1989, с. 146-149. Шайтанов И. О. Исторические метафоры Бориса Пильняка („Красное дерево“ и „Волга впадает в Каспийское море“). Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Коломна 1991, с. 47-56. Харчевников 2002.

¹⁸⁶ Пильняк Б. Сочинения в трех томах. Составление, подготовка текста и комментарии Б. Б. Андроникашвили-Пильняка. М. 1994.

¹⁸⁷ Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Коломна 1991. Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М. 1995.

¹⁸⁸ Кислова Л. С. Динамика художественной прозы Б. Пильняка. Авт. дисс. к. ф. н. Тюмень 1997. Горинова С. Ю. Проблемы поэтики прозы Б. Пильняка 20-х гг. Авт. дисс. к. ф. н. СПб 1995. Юсупова Р. Ж. Стилистический комплекс художественного контекста (на материале романа Б. Пильняка „Голый год“). Авт. дисс. к. ф. н. Алма-Ата 1991. Анпилова Л. Н. Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности. Авт. дисс. к. ф. н. Екатеринбург 2002. Бревнова С. В. Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста *на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка). Авт. дисс. к. ф. н. Краснодар 2002.

актуальной, как и в начале 20-х годов, и по-прежнему привлекает к себе пишущих о нем. Ряд интересных положений и выводов, содержащиеся в этих работах, о которых мы можем судить по их авторефератам, мы безусловно будем учитывать в дальнейшем.

В то же время, как уже отмечалось выше, в большинстве как российских, так и западных работ речь идет не столько о повествовательной системе Пильняка, сколько об отдельных особенностях его поэтики. При этом исследователи как правило исходят из самых разных, часто вступающих в противоречие друг с другом, теоретических положений и рассматривают те аспекты поэтики писателя, которые наиболее удобны для избранного ими подхода. В принципе такая ситуация абсолютно нормальна и отражает определенный этап развития науки о тексте, а разнообразие подходов может играть безусловно положительную роль. Сейчас, однако, можно утверждать, что подобный этап постепенно проходит и, тем не менее, ряд проблем остается. Одной из них является, например, то, что российские и западные исследователи плохо учитывают работы друг друга, причем иногда из-за того, что они – часто по техническим причинам – остаются для них недоступны, в результате чего разнообразие подходов порой оборачивается методологическим хаосом. Это, разумеется, нисколько не умаляет ценности отдельных исследований, однако требует несколько более критического – с учетом контекста – взгляда на них и новых методологических установок.

Настало время нового, комплексного подхода к дискурсу Пильняка, подхода, который бы учитывал достижения, накопленные в нарратологии за последние десятилетия, и который предполагал бы решение проблемы целостности текста писателя, исходя не из отдельных аспектов и приемов его нарративной техники, а именно из описания его *повествовательной формы* как единой системы. Такой подход неотделим от описания формирования и эволюции этой повествовательной формы, с одной стороны, и от широкого исторического контекста, с другой. Данная работа – первый шаг в осуществлении такого подхода, и, приступая к ее заключительной части, мы хотим сделать еще две оговорки.

Во-первых, в рамках одной единственной работы невозможно дать сколько-нибудь полное описание повествовательной манеры Пильняка во всех или даже в большинстве его произведений. Поэтому мы сосредоточим наше

внимание на основных узловых пунктах формирования и развития этой манеры, пунктах все же достаточно репрезентативных для создания ясного представления о нарративных принципах писателя.

Во-вторых, целый ряд особенностей наррации, о которых пойдет речь применительно к Пильняку, в принципе могут быть релевантны не только для него, но и для целого ряда писателей-авангардистов (это в первую очередь Бабель, Замятин, Платонов и др.). Тем не менее мы все же хотели бы ограничить наше поле исследований определенным материалом, тем более что именно в творчестве Пильняка целый ряд нарративных приемов, свойственных авангарду вообще, находит свое крайнее и логически завершенное выражение.

Выше, в предыдущих главах, мы обрисовали тот нарративный фон, на котором возникает нарративная манера писателя. Теперь нам предстоит разобраться, в чем же именно она состоит.

Глава 5

РАННИЙ ПИЛЬНЯК: В ПОИСКАХ ФОРМЫ

Когда начнется формирование повествовательной манеры Пильняка?

Вероятно, это происходит уже в самом начале его творческого пути, в его первых произведениях, однако очевидно, что процесс поисков своей собственной повествовательной формы занял у писателя определенное время. Мы не будем подробно останавливаться на отвлеченном и философском вопросе о том, как и в какой степени окружение и условия жизни в детстве и юности писателя повлияли на его поэтику. В принципе постановка такого вопроса вполне обоснованна, однако требует иного жанра исследования и иной методики, чем те, которые избраны нами¹⁸⁹. Отметим однако, что вполне возможно, что Пильняк в юные годы познакомился с философией Бергсона, который был тогда весьма популярным автором в среде интеллектуальной молодежи, хотя прямых указаний на то, что Пильняк его читал, нет. Обратим также внимание на то, что основной темой первых

¹⁸⁹ Подробно о детстве и юности Пильняка см.: Jensen 1979, 13-21. Browning 1985, 9-15.

произведений Пильняка („Юра“, „О Севке“), о которых мы здесь не будем говорить подробно, был контраст между миром фантазии ребенка и реальным миром взрослых¹⁹⁰, то есть конфликт между воображением и объективной (или псевдообъективной) реальностью, который, как мы постарались показать выше, является одной из основополагающих черт авангарда.

Несомненно, что первые рассказы Пильняка, написанные в 1915-1918 годах¹⁹¹, носили четкий отпечаток литературы постреализма и влияния Чехова и Бунина. Влияние это особенно заметно в произведениях Пильняка, посвященных теме земства („Как обыкновенно“, „Ночью в степи“, „Первый снег“ и др.), которая по сути дела является новым поворотом традиционной для русской литературы темы отношений между „народом“ и интеллигенцией. Вряд ли можно было бы ожидать, что, разрабатывая эту тему, Пильняк был в состоянии сразу освободиться от рамок заданных его великими предшественниками. Тем не менее, уже в этих рассказах заметно стремление преодолеть эти рамки и найти свой собственный угол зрения, причем стремление это становится тем более заметным, чем ближе Пильняк подходит к другим, уже свои собственным, оригинальным темам.

Собственно, ранее творчество Пильняка может быть представлено как разработка двух основных тем. Первая из них – тема земства, то есть тема служащих в земских органах интеллигентов – врачей, лесничих и т. п. – людей, посвятивших себя „народу“, тема их моральной ответственности и одиночества перед лицом окружающего их равнодушия этого „народа“. Другая тема – это тема природы или, точнее, „биологической этики“¹⁹². Эта тема раскрывается Пильняком в разных аспектах и на разном материале, но ее детерминантой следует признать понятие природы не просто как объекта описания, а как выражение некоего нравственного начала, неумолимого, равнодушного, но в конечном счете справедливого в своей правоте¹⁹³. Обе темы развиваются в произведениях писателя то параллельно, то пересекаясь, чтобы затем, окончательно столкнувшись, и развернуться в новой и уникальной теме наиболее значительных произведений Пильняка – романах

¹⁹⁰ Jensen 1979, 107.

¹⁹¹ О периодизации творчества Пильняка см.: Browning 1985, 91-94.

¹⁹² Jensen 1979, 116.

¹⁹³ В разработке этой темы Пильняк, безусловно, также следовал определенной традиции, но в первую очередь западной (Киплинг, Джек Лондон, Хаггард и др.). Теоретически вопрос о влиянии этой традиции как на Пильняка, так и на русскую литературу начала XX века в целом может стать темой отдельного исследования.

„Голый год“ и „Машины и волки“.

Отвлекаясь от вопроса, что первично, а что вторично – тема или форма, в которой она преподнесена – можно с известной долей условности утверждать, что именно эта вторая тема и потребовала от писателя новых, адекватных ей форм выражения и что обращение к ней и стало важнейшим импульсом развития его оригинальной повествовательной манеры.

Во всяком случае, оригинальные черты этой манеры становятся весьма заметны уже в рассказе „Целая жизнь“ (1915), первом значительном произведении Пильняка, посвященном теме биологической этики¹⁹⁴, а также в других рассказах, вошедших в сборники „С последним пароходом“ (1918) и „Былье“ (1920). Для того чтобы определить, в чем конкретно состояли эти черты, остановимся более подробно на коротком, но весьма типичном для раннего Пильняка рассказе „Вещи“.

Этот рассказ, впервые опубликованный в сборнике „Смертельное манит“ (1922), был написан, впрочем, значительно раньше – в мае 1918 года.

Первая проблема, с которой мы сталкиваемся при анализе этого произведения, это проблема его жанра. Хотя „Вещи“ определяются как рассказ, в этом тексте трудно выделить составляющие, присущие рассказу в традиционном, реалистическом смысле этого слова – прежде всего, фабулу и сюжет. Собственно говоря, „Вещи“ представляют собой описание некоего дома в некоем городе и отдельных обстоятельств жизни некоей героини, собирающейся этот дом покинуть. Мы не случайно несколько раз употребляем слово „некий“, потому что именно оно как нельзя лучше подходит для определения изображаемого в этом тексте и в известном смысле может быть признано таким же ключевым словом для метода изображения Пильняка здесь, как слово „почему-то“ – для системы мотивировок Чехова. Дело в том, что слово *некий*, соединяя конкретность с неопределенностью, вовсе не обязательно предполагает обобщение и типизацию, хотя и не исключает их. Зато оно достаточно ясно обозначает ограниченность повествующей инстанции, и именно эта ограниченность становится основной чертой нарративной манеры этого текста.

¹⁹⁴ Подробный анализ этого рассказа см.: Bogen A. Perspektivierung und Rekurrenz. *Narratologia: Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne*. Hrsg. R. Hodel, V. Lehmann. Berlin – New York 2008. S.155-177 (далее: Bogen 2008b).

Рассказ начинается описанием, данном с точки зрения повествователя:

Над рекой, тихой и серебряной, стоял каменный город, кремль, соборы, каменные дома, улицы, замощенные огромными булыжинами. В закоулке, замыкая тупик, стоит дом, одноэтажный, белый, с охровыми двумя колоннами, с конями на бельведере; за домом сад, выродившийся в дичь, весь в черемухе и сирени. Дом внутри мал; по фасаду идут три комнаты, потолки в комнатах низки, стены толсты, полы в ковриках, у окон цветы. В средней комнате, где дверь ведет под колонны, стоит рояль. (1, 412)

Очевидно, однако, что повествователь, представляя со своей точки зрения это описание, сообщает практически только то, что видит с позиции „здесь и сейчас“. Так, он видит большое количество деталей (огромные булыжины, охровые колонны, сад в черемухе и сирени и т. д.), хорошо знает расположение дома, его планировку и обстановку, но практически не располагает никакой информацией о том, какой именно город имеется в виду, на какой реке он стоит и т. п. Он говорит, что река была „тихой и серебряной“, но не делает никакой попытки обозначить эту реку в плане темы высказывания, то есть исходя из гипотетически известных имплицитному читателю географических сведений – попытки, обязательной в реалистическом повествовании, пусть даже и в квазиварианте (например, „город Н на реке Р.“).

Тип повествование в начале рассказе как нельзя лучше подходит под тот тип, который Брукс и Уоррен определяют как „камера“. Описание действительно напоминает фильм, снятый камерой, которая сначала дает крупный план неизвестного города, затем движется по его улицам, выхватывая такие детали, как крупный булыжник, приближается к какому-то дому, снимает сначала его фасад, заглядывает за него, потом входит в дом, движется через комнаты, опять успевая схватить отдельные детали („потолки ... низки, стены толсты, полы в ковриках“), и, наконец, останавливается в одной из них. Переход от грамматического прошедшего времени к настоящему („стоял город“ – „стоит дом“) еще более подчеркивает данный эффект.

Тем не менее, уже во втором абзаце повествовательная манера несколько меняется и даже вроде бы образует определенный контраст с

повествовательной манерой первого:

Тридцать лет тому назад приехала сюда девушка, молодая, беззаботная и радостная беспричинно. Тридцать лет прошло. (1, 412)

В действительности, однако, контраст этот мнимый. Разумеется, повествование больше нельзя уподобить движению кинокамеры, так как оно совершает ретроспекцию, необходимым условием чего оказывается некоторое обобщение („Тридцать лет прошло“.) Но вместе с тем нельзя не заметить, что движение повествования во времени во многом сходно с его движением в пространстве: мы узнаем, что прошло „тридцать лет“, но с какого момента, нам не сообщается. Не сообщается нам также ничего более конкретного и о моменте настоящем, то есть о времени действия: мы знаем лишь, что оно происходит *случая* тридцать лет, но не более. В результате эти „тридцать лет“ оказываются сравнимы с „городом“ и „домом“: это *некие* тридцать лет, конкретные и одновременно неопределенные.

Таким образом, нарративная компетентность нарратора оказывается заметно ограниченной сразу на уровнях времени и пространства, причем сходство этой ограниченности подчеркивается тем, что время передается с помощью тех же самых деталей, что и пространство, точнее с помощью описания изменений в этих деталях:

Булыжины перед домом, тогда только что выложенные, проросли травой, из винокурного завода слева перестроили казармы, и там утром и вечером играли прозрачную зорю. По соседней улице прошел трамвай. Город расползся по горе, заполз за реку. (1, 412)

Но слово *некий* имеет еще одну особенность. В своем соединении конкретного и неопределенного оно как бы предполагает смену или, во всяком случае, наличие сразу разных точек зрения, с одной из которых предмет выглядит конкретно, а с другой неопределенно. С чьей же точки зрения описываемое является конкретным? Очевидно, с той, чье проявление в тексте обозначено конкретными пространственными значениями – „слева“, „по соседней улице“ – то есть с точки зрения героини.

Сама эта героиня в описании повествователя тоже предстает как *некая*. С его точки зрения она обозначается как *она*, читателю не сообщается ни как ее зовут, ни каков ее социальный статус. Правда, дано ее краткое описание, но это опять-таки описание чисто внешнее, описание признаков, которые можно увидеть со стороны: старая женщина, с седыми волосами, в черном платье (1, 412). В то же время точка зрения этой героини представлена в рассказе достаточно полно. Именно с этой точки зрения представлены в тексте различные детали и обстоятельства ее жизни, которые отчасти совпадают с деталями, представленными с точки зрения повествователя, а отчасти дополняют их и образуют свою собственную парадигму. Детали эти касаются прежде всего личной жизни героини, ее прошлого. При этом они остаются по большей части деталями внешними, но становятся как бы пропущенными через восприятие персонажа.

Переход к точке зрения героини начинается уже во втором, приведенном нами выше абзаце, и именно во фразе: „Тридцать лет тому назад приехала сюда девушка, *молодая, беззаботная и радостная беспричинно*“. Если первая часть этой фразы представляет собой выражение точки зрения повествователя, уже совмещенной, впрочем, с точкой зрения персонажа (так как именно героиня знает о том, когда она „сюда“ приехала), то во второй появляется выражение точки зрения на идеологическом уровне (в словах, выделенных нами курсивом), и есть все основания полагать, что это выражение точки зрения героини. Во-первых, нарратор, ведущий повествование с подчеркнута внешней точки зрения („камера“), вряд ли может располагать информацией о внутреннем мире героини, да еще тридцать лет назад. Для того, чтобы дать такую информацию, повествование должно хотя бы на время перейти к точке зрения самого персонажа. Во-вторых, слова „молодая, беззаботная и радостная беспричинно“ звучат слишком наивно, чтобы быть представленными с точки зрения повествователя. Однако их наивность выглядит более оправданно, если учесть, что они выражают точку зрения пожилой женщины, вспоминающей и идеализирующей свое прошлое.

В принципе, подобный прием встречается и в литературе реализма. Однако там информация, представленная с точки зрения персонажа, всегда оказывается в конечном счете включенной в информационное поле,

созданное точкой зрения нарратора. В тексте Пильняка этого не происходит, а происходит скорее обратное.

Выше мы сказали о том, что в рассказе „Вещи“ трудно выделить фабулу и сюжет. Трудность при этом представляет не столько отсутствие событий, сколько форма их передачи. Фактически в рассказе есть две фабулы и два сюжета. Первый сюжет – внешний. Он представлен с точки зрения повествователя, почти не отклоняется от соответствующей ему фабулы и охватывает приблизительно одни сутки из жизни героини, в течение которых она готовится к отъезду из дома, описанному в начале текста.

При анализе этого сюжета уже возникает своеобразная проблема, касающаяся соотношения нарративного и дескриптивного начал в тексте. Дело в том, что ограниченность точки зрения нарратора не позволяет ей связать события в единое синтагматическое целое и рассказ, представленный с этой точки, выглядит скорее как цепь отдельных описаний. Выше, в главе 1, мы уже говорили о том, что оппозиция „нарративность – дескриптивность“ носит, на наш взгляд, относительный характер и что практически любой текст, написанный хотя бы с одной точки зрения, в принципе является нарративным, так как описывает некое событие, хотя и не обязательно фактуальное. Подчеркнем, однако, что степень возрастания дескриптивности всегда пропорциональна степени ограничения нарративной компетентности повествующей точки зрения: ведь чем меньше носитель этой точки зрения знает об обстоятельствах и условиях отдельного события, тем меньшей способностью обладает он связать это событие с другими событиями; в результате повествование превращается в описание состояний, а для установления причинно-следственных связей между ними наррация нуждается в дополнительных средствах.

Так происходит и в рассказе „Вещи“. Особенностью его является то, что этим дополнительным средством становится второй сюжет, скрытый и представленный с точки зрения героини. Этот второй сюжет представляет собой ретроспекцию, охватывающую тридцать лет ее жизни, но выражен он исключительно через отдельные детали и воспоминания, отрывочная последовательность которых соответствует восприятию персонажа:

Она хотела вспомнить прошлое. В доме не выставляли рам, было по-

зимнему; к пасхе не убирались – откладывался отъезд со дня на день, - и на окнах лежала пыль. Вспоминала о том, что двадцати восьми лет начала изучать английский язык, а тридцати двух – музыку, тогда же купила рояль. Не сознавала ясно, - делала это затем, чтобы заполнить жизнь, чтобы, встав утром, знать свой день. Не изучила языка, не пошла в музыке дальше сонатинок „Черни“. Тридцать лет тому назад, когда были подружки и милые секреты, и старая тетя вывозила на балы, - тогда несколько дней она была невестой, и тетка купила пружинную двухспальную кровать (только что входившую в моду), мраморный умывальник и будильник, играющий „Веверля“.

(1, 412-413)

Именно переход на точку зрения персонажа позволяет читателю узнать о событиях из жизни героини, которые повествователю с его ограниченной нарративной компетентностью недоступны. Однако поскольку нарративная компетентность точки зрения героини также ограничена, второй сюжет рассказа также может быть установлен только на основании парадигматической соотнесенности деталей, представленных с этой точки зрения.

Так, на основании этой парадигматической соотнесенности мы узнаем, что тридцать лет назад, вскоре после того, как она въехала в этот дом, героиня пережила некую личную драму, в результате которой расстроилась ее намечавшаяся свадьба. Фактуальные подробности этой драмы остаются нам, впрочем, неизвестны. Зато нам становится известно нечто другое, что собственно и составляет тему и сюжет рассказа: чувства героини тогда и сейчас и мир ее эмоций в их своеобразном развитии.

Как раз об этом развитии и говорят три записки, найденные героиней в нижнем ящике секретера при подготовке к отъезду. Одна из этих записок – счет по покупке рояля, того самого, который стоит теперь в одной из комнат дома и который упоминается вначале рассказа. Другая была написана двадцать три года назад, то есть спустя семь лет после несостоявшейся свадьбы, и представляет собой черновик неотправленного письма:

„Будешь проезжать мимо Самары, поклонись городу, давшему миру М. Д...

Живу скучно, однообразно. Изучаю английский. Знаешь, сегодня – 24 июня, Иванова ночь, когда цветут несбыточные цветы папоротника“.

(1, 413)

Значение этой записки становится яснее при соотнесении ее текста с текстом третьей записки, написанной неизвестно когда:

„29 сентября, двадцать девятое, 29, 29...“

М. Д., М. Д... Михаил, Михаил. Проба пера“.

(1, 413)

В коротком комментарии, представленном с точки зрения героини (на уровне языка точки зрения героини и нарратора оказываются совмещенными), говорится, что 29 сентября – это день, когда она перестала быть невестой и когда в дом привезли умывальник, кровать и будильник. Теперь, с точки зрения героини, эти два события оказываются совершенно равноправными, потому что именно умывальник, кровать и будильник – вещи! – становятся теперь для нее воплощением ее чувств тогда.

Вещи оказываются связующим звеном между токами зрения повествователя и героини: повествователь описывает обстановку (мир вещей) со стороны, крупным планом, героиня же со своей точки зрения выхватывает из этой обстановки то, что имеет для нее значение постольку, поскольку связано с ее чувствами и воспоминаниями. Вещи становятся предметом единственного фактуального события рассказа: приняв сначала решение оставить их в доме, который она собирается покинуть, героиня, найдя и перечитав записки из прошлого, меняет свое решение и забирает эти вещи с собой, несмотря на то, что везти их надо „через всю Россию“. И таким образом вещи, показанные с двух, практически независимых друг от друга точек зрения, образуют единую фабулу рассказа, подлинным, хотя и скрытым содержанием которой, являются чувства героини: ее короткое ощущение счастья („несколько дней она была невестой“), трагедия, которую она пережила („и в тот же день тогда, вечером, она перестала быть невестой“), ее любовь, которую она так и не могла забыть („поклонись городу, давшему миру М. Д.“) может быть просто потому, что ей не было альтернативы („живу скучно, однообразно“), хотя

забыть и пыталась (письмо с упоминанием о М. Д. осталось неотосланным; вторая записка: „Михаил. Проба пера.“) и, наконец, ее неспособность освободиться от всего этого теперь, в старости, перед лицом смерти.

Благодаря подобной конструкции Пильняку удалось создать чрезвычайно лаконичное, но при этом многозначное произведение. Почти не вмешиваясь в повествуемый мир, не давая никаких комментариев и даже почти не участвуя в отборе описываемого, повествователь предоставляет читателю значительную свободу воображения, но одновременно подводит его к определенным выводам, которые этот читатель может сделать, но может, в принципе, и не делать.

Если рассмотреть „Вещи“ в контексте других произведений Пильняка этого периода, посвященных теме биологической этики, нельзя не заметить своеобразный идеологический месседж этого произведения, заключающийся в никак не высказанном и никак не сформулированном, но подспудно присутствующем едва ли не в каждом слове текста ощущении неизбежности и даже справедливости судьбы его героини. В этом смысле „Вещи“ явно перекликаются с такими рассказами Пильняка, как „Целая жизнь“, „Поземка“, „Смерти“ и др. Вместе с тем, есть и глубокое различие между рассказом „Вещи“ и, например, рассказом „Целая жизнь“.

В рассказе „Целая жизнь“ речь идет о животных, о мире природы, красивом и одновременно страшном. Автор любит красоту этого мира, но показывает и его жестокую сторону, причем показывает так, что она становится логическим и продолжением и даже необходимым условием этой красоты. Поэтому в рассказе нет какой бы то ни было этической оценки его образов: его этический месседж направлен скорее вовне, против общепринятой христианско-гуманистической морали, и рассказ в целом может быть понят именно как вызов ей.

В рассказе „Вещи“ тоже есть своя красота – красота мира запустения и одиночества, красота безысходности и упадка. Но в нем речь идет о людях, и поэтому в нем неизбежно, хотя и имплицитно, возникает вопрос о личной ответственности, иными словами, вопрос: кто виноват? Ответ на этот вопрос рассказ, естественно, не дает. Однако очевидно, что это рассказ не просто о неизбежности и справедливости судьбы, но еще и рассказ о пустой и потерянной жизни, для которой подобная судьба и оказывается

справедливой.

Не будем забывать и о времени написания рассказа. Это 1918 год, и если рассмотреть „Вещи“ также и в контексте поисков Пильняка того времени, то рассказ можно понять и как своеобразную метафору неизбежности и справедливости ухода старого мира. Неслучайно при этом, что речь в нем идет о чувствах: ведь именно как стихия, в первую очередь разрушающая старые, привычные чувства людей и вызывающая чувства новые, и будет изображена революция в романах и других произведениях Пильняка, посвященных ей. В этом отношении „Вещи“ представляют собой определенный шаг на пути к осмыслению революции и связанного с ней психологического перелома.

Возвращаясь к нарративной манере этого рассказа, мы можем констатировать, что она тоже представляет собой определенный шаг – шаг в поисках новой повествовательной формы, однако нельзя сказать, что она уже представляет собой такую форму. В целом рассказ еще укладывается в схему постреализма, однако в нем уже можно ясно увидеть тенденции, проявившиеся в творчестве Пильняка в дальнейшем: это, прежде всего, стремление к независимости точек зрения и усиление роли парадигматических отношений в тексте, которые начинают выполнять сюжетообразующую функцию.

Если сравнить повествовательную манеру Пильняка в этом и других его ранних рассказах с повествовательной манерой позднего Чехова, то тенденции эти можно представить более наглядно.

Сходство повествовательных манер раннего Пильняка и позднего Чехова состоит в том, что в текстах обоих писателей точка зрения повествователя сохраняет свою организующую функцию, что выражается в ее, по крайней мере, формальном господстве на уровнях времени и пространства, но утрачивает функцию объясняющую, что проявляется в ее ослабленной позиции на уровнях идеологии и причинно-следственных связей. Вместе с тем ослабление ауториальной точки зрения на уровне причинно-следственных связей выражено у Пильняка более определенно. Если (как мы показали это в главе 3) в рассказах позднего Чехова повествователь демонстрирует принципиальную невозможность объяснения, но сама проблема объяснения еще актуальна, то у Пильняка нет уже самой такой

проблемы. Выражается это по-разному, в том числе и на чисто лексическом уровне: если неопределенные местоимения являются отличительной чертой речи повествователя, а слово *почему-то* можно признать ключевым для всей системы мотивировок позднего Чехова, то у Пильняка подобные лексемы практически отсутствуют: во всем тексте рассказа „Вещи“, также как, например, и во всем тексте рассказа „Целая жизнь“ нет ни одного слова с неопределенной частицей *-то*. То есть, иными словами, повествователь раннего Пильняка не только не может ничего объяснить, но даже и не собирается это делать.

Попробуем более детально проследить сходство и разницу между нарративными формами Чехова и Пильняка на примере другого рассказа Пильняка – „Лесная дача“ (1918), - который отражает дальнейшее развитие его повествовательной манеры.

Рассказ этот, как, впрочем, и многие другие произведения писателя, имеет сложную творческую историю. Написанный в 1917 году, он был опубликован в 1918 году под названием „Половодье“. Затем, в сентябре 1922 года, он был переработан автором и в несколько измененном виде опубликован в начале следующего года уже под названием „Лесная дача“¹⁹⁵. Переработка, тем не менее, слабо затронула именно нарративный аспект рассказа, поэтому мы будем использовать название и текст его окончательного варианта, имея при этом в виду, что текст этот все же показателен для повествовательной манеры Пильняка 1917-1918 годов.

Рассказ „Лесная дача“ можно назвать одним из самых „классических“ произведений Пильняка. Его стиль, проблематика, отчасти основные характеры явно ориентированы на традиции русской классической литературы, в первую очередь на Тургенева и Гончарова. В чем, однако, состоит главное отличие этого рассказа от произведений этих авторов, так это именно в его нарративной форме, которая внешне вроде бы тоже следует классическим образцам, но в действительности содержит в себе элементы, подрывающие и, в конечном счете, разрушающие нарративные принципы реалистического (или даже псевдореалистического) дискурса.

О том, что это разрушение происходит гораздо более радикально, чем в текстах позднего Чехова, говорят данные сравнительного анализа отдельных

¹⁹⁵ Browning 1985, 100. Jensen 1979, 112, 345-346.

эпизодов этого рассказа и рассказа Чехова „Архиерей“.

Прежде всего, следует выделить те признаки, на основании которых эти два рассказа вообще можно сравнивать. Оба рассказа сопоставимы своим объемом: оба они (в указанных изданиях) занимают 16 с половиной страниц. Оба они чисто формально разделены на отдельные главы: „Архиерей“ на 4, „Лесная дача“ – на 6. Оба они написаны в объективной повествовательной манере от лица неперсонифицированного (то есть, недиегетического согласно терминологии Шмида) нарратора. Но все же главным основанием для их сравнения надо считать, во-первых, сходство тем – оба они посвящены экзистенциальному осмыслению смысла жизни на фоне воспоминаний о прошлом – и, во-вторых, сходство в повествовательном решении этих тем – сюжеты обоих рассказов представляют собой смену психологических состояний героев и соотнесенных с этими состояниями событий и описаний. Сходно – даже чисто формально – и начало обоих рассказов: это описания обстановки, в которой находится герой, мотивированное именно его психологическим состоянием.

Вспомним начало рассказа „Архиерей“:

Под вербное воскресенье в Старо-Петровском монастыре шла всеобщая. Когда стали раздавать вербы, то был уже десятый час на исходе, огни потускнели, фитили нагорели, было все, как в тумане. (186)

Сравним его с началом рассказа „Лесная дача“:

В оврагах лежал еще снег, бурый и рыхлый; из-под него стекали ледяные ручьи, но наверху снег уже стаял, и прошлогодняя трава, желтыми стрелками, смотрела в небо, на припеке появились первые желтые цветочки. (1, 461)

Нас интересует здесь не столько стилистическое или семантическое сходство этих композиционных единиц, сколько их нарративная функция. В функции же этой много общего, но есть и существенное различие.

Описание обстановки в рассказе Чехова мотивировано состоянием героя более непосредственно или, точнее, при большем участии нарратора. Это становится заметно уже в следующих фразах текста:

В церковных сумерках толпа колыхалась, как море, и преосвященному Петру, который был уже нездоров три дня, казалось, что все лица – и старые, и молодые, и мужские, и женские – походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз. (186)

Мотивировка здесь заключается в постепенном переходе к точке зрения персонажа, причем переход этот выражен как синтаксически – объединением описания обстановки с описанием состояния Петра в одно сложное предложение, - так и логически – описание ощущений персонажа следует непосредственно за описанием обстановки, в результате чего описание обстановки превращается в тему, а описание внутреннего состояния героя – в рему высказывания.

Первое предложение рассказа („Под вербное воскресенье в Старо-Петровском монастыре шла всенощная“) совершенно нейтральна и выражает точку зрения повествователя. Однако уже во втором предложении начинается переход к точке зрения героя („огни потускнели, фитили нагорели, было все, как в тумане“), который далее становится еще более очевиден („толпа колыхалась, как море“). Затем происходит возврат к точке зрения повествователя (в словах „который был нездоров уже три дня, казалось“), чтобы с этой точки зрения объяснить именно такое видение героем обстановки тем фактом, что архиерей Петр болен.

Таким образом, точка зрения повествователя несет организующую и отчасти объясняющую функцию. Другое дело, что объяснение, которое предлагает повествователь, является недостаточным, а иногда даже просто неверным (см. главу 3). Но сейчас для нас важно, что в тексте Чехова существуют определенные *формальные* каузально-логические связи, выраженные с точки зрения повествователя, с помощью которых тот или иной поворот сюжета, представляющего в действительности изменение внутреннего состояния героя, находит свое *внешнее*, фактуальное, объяснение.

Таким объяснением может быть событие, как, например, в эпизоде, в котором Петр видит в толпе молящихся в церкви свою мать. Событие это, однако, описано таким образом, что читателю остается до конца неясно, действительно ли Петр видел в церкви свою мать или это ему только

показалось, а реальный приезд матери, о котором читатель вскоре узнает, просто совпал с этим видением героя. Событие оказывается второстепенным, оно интересно постольку, поскольку вызвало у героя те или иные ощущения, само же по себе оно незначительно и ни к каким чисто событийным последствиям не ведет. Но, тем не менее, оно есть, и им в принципе можно объяснить и смену психологического состояния героя (189), и целую цепь воспоминаний, которые возникают у героя и заводят его настолько далеко, что первоначальный импульс к ним он успевает забыть (188-189).

Иногда то или иное ощущение героя мотивируется даже более непосредственно его психологическим состоянием, причем мотивируется именно с точки зрения нарратора, хотя, как мы уже показали в главе 3, нарратор при этом не столько объясняет, сколько демонстрирует принципиальную невозможность объяснения. Так происходит, например, в следующем эпизоде:

Настроение переменилось у него как-то вдруг. Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение лица и голоса, зачем оно и не узнавал ее. Стало грустно, досадно. А тут еще голова болела так же, как вчера, сильно ломило ноги, и рыба казалось пресной, невкусной, все время хотелось пить...“ (192; выделено нами – А. Б.)

Здесь легко заметить, что повествователь (слова, выраженные с точки зрения которого, мы выделили курсивом) если и дает объяснение, то дает его скорее *ex negativo*. Однако он все же дает его и благодаря этому объяснению поддерживается определенная когерентность текста, которая без таких объяснений становилась бы проблематичной. В других случаях повествователь прямо дает понять, что не знает причины того, что происходит с героем, или что наряду с предложенной им причиной может быть какая-то другая. Причем часто это сомнение нарратора выражено отдельными вводными словами, наречиями и т. п.:

Вечером монахи пели стройно, вдохновенно, служил молодой иеромонах с черной бородой; и преосвященный, слушая про жениха, грядущего в полнощи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не

скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, *вероятно* никогда и не было. И *быть может* на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. *Кто знает!* (195; выделено нами – А. Б.)

Выше, в главе 3, мы уже подробно анализировали на примере рассказа „Невеста“ ослабление позиции повествователя в поздних произведениях Чехова, и сейчас не будем повторять наши аргументы и выводы. Подчеркнем, однако, что если в главе 3, нас интересовало, прежде всего, отличие дискурса Чехова от дискурса классического реализма, то сейчас мы хотим обратить внимание на отличие наррации Чехова от наррации авангарда. И в этой связи необходимо заметить, что нарратор в текстах Чехова все же постоянно присутствует в тексте, и – несмотря на все ослабление его позиции – не только организует сюжет, но и – хотя бы формально – его объясняет.

Теперь обратимся к рассказу Пильняка „Лесная дача“. Выше мы уже привели начало этого рассказа, чтобы показать его относительное сходство с началом рассказа „Архиерей“. Приведем его еще раз в более полном виде:

В оврагах лежал еще снег, бурый и рыхлый; из-под него стекали ледяные ручьи, но наверху снег уже стаял, и прошлогодняя трава, желтыми стрелками, смотрела в небо; на припеке появились первые желтые цветочки. В небе было много налито сумеречной, свинцово-желтой мути. Низко над деревьями пролетел стервятник, и по его лету стихали птицы, потом они снова гомонили, устраиваясь жить. Булькала разбухшая земля, ветер дул слабо, теплый и влажный, доносил откуда-то издалека весенние, гулкие шумы: не то людской говор из-за реки с села, не то птичий клекот с токов. (1, 461)

С чьей точки зрения дано это описание? Можно предположить, что перед нами точка зрения повествователя, который, однако, видит и слышит только то, что одновременно доступно и точке зрения персонажа, находящегося в позиции „здесь и сейчас“. При этом форму повествования нельзя охарактеризовать как „камера“, поскольку она содержит не просто

констатирующее описание обстановки, но также и ее определенный субъективный анализ, выраженный чисто субъективными эпитетами и метафорами, а также, отчасти, ненормативным синтаксисом: „прошлогодняя трава, желтыми стрелками, смотрела в небо“, „в небе было много налито сумеречной, свинцово-желтой мути“ и т. п. Ограниченность и, следовательно, субъективность точки зрения повествующей инстанции становится особенной заметной в последних словах этого абзаца: „...не то людской говор из-за реки с села, не то птичий клетот с токов“. Возникает вопрос: ограниченность какой именно точки зрения обозначена этими словами и субъективность какой именно точки зрения выражают субъективные эпитеты и метафоры?

Вероятно, начало рассказа представлено с совмещенной точки зрения повествователя и персонажа, причем точка зрения персонажа выражена прежде всего на уровнях восприятия и пространства, а точка зрения повествователя – на уровне языка. Нечто подобное мы уже наблюдали в рассказе Чехова „Невеста“. Но при более внимательном рассмотрении можно заметить, по крайней мере, два существенных отличия повествовательной манеры Пильняка от повествовательной манеры Чехова.

Первое отличие состоит в соотношении выражения точек зрения внутри этой совмещенной точки зрения. Если у Чехова можно более или менее определенно провести границу между языком и восприятием, между повествователем и персонажем, то у Пильняка сделать это оказывается несколько сложнее. Причина заключается в том, что у Пильняка граница между точками зрения по сравнению с Чеховым несколько сдвинута в пользу точки зрения персонажа, причем сдвинута так, что в сферу этой точки зрения попадает отчасти и выражение на уровне языка: есть все основания предположить, что если слова „... не то людской говор... не то птичий клетот...“ выражают точку зрения персонажа, то и такие метафоры, как „в небе было много налито сумеречной, свинцово-желтой мути“ тоже (по крайней мере, отчасти) отражают восприятие с этой точки зрения. Таким образом, точка зрения повествователя становится еще более ограниченной и в еще большей степени, чем у Чехова, зависимой от точки зрения персонажа¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Ср. замечание Йенсена по поводу нарративной техники Пильняка в рассказах из сборника „Былье“: „It is not yet a matter of brutal innovation, but just in the case of the mixture of first and third person narration, there is a clear tendency towards the abandonment of established literary

Второе отличие между повествовательными формами Чехова и Пильняка относится уже к макроструктуре текста. Непосредственно за первым абзацем рассказа, который мы привели выше, следует предложение, которое вводит в повествование главного героя:

Лесничий Иванов вышел на высохшее уже крыльцо и закурил папиросу; папироса медленно тлела в сгущающихся влажных сумерках. (1, 461)

Между первым и вторым абзацами рассказа, если рассматривать их как композиционные единицы, по существу нет никакой логической связи. Исходя из соотношения этих двух единиц, в предложении про лесничего Иванова практически невозможно выделить тему и рему. Разумеется, современный читатель не воспринимает эти абзацы как бессвязные, но для читателя, воспитанного на традициях реалистической литературы, связь между ними была куда более проблематичной и требовала дополнительных усилий.

Проблема заключается в существенном уменьшении роли точки зрения нарратора на уровне макроструктуры текста. У Чехова эта макроструктура определялась все же с нарраториальной точки зрения: в рассказе „Невеста“ почти каждый из элементов текста сам по себе выражал прежде всего точку зрения персонажа, но нарратор со своей точки зрения отбирал эти элементы и выстраивал их в единое целое, а в рассказе „Архиерей“ нарратор, несмотря на всю ослабленность своей позиции, мог даже непосредственно вмешиваться в ход повествования и давать определенный обобщающий комментарий, пусть даже и сомнительный в его аксиологическом аспекте. У Пильняка же нарратор лишь следует за точкой зрения персонажа и в отборе элементов композиционных элементов, в результате чего не только микро-, но и макроструктура текста оказываются выстроенными с совмещенной точки зрения, причем такой совмещенной точки зрения, в которой точка зрения персонажа играет ведущую роль.

В принципе, немотивированное с точки зрения повествователя соединение первого и второго абзацев рассказа „Лесная дача“ можно было бы посчитать

canon: a movement from the traditional motivation of “reported thought” towards a generalisation of the characters’ inner world into a material that is communicated in the raw and with abrupt transitions to the rest of the text” (Jensen 1979, 149).

случайным, если бы весь рассказ не строился на подобном приеме. В первой главе вслед за лесничим Ивановым автор вводит еще двух персонажей, и появление каждого из них, их реплики и поведение выглядят также отрывочными и – по крайней мере, каузально – немотивированными:

Прошел с ведрами сторож Игнат и сказал:

- Теплынь-то, Митрич, - благодать!... Мотри, завтра вальдшнепа потянут, придется под самую пасху на охоту иттить!“ (1, 461)

Отрывочность, внезапность появления и реплик Игната подчеркивается не совсем обычным синтаксисом, в частности употреблением многоточия при передаче его прямой речи. Обычно многоточие употребляется в русском языке либо для обозначения предполагаемого продолжения текста, либо для выделения их отрывочности. Поскольку в данном случае очевидно, что Игнат не собирается сообщить что-то еще, слова его выглядят как бы вырванными из некоего, никак не обозначенного контекста. При этом особенно необычно соединение многоточия с восклицательным знаком.

Отрывочен и как бы „не относится к делу“ и дальнейший диалог персонажей, в котором речь идет об охоте и чтении двенадцати Евангелий в церкви, колокольный звон которой слышен из-за реки¹⁹⁷. Вместе с тем, трудно отделаться от ощущения, что если попытаться выйти за пределы информационного поля, доступного точке зрения повествователя, то, что кажется отрывочным и нелогичным с этой точки зрения, имеет определенную логику и смысл, доступный, однако, лишь точкам зрения персонажей, которым известен некий контекст поведения и слов, неизвестный нарратору.

Идеологический аспект этого контекста возникает из соотнесения слов и деталей, практически без вмешательства повествователя. Как бы случайная фраза сторожа Игната о возможности охоты в ближайшие дни выполняет в действительности куда более важную функцию, чем это кажется на первый взгляд. Речь идет об охоте весной, то есть о браконьерстве. С учетом того,

¹⁹⁷ Между прочим, время действия рассказа Пильняка „Лесная дача“ почти точно совпадает со временем действия рассказа Чехова „Архиерей“: это последние дни православного Великого поста перед Пасхой, причем в обоих рассказах говорится о церковной службе в Великий четверг, во время которой читаются Двенадцать евангелий. Совпадение это вряд ли случайно и может служить основанием для гипотезы, согласно которой Пильняк в „Лесной даче“ сознательно ориентируется на текст „Архиерея“.

что Иванов – лесничий, то есть как раз человек, одна из главных обязанностей которого – поддерживать порядок в лесу и следить за выполнением законов и правил¹⁹⁸, касающихся охраны природы, его реакция на эти слова выглядит несколько странно: сначала он никак не реагирует на них, а затем поддерживает тему и говорит о возможной охоте на журавлей ночью и на тетеревов на следующий день. В ходе рассказа он даже действительно отправляется на охоту, хотя практически не участвует в ней. Несколько странно также, что все окружающие воспринимают такое поведение лесничего как абсолютно нормальное. Вместе с тем нельзя сказать, что в рассказе есть какие-либо композиционные приемы, с помощью которых Иванов бы осуждался или ставилась бы под сомнение его честность: поведение его выглядит вполне естественным и единственно возможным. В принципе, неопределенность, даже некоторая загадочность, этого поведения становится более понятной из ее соотношения с его поведением в следующем эпизоде, который – если рассматривать его в синтагматическом плане – почти никак не связан с предыдущим.

Появление третьего персонажа рассказа – дочери Игната Аганьки – выглядит тоже почти случайно. Отец сообщает о ней:

- Бойкая девка! ...Шестнадцати годов нету, а в люботу уж играет, ничего не поделаешь. Ночи не спит, все шмыгает. (1, 462)

Так в рассказе возникает еще одна тема – тема секса, чрезвычайно важная в нем, как и в творчестве Пильняка в целом. Возникает опять-таки неожиданно и как бы без связи с предыдущим повествованием. Опять-таки несколько необычна реакция Иванова и на эти слова Игната. Согласно „общепринятым моральным нормам“ России начала XX века сексуальная практика пятнадцатилетней девушки подлежала безусловному осуждению. Правда, здесь (в отличие от темы запрещенной охоты) можно предположить, что Иванов эти „общепринятые нормы“ не разделяет и смотрит на вещи более свободно. Но в любом случае более логично было бы, если бы Иванов (по крайней мере, такой, каким он до сих пор был описан) промолчал бы или как-

¹⁹⁸ Правила проведения охоты, в том числе сроки охотничьего сезона, регулировались в России „Законом об охоте“ 1893 года. Охота была запрещена с 1 марта по 29 июня. При Советском правительстве этот закон сохранял свою силу.

нибудь по-другому дистанцировался бы от разговора на эту тему, тем более, что и Игнат настроен по отношению к своей дочери вполне терпимо и никаких причин для конфликта нет. Но Иванов (в целом весьма сдержанный и даже равнодушный) неожиданно резко поддерживает Аганьку, причем некоторая неадекватность его реакции заметна даже ему самому:

Иванов посмотрел на девку, похожую на молодого звереныша, на молодое ее тело, на ее весенние глаза, почуявшие „люботу“: в его глазах, уже усталых, помимо воли, должно быть, и бессознательно, скользнула грусть на одну минуту, потом он радостно, громче, чем надо, сказал:

- Что же, так и нужно, так и должно! Люби, гуляй, девка!

- Конечно, пушай гуляет. Молодость! – отозвался Игнат.

(1, 463)

Смысл обоих эпизодов становится яснее, если вспомнить, что как тема „людей земства“, так и тема „биологической этики“ были двумя главными темами ранних произведений Пильняка.

Мотив запрещенной охоты в рассказе „Лесная дача“ как бы подводит черту под первой из них. Эта тема, то есть тема земских работников, посвятивших себя служению „общественной пользе“, людей порядочных, честных, но вместе с тем ограниченных в своих принципах, более не актуальна. И не актуальна она не потому, что герой рассказа эти принципы предает, а потому, что в новой реальности, в которой он теперь существует, для них просто нет места.

Мотив раннего секса в эпизоде с Аганькой знаменует собой торжество биологической этики, то есть торжество природы, ее инстинктов и чувств, существовавших прежде вопреки запретам и правилам, и теперь – по крайней мере в данный момент – получивших право эти запреты и правила игнорировать.

Таким образом, оба эти мотива обозначают столкновение двух основных тем раннего творчества Пильняка, из которого возникает новая тема – тема революции как слома не только прежнего социального, но и прежнего биологического уклада жизни. А то обстоятельство, что мотивы эти относятся к двум достаточно разным в их этическом измерении сферам

жизни, только подчеркивает тотальность происходящего, символом которой оказываются слова Аганьки: „Теперь греха не бывает!“ (1, 462).

Новая тема возникает, таким образом, без всякого вмешательства со стороны нарратора. Она никак прямо не обозначена в тексте, никак не названа, но именно она и создает то идеологическое поле, в котором герои живут, чувствуют, говорят и действуют, и именно ее имплицитное присутствие и придает смысл их словам и поступкам.

Поиск повествовательной формы, адекватной этой новой теме в ее уникальной, предложенной Пильняком, трактовке, и определил нарративную структуру „Лесной дачи“. Мы по-прежнему говорим именно о поиске, потому что в целом рассказ еще выдержан в традициях дискурса постреализма. Его действие едино, время линейно, пространство трехмерно. И если точка зрения повествователя в его тексте уже не способна определять временные, пространственные и причинно-следственные связи, она все еще достаточно значима для того, чтобы с нее можно было эти связи проследить. Повествователь в рассказе „Лесная дача“ уже почти полностью утрачивает объясняющую и мотивирующую функцию, которую повествователь позднего Чехова хотя бы формально сохранял. Однако в этом рассказе повествователь Пильняка все еще выполняет функцию организующую и служит определенным гарантом единства текста.

Вместе с тем на примере этого рассказа можно увидеть, как в дискурсе Пильняка возникает принципиально новое явление – построение сюжета без участия точки зрения нарратора.

И Йенсен, и Броунинг отмечают, что основной конфликт „Лесной дачи“ – это конфликт между изломанным, эгоистическим миром „цивилизации“ и естественным, спонтанным существованием мира природы¹⁹⁹. Эти два мира представлены в рассказе двумя любовными линиями и воплощены в образах двух женщин, одну из которых герой рассказа любил раньше, а другую любит теперь.

Первая из них – некая Лидия Константиновна, которая приезжает на короткое время к Иванову вместе с неким художником Минтзом, судя по всему ее любовником. Можно догадаться, что когда-то она была подругой или даже

¹⁹⁹ Jensen 1979, 112-113. Browning 1985, 100-102. Йенсен рассматривает практически только первую редакцию рассказа, Броунинг указывает на усиление мотива разочарования и отчаяния его героев, представляющих мир „цивилизации“, в поздней редакции.

женой Иванова, но ушла от него, поняв, что она его не любит. Теперь она приезжает к нему, на лесную дачу, в места своей юности, потому что ее нынешняя жизнь пуста и она чувствует ностальгию по прошлому.

Вторая – крестьянская девушка или молодая женщина Арина, которая видимо живет в лесу со своим отцом. У Иванова любовная связь с ней и, возможно, она ждет от него ребенка. Мы не случайно постоянно употребляем здесь слова „некий“, „судя по всему“, „видимо“ и т. п. Дело в том, что ни статус персонажей, ни отношения между ними нигде в тексте не определены прямо. Точнее, они нигде не определены с точки зрения повествователя, пусть даже в форме совмещенной точки зрения, как это обычно происходит у Чехова. В результате для того, чтобы понять отношения этих людей, а следовательно, сюжет рассказа, читатель должен самостоятельно реконструировать их по отдельным деталям и репликам, выражающим точку зрения персонажей. Так, первое упоминание Арины в тексте происходит в конце первой главы и дано с точки зрения Иванова:

По какой-то ассоциации, верно по той, что пойдет сейчас следить журавлей и увидит ее, увидел перед глазами своими, с осязательной явственностью, Арину, широкою, крепкою, горячею, в красном платке, со зверино-мягкими ее губами. (1, 463)

Кто такая Арина здесь не говорится, поскольку Иванов это знает и со своей точки зрения не нуждается в напоминании об этом. Зато для него важно, почему он вспоминает о ней: вопрос, на который он сам не может дать ясного ответа. Интересно, что слово *какой-то* („по какой-то ассоциации“), которое у Чехова обычно выражает точку зрения повествователя (часто в совмещенной с точкой зрения персонажа форме), здесь относится к точке зрения персонажа. Важно также, какой он представляет Арину: конкретная чувственность деталей и образует здесь, собственно, элемент сюжета, который в реалистическом тексте был бы не полным без какого-либо внешнего, социального объяснения.

Появление Лидии Константиновны также дано с точки зрения Иванова, причем настолько явно, что перекликается с приводимым Успенским

классическим примером проявления точки зрения персонажа на уровне фразеологии („Вошла Наташа“)²⁰⁰:

Вошла Лидия Константиновна, спросила: - Подать ли чаю сюда, или он придет в столовую? (1, 464)

Здесь и в дальнейшем персонажи будут показаны почти исключительно через восприятие друг друга. Поэтому отбор деталей, из которых складывается в рассказе тот или иной образ может показаться – если исходить из практики реалистического повествования – странным и случайным.

Дело в том, что в реалистическом повествовании каждая деталь в конечном счете значима постольку, поскольку она является частью общей, „объективно“ заданной картины мира, а ее месте в тексте определяется в конечном счете тем, в какой степени она способствует созданию такой картины. Так как именно нарратор является инстанцией, способной со своей точки зрения охватить и представить эту картину, его точка зрения и занимает главенствующее положение в иерархии точек зрения, а представленные с различных точек зрения детали выстраиваются в соответствии с логикой, определенной этой главной точкой зрения.

В постреалистическом и авангардном тексте та или иная деталь также значима постольку, поскольку является частью целого, но этим целым становится не общая картина мира, существующего по каким-то якобы объективным законам, а мир отдельного человека. Этот мир, разумеется, связан с внешней реальностью, но его отношения с ней строятся на иной, равноправной или антагонистической основе. Деталь, отобранная и представленная с точки зрения такого персонажа может показаться случайной и лишней для понимания „объективных“ законов реальности, но зато может быть весьма важной для него самого. И наоборот, детали, казалось бы необходимые для понимания тех или иных общих условий сюжета, например, социального статуса какого-либо действующего лица, могут в тексте отсутствовать, так как это действующее лицо показано с точки зрения другого персонажа, которому эти детали либо не известны, либо, наоборот, известны настолько хорошо, что кажутся само собой

²⁰⁰ Успенский 1970, 29.

разумеющимися, а потому не достойными упоминания.

В еще большей степени контраст между реалистическим и авангардным повествованием проявляется не в отборе, а в соединении деталей, которое в реалистическом тексте производится по принципу „от частного к общему“ (или наоборот). Поскольку в авангардном тексте этот принцип невозможен (так как неясно, что является частным, а что общим), он заменен на принцип субъективной ассоциации. В результате равноправными оказываются детали, которые в реалистическом тексте таковыми бы быть не могли.

Вот один пример из текста рассказа „Лесная дача“:

Лидия Константиновна все годы революции жила в Крыму, прошлым же летом она приезжала в Марьин Брод всего на две недели, уехав потом в Москву. Теперь, встречать пасху, приехала она не одна, - с ней приехал художник, о котором Иванов раньше никогда не слышал, - Минтз. У Минтза было бритое лицо, с пенснэ в стальной оправе на серых холодных глазах и с длинными светлыми волосами: пенснэ он часто снимал и надевал вновь, отчего менялись глаза, становясь без пенснэ беспомощными и злыми, как у молодых совет днем; бритые губы его были сжаты сухо, уже утомленно, и в лице Минтза мелькало часто неверное и дряхлое; говорил он и двигался очень шумно. Приехали они вчера в сумерках, Иванова не было дома. Вечером они ходили гулять. Вернулись во втором часу, когда уже едва-едва начинало сереть и был туманный холодок; их встретили собаки лаем, собакам ответил Игнат колотушкой. Иванов возвратился домой к одиннадцати, сидел у себя в кабинете под окном, слушал медленную настороженную ночь. (1, 464)

В первой части этого отрывка даны некоторые общие сведения о Лидии Константиновне, так что повествование даже вроде бы следует реалистической схеме. На самом деле, при более внимательном рассмотрении можно заметить, по крайней мере, два существенных момента, в эту схему явно не вписывающихся.

Во-первых, „общие“ сведения, которые читатель узнает о Лидии Константиновне, являются общими лишь постольку, поскольку относятся к процессам, протяженным во времени, и поскольку переданы глаголами с

низкой степенью зернистости²⁰¹. В действительности они мало что сообщают о ней в социальном или биографическом плане. Отбор этих сведений явно соответствует точке зрения персонажа, который вспоминает о том, где жила Лидия Константиновна в годы революции, лишь потому, что это связано с ее посещениями Марьяна Брода, то есть места действия рассказа, а все остальные сведения о ней отбрасывает как само собой разумеющиеся или несущественные.

Во-вторых, переход от этих общих сведений к конкретным деталям происходит настолько резко, что фактически не только нарушает принцип „от общего к частному“, но и просто делает его абсурдным. В результате этого перехода такие детали, как жизнь Лидии Константиновны в годы революции в Крыму и бритое лицо или пенсне в стальной оправе Минтза, оказываются равноправными и равнозначными. Зато такой переход как нельзя более точно соответствует субъективной логике персонажа, вспоминающего эти детали со своей точки зрения.

Одним из существенных отличий нарративного метода Пильняка в „Лесной даче“ от нарративного метода Чехова является и то обстоятельство, что если в тексте Чехова обычно доминирует точка зрения какого-то одного персонажа (архиерея Петр в „Архиерее“, Насти в „Невесте“ и т. д.), с которой и совмещается точка зрения повествователя, то у Пильняка представлены точки зрения разных персонажей, которые в нарративном плане находятся в равноправных отношениях как в отношении друг друга, так и к точке зрения повествователя. Равноправность этих отношений становится заметной уже в приведенном нами отрывке, в конце которого возникает ряд деталей, данных уже не с точки зрения Иванова, а с точки зрения Лидии Ивановны и Минтза: „Вернулись во втором часу, когда уже едва-едва начинало сереть и был туманный холодок; их встретили собаки лаем, собакам ответил Игнат колотушкой. Иванов возвратился домой к одиннадцати...“. В реалистическом повествовании переход с одной точки зрения на другую потребовал бы вмешательства нарратора, который должен был бы представить какое-то объяснение, играющее роль связующего звена между этими точками зрения. Здесь же такое звено практически отсутствует, как отсутствует он и при обратном переходе к точке зрения Иванова, явным

²⁰¹ Marszk D. Russische Verben und Granularität. München 1996.

выражением которой являются слова „слушал медленную настороженную ночь“. Еще заметнее принцип равноправности точек зрения отдельных персонажей становится в главе 4 рассказа, в тексте которой представлены точки зрения Лидии Константиновны и Минтза и отсутствует точка зрения Иванова.

Ослабление позиции точки зрения повествователя ведет к тому, что текст больше не может быть выражением модели мира, построенной на определенных с этой точки зрения причинно-следственных связях, и превращается в выражение такой модели мира, которая представляет собой цепь вытекающих друг из друга субъективных психологических состояний. Психологическое состояние героя часто является и предметом реалистического повествования. Разница состоит, однако, в мотивировке этого состояния и его сюжетной функции.

Сравним три способа психологической мотивировки в трех разных произведениях русской литературы.

Л. Толстой. „Анна Каренина“ (ч. 1, гл. XXVII):

Любовь к женщине он не только не мог себе представить без брака, но он прежде представлял себе семью, а потом уж ту женщину, которая даст ему семью. Его понятия о женитьбе поэтому не были похожи на понятия большинства его знакомых, для которых женитьба была одним из многих общежитских дел; для Левина это было главным делом жизни, от которого зависело все ее счастье. И теперь от этого нужно было отказаться!

Когда он вошел в маленькую гостиную, где всегда пил чай, и уселся в своем кресле с книгой, а Агафья Михайловна принесла ему чаю и со своим обычным: „А я сяду, батюшка“ – села на стул у окна, он почувствовал, что, как ни странно это было, он не расстался со своими мечтами и что без них он не может. С ней ли, с другою ли, но это будет. Он читал книгу, думал о том, что читал, останавливаясь, чтобы слушать Агафью Михайловну, которая без усталости болтала; и вместе с тем разные картины хозяйства и будущей семейной жизни без связи представлялись его воображению. Он чувствовал,

что в глубине его души что-то устанавливалось, умерялось и укладывалось²⁰².

А. Чехов. „Архиерей“:

В четверг служил он обедню в соборе, было омовение ног. Когда в церкви кончилась служба и народ расходился по домам, то было солнечно, тепло, весело, шумела в канавах вода, а за городом доносилось с полей непрерывное пение жаворонков, нежное, призывающее к покою. Деревья уже проснулись и улыбались, приветливо, и над ними, бог знает куда, уходило бездонное, необъятное, голубое небо.

Приехав домой, преосвященный Петр напился чаю, потом переоделся, лег в постель и приказал келейнику закрыть ставни на окнах. В спальне стало сумрачно. Однако какая усталость, какая боль в ногах и спине, тяжелая, холодная боль, какой шум в ушах! Он давно не спал, как казалось теперь, очень давно, и мешал ему уснуть какой-то пустяк, который брезжил в мозгу, как только закрывались глаза. Как и вчера, из соседних комнат сквозь стену доносились голоса, звук стаканов, чайных ложек... Мария Тимофеевна весело, с прибаутками рассказывала о чем-то отцу Сисюю, а этот угрюмо, недовольным голосом отвечал: „Ну их! Где уж! Куда нам!“ И преосвященному опять стало досадно и потом обидно, что с чужими старуха держала себя обыкновенно и просто, с ним же, с сыном, робела, говорила редко и не то, что хотела, и даже, как казалось ему, все эти дни в его присутствии все искала предлога, чтобы встать, так как стеснялась сидеть. (196)

Б. Пильняк. „Лесная дача“:

Небо было непроницаемым, индигово-черным, едва зеленело мутной зеленью у запада, и там можно было уследить сырые, низкие облака. Воздух был влажным, теплым, пахнувшим землею и талым снегом. От реки, от оврагов, с выгона, из леса, из парка шли разные, гулкие тревожащие звуки. Ветер пал совсем. Иванов закурил папироску, и, когда вспыхнула спичка в ладонях, осветив только черную бороду Иванова, заметно было, что руки его дрожат.

²⁰² Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Под общей ред. В. Г. Черткова. Т. 18. М.-Л. 1934, с. 101-102.

Из мрака подошел пойнтер Гек и стал ластиться у ног.

В церкви ударили к последнему Евангелию; весенний мрак изменил, спутал расстояние, и казалось, что в колокол ударили рядом во мраке, за дачей. На дворе было безмолвно и темно, лишь в скотнике Аганька окрикнула раза два коров, и оттуда чуть слышно долетал звук падающего в подойник молока.

Иванов прислушался к церковному звону, к усадебной тишине, и бесшумно, привыкший к ночному мраку, ступил с крыльца большим своим сапогом, собаки его не услышали, лишь Гек шел рядом. В парке с деревьев падали холодные капли, мрак здесь сгустился еще больше. Где-то близко прошумела прутьями сова, и, пролетев уже, крикнула радостно-жутко. Земля была топкая, тяжелая, налипала на сапоги, скользила, связывая движения, и еще больше неизжитой, сладкой немоты было в теле. (1, 467)

Во всех трех отрывках речь идет об определенном психологическом состоянии героя, с которым связаны определенные действия и определенное восприятие описаний. Вместе с тем, связь между этим состоянием с одной стороны и этими действиями и описаниями с другой во всех трех случаях выглядит по-разному.

У Толстого эта связь определяется прямо с точки зрения повествователя, который ясно сообщает читателю, почему герой испытывает именно эти чувства, исходя из его взглядов вообще. При этом точка зрения повествователя и точка зрения персонажа четко разграничены и первая подчиняет себе вторую: общие сведения даны с точки зрения повествователя, конкретное переживание момента, которое оказывается частным выражением этих общих сведений, - с точки зрения персонажа. Таким образом, общее мотивирует частное, причем общее известно именно повествователю и является его прерогативой.

У Чехова в центре внимания находится психологический дискомфорт, который испытывает герой, но причины этого дискомфорта остаются до конца не ясны. Неясность эта происходит из большего равноправия деталей, каждая из которых может стать причиной этого дискомфорта, но в то же время может ей и не быть. Тем не менее, точка зрения повествователя ясно присутствует в тексте, хотя именно ограниченность нарративной компетентности этой точки зрения и ведет к неопределенности причинно-

следственных связей. Несмотря на то, что повествователь еще может однозначно представлять со своей точки зрения на уровне времени и пространства внешние условия действия и, следовательно, внешние условия возникновения психологического состояния героя, на уровнях идеологии и причинно-следственных связей степень нарративной компетентности его точки зрения приближается к степени нарративной компетентности точки зрения персонажа.

У Пильняка перед нами цепь описаний и действий, которые даны в основном с совмещенной точки зрения повествователя и персонажа и, исходя из законов реалистической наррации, никак не связаны между собой. Степень нарративной компетентности точки зрения повествователя нигде не превосходит степень нарративной компетентности точки зрения персонажа, хотя присутствие точки зрения повествователя в тексте не вызывает сомнений: достаточно обратить внимания на фразу „Иванов закурил папироску, и, когда вспыхнула спичка в ладонях, осветив только черную бороду Иванова, заметно было, что руки его дрожат“. В результате психологическое состояние героя как бы мотивирует само себя, внешние детали становятся значимы постольку, поскольку указывают на него, а повествователь превращается в инстанцию, просто регистрирующую эти детали.

В таком качестве повествователь еще остается гарантом единства текста, однако уже с большим трудом может гарантировать его. И тем не менее функция повествователя в тексте „Лесной дачи“ еще достаточно важна.

Выше мы уже сказали о том, что сюжет рассказа возникает из соотношения композиционных единиц, представленных с различных точек зрения. Но означает ли это, что сюжет рассказа больше не представляет собой синтагматического развития его элементов и превращается в чисто парадигматическое развертывание? И да, и нет.

Согласно нашему собственному определению, данному в главе 1, синтагматическая ось значений текста – это ось значений, связь между которыми можно проследить с одной единственной точки зрения.

Поскольку точка зрения повествователя в произведениях раннего Пильняка в значительной степени утрачивает свою нарративную компетентность, значение парадигматических элементов в текстах этих произведений резко

возрастает. Причем помимо собственно повторов в описаниях, важную часть этих элементов представляют собой композиционные единицы диалога, который вообще начинает играть в авангардном тексте все большую и все более независимую роль. Поэтому применительно к орнаментальной прозе можно говорить о перенесении на прозаический текст не только поэтических, но и драматических начал.

И все же достаточно даже бегло просмотреть текст „Лесной дачи“, чтобы убедиться в том, что его сюжет следует не только парадигматическому, но и синтагматическому принципу. Дело в том, что точка зрения повествователя все еще способна выполнять организующую функцию, как бы следуя за точками зрения различных персонажей, „прикрепляясь“ к ним и тем самым осуществляя переход от одного композиционного элемента к другому. Разумеется, это уже очень слабая основа для сюжетного единства, и следующим шагом в развитии нарративной системы должна была стать замена точки зрения нарратора на какой-то другой элемент, способный играть роль такой основы. Этот шаг и был сделан Пильняком в его романах, нарративную систему которых мы рассмотрим в следующей главе. Там же мы более подробно поговорим и о реализации парадигматических отношений в тексте.

А пока подведем некоторые итоги.

В ранних произведениях Пильняка происходит формирование его собственной нарративной системы, основными чертами которой становятся дальнейшее ослабление точки зрения повествователя, исчезновение иерархии точек зрения, автономность точек зрения по отношению друг к другу и, как следствие этого, утрата способности той или иной точки зрения обладать высшей степенью нарративного авторитета. Главное событие произведения, его смысл, его значение не могут быть больше идентифицированы через носителя какой-то определенной точки зрения, а требуют соотношения всех элементов текста. В принципе, можно сказать, что если Чехов в своих поздних произведениях осознал границу рационального языка, то Пильняк в своих ранних произведениях стремится осознать границу рационально организованной наррации. „Лесная дача“ и другие его ранние произведения собственно и представляют собой такую границу, последний вариант текста, построенного на синтагматических отношениях. Следующим этапом должен

был стать принципиально новый тип текста. И именно таким типом текста и стал „Голый год“.

Глава 6

„ГОЛЫЙ ГОД“

„Голый год“, вне сомнения, главное произведение Пильняка.

Одновременно это самое загадочное его произведение и одно из самых странных произведений во всей русской литературе. Его форма сложна и запутанна, его содержание туманно; не совсем даже понятно, о чем оно, и еще менее понятно, что оно собой представляет. Единственное, в чем сходятся все его критики и исследователи, это то, что оно посвящено революции, однако в чем именно состоит отношение автора к этой революции и как именно он понимает ее природу – эти вопросы остаются открытыми и неясными.

Вместе с тем, если попытаться проследить историю восприятия этого произведения читателями и критикой с момента его опубликования до наших дней, нетрудно заметить, что проблема „Голого года“, в сущности, сводится к проблемам его поэтики. Первая из них – это проблема жанра. Хотя „Голый год“ назван автором романом, в его тексте нет практически ни одного признака, который можно было бы отнести к отличительным чертам романа как жанра: ни более или менее ощутимой фабулы, ни сквозного сюжета, ни вытекающих друг из друга по причинно-следственному принципу элементов действия, ни раскрытия общего через частное, ни психологически обусловленного развития характеров. Вместо этого перед нами набор фрагментов, эпизодов, описаний, весьма отличных друг от друга в стилистическом и тематическом планах, резкая смена ритма, немотивированные переходы и даже нестандартное и хаотичное графическое оформление абзацев. И неслучайно, сомнение в жанровом определении „Голого года“ – едва ли не самое устойчивое из всех сомнений, с ним связанных.

Проблема жанра тесно связана с другой, более общей, проблемой, о которой

мы уже упоминали выше в связи с отношением критики к Пильняку, - проблемой единства текста. Вопрос о том, можно ли считать „Голый год“ романом – это, по сути, частное выражение вопроса о том, можно ли считать „Голый год“ единым произведением. Тем более что значительная часть его текста смонтирована из текстов других произведений Пильняка.

И все же, несмотря на все сомнения и вопросы, „Голый год“ существует как произведение. Причем не просто как произведение, способное быть воспринятым в его целостности, но как произведение, оказавшее исключительно сильное влияние на развитие литературы и расширившее ее возможности. Более того, серьезный анализ его текста доказывает, что отсутствие в нем элементов, которые мы перечислили, оказывается мнимым: их действительно нет, если подходить к роману Пильняка на основании критериев, выработанных литературой предшествующей эпохи, эпохи классического реализма, но они удивительным образом возникают, если от этих критериев дистанцироваться.

Первый из таких критериев – место нарратора в тексте и роль нарраториальной точки зрения в организации текста как целого. Все произведения русской литературы, рассмотренные нами до сих пор, воспринимались как единое целое именно на основе, созданной нарраториальной точкой зрения. Ее позиция могла быть более сильной или более слабой, степень ее нарративной компетентности могла повышаться или понижаться в зависимости от повествовательной манеры, свойственной тому или иному автору или тому или иному литературному направлению, она могла обладать высшей степенью нарративного авторитета или вовсе не обладать таковым, но так или иначе точка зрения повествователя выполняла организующую функцию и благодаря этому обеспечивала когерентность текста. Если мы теперь обратимся к тексту „Голого года“ и сравним его с текстами произведений, разобранными нами выше, мы не можем не констатировать, что в нем роль нарратора и его точки зрения претерпевает коренное изменение. Нарратор утрачивает в нем свою организующую роль и окончательно перестает быть гарантом единства текста²⁰³. Именно с этим

²⁰³ Ср. Hodel 2001, 214-222. В частности исследователь отмечает: „Und im Gegensatz zum auktorialen Erzähler des realistischen Romans kann Pil'njaks Narrator nicht in einer ihm entgegenstehenden, nachvollziehbaren, abgeschlossenen Textwirklichkeit eruiert werden. Das Fragmentarische der Handlungssegmente, die sich nicht zu temporal-kausalen und psychologischen motivierten Strängen zusammenfügen lassen, das ‚unverbundene Schreiben‘ <...>, das die fehlende

обстоятельством и связаны, в конечном счете, все упреки и претензии к автору по поводу проблемы целостности его произведения. Но можно ли только на основании такого параметра, как роль повествователя, отказывать произведению в праве на существование как единому тексту? И если нет, то на какой тогда основе этот текст может быть организован?

На эти вопросы мы попытаемся ответить в ходе дальнейшего анализа. А пока отметим, что в связи с нарратором в „Голом годе“ (а точнее, в связи с нарратором в авангардном тексте вообще) возникает целый ряд более конкретных вопросов, первый из которых: а существует ли он в этом тексте вообще и можно ли в принципе говорить о реализации точек зрения в тексте подобного типа²⁰⁴. Мы уже достаточно много сказали в предыдущих главах о том, что, на наш взгляд, категория точки зрения представлена в любом нарративном тексте, и постарались на целом ряде примеров показать, что тип повествования, при котором точка зрения нарратора господствует над остальными точками зрения, лишь один из многих возможных. Но что представляет собой нарратор в тексте, в котором он не только не господствует и не только ничего не объясняет, но даже ничего не организует? И что означает понятие „точка зрения“ применительно к такому типу текста? Прежде, чем подробно говорить об этом, остановимся на проблеме композиции произведения. „Голой год“ состоит из трех частей, которые называются „Вступление“, „Изложение“ и „Заключение“. „Вступление“ и „Изложение“ включают в себя главы, при этом „Вступление“ состоит практически из одной главы, а „Изложение“ – из семи, причем седьмая глава состоит всего из трех слов – назывных предложений, напечатанных, как стихотворение, в столбик. Главы, в свою очередь, разделяются на композиционные единицы, некоторые из которых имеют заголовки, а некоторые нет и отделены друг от друга отступами. Внутри этих композиционных единиц существуют меньшие единицы, граница между которыми оформлена графически. Главы 5 и 6 „Изложения“ названы

Verbindung der Abschnitte ins Zentrum rückt <...>, evoziert ein Erzähler- respektive Autorbild, das sich vor dem Hintergrund der realistischen Literatur ebenso wenig wie die ihm gegenüberstehende Wirklichkeit vereinheitlichen und abrunden lässt“ (S. 214-215).

²⁰⁴ Выше, в главе 1, мы достаточно подробно остановились на вопросе о том, можно ли считать перспективизацию явлением, присущим только традиционному типу текста. Сейчас напомним лишь, что Успенский строит свою теорию в основном на основе примеров из реалистической литературы, а Шмид и некоторые другие авторы склонны считать систему Успенского ориентированной на реалистический текст.

„триптихами“, хотя, по мнению Йенсена, фактически ни один из „триптихов“ в романе не состоит из трех частей²⁰⁵. „Заключение“ не содержит глав, зато включает в себя еще один – третий – „триптих“, к которому добавлена небольшая композиционная единица, озаглавленная „Вне триптиха, в конце“. Даже самый поверхностный взгляд на композиционную структуру романа позволяет убедиться, что ее принцип явно противоречит всем правилам и нормам классической традиции, согласно которой деление произведения на части и главы подчиняется определенной (хотя и различной) логике. Еще более заметным становится отход от этих правил и норм, если обратиться непосредственно к тексту „Голого года“: практически не одна из его частей, глав и даже небольших композиционных единиц не представляет собой изложения (*récit*) „истории“ или части „истории“, если понимать под этим термином цепь событий (*histoire*), переработанных с помощью повествования (*narration*) и прикрепленных к синтагматической оси значений²⁰⁶. Вместо этого мы видим в этом тексте скорее отдельные куски или фрагменты сразу нескольких историй, а также целый ряд повторяющихся и пересекающихся мотивов, благодаря которым эти вроде бы разрозненные фрагменты и становятся событиями, то есть приобретают нарративное значение. Каким образом это происходит, какова роль нарратора в этом процессе и на основании чего возникает когерентность текста мы, и попытаемся понять, перейдя теперь к анализу романа.

7.1 „Вступление“. В первой части романа мы наблюдаем явление, которое можно назвать разрушением аукториального повествователя. Разумеется, говорить о „разрушении“ можно лишь исходя из норм реалистического повествования. Однако именно это слово достаточно точно подходит для того, чтобы охарактеризовать ту новую фазу эволюции, в которую повествователь как нарративная инстанция вступает на страницах „Голого года“.

Само по себе наличие повествователя как носителя определенной точки зрения в тексте этого произведения не может, на наш взгляд, вызывать сомнений. Именно точка зрения повествователя выражена в первых фразах романа. Более того, Пильняк как бы намеренно подчеркивает наличие этой повествовательной инстанции и подчеркивает весьма своеобразно. Роману в

²⁰⁵ Jensen 1979, 157.

²⁰⁶ Женетт 1998, 64. См. также: Шмид 2003, 143-159.

целом предпослан эпиграф из Александра Блока. За ним следует заголовок „Вступление“ и еще один эпиграф, теперь уже к „Вступлению“. В принципе, эпиграф является частью текста, однако обычно лежит за пределами текста повествователя и должен быть рассмотрен как прерогатива имплицитного автора. В тексте же „Голого года“ после заголовка „Вступление“ появляется предложение, объясняющее происхождение эпиграфа. Традиционно это происхождение объясняется с помощью указания на источник, которое, как правило, помещают либо непосредственно после эпиграфа как его часть либо (реже) как сноску в низу страницы. Однако Пильняк дает это предложение в формате основного текста и тем самым как бы вкладывает его в уста повествователя. В результате начало романа выглядит так:

В книге „Бытие разумное, или Нравственное воззрение на достоинство жизни есть фраза:

„Каждая минута клянется судьбе в сохранении глубокого молчания о жребии нашем, даже до того времени, когда она с течением жизни нашей соединяется; и тогда, когда будущее молчит о судьбине нашей, всякая проходящая минута вечностью начинаться может“.

(1, 6)

Своеобразие приема подчеркивается тем, что это предложение – единственное во „Вступлении“ (если не считать сам эпиграф), которое не входит в состав главы 1, составляющей, по сути, все „Вступление“ в целом. Глава же эта начинается опять с цитаты, которая выглядит, как эпиграф, и которой тоже предпослано объяснение с точки зрения повествователя:

На кремлевских городских воротах надписано было (теперь уничтожено):

Спаси, Господи,
Град сей и люди твоя
И благослови

В ход воврата сии.

(1,6)

Таким образом, первые фразы романа представляют точку зрения повествователя, обладающую некоторой (хотя и не совсем ясной) степенью нарративной компетентности: он знает, что было написано в старинной книге и на городских воротах (уровень пространства) и знает, что надпись на городских воротах больше не существует (уровень времени). Более того, его точка зрения находит ясное выражение на уровне идеологии, хотя сказать о степени ее нарративной компетентности на этом уровне по этим первым фразам трудно.

Далее повествователь сообщает еще об одной цитате – выписке из постановления Ордынинского Сиротского Суда, принятого в 1794 году, – приводит эту цитату и вслед за этим вводит в повествование первый персонаж – Доната Ратчина.

Введение этого персонажа на фоне обозначенного выше демонстративного присутствия повествователя в тексте выглядит несколько странно:

Постановление это было написано ровно за сто лет до рождения Доната. Донат же и нашел его, когда громил Ордынинский архив. Было это постановление написано на синей бумаге, гусиным пером, с затейливыми завитушками. (1, 7)

Теоретически персонаж вводится с точки зрения нарратора. Более того, чисто внешне его появление соответствует синтагматическому принципу изложения: сначала говорится о постановлении, затем о персонаже, который нашел его. Но никаких даже чисто формальных объяснений, кто такой Донат, необходимых в реалистическом тексте, здесь нет, и создается впечатление, что повествователь просто не считает нужным такое объяснение дать. Отрывок выглядит так, будто читатель должен хорошо знать, кто такой Донат. Более того, если рассмотреть весь этот фрагмент текста как сложное синтаксическое целое, то „Донат“ может быть понят как его тема (то есть информация, уже известная читателю), а „постановление“ как рема (то есть

информация новая).

Исходя из предложенной нами системы нарративных категорий, мы можем утверждать, что точка зрения повествователя, сохраняя свое присутствие в тексте, просто не обладает достаточной степенью нарративной компетентности, чтобы объяснить вводимую информацию. Тотальная субъективность, лежащая в основе авангардистского мировосприятия, распространяется на нарратора как на повествующую категорию и неизбежно ограничивает его знание²⁰⁷. Степень нарративной компетентности повествователя оказывается даже ниже степени нарративной компетентности персонажа, в результате чего повествование почти сразу переходит на точку зрения Доната: именно с этой точки зрения на уровне идеологии, восприятия и пространства описывается теперь найденное им постановление с целым рядом подробностей, известных именно человеку, который держит это постановление в руках („на синей бумаге, гусиным пером, с затейливыми завитушками“). В результате повествование идет не от частного к общему или наоборот, а своей внутренней логикой уравнивает частное и общее, выстраивая в один ряд события и мелкие детали. Подобное явление мы уже наблюдали в рассказе „Лесная дача“. Но если там оно занимало сравнительно скромное место в контексте повествования, определяемого все-таки с нарраториальной точки зрения, то в „Голом годе“ превращается в один из основополагающих повествовательных принципов. Поскольку нарративная компетентность различных точек зрения больше не поддается какой-либо градации и нарративная компетентность точки зрения персонажа может превосходить нарративную компетентность точки зрения повествователя, то отсутствует и градация в отборе деталей. Главным становится субъективное восприятие с той или иной точки зрения, а для такого восприятия тот факт, что постановление было написано на синей бумаге, может быть более значительным, чем все общие условия и обстоятельства действия.

Таким образом, повествователь превращается в инстанцию, точка зрения которой не только не подчиняет себе точки зрения персонажей, но, напротив, подчиняется им.

²⁰⁷ Ср.: „The narrator in ‚Golyj god‘, understood as the medium through which the material is presented to the reader, is an extremely dominant factor. <...> At first this arbitrariness is registered by the reader as a series of disparate peculiarities, but gradually they are perceived more and more cumulatively as a particular narrative mode of the work, which is a mode of total subjectivity” (Jensen 1979, 179-180)

Проследим далее по тексту, как реализуется этот принцип на уровне более крупной структуры.

Второй персонаж романа – отец Доната, Иван Емельянович Ратчин. В отрыве от общего контекста „Вступления“ его появление и характеристика вроде бы соответствуют традиционным правилам русского реалистического текста. Сперва говорится о купеческом роде Ратчиных вообще. Затем повествование переходит к его конкретному представителю:

Иван Емельянович Ратчин, правнук Дементия, отец Доната, сорок лет тому назад, кудрявым юношей стал за прилавок, - с тех пор много ушло: иссох, полысел, надел очки, стал ходить с тростью, всегда в ватном сюртуке и в ватной фуражке. Родился здесь же, в Зарядье, в своем двухэтажном доме за воротами с волкодавами, сюда ввел жену, отсюда вынес гроб отца, здесь правил. (1, 7)

Несмотря на определенную инверсию в изложении (которая состоит, например, в том, что о рождении Ивана Ратчина сообщается после его описания в старости, или в том, что такие детали, как ватный сюртук, опять-таки фактически уравниваются с общими фактами) повествование в этом, как и в предыдущем и последующем абзацах строится по реалистической схеме. Но в контексте всего „Вступления“ как законченного нарративного целого эта схема подвергается безусловному переосмыслению.

Переосмысление это осуществляется сразу несколькими способами.

Первая характеристика Ивана Ратчина продолжается описанием города Ордынина, в котором он жил. Такой композиционный прием внешне вполне реалистичен и соответствует принципу изложения от частного к общему. Описание Ордынина и его жителей также внешне выдержано в манере объективного реалистического повествования, в котором точка зрения повествователя играет ведущую роль. Однако в этом повествовании можно обнаружить элементы, явно не согласующиеся с реалистической логикой и фактически дискредитирующие повествователя как верховную нарративную инстанцию. Одним из таких элементов становится введение дальнейших персонажей. Остановимся на нем коротко.

Появление эпизодической фигуры „благочинного Левкоева“ еще достаточно

традиционно:

Пробегал с реки с удочками страстный рыболов отец благочинный Левкоев, спешил с ключами в ряды, открывать епархиальную свою торговлю: благочинный Левкоев человеком был уважаемым, и единственным пороком его было то, что по летам из карманов его ползли черви, результат рыболовной его страсти (об этом даже доносил епископу поэт доносчик Варыгин). (1, 8)

Но если нелепая фигура Левкоева укладывается в комическую традицию гротескного изображения провинциальной жизни, столь распространенную в русской литературе (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чехов и др.), то уже введение в повествование „поэта доносчика“ Варыгина явно за рамки этой традиции выходит. Словосочетание „поэт доносчик“ звучит как оксюморон и требует, по крайней мере, каких-то пояснений. Однако их нет, и, не давая никаких пояснений там, где по законам реализма они должны были быть, но зато давая их там, где их могло бы не быть, Пильняк подчеркивает искусственность своего „реалистического“ повествования и, по сути, предлагает читателю не верить никаким пояснениям, данным с точки зрения повествователя.

Еще более очевидным этот прием становится в описании более значительного, хотя также эпизодического персонажа – учителя Бланманжова. Его описание сопровождается пояснениями, внешне организованными в некое подобие реалистической характеристики. Однако это именно подобие такой характеристики, причем подобие достаточно абсурдное. Дело в том, что в характеристике этой соединяются очень разные по своему значению и характеру детали. Теоретически такое соединение возможно и в реалистическом тексте, но там оно должно было бы быть как-то мотивировано с точки зрения повествователя. У Пильняка подобный вид мотивировки отсутствует, и повествование, вроде бы вполне реалистическое подрывается изнутри и становится алогичным и даже парадоксальным:

А сейчас же за батюшкой выходил из своей калитки, в кителе, с зонтом и в калошах, учитель Бланманжов, следовал за батюшкой в епархиальную

торговлю попить чайку и заняться ческой. <...> Бланманжов был знаменит географией и женой, которая в церковь ходила в кокошнике, дома – голая, а летом и осенью фрукты из сада своего продавала в окошко, в одной рубашке. (1, 8)

Другой, может быть, еще более важный прием разрушения иллюзии „реалистического текста“ состоит в том, что вся история Ивана Ратчина распадается на отдельные куски, как бы не связанные между собой, так как связь между ними тоже не мотивирована повествователем. Так, например, описание жизни в городе Ордынине прерывается „неоправданно“ подробным и внешне никак не связанным с остальными событиями эпизодом с мышью, который выделен в тексте графически особым форматом:

Мишка Цвелев – слесарев – с акцизниковым сыном Ипполиткой привязали мышь за хвост и играли с ней возле дома, а по улице проходил зарецкий сумасшедший Ермил-кривой и – давай в окна камнями садить. Цвелев – слесарь – на него с топором. Он топор отнял. Прибежали пожарные, – он на пожарных с топором; пожарные – теку. Один околоточный Бабочкин справился: Мишку потом три дня драли, – (1, 9)

Ненормативный – и отчасти ориентированный на устную речь – синтаксис подчеркивает здесь и в других эпизодах нелогичность повествуемого.

Наконец, третий прием заключается в том, что вся история Ивана и Доната Ратчина и связанное с ними описание города Ордынина оказываются включенными в контекст иных композиционных элементов, уже лишенных подобия реалистичности. Описанию города Ордынина композиционно противостоит внезапно врывающееся в повествование описание „Китай-города“, переход к которому происходит без всякого вмешательства со стороны повествователя, который таким образом теряет свою организующую функцию даже на уровне пространства – последнем из уровней, на котором еще сохранялась его прерогатива даже в ранних произведениях Пильняка. Кроме того, важно отметить, что вся история Ивана и Доната Ратчина не получает какого-либо сюжетного развития в дальнейшем повествовании романа: ни Иван, ни Донат Ратчин, ни кто либо иной из персонажей,

упомянутых в связи с ними, больше в романе не появятся.

Таким образом, мы имеем здесь дело не с реалистической, а с квазиреалистической нарративом, в которой реализм оказывается не способом, а объектом изображения. Но что же в таком случае является его способом?

Композиционным и сюжетным центром „Вступления“ к роману является история трагической любви Доната и Насти. История эта занимает приблизительно полстраницы, но она настолько важна, что мы приведем ее полностью:

И в эти же дни расцвела первая любовь Доната, прекрасная и необыкновенная как всякая первая любовь. Донат полюбил комнатную девушку Настю, черноокою и тихую. Донат приходил вечерами на кухню и читал вслух Жития св. отцов. Настя садилась напротив, опирала ладонями голову в черном платочке и – пусть никто кроме нее не слушал! – Донат читал свято, и душа его ликовала. Из дома уходить было нельзя, - великим постом они говели и с тех пор ходили в церковь каждую вечерню. Был прозрачный апрель, текли ручьи, устраивались жить птицы, сумерки мутнели медленно, перезванивали великолепные колокола, и они в сумерках, держась за руки, в весеннем полусне, бродили из церкви в церковь (было в Ордынине двадцать семь церквей), не разговаривали, чувствовали, чувствовали одну огромную свою радость. Но учитель Бланманжов тоже ходил к каждой вечерне, заметил Доната с Настей, сообщил о. Левкоеву, а тот Ивану Емельяновичу. Иван Емельянович, призвав Доната и Настю и задрал Настины юбки, приказал старшему приказчику (при Донате) бить голое Настино тело вологами, затем (при Насте), спустив Донату штаны, порол его собственноручно, Настю прогнал в тот же вечер, отослал в деревню, а к Донату на ночь прислал Машуху. Учитель Бланманжов заставил Доната на другой день путешествовать через Тибет к Далай-Ламе и поставил единицу, потому что к Далай-Ламе европейцев не пускают. Тот великий пост, с его сумерками, с его колокольным звоном, тихие Настины глаза – навсегда остались прекраснейшими в жизни Доната. (1, 13)

История эта представлена с точки зрения повествователя в нарочито нейтральной, объективной манере. Повествователь со своей точки зрения

никак не выделяет ее из ряда других событий в городе Ордынине, о которых он сообщает, и практически не дает никаких комментариев. Точнее, он их дает, но они носят очень общий характер и выглядят странными и неадекватными тому, о чем он повествует. Более того, если рассматривать происшедшее, оставаясь как раз на точке зрения повествователя, может создаться впечатление, что приведенная выше история про мышь занимает в этом повествовании даже более важное место.

Исключительность истории любви Доната и Насти выражена в элементах текста, представленных с точки зрения персонажа. Эта точка зрения возникает во втором предложении процитированного отрывка („черноокою и тихую“), а затем выходит на первый план в сцене чтения жития на кухне. Здесь точка зрения персонажа представляет собой совмещенную точку зрения Доната и Насти, и именно благодаря ей читатель может понять атмосферу происходящего („Был прозрачный апрель...“) и, поняв ее, почувствовать всю жестокость и грубость происшедшего затем. Точка зрения повествователя сохраняет при этом свое присутствие во всем приведенном отрывке, по крайней мере, на уровне языка, но она, также, как и в начале „Введения“, следует за точкой зрения персонажа и подчиняется ей. Повествователь лишь обозначает событие, но ни понять, ни оценить его он не может и даже не пытается это делать.

Между тем именно в истории Доната и Насти раскрывается характер целого ряда действующих лиц, уже введенных в повествование ранее (Бланманжов, Левкоев, Иван Ратчин, сам Донат). Более того, в свете этой истории становится понятным, например, почему отдельные черты Бланманжова вызывают в памяти Беликова из рассказа Чехова „Человек в футляре“, а страсть отца Левкоева к рыбной ловле начинает выглядеть совсем по-другому.

Событие, таким образом, возникает из соотношения элементов текста, представленных с различных точек зрения.

Парадигматические отношения существуют, как известно, в любом тексте, а в текстах так называемых „вторичных“ художественных систем, как мы попытались показать в предыдущих главах, их роль резко возрастает. Но в авангардном тексте и, в частности, в тексте Пильняка, они приобретают решающее значение. С их помощью определяется не только событие, но и

такая категория, как характер (персонаж), и с их учетом трудно согласится с тезисом Флакера, согласно которому характеры Пильняка – это всего лишь идеи.

Если рассмотреть „Вступление“ к роману „Голой год“ в целом, то можно проследить, как реализуется парадигматизация события (и характера) уже на более высоком уровне текста.

Как отмечает Тамарченко, в соотношении элементов структуры текста „Голого года“ последовательно осуществляются два взаимодополняющих принципа – троичности и параллелизма²⁰⁸. На наш взгляд, оба эти принципа, которые, безусловно, присутствуют в романе, есть лишь частное выражение более общего принципа парадигматического соотношения сцен и мотивов. Вспомним еще раз, что согласно определению Шмида, орнаментальная проза есть результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст²⁰⁹, и что, по мнению Лотмана именно парадигматическая ось значений представляет собой конструктивную основу поэзии²¹⁰. В тексте „Голого года“ есть много сцен и образов, которые выглядят почти не связанными друг с другом, так отсутствует единая точка зрения, способная связать их по синтагматическому принципу. Однако эти сцены и образы как бы „рифмуются“ друг с другом и становятся значимыми только в отражении друг друга. В то же время их соотношение выглядит несколько более сложным, чем это может показаться на первый взгляд.

Так если выделить во „Вступлении“ историю Доната и Ивана Ратчина в отдельное нарративное целое, ее можно рассмотреть как самостоятельный рассказ, в котором присутствуют как парадигматические, так и синтагматические связи, при явном преобладании первых, а отдельные сцены и мотивы которого как бы „рифмуются“ между собой. В рамках же всего „Вступления“ в целом некоторые из этих сцен и мотивов „рифмуются“ уже с элементами, лежащими за пределами этой истории, и приобретают тем

²⁰⁸ Тамарченко 1995, 17.

²⁰⁹ Шмид 1998, 299. Обратим также внимание на замечание Шмида о нарративной специфике орнаментальной прозы: „Рассказываемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста“ (Шмид 1998, 303). Шмид, однако, связывает эту особенность с тем, что он называет „ослаблением сюжета“. На наш взгляд, здесь можно говорить лишь об ослаблении синтагматического начала в построении сюжетных связей, но не об ослаблении сюжета вообще, который может быть создан различными способами.

²¹⁰ Лотман 1970, 103: „Тенденцию к повторяемости можно трактовать как стиховой конструктивный принцип, к соединяемости – как прозаический“.

самым новое значение.

История Доната и Насти соотносится не только с описанием города Ордынина и его обитателей, но и, например, с заключительной композиционной единицей вступления:

Белые ушли в марте – и заводу март. Городу же (городу Ордынину) – июль, и селам, и весям – весь год. Впрочем, - каждому – его глазами, его инструментовка и его месяц. Город Ордынин и Таежевские заводы – рядом и за тысячу верст отовсюду. – Донат Ратчин – убит белыми: о нем – все. (1, 19)

Эта единица, выделенная в отдельный абзац, которому предпослан заголовок „Необходимое примечание“, выглядит мало понятной, если рассматривать ее на основе реалистического или даже постреалистического восприятия текста. Но, исходя из парадигматического соотношения элементов текста, можно увидеть в ней важный смысловой узел развертывания сразу нескольких смысловых структур.

Прежде всего, соотношение этого абзаца с историей Доната и Насти позволяет, с одной стороны, понять, какие действительные последствия имело жестокое надругательство над их любовью: Донат Ратчин стал революционером. Это обстоятельство позволяет лучше понять также начало „Вступления“, в котором говорится о том, что Донат „громил Ордынинский Архив“.

С другой стороны, в обратной перспективе соотношение этого абзаца с историей Доната и Насти во всем ее „ордынинском“ контексте создает образ всего того, против чего, собственно, восстает Донат, став революционером, - образ жестокости и застоя, противостоящих любви и делающих любовь невозможной.

Мотив любви тесно связан у Пильняка с темой биологической этики, с темой соблюдения неизбежных и справедливых законов природы. Надругательство над любовью – это надругательство над этими законами и, в конечном счете, надругательство над свободой. Поэтому неслучайно, описание субъективного восприятия весны, апреля, занимает такое важное место в истории Доната и Насти. И поэтому неслучайно, что в заключительном отрывке „Вступления“ возникает мотив смены времен года. В отрыве от контекста этот мотив не

совсем ясен. Но будучи соотнесенным с мотивом весны в истории Доната и Насти, „рифмуясь“ с ним, он начинает играть особую роль не только в развертывании сюжета о Донате, но и в концепции романа в целом: революция – такова, по крайней мере, одна из ее трактовок – выступает как начало, освобождающая природу от сил, ей враждебных. О таком понимании революции мы уже говорили в связи с рассказом „Лесная дача“, но там оно было только намечено, а в „Голом годе“ оно получает дальнейшее и более четкое развитие.

Проблема нарративного авторитета в „Голом годе“, таким образом, это проблема выявления и осмысления парадигматических связей внутри текста. Каждая точка зрения, включая точку зрения повествователя, взятая в отдельности, обладает определенной степенью этого авторитета, но ни одна из них не обладает его высшей степенью и не может служить критерием в понимании события. Можно сказать, что в известном смысле – и в этом уникальность нарративной системы Пильняка – носителем высшего нарративного авторитета в „Голом годе“ может быть только точка зрения имплицитного читателя, так как только с нее может быть, в конечном счете, прослежена сложная система парадигматических связей в тексте.

Если теперь рассмотреть „Вступление“ как часть романа, можно отметить, что отдельные элементы его текста соотносятся с элементами, лежащими уже вне его. Например, в рассмотренном нами заключительном абзаце „Вступления“ одним из таких элементов является мотив завода, смысл которого становится ясен только из его соотношения с элементами в главе 6, где он развертывается в сюжет о „кожаных куртках“ – большевиках:

Белые ушли в марте. И в первые же дни марта приехали из Москвы экспедиции, чтобы ознакомиться, что осталось от заводов после белых и шквалов. (1, 137)

В этой связи следует обратить особое внимание на один из самых постоянных и загадочных мотивов „Голого года“ – мотив „Китай-города“, который, будучи синтагматически никак не связанным с остальным повествованием, проходит через весь роман. Как мы уже отмечали выше, мотив этот возникает во „Вступлении“ без какого бы то ни было вмешательства со стороны

повествователя, что само по себе свидетельствует об утрате точкой зрения повествователя сколько-нибудь сильной позиции на уровне пространства:

КИТАЙ-ГОРОД

Это из его, Китая, бродяжеств –

Начали в Москве, в Китай-Городе, за китайской стеной, в каменных закоулках и подворьях, в газовых фонарях – каменная пустыня. Днем Китай-Город, за китайской стеной, ворочался миллионами людей и миллионом человеческих жизней – в котелках, в фетровых шляпах и в зипунах, - сам в котелке и с портфелем облигаций, акций векселей, накладных, биржи, - икон, кож, мануфактур, изюмов, золота, платины, Мартьяныча, - весь в котелке, совсем Европа. – А ночью из каменных закоулков и с подворий исчезали котелки, приходили безлюдье и безмолвие, рыскали собаки, и мертво горели фонари среди камней, и лишь из Зарядья и в Зарядье шли люди редкие, как собаки, и в картузах. И тогда в этой пустыне из подворий и подворотен выползал тот: Китай без котелка, Небесная Империя, что лежит где-то за степями на востоке, за Великой Каменной Стеной, и смотрит на мир раскосыми глазами, похожими на пуговицы русских солдатских шинелей. – Это один Китай-Город. (1, 18)

Фрагмент этот представляет нечто вроде лирического отступления, созданного по всем правилам стихотворного текста и лишь графически оформленный как прозаический текст. Такой прием был широко распространен в модернистской литературе: достаточно вспомнить ритмизованную прозу Андрея Белого, в частности, его „Симфонии“, произведения раннего Горького и др. Очевидно, что фрагмент „Китай-Город“ представлен с определенной точки зрения, которую чисто формально можно обозначить как точку зрения „повествователя“, однако „повествователь“ этот настолько субъективен и лиричен, что его даже трудно отождествить с повествователем остальной части „Введения“. Фактически мы имеем здесь дело с переключением на иную точку зрения и с переходом повествования к другой нарративной инстанции, выражающей субъективное восприятие субъективно отобранных реалий.

Исходя из понимания нарративности, предложенной Шмидом²¹¹, можно сказать, что фрагмент „Китай-Город“ вообще не нарративный, а описательный текст. На наш взгляд (см. главу 1), этот текст все же нарративен, так как повествует об определенном событии, или, по крайней мере, об элементах события или событий. Другой вопрос, что событийность его возникает из парадигматического соотношения, по меньшей мере, по трем линиям одновременно.

Во-первых, в рамках „Вступления“ Китай-Город образует оппозицию городу Ордынину.

Во-вторых, приведенный нами фрагмент является частью лирического триптиха, объединенного рядом ключевых образов, главными из которых становятся „безмолвие – молчание“ и „пуговицы – глаза“, созданные также по принципу бинарной оппозиции.

В-третьих, тема Китай-Города в виде лирических фрагментов-отступлений проходит через весь роман, становясь одним из важнейших способов осуществления его когерентности.

Как отмечает Броунинг, Китай-Город в „Голом годе“ – это своеобразный рефрен, с помощью которого автор подчеркивает контраст между такими категориями, как движение и неподвижность, прогресс и застой, цивилизация и примитивность, порядок и анархия, разум и дух, город и деревня, системы ценностей, внесенные извне (к которым относятся капитализм, марксизм и православие) и системы ценностей, чисто русские (среди которых язычество, общность и большевизм)²¹². Такая трактовка выглядит вполне обоснованной, однако необходимо подчеркнуть, что контраст этот обозначен опять-таки без прямого вмешательства со стороны нарратора и выражен средствами чисто парадигматического соединения элементов.

Йенсен, со своей стороны, рассматривает картины Китай-Города в романе как своеобразную призму, в преломлении которой читатель и может увидеть весь текст романа как единое целое²¹³.

Разумеется, Китай-Город не единственный из элементов такого рода. Повторяющиеся мотивы, сцены, ситуации, имена²¹⁴ проходят через весь

²¹¹ Шмид 2003, 19-22.

²¹² Browning 1985, 121.

²¹³ Jensen 1979, 177.

²¹⁴ Jensen 1979, 163-164.

роман, не просто повторяясь, но каждый раз приобретая новое значение в новом контексте и тем самым становясь новым фактором развертывания единого сюжета – сюжета, складывающегося без участия нарратора.

Таким образом, нарративную структуру „Голого года“ можно уподобить спирали, образованной элементами, представленными с различных точек зрения и находящимися в отношениях перманентной и разнонаправленной соотнесенности.

Попытаемся теперь проследить, как реализуется эта уникальная нарративная форма в дальнейшем ходе романа и какую функцию выполняют в ней основные нарративные категории, в первую очередь категория точки зрения.

7.2 „Изложение“. Как мы уже отмечали выше, основная часть романа „Голой год“ – „Изложение“ – состоит из семи глав, причем глава 7 („Последняя, без названия“) представляет собой только три слова, набранные, как стихотворение, в столбик:

Россия.

Революция.

Метель.

(1, 147)

В композиционном и идеологическом плане глава эта, тем не менее, достаточно важна, так как именно она образует своеобразный смысловой центр, к которому стягиваются остальные линии романа. Линий этих несколько, и проблема заключается в том, что остальные шесть глав „Изложения“ фактически не образуют единого, построенного на синтагматической оси значений целого, и сюжетно мало связаны между собой, если понимать сюжетную связь в традициях русской классической (и вообще реалистической литературы). Хотя в романе можно выделить несколько сюжетных линий, линии эти прерываются, повторяются, перемежаются иными, внешне никак не связанными с ними сценами, а иногда просто обрываются на полуслове.

Вместе с тем, если рассмотреть роман как реализацию авангардистских нарративных принципов, которые мы уже обрисовали на примере

„Вступления“, его структура выглядит вполне последовательной и логичной. Основной из этих нарративных принципов состоит в независимости и одновременной субъективной ограниченности точки зрения. Носитель любой точки зрения, включая точку зрения повествователя, независим в тексте Пильняка от каких бы то ни было общих внетекстуально установленных императивов. Ни одна точка зрения больше не обязана отражать какую-то общую картину мира или даже отражать свое субъективное видение мира с учетом этой общей картины. Но за эту свободу, как и за всякую свободу, надо платить. В нарративном плане цена свободы состоит в том, что носитель точки зрения видит только то, что он видит, и сам, с этой своей точки зрения не может соотнести свою субъективную картину мира с картинами, которые видят носители иных точек зрения. В результате повествование и распадается на то, что Шмид называет „отдельными мотивными кусками“, а каждая сюжетная и идеологическая линия требует особых усилий со стороны читателя, который теперь должен быть способен сопоставить эти куски, представленные с различных точек зрения.

Точка зрения повествователя, как мы уже подчеркивали, не является исключением среди других точек зрения. Хотя повествователь в отдельных случаях может давать некий общий план действия, представленная с его точки зрения картина никак не претендует на полноту и не включает в себя картины, представленные с других точек зрения, а существует параллельно с ними: обстоятельство, которое часто сбивает с толку читателя, по-прежнему ждущего от текста некой иерархии.

Так, описание России в начале главы 1 отчасти выглядит как определенное социально-историческое обобщение:

Последний раз город жил семьдесят лет назад. Была у России такая эпоха, - чорт его знает, как называть эту эпоху! – когда и России-то собственно не было, а было некое бесконечное, в зное засохшее пространство с полосатыми верстами, мимо которых мчались до Петербурга чиновники, с тем, чтобы перед императором там прочесть свою залихватскую подпись, - и у чиновников не было лиц, а было нечто, вымороченное в синее – казенное – жандармское сукно; недаром по июльскому зною – по Гоголю – в те дни мчались чиновники в шубах, мчались с тем, чтобы у застав, в полосатых

будках, менять подорожные и проезжать города с приглушенными глухарями. (1, 21)

В действительности это описание оказывается еще одним субъективно окрашенным лирическим фрагментом, с повторами и ритмом, передающим лишь видение носителя точки зрения, которую этот фрагмент отражает. Другой вопрос, что в композиции и концепции романа как фрагмент этот, так и точка зрения, отраженная в нем, играют достаточно важную роль. Однако в чисто нарративном плане это описание фактически равноправно другим фрагментам и описаниям, предшествующим ему и следующим за ним, как например:

Знойное небо льет знойное марево, и вечером долго будут желтые сумерки. Знойное небо залито голубым и бездонным, церковки, монастырские переходы, дома, земля – горят. Сон наяву. (1, 21)

Или:

У Семена Матвеева Зилотова, в подвальном окне, кроме кардонки с сапогом, как раз против вывески:

- Отдел Народной Охраны Ордынского
Совдепа, -
приклеено объявление:
- Здесь продаются пемадоры, -
и нарисован красный помидор.

(1, 22-23)

Поскольку точка зрения повествователя больше не несет не только объясняющую, но даже и организующую функцию, сюжетная линия не может быть прослежена с нее. Одновременно возрастает значение точки зрения персонажа. До какой степени изменились отношения между точками зрения в тексте Пильняка по сравнению с текстами русской классической литературы позволяет увидеть текст главы 2 „Изложения“, в которой описывается семья князей Ордыниных, во многом напоминающая семью

Карамазовых из романа Достоевского. Попробуем сравнить введение и некоторые нарративные особенности характеристики этих двух семей.

Важность характеристики персонажа в романе Достоевского подчеркнута уже тем, что во вступлении „От автора“ весь роман определен как „жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова“²¹⁵. Повествователь этого вступления – наиболее близкая к автору и, следовательно, обладающая наивысшей степенью нарративного авторитета инстанция в романе, и поэтому именно с ее точки зрения с самого начала определяется место персонажа в нарративной структуре произведения. В первой части романа – „История одной семейки“ – повествователь этот уступает место персонифицированному рассказчику („хроникеру“), степень нарративного авторитета точки зрения которого уже значительно ниже, однако степень нарративной компетентности чрезвычайно высока²¹⁶.

Именно с точки зрения этого второго повествователя („хроникера“) и вводится в повествование семья Карамазовых, уже изначально интересная постольку, поскольку Алексей Федорович Карамазов является ее членом:

Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного у нас в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тринадцать лет назад и о которой сообщу в своем месте. (7)

Согласно правилам актуального членения „Алексей Федорович Карамазов“ выступает в этом предложении как тема, с помощью которой устанавливается синтагматическая связь между первой частью романа и вступлением, а Федор Павлович Карамазов становится ремой, то есть новой информацией, введение которой мотивировано тем, что он отец главного героя. Далее читатель последовательно узнает, что у Федора Павловича было две жены и три сына, а схему введения персонажей в этой первой части романа можно представить так:

²¹⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14. Л., „Наука“, 1976, с. 6. Далее цитаты из романа „Братья Карамазовы“ даны по этому изданию с указанием страниц в тексте.

²¹⁶ Подробнее см. об этом: Боген 2004.

Алексей Карамазов

Федор Павлович Карамазов

Первая жена Федора Павловича

Дмитрий Карамазов

Вторая жена Федора Павловича

Иван Карамазов

Для читателя реалистического произведения в такой схеме нет ничего необычного. Более того, она мыслится как если не единственно возможный, то во всяком случае наиболее логичный вариант представления героев, отступления от которого (в принципе возможные и в реалистическом тексте) нуждаются в особой мотивировке. Между тем, схема эта по-своему относительно и реализована в тексте постольку, поскольку повествование ведется с точки зрения нарратора, способного „навязать“ эту схему читателю. Ослабление позиции этой точки зрения или переход повествования на любую другую точку зрения неизбежно изменили бы эту схему и сделали бы структуру персонажей несколько иной.

Например, о самом Алеше Карамазове мы вскоре узнаем, что „оставшись после матери всего лишь на четвертом году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки“ (8), что до десяти лет он воспитывался вместе со своим братом Иваном в семье Ефима Петровича Поленова, что в девятнадцать лет вернулся в родной город и фактически только тогда познакомился со своим отцом, а что брата Дмитрия увидел впервые незадолго до начала описываемых событий. Следовательно, если представить, что введение персонажей происходило бы с точки зрения Алеши, то схема их появления должна была бы выглядеть так:

Алексей Карамазов

Вторая жена Федора Павловича

Иван Карамазов

Федор Павлович Карамазов Дмитрий Карамазов

Первая жена Федора Павловича

Сейчас мы не будем останавливаться на сложном, но вполне правомерном вопросе о том, играет ли эта вторая, гипотетическая, схема определенную роль в структуре романа „Братья Карамазовы“ и если да, то какую. Для нас важно то, что именно благодаря введению персонажей с точки зрения хроникера повествование выстраивается в определенной синтагматической последовательности, соответствующей определенному порядку в мире, как повествуемому, так и лежащем за пределами текста. Предполагается, что порядок этот (например, система семейных отношений) изначально известны как повествователю, так и имплицитному читателю, в результате чего и достигается взаимопонимание между их точками зрения.

Более того, в первых трех главах романа повествование ведется исключительно с точки зрения хроникера, и лишь затем в тексте появляется точка зрения персонажа, которая таким образом оказывается включенной в изначально заданную структуру повествуемого мира. Благодаря этой включенности элементы текста, представленные с точки зрения персонажа, автоматически занимают свое место в мире, основанном на определенном порядке, и свое место в повествовании, организованном по синтагматическому принципу. То обстоятельство, что в общей концепции романа точка зрения хроникера отнюдь не обладает высшей степенью нарративного авторитета и с помощью различных композиционных приемов дискредитируется автором, мало что меняет в отношениях между

персонажами в их чисто нарративном аспекте: повествование остается организованным точкой зрения повествователя, пусть даже и неверно использующего свою нарративную компетенцию.

Теперь обратимся к тексту Пильняка. Глава 2 „Изложения“ начинается с небольшого вступления, больше напоминающего эпиграф, чем часть сюжетного текста:

Город из камня. И неизвестно, кто по кому: князя ли Ордынины прозвались по городу, или город Ордынин прозвался по князьям? – князя же Ордынины сроднились с Попковыми. (1, 36)

Фрагмент этот выделен в тексте графически и представляет собой повтор (в несколько измененном виде) фрагмента из текста главы 1:

Стоит Ордынин на холме, над рекою Вологою, в лесах, город из камня. И неизвестно, кто по кому: князя ли Ордынины прозвались по городу, или город Ордынин по князьям прозвался? (1, 21)

Таким образом, глава 2 становится продолжением главы 1, однако связь между ними осуществляется в первую очередь не по синтагматическому, а по парадигматическому принципу.

Вслед за этим фрагментом начинается повествование, первой особенностью нарративной манеры которого становится то, что начинается оно не с общих положений или описаний, а с конкретной детали, и внешне выглядит никак с предшествующим фрагментом не связанным:

Часы у зеркала – бронзовые пастух и пастушка (еще уцелевшие) – здесь в зале бьют половину тонким стеклянным звоном, как романтический осьмнадцатый век, им отвечает кукушка из спальни матери, Арины Давыдовны, - и кукушка кричит пятнадцать, и кукушка – как Азия, Закамье, татарщина. (1, 36)

Попробуем выделить в этом предложении тему и рему.

В целом это сложное предложение, которое состоит из четырех простых,

причем первое и второе предложения соединяются с помощью бессоюзной связи, а второе и третье, и третье и четвертое предложения – с помощью связи сочинительной.

„Часы у зеркала“ – тема первого простого предложения, которое построено таким образом, что субъект повествования должен хорошо знать эти часы. Приложение „бронзовые пастух и пастушка“ только усиливает это впечатление, так как в соответствии со своим положением в синтаксической структуре – постпозиция, выделенная тире – не столько вводит новую информацию, сколько уточняют уже имеющуюся (ср.: „Сделанные в виде фигур пастуха и пастушки бронзовые часы“ или „Бронзовые часы в виде пастуха и пастушки“ – в этих вариантах соотношение темы и ремы было бы иным и информация о форме часов выглядела бы как новая).

Рема предложения по отношению к этой первой теме: „бьют“. Часы бьют „половину“, но в предложении не сообщается, половину чего они бьют, так это либо хорошо известно носителю точки зрения, с которой ведется повествование, либо его просто не интересует, и он обращает внимание лишь на количество ударов. Поэтому слово „половину“ следует рассматривать как тему, а все словосочетание „Часы ... бьют половину“ как еще одну, расширенную, тему, ремой по отношению к которой становятся уже слова „тонким стеклянным звоном“, так как именно они несут информацию, новую для субъекта высказывания.

Во втором простом предложении ремой следует признать слова „им отвечает кукушка“, тогда, как слова „из спальни матери, Арины Давыдовны“ выступают как тема, так как они на основании уже известной субъекту высказывания информации объясняют, что именно за кукушка отвечает часам. Таким образом, кто такая мать, субъекту высказывания хорошо известно, а приложение „Арины Давыдовны“ опять не столько вводит новую информацию, сколько уточняет уже имеющуюся. В результате, ремой всего сложного предложения с точки зрения субъекта высказывания оказывается последнее простое предложение: „и кукушка – как Азия, Закамье, татарщина“.

Естественно, что подобный субъект высказывания не может быть отождествлен с повествователем. Главная функция повествователя – быть посредником между повествуемым миром и читателем. Следовательно, он

должен передавать информацию как с учетом своего видения мира, так и с учетом точки зрения читателя. Особенность же построения данного предложения заключается в том, что в нем информация передается без учета (или, точнее, *как бы* без учета) точки зрения читателя. Ведь если встать на эту имплицитную точку зрения, то соотношение темы и ремы будет выглядеть совершенно по-иному: главная фактическая информация, которую читатель узнает из этого предложения, состоит в наличии в доме некоей матери, Арины Давыдовны, хотя кто она, чья мать – пока неизвестно. Для того, чтобы получить и оценить эту информацию, читатель должен со своей точки зрения перестроить предложение и искать эту информацию, не столько следуя его заданному построению, сколько *вопреки* ему.

Предложение о часах в начале главы 2 можно рассмотреть как определенную модель отношений между передающей и принимающей инстанциями коммуникативного акта в модернистской наррации вообще. Отказываясь от попытки объективного видения реальности, модернистская наррация строится на чисто субъективных началах и потому не просто предоставляет читателю большую свободу воображения и не просто предполагает соучастие читателя в создании образа (что предполагается и наррацией реалистической), но требует от читателя его собственного построения мира на основе его собственной субъективности.

Очевидно, однако, что такой принцип означает не только большую свободу точек зрения в тексте, но и определенную их „дезорганизацию“, что и послужило причиной утверждения, согласно которому точка зрения как нарративная категория существует только в реалистическом тексте. Для того, чтобы убедиться в обратном, достаточно проследить дальнейшее построение главы 2 в романе „Голый год“.

Следующее предложение усиливает впечатление, что описание ведется с точки зрения конкретного персонажа:

И третьи часы бьют в соборе: дон-дон-дон!.. Тогда опять в большом доме немотно. Где-то скрипнула половица, разохшаяся после зимней сырости. У дома на взвозе горит фонарь, свет его бороздит лепной, пообвалившийся потолок, дробится в люстре – тоже еще уцелевшей. (1, 36)

Признаки точки зрения персонажа здесь очевидны. Очевидно и то, что эта точка зрения находит свое выражение на уровнях времени, пространства, восприятия и идеологии. На уровне языка она совмещается с точкой зрения повествователя (это явление мы уже наблюдали много раз, начиная с текстов Чехова), которая, однако, если и не подчиняется точке зрения персонажа, то, во всяком случае, следует за ней (что особенно заметно в таких словах и выражениях как *немотно*, *бороздит*, *пообвалившийся*, *дробится в люстре*, а также в междометии *дон-дон-дон*). В предложении *Где-то скрипнула половица, разохшаяся после зимней сырости* точка зрения персонажа находит также свое выражение на уровне причинно-следственных связей: связь между причиной (зимней сыростью) и следствием (скрип) может быть прослежена только с точки зрения субъекта, который слышит, как половица скрипит.

„Дезорганизация“ точек зрения проявляется здесь в том, что пока читатель воспринимает точку зрения персонажа, не зная, собственно, кто этот персонаж. Такой прием практически невозможен в реалистической литературе. Он, правда, уже возможен в произведениях позднего Чехова, но при условии совмещения точки зрения персонажа с точкой зрения повествователя при явном преобладании последней. В дискурсе же авангарда он становится настолько распространенным, что его даже трудно назвать приемом: речь идет скорее о естественном следовании внутренней логике текста.

Сам персонаж появляется только вслед за элементами, представленными с его точки зрения. Можно сказать, что он возникает из своей точки зрения и что наличие этой точки зрения в тексте дает ему право на существование:

Красным огоньком ровно вспыхивает папироса Глеба у окна, окна же со стеклами в радуге вмазаны крепко, навсегда. (1, 36)

Фраза эта производит двойное впечатление: с одной стороны, в ней Глеб, наконец, показан со стороны, как один из персонажей, с другой стороны, описываемая в ней обстановка, частью которой он является, явно дана с его собственной точки зрения. Для того, чтобы убедиться в этом, можно попробовать перестроить фразу так, чтобы она стала соответствовать законам

реалистической наррации, то есть была бы представлена с точки зрения повествователя, обладающего большей степенью нарративной компетентности по сравнению с точкой зрения персонажа. Результат выглядел бы примерно таким образом: „У одного из крепко вмазанных в стены окон с радужными стеклами сидит младший сын Ордыниных Глеб с папиросой в руке, которая ровно вспыхивает красным огоньком“. В том же виде, в каком фраза дана в тексте романа Пильняка, она своей синтаксической и логической структурой отражает точку зрения персонажа, которая – по крайней мере, в той части, где говорится о Глебе в третьем лице – совмещается с точкой зрения повествователя. Важно, однако, отметить, что круг нарративной компетентности точки зрения повествователя практически совпадает здесь с кругом нарративной компетентности точки зрения персонажа²¹⁷, в результате чего нельзя утверждать, что повествователь „ведет“ повествование.

Этот принцип отношений между точками зрения особенно заметен в тех местах текста, где повествователь все же что-то объясняет или поясняет:

За те два года, что не было Глеба, дом верно полетел в пропасть, - он, большой дом, собравшийся столетием, ставший трехсаженным фундаментом, как на трех китах, в один год полысел, посыпался, повалился. Впрочем, каинова печать припечатана уже давно. (1, 36-37)

Или:

В этом доме прошла его юность, та, которая казалась всегда светлой безмерно и ясной, - и теперь двоятся мороком революции. (1, 37)

²¹⁷ Прием совпадения круга нарративной компетентности повествователя с кругом нарративной компетентности персонажа оказался чрезвычайно плодотворным и лежит в основе нарративного метода многих известных произведений мировой литературы, которые можно отнести к „поставангарду“, то есть художественному направлению, получившему быстрое развитие в середине XX века и доминирующему в художественной культуре и по сей день. Направление это усвоило основные принципы авангарда и соединило их с достижениями реализма. В качестве примеров можно привести хотя бы такие известные произведения, как роман Э. Ремарка (*E. Remarque Arc de Triomphe* (1946) или роман Сола Беллоу (*Saul Bellow Herzog* (1964)). Несмотря на всю разницу в тематике и стилистике этих произведений, они обладают одной общей чертой: на протяжении всего повествования круг нарративной компетентности повествователя **ни разу** не выходит за пределы круга нарративной компетентности главного героя.

Объяснения повествователя в этих примерах, во-первых, не выходят за рамки того, что мог бы сообщить или подумать сам персонаж (*за те два года, что не было Глеба, в этом доме прошла его юность*) и, во-вторых, сразу же переходят в метафорические конструкции, которые носят явно субъективный характер.

Ограниченность нарраториальной точки зрения проявляется и в сцене появления другого персонажа – отца, – которое фактически дано с точки зрения Глеба:

В комнате отца, - через щель видит Глеб, - у киота горит много тусклых лампад и высоких, тонких свечей, и Глеб видит у киота склоненного в молитве отца, видна его худая спина в халате и седые, совершенно белые его волосы. Видно лицо отца: в глазах его, в горбатом его носе, в полуоткрытых губах, в бороде, всклокоченной и серой, - экстазное что-то – или, может быть, сумасшедшее? (1, 37)

Собственно, роль повествователя состоит здесь лишь в том, чтобы указать на то, что все сцена показана сточки зрения Глеба: *через щель видит Глеб*. После этого точка зрения персонажа господствует на уровнях восприятия и пространства, а на уровнях идеологии и языка совмещается с точкой зрения повествователя, подчиняя ее себе. Подчинение это на уровне идеологии заключается в том, что повествователь со своей точки зрения дает ту оценку увиденному, которую мог бы дать Глеб, а на уровне языка – в том, что повествователь использует такие языковые средства, которые наиболее адекватны этой оценке.

Несколько яснее присутствие точки зрения повествователя выглядит в следующем предложении, где он дает некоторый объясняющий комментарий. Но также, как и примерах, приведенных выше, комментарий этот в значительной своей части выражен с помощью метафорической конструкции, которая, во-первых, отражает субъективность (а, следовательно, ограниченность) субъекта повествования, а во-вторых, выражает не только точку зрения повествователя, но также, по всей видимости, и персонажа, причем здесь мы имеем дело с совмещенной точкой зрения двух персонажей – Глеба и отца:

Всю жизнь разгульничал отец, князь Ордынин, в молодости укрепивший свое состояние, по безволию, капиталами Попковых, - а первой весной в революцию, когда разливались реки обильными своими весенними водами, - изменил круто свою жизнь: из пьяного князя стал аскетом, днями и ночами в молитве. (1, 37)

Тем не менее, нельзя сказать, что точка зрения Глеба занимает место точки зрения повествователя и перенимает организующую функцию. Она также по своему ограничена, и ее ограниченность проявляется, прежде всего, в том, что она существует в позиции „здесь и сейчас“. Глеб видит только то, что он видит в данный момент, чувствует только то, что он чувствует в данный момент, и дает оценку на основании того, что он видит и чувствует в данный момент. Его точка зрения занимает большое место в тексте главы, однако кроме нее в этом тексте представлены и другие точки зрения, независимые от точки зрения Глеба и равноправные по отношению к ней. При этом отношения этих точек зрения к точке зрения повествователя аналогичны отношению к ней точки зрения Глеба: повествователь следует за ними, иногда как бы помогает их проявлению на уровнях идеологии и языка, однако его точка зрения фактически не существует самостоятельно. Вот пример проявления одной из таких точек зрения – точки зрения матери, Арины Давыдовны:

И первая проснулась в доме мать, княгиня Арина Давыдовна, урожденная Попкова.

В муке рассвета мутные блики ложатся на пол и на потолок. За решетками окон светлый рассвет, а в темной комнате Арины Давыдовны темно, обильно наставлены шкафы, шифоньеры, комоды, две деревянные кровати под пологам. На темных стенах, в круглых рамках – едва можно разобрать – головные висят выцветшие портретики и фотографии. (1, 44)

В первой фразе этого отрывка присутствие повествователя однозначно. В то же время повествователь лишь сообщает о некоем факте, связанном с появлением нового персонажа. Персонаж этот уже упоминался ранее, однако

повествователь сообщает о нем, повторяя его определение, уже данное ранее („...матери, Арины Давыдовны“ (1, 36); „матери, урожденной Попковой“ (1, 37)), так, будто персонаж этот появляется в первый раз²¹⁸. Подобный метод характеристики персонажа напоминает постоянный эпитет – прием, характерный для фольклора и средневековой литературы. Здесь он производит впечатление, что повествователь просто не обладает достаточной компетентностью, чтобы связать разные появления персонажа в тексте, и каждый раз вынужден повторять сказанное ранее. В действительности же возникает эффект повтора, парадигматизации характеристики, причем – что особенно важно – элементы, данные с точки зрения повествователя „рифмуются“ с элементами, представленными с точки зрения персонажа. При этом информация, которую содержат элементы, представленные с точки зрения персонажа, не выходит за пределы информации, представленной с точки зрения персонажа, а новый смысл возникает не столько из дополнительных сведений, сколько из ритмической эквивалентности тождественных структур²¹⁹.

Так, подчеркивая физическое разложение княгини, которое проецируется на упадок и разложение всего дома Ордыниных, Пильняк повторяет физиологические детали, представленные в тексте с разных точек зрения, и тем самым не только усиливает отвращение читателя, но и придает этим деталям символическое значение:

Около спальной матери, в полуоткрытую дверь слышен храп – матери, урожденной Попковой, и Елены Ермиловны, и оттуда пахнет несвежим человеческим телом. (1, 37)

Затем:

²¹⁸ Ср. Hodel 2001, 218: „Der Roman *Golyj god* weist nicht bloss eine kaum einprägbare Vielzahl von Personen und Personengruppen auf, auch die Unterschiede zwischen Haupt- und Nebenfiguren sind weitgehend nivelliert. Die Repliken jener Personen, die mehrmals im Text auftauchen, sind nur sehr schwach miteinander verbunden. Auch sie sind, wie die Reden sekundärer Figuren, eher Untermalung des sie umgebenden Kontextes als Teile von Charakterporträts. Es ist deshalb kein Zufall, wenn sich der Erzähler im obigen Zitat einer mehrfach aufgetretenen Figur nicht als bereits vertraute Person nähert, sondern sie in einem ihr übergeordneten Kontext als die seine *erkennt*“.

Мы хотим, однако, заметить, что явление, о котором говорит Ходель, вполне укладывается в систему различных степеней введенного нами понятия *нарративная компетентность*.

²¹⁹ Лотман 1970, 149, 168.

А когда кукует кукушка, просыпается Арина Давыдовна, крестясь богатырской рукой. От постели, от княгини, от ног ее идет смрадный запах нечистого жирного человеческого тела.

- Ножки ваши, сестрица, чулочки надеть, - говорит Елена Ермиловна.

(1, 44)

Появление брата Егора происходит с помощью диалога. Такой прием не нов в литературе и встречается и в реалистических произведениях (например, появление Базарова в романе Тургенева „Отцы и дети“), но особенность данного диалога у Пильняка состоит в том, что почти лишен пояснений со стороны повествователя, кроме тех, которые способен дать и персонаж:

- Кто там?

Ему не сразу отвечают. Становится очень тихо, и слышно, как в парке поет малиновка.

- А это кто? – это вы, Глеб Евграфович? – спрашивает из-за дверей женский голос.

- Я. Кто там?

- Это мы, я, Марфуша, да Егор Евграфович.

- Егорушка?

И Глеб быстро открывает двери, чтобы увидеть родного своего старшего брата Егора.

(1, 38)

Несколько сильнее чувствуется присутствие повествователя в сцене появления брата Бориса, место которого в идеологической структуре главы „Дом Ордыниных“ можно сравнить (разумеется, очень условно) с местом, которое занимает в идеологической структуре романа „Братья Карамазовы“ Иван Карамазов. Появление Бориса подготовлено его упоминанием в диалогах действующих лиц и, следовательно, является результатом некоторого ожидания со стороны читателя:

Борис, большой, барски-полный и холеный, ленивой походкой человека, бродящего ночами в бессоннице, входит к Глебу. (1, 41)

Точка зрения повествователя проявляется здесь в эпитетах „барски-полный“ и „холеный“, явно не принадлежащих к словарю Глеба, а также, отчасти, в описании „бродящего по ночам в бессоннице“, так как Глеб, сам страдающий бессонницей, вряд ли описал бы походку брата именно таким выражением. Но и здесь можно говорить лишь о проявлении точки зрения нарратора лишь на уровне языка или даже, точнее, в полном соответствии с термином Успенского, фразеологии, а также отчасти на уровне оценки. На уровнях времени, восприятия и пространства компетентность этой точки зрения не превышает компетентность точки зрения Глеба и практически совпадает с ней. Совпадение точек зрения становится очевидным в предложении:

Борис закуривает. Спичка освещает бритое его, холено-полное лицо, вспыхивает кольцо на мизинце. (1, 41)

Таким образом, если сравнить характеристику семьи Ордыниных в романе Пильняка с вводной характеристикой семьи Карамазовых в романе Достоевского, то можно констатировать, что если у Достоевского эта характеристика включает в себя как общие, обусловленные изначально заданными положениями, черты, так и их конкретное преломление в судьбе и поведении отдельных героев, то у Пильняка она дана исключительно с позиции „здесь и сейчас“ и с такой точки зрения (или точек зрения), границы которой не выходят за рамки доступного персонажу – участнику событий.

Разницу между двумя нарративными методами этих двух характеристик можно проследить и на текстлингвистическом уровне. В принципе, такое сравнение требует особого подробного анализа, который мы сейчас не будем проводить из-за недостатка места. Отметим все же основные лингвистические особенности языка в главе 2 романа „Голый год“, которые бросаются в глаза не только на фоне языка Достоевского, но и вообще на фоне нормативного языка реалистической литературы. Это, прежде всего, использование настоящего времени, небольшое число случаев употребления подчинительной и, напротив, весьма частое число случаев употребления бессоюзной связи, низкая глубина предложений и крайне редкое

употребление вводных слов²²⁰. Легко заметить, что в тексте Пильняка заметно ослаблены те грамматические и синтаксические средства, с помощью которых в языке выражаются обобщения, устанавливается причинно-следственная связь и иные логические отношения между объектами высказывания, а также определяется отношение говорящего к тому, о чем он говорит, на основе лежащей за пределами текста и известной только говорящему информации.

Сама же схема появления персонажей, членов семьи, в главе „Дом Ордыниных“ выглядит так:

Глеб Ордынин Арина Давыдовна (мать)

 князь Ордынин (отец)

Егор Ордынин

Борис Ордынин

Антон (статус не определен)

Наталья Ордынина

Лидия Ордынина Ксения

Катерина Ордынина

Нетрудно заметить, что схема эта больше напоминает второй (гипотетический) вариант схемы появления персонажей в романе „Братья Карамазовы“ с точки зрения Алеши, который мы привели выше. В романе Пильняка, тем не менее, введение персонажей происходит, как мы постарались показать выше, не с точки зрения персонажа, а с точки зрения, *ограниченность* которой соответствует ограниченности точки зрения персонажа, что и ведет к принципиальному отличию нарративного метода, реализованного в этом романе, от метода Достоевского.

Конечно, можно возразить, что сравнение этих двух характеристик некорректно, так как сравниваются разные по своей природе части произведения: в упомянутых главах „Братьев Карамазовых“ описывается предыстория семьи, а в анализируемой главе „Голого года“ –

²²⁰ Об отличиях авангардного текста от текста реалистического на уровне синтаксиса см. подробнее: Hodel R. Absatzstruktur und Satzbau. *Narratologia: Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne.* Hrsg. R. Hodel, V. Lehmann. Berlin – New York 2008. S. 43-73 (далее: Hodel 2008a).

непосредственные события. Разумеется, это так, но для нас важно то обстоятельство, что в композиционной структуре обоих романов эти две характеристики играют (разумеется, опять-таки условно) приблизительно одну и ту же роль – с их помощью в повествование вводятся герои с повышенной идеологической нагрузкой. Кроме того, хотя компактной предыстории семьи Ордыниных в романе Пильняка нет, мы узнаем из текста романа о прошлом этой семьи фактически не намного меньше, чем о прошлом семьи Карамазовых из текста первых глав романа Достоевского. Просто сведения об этом прошлом не организованы в отдельную и выстроенную с одной определенной точки зрения линию, а разбросаны среди иных повествуемых элементов в соответствии с воссоздаваемым в тексте субъективным восприятием ограниченного в своем знании носителя точки зрения.

Сходство и различие в творческих методах Пильняка и Достоевского уже отмечались в научной литературе. Так, Броунинг подчеркивает, что, как и в полифоническом романе Достоевского, понимаемом в соответствии с концепцией Бахтина, в „Голом годе“ можно найти множество голосов, сосуществующих в своих автономных мирах²²¹. В то же время исследователь отмечает, что в эстетических системах Достоевского и Пильняка больше различного, чем общего. По мнению Броунинга, голоса в романе Пильняка, так же, как и в романах Достоевского, сосуществуют (*coexist*), но, в отличие от Достоевского, почти не сталкиваются (*interact*) между собой. Они остаются самостоятельными единицами, которые не вступают в диалогическую полемику, а стремятся стать частями интегральной оппозиции, в которой они остаются противопоставленными друг другу, но отдельными образами подобно частям иконографического триптиха²²².

На наш взгляд, проблема здесь состоит как раз в том, что, как мы уже отмечали выше, сама концепция полифонического романа Бахтина есть не что иное, как выражение авангардистского сознания, то есть того сознание, которое определило и нарративную модель дискурса Пильняка. Бахтин

²²¹ Browning 1985, 120.

²²² Browning 1985, 120: „Pilniak tends to employ ‚integral dialogical contraposition‘, wherein one should view characters and ideologies in implicit relations to each other like thematically related but discrete panels in a hinged iconographic triptych”. Броунинг замечает при этом, что пример подобного противопоставления голосов можно найти и у Достоевского и что, в частности, именно так противопоставлены друг другу Великий Инквизитор и старец Зосима в романе „Братья Карамазовы“ (Browning 1985, 212).

прочел Достоевского как авангардист и увидел в его тексте то, что смог увидеть именно благодаря достижениям авангардной прозы, в том числе Пильняка. Безусловно, однако, что то, что он увидел у Достоевского, есть лишь начало определенной тенденции, нашедшей свое подлинное развитие в литературе модернизма. Ведь при всех отличиях от схемы классического реализма, которые можно найти у Достоевского (см. главу 2 настоящей работы), нарративная модель его произведений определяется, среди прочего, двумя факторами, первый из которых характерен, а второй обязателен для реалистического текста: установлением границ семантического поля на основе внетекстуально заданного императива и сильной позицией всезнающего и вездесущего повествователя, точка зрения которого обладает наивысшей степенью нарративной компетентности и нарративного авторитета. И на наш взгляд, то, что Броунинг называет „столкновением голосов“ у Достоевского, происходит именно благодаря наличию этих факторов. Ведь под „столкновением“ здесь понимается столкновение непосредственное, столкновение, которое происходит посредством столкновения элементов синтагматической оси значений, а для того, чтобы такое столкновение произошло, необходима определенная точка зрения, с которой можно проследить эту ось значений и соединить (то есть в данном случае столкнуть) расположенные на ней элементы. Другое дело, что у Достоевского эта ось значений проходит не только на уровнях пространства, времени или причинно-следственных отношений, но также и на уровне идеологии. Именно поэтому, как подчеркивает Бахтин, „герой интересуется Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности“²²³. Однако интересуется он его тоже с определенной точки зрения, причем с такой точки зрения, нарративная компетентность которой должна быть достаточно велика для того, чтобы с нее можно было показать отношение героя к окружающей его действительности, а нарративный авторитет достаточно высок для того, чтобы с нее можно было оценить отношение героя к самому себе. И именно только с такой точки зрения можно не только выстроить иерархию остальных точек зрения, но и передать столкновение между ними именно как

²²³ Бахтин 1972, 79.

столкновение, то есть как момент противоборства, в котором есть победитель и есть проигравший.

В романе Пильняка такой точки зрения нет. В нем нет инстанции, которая бы могла решать, кто прав, а кто виноват, и, следовательно, нет определенной точки зрения этой инстанции идеологической структуры, в которую был бы включен герой и через позицию по отношению к которой устанавливалось бы место и значение героя в произведении в целом. Однако это не значит, что персонажи Пильняка не включены в особую идеологическую структуру. Идеологическая структура „Голого года“ определена не какой-то одной точкой зрения, а парадигматическим соотношением композиционных элементов, представленных с различных точек зрения, равноправных в нарративном и аксиологическом аспектах.

Весь роман „Голой год“ пронизан сетью парадигматических отношений на различных уровнях. Проследить все эти отношения в рамках одного исследования не представляется возможным. Теоретически отслеживание развития тех или иных элементов парадигматической оси романа могло бы дать весьма интересный материал для целого ряда курсовых, дипломных и магистерских работ. Поэтому мы остановимся только на некоторых, важнейших, из этих элементов с тем, чтобы показать, как „работает“ нарративный механизм Пильняка.

Как мы уже отмечали выше, целый ряд таких элементов – например, мотив Китай-города – находясь внутри отдельных частей и глав романа, соотносятся с эквивалентными им элементами, с одной стороны, внутри этих частей и глав, а с другой стороны, вне их²²⁴, и поэтому в отношении „Голого года“ правильнее было бы говорить не о парадигматической оси, а о парадигматической спирали значений.

Так, например, в уже рассмотренных нами частях – „Вступлении“ и главе 2 („Дом Ордыниных“) – парадигматические отношения образуют смысловые линии-сюжеты внутри этих частей и в то же время, соотносясь между собой в рамках романа в целом, создают новую смысловую структуру: на этом, расширенном, уровне оппозиция „семья Ратчиных – Донат“ во „Вступлении“ рифмуется сразу с двумя оппозициями в главе „Дом Ордыниных“: во-первых, с оппозицией „семья Ордыниных – Глеб“ и, во-вторых, с оппозицией „семья

²²⁴ Ср. Тмарченко 1995, 17-18.

Ордыниных – Наталья“. Во всех этих трех оппозициях реализуется тема протеста, нонконформизма, выламывания из своей среды, тема своеобразной „мутационной изменчивости“ и тема поиска альтернативы. В первом случае (Донат Ратчин) мы, однако, видим протест стихийный, связанный, скорее, с чистым отрицанием прошлого и, в конечном счете, с насилием и жестокостью. Во втором случае (Глеб Ордынин) перед нами протест пассивный, выражающийся в полном отрицании не только насилия, но и какого-либо позитивного действия и уходе в религию. И наконец, в третьем случае (Наталья Ордынина) протест носит амбивалентный характер и приобретает конструктивные, взвешенные формы.

Какую роль играет это соотношение оппозиций или, точнее, тройная оппозиция в идеологической структуре романа в целом, мы скажем несколько позже. Сейчас рассмотрим главу 3 романа, которая озаглавлена „О свободах“ и демонстративно оформлена как монтаж из трех частей, в каждой из которых представлена точка зрения отдельного персонажа, без каких бы то ни было эксплицитно выраженных синтагматических связей между ними.

Важно отметить, что в каждой из частей главы точка зрения соответствующего персонажа не является единственной. Наряду с ней присутствует и точка зрения повествователя, которая, тем не менее, не подчиняет себе точку зрения персонажа, а скорее подчиняется или, по крайней мере, следует за ней: подобный вид отношений между точками зрения мы уже показали выше.

Первая часть, которая называется „Глазами Андрея“, связана с выражением точки зрения Андрея Волковича, персонажа, чей статус повествователем практически никак не определен: он возникает в главе 1 в одном эпизоде, когда его собирается арестовать начальник народной охраны Лайтис, и как раз наиболее полная информация о нем содержится именно в реплике Лайтиса:

Товарищ Лайтис спросил:

- Где здесь есть квартира овицера-дворянина-здудента Волковися?

Андрей Волкович безразлично ответил:

- Обойдите дом, там по лестнице, на второй этаж.

Сказав, позевнул, постоял у калитки лениво и лениво пошел в дом, к

парадному входу. Товарищ Лайтис с нарядом, гуськом, по доскам, среди дворовой муравы проложенным, пошел к заднему ходу. Лестница привела к заколоченной двери.

(1, 25)

Собственно говоря, мы не знаем ни кто такой Андрей Волкович, ни почему Лайтис хотел его арестовать, и лишь слова Лайтиса „овицера-дворянина-здудента“ дают нам некоторое представление как о том, так и о другом.

Часть этой сцены из главы 1 повторяется в начале части „Глазами Андрея“ в главе 3, но в несколько измененном виде и теперь выглядит так:

И опять – *та* ночь: -

Товарищ Лайтис спросил:

- Где здесь езь квардира овицера-дворянина-здудента Волковися?

Андрей Волкович безразлично ответил:

- Обойдите дом, там по лестнице во второй этаж! – сказав, позевнул, постоял

у калитки лениво, лениво пошел в дом, к парадному входу, -

и –

и –

(1, 63)

Первое отличие между этими двумя композиционными единицами состоит в том, что в главе 3 сцена неудачной попытки ареста выделена графически. Как мы уже отмечали, Пильняк вообще широко использует прием семантически нагруженного графического оформления текста с тем, чтобы выделить, подчеркнуть тот или иной композиционный элемент. Графическое оформление текста является одним из основных средств оформления поэтической речи и как прием явно принадлежит к элементам парадигматической оси значений. В данном случае смысл этого приема состоит в том, что сцена, уже представленная в тексте с точки зрения повествователя, теперь оказывается представленной с точки зрения

персонажа – как его воспоминание. То, что она становится именно таким воспоминанием, можно понять не только из контекста („И опять – *та* ночь“), но также и из некоторых изменений, происшедших внутри нее. Так, во втором варианте, сильнее подчеркнут латышский акцент Лайтиса (*есть* превращается в *езть*, *квартира* в *квардира*), что соответствует восприятию человека, который не слышит этот акцент непосредственно, а именно вспоминает его. Еще важнее то обстоятельство, что сцена эта, имевшая в главе 1 некоторое сюжетное (то есть синтагматическое) продолжение, теперь просто обрывается двукратным, графически выделенным междометием, что также передает восприятие человека, для которого сцена эта становится теперь обрывком воспоминаний, без начала и конца.

Если рассмотреть сцену попытки ареста в контексте всего повествования, то можно заметить, что если в первом случае (глава 1) она была конкретным эпизодом, характеризующим жизнь и порядок в городе Ордынине в эпоху революции под властью большевиков, то во втором (глава 3) становится поводом для куда более значимого и более общего переживания: по контрасту с ней и на ее фоне герой испытывает чувство свободы, ощущение которой куда больше, чем просто чувство облегчения оттого, что ему удалось избежать ареста:

радость безмерная, свобода! Свобода! Дом, старые дни, старая жизнь, - навсегда позади, - смерть им! Осыпались камни насыпи, полетели вместе с ними под обрыв (шепнул ветер падения: гвиу!..), и рассыпалось все искрами глаз от падения, и тогда осталось одно: красное сердце. Что-то крикнул дозорный наверху, а потом: костры голодающих, шпалы, обрывок песни голодных и вода Вологи. – Свобода! свобода! Ничего не иметь, от всего отказаться, - быть нищим! – И ночи, и дни, и рассветы, и солнце, и зной, и туманы, и грозы, - не знать своего завтра. И дни в зное – как солдатка в сарафане, в тридцать лет, - как те, что жили в лесах, за Ордыниным, к северному небесному закрою: сладко ночами в овине целовать ту солдатку. (1, 63-64)

Отрывок этот явно представлен с точки зрения Андрея Волковича и в известном смысле представляет собой его несобственно-прямую речь (НПР).

Мы говорим „в известном смысле“, потому что согласно Академической Грамматике, НПР „сохраняет, полностью или частично, лексические, фразеологические и синтаксические особенности речи говорящего лица“, причем в ней „так же, как и в косвенной речи, выдерживаются правила замены личных форм местоимений и глаголов“²²⁵. В данном случае мы не можем сказать, что в данном отрывке сохраняются особенности речи именно Андрея Волковича хотя бы потому, что в нем представлены некоторые особенности речи, присутствующие также и в иных композиционных единицах, представленных с других точек зрения. Благодаря этим общим фразеологическим особенностям между этими единицами и устанавливается часто парадигматическая связь, и, следовательно, мы можем говорить о взаимопроникновении различных точек зрения, которое вообще характерно для модернизма и в частности для Пильняка, в то время как НПР представляет собой частный случай выражения точки зрения одного, отдельного взятого, персонажа, и такой частный случай, при котором это выражение совпадает сразу на всех уровнях: идеологии, восприятия, причинно-следственных связей, времени, пространства и языка.

В данном случае мы имеем дело с взаимопроникновением точек зрения, в первую очередь, на уровне языка, но также и на уровнях времени, пространства и идеологии. Образ солдатки, который появляется в конце отрывка, еще несколько раз возникнет в романе, но уже в ином контексте и представленный с иных точек зрения. Так, в главе 5, которая называется „Смерти“, в части, которая озаглавлена „Часть третья триптиха, самая темная“ и посвящена в основном голоду и разрухе, которые несет с собой Гражданская война, мотив солдатки выглядит несколько по иному:

Сумерки. Серыми сумерками солдатка в тридцать лет (сладко ночами целовать такую солдатку!) останавливает человека, сгорающего последним румянцем чахотки, манит его и шепчет:

- Иди ко мне, парень. Никого обратно нетути. Хлеба дам. Баня топицы.

(1;132)

То, что в одной главе романа ассоциируется с легкостью и свободой, в другой

²²⁵ Цит. по: Hodel 2001, 13-14.

становится знаком одиночества и смерти. Мотив изменяется по своему собственному сюжету, превращаясь в своеобразную метафору революции и Гражданской войны. При этом, однако, нельзя сказать, что новое появление этого мотива опровергает предыдущее. Именно благодаря парадигматической природе отношений между элементами обе составляющие сюжета скорее уравнивают друг друга и создают своеобразную амбивалентную идеологическую конструкцию, адекватную амбивалентности революции, несущей, с одной стороны, свободу, а с другой стороны, смерть.

Синтагматическая ось значений, разумеется, также присутствует в тексте. В разделе „Глазами Андрея“ достаточно легко можно вычленить свой собственный сюжет, который заключается в том, что Андрей бежит из города Ордынина, где ему угрожает арест, в деревню Черные Речки, а затем присоединяется к коммуне анархистов. Сюжет этот, тем не менее, надо именно „вычленить“, поскольку организован он не с точки зрения повествователя, а с точки зрения Андрея. А так как позиция Андрея, в отличие от позиции повествователя, не является позицией вневходимости, с нее трудно проследить за событийными изменениями со стороны. Зато она дает возможность почувствовать и пережить ощущения человека, находящегося внутри повествуемого мира и оказывающегося объектом этих изменений. Так, например, прибытие Андрея в деревню описано так:

И в первый же вечер, когда Андрей пришел на Черные Речки, в Поперечье, к нему постучали в оконце девушки и крикнули:

- Андрюша, выходи гулять! Метелицу играть будем!

(1, 64)

Нигде в предыдущем тексте романа не говорится о том, ни что такое „Черные Речки“, ни что такое „Поперечье“. Мы не знаем, почему ловко избежав ареста, Андрей отправился именно туда, и лишь по той детали, что местные девушки стучат ему в окно и зовут играть в метелицу, мы можем догадаться, что Андрея в этих местах хорошо знают, хотя и не совсем ясно, в качестве кого. Зато из элементов текста, обрамляющих эту сцену, мы можем ясно составить впечатление о том, что испытывает Андрей по дороге в деревню и что он чувствует в первый вечер в ней:

Манит земля к себе маями, - в мае, в рассвете, в тумане, девушке – полежать на земле, и уйдешь в землю: притягивает земля. (1, 64)

Чья точка зрения представлена в этом отрывке? Судя по всему, этих точек зрения здесь сразу, по крайней мере, три. Во-первых, это точка зрения Андрея, представленная на уровне восприятия, идеологии, времени и пространства. Во-вторых, это точка зрения повествователя, которая представлена на уровне языка и идеологии. В-третьих, это точка зрения некоей „девушки“, представленная на уровне восприятия и причинно-следственных связей, а также – отчасти – на уровне языка. При этом точка зрения Андрея остается главной. Она господствует на уровне восприятия, этот уровень определяет уровень идеологии, и именно на уровне идеологии точка зрения повествователя следует за точкой зрения Андрея. Следуя за ней, повествователь со своей точки зрения облачает мысли и чувства персонажа в определенную словесную форму, которая, впрочем, несет заметный отпечаток языка самого Андрея. Но для того, чтобы это сделать, повествователь как бы использует еще одну точку зрения – точку зрения абстрактной девушки, о которой, возможно, думает, идя в деревню, Андрей, но которую он, возможно, представляет слишком неопределенно.

Более отчетливо точка зрения Андрея выступает в отрывке, в котором описывается его первый вечер в деревне:

Вечер был тихий и ясный, с белыми звездами. Никола, что на Белых-Колодезях, - церковь казалась синей, строгой, черная высокая ее крыша и крест уходили в небо, к белым звездам. Были над рекой и полями тишина и мир. Был смутный, зеленый шум, и все же стояла тишина, - та, которую творит ночь. И всю ночь до хрустальной зари пели девушки. И ночью же пришла гроза, шла с востока, громыхала, светила молниями, дождь прошел грозный, поспешный, нужный для зеленей. Андрей бродил эту ночь по откосам. – Другая жизнь! Быть нищим. Ничего не иметь. От всего отказаться. (1, 64)

Здесь точка зрения Андрея явно господствует на всех уровнях, однако

господство ее не безгранично. Точка зрения повествователя находится где-то рядом с ней, то совмещаясь, то отдаляясь от нее (как, например, в предложении „Андрей бродил эту ночь по откосам“, в котором герой явно показан со стороны) и как бы дополняя точку зрения персонажа.

Важно иметь в виду, что и в этом отрывке, и в романе в целом точка зрения персонажа освобождается от контроля со стороны точки зрения повествователя, но отнюдь не заменяет ее. Поэтому мы говорим именно о равноправности точек зрения, каждая из которых по-своему ограничена.

Персонаж видит, чувствует и оценивает то, что доступно его восприятию. Повествователь, следуя за персонажем, описывает и оценивает только то, что доступно восприятию персонажа. В результате ни одна из точек зрения не несет ответственность за наррацию в целом, и можно сказать, что именно взаимная ограниченность точек зрения высвобождает элементы парадигматической оси значений, которые теперь начинают нести сюжетообразующую функцию.

Как мы уже подчеркивали, парадигматические отношения присутствуют в любом тексте, но в тексте реалистическом (или, точнее, в тексте традиционного типа, наиболее законченным воплощением которого является реалистический текст) парадигматическая ось значений складывается из элементов, представленных либо непосредственно с точки зрения повествователя, либо с точек зрения, подчиненных точке зрения повествователя. Поэтому, в конечном счете, парадигматическая ось значений оказывается включенной в синтагматическую ось значений, становится подчиненной ей и дополняет ее.

В авангардной наррации и, в частности, в наррации Пильняка мы наблюдаем противоположный процесс. Синтагматическая ось значений, состоящая из элементов, представленных с равноправных и не организованных в иерархическую систему точек зрения, ломается, рассыпается на новые элементы, которые организуются на новых, парадигматических, началах.

Вольф Шмид выделяет несколько видов повторов-эквивалентностей на различных уровнях, начиная с фонологического и заканчивая тематическим²²⁶. В произведениях Пильняка и, в частности, в „Голом годе“ можно найти все эти виды повторов, к которым добавляется еще один –

²²⁶ Шмид 1998, 213-262.

повтор, или точнее, эквивалентность элементов синтагматической оси значений (например, фрагментов сюжета), вырванных из своего синтагматического контекста.

То, что Пильняк сознательно шел в своих поисках именно в этом направлении, доказывает история создания „Голого года“. Уже в момент выхода романа читателями и критикой было замечено (и не раз ставилось Пильняку в вину), что роман этот в значительной своей части смонтирован из других произведений писателя, в первую очередь, из рассказов, вошедших в сборник „Былье“²²⁷. Как показала Адельхайд Шрамм, монтаж этот происходит, во-первых, за счет объединения разнородных текстов по смысловому (идеологическому) принципу и, во-вторых, с помощью постоянных мотивов или действующих лиц²²⁸.

Для нас важно при этом, что синтагматическое начало было уже весьма ослабленным в каждом из этих рассказов по отдельности, которые часто строились не столько на сюжете, сколько на мотиве²²⁹. В результате соединения таких рассказов как текстовых единиц в более крупное целое синтагматическое начало становится еще более ослабленным, а мотивы, лежавшие в основе или просто присутствовавшие в этих рассказах, напротив, усилились и стали сквозными, то есть несущими особую нарративную функцию.

Одним из таких сквозных мотивов в главе „О свободах“ становится мотив деревни Черные Речки, уже присутствовавший в ряде рассказов из сборника „Былье“. Важно подчеркнуть, что Черные Речки – это не просто место действия, это именно мотив, имеющий некое символическое значение. В рамках всего романа в целом он составляет оппозицию двум другим пространственным мотивам – с одной стороны, городу Ордынину, с другой, Китай-городу – образуя вместе с ними своеобразный пространственно идеологический триптих. Внутри же главы „О свободах“ этот мотив

²²⁷ См. об этом: Schramm 1976, 91-95, 150. В этой работе указаны следующие рассказы, вошедшие в „Голой год“: „Коломна“, „Колымень-город“, „У Николы, что на Белых Колодезях“, „Полынь“, „Арина“, „Проселки“, „Имение Белоконское“. Все они опубликованы в 1919-1920 и, кроме рассказа „Коломна“, вошли в состав сборника „Былье“ (1920).

²²⁸ Schramm 1976, 96-97.

²²⁹ Schramm 1976, 94-95: „Alle genannten Kleinformen weisen keine in sich geschlossenen, logisch-kausalen Handlungszusammenhänge auf, sondern sind aus einzelnen Episoden zusammengesetzt, die zwar durch den Ort der Handlung (z. B. Kolymen'-gorod) oder ein Motiv (polyn' gor'kaja), das verschiedenen thematischen Bereichen zugeordnet ist, ein einheitsbildendes Prinzip erhalten, deren Zusammenhang letztlich jedoch vom Leser hergestellt werden muss“.

становится едва ли не конкретным воплощением парадигматической оси, на которую нанизываются отдельные, как бы разрозненные элементы.

Так, мотив этот возникает в начале второго раздела главы, озаглавленного „Глазами Натальи“ и представленного преимущественно с точки зрения Натальи Ордыниной:

Над Николой, над Черными Речками, над полями, высился одиноко холм, пустынный, лысый, по обрывам лишь поросший калиною, стоял одиноко, пустынный, высокий. К северному от него закром небесному щетинились темными пилками леса, и к югу шли степи. И века сохранили за ним свое имя – Увек. И шел июль. (1,72)

Здесь мотив Черных Речек играет роль связующего звена между двумя разделами главы. Без него часть „Глазами Андрея“, в которой описываются обстоятельства бегства из города и обустройства героя в деревне, и часть „Глазами Натальи“, в центре которой тема археологических раскопок в древних степных курганах, в нарративном отношении имели бы мало общего. Разнородность этих частей обусловлена тем, что они представлены с разных точек зрения, носители которых, тем не менее, часто видят одно и то же, но по-разному. И как раз образ Черных Речек превращается в своеобразный код общности воспринимаемого ими объекта.

Во второй части главы точка зрения повествователя также следует за точкой зрения персонажа, причем следует за ней не только на уровнях пространства, времени, восприятия и т. п., но и в отборе деталей. Этим отбором, в котором точка зрения персонажа имеет безусловный приоритет, и определяется тематический и стилистический характер части как нарративного единства. Интересно, что в части „Глазами Натальи“ гораздо больше обобщений временного, пространственного и даже идеологического плана, чем в предыдущих разделах и главах романа. При чтении текста этой части может даже создаться впечатление, что обобщения эти представлены повествователем и что тип наррации здесь приближается к тому, который Фридман, Брукс и Уоррен определяют как *Neutral omniscience*. Безусловно, присутствие нарратора заметно в таких предложениях и сентенциях, как:

На вершине Увека люди заметили развалины и курганы, - археолог Баудек и художник Ордынин с артелью мужиков пришли их раскапывать. (1, 72)

Или:

Здесь, на Увеке землекопы просыпались с зарей, кипятили в котле воду. Копали. (1, 73)

И особенно:

На Увеке нашли остатки древнего города, шли уступами каменные развалины водоподъемников, фундаменты строений, канализация, - скрытое суглинками и черноземом это осталось не от финнов, не от скифов, не от болгар, - кто-то неведомый приходил сюда из Азиатских степей, чтобы поставить город и исчезнуть из истории – навсегда. (1, 72)

В действительности, однако, повествователь сообщает и здесь только о том, что видит, знает и думает персонаж – в данном случае Наталья Ордынина. Поэтому вполне логично, что точка зрения повествователя не только совмещается с точкой зрения персонажа, но и постоянно сменяется ею:

Поздно вечером, возвращаясь из займищ, Наталья и Баудек поднялись на лысую вершину к раскопкам. Запахло горько полынью, полынь обросла холм серебряной пыльной щетиной, пахнуло горько и сухо. (1, 74)

Определенная формула отношений между двумя точками зрения задана уже в первом отрывке раздела („И века сохранили за ним свое имя – Увек. И шел июль“.), в котором временные планы, обозначенные с точки зрения нарратора, смещаются и совмещаются в соответствии с точкой зрения персонажа. Задан здесь и своеобразный метафорический стиль, который, с одной стороны, определен выражением точки зрения повествователя на уровне языка, а с другой, отражает мировоззрение Натальи, то есть является выражением ее точки зрения на уровне идеологии и восприятия:

В каменных склепах было мертво, ничем уже не пахло, и каждый раз, когда надо было входить в них, мысли становились четкими и покойными, и в душу приходила скорбь. (1, 73)

Несколько иной характер носит нарративная манера в третьей, самой „синтагматической“, части главы – в разделе „Глазами Ирины“. Тем не менее, основной принцип наррации романа – принцип независимости точки зрения – сохраняется и здесь. Можно сказать, что в этой части он даже усиливается, так как раздел этот – по крайней мере, формально – целиком состоит из прямой речи персонажа. Мы употребляем слово „формально“, потому что прямая речь персонажа в этом разделе сильно отличается от прямой речи в том традиционном виде, в каком она обычно имеет место в литературе. Во-первых, она не сопровождается никакими пояснениями со стороны повествователя. Во-вторых, она представляет собой отдельные куски, принцип выделения которых выглядит на первый взгляд несколько произвольным. В-третьих, стилистический и семантический характер этой прямой речи говорит об определенном опосредованном влиянии со стороны других точек зрения. Не совсем обычна и расстановка знаков препинания: каждый из фрагментов прямой речи персонажа открывается кавычками, но не закрывается ими, что придает им отпечаток незаконченности и открытости. Иными словами, здесь перед нами не столько прямая речь, сколько внутренний монолог, частично оформленный как прямая речь:

„О степи, о ее удушьи, о несуразной помещичьей жизни, о помещичьи-крепостной пьяной вольнице, о борзых, наложницах, слезах, - говорит мне не степь с ее зноем и пустыней, не старая эта усадьба, где сели мы, - кухня, что в полуподвале, говорит мне о смутном, разгульном, несуразном, о степной жизни и о степи. В кухне каменные кирпичные полы, огромные плита и печь, сводчатые потолки и стены обмазаны глиной, и в стены, к чему-то, ввинчены огромные ржавые кольца. В кухне жужжат мухи, полумрак, жар и пахнет закваской. А в гостиной, где окна завил плющ, - зеленый мрак, прохлада, и в этом прохладном зеленом мраке поблескивают портреты и золоченые шелковые кресла. Я вошла в дом через кухню.

„Сколько дней, прекрасных и радостных, у меня впереди?

(1, 87)

В результате и эта часть, синтагматический сюжет которой представляет собой историю того, как интеллигентная девушка, пытавшаяся сначала найти себя в коммуне анархистов, находит свое счастье среди разбойников и конокрадов, воспринимается как конструкция парадигматически соотнесенных сегментов и, благодаря этому, приобретает дополнительный, выходящий за рамки сюжета смысл.

Глава „О свободах“ в целом – это три взгляда, три подхода, три восприятия свободы и революции, хотя ни в одной из ее частей об этом восприятии не говорится прямо. Каждый из подходов к этой теме может быть понят, во-первых, на основании отношения носителя определенной точки зрения к ключевым мотивам, и, во-вторых, через оппозицию к другим подходам, выраженным в двух других частях. Хотя в главе, безусловно, присутствует также и синтагматический принцип ее организации, связанный в первую очередь с темой коммуны анархистов, к которой так или иначе принадлежат основные герои, принцип этот сам по себе несет явно второстепенную функцию. О коммуне мы можем судить лишь по отдельным деталям, данным с точки зрения персонажей, которые таким образом оказываются включенными каждый раз в новую систему повествуемых элементов и приобретают каждый раз новое идеологическое и аксиологическое значение. Подобная нарративная манера приводит к эффекту, характерному для модернистской поэтики в целом, при котором неорганизованные со стороны точки зрения повествователя (или точнее, стороны любой находящейся в позиции венаходимости инстанции) семантически стягиваются к какому-либо ключевому элементу. Этот элемент и несет функцию организующего центра, придавая определенный оттенок остальным элементам и настраивая читателя на определенное восприятие повествуемого мира.

Выделение такого элемента, разумеется, всегда субъективно. И все же, на наш взгляд, в каждом из разделов главы „О свободах“ можно выделить такой элемент-высказывание, в котором концентрируется мировосприятие каждого из трех основных персонажей.

В разделе „Глазами Андрея“ таким элементом-высказыванием оказывается следующее:

Вечерами привозили газеты, газетчики писали о том, что социалистическое отечество в опасности, бунтовали казаки, украинцы, поляки, - и это казалось неважным, - кто разрушит стеклянную заводь бессонницы?

(1, 71)

В разделе „Глазами Натальи“:

Наталья стояла у окна долго, переплетала волосы, скинула сарафан. Думала – об археологе Баудеке, о Семене Ивановиче, о себе, - о революции, - о ее горечи – своей горечи. (1, 76)²³⁰

В разделе „Глазами Ирины“ таких элементов можно найти несколько, но центральным из них нам представляется такой:

Надо уметь задушить человека и бить женщину. Разве же вы еще верите в какой-то гуманизм и справедливость? – к чорту все! пусть вымрут все, кто не умеет бороться! (1, 88)

Выше мы уже не раз отмечали, что подобная нарративная манера освобождает фантазию читателя и требует от большего соучастия в коммуникативном процессе, чем традиционная повествовательная форма. Но каким именно образом осуществляется это соучастие? Или, точнее, каким образом достигается взаимопонимание между передающей и принимающей инстанциями авангардного текста? То есть, иными словами, какие новые возможности предоставляет реципиенту авангардная наррация по сравнению с наррацией реалистической?

Для того, что ответить на эти вопросы, следует сказать несколько слов о семиотическом аспекте проблемы²³¹. Если оставить в стороне различия

²³⁰ Ср. с часто цитируемым высказыванием героини повести „Иван-да-Марья“: „Я иногда до боли, физически, реально, начинаю чувствовать, осязаю, как весь мир, вся культура, все человечество, все вещи, стулья, кресла, комоды, платья – пронизаны полом, - нет, не точно, пронизаны половыми органами, даже народ, нация, государство, человечество, вот носовой платок, хлеб, ремень. Я не одна. У меня иногда кружится голова и я чувствую, что вся революция, - вся революция пропахла половыми органами“ (Пильняк Б. Иван-да-Марья. Берлин-Петербург-Москва 1922, с. 71)

²³¹ Более подробно мы рассматриваем этот аспект в статье: Bogen 2008b.

между различными концепциями и теориями, можно констатировать, что главным предметом семиотики являются отношения между тремя составляющими коммуникационного процесса: объектом (референтом), знаком, отображающим этот объект, и интерпретатором (автором), осуществляющим связь между ними²³². Наиболее интересным для нас оказывается рассмотрение этих отношений последователями так называемой семантической теории, которые ставят в центр проблему способности интерпретатора проводить связь между референтом и знаком.

Один из ведущих представителей этой теории Шалом Лаппин, в частности, подчеркивает:

We have identified one of the key tasks of a semantic theory as the specification of a systematic correspondence between categories of expressions in a language and types of entities in the world²³³.

Эта ключевая задача тесно связана с проблемой знания участника коммуникативного акта:

If one knows how a declarative sentence like (2a, b) stands in relation to the world, then one knows it is true or false²³⁴.

Нетрудно заметить, что если перевести этот тезис на язык нарратологии и приложить его к литературному тексту, то *one knows* означает именно носителя определенной точки зрения, а его способность устанавливать связь между „предложением“ (то есть изображением) и „миром“ (то есть изображаемым) следует, согласно нашей терминологии, обозначить как степень нарративной компетентности. „Предложение“ (изображение), однако, практически существует не само по себе, а как часть той или иной информативной структуры, внутри которой оно вступает во

²³² Эта схема зафиксирована, например, в работе Умберто Эко (Eco U. Einführung in der Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. München 1994). В настоящей работе мы не будем останавливаться на некоторых специфических и, возможно, небесспорных положениях Эко, например, на положении о самопорождающем характере знаков.

²³³ Lappin Shalom. An Introduction to Formal Semantics. In: The Handbook of Linguistics. Ed. by Mark Aronoff und Janie Kees-Miller. Malden, Massachusetts, USA – Oxford, UK 2001, p. 371.

²³⁴ Lappin 2001, 371.

взаимоотношения с другими „предложениями“ или, точнее, элементами²³⁵. Поэтому, помимо вопроса о способности интерпретатора устанавливать связь между отдельным изображением и изображаемым, не менее актуален вопрос о способности субъекта устанавливать связь между изображениями как элементами структуры. Очевидно, что для того, чтобы установить такую связь этот субъект должен быть в состоянии, с одной стороны, установить связь непосредственно между этими элементами как знаками, а с другой, установить связь между тем, что эти элементы изображают, то есть между элементами изображаемой структуры. В результате, каждый элемент знаковой структуры должен быть соотнесен не только с другими элементами этой структуры и не только с элементом, который он непосредственно отображает, но и со всеми элементами изображаемого мира. Иными словами, такой элемент должен быть понят как часть определенной картины мира. Естественно предположить, что для того, чтобы установить все эти связи, то есть для того, чтобы связать все элементы изображающей и изображаемой структур воедино, субъект высказывания должен обладать определенной интеллектуальной мощностью. В формальной семантике существует несколько подходов для описания условий такой мощности или, на языке семиотических терминов, способности провести „динамическую анафору“²³⁶. Но если семиотика и формальная семантика рассматривают коммуникативный акт в общем виде, то нарратология изучает его конкретную реализацию в повествовательном тексте. „Интерпретатор“ в таком тексте превращается в носителя определенной точки зрения и, естественно предположить, что чем выше степень нарративной компетентности той или иной точки зрения, тем выше ее способность проводить связь между текстовыми элементами, или, точнее, устанавливать синтагматическую связь между ними. Важно, однако, что уменьшение или полное отсутствие такой способности отнюдь не означает, что текст теряет свою когерентность: просто в этом случае он может и должен быть организован на иных началах, что дает участникам коммуникационного акта даже некоторые специфические преимущества.

²³⁵ „When we situate sentence meanings in a discourse, they are no longer static objects, but active devices that have the capacity to inherit semantic content from previous sentences, modify it, and pass on the new information to the next sentence in the sequence” (Lappin 2001, 381).

²³⁶См. например: Kamp 1981; Heim 1982; Gronendijk & Stockhof 1990; Evans 1980.

Чтобы понять, в чем они заключаются, рассмотрим механизм, с помощью которого осуществляется связь между элементами текста. В качестве примера воспользуемся двумя предложениями, которые приводит Шалом Лаппин. Речь в них идет об одном и тоже человеке, который, тем не менее, описан разными средствами:

a. The former Governor of Arkansas plays the saxophone.

b. The President of the United States plays the saxophone.

Лаппин подчеркивает, что хотя оба эти предложения как знаки относятся к одному и тому же референту (Биллу Клинтону), они передают различную информацию и имеют различное значение²³⁷. Слова *The former Governor of Arkansas* обозначают человека, который некогда был губернатором штата Арканзас и больше не занимает этот пост. Слова *The President of the United States* характеризуют лицо, которое в настоящий момент (то есть в момент производства речевого акта) является Президентом Соединенных Штатов Америки. Следовательно, по крайней мере, в период предвыборной кампании 1992 года предложение (а) было верным, а предложение (б) неверным, так как в это время Билл Клинтон уже не был губернатором штата Арканзас, но еще не был Президентом Соединенных Штатов.

Проблема обозначения одного и того же референта различными знаками связана с проблемой отношений между обозначаемым и обозначающим, которая уже в XIX привлекла внимание Фреге²³⁸, который заметил, что изменение способа выражения неизбежно ведет к изменению значения обозначаемого объекта и на основании этого наблюдения пришел к выводу о разделении понятий „смысл“ (*Sinn*) и „значение“ (*Bedeutung*).

Нарративный аспект данной проблемы заключается в том, что точка зрения, с которой тот или иной референт представлен в виде различных семантических единиц, должна обладать достаточной компетентностью для того, чтобы с помощью динамической анафоры связать эти единицы воедино и тем самым

²³⁷ Lappin 2001, 373.

²³⁸ Frege G. Über Sinn und Bedeutung. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. NF 100 1892, S. 25-50. Auch in: Frege G. Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien. Herausgegeben und eingeleitet von G. Patzig. Göttingen 1962, S. 38-63.

соотнести их с общим референтом.

Так, если с определенной точки зрения Билл Клинтон обозначен в одном предложении как *The President of the United States*, а в другом предложении как *The Governor of Arkansas*, носитель этой точки зрения должен располагать определенной информацией, которая находит свое выражение на пространственном, временном и причинно-следственном уровнях перспективизации и включает в себя, по крайней мере, следующие пункты:

Пространственная информация:

- штат Арканзас – один из Соединенных Штатов Америки.

Временная информация:

- Билл Клинтон некогда занимал пост губернатора штата Арканзас.

- Билл Клинтон был в 1992 году избран Президентом Соединенных Штатов и занимает этот пост в настоящее время (то есть в момент совершения речевого акта).

Причинно-следственная информация:

- губернатор американского штата может стать Президентом Соединенных Штатов.

- Билл Клинтон был губернатором штата Арканзас, *до того, как* стал Президентом Соединенных Штатов.

- Билл Клинтон стал Президентом США среди прочего *потому, что* раньше был губернатором штата.

Только с учетом этой информации носитель повествующей точки зрения может представить эти два предложения таким образом, чтобы имплицитный реципиент смог понять, что в обоих этих предложениях речь идет об одном и том же лице. В противном случае повествующий субъект не может обеспечить идентичность различных семантических единиц и, следовательно,

не может гарантировать когерентность текста²³⁹.

Следовательно, любое ослабление позиции повествующей точки зрения, то есть любое понижение степени ее нарративной компетентности должно быть как-то компенсировано с помощью иных семиотических средств, и как раз развертывание особой смысловой структуры вокруг парадигматической оси значений и становится основным из таких средств.

Как мы уже показали выше, повествование в „Голом годе“, как и в любом другом произведении подобного типа, строится таким образом, что едва ли не каждый повествуемый элемент, будь то деталь, образ или мотив, оказывается представленным либо с точки персонажа, либо с точки зрения повествователя, нарративная компетентность которой не превосходит нарративную компетентность персонажа, то есть с точки зрения, с которой этот повествуемый элемент воспринимается непосредственно, вне связи с другими, сходными с ним или оппозиционными по отношению к нему, элементами. В результате, значение (*Bedeutung* в том смысле, который придавал этому термину Фреге) каждого элемента в отдельности приближается к его смыслу (*Sinn*) в том виде, в каком этот смысл может быть постигнут с подобной, „ограниченной“, точки зрения.

Мы не случайно берем слово „ограниченной“ в кавычки, поскольку понятие это носит не только условный, но и противоречивый характер. С одной стороны, „ограниченность“ точки зрения в авангардном тексте является ограниченностью только по отношению к гипотетической неограниченности точки зрения всезнающего и вездесущего повествователя реалистического текста, которая обусловлена целым рядом внетекстуально установленных составляющих. С другой стороны, особая позиция точки зрения в авангардном тексте обеспечивает ей не только большую свободу от других точек зрения, но и определенную степень нарративного авторитета. Авторитет этот основан на том, что носитель точки зрения, утрачивая способность – или, точнее, освобождаясь от обязанности – воспринимать и представлять вещь в ее пространственном, временном, социальном или

²³⁹ Чисто теоретически можно вывести формулу, с помощью которой выражалось бы отношение между точкой зрения, степенью ее нарративной компетентности и способности представлять информацию. Мы не будем этого делать, так как, на наш взгляд, такая формула будет иметь весьма ограниченную ценность. Отметим, однако, что подобный метод научного описания, возможно, имеет смысл в исследованиях, связанных с информатикой и созданием новых компьютерных программ.

причинно-следственном аспектах (то есть, утрачивая нарративную компетентность), приобретает способность воспринимать и представлять эту вещь в ее метафизическом, то есть освобожденном от внешних связей, смысле (*Sinn*).

В результате, повествуемые элементы вступают в самостоятельные – свободные от вмешательства повествующей точки зрения – отношения между собой и образуют самостоятельные смысловые структуры, соотносящиеся по принципу сходства и оппозиции²⁴⁰.

Данный семиотический принцип был весьма заметен уже в первом опубликованном рассказе Пильняка „Целая жизнь“ (1915)²⁴¹, где повтор целого ряда мотивов служил основным средством выражения во многом связанной с метафизикой концепции биологической этики. В „Голом годе“ этот принцип получил бурное, хотя и не лишенное своих собственных, внутренних, противоречий, развитие и разросся до весьма крупных – в нарративном и идеологическом отношениях – масштабов.

Такие приемы, как постоянный повтор названия персонажа или повтор – без какой бы то ни было внешне мотивированной связи между ними – представлений целого ряда образов и мотивов (солдатка в сарафане, Китай-город и т. д.), есть не что иное, как средства реализации этого принципа в большом тексте. О соотношении в романе некоторых мотивов и элементов, представленных, с различных точек зрения, мы уже сказали выше. Сейчас остановимся на фрагменте, который в определенном смысле представляет собой кульминационный пункт развертывающегося в романе парадигматического сюжета, и попробуем показать, как действует этот нарративный принцип здесь.

Фрагмент, о котором идет речь, - это часть главы 5 („Смерти“), посвященная описанию станции „Разъезд Мар“ и поезда номер пятьдесят семь, набитого людьми, едущими в поисках хлеба. Фрагмент этот озаглавлен „Часть третья триптиха, самая темная“, что уже предполагает парадигматическую включенность в некое целое. Здесь мы опять должны подчеркнуть слово „некое“, так как заголовок фрагмента носит условный (в синтагматическом плане) характер: не совсем ясно, что является первой и второй частями триптиха, а внутри главы фрагменту предшествует только одна ясно

²⁴⁰ Ср.: Schmid 1992, 36.

²⁴¹ См. об этом подробнее: Bogen 2008b.

выделенная часть, озаглавленная „Смерть коммуны“. Тем не менее, очевидно, что, давая фрагменту именно такое название, автор хотел подчеркнуть его парадигматическую соотнесенность с иными композиционными единицами романа.

Фрагмент представляет собой цепь переходящих друг в друга описаний, которые перемежаются короткими сценами и диалогами. Почти на всем его протяжении сохраняется присутствие одной определенной точки зрения, которую можно обозначить как точку зрения повествователя. Кругозор этого повествователя, тем не менее, не выходит за рамки того, что доступно субъекту, находящемуся в позиции „здесь и сейчас“, и степень нарративной компетентности его точки зрения приближается к степени нарративной компетентности персонажа. Ограниченность этого кругозора и одновременно вовлеченность повествующей точки зрения в повествуемый мир подчеркивается использованием настоящего времени, сравнительно малым количеством глаголов с низкой степенью зернистости и сравнительно большим количеством назывных предложений:

Холодные сумерки настилают землю, - те осенние сумерки, когда небо снежно и зимне, и облака к рассвету должны рассыпаться снегом. Земля безмолвна и черна. Степь. Чернозем. Чем дальше в степь, тем выше скирды, тем ниже избы, тем реже поселки. Из степи – по ограбленной пустыне – из черной щели между небом и степью – дует зимний ветер. Шелестит в степи чуть слышно былье после скошенных трав, ржей и пшениц. Вскоре поднимается стеклянная луна. Если поволокутся тучи, будет снег, а не изморозь. – Хлеб. (1, 122)

Несмотря на наличие в этом отрывке некоторых генерических высказываний, все, что в нем представлено, включая обобщения, может быть представлено с позиции непосредственного наблюдателя. В результате, предметы и детали обстановки предстают как бы вырванными из контекста, но одновременно приобретают некую первозданность и первичность. Благодаря этой „первичности“ возникает возможность включения этих предметов и деталей в иной контекст, существующий за пределами повествующей точки зрения. Так, например, „холодные сумерки“ могут и должны быть соотнесены с

другими сумерками, в главе 3, в разделе „Глазами Андрея“ („Андрей вышел из избы. В зеленых сумерках, за церковью, на холме, над обрывом, стояли девушки <...> (1,64)), безмолвная черная земля, степь и чернозем – с пустынной, поросшей полынью степью из раздела „Глазами Натальи“, а „былье после скошенных трав“ – с названием сборника рассказов Пильняка, давшем материал для романа.

Поскольку каждая соотнесенность (бинарная или многочленная) активирует целый ряд ассоциаций, связанных с каждым из ее элементов, каждая деталь в отдельности получает новое нарративное измерение и приобретает новую смысловую глубину.

Например, тема степи вызывает ассоциацию с археологическими раскопками, доскифским прошлым и всем комплексом тем, возникающим в этой связи. Тема сумерек неизбежно связывается с темой свободы, бегства, надежды на новую жизнь и т. д. Таким образом, каждый элемент описания оказывается звеном в одном из парадигматически развертывающихся сюжетов, сеть которых пронизывает весь роман. Именно с учетом ассоциативной нагрузки этого развертывания и следует понимать конкретный синтагматический сюжет фрагмента – сюжет о поезде номер пятьдесят семь, который со своим человеческим грузом и грузом своих собственных ассоциаций вторгается в эту степную тишину и безмолвие:

Люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз, - люди, обсыпанные вшами, как этими людьми теплушки. Люди собравшиеся здесь и отстоявшие право ехать с величайшими кулачными усилиями, ибо там, в голодных губерниях, на каждой станции к теплушкам бросались десятки голодных людей и через головы, шеи, спины, ноги, по людям лезли вовнутрь, - их били, они били, срывая, сбрасывая уже едущих, и побоище продолжалось до тех пор, пока не трогался поезд, увозя тех, кто застрял, а эти вновь влезшие, готовились к новой драке на новой станции. Люди едут неделями. (1, 124)

Фрагмент о „Разъезде Мар“ занимает особое положение в романе, так как именно к нему стягивается большинство смысловых линий текста. Выше мы определили его как кульминационный пункт произведения, так как можно

утверждать, что подобно тому, как отдельные части и разделы романа обнаруживают тенденцию строиться вокруг какого-то ключевого элемента, весь роман как нарративное целое строится вокруг этого фрагмента, а его центральное событие – расплата телом едущих в поезде баб за возможность двигаться поезду дальше – является в определенном смысле главным событием романа „Голый год“. Фрагмент становится своего рода развернутой метафорой революции и одновременно развернутой метафорой, в которой концентрируется идеология романа с ее темой биологической этики, осознанной в новых условиях и на новом уровне:

Ограбленной черной степью ползет поезд № пятьдесят седьмой-смешанный, забитый людьми, мукой и грязью... Падает, падает в пустыню ночи мокрый снег, кружит ветер, дребезжат теплушки. Ночь. Мрак. Холод. (1, 133)

7.3 Единство. Несмотря на все вышесказанное, не следует игнорировать синтагматический аспект романной структуры, которая, хотя и играет подчиненную роль, присутствует в „Голом годе“, как и в любом нарративном тексте. Этот синтагматический аспект состоит в параллельных историях трех любовных пар: большевиков Натальи Ордыниной и Архипа Архипова, „советской барышни“ Оленьки Кунст и начальника народной охраны Яна Лайтиса и Ирины и Андрея Волковича. Параллелизм между этими историями, в принципе, не выходит за рамки схемы, реализованной, например, в таком сугубо реалистическом произведении, как „Анна Каренина“ с его параллельными историями Анны и Вронского и Левина и Китти, и можно сказать, что в строго сюжетном плане „Голый год“ – это любовный, или точнее, эротический роман. Неслучайно, весь роман обрамлен двумя любовными историями: трагической – Доната и Насти – во „Вступлении“ и счастливой, заканчивающейся свадьбой – Алексея и Ульянки – в „Заключении“. Весь роман, таким образом, можно представить как своеобразный сюжет о судьбе эротического начала в эпоху революции, а тему революции в нем – как фон и одновременно как семантический контрапункт его основной теме.

Такой подход будет, однако, явно неполным, так как он будет игнорировать как раз нарративную форму произведения. Форма же эта определяется тем,

что каждая сюжетная линия распадается на отдельные куски, части и элементы, существующие в контексте других элементов текста, принадлежащих к иным тематическим структурам. При этом связь между элементами разных сюжетных линий, строящаяся по иррационально-ассоциативному принципу, оказывается не менее, а иногда даже более значимой, чем основанная на принципе причинно-следственной мотивировки связь между элементами внутри одной сюжетной линии. В результате все элементы текста мотивируют друг друга, являясь одновременно и событиями, и фоном.

Поэтому, в отличие от таких образцов исторической прозы, как, например, „Капитанская дочка“ Пушкина или „Война и мир“ Толстого, где исторические события были значимы постольку, поскольку влияли на личные судьбы героев, а личная жизнь персонажей была интересна постольку, поскольку отражала исторические события, „Голый год“ представляет собой совершенно иной тип осмысления личного и исторического. Выше мы уже сказали достаточно об особенностях наррации Пильняка, связанных с новыми отношениями между точками, в микроструктуре текста. Теперь попробуем разобраться, в чем состоят эти особенности на уровне текстовой макроструктуры, и в частности в отношении такой категории этой макроструктуры, как *тема* произведения.

Мы полагаем, что если рассматривать текст как нарративное целое, тема – это одна из повествовательных категорий и ее определение, так же, как и определение соотношения между, например, главной и второстепенной темами, тесно связано с функцией, которую несет в этом произведении повествующая точка зрения. Так, в романе „Война и мир“ определение его темы как исторических изменений, происшедших в жизни общества и отдельных людей в эпоху наполеоновских войн, возможно только благодаря наличию в тексте этого романа всезнающего и вездесущего повествователя, ведущего повествования именно с учетом его главной темы. Правда, „Война и мир“ – крайний случай реалистической наррации. Повествователь в этом произведении постоянно выражает свою позицию в прямом комментарии, в объяснениях, в оценке описываемого, оставляя читателю мало возможностей для собственного переосмысления повествуемых событий. И хотя выше мы уже говорили о том, что нарративный метод Толстого есть квинтэссенция

реалистической наррации, присущая ему форма проявления точки зрения повествователя на уровне идеологии отнюдь не обязательно присуща всем реалистическим, а тем более, романтическим произведениям на историческую тему²⁴². Но и в таких произведениях, как „Капитанская дочка“ Пушкина или даже исторические романы Вальтера Скотта, Виктора Гюго или Александра Дюма, тема не может быть определена без участия нарратора, который, благодаря своей сильной позиции, способен распределять информацию (и, следовательно, читательское внимание) между эпизодами различной степени важности. Как мы уже подчеркивали выше, сильная позиция точки зрения нарратора является одним из основных условий реализации такого важного принципа реалистической наррации, как движения повествования от частного к общему и от общего к частному, то есть принципа, тесно связанного с определением темы. В произведениях романтизма, где нарративная компетентность нарратора часто ограничена, его точка зрения все же обладает достаточной степенью этой компетентности (если не на уровне идеологии, то, по крайней мере, на уровне причинно-следственных связей), чтобы обозначить тематическую структуру текста. В противоположность этому наррация Пильняка основана на независимой субъективной точке зрения. Следовательно, тема произведения не может быть определена внутри текста на основе оппозиции „общее – частное“. Носитель каждой точки зрения видит то, что он видит, и чувствует то, что чувствует. Степени компетентности точек зрения приблизительно равны. Поэтому не существует не только иерархии точек зрения, но и иерархии элементов повествуемого мира. Каждый из них является фоном, каждый – событием. Каждый может быть понят как причина и каждый – как следствие. Именно такая нарративная форма соответствует особой – авангардной – исторической концепции Пильняка. В соответствии с этой концепцией революции – это не фон для развития любовного сюжета, а любовный сюжет – это не повод для изображения революции, но революция и сексуальная жизнь героев есть выражение одного и того же эротического начала.

²⁴² Говоря об „исторической теме“, мы имеем в виду не только и не столько произведения о событиях прошлого, сколько произведения, посвященные событиям, имеющим историческое значение. Такие события могут совсем не обязательно быть отдалены от времени создания произведения. Поэтому, возможно, правильнее было бы говорить о произведениях на „общественную“ тему, но такой термин крайне неудобен и даже нелеп, так как любое талантливое произведение, в конечном счете, является произведением на общественную тему.

Революция – эротична, эротика – революционна.

Традиция эротического восприятия и осмысления революции имеет давнюю историю в западной культуре. Истоки ее восходят к Великой Французской революции и литературе и искусству романтизма. Свое наиболее полное выражение она находит в контркультуре и движении протеста 60-х годов XX века, определивших интеллектуальную и художественную атмосферу всей современной нам эпохи²⁴³. В русской культуре вклад в формирование этой традиции внес Пушкин. В этом контексте эротическая концепция революции Пильняка занимает особое место. Существует определенный соблазн понять ее несколько упрощенно и свести к идее, согласно которой революция несет с собой освобождение эротического в человеке и обществе и, следовательно, носит сугубо положительный характер. Безусловно, такая идея присутствует и в „Голом годе“, и в других произведениях писателя, однако Пильняк был не настолько наивен, чтобы видеть в революции только торжество сексуальной любви, а в освобождении эротического начала – только освобождение человека от сковывающих его пут, наложенных старым обществом.

Отношение Пильняка к этой теме скорее амбивалентно. Вне всяких сомнений, он резко отрицательно относится к *подавлению* эротического начала (история Доната и Насти), но его освобождение еще отнюдь не означает решения всех проблем. Эротическое может быть красиво („Глазами Ирины“), но может быть связано с откровенной пошлостью (Оленька Кунц), духовным и физическим дегенератизмом (многие члены семьи Ордыниных), одиночеством (Андрей Ордынин), но в первую очередь, с насилием и жестокостью („Разъезд Мар“). Нетрудно заметить, что со всеми этими же качествами связана и революция, уничтожающая несправедливость прошлого, но невыносимая без новой жестокости. Здесь, впрочем, возникает новый вопрос: а осуждает ли Пильняк эту жестокость?

Тема жестокости является центральной во всей литературе 20-х годов, связанной с темой революции и Гражданской войны и проходит почти через все произведения Пильняка. Можно сказать, что именно отношение Пильняка к этой теме и оказало решающее влияние на трактовку жестокости в советской литературе этого периода в целом. И отношение это также

²⁴³ Напомним в этой связи о широких дебатах по поводу духовного наследия „1968-го года“, развернувшихся сейчас во многих западных средствах массовой информации, в частности, на общеевропейском культурном телевизионном канале ARTE.

амбивалентно.

Разумеется, Пильняк не апологет жестокости. Но, рисуя картины жестокости, он часто как бы любит ее и заставляет читателя также любоваться ей вместе с ним. Подобный эффект возможен именно благодаря нарративной форме, избранной Пильняком, при которой ни одна из точек зрения не способна, в конечном счете, взять на себя ответственность и дать оценку изображаемого, то есть, иными словами, не способна осудить жестокость, которая с этой точки зрения показана.

Такой подход неслучаен. Хотя в романе не так уж много сцен, непосредственно изображающих жестокость, ощущение жестокости, ожидание жестокости пронизывает практически каждую его фразу. Но при этом, несмотря на то, что конкретная жестокость (понимаемая как *Bedeutung* в значении Фреге) отдельных эпизодов вызывает возмущение и отвращение, жестокость как метафизическое начало (то есть понимаемая как *Sinn*) остается недоступной этому возмущению и вызывает, скорее, противоречивое чувство, в котором страх и отвращение смешиваются с влечением и даже восхищением.

„Смертельное манит“ – так называется один из известных рассказов и один из сборников Пильняка (1922). Название это программно для писателя. Жестокость включает в себе скрытый эротизм, и наоборот, эротическое не существует без жестокости. Эта идея нигде не высказана в романе прямо, но она ясно звучит в нем, выражаясь в соотношении эпизодов и элементов, каждый из которых по отдельности может быть понят как выражение осуждения или страха.

Чтобы пояснить эту мысль, вернемся к откровенно жестокому эпизоду во „Вступлении“, изображающему расправу, учиненную Иваном Ратчиным над влюбленными Донатом и Настей:

Иван Емельянович, призвав Доната и Настю и задрал Настины юбки, приказал старшему приказчику (при Донате) бить голое Настино тело вологами, затем (при Насте), спустив Донату штаны, порол его собственноручно, Настю прогнал в тот же вечер, отослал в деревню, а к Донату на ночь прислал Машуху. <...> Тот великий пост, с его сумерками, с его колокольным звоном, тихие Настины глаза – навсегда остались

прекраснейшими в жизни Доната. (1, 13)

Безусловно, сцена эта вызывает гнев и возмущение, но безусловно также и то, что она проникнута явным эротизмом (которого, возможно, как раз и не доставало „чистым“, платоническим, отношениям Доната и Насти) и именно этот эротизм привлекает особое внимание и вызывает особое возбуждение имплицитного читателя. Эротизм этот придает особый оттенок и заключительной фразе процитированного отрывка: разумеется, „прекраснейшими в жизни Доната“ остались воспоминания о его любви к Насте, но только ли их прогулки из церкви в церковь и чтение житий святых отцов по вечерам остались в его памяти?

Эротизм этого эпизода приобретает особое значение, если учесть тот факт, что эпизод этот играет, по сути, роль завязки всего романа в целом или, точнее, завязки развертывающегося в нем сюжета о революции: как мы уже отмечали, чувство унижения и несправедливости, пережитые тогда Донатом, становятся импульсом, который ведет его в революцию; в результате, не только жестокость старого мира порождает жестокость революции, но и извращенный эротизм жестокости этого мира порождает новый эротизм новой жестокости, без которой нет революции.

Метафизический смысл (*Sinn*) эротической жестокости, конкретное значение (*Bedeutung*) которой проявляется в эпизоде с Донатом и Настей, становится более ясен из парадигматического сопоставления этого эпизода с другим эпизодом, уже в „Заключении“, где речь идет о другой любви, счастливой и заканчивающейся свадьбой. Любовь эта начинается во время игрищ деревенской молодежи, с самого начала эта любовь эротична, но также, как и любовь Доната и Насти, поэтична и красива:

Кроме дыма запахло взбитой соломой, потом, овчиной. Первые на деревне прокричали петухи. Упала на землю звезда.

Алексей Семенов Князьков-Кононов догнал Ульянку Кононову в черном углу на соломе, где пахло соломой, рожью и мышами. Ульянка упала, пряча губы. Алексей ступил коленом ей на живот, отнимая руки, упал, ткнулись руки его в грудь Ульянки, голова Ульянки запрокинулась, - губы были мокры, солены, дыханье горячо, запахло потом горько, и сладко, и пьяно.

Чи-ви-ли, ви-ли, ви-ли!..

Златопляс Добрыня разметал по небесному льду белые звезды, в безмолвии полегла уставшая земля, спала деревня, - над рекой, с лесом по правую руку, с полями слева и на задах, - приземистая, в избах, глядящих долу слепыми, в бельмах, своими оконцами, причесанных соломенными крышами по-стариковски. <...> Первый раз почувал в этот вечер Алешка бабу, без игры. (1, 150-151)

Два этих эпизода, рифмуясь друг с другом, образуют особую смысловую структуру в кольцевой композиции романа. Эротическое неотделимо от жестокости, жестокость неотделима от революции, революция эротична – таков идеологический месседж романа. Но означает ли он, что Пильняк – всего лишь еще один певец садомазохистского комплекса, продолжатель традиций Арцыбашева и маркиза де Сада? И да, и нет.

Вопрос о нарративном авторитете в „Голом годе“ – один из самых сложных вопросов, возникающих в связи с этим романом. Как справедливо отмечает Броунинг, „точек зрения в „Голом годе“ легион“²⁴⁴, и у исследователя романа возникает понятный соблазн выбрать одну из них и представить ее как наиболее близкую позиции автора. На роль такой точки зрения теоретически могут претендовать точки зрения таких персонажей, как, с одной стороны, архиепископ Сильвестр, Глеб Ордынин и даже провинциальный мистик Матвей Зилотов, а с другой, большевики Архип Архипов и Наталья Ордынина.

Персонажи первой группы – это, так или иначе, приверженцы идеи об особом национальном характере России, идеи противопоставления России и Запада и идеи о национальном, народном характере русской революции, цель которой якобы состоит в том, чтобы свернуть Россию с ложного пути, намеченного реформами Петра I, и вернуть ей ее самобытность. Мы не будем сейчас подробно останавливаться на конкретных композиционных приемах, с помощью которых весь этот комплекс идей дискредитируется в тексте романа. Отметим лишь, что хотя некоторые тексты Пильняка и дают

²⁴⁴ Browning 1985, 126: „The points of view in *Naked Year* are legion“.

возможность представить его как продолжателя традиций славянофильства и почвенничества, подобное представление никак не подтверждается ни идеологическими высказываниями или личным поведением писателя, ни логикой самих текстов в их историческом и интертекстуальном контексте. Безусловно, Пильняк испытывал огромный интерес к подобному мировоззрению, но вряд ли идентифицировал себя как его носителя. Но даже если исторический автор Пильняк и испытывал определенную симпатию к „русской идее“, в произведениях, рассматриваемых нами как продукт Пильняка – имплицитного автора, эта идея является объектом изображения, но отнюдь не идеологической точкой отсчета.

Вторую группу составляют большевики, и вполне логично, что советская критика как раз и ждала от Пильняка, что его роман станет последовательным выражением идеологии большевизма. Однако этого не произошло, и именно этим обстоятельством были вызваны недовольство или, точнее, огорчение Троцкого и упреки Воронского в отсутствии в „Голом годе“ идеологической целостности. Очевидно, что Архип Архипов и Наталья Ордынина пользуются определенным уважением автора, но считать их выразителями его позиции было бы явным преувеличением. Еще меньше оснований полагать, что точка зрения одного из этих персонажей имеет высшую степень нарративного авторитета, который, как мы определили в первой главе нашего исследования, состоит в способности понимать и оценивать главное событие текста. Можно утверждать, правда, что степень нарративного авторитета этих персонажей достаточно велика, но она определенно не является высшей.

Прежде всего, даже на уровне микроструктуры текста ни точка зрения Архипа Архипова, ни точка зрения Натальи не располагают большей степенью нарративной компетентности, чем точки зрения других персонажей. Само по себе это обстоятельство еще ни о чем не говорит. Как мы отмечали выше, в истории литературы немало примеров, когда точка зрения с ограниченной нарративной компетентностью обладает высокой степенью нарративного авторитета и наоборот. Но „Голый год“ явно не относится к числу подобных примеров. Ведь для того, чтобы точка зрения с ограниченной компетентностью приобрела бы достаточно высокую степень нарративного авторитета, необходимы особые композиционные приемы на уровне макроструктуры текста, которые бы оправдывали авторитет такой

точки зрения. Подобных приемов в „Голом годе“ нет, а напротив, есть другие приемы, делающие авторитетность всех точек зрения, в том числе точек зрения Архипова и Натальи, относительной.

Так, „кожаные куртки“, к которым принадлежит Архипов и которые можно рассматривать как носителей положительного начала, безусловно, воплощают в романе большевизм. Но в макроструктуре романа они являются не единственным его воплощением. Наряду с ними в романе есть также начальник народной охраны Ян Лайтис, фигура не только комичная, но и откровенно неприятная, которая как бы уравнивает Архипова и образует своего рода контрапункт „кожаным курткам“. В результате, тема большевизма, как и вообще почти все темы романа получает амбивалентное освещение и в известной мере дискредитируется. Кроме того, хотя Архипов и Наталья становятся единственной из основных пар в „Изложении“, которая соединяется в конце романа, соединение их происходит несколько странно и, судя по всему, без любви.

Наличие одной точки зрения, обладающей наивысшей степенью нарративного авторитета, характерно для реалистического способа повествования. В „Голом годе“ реализован принципиально иной нарративный метод, при котором **ни одна из точек зрения** не может рассматриваться как точка зрения носителя истины в последней инстанции. Главное событие текста возникает в этом романе из соотношения отдельных эпизодов без участия какой-то одной точки зрения, и, следовательно, нарративный авторитет может возникнуть только на парадигматической оси значений. Поэтому можно сказать, что единственной точкой зрения, которая обладает высшей степенью такого авторитета, в романе может быть только точка зрения имплицитного автора, а единственной точкой зрения, степень нарративного авторитета которой может приближаться к высшей, оказывается точка зрения имплицитного читателя. Но в чем тогда заключается идеология романа или, если рассматривать его в чисто нарративных категориях, в чем заключается выражение точки зрения имплицитного автора на уровне идеологии?

Как подчеркивает Броунинг, одна из ключевых оппозиций идеологической системы Пильняка – это оппозиция между „культурой“ и „варварством“²⁴⁵.

²⁴⁵ Browning 1985, 81-82.

Однако понимание Пильняком этих понятий несколько отличается от общепринятого. Культура для него – это все то, ведет к освобождению человека, варварство – все то, что способствует его порабощению и закреплению.

Поэтому культура в трактовке Пильняка включает в себя не только науку, литературу, просвещение и технический прогресс, но и природу, народные традиции, человеческие чувства и, конечно, эротическую любовь. Но как наука и просвещение, так и народные традиции или природные инстинкты лишь постольку принадлежат к культуре, поскольку служат свободе и достоинству человека, в противном случае оно становится частью варварства. Варварство для Пильняка включает в себя все формы материальной и духовной нищеты, невежество и все то, что способствует этой нищете и невежеству или использует их в своих целях. Поэтому к варварству принадлежат не только дикость и серость, но и бюрократия, эксплуатация, пошлость.

Таким образом, идеологическая система Пильняка в своей основе амбивалентна. В своем следующем романе „Машины и волки“ он более детально и более последовательно, чем в „Голом годе“, выразил эту систему в форме орнаментальной прозы²⁴⁶. Но уже в „Голом годе“ оппозиция между культурой и варварством прослеживается достаточно ясно и именно она, на наш взгляд, лежит в основе идеологической структуры этого произведения. Амбивалентность этой оппозиции предопределяет амбивалентное отношение автора к таким основным категориям повествуемого мира романа, как эротическое начало, жестокость и революция.

И в эротическом, и в революции Пильняк принимает идею свободы, но он отвергает в них все то, что связано с подавлением человеческой личности. Подавление же это начинается каждый раз тогда, когда революция или секс перестают быть тем, чем они являются в своей основе – независимой от какой бы то ни было социальной обусловленности „вещью для себя“ – и становятся частью той или иной общественной структуры.

Поэтому идеологию Пильняка в „Голом годе“ следует определить не как большевизм пусть даже в его троцкистском варианте, а скорее как анархизм. Тот факт, что конкретный реальный анархизм терпит в романе крах, по сути,

²⁴⁶ Browning 1985, 132-133.

не опровергает данный тезис: коммуна анархистов в Поречье гибнет потому, что тоже превращается в еще одну общественную структуру, а следовательно, в инструмент подавления. Но идея, лежащая в основе анархистского мировоззрения, остается наиболее авторитетной в романе, хотя и находит свое наиболее последовательное воплощение не в среде реальных анархистов, а в банде конокрадов, мир которых тоже не совершенен, но зато больше, чем какой-либо иной, оказывается связанным с подлинным эротизмом („Глазами Ирины“).

Таким образом, Пильняк создает произведение, анархическая форма которого адекватна его амбивалентной анархистской идеологии. Эта форма явилась не только высшим достижением писателя, но, в известной степени, и наиболее последовательной реализацией авангардных принципов в прозе, по крайней мере, в русской литературе. Разумеется, эта форма противоречива, как противоречив сам авангард, однако нельзя сказать, что она менее логична, чем та форма, которую создал романтизм или даже реализм. Отталкиваясь от русской классической традиции, Пильняк выработал иную художественную логику, учитывающую эту традицию, но решительно порывающую с ней.

Сформулируем еще раз главные составляющие этой новой авангардной наррации:

- субъективность как основа художественного мировосприятия
- свобода независимой точки зрения, включая точку зрения читателя
- преобладание элементов парадигматической оси значений как конструктивного начала текста
- амбивалентность нарративного авторитета на уровне идеологии

Очевидно, что широкие возможности, заложенные в этой нарративной форме, оказали бы исключительное влияние на дальнейшее развитие русской литературы, если бы история авангардной прозы не была искусственно прервана в СССР в 1930-е годы. Но в 20-е годы литература развивалась еще естественным образом, и перед самим Пильняком после создания „Голого

года“ встал неизбежный вопрос: как теперь использовать эти возможности в его собственном творчестве или, иными словами, что делать дальше?

Глава 7

В ПОИСКАХ СИНТЕЗА

Если „Голый год“ стал вершиной развития повествовательной манеры Пильняка, то его следующий роман „Машины и волки“ (1925) ознаменовал собой ее кризис. Мы употребляем слово „кризис“ без всякого отрицательного смысла. Многие считают „Машины и волки“ лучшим романом Пильняка, поскольку именно в нем наиболее последовательно выражена идеология писателя²⁴⁷. Основания для подобного мнения, безусловно, есть, однако орнаментальная повествовательная форма, выработанная Пильняком в его предыдущих произведениях и, прежде всего, в „Голом годе“, пришла в этом романе к определенному завершению.

Мы не будем подробно останавливаться на анализе этого второго большого произведения Пильняка, так как оно как раз наиболее полно освещено в научной литературе²⁴⁸. Подчеркнем, тем не менее, что проблема единства формы, возникшая уже в связи с „Голом годом“, встала в романе „Машины и волки“ еще более остро хотя бы из-за того, что этот роман по своему объему превышает „Голый год“. Поэтому вполне закономерно, что именно после этого романа Пильняк начинает искать иную, менее радикальную, повествовательную манеру.

В целом, для поисков этой новой манеры были разные причины, как внешние, обусловленные исторической ситуацией, так и внутренние, связанные с имманентной логикой развития текста.

Внешние причины состояли в том, что к середине 20-х годов, после фактического (а затем и формального) ухода из партийного руководства Троцкого и ослабления позиций сторонников плюрализма, в стране усиливается идеологическая борьба, проявившаяся, с одной стороны, например, в постановлении ЦК ВКП (б) „О политике партии в области

²⁴⁷ Browning 1985, 131-141.

²⁴⁸ Browning 1985, Schramm 1976 и др. См. также: Ким Хон Чжун. Поэтика романа Б. А. Пильняка „Машины и волки“. Авт. дисс. к. ф. н. СПб 2004.

литературы“ (1925), а с другой, в усиливающихся нападках на писателей-попутчиков и, в частности, на самого Пильняка, со стороны сторонников „пролетарской“ литературы. В этой обстановке от литературы требовалась большая публицистичность, то есть возможность более прямого и непосредственного воздействия на читателя, которая в то время могла быть достигнута только за счет определенного отказа от экспериментальности.

Внутренние причины изменения нарративной манеры заключались в том, что любая повествовательная форма в какой-то момент исчерпывает себя и именно это в середине 20-х годов произошло с той повествовательной формой, которую Пильняк создал и реализовал в романах „Голый год“ и „Машины и волки“²⁴⁹. Здесь следует дать некоторое объяснение.

В принципе, стремление к соединению несоединимого, стремление к перманентному остраниению, составляет одну из основ художественного мышления, независимо от того к какому направлению или стилю в искусстве принадлежит конкретное проявление этого мышления. Но в авангарде это стремление становится едва ли не главным конструктивным принципом, и поэтому можно сказать, что психоделическое искусство представляет собой крайнюю форму авангарда и одновременно наиболее полное выражение художественного сознания вообще. Соединение несоединимого на всех уровнях текста определило и нарративную форму орнаментальной прозы, то есть ту форму, которую до середины 20-х годов разрабатывал Пильняк. Проблема, однако, заключается в том, что, по крайней мере, на каждом конкретном этапе развития искусства возможность соединять несоединимое имеет свой предел. Точнее следует сказать, что предел имеет не сама эта возможность (она, разумеется, безгранична), а возможность так соединять несоединимое, чтобы надеяться быть при этом понятым.

Структуру художественного образа можно, с одной стороны, представить как семиотическую оппозицию „знак – референт“, а с другой, уподобить актуальному членению высказывания, содержащему тему и рему. В

²⁴⁹ В этой связи весьма примечательны рассуждения Пильняка в его письме к Е. Замятину, написанном в это время: „Так, как писал раньше, писать не хочу, надоело и слишком просто – „мудрить“ ведь легче всего, - и мудрствую теперь над простотой, очень трудно. – Это по двум причинам: 1) революция кончена, и у всех похмелье, „еретичество“ теперь новое, надо подсчитывать, и в подсчете получается, что Россия, как была сто лет назад, так и теперь, - и Россия не в Москве и Питере (эти – за гоголевских троек ходят), а там, где и людей-то нет, а один зверь; 2) у нас под глазами уже морщинки, растем, на месте топтаться не стоит“ (Цит. по: Крючков В. П. Борис Андреевич Пильняк. „Мысль и рисунок“ в „Повести непогашенной луны“. Еретики в литературе. Саратов 2003, с. 140-141).

результате мы получим комбинацию, в которой имеется определенный объект и имеется определенная форма его изображения. Эта форма изображения содержит в себе часть знака, узнаваемого реципиентом именно как обозначение данного объекта, плюс часть знака принципиально новую, неузнаваемую, построенную на присоединении к узнаваемой части некоего на первый взгляд несоединимого с ней элемента, и потому несущую смыслопорождающее значение. Возможно, именно принципиальное наличие этой ремы внутри знака, обозначающего образ, и есть признак, по которому художественный текст отличается от нехудожественного²⁵⁰.

В истории каждой эстетической системы рано или поздно наступает момент, когда характерный для нее способ соединения этих двух элементов, то есть характерный для нее способ остранения, перестает быть действенным. В одних случаях это происходит потому, что читатель или зритель перестает воспринимать этот способ как что-то оригинальное. В других – потому что степень неожиданности этого соединения, степень его парадоксальности, начинает превосходить возможности восприятия его публикой²⁵¹. Именно такой момент и наступил в истории развития орнаментальной прозы во второй половине 20-х годов.

Очевидно, что внешние и внутренние причины изменений повествовательной манеры в русской прозе этого периода находятся в тесной взаимосвязи. У разных писателей эти изменения происходили по-разному, но в целом они выразились в стремлении к более рациональной нарративной форме, и в определенном смысле творчество Пильняка снова оказалось наиболее показательным и законченным примером общей тенденции.

Тенденция эта, разумеется, отнюдь не означала возвращения к традиционной повествовательной форме, но предполагала поиск синтеза между нарративными методами авангарда и реализма. Другого пути у литературы не было и, собственно, быть не могло: всякое конструирование образа на более

²⁵⁰ Ср. с некоторыми положениями работы Я. Мукаржовского „Намеренное и непреднамеренное в искусстве“ (*Záměrnost a nesáměrnost v umění* (1947); русский перевод: Мукаржовский 1994, 198-244). Автор выражает благодарность Р. Ходелю за указание на этот источник.

²⁵¹ В этом отношении такие художественные акции авангардистов, как выпуск сборника стихов, состоящего из чистых белых страниц (как это делает, например, герой фильма Кокто „Орфей“ (1950)), или уничтожение рок-музыкантами своих инструментов во время выступления на сцене (например, знаменитое сожжение своей гитары Джимми Хендриком на рок-фестивале в Монтерее в 1967 году), представляют собой не что иное, как символическое завершение авангардного дискурса или, точнее, символическое обозначение границы дискурса, за которой выражение уже невозможно.

рациональной основе связано с более рациональным осмыслением мира в целом, а такое осмысление может быть выражено в тексте только за счет усиления позиции какой-то одной точки зрения, мироощущение носителя которой соответствует такому осмыслению. В то же время субъективность как основа эстетического мировоззрения остается актуальной для литературы и искусства и в этих новых поисках. Поэтому, на наш взгляд, следует говорить не о рационализации художественного метода, а именно о синтезе субъективного с рациональным. Синтез авангарда с элементами реализма, начиная с конца 1920-х годов, стал характерным для всей западной литературы, оказался чрезвычайно продуктивным и, в конечном счете, определил стиль и манеру крупнейших писателей XX века. Выше мы уже упоминали об этом. В русской литературе его развитие, как и развитие модернизма вообще, было искусственно прервано в 30-е годы. Но, на наш взгляд, чрезвычайно интересно, что во второй половине 20-х годов русская литература шла в том же направлении, что и западная.

Поиск новой творческой манеры проявился в целом ряде произведений Пильняка, созданных после 1925 года, в том числе в „Повести непогашенной луны“, романе „Красное дерево“ (вошедшего затем в роман „Волга впадает в Каспийское море“), рассказах „Иван Москва“, „Рассказ о том, как создаются рассказы“, книге путевых очерков „Корни японского солнца“ и многих других. Из всех этих произведений мы рассмотрим подробно „Повесть непогашенной луны“ (1926), которая, на наш взгляд, является достаточно характерной в этом отношении.

Это произведение уже достаточно часто привлекало к себе интерес исследователей, но главным образом в связи с вызванным им литературным скандалом 1926 года и последующей кампанией против Пильняка в официальной советской прессе²⁵². Поэтому в центре этого интереса находились в первую очередь его политические и идеологические аспекты. Гораздо меньше внимания уделялось его поэтике, а между тем эта повесть является весьма значимой именно для эволюции повествовательной манеры писателя.

Прежде всего, в поэтической структуре „Повести непогашенной луны“

²⁵² Reck 1975, 13-52; Browning 1985, 32-34, 152-158.

бросаются в глаза два принципиальных отличия от структуры таких произведений, как „Голой год“ и „Машины и волки“. Во-первых, эта повесть обладает единым, выстроенным на синтагматической оси значений, сюжетом и композиционно линейна. Во-вторых, – и это отличие может быть еще более существенно – повествование в ней ведется с *единой точки зрения*, точки зрения повествователя. На протяжении всего текста эта точка зрения обладает наивысшей степенью нарративной компетентности из всех возможных в этом тексте точек зрения и именно с этой точки зрения мотивируются почти все пространственные, временные и каузальные связи. В этом отношении „Повесть непогашенной луны“ коренным образом отличается не только от „Голого года“, но и от ранних произведений Пильняка, где, как мы показали выше, точка зрения повествователя, даже если и была единой, была практически подчинена точке зрения персонажа как в микро-, так и в макроструктуре текста.

Эти особенности поэтики „Повести непогашенной луны“ отнюдь не дают, однако, считать ее произведением реалистического повествовательного типа, и главный вопрос, который возникает в связи с нарративной формой этой повести, заключается в том, как именно и в чем именно проявляется эта наивысшая степень нарративной компетентности точки зрения повествователя в его тексте.

Обратимся к этому тексту.

Начало повести представляет собой дескриптивный пассаж, данный с точки зрения повествователя:

На рассвете над городом гудели заводские гудки. В переулках тащилась серая муть туманов, ночи, измороси; растворялась в рассвете, - указывала, что рассвет будет невеселый, серый, изморосный. Гудки гудели долго, медленно, - один, два, три, много – сливались в серый над городом вой: это, в этот притихший перед рассветом час, гудели заводы, - но с окраин долетали визгливые, бередящие свисты паровозов, - и было совершенно понятно, что этими гудами воет город, городская душа, залапанная ныне туманной мутью. (2, 454-455)

Хотя формально перед нами описание, повествовательную манеру этого

отрывка никак нельзя обозначить как „камера“: описываемое не просто фиксируется, но и анализируется, хотя средства этого анализа не совсем обычны – это целая сеть вырастающих друг из друга тропов, среди которых преобладают метафоры (*тащилась серая муть туманов; сливались в серый над городом вой; душа, залапанная ныне туманной мутью*), но есть также этимологические фигуры (*гудели гудки*) и фонологические эквивалентности (*растворялась в рассвете*). Таким образом, точка зрения повествователя, выражаясь на уровне языка, выполняет как бы идеологическую функцию, а ее прямое выражение на уровне идеологии (*и было совершенно понятно, что этими гудами воет город, городская душа, залапанная ныне туманной мутью*) оборачивается выражением на языковом уровне.

Вместе с тем точка зрения повествователя занимает здесь подчеркнуто внешнюю позицию по отношению к описываемому и является точкой зрения в прямом смысле этого выражения. Такая ее позиция была бы совершенно нормальной и даже единственно возможной и в реалистическом тексте постольку, поскольку дело касается описания общего плана. Однако в тексте Пильняка эта внешняя позиция точки зрения повествователя сохраняется и в дальнейшем: там, где уже возникают конкретные персонажи:

Поезд вполз под крышу вокзала медленно, не шумно, стал на запасной путь. На перроне было пустынно. У дверей, должно быть, случайно, стояли усиленные наряды милиции с зелеными нашивками. Трое военных, с ромбами на рукавах, пришли к салон-вагону. Люди там обменялись честями, - эти трое постояли у подножки, часовой шептал что-то внутри вагона, - тогда эти трое поднялись по ступенькам и скрылись за портьерами. (2, 455)

Повествователь не сообщает, ни что за поезд прибыл в город, ни кто в нем приехал. Он говорит только о том, что он видит со своей внешней позиции наблюдателя. Более того, когда в повествовании появляется первый конкретный герой, он сначала по-прежнему описывается со стороны, так, будто повествователь наблюдает за перроном и поездом из определенного места и с определенного, достаточно значительного, расстояния:

Еще подошел человек к вагону, в демисезонном стареньком пальто и – не по

сезону – в меховой шапке-ушанке. Этот человек никакой чести не отдавал, и ему не отдали чести, он сказал:

- Скажите Николаю Ивановичу, что пришел Попов.

Красноармеец посмотрел медленно, осмотрел Попова, проверил его несвежие башмаки и медленно ответил:

- Товарищ командарм еще не вставали.

Попов дружески улыбнулся красноармейцу, почему-то перешел на ты, сказал дружески:

- Ну, ты, братишка, ступай, ступай, скажи ему, что пришел, дескать, Попов.

(2, 455-456)

В результате, только из как бы услышанного с расстояния диалога читатель узнает не только имена (*Николай Иванович, Попов*) и общественный статус (*товарищ командарм*) действующих лиц, но может также сделать вывод об особом характере отношений между ними. Более того, только вместе с Поповым повествователь как бы получает возможность проникнуть внутрь вагона: его точка зрения прикрепляется к точке зрения Попова и следует за ней. Повествование продолжается, таким образом, с совмещенной точки зрения: подобный прием, при котором на уровнях восприятия и пространства проявляются как точка зрения повествователя, так и точка зрения персонажа, а на уровне языка – только (или в основном) точка зрения повествователя, достаточно распространен в русской литературе, начиная с Чехова. Не совсем обычной особенностью употребления этого приема Пильняком в данном конкретном случае является практически полное господство точки зрения повествователя на уровне идеологии. Оно проявляется, с одной стороны, в подчеркнутой отстраненности, а с другой, в метафоричности описания:

В салоне, потому что поезд пришел с юга, застрял этот юг: пахло гранатами, апельсинами, грушами, хорошим вином, хорошим табаком, - пахло хорошим благословением полуденных стран. На столе около настольной лампы лежала раскрытая книга и около нее тарелка с манной кашей, - за кашей, растянутый кобур кольта, с ременным шнурком, легшим змейкой. На другом конце стояли раскупоренные бутылки. Трое военных, с ромбами на рукавах, сидели в стороне от стола в кожаных креслах вдоль стены, сидели

очень скромно, с портфелями в руках. (2, 456)

Целый ряд деталей подчеркивают именно внешнюю, ограниченную в пространстве позицию повествующей точки зрения, но как ни странно, именно такая позиция предоставляет повествователю возможность дать своеобразную оценку описываемому:

Все стало очень обыденно, можно было разглядеть в углу ящик с вином и трубкою свернутый ковер. (2, 456)

Избранная нарративная манера дает возможность изображать скрытые признаки и процессы как внешние и одновременно устанавливает связь между деталями, несвязанными между собой по синтагматическому принципу, показывая их с одной, внешней точки зрения.

При этом, занимая позицию стороннего наблюдателя, повествователь получает способность не просто замечать детали, а представлять их в их изначальной первозданности, игнорируя социальную обусловленность обстановки. Вино становится просто вином, запах апельсинов просто запахом апельсинов, молчание просто молчанием, а трубкой свернутый ковер – просто трубкой свернутым ковром. Подобный семиотический эффект, достигавшийся иными методами, мы уже наблюдали в других произведениях Пильняка. Здесь с его помощью выражается именно идеологическая оценка описываемого: салон-вагон командарма оказывается частью мира вообще, с его запахами, ощущениями, обыденностью, молчанием, то есть мира, в котором, в конечном счете, существуют, прежде всего, жизнь и смерть.

Другой важной особенностью подобной нарративной манеры становится способность повествующей инстанции представлять детали, которые в своем сопоставлении приобретают символическое значение. В приведенном выше отрывке такими деталями становятся тарелка с манной кашей и лежащая рядом с ней кобура с кольцом. Их странное соседство превращается в особый знак, обозначающий своеобразную идеологическую завязку повести, один из главных лейтмотивов которой состоит в постоянном единстве и одновременно постоянной борьбе понятий силы и слабости. Эти понятия соединяются в образе командарма Гаврилова, но они также соединяются и во

всем повествуемому миру, создавая особое семантическое напряжение и определяя развитие сюжета.

Важно отметить при этом, что хотя точка зрения повествователя в вышеприведенной сцене способна не только представлять, но также сопоставлять и анализировать детали, это символическое соединение происходит практически без участия нарратора. В данном конкретном случае нарратор лишь описывает то, что есть, не пытаясь делать каких-либо выводов. В результате, кольт и тарелка с манной кашей становятся не просто символом, но еще и элементом парадигматической оси значений, которая – несмотря на постоянное присутствие единой точки зрения повествователя в тексте – играет в тексте самостоятельную сюжетообразующую роль.

Дело в том, что, хотя точка зрения повествователя обладает в „Повести непогашенной луны“ высшей степенью нарративной компетентности, компетентность ее особого рода. С одной стороны, эта точка зрения занимает внешнюю и ограниченную в пространстве позицию, ее носителю не известны имена персонажей до тех пор, пока они не произнесены в диалоге, и он способен передавать лишь внешние детали и поступки действующих лиц. С другой, носитель этой точки зрения знает, например, предысторию Гаврилова и Попова, о которой сообщается в следующей сцене. С одной стороны, эта точка зрения способна передвигаться в пространстве и охватывать его значительные отрезки, как это происходит в начале второй главы повести, где дано параллельное описание двух домов, находящихся в разных концах города. С другой стороны, внутрь каждого из этих домов эта точка зрения может проникнуть только вместе с точкой зрения персонажа, причем имена и статус ряда действующих лиц остаются ее носителю неизвестны. Наконец, с одной стороны, носитель этой точки зрения может делать обобщения и даже предсказания по поводу дальнейшего хода событий, но, с другой стороны, он практически ничего не знает о внутреннем мире героев, то есть об их мыслях и чувствах, которые нигде в повести не описаны нарратором прямо.

Так, появление Гаврилова описывается с позиции внешнего наблюдателя, который ничего не знает об этом человеке и описывает его как незнакомого:

Тогда из купе-спальни в салон прошел командарм. Это был невысокий, широкоплечий человек, белокурый, с длинными волосами, зачесанными

назад. Гимнастерка его, на рукаве которой было четыре ромба, сидела нескладно, помятая, сшитая из солдатского зеленого сукна. Сапоги со шпорами, хоть и были вычищены тщательнейше, стоптанными своими каблуками указывали на многие свои труды. (2, 456-457)

В этом описании лишь одна деталь (четыре ромба на рукаве) указывает на высокий статус этого персонажа, все остальное противоречит этому статусу и не вяжется с ним. Противоречие это имеет, однако, более глубокую мотивировку, чем просто равнодушие героя к своему внешнему виду (помятая гимнастерка, стоптанные сапоги): именно увиденный глазами незнакомого человека командарм предстает как человек, а не как чин.

Затем характер повествования внешне резко меняется, и повествователь впервые дает что-то вроде характеристики персонажа:

Это был человек, имя которого сказывало о героике всей гражданской войны, о тысячах, десятках и сотнях тысяч людей, стоявших за его плечами, - о сотнях, десятках и сотнях тысяч смертей, страданий, калечеств, холода, голода, гололедиц и зноя походов, о громе пушек, свисте пуль и ночных ветров, - о кострах в ночи, о походах, о победах и бегствах, вновь о смерти. Это был человек, который командовал армиями, тысячами людей, - который командовал победами, смертью: порохом, дымом, ломаными костями, рваным мясом, теми победами, которые сотнями красных знамен и многотысячными толпами шумели о тылах, радио о которых облетало весь мир, - теми победами, после которых – на российских песчаных полях – рылись глубокие ямы для трупов, ямы, в которых сваливались кое-как тысячи человеческих тел. Это был человек, имя которого обросло легендами войны, полководческих доблестей, безмерной храбрости, отважества, стойкости. Это был человек, который имел право и волю посылать людей убивать себе подобных и умирать. (2, 457)

В принципе, тип характеристики героя, при котором сначала описывается его внешность, а затем даются разъяснения по поводу его прошлого, достаточно распространен в литературе, в том числе реалистической. Интересно, тем не менее, что, по сути, Пильняк использует лишь схему такой характеристики,

придавая ей новое содержание и новую форму. Ведь фактические сведения, которые читатель узнает здесь о Гаврилове, остаются *внешними* сведениями, то есть сведениями общеизвестными, которые повествователь, как бы увидев незнакомого человека и узнав в нем командарма Гаврилова, вспоминает в связи с этим узнаванием. Оценка возникает при этом опять-таки из стиля, из проявления точки зрения на уровне языка, из того, каким образом стилистически переработаны и преподнесены эти внешние, „общеизвестные“, факты. И поэтому совершенно логично, что вслед за сообщением об этих фактах повествователь возвращается к внешнему описанию, как бы подводя им итог всему сказанному:

Сейчас в салон прошел невысокий, широкоплечий человек с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара. (2, 457)

Внутренний, индивидуальный мир персонажей, возникает в тексте позже, и для того, чтобы его представить, повествование на какой-то момент переходит к точке зрения персонажей. Вообще, в „Повести непогашенной луны“ на удивление мало представлены внутренние точки зрения действующих лиц. Почти на всем протяжении текста их внутренний мир передается почти исключительно через слова и движения, описанные с точки зрения повествователя, занимающей по отношению к ним внешнюю позицию. Одно из немногих исключений – сцена во второй главе, когда речь заходит об истории дружбы Гаврилова и Попова. Это происходит после того, как вагон покидают штабисты, пришедшие к Гаврилову с рапортом, и Гаврилов и Попов остаются вдвоем. Теперь Гаврилов воспринимается не с нескольких, а с одной точки зрения, и поэтому он перестает быть „командармом Гавриловым“ – чином, символом и легендой – и становится просто человеком. Теперь появляется предыстория Гаврилова-человека, которая переплетена с предысторией Попова и которая, с одной стороны, дополняет характеристику героя, данную выше, а с другой, контрастна ей. Начало этой предыстории дано с точки зрения повествователя, который в этот момент обретает черты, напоминающие всеведущего и вездесущего повествователя реалистической литературы, хотя на самом деле по-прежнему сообщает „общеизвестные“ сведения:

Эти двое, Попов и Гаврилов, были связаны старинной дружбой, совместной подпольной работой на фабрике, тогда, далеко в молодости, когда они начинали свои жизни орехово-зுவскими ткачами; <...> (2, 459)

С этого момента в тексте возникает точка зрения персонажа, сначала в виде совмещенной точки зрения Гаврилова и Попова, которая, в свою очередь, совмещается с точкой зрения повествователя, но постепенно выходит из-под ее контроля:

там в юности затерялась река Клязьма, леса за Клязьмой по дороге в город Покров, в Покровскую пустынь, где собирались комитетчики: там была голоштанная ткачья молодость с подпольными книжечками, с изданиями „Донской речи“, - с „Искрой“, как евангелие, с рабочими казармами, сходками, явками, - с широкой площадью у станции, где в пятом году свистали над рабочими толпами казачьи пули и плетки; потом была – совместная Богородская тюрьма, - <...> (2, 459)

Совмещенная точка зрения персонажей проявляется в этом отрывке на уровне пространства, времени, восприятия и идеологии. Точка зрения повествователя – на уровне языка и идеологии, причем можно сказать, что на уровне идеологии все три точки зрения совпадают. Впрочем, отдельные слова и выражения (*комитетчики, ткачья, сходки, явки*) можно также отнести и к проявлениям точки зрения персонажей на уровне языка, с помощью которых точка зрения персонажей как бы проникает в язык повествователя и преобразует его. Затем точки зрения Гаврилова и Попова разделяются, причем это разделение происходит на уровне времени и пространства и соответствует разделению путей Гаврилова и Попова в жизни, но на уровне идеологии их точки зрения продолжают совпадать. Точка зрения Гаврилова:

- и дальше – бытие революционера-профессионала – ссылка, побег, подполье, таганская пересыльная, ссылка, побег, эмиграция, Париж, Вена, Чикаго, <...> (2, 459)

Точка зрения Попова:

- и тогда: тучи четырнадцатого года, Бриндизи, Салоники, Румыния, Киев, Москва, Петербург <...> (2, 459)

Опять точка зрения Гаврилова:

- и тогда: гроза семнадцатого года, Смольный, Октябрь, гром пушек над Московским Кремлем, и – (2, 459)

На какой-то момент точки зрения героев сходятся на всех уровнях, чтобы снова разделиться и продолжать повествование параллельно:

и – один начальник штаба Красной гвардии в Ростове-на-Дону, а другой – предводитель пролетарского дворянства, как сострил Рыков, в Туле, для одного тогда – войны, победы, командирство над пушками, людьми, смертями, - для другого – губкомы, исполкомы, ВСНХ, конференции, собрания, проекты и доклады <...> (2, 459)

Затем точки зрения персонажей окончательно соединяются и опять совмещаются с точкой зрения повествователя, чтобы повести итог всему вышесказанному:

Но навсегда один другому – Николаша, один другому – Алексей, Алешка, - навсегда товарищи, ткачи, без чинов и регламентов. (2, 459)

Нетрудно заметить, что обе точки зрения существуют в тексте параллельно, иногда совмещаясь с точкой зрения повествователя, но практически независимо от нее. В тексте нет никаких признаков, указывающих на то, что точка зрения повествователя подчиняет себе точку зрения персонажа или как-то управляет ей. Повествователь не дает никаких объяснений, он даже не отмечает границы проявлений той или иной точки зрения (как это обязательно сделал бы реалистический нарратор), и в результате текст превращается в своеобразный поток сознания сразу двух персонажей. Скорее

наоборот, точка зрения персонажей подчиняет себе точку зрения повествователя, заставляя ее следовать за собой.

Подобный прием мы уже исследовали на примере „Голого года“. Внешне повествовательная манера „Повести непогашенной луны“ сильно отличается от „Голого года“, однако прием этот сохраняется и здесь, знаменуя собой одно принципиально важное сходство обоих произведений: ограниченность повествовательной инстанции и, в более широком смысле, субъективность как основу мироощущения, выраженного в тексте.

Ограниченность нарративной компетентности точки зрения повествователя особенно заметна в сценах повести, связанных с темой „дома номер первый“ и „негорбящегося человека“, то есть темой власти. Здесь с этой точки зрения описываются только явно внешние детали, например, внешний вид и расположение дома, обстановка внутри него, предметы, вещи. Интересно, что точка зрения повествователя получает возможность проникнуть внутрь „дома номер первый“ только вместе с точкой зрения Гаврилова, точно также, как в начале повести она могла проникнуть внутрь салон-вагона командарма только вместе с точкой зрения Попова. Описание обстановки дома ведется, следовательно, хотя бы чисто формально с совмещенной точки зрения повествователя и Гаврилова, хотя в данном случае точка зрения Гаврилова проявляется скорее только на уровне пространства (и отчасти восприятия). Важно при этом, что описание обстановки „дома номер первый“ дано почти исключительно через предметы, которые в данном случае приобретают еще более абстрактный, безличный и первозданный характер, чем при описании обстановки салон-вагона Гаврилова. При этом степень абстрагирования, то есть степень обезличенности этих предметов нарастает по мере того, как повествующая точка зрения приближается к кабинету „негорбящегося человека“ и, наконец, оказывается в нем:

В кабинете на письменном столе массивный, из бронзы стоял письменный прибор и в подставке для перьев воткнута была дюжина красный и синих карандашей. На стене в кабинете, за письменным столом был проложен радиоприемник с двумя парами наушников и ротой во фронт выстроилась система электрических звонков – от звонка в приемную – до звонка „военной тревоги“. Против письменного стола стояло кожаное кресло. За письменным

столом в кабинете на деревянном стуле сидел негорбящийся человек. Гардины на окнах были полуприкрыты, и под зеленым абажуром на письменном столе горело электричество, - и лица этого негорбящегося человека не было видно в тени. (2, 464-465)

Вместе с тем ограниченность точки зрения повествователя в этой сцене таит в себе определенное противоречие. С одной стороны, с этой точки зрения показано лишь внешнее, причем настолько внешнее, что оно даже теряет свою конкретность и оказывается проявлением общей природы вещей (*горело электричество*), а люди превращаются в нечто вроде предметов: не случайно, с точки зрения повествователя не видно лица негорбящегося человека, а последующий диалог между „негорбящимся человеком“ и Гавриловым оформлен как пьеса, действующие лица которой обозначены как „Первый“ и „Второй“. С другой стороны, повествователю известны некоторые скрытые особенности описываемых им предметов, причем такие, которые явно не могут быть известны стороннему и непосвященному наблюдателю:

В кабинете в дальнем конце дома окна были полуприкрыты гардинами, - и за окнами бежала улица; в кабинете горел камин; на столе в кабинете – на красном сукне – стояли три телефонных аппарата, чтобы утвердить тишину совместно с потрескивающими в камине поленьями, три телефонных аппарата – три городских артерии приводили в кабинет, чтобы из тишины командовать городом, знать о городе, о всех артериях. (2, 464)

Можно, однако, заметить, что отрывок этот содержит в себе риторическую фигуру повтора, каждая из частей которой представляет собой метафору. Обе эти метафоры построены на соединении неодушевленных предметов (телефонных аппаратов) с личными процессуальными признаками-действиями, присущими представителям власти, в результате чего предметы приобретают качества живого существа и, наоборот, действие, в принципе присущее человеку, становится механическим и безличным. В первом случае (*чтобы утвердить тишину*) метафора касается внешней обстановки в кабинете, во втором (*чтобы из тишины командовать городом*) –

общественно-политической функции, информация о которой не может быть доступна стороннему наблюдателю. Но, будучи соединенными в параллельную конструкцию, обе эти метафоры превращаются в единое целое, каждая из частей которого является продолжением другой, а оба процессуальных признака (утверждение тишины – командованием городом) – образуют единый и, в конечном счете, внешний механический процесс, осуществляемый независимо от человеческой воли. Таким образом, точка зрения повествователя с помощью метафоры манифестируется на уровне причинно-следственных связей (телефоны командуют городом благодаря тишине, которую утверждают) и одновременно, хотя и не в прямой форме, находит свое выражение на уровне идеологии.

В дальнейшем ходе повествования образ телефонов в кабинете „негорбящегося человека“ возникает еще несколько раз и каждый раз, так или иначе, становится символом механистичности и безличности власти и одновременно своеобразным кодом, обозначающим механистическую поверхностность процесса управления. Так происходит, например, в сцене, описывающей утро профессора Лозовского перед операцией. В целом в сценах подготовки к операции и особенно в двух параллельных сценах, изображающих двух профессоров-хирургов – Кокосова и Лозовского – утром перед операцией, точка зрения повествователя выглядит менее ограниченной в пространстве и даже менее поверхностной, чем в сценах с „негорбящимся человеком“. Это впечатление создается тем обстоятельством, что в сценах, связанных с темой операции, повествователь больше склонен к непосредственному анализу и обобщениям. В действительности же с его точки зрения по-прежнему вещи и люди изображаются извне, а обобщения и анализ касаются внешней стороны предметов и человеческих отношений.

Например, глава третья повести (которая, в отличие от остальных глав, имеет заголовок „Смерть Гаврилова“) начинается генерическим высказыванием о первом снеге, о смене времен года и одновременно о жизни человека:

Первый снег, тот снег, что выводит землю из осени в зиму, всегда падает ночами, чтобы положить рубежи между осенней слякотью, туманом, изморосью, палыми листьями и уличным сором, что были вчера, - и между белым бодрым днем зимы, когда исчезли все трески и шумы и когда в

тишине надо подтянуться человеку, подумать внутрь и никуда не спешить. (2, 477-478)

Но, несмотря на явно метафизический характер этого высказывания, можно заметить, что переосмыслению и обобщению в нем подвергается лишь то, что доступно внешнему восприятию: снег, погода, явления природы, иными словами, то, что находится *вовне*.

Подобный – внешний – способ обобщения и анализа можно наблюдать и в случае социальной характеристики обоих врачей: она дана исключительно через описание обстановки их квартир (2, 478, 480-481). Правда, в описании обстановки квартиры Кокосова можно заметить некоторые детали, которые не могут быть известны стороннему – в строгом смысле этого слова – наблюдателю: повествователь, например, знает историю некоторых предметов и замечает, что именная спичечница была когда-то подарена профессору студентами, а сделанная в виде оленьей ноги ручка для писания была когда-то приобретена им в Швейцарии. Однако и здесь речь идет, по сути, о внешних, хотя и социально обусловленных, качествах: то, что профессор Кокосов получил подарок от студентов, и то, что он бывал в Швейцарии, говорит о нем лишь как об ученом с определенным общественным положением и не противоречит описанию его жилища как описанию внешнему.

Тем не менее, в описании утра профессора Лозовского есть место, которое такому внешнему описанию вроде бы противоречит:

Было уже без четверти восемь. Мужчина и женщина, поспешая, счастливые, одевались. Профессор, одеваясь, налил в китайские чашечки кофе. Женщина, улыбаясь счастливо, застегивала ему запонку накрахмаленной манишки. Перед тем, как уйти из дому, профессор с торжественным лицом и с неким почтительным страхом звонил в телефон: всякими окольными телефонными путями профессор проник в ту телефонную сеть, которая имела всего-навсего каких-нибудь тридцать-сорок проводов; он звонил в кабинет дома номер первый, почтительно он спрашивал, не будет ли каких-либо новых распоряжений, твердый голос в телефонной трубке предложил приехать сейчас же после операции с докладом. Профессор сказал: „Всего хорошего,

будет сделано“, - поклонился перед трубкой и не сразу повесил ее. Машина уже рывкала перед подъездом. (2, 482)

Несмотря на то, что описание в этой сцене выглядит подчеркнуто внешним и подруга Лозовского даже не названа по имени (*мужчина и женщина*), повествователю оказывается известна такая деталь, как то, что Лозовскому удалось проникнуть в закрытую телефонную сеть дома номер первый, а также то, что именно в этот дом именно по этой сети профессор в это утро звонит. Интересно, что при этом не сообщается, с кем именно говорит по телефону Лозовский и описание его разговора остается внешним (*твердый голос в телефонной трубке*).

Таким же внешним является и описание еще одного телефонного разговора Лозовского по этой закрытой сети – разговора после операции, когда становится ясно, что Гаврилов умрет:

Профессор подошел к конторе, где был телефон, к окну, постоял, посмотрел на первый снег, покусал пальцы и вернулся к телефонной трубке, вник в ту телефонную сеть, которая имела тридцать-сорок проводов, поклонился трубке и сказал, что операция прошла благополучно, но что больной очень слаб и что они, врачи, признали его состояние тяжелым, и попросил извинения в том, что не сможет сейчас приехать. (2, 488)

Сравнивая эти описания можно заметить ряд особенностей, благодаря которым противоречие в нарративной компетентности повествователя если не снимается вовсе, то предстает в особом виде и начинает нести особую смыслопорождающую функцию. Во-первых, образ телефонной сети, имеющей всего „тридцать-сорок проводов“, возникает в повести несколько раз, и каждый раз возникает как бы заново, без прямого указания со стороны повествователя на то, что речь идет о чем-то уже упоминавшемся ранее. Таким образом, образ этот, оставаясь элементом синтагматической оси значений, становится также элементом оси значений парадигматической, то есть приобретает дополнительный смысл.

Во-вторых, образ закрытой телефонной сети оказывается включенным в особый ряд других подобных элементов (среди которых, например, первый

снег), каждый из которых является одновременно элементом как синтагматической, так и парадигматической оси значений и каждый из которых является, по сути, выражением некоего абстрактного, существующего независимо от воли людей значения. Этот ряд элементов образует особую систему мотивировок внутри текста, и именно с помощью этой системы мотивируется парадоксальная способность повествователя выходить за пределы своей позиции внешнего наблюдателя и в то же время оставаться на ней. Нарративный механизм таких „выходов“ состоит при этом в том, что каждый раз точка зрения повествователя меняет свой статус на одном из уровней перспективизации, оставаясь на всех остальных уровнях внешней по отношению к изображаемому.

Так, в приведенном выше примере с закрытой телефонной сетью в описании „дома номер первый“ резко расширяется компетентность этой точки зрения на уровне причинно-следственных связей (что, среди прочего, выражается в употреблении каузального союза *чтобы*).

В случае с профессором Лозовским внезапно расширяется компетентность точки зрения повествователя на уровне пространства: повествователь вдруг оказывается способен представить со своей точки зрения пространственный отношения, явно лежащие за пределами позиции „здесь-и-сейчас“.

В двух случаях резко расширяется нарративная компетентность точки зрения повествователя на уровне времени и в обоих это связано с тем, что повествователю оказывается заранее известным трагический исход операции. Первый из этих случаев – замечание, которое повествователь делает после описания консилиума:

Впоследствии, уже после операции, из частных бесед было установлено, что ни один профессор, в сущности, совершенно не находил нужным делать операцию, полагая, что болезнь протекает в форме, операции не требующей, - но на консилиуме тогда об этом не говорилось; лишь один молчаливый немец сделал предположение о ненужности операции, впрочем, не настаивая на нем после возражения коллег; да рассказывали еще, что уже после консилиума, садясь в автомобиль, чтобы ехать в Дом ученых, профессор Кокосов, тот, у которого глаза заросли в волосах, сказал профессору Лозовскому: - „Ну, знаете ли, если бы такая болезнь была у моего брата, я не стал бы делать

операции“, - на что профессор Лозовский ответил: - „Да, конечно, но... но ведь операция безопасная“ ... (2, 470-471)

В этом отрывке представлена довольно интересная система мотивировок: резкое расширение нарративной компетентности повествователя на уровне времени (пролепсис²⁵³) не сопровождается расширением этой компетентности на уровне пространства, поэтому повествователь, попадая в будущее, утрачивает свой статус стороннего наблюдателя и повествование нуждается в дополнительных мотивировках, выраженных словами *из частных бесед было установлено и да рассказывали еще*.

Более однозначно расширение компетентности точки зрения повествователя происходит в сцене непосредственно перед операцией, когда к Гаврилову в больницу приходит Попов и Гаврилов советует ему прочитать „Отрочество“ Толстого:

Это были последние слова перед смертью, которые слышал от Гаврилова Попов. (2, 482)

Во всех этих случаях компетентность точки зрения повествователя расширяется только на одном из уровней перспективизации, оставаясь на все остальных уровнях в пределах компетентности стороннего наблюдателя. В результате происходит металеписис, то есть резкий переход из одного повествовательного плана в другой, который в данном случае – благодаря единой точке зрения нарратора – не производит впечатления разорванности повествования, хотя и представляет повествуемую историю в несколько новом свете.

Тем не менее, в „Повести непогашенной луны“ есть одно место, где нарративная компетентность точки зрения повествователя расширяется сразу на нескольких уровнях, включая уровень идеологии, и где нарративная манера вдруг меняется кардинально. Это место – описание смерти Гаврилова. В целом оно выдержано в отстраненной повествовательной манере, характерной для повести в целом, однако внезапно тон повествования меняется, точка зрения нарратора манифестируется одновременно на

²⁵³ Женетт 1998, 100-110.

каузальном и идеологическом уровнях и повествователь фактически – единственный раз во всей повести! – дает нечто, напоминающее прямую оценку повествуемого:

Сердце его билось, и он дышал, но сознание не вернулось к нему, как, быть может, не вернулось до последней минуты, когда перестало биться прокамфаренное и искусственно просоленное сердце, когда он – через тридцать семь часов – был оставлен камфарой и врачами – и умер – быть может, потому, что до последней минуты к нему никто не допускался, кроме этих двух профессоров и сестры, но за час до того, как официально было сообщено о смерти командарма Гаврилова, - случайный сосед по палате слышал странные звуки в палате, точно там перестукивался человек, как перестукиваются арестанты в тюрьмах. Там в палате лежал заживо мертвый человек, прокамфаренный потому, что в медицине есть этический обычай не допускать человеческой смерти под операционным ножом, - и эту палату так тщательно охраняли профессора потому, что умирал командарм, герой гражданской войны, герой великой русской революции, человек, обросший легендами, тот, который имел волю и право посылать людей убивать себе подобных и умирать. (2, 487)

Можно, правда, заметить, что даже здесь компетентность точки зрения повествователя остается ограниченной: во-первых, информация, которую повествователь сообщает, не выходит за рамки той, которая может быть доступна носителю внешней точки зрения, во-вторых, его собственная оценка формально носит характер предположения, что выражается вводным оборотом *быть может*. И все же исключительность этого отрывка в рамках всей повести очевидна. Однако именно очевидность этой исключительности дает возможность считать этот отрывок исключением, подтверждающим правило.

Внешняя позиция точки зрения повествователя обуславливает сразу несколько нарративных особенностей „Повести непогашенной луны“ и, в первую очередь, своеобразную сюжетно-фабульную организацию произведения. Фактически в повести есть два синтагматически развивающихся сюжета, парадигматическая соотнесенность между которыми

и образует общий сюжет текста. Первый из этих сюжетов – сюжет о неудачной операции и смерти командарма Гаврилова. С этим сюжетом, явно, хотя и не прямо, изображающим обстоятельства смерти Фрунзе, и связаны, на первый взгляд, политическая направленность произведения, а также общественный резонанс, вызванный им. Второй сюжет – сюжет о луне, который пересекается и переплетается с сюжетом о командарме. То обстоятельство, что повесть композиционно построена на оппозиции этих двух сюжетов, достаточно очевидно и было уже неоднократно отмечено в научной литературе. Вопрос, однако, заключается в том, какую функцию несет эта оппозиция.

Броунинг видит в ней оппозицию между миром города, воплощающем в себе такие отрицательные качества, как безличную коллективную волю, дегуманизацию, механистичность и омертвелость, и миром природы с его ощущением ценности и смысла жизни, напоминанием о котором и становится луна²⁵⁴. В противопоставлении мира природы миру города видит основной лейтмотив повести и Л. Анпилова, причем в ее толковании мир природы выступает как однозначно положительное, а мир города – как однозначно отрицательное начало²⁵⁵.

Не претендуя на истину в последней инстанции, попробуем дать свою собственную, основанную на анализе нарративной структуры произведения, трактовку идеологической и философской концепции „Повести непогашенной луны“.

Вопрос о том, была ли смерть Фрунзе результатом заговора в партийно-правительственных кругах против него и в какой мере Сталин несет личную ответственность за эту смерть, остается в историографии открытым²⁵⁶. Открытым остается и вопрос в повести Пильняка, до какой степени „негорбящийся человек“ сознательно посылает Гаврилова на смерть. Более того, вопрос этот в повести носит – до определенной степени –

²⁵⁴ „In this story, the principal element of civilization, portrayed through a cluster of qualities united by the pervasive mythical image of The City. To the city is opposed the moon – a pale but tenacious reflection of nature that ebbs but also resurges as humans discover or recall the essence of human experience and of life itself” (Browning 1985, 152).

²⁵⁵ „Универсальным принципом организации художественного целого в „Повести непогашенной луны“ становится антимир. Это проявляется на всех уровнях художественного мира повести <...>. Важнейшей антитезой в контексте повести становится противостояние мира извечной природы, простых человеческих отношений и мертвого пространства города“ (Анпилова Л. Н. Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности. Авт. к. ф. н. Екатеринбург 2002, с. 12-13).

²⁵⁶ Browning 1985, 32; Reck 1975, 13-19.

второстепенный характер.

Если рассматривать „негорбящегося человека“ (в образе которого, кстати, почти нет черт, напоминающих Сталина как историческую фигуру) как персонаж в традиционном смысле этого слова, в нем можно заметить очевидное противоречие: с одной стороны, он воплощает абсолютную уверенность в себе и в своих решениях, холодность, прямолинейность и однозначность чувств и поступков, с другой, он неожиданно оказывается способным на сомнение и даже на осознание своей собственной слабости. Это противоречие проявляется и в его отношении к Гаврилову: с одной стороны, он без тени сомнений отправляет командарма на операцию, с другой, испытывает что-то вроде искреннего раскаяния, узнав о ее трагическом исходе.

В тексте повести противоречие это снимается как раз за счет того, что „негорбящийся человек“ изображается повествователем с ограниченной в ее нарративной компетентности точки зрения. Показывая вещи, предметы и человеческие поступки как видимые с внешней, нейтральной позиции стороннего наблюдателя, этот повествователь создает особый эффект, в результате которого повествуемый мир предстает конкретным выражением абстрактных понятий, а каждый персонаж превращается в их своеобразного заложника. Любое проявление индивидуальных, человеческих чувств вступает, таким образом, в конфликт с неумолимой логикой материального мира, живущего по своим собственным законам, и оказывается в этом конфликте обреченным на поражение. Однако природа и степень этого конфликта у каждого из персонажей особые.

Командарм Гаврилов предстает перед читателем в двух ипостасях. В одной из них он „человек, который командовал армиями“, „победами“ и „смертью“, „человек, который имел право и волю посылать людей убивать себе подобных и умирать“ (2, 457). В этом качестве он, с одной стороны, является одной из движущих фигур революции, а с другой, оказывается, заложником объективного порядка вещей, заложником живущей по своим законам машины, в которую превратилась революция и которая теперь посылает на смерть его самого.

В другой ипостаси Гаврилов – человек с его особыми неповторимыми качествами и его особым неповторимым прошлым, то есть человек,

способный на индивидуальные чувства и обладающий индивидуальным опытом. Это человек, который когда-то давно влюбился в заречную учительницу и который – из-за этой учительницы ходил в школу босиком, чтобы не пылились сапоги, и обувался только в лесочке у школы, человек, который неумело, но искренне поет придуманную им самим колыбельную песню дочери Попова Наташе, и, наконец, это человек, который чувствует приближение смерти и не хочет умирать.

Как полагает Броунинг, показывая человеческие чувства Гаврилова, Пильняка дает понять, что образ волевого и, в конечном счете, жестокого командарма, поверхностен и скрывает подлинную душу этого человека²⁵⁷. Это, безусловно, так, но для нас важно то обстоятельство, что в чисто нарративном плане все эти факты и детали жизни, поведения и внешности Гаврилова представлены как равноправные. Равноправность эта достигается как раз за счет того, что эти факты и детали представлены с точки зрения повествователя, находящегося на позиции внешнего наблюдателя и ограниченного в своей нарративной компетентности: он лишь представляет факт, но не дает ему практически никакой оценки, а в тех немногих случаях, когда оценка все же возникает, она дается уже с точки зрения персонажа, подчиняющей себе на уровне идеологии точку зрения повествователя. Конструкция, созданная таким образом, амбивалентна и дает немало возможностей для толкований.

И в самом деле, кто такой Гаврилов?

Можно ли сказать, что его мягкая тонко чувствующая душа и его жесткий характер командарма противоречат друг другу? Можно ли представить его жизнь так, что его неразделенная любовь к молодой учительнице когда-то в прошлом или его нежные чувства к Наташе сейчас есть выражение его подлинной натуры, глубоко скрытой под внешним образом героя революции? И можно ли считать, что, будучи когда-то человеком, способным на любовь, он забыл себя, превратился в командарма, посылающего людей на смерть, и лишь иногда, изредка вспоминает о своих чувствах?

Или, наоборот, не будь той его первой любви, не стал бы он революционером, не ушел бы в борьбу за более справедливый мир, не стал бы героем гражданской войны? И не есть ли его порой заметные нежность,

²⁵⁷ Browning 1985, 154.

мягкость и скромность просто продолжением его качеств революционера-борца?

В „негорбящемся человеке“, безусловно, меньше противоречий. Однако мы и знаем о нем намного меньше. Его внутренняя точка зрения нигде не представлена в тексте, а то выражение чувств, которое представлено с точки зрения повествователя, в принципе, говорит о нем как о своеобразном антиподе Гаврилова. Их диалог в кабинете „дома номер первый“ дан в подчеркнута отстраненной манере, но из него можно составить впечатление, что Гаврилов, который когда-то был товарищем „негорбящегося человека“ по борьбе, теперь неудобен для него именно как бывший товарищ, формально подчиненный ему теперь, но зато пользующийся куда большей известностью, авторитетом и влиянием. Можно сделать вывод, что именно поэтому „негорбящийся человек“ отправляет Гаврилова на операцию, заранее зная о ее исходе, но такой вывод слишком прямолинеен и не подтверждается текстом. Скорее речь идет о другом.

В своей ипостаси командарма, посылавшего людей на смерть, Гаврилов превращается не только в человека-легенду, но и в человека-функцию. Он существует только как часть определенной системы, определенного механизма, и то обстоятельство, что он остается при этом человеком явно незаурядным и способным на чувства к людям и на понимание красоты, литературы и природы, делает его функциональность трагической. Система живет по своим законам, она не подчиняется никому, она самодовлеющая и самодостаточна. Системе нужен Гаврилов как часть ее механизма, и поэтому ей нужна операция.

„Негорбящийся человек“, разумеется, есть личностное воплощение системы. Одновременно он воплощение механистичности и технократичности этой системы: его мир – это мир электронных механизмов, мир в котором люди возникают как молчаливые тени и в котором инструментом власти становятся уже не винтовка и револьвер, а телефонные провода. Но вспомним еще раз метафорическое описание его кабинета и этих проводов:

<...> на столе в кабинете – на красном сукне – стояли три телефонных аппарата, чтобы утвердить тишину <...>, три телефонных аппарата – три городских артерии вели в кабинет, чтобы из тишины командовать городом,

знать о городе, о всех артериях. (2, 464)

Телефоны живут своей независимой от человека жизнью, как живет своей независимой жизнью система, частью которой они являются, и именно они, а не человек обладают подлинной властью, потому что подлинная власть принадлежит системе, которая командует сама собой²⁵⁸. Эта система и посылает Гаврилова на операцию, потому что этого требует ее собственная неумолимая логика, а „негорбящийся человек“ лишь выполняет ее волю.

В то же время, выполняя волю системы, „негорбящийся человек“ следует и своим собственным намерениям, но это говорит лишь о том, что он в куда большей степени, чем Гаврилов, стал человеком-функцией и что своих собственных желаний и намерений, отличных от желаний и намерений системы, у него нет. Желает ли он смерти Гаврилова? Желает ли его смерти система? В том тексте „Повести непогашенной луны“, который мы имеем, эти вопросы остаются открытыми. Однако очевидно другое.

Система уверена в своем всемогуществе. Она может послать человека на смерть, может сохранить ему жизнь, может сделать его здоровым. В принципе, конкретные обстоятельства ее действий даже не столь важны. Важно, что система абсолютно уверена в том, что может *распоряжаться жизнью и смертью*, что она выше, чем жизнь и смерть. И в этой своей уверенности она и вступает в конфликт с природой.

Второй сюжет повести – сюжет о луне – это и есть сюжет об этой природе, то есть сюжет о биологической этике, на этот раз вступающей в борьбу с технократической этикой системы и – как всегда у Пильняка – одерживающей победу над ней.

Образ луны в повести достаточно подробно рассмотрен Броунингом, который видит в нем символ стихийного начала, контрастный и ненужный миру города²⁵⁹. С этим нельзя не согласиться. Менее убедителен (хотя, разумеется, по-своему вполне логичен) другой тезис исследователя, согласно которому луна выступает в повести Пильняка как нечто однозначно положительное и

²⁵⁸ Тема механической, самодовлеющей тоталитарной системы, идущей на смену прежним формам общества, была чрезвычайно актуальна в литературе и искусстве 20-х годов. Вспомним в этой связи не только роман-антиутопию Замятина „Мы“ (1929), но и фильм Фрица Ланга „Метрополис“ (1925), в котором тоталитарный мир показан как царство машин.

²⁵⁹ Browning 1985, 156-157.

воплощает собой спонтанные чувства и личную свободу²⁶⁰. Конечно, такое толкование возможно, но нам оно кажется несколько односторонним.

Луна возникает в повести несколько раз, причем, будучи представленной с ограниченной, внешней точки зрения повествователя, она каждый раз возникает как бы заново, становясь таким образом элементом парадигматической оси значений. Каждое новое появление луны в тексте оказывается самостоятельным композиционным элементом, который, с одной стороны, „рифмуется“ с другими появлениями луны, а с другой, оказывается контрастным иным композиционным элементом, которые тем самым вовлекаются в особую поэтическую структуру, существующую внутри текста. В чем же состоит идеологическое содержание этой структуры?

Первый раз луна возникает во второй главе после сцены консилиума и сразу вслед за описанием бурной и хаотичной жизни вечернего города:

Вечером в этот день, в тот час, когда в кино, в театрах, варьете, в кабаках и пивных толпились тысячи людей, когда шальные автомобили жрали уличные лужи своими фонарями, выкраивая этими фонарями на тротуарах толпы причудливых в фонарном свете людей, - когда в театрах, спутав время, пространства и страны, небывалых греков, ассирийцев, русских и китайских рабочих, республиканцев Америки и СССР, актеры всякими способами заставляли зрителей неистовствовать или рукоплескать, - в этот час над городом, над лужами, над домами поднялась не нужная городу луна; облака шли очень поспешно, и казалось, что луна испугана, торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать, белая луна в синих облаках и в черных провалах неба. (2, 471)

При этом своем первом появлении луна контрастна в первую очередь городу, который предстает как средоточие жизни, движения и эмоций. Однако эмоции эти искусственные, движение происходит на месте, а жизнь оборачивается суетой. Этому движению на месте и противостоит движение луны, которая „испугана, торопится..., чтобы куда-то поспеть“. Можно представить, что этот испуг и стремление луны куда-то поспеть как-то связаны с предстоящей операцией, но такое объяснение кажется нам

²⁶⁰ Browning 1985, 156.

слишком примитивным. Ведь не случайно, эти испуг и поспешность мотивированы особой позицией наблюдателя-повествователя, который смотрит на луну сквозь бегущие по небу облака, причем мотивировка выражена здесь словом *казалось*. На самом деле, бегут облака, а луна неподвижна или, точнее, движется медленно и согласно своим собственным законам. В этом своем медленном движении она и смотрит на город, из которого – то есть с точки зрения, носитель которой находится в городе – она и кажется испуганной. Но испугана ли она на самом деле?

Очевидно также, что образ луны противопоставлен не только городу, но и – хотя и не так непосредственно – сцене консилиума, которая композиционно предшествует описанию города. Смысл оппозиции „город-луна“ достаточно ясен. Смысл оппозиции „луна-консилиум“ несколько сложнее, и, на наш взгляд, состоит в следующем. Композиционное соединение сцены консилиума с описанием вечерней жизни города делает консилиум частью этой суетной жизни с ее движением на месте, ложными эмоциями и уверенностью в самодостаточности. Образуя оппозицию вечернему городу с его суетой, образ луны тем самым образует оппозицию и консилиуму врачей с их уверенностью в своей правоте и в силе науке, уверенностью, которая тоже, в конечном счете, не что иное, как суета. Врачи, ученые, считают, что они – как и система власти – могут управлять жизнью и смертью, но в действительности (уже не говоря о том, что они подчинены системе) ничего не могут поделать с природой и ее законами, напоминанием о которых и является взошедшая луна.

Не менее важно также и то, что первому появлению луны предшествует описание заката – описание, построенное на метафоре, напоминающей сразу как о страданиях и жестокости на войне, так и человеческом теле, разрезаемым скальпелем хирурга:

Те окна дома, что выходили к заречному простору, отгорали последней щелью заката, и там, за этим простором эта щель точила, истекала запекшейся полиловешей кровью. (2, 467)

Таким образом, сцена консилиума оказывается обрамленной композиционными элементами, соотношение которых говорит о

непоколебимых законах природы и о страдании, которое неотделимо от них. Во второй раз луна появляется в этой же второй главе, буквально на следующей странице, причем на этот раз ей посвящена только одна фраза:

Над городом шла луна. (2, 472)

Фраза эта, тем не менее, выделена в отдельный абзац, который расположен между сценой, описывающей вечер „негорбящегося человека“ в его кабинете в доме номер первый, и сценой, в которой Гаврилов приходит в гости к Попову, играет с его дочерью Наташей, слушает рассказ Попова о том, что его бросила жена, оставив ему ребенка, а затем говорит о предстоящей операции и о том, как не хочется ему „ложиться под нож“. Луна оказывается своеобразным связующим звеном между этими двумя сценами и создает своеобразную смысловую оппозицию им обоим.

В отношении негорбящегося человека смысл этой оппозиции достаточно ясен: вечер негорбящегося человека посвящен чтению книг на английском и немецком языках „о государстве, праве и власти“, а затем сочинению своего собственного текста – статьи или выступления, – который он диктует стенографистке:

Вехами его речи были – СССР, Америка, Англия, - земной шар и СССР, английские стерлинги и русские пуды пшеницы, американская тяжелая индустрия и китайские рабочие руки. Человек говорил громко и твердо, и каждая его фраза была формулой.

(2, 472)

Луна создает контраст этой уверенности „негорбящегося человека“ в его способности управлять миром с помощью формул и служит напоминанием о том, что в этом мире есть нечто, что с помощью этих формул нельзя постичь и, тем более, подчинить.

Несколько сложнее выглядит оппозиция луны второй сцене (Гаврилов у Попова). Смысл ее становится яснее с учетом мотива игры со спичками, в которую играет Гаврилов с Наташей: Гаврилов зажигает спички, а Наташа их задувает, причем у нее не хватает сил погасить спичку сразу и спичка гаснет

постепенно, вызывая у Наташи восторг и изумление перед „таинственным“. Подобным образом в конце повести они будут пытаться погасить луну, понимая, что сделать это невозможно. Мотив игры означает таким образом таинственность природы и ее законов и обозначает тему предела человеческих возможностей. В этом свете несколько по-иному выглядят внешне не связанные между собой темы разговора Попова и Гаврилова: уход жены и нежелание делать операцию. Обе темы, в конечном счете, связаны с общей темой законов природы, биологической этики, которую человек чувствует, но не может или не хочет понять. И не случайно, прощаясь, Гаврилов просит Попова дать ему почитать что-нибудь „о простых отношениях, о простой жизни, о солнце, о людях и простой человеческой радости“ (2, 474), но такой книги у Попова нет.

Утром перед операцией, когда, в последний раз повидав своего друга, Попов идет домой, луна возникает снова, на этот раз, чтобы умереть:

Попов шел домой в шелестах морозной рассветной тишины, - пошел по главной улице, - вышел в переулок к обрыву, за которым открывался заречный простор, там на горизонте умирала за снегами в синей мгле луна, - а восток горел красно, багрово, холодно. (2, 482)

Отрывок этот дает основания, чтобы увидеть параллель между образом луны и судьбой Гаврилова. Броунинг видит в метафорической смерти луны нечто вроде предупреждения о предстоящей смерти героя²⁶¹, аналогично трактует этот эпизод Анпилова²⁶². Обратим, однако, внимание, по крайней мере, на два обстоятельства, с учетом которых прямая параллель между луной и Гавриловым становится проблематичной.

Во-первых, образ луны традиционно противопоставляется образу солнца. Противопоставляются эти образы и в повести Пильняка. Интересно при этом, что само солнце ни разу не упоминается в тексте повести прямо, а его образ возникает лишь в виде отсветов заката и рассвета, причем каждый раз в явно отрицательном контексте. В первый раз свет солнца в полоске заката („щель“) напоминает о запекшейся крови (2, 467), теперь свет солнца на рассвете горит „красно, багрово, холодно“ (2, 482). Означает ли это, что луна

²⁶¹ Browning 1985, 157.

²⁶² Анпилова 2002, 13.

выступает как некое положительное, а солнце как некое отрицательное начало в аксиологической системе произведения? Подобное толкование возможно, но оно требует дополнительных объяснений. На наш взгляд, смысл противопоставления луны и солнца состоит в том, что они воплощают незыблемые законы природы, в соответствии с которыми сменяют друг друга и в соответствии с которыми луна перед приходом солнца должна „умереть“. Этими законами определяется не только смена дня и ночи или времен года, но и система биологической этики в целом. Эта этика враждебна или, по крайней мере, безразлична человеку, и именно поэтому свет солнца – главного элемента природы – может выглядеть жестоким, зловещим и холодным.

Во-вторых, луна умирает, но умирает именно метафорически, чтобы вечером возродиться вновь, и ее метафорическая смерть противопоставлена смерти Гаврилова, который умирает по-настоящему и навсегда. В известном смысле и смерть Гаврилова, и „смерть“ луны происходят по одним и тем же законам биологической этики, и поэтому между ними действительно можно провести параллель, но как раз по этим законам между ними существует принципиальное различие: „смерть“ луны обратима, смерть человека – нет.

Повесть заканчивается сценой, в которой дочь Попова Наташа, стоя на подоконнике, пытается погасить луну подобно тому, как она гасила зажигаемые Гавриловым спички. Сцена эта не поддается однозначному толкованию²⁶³. На наш взгляд все же наиболее логично предположить, что в этой сцене утверждается именно непоколебимость и невозмутимость природы. Природные процессы цикличны, и повтор мотива задувания – сначала спичек, а потом луны – образует особую конструкцию в тексте, аналогичную этим циклическим процессам. Но если спички гасли и если Гаврилов умер так же, как и они – раз и навсегда, то луну погасить невозможно, она недостижима для любой человеческой власти, любой системы, и маленькая Наташа инстинктивно чувствует это: как раз поэтому она снова и снова пытается погасить луну не с целью действительно это сделать, а замороженная бесконечностью действия, бессмысленного с

²⁶³ По поводу этой сцены Броунинг, в частности, пишет: „Did young Natasha will to destroy the moon, nature, and genuine feeling? Does Pilniak suggest that the younger generation will willingly extinguish all responsiveness to the moon and thus fall under the deadly sway of the harsh machine? The ending is perplexing, and various interpretations are possible” (Browning 1985, 157).

рациональной точки зрения.

В свете всего вышесказанного мы можем констатировать, что событие текста в “Повести непогашенной луны”, как и в “Голом годе”, возникает на парадигматической оси значений и состоит в сопоставлении двух сюжетов, один из которых заканчивается смертью человека как части природы, а другой – указанием на бессмертие природы в целом. Но в отличие от “Голого года” в “Повести непогашенной луны” не только более ясно выстроены синтагматические структуры, но и есть даже нечто, напоминающее иерархию точек зрения, хотя и весьма своеобразную. Несмотря на то, что в этом произведении очень мало представлены точки зрения персонажей, а точка зрения повествователя явно ограничена в ее нарративной компетентности, в тексте повести можно заметить явное различие между точками зрения в плане их нарративного авторитета. И точкой зрения, которая обладает наивысшей степенью такого авторитета, следует признать точку зрения Гаврилова, присутствующую в тексте скорее имплицитно: ведь именно Гаврилов – и только он один – с самого начала понимал, что он умрет.

В целом, повествовательная форма “Повести непогашенной луны” является как следствием поиска новой нарративной манеры, так и следствием позиции писателя по отношению к повествуемому миру. Ведь эта повесть – не что иное, как попытка Пильняка понять природу даже не столько Советской власти, сколько того порядка, который наступил после революции. В 1926 году порядок этот еще не был установлен окончательно, и любая попытка его понять и как-то оценить была обречена на принципиальную незавершенность. Очевидно, что Пильняк осознавал эту проблему, и избранная им для этой попытки нарративная форма была этой незавершенности адекватна.

Адекватность эта отразилась, впрочем, не только в сохранении известной открытости структуры, которая была свойственна орнаментальным протизведениям писателя, но и в стремлении к более четкому выстраиванию синтагматических структур текста, которое вообще характерно для произведений Пильняка этого периода. Равновесие было достигнуто за счет резкого ограничения нарративной компетентности повествователя, точка зрения которого получила – как ни странно – таким образом возможность организовывать текст как единое целое.

Отчасти нарративный строй “Повести непогашенной луны” внешне напоминает повествовательную форму, которую мы наблюдали в ранних произведениях Пильняка, в частности, в рассказе “Лесная дача”. На самом деле этими двумя способами повествования есть принципиальное различие: в ранних произведениях Пильняка происходит разложение элементов синтагматической оси значений и их реорганизация на оси значений парадигматической, то есть парадигматизация синтагматического; в “Повести непогашенной луны” мы видим обратный процесс, когда элементы парадигматической оси значений формально, с помощью ограниченной в ее нарративной компетентности точки зрения нарратора, выстраиваются в единой последовательности, то есть, иными словами, видим синтагматизацию парадигматического или рационализацию иррационального.

Творческие поиски Пильняка, предпринятые им в этом направлении во второй половине 20-х годов, обещали быть весьма плодотворными и вполне возможно привели бы писателя к созданию нарративной манеры, сравнимой с нарративными формами, которые складываются в это время в западной литературе. Но очень скоро произошли события, которые неожиданно и резко положили этим поискам конец.

Глава 8

ПОЗДНИЙ ПИЛЬНЯК: В ПОИСКЕ КОМПРОМИССА

Когда мы говорим о развитии повествовательной или художественной манеры того или иного писателя или того или иного направления в литературе и искусстве, то, разумеется, употребляем слово „развитие“ в несколько относительном и даже отчасти метафорическом смысле. Дело даже не в том, что это понятие предполагает смену чего-то сравнительно примитивного и несовершенного чем-то сравнительно более сложным и совершенным – в какой-то степени подобный взгляд на изменение художественных стилей и форм возможен и оправдан, - а в том, что развитие предполагает определенное завершение, конец, цель этого развития, установить которые в отношении эволюции дискурса или дискурсов даже

теоретически невозможно. Ведь даже если попытаться обозначить такое завершение чисто условно, мы будем вынуждены констатировать, что в отношении того или иного отдельного автора наиболее адекватным моментом для подобного обозначения будет его смерть, которая в действительности – постольку, поскольку написанные этим автором тексты продолжают существовать и после его смерти – может обозначать лишь завершение определенной фазы развития его творчества.

Однако как раз в отношении Бориса Пильняка и некоторых других русских писателей его поколения конечный этап творческой эволюции вырисовывается достаточно ясно: это обращение или попытка обращения к художественному стилю, утвердившемуся в советской литературе к началу 1930-х годов – социалистическому реализму. Этот заключительный этап развития их творчества был обусловлен не внутренними (то есть вытекавшими из логики их потенциальных поэтических возможностей), а внешними причинами. Можно спорить о том, насколько возникновение и распространение социалистического реализма было оправданно и закономерно в контексте общественной ситуации того времени, но очевидно, что окончательно он был введен и установлен в качестве единственно возможного художественного канона чисто политическими методами. Хотя соцреализм возникает еще до революции – как известно, одним из его первых образцов считается роман Горького „Мать“ (1906) – и хотя формирование его происходило в течение 1920-х годов, моментом его провозглашения именно как художественного канона следует, как указывает Ханс Гюнтер, считать постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года „О перестройке литературных и художественных организаций“²⁶⁴. В своей монографии Гюнтер всесторонне рассматривает историю утверждения соцреализма как официальной художественной идеологии тоталитарного советского государства, и мы не будем подробно останавливаться на ней. Отметим лишь, что утверждение это связано с завершением оформления сталинской политической системы, которое заканчивается к началу 30-х годов, и находит

²⁶⁴ Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart 1984. S. 1. Формально требование к писателям и деятелям культуры следовать принципам социалистического реализма было непосредственно сформулировано в последовавшем за этим постановлением выступлении председателя оргкомитета ССП И. М. Гронского, опубликованном „Литературной газетой“ 23 мая 1932 года (Günther 1984, 10).

свое окончательное выражение в Уставе Союза советских писателей, принятом на его 1-м съезде в 1934 году.

В этих условиях „попутчики“, то есть деятели литературы и искусства, не до конца отождествлявшие себя с коммунистической идеологией и принадлежавшие к разным, в первую очередь, авангардным, художественным направлениям, оказались поставленными перед выбором: что им делать дальше? Возможность эмиграции к этому моменту уже практически не существовала, и лишь Евгению Замятину удалось последним из крупных писателей в 1932 году покинуть Советский Союз. Маяковский в 1930 году покончил с собой, и хотя причины его самоубийства до сих пор до конца не ясны, связь между ним и новой идеологической ситуацией очевидна. Некоторые писатели и художники – как, например, Платонов или Булгаков – оказались, в конечном счете, во внутренней эмиграции, но большинство – и среди них Борис Пильняк – попытались приспособиться к новым условиям и писать так, как это от них теперь требовалось. Насколько искренними были их попытки – вопрос сложный. Насколько успешными они были и почему – этот вопрос следует решать в каждом конкретном случае особо. В нашей работе мы можем говорить только о Пильняке, судьба которого в этой связи выглядит если не типичной, то типической. Но прежде, чем говорить конкретно о его последних произведениях, следует рассмотреть иной вопрос, который мы уже никак не можем обойти, а именно вопрос о природе социалистического реализма, то есть вопрос о природе той художественной формации, в которую, начиная с начала 30-х годов, пытался войти Пильняк. Одна из основных проблем, которая возникает при этом, а можно ли вообще рассматривать соцреализм как культурную формацию наравне, скажем, с классическим реализмом или авангардом или его следует признать искусственным образованием, созданным советскими идеологическими органами. Именно как такое образование соцреализм и воспринимался долгое время на Западе²⁶⁵, но как раз в последнее время он начал привлекать все больше внимания литературоведов и культурологов, которые стремятся выработать какой-то объективный подход к нему как к явлению культуры²⁶⁶.

²⁶⁵ См. напр.: The Genesis of Socialist Realism. Berkeley, Los Angeles 1963.

²⁶⁶ Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago, London 1981. Паперный В. Культура „два“. Ann Arbor, Michigan 1985. Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, Wien 1988. Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. 1994, с. 231-314. Обзор некоторых

На наш взгляд, если оставить в стороне различные экзотические толкования соцреализма типа „реализм без берегов“, согласно которым к соцреализму могут быть причислены и произведения, например, Пабло Пикассо, Луи Арагона или Паоло Пазолини только на том основании, что их авторы были (или одно время были) членами коммунистических партий, соцреализм следует рассматривать как культурную формацию, порожденную сталинистским тоталитарным государством, обслуживавшим идеологические нужды этого государства и существовавшим только в период существования этого государства. Разумеется, отдельные явления и черты, свойственные соцреализму, можно найти и в культурах предшествующей и последующей эпох, однако говорить о соцреализме как о полноценной формации вне советской тоталитарной системы все-таки нельзя.

Сам по себе факт обусловленности художественной формации внешней по отношению к ней политической системой еще ничего не означает. В конечном счете, все художественные формации так или иначе зависят от внешних по отношению к ним социальных условий и обстоятельств. В истории культуры можно найти формации и стили, связанные с определенной политической системой, хотя в отличие от соцреализма связь их была не столь абсолютной²⁶⁷. Более существенным является вопрос о бытовании дискурса той или иной художественной формации вне ее временных рамок. Если взять такое бытование за критерий полноценности формации, то соцреализму придется в ней однозначно отказать: представить современного человека, который для своего собственного удовольствия читает „Танкер „Дербент“ или даже „Как закалялась сталь“ можно лишь в качестве

работ в этой области можно найти в: Günther H. Verordneter oder gewachsener Kanon? Zu einigen neuen Arbeiten über die Kultur der Stalinzeit. Wiener Slawistischer Almanach, 1986, Bd. 17, S. 305-327. Из последних работ см., например: Ходель Р. Семейный роман как „табу“ социалистического реализма (мы благодарим автора за возможность познакомиться с этой работой в рукописи).

²⁶⁷ Здесь, в первую очередь, вспоминается классицизм, который был связан с абсолютной монархией и с которым часто сравнивают соцреализм (как это сделал, например, Андрей Синявский в своем эссе «Что такое социалистический реализм» (1957) (Синявский А. – Терц А. Литературный процесс в России. М. 2003, с. 139-175). Обратим, однако, внимание, что, как мы отмечали в главе 2, помимо классицизма, выразившего идеологию абсолютизма, существовал еще и революционный классицизм, пафос которого был направлен как раз против этой идеологии. Здесь, правда, можно возразить, что ряд авторов, оппозиционных по отношению к советскому тоталитарному строю (А. Солженицын, В. Гроссман, В. Некрасов), использовали в своих произведениях методы соцреализма.

персонажа какого-нибудь гротескного постмодернистского произведения²⁶⁸.

Но если в качестве критерия полноценности формации взять чисто номинальное наличие текстов, которые могут быть к ней отнесены, то соцреализм, безусловно, следует признать полноценной формацией, существовавшей в определенный исторический период, хотя и обладавшей некоторыми специфическими чертами. В пользу этого тезиса говорит тот факт, что художественные формации, связанные с тоталитарной системой, существовали в этот период не только в Советском Союзе, но и, например, в фашистской Германии или фашистской Италии, причем не просто существовали, но и имели с соцреализмом много общего.

Что же представляет собой соцреализм в нарративном отношении?

Прежде всего, если подходить к соцреализму, исходя из критериев, с которыми мы подходили выше к другим стилям и направлениям в искусстве, следует однозначно признать, что соцреализм – это одна из первичных художественных систем.

Во-первых, его философскую основу, как и основу большинства первичных систем, составляет рационализм. Правда, это рационализм в особой форме, а именно в форме марксизма, причем в определенном и достаточно узком советско-сталинистском толковании. Мы не будем сейчас касаться вопроса о том, как и в какой степени это толкование отличается от классического марксизма и от других существующих его толкований. Подчеркнем лишь, что рационалистичность этого толкования не вызывает сомнений и именно она отражается в художественной соцреалистической практике.

Во-вторых, социалистический реализм обладает рядом общих черт с другими первичными художественными формациями и в значительной степени даже представляет собой логическое завершение некоторых тенденций, заложенных в этих формациях. В то же время соцреализм, как и любая другая художественная формация, существенно отличается от всех остальных формаций и обладает рядом признаков, присущих только ему. Попробуем разобраться, в чем и с чем можно найти эту общность соцреализма и в чем заключается его уникальность в нарративном аспекте.

²⁶⁸ Ср. Hodel R. Der Sozialismus als ästhetische Innovation? Zu Ostrovskijs *Kak zakaljalas' stal'* und Hermlins *Die Kommandeuse*. В. Brehmer, К.В. Fischer, G. Krumbholz (Hrsg.). Aspekte, Kategorien und Kontakte slavischer Sprachen. Festschrift für Volkmar Lehmann zum 65. Geburtstag. Hamburg 2008, 221-235 (далее: Hodel 2008b).

Несмотря на скепсис таких авторитетных критиков соцреализма, как, например, Абрам Терц, по поводу применения к соцреализму самого термина „реализм“²⁶⁹, нам кажется, что социалистический реализм наиболее близок именно к реализму классическому. Их основным общим признаком является, на наш взгляд, презумпция объективной реальности, гипотетическое наличие которой является основным условием повествования. Отличие же состоит в том, что если в классическом реализме эта реальность оформляется на основе некоего конвенционального соглашения между всеми участниками нарративного акта и потому мыслится достаточно вариативно, социалистический реализм допускает только одну модель этой реальности – модель, основанную якобы на марксистских (а точнее, на квазимарксистских) представлениях и категориях.

Поскольку эта модель претендует на всеобъемлемость в отношении повествуемого мира, она включает в себя все уровни нарративного акта – от уровня пространства до уровня идеологии. Поскольку эта модель претендует на полную адекватность „объективной“, то есть лежащей вне рамок текста, реальности, она может быть установлена только извне по отношению к тексту. Следовательно, расстановка семантических полей текста, вытекающая из нее этическая и эстетическая оппозиция и характер события текста могут быть установлены в произведении соцреализма только внетекстуально.

Подобная нарративная схема существует и в классическом реализме, однако там она представляет собой лишь одну из возможных схем, тогда как в соцреализме является единственно возможной.

Принцип абсолютной адекватности объективной реальности обуславливает и другую особенность соцреализма: поскольку все этические и эстетические категории, актуальные для текста, изначально известны и актуальны не только для него, но и для мира в широком смысле слова, произведение, с одной стороны, должно быть построено, исходя из определенных норм, а с другой, может и должно служить улучшению этого мира, иметь воспитательное значение и, в конечном счете, носит утилитарный характер. Эта особенность объединяет соцреализм с классицизмом, на что совершенно справедливо указывает Абрам Терц²⁷⁰. Однако не следует забывать, что классицизм основывался не на идее полной адекватности (то есть, иными

²⁶⁹ Синявский – Терц 2003, 156-162, 173-174.

²⁷⁰ Синявский – Терц 2003, 162-174.

словами, „правдивости“), а на идее правдоподобия (то есть, некоторой условности), и именно с целью ее достижения и выдвигал принцип нормативности. Кроме того, этическая оппозиция в дискурсе классицизма была всегда связана с достаточно узкой темой конфликта между „долгом“ и „чувством“, а эстетическая основана на несколько абстрактном и оттого также условном понятии „прекрасного“. Проблемы, лежащие вне этих оппозиций, классицизм просто не интересовали: они считались недостойными изображения в искусстве, но тем самым классицизм отказывался от претензии на их решение. Соцреализм же претендует именно на тотальность в изображении мира и на абсолютность своих этических и эстетических положений.

Эта претензия объединяет соцреализм со средневековым и – в более широком смысле – религиозным дискурсом. Религиозный характер соцреалистической (как и вообще любой тоталитарной культуры) уже не раз отмечали исследователи и критики²⁷¹. Вместе с тем существенные отличия можно найти и здесь: если средневековый дискурс был основан на метафизических и, следовательно, в конечном счете, безличных категориях, то соцреализм, как и сталинистская идеология в целом, основан на категориях, которые, безусловно, носят метафизический (и даже схоластический) характер, но внутри соцреалистического (сталинистского) дискурса представляются как квазиэмпирические²⁷², а следовательно, нуждающиеся в обосновании со стороны некоего квазиантропоморфного авторитета.

Все эти черты и особенности соцреалистического дискурса и предопределили особую нарративную структуру соцреалистического текста.

Поскольку соцреалистический дискурс исходит из наличия объективно существующей и единой для всех участников нарративного акта реальности, соцреалистический текст, так же, как и текст классического реализма, нуждается в единой точке зрения, с которой эта реальность может быть представлена. Это обстоятельство предполагает, во-первых, сильную позицию точки зрения повествователя, которая в соцреалистическом тексте всегда обладает наивысшей степенью нарративной компетентности на всех

²⁷¹ Сияевский – Терц 2003, 173-175; Смирнов 1994, 236-238; Clark 1981 и др.

²⁷² Ср.: „Борясь с отчуждением, социалистический реализм согласно с этим налагает запрет на художественное остранение действительности. Изображение обязано соответствовать изображаемому“ (Смирнов 1994, 282).

уровнях, и, во-вторых, построение сюжета преимущественно на элементах синтагматической оси значений, обозримых с этой точки зрения.

Поскольку способность располагать достаточно полной информацией о реальности (то есть о повествуемом мире) основана в соцреализме на знании ее скрытых законов и носит по существу эзотерический характер, нарративная компетентность и нарративный авторитет находятся в соцреалистическом тексте в прямой и очень тесной зависимости друг от друга: чем выше степень нарративной компетентности той или иной точки зрения, тем выше степень ее нарративного авторитета и наоборот. Следовательно, повествователь обладает не только наиболее полной информацией об условиях и обстоятельствах действия²⁷³, но и наибольшей возможностью определять и оценивать главное событие текста, а такое явление, как „ненадежное повествование“ (*unreliable narration*) в соцреализме практически невозможно.

Сильная позиция точки зрения повествователя предусматривает иерархию точек зрения, которая в соцреализме оказывается чрезвычайно устойчивой и однозначной: степень нарративной компетентности и нарративного авторитета любой точки зрения определяется ее близостью точке зрения повествователя. Отсюда четкое деление персонажей на „положительных“ и „отрицательных“²⁷⁴, в котором часто видят одно из основных свойств соцреализма, а также зависимость объема проявления точки зрения того или иного героя в тексте от его идеологического статуса²⁷⁵.

Синтагматическое развитие сюжета, основанное на причинно-следственных связях, установленных с точки зрения всеведущего и вездесущего повествователя, как нельзя лучше может быть реализовано в крупных эпических жанрах, и именно роман становится основным жанром социалистического реализма. Любопытно при этом, что как раз Сталин, исходя из чисто идеологических постулатов, в период выработки канонов соцреализма настаивал на том, что основными в нем должны стать

²⁷³ При этом степень нарративной компетентности точки зрения соцреалистического повествователя настолько высока, что порой оказывается невозможной с внешней по отношению к тексту точки зрения. И. П. Смирнов указывает, например, на физическую невозможность позиции изображающего в ряде произведений соцреалистической живописи: так, на картине С. В. Рянгиной „Все выше“ (1934) изображающий (то есть нарратор) должен был бы парить в воздухе, а на картине Дейнеки „Текстильщицы“ (1927) – находиться внутри прядильного станка (Смирнов 1994, 254).

²⁷⁴ Günther 1984, 40-47.

²⁷⁵ Hodel 2001, 242-258. Hodel 2008b, 222, 226.

драматические жанры как наиболее соответствующие воспитательным целям²⁷⁶. Драматические жанры, как известно, играют ведущую роль в классицизме, с которым, как мы уже отмечали, у соцреализма много общего. Но в классицизме их развитие связано с лежащим в основе его дискурса принципом условности, который соцреализму с его квазиэмпиричностью принципиально чужд. Роман же с его имитацией реальности как подлинно существующей оказался наиболее адекватным основным задачам соцреализма.

Уникальной особенностью соцреализма являются особые отношения между нарративными инстанциями в области нарративного авторитета. Поскольку расстановка семантических полей соцреалистического текста устанавливается априорно и внетекстуально, нарратор, хотя и обладает в этом тексте высшей степенью нарративного авторитета, все же является лишь выразителем идеологии, сформулированной некоей более авторитетной инстанцией, находящейся за рамками текста. Сама по себе подобная роль нарратора не является чем-то новым: подобные отношения между ним и внетекстуальным носителем „высшей истины“ мы видели, например, в древнерусской литературе или дискурсе Льва Толстого. Но у Толстого инстанцией, обладающей высшей степенью нарративного авторитета, был имплицитный автор. В соцреализме имплицитный автор такой инстанцией быть не может, поскольку он так же, как и нарратор, остается лишь выразителем идеологии, внешней по отношению к тексту²⁷⁷. В древнерусской литературе нарратор выражал идеологию, основанную на метафизических категориях, безличную и якобы вечную. В соцреализме постулируемая идеология, как мы уже подчеркивали выше, квазиэмпирична и, следовательно, нуждается в инстанции, которая была бы квазиантропоморфна. Поэтому, как это ни парадоксально, нарративной инстанцией, обладающей в соцреалистическом тексте наивысшей степенью нарративного авторитета, оказывается инстанция имплицитного читателя.

Инстанция эта, как мы указывали выше (в главе 7), играет весьма важную роль и в нарративной системе авангарда, в частности, в романе Пильняка

²⁷⁶ Смирнов 1994, 249-250.

²⁷⁷ Ср. с высказыванием А. Толстого на одном из съездов комсомола: „ В старое время считали, что писатель должен искать истину. У нас частные люди поисками истины не занимаются: истина открыта четырьмя гениями и хранится в Политбюро“ (Цит. по: Краснов-Левитин А. Лихие годы: 1925–1941. Воспоминания. УМСА-Press 1977. С. 285).

„Голый год“. Однако там и функция, и сама природа инстанции имплицитного читателя кардинально иная, нежели в соцреализме.

Собственно, уникальность соцреализма состоит в том, что в его нарративном акте присутствуют сразу два имплицитных читателя. Один из них – читатель в традиционном смысле этого слова, реципиент, объект воздействия текста и одновременно объект идеологического воспитания и улучшения. Другой – всеведущий и вездесущий „читатель“, обладающий всей суммой знаний о мире, как повествуемом, так и лежащем за его пределами, и его задача – своеобразная сверка данного текста с истиной, существующей как бы объективно, но субъективно известной только ему.

Этот имплицитный читатель может мыслиться по-разному: как партийный идеолог, как цензор, как сам Сталин или даже как отец автора. Но важно подчеркнуть, что его наличие представляет собой не какое-то лицемерное извращение соцреализма, пусть даже и неизбежно вытекающее из его природы, а один из конститутивных принципов этой художественной формации, без которой соцреалистический текст просто невозможен²⁷⁸.

Принцип этот тесно связан с другой особенностью соцреалистического дискурса – с его строгой каноничностью. Хотя соцреалистические каноны никогда и нигде не были определены так четко и последовательно, как каноны классицизма, они были совершенно очевидны уже в период возникновения социалистического реализма. Ведь именно следование канону дает возможность писателю или художнику оставаться в рамках предписанных извне правил и выполнять предписанную извне задачу, и поэтому поэтика соцреалистического текста нормативна на всех ее уровнях – от выбора материала, достойного быть предметом произведения искусства, и до чисто стилистических и языковых приемов. Каноничность, в свою очередь, предполагает традиционность и, следовательно, опору на „классические образцы“, толкуемые, впрочем, односторонне и даже превратно. В СССР такими образцами были провозглашены отдельные авторы и отдельные произведения классического реализма (в первую очередь, Пушкин, Толстой, Некрасов и Чернышевский), но важно иметь в

²⁷⁸ „Все статьи пишутся не для читателя, а для начальства“ – в этой фразе, хорошо известной всем сотрудникам редакций советских газет, несмотря на ее очевидный цинизм, этот принцип был сформулирован достаточно точно. Цинизм же (или, может быть, ирония) этой формулировки связаны с тем, что возникла она уже в период глубокого кризиса соцреализма – в 1970-80-е годы.

виду, что в каждой национальной культуре соцреализм – и шире, любая тоталитарная художественная формация – стремится найти некий эстетический образец из прошлого, который объявляется абсолютным и на который писатели и художники обязаны равняться.

Не нужно очень глубоко вдаваться в идеологические постулаты классиков советского марксизма-ленинизма или в тезисы официального советского литературоведения и искусствоведения, чтобы заметить, что все вышеперечисленные признаки соцреалистической наррации логично вытекают из официальной советской идеологии и являются таким же выражением лежащего в основе этой идеологии мироощущения, как наррация классического реализма является выражением мироощущения, лежащего в основе философии Гегеля. В наиболее ясной и доступной форме природа соцреализма была описана в уставе Союза советских писателей, принятом в момент создания этой организации, и, читая этот устав, легко заметить, что природа эта не допускает никакой другой формы наррации, кроме той, которую мы кратко охарактеризовали:

Социалистический реализм, *являясь основным методом* советской художественной литературы и литературной критики, *требует* от художника *правдивого*, исторически конкретного изображения *действительности* в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности *должны* сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма²⁷⁹.

Исключительная императивность с самого начала была одной из основных черт соцреализма. Императивность эта и вызывает сомнение в том, можно ли считать соцреализм самостоятельной художественной формацией. Но если все же признать его такой формацией, обладающей всеми признаками и качествами, которые мы обрисовали выше, то приходится констатировать, что соцреализм – это самая непродуктивная из всех художественных формаций в истории мировой культуры. В конечном счете, он не оставил ни

²⁷⁹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М. 1934, с. 716. Цит. по: Синявский – Терц 2003, 140 (выделено нами – А. Б.).

одного сколько-нибудь значительного произведения ни в литературе, ни в искусстве²⁸⁰ и, если и представляет сегодня какой-то научный интерес, то только в оппозиции другим формациям и стилям. Это неудивительно: большинство его конститутивных принципов вступают в вопиющее противоречие с природой искусства как таковой.

Легко заметить, однако, и другое: ни один другой художественный метод не был столь диаметрально противоположен дискурсу авангарда и, в частности, дискурсу орнаментальной прозы, как социалистический реализм. Примату субъективности как основы художественного мировоззрения он противопоставляет тотальную объективность, к тому же определяемую извне, свободному выбору художника в области формы – раз и навсегда предписанный канон, амбивалентности на уровне идеологии – категорическую однозначность этических оценок, иррациональности – рациональность, понимаемую при этом весьма примитивно. И тем не менее, именно соцреализм оказался тем стилем, работая в котором, заканчивали свой творческий путь многие блестящие авангардисты. Что это? Парадокс? Трагедия? А может быть и то, и другое?

Наиболее простой и лежащий на поверхности ответ на вопрос, каким образом такие представители авангарда, как Борис Пильняк, превратились (или попытались превратиться) в соцреалистов, заключается в том, что они были к этому принуждены. Но как можно заставить писателя изменить не только идейную направленность и тематику своего творчества, но и поэтику своего дискурса? И сможет ли писатель, даже если очень захочет это сделать, действительно „писать по-другому“?

Попробуем разобраться, что же произошло с Пильняком в последние годы его жизни.

Очевидно, что Пильняк, как и многие другие писатели-попутчики, среди которых авангардисты и занимали основное место, с самого начала принимал революцию, но имел свою собственную концепцию этой революции и порядка, который она должна была принести с собой. Об этой концепции Пильняка мы подробно говорили в главе, посвященной роману „Голый год“ и

²⁸⁰ Иногда в качестве исключения называют отдельные произведения в области кино. На наш взгляд, принадлежность даже поздних фильмов Эйзенштейна (таких, как „Иван Грозный“) или Дзиги Вертова к соцреализму весьма сомнительна. Не случайно, они вовсе не были одобрены официальной сталинской идеологией и были практически недоступны в СССР даже после смерти Сталина.

сейчас не будем повторяться. Отметим лишь еще раз, что, пожалуй, основной чертой позиции Пильняка здесь следует назвать ее принципиальную незавершенность. Незавершенность эта отразилась – как мы попытались показать в предыдущей главе – и в „Повести непогашенной луны“, и практически во всех произведениях писателя, написанных в 20-е годы. Главным при этом оставалась вера писателя в право на сомнение, в право на личное отношение к происходящему, в право на индивидуальное мнение. Вместе с тем при выборе между Советской Россией с одной стороны и противостоящим ей силам с другой Пильняк, хотя и с некоторыми оговорками, всегда однозначно был на стороне первой.

В 20-е годы, в обстановке относительного плюрализма, Пильняк, казалось бы мог следовать этой своей позиции, и, несмотря на ожесточенные нападки на него в печати и даже на такие эксцессы, как скандал по поводу „Повести непогашенной луны“ в 1926 году (не имевший, кстати, для Пильняка *тогда* никаких серьезных последствий), ничто вроде бы не угрожало литературному будущему писателя.

Положение начало меняться во второй половине 20-х годов в связи с общим изменением обстановки в стране. Поражение и изгнание Троцкого, запрещение оппозиции внутри партии, репрессии против инакомыслящих, среди которых были и такие близкие к Пильняку люди, как Воронский – все это явно сужало жизненное пространство для Пильняка и писателей, подобных ему, однако сперва процесс этот еще не казался им необратимым, тем более, что побеждающие сторонники тоталитаризма вели себя в отношении попутчиков поначалу сравнительно осторожно. Но в 1929 году наступление сталинизма, выразившееся в начале коллективизации и общем ужесточении режима, обернулось для Пильняка новым скандалом по поводу романа „Красное дерево“²⁸¹, после которого писатель уже практически никогда не чувствовал себя в безопасности.

В этих условиях Пильняк должен был сделать новый выбор, но, в отличие от Замятина, он оказался не в состоянии порвать со своим положением и окружением и сменить их на весьма сомнительную (по крайней мере, с его собственной точки зрения) участь писателя-эмигранта²⁸². Мы не будем здесь

²⁸¹ См. об этом подробно: Reck 1975, 55-182.

²⁸² О конкретных обстоятельствах поведения Пильняка в этот период см.: Browning 1985, 51-76.

подробно говорить о причинах этого решения Пильняка. Безусловно, их было много. Обратим внимание, однако, на одно обстоятельство, которое помогает лучше понять механизм воздействия тоталитарного государства на писателей и деятелей искусства.

В петербургском Музее М. В. Зощенко есть витрина, в которой выставлены различные удостоверения, которыми обладал Зощенко в середине 30-х годов. Всего их 38, и каждое из них давало право на какую-либо привилегию, которой обладал его предъявитель и которой были лишены прочие граждане – вплоть до права входить в трамвай или в автобус с передней площадки. Удостоверения эти и, следовательно, привилегии, на которые они давали право, были выданы Зощенко как писателю властями в административном порядке и, следовательно, являлись доказательством особого положения писателя в нищей, голодной и бесправной стране. Но то, что выдано тоталитарной, то есть не связанной никакими правовыми гарантиями, властью, может быть в любой момент и отобрано. Судьба Зощенко, как и судьба многих других писателей, - яркое тому подтверждение. Таким образом, писатель превращался в заложника системы, внешне обласканного ей, но находящегося под постоянной угрозой быть лишенным этой ласки. Собственно, создание Союза советских писателей в 1934 году преследовало, среди прочих, и цель окончательного материального закрепощения писателей, которые приобретали целый ряд материальных благ в обмен на свою творческую свободу и тем самым превращались в особо привилегированную прослойку, на самом деле становясь все более и более зависимыми от власти, которая в любой момент могла теперь расправиться с каждым из них по отдельности или со всеми вместе.

На этом фоне внешне положение Пильняка выглядит особым даже среди писателей. Он по-прежнему может надолго ездить за границу, в ходе которых имеет даже возможность получать гонорары в западной валюте (как, например, от американской кинокомпании „Метро Голдвин Мейер“ (MGM) в качестве сценариста во время поездки в США в 1931 году²⁸³), он владеет дачей в Переделкино и большой квартирой в центре Москвы и становится владельцем – одним из немногих за всю историю Советского Союза – сразу

²⁸³ Browning 1985, 55.

двух автомобилей²⁸⁴. Разумеется, мы вовсе не хотим сказать, что политическая позиция или, тем более, творческая манера Пильняка целиком определялась этими материальными благами и возможностями, но все же должны подчеркнуть, что его материальное положение, по крайней мере, отчасти оказывало влияние на его мироощущение и мировоззрение, которые, так или иначе, отразились и в его политических взглядах и даже в его нарративной манере.

Вероятно, о том, что переживал писатель в это время, лучше, чем любые документы и свидетельства очевидцев, говорит знаменитое стихотворение Пастернака (1931), которое было посвящено Пильняку, но долгое время печаталось без этого посвящения. Теперь, когда лирический адресат этого стихотворения известен, мы можем представить общее настроение Пильняка и Пастернака и их отношение к происходящему в стране в виде своеобразной метафоры, выражающей то, что нельзя выразить другими средствами:

Иль я не знаю, что в потемки тычась,
Вовек не вышла б к свету темнота,
И я – урод, и счастье сотен тысяч
Не ближе мне пустого счастья ста?

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не поднимаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста²⁸⁵.

Безусловно, Пильняк и в этот период был по-прежнему убежден в

²⁸⁴ Browning 1985, 64.

²⁸⁵ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Л. 1976, с. 264. В этом издании стихотворение озаглавлено „Другу“.

необходимости свободы творчества и не был готов, в отличие от многих других попутчиков, отказаться от этого убеждения. Ведь даже в октябре 1936 год, уже, возможно, предчувствуя свой приближающийся арест, он, выступая на посвященном его делу пленуме правления ССП, по-прежнему утверждал, что может писать только так, как он пишет²⁸⁶. Однако, по всей видимости, он прекрасно понимал, насколько подобные высказывания несовместимы с победившей идеологией сталинизма и, стремился, насколько это было возможно, привести их в соответствие с тем, что было с этой идеологией совместимо²⁸⁷.

Нечто подобное Пильняк пытался сделать и непосредственно в своем творчестве, и, в результате, эволюцию, которую он переживает в 30-е годы, можно охарактеризовать как поиск компромисса. При этом под словом „компромисс“ мы понимаем не какой-то обман или „делку с совестью“, а искреннее желание найти решение, приемлемое для всех. В какой-то момент найти такое решение казалось, вероятно, возможным, хотя уже тогда многие факты и указывали на обратное.

Прежде всего, Пильняк предпринял попытку найти такой компромисс для самого себя и найти его в области идеологии. В 1931 году, находясь в США, он пишет очерк для американского журнала „Нэйшн“ (*Nation*), в котором описывает нового советского человека как некое идеальное существо, научившееся правильно развивать свои биологические, социальные и этические инстинкты и управлять ими²⁸⁸. Нетрудно догадаться, что очерк этот, предназначенный для западного читателя, для самого Пильняка был ни чем иным, как выражением стремления примирить идею биологической этики с основными положениями официального советского дискурса.

Более серьезной попыткой такого компромисса уже не только для себя, но и для широкой публики стала книга путевых очерков о Японии „Камни и корни“ (1932), представляющая собой ревизию более ранней книги путевых очерков об этой стране „Корни японского солнца“ (1926). Вера Рек видит в книге „Камни и корни“ яркий пример самоцензуры и „автополемики“ – то есть исходящей из предписанных извне и свыше постулатов полемики

²⁸⁶ Browning 1985, 70.

²⁸⁷ Ср. с другим выступлением Пильняка на первом пленуме оргкомитета ССП в 1932 году, в котором писатель говорил о том, что если и делал ошибки, то лишь в попытке быть честным с самим собой и революцией (Browning 1985, 59).

²⁸⁸ Browning 1985, 57.

писателей с самими собой, являвшейся частью партийно-государственного контроля над литературой²⁸⁹. В еще большей степени стремление Пильняка соответствовать новым официальным нормам проявилось в его другой книге путевых очерков – книге-отчете о поездке в Америку „О. К.“ (1933), в которой эта страна была представлена в явно отрицательном виде.

Для нас, однако, более интересно, что в своем художественном творчестве этого периода Пильняк проявляет аналогичное стремление, но – что весьма важно – стремление это находило весьма скромный отклик у советских официальных идеологов и критиков. Тоталитарная идеология требует не просто беспрекословного подчинения, она требует, как это показал Джордж Оруэлл, внутреннего перерождения, и для писателя это означает не просто внешнее отражение каких-то императивных идей, а именно перерождение творческой манеры, включая нарративную форму. В результате, все произведения Пильняка 30-х годов это не просто попытка писать в соответствии с какими-то идеологическими установками, а именно попытка найти такую художественную форму, которая была бы этим установкам адекватна. Но если в своих официальных выступлениях этих лет Пильняк, с одной стороны, признавал свои „ошибки“ и обещал „исправиться“, а с другой, все-таки настаивал на своем праве писать так, как он пишет, то и в своем творчестве он не мог по-настоящему отказаться от самого себя. Поэтому, такие его произведения, как „Рождение человека“ (1934) и „Созревание плодов“ (1935) были резко отрицательно встречены критикой и даже становились предметом проработок со стороны руководящих литературных органов²⁹⁰, а другие – и среди них такие значительные, как „Два двойника“ (1933) и „Соляной амбар“ (1937) – вообще не были опубликованы.

Тем не менее, поиск этой новой компромиссной художественной формы дал определенные результаты, и повествовательная манера Пильняка 30-х годов разительно отличается от его повествовательной манеры в 20-е годы. Для того чтобы понять, в чем заключалось это отличие, или, точнее, в чем заключался творческий компромисс писателя, рассмотрим достаточно характерный в этой связи рассказ „Большой шлем“ (1934).

Рассказ этот, тема и основной конфликт которого связаны с одним из первых

²⁸⁹ Reck 1975, 187-195. См. также: Browning 1985, 60-61.

²⁹⁰ Browning 1985, 63-64, 67-74.

громких показательных процессов – процессом 1930 года по делу „Промпартии“²⁹¹, представляет собой не просто попытку Пильняка создать произведение, соответствующее канонам соцреализма, но и попытку найти приемлемую – как для самого автора, так и для власти – позицию по отношению к начинающемуся террору. Сюжет рассказа состоит в жизнеописании инженера-нефтяника Владимира Ивановича Кондакова, выходца из народа, получившего образование, сделавшего блестящую карьеру в компании Нобеля, потерявшего в революцию и гражданскую войну все, что он ранее приобрел, а затем пошедшего на службу к большевикам.

Уже сам выбор такого персонажа в качестве главного героя рассказа содержит определенный полемический смысл и в известной степени является компромиссным. В 1930 году А. Пинкевич писал в предисловии к восьмитомному собранию сочинений писателя об особой чуткости Пильняка к страданию и о его особом внимании к людям, „раздавленным тяжелой пятой Октября“²⁹². Образы жертв революции, так же, как и образы жертв биологической этики, действительно занимают большое место в произведениях Пильняка разных лет, и, как правило, вызывают сочувствие и симпатию автора, несмотря на то, что в целом драматизм или даже трагизм судеб этих жертв он находит неизбежным и справедливым. Теперь Пильняк выбирает в качестве героя человека, которого может быть и нельзя назвать жертвой революции в прямом смысле, но который, безусловно, является весьма сомнительной фигурой с точки зрения ортодоксальной „пролетарской“ идеологии. Старый специалист, интеллигент, сформировавшийся при капитализме, никак не мог быть идеальным героем соцреалистического дискурса, особенно в этот период – период растущего недоверия и враждебности к интеллигенции со стороны режима. Тем не менее, Пильняк делает Кондакова героем в целом положительным и тем самым как бы предлагает власти хотя бы отчасти пересмотреть свое негативное отношение к подобному типу людей.

Однако выбрав старого специалиста и интеллигента на роль положительного героя, писатель во всем остальном стремится следовать соцреалистическим художественным законам, пусть даже ценой отказа от всех основных принципов своей собственной поэтики.

²⁹¹ Browning 1985, 177.

²⁹² Цит. по: Пильняк Б. Сочинения в трех томах. Т. 1. М. 1994, с. 494.

Если что и напоминает в рассказе „Большой шлем“ прежнюю повествовательную манеру Пильняка, так это его начало. Первые страницы рассказа написаны так, что еще оставляют простор для воображения читателя в отношении повествующей инстанции, а первые сцены отражают точку зрения повествователя на уровне идеологии скорее имплицитно, чем прямо:

Дом и все в доме, в семье, в благополучии, в жизни, было сделано исключительно им, Владимиром Ивановичем Кондаковым. К тринадцатому году – садом антоновских яблок и пихтовым парком – дом спустился до самой Волги. На Волге, у пристани, стояла яхта „Владимир Кондаков“, с кают-компанией и салоном, с кухней, буфетом и погребом, с двумя спальнями, с ванной и душем. На этой яхте Владимир Иванович Кондаков инспектировал Волгу, от Астрахани до Рыбинска, все волжские нефтяные нобелевские торговые конторы и товарные склады. Дом разместился на горе, посреди города и между сосен одновременно. От города дом отгорожен был двориком и решетчатыми каменными воротами в барельефах львиных морд. За прихожей, прохладной летом и теплой зимами, одиночествовала гостиная, в морских пейзажах копий с Айвазовского. За гостиной немотствовал кабинет хозяина, отделанный черным дубом, с зеленым сукном громадного письменного стола посреди комнаты, с черными кожаными креслами около камина.

(3, 506)

Можно заметить, что сцена эта, как и многие сцены в авангардной и постреалистической литературе и как многие сцены в прежних произведениях самого Пильняка, представлена с совмещенной точки зрения повествователя и персонажа. Проявлением точки зрения персонажа (Кондакова) можно посчитать употребление личного местоимения *им* (точка зрения на уровне идеологии и языка в форме НПР) и таких выражений, как *в семье, в благополучии, в жизни* (проявление точки зрения персонажа на уровне идеологии при одновременном проявлении совмещенной точки зрения персонажа и повествователя на уровне языка), отбор таких деталей, как „сад антоновских яблок“, „пихтовый парк“, „зеленое сукно громадного письменного стола“ и т. д. (проявление точки зрения на уровне восприятия и

пространства), описание местоположения дома (проявление точки зрения на уровне пространства) и целый ряд иных приемов. Особого внимания заслуживают выражения *одиночествовала гостиная* и *немотствовал кабинет*, которые явно отражают точку персонажа на уровне восприятия и отчасти языка, совмещаясь на этом последнем уровне с точкой зрения повествователя.

Вместе с тем, нельзя не заметить и то обстоятельство, что, будучи отобранными как бы с точки зрения персонажа, детали описания выстраиваются повествователем таким образом, что в целом дают достаточно полную социальную характеристику действующего лица. Подобная характеристика, хотя и при большем участии точки зрения повествователя, часто встречается в реалистической литературе, особенно у Толстого, и неслучайно вскоре в числе деталей, опять-таки отобранных с точки зрения персонажа, возникает – в качестве любимой книги жены героя – роман Толстого „Война и мир“.

Манифестация точки зрения персонажа в начале повествования сама по себе не является отличительной особенностью авангардного или постреалистического текста. Она часто встречается и в реалистических текстах. Правда, там, как правило, точка зрения персонажа выражается в более или менее чистом виде, тогда как для постреализма и авангарда характерно именно совмещение точки зрения персонажа с точкой зрения повествователя. Принципиальным для реализма является подчинение точки зрения персонажа точке зрения повествователя. И как раз такое подчинение можно наблюдать в рассказе „Большой шлем“.

Подчинение это происходит постепенно, но достаточно определенно. Мало помалу точка зрения повествователя вытесняет точку зрения персонажа, обобщая и объясняя элементы повествования, представленные с точки зрения Кондакова. Вытеснение это уже весьма заметно во фрагменте, который непосредственно следует за первой сценой рассказа – описания обстановки в доме и обстоятельств жизни Кондакова – и логически вытекает из нее:

Дом не случайно был поставлен над Волгой. За Волгой, на луговой стороне, за невероятными и прекрасными просторами Волги и заволжских пойм, стояли богатырские леса, окутанные легендами, и такие, по которым на

самом деле шла история России, начиная от володимиристо-суздальских времен – через русский церковный раскол – до возникновения российского капитализма. Из этих лесов, наряду с разбойниками, на Волгу выходили миллионщики. Из этих лесов тридцать два года тому назад вышел тринадцатилетним мальчиком Владимир Иванович Кондаков, на самом деле создавший все в своей жизни своими руками. (3, 507)

Несмотря на то, что присутствие точки зрения персонажа отчасти сохраняется и в этом отрывке, в целом он представляет собой уже выражение точки зрения повествователя. Более того, именно как выражение точки зрения повествователя этот отрывок представляет собой фрагмент повествования по принципу от частного к общему, то есть по одному из основных принципов реализма. При этом частным в нем оказываются элементы, представленные (или отчасти представленные) с точки зрения персонажа, а общим объединение и объяснение этих элементов с точки зрения повествователя. Нетрудно заметить особое выражение точки зрения повествователя на уровне языка (*история России, церковный раскол, возникновение российского капитализма*), которое одновременно оказывается выражением этой точки зрения на уровне идеологии, причем идеологии особой, определенной в соответствии с внетекстуально заданной оппозицией семантических полей текста, или иными словами, в соответствии с априорным идеологическим императивом.

Такие детали повествования, как вид волжских просторов, леса, стоящие за ней, легенды, связанные с этими лесами, будучи представленными с точки зрения персонажа, являются деталями внешнего мира, эмпирически воспринимаемого этим персонажем, и как таковые характеризуют его внутренний мир. Но будучи одновременно представленными с точки зрения повествователя эти же самые детали приобретают дополнительный смысл и становятся элементами истории этого мира, причем истории, понимаемой особым образом и на основании особых категорий, а сам персонаж оказывается частью и этого мира, и его истории, протекающей по особым, внетекстуально определенным законам.

В результате, повествователь получает право оценивать персонаж и элементы, представленные с его точки зрения, что заметно, например, в

обороте „на самом деле создавший все в своей жизни своими руками“, однако правом этим он может пользоваться лишь постольку, поскольку его собственная точка зрения соответствует некоей идеологии, установленной априорно и извне.

В дальнейшем подобная манера повествования сохраняется, усиливается и определяет нарративный строй „Большого шлема“. Мы не будем подробно останавливаться на всех сценах этого произведения и отметим лишь некоторые особенности, присущие данной манере в этом рассказе: точка зрения персонажа почти постоянно присутствует в тексте, выражаясь на уровнях пространства и восприятия; на уровне языка точки зрения повествователя и персонажа часто совмещаются, причем совмещение их обычно происходит в виде метафор, употребления диалектных и просторечных выражений и других отступлений от языковой нормы; точка зрения повествователя всецело господствует на уровне времени и благодаря этому – на уровне идеологии.

Поясим эту краткую характеристику повествовательной манеры некоторыми примерами.

Так, предыстория Кондакова продолжается следующим пассажем:

Это был год убийства императора Александра Второго, когда тринадцатилетний Владимир с отцом своим Иваном весенним волжским разливом, пристроившись на беляне, мимо Нижнего, Казани, Саратова и Царицына, плыли с дугами до Астрахани. (3, 508)

В этой фразе точка зрения персонажа ясно представлена на уровне восприятия (*весенним волжским разливом*). На уровне языка она совмещается с точкой зрения повествователя, что особенно заметно в употреблении диалектного слова *белян*, просторечного наименования Нижнего Новгорода *Нижний* и не совсем понятного для непосвященного читателя понятия *дуги* (из контекста дальнейшего повествования можно догадаться, что речь идет о детали упряжи). Но на уровне времени вся фраза в целом становится выражением точки зрения повествователя (*Это был год убийства императора Александра Второго*), который не просто устанавливает временную соотнесенность происходящего, но и – посредством этой

соотнесенности – включает происходящее в определенный идеологический контекст. Контекст этот, в свою очередь, является определенным на основании представлений, существующих вне текста. И повествователь явно разделяет эти представления и ведет повествование, исходя из них.

Принцип временной и идеологической соотнесенности повествуемых элементов, лишь намеченный в этой фразе, становится куда более заметным в дальнейшем, по мере развития упоминаемых в рассказе исторических событий. Именно на этой соотнесенности построена сцена, в которой говорится о ключевом событии рассказа – революции:

И пришел семнадцатый год, Октябрь. Нефть умерла в Баку, Грозном и во всей стране. В доме вместо убитого старшего брата двое младших были офицерами, прапорщик и штабс-капитан. По хозяйству в доме матери помогала старшая дочь, за три года возрастом догнавшая мать. (3, 511)

Выражением точки зрения повествователя на уровне идеологии является здесь написание слова *Октябрь* с большой буквы. Оно переводит повествование в особый идеологический план и дает последующему изложению особую мотивировку. Метафора *Нефть умерла в Баку...*, напоминающая поэтические приемы раннего Пильняка представляет собой совмещение точек зрения повествователя и персонажа. Первая проявляется на уровне языка, вторая на уровне восприятия, и обе они проявляются на уровне идеологии, хотя их идеологические установки и различны. Для Кондакова то, что „нефть умерла“ означает крушение всей его жизни, невыносимой для него без работы в качестве нефтяного инженера. Для повествователя в этой же самой метафоре выражено ощущение кризиса, охватившего страну в результате глобальных политических перемен. То обстоятельство, что обе точки зрения совпадают в эмоциональной оценке происшедшего, оказывается своеобразной предпосылкой способности Кондакова впоследствии прийти на службу к большевикам, то есть к революции. Но то обстоятельство, что Октябрь с большой буквы остается таковым только для повествователя, но не для Кондакова, окажется в последствии предпосылкой того, что приход Кондакова к революции будет не последовательным и не завершённым. Вместе с тем написанием слова

Октябрь с большой буквы повествователь уже объясняет и комментирует происходящее в личной жизни Кондакова и тем самым подчиняет его точку зрения своей.

Однако Пильняк ясно понимал, что только на филигранной технике совмещения точек зрения соцреалистическое произведение создать нельзя. Поэтому очень скоро в рассказе возникает такой примитивный реалистический прием, как прямой комментарий нарратора:

К двадцать первому году становилось ясным, что страна, дравшаяся со своими феодалами и капиталистами, и со всем миром, с немцами, англичанами, с французами, итальянцами, греками, румынами, американцами, японцами, финнами, поляками, эстонцами, - дравшаяся, в частности, за нефть, победила волей пролетариата. (3, 514)

По своей функции в структуре произведения этот комментарий напоминает комментарии в текстах классического реализма, в частности Толстого, но отличается от них одной существенной чертой. Классический реалист, в частности тот же Толстой, прибегая к комментарию с точки зрения повествователя, если даже и выражал при этом комментарии внетекстуально заданную идеологию, все же стремился и в таком комментарию к абсолютной оригинальности повествуемого, то есть к *остранению* материала. Соцреалист стремится к остранению лишь в очень узких рамках, потому что главной его задачей является не выражение своего собственного отношения к описываемому, а демонстрация доказательства того, что это его отношение соответствует идеологии, заданной извне. Поэтому комментарий, который дает повествователь Пильняка, не содержит по сути ничего личного или оригинального, если, конечно, не считать оригинальным полное соответствие постулатам сталинизма, совмещавшего патетику великорусского шовинизма с марксистской фразеологией. Именно этот сталинистский марксизм, образующий идеологическую основу повествования в рассказе „Большой шлем“, мы и относим к выражению точки зрения особого имплицитного читателя, точке зрения, обладающей в этом произведении высшей степенью нарративного авторитета.

Комментарий нарратора несколько раз появляется в „Большом шлеме“, и

каждый раз появляется как бы для того, чтобы заверить этого имплицитного читателя в том, что произведение написано именно так, как этого этот имплицитный читатель хотел бы. В то же время поведение и слова персонажей по мере развития действия начинают все более соответствовать выраженной в этих комментариях идеологической установке.

Несколько раз на протяжении повествования идеологическая позиция Кондакова выражается в форме прямой речи. Первый раз это происходит в сцене, когда вскоре после революции ночью в дом Кондакова приходят два офицера, друзья его сыновей, и их отец, штатский генерал, которого Кондаков хорошо знает как партнера по карточной игре большой шлем. Они убеждают Кондакова покинуть большевистскую Россию и присоединиться к белым. При этом можно легко заметить, что речь каждого персонажа даже чисто стилистически окрашена в зависимости от той идеологической роли, которую он играет. Вот, например, речь генерала, выступающего в роли жалкого и напуганного врага народа:

- Итак, нас никто не слышит, господа?.. – бежать надо, Владимир Иванович, - бежать! На юг! На Дон!.. В городе аресты!.. Знаете последний приказ Алексева?.. И бежать надо сейчас же, не позже, чем через час. В городе аресты, каждую минуту могут прийти. Надо собрать драгоценности, золото, бриллианты, - деньги вы изъяли своевременно из банка?.. Зенетов достал вагон на юг, он предлагает места для вашей семьи, поезд уходит через два часа. Дом и вещи вы не увезете, их все равно разгромят, - надо спасти жизнь и силы, мои сыны и ваши сыновья вступят в добровольческую армию... Надо бежать, Владимир Иванович. (3, 511-512)

Здесь нет даже попытки хоть как-то остранить образ. Синтаксис этого отрывка с его постоянными многоточиями передает отрывистую, с придыханиями речь человека в состоянии паники. Этой же цели служат беспорядочные повторы (*в городе аресты, надо бежать*). А то обстоятельство, что генерал говорит в основном о деньгах, бриллиантах и иных материальных ценностях, ясно характеризует его классовую сущность. Роль старшей дочери Кондакова – это роль барышни с претензиями на оригинальность, которая в действительности, в отличие от отца, не знает, что

такое труд и потому не понимает народа. Ее речь соответствует этой роли и выглядит так:

- Совершенно естественно, папа, - надо бежать, надо спасаться. Ты знаешь, сколько людей уже погибло. Кроме насилия, от большевиков мы ничего не увидим. Надо спасти жизнь. (3, 512)

В отличие от генерала старшая дочь не выглядит напуганной, но зато говорит с чужих слов, не допуская при этом сомнений или возражений.

На этом фоне слова самого Кондакова звучат достаточно необычно и остраненно, хотя на самом деле также полностью соответствуют его роли, уже предопределенной с точки зрения повествователя:

- Денег из банка своевременно не брал. Бежать я никуда не собираюсь. Да и бежать мне не от кого и не к кому. Я сам русский мужик и русского мужика знаю. Стало быть, знаю русского большевика. А также знаю и русского барина. На Дону или на Кавказе слаще не будет. Бежать нам от больной страны-матери некуда. А бежать от самого себя я не собираюсь, потому что ничего нечестного я не делал в моей жизни и делать – не буду. Против народа я не пойду. Буду хворать вместе с Россией. (3, 512)

Остраненность здесь теоретически состоит в особой позиции Кондакова, который, не являясь сторонником большевиков, отказывается быть против них. Однако это остраненность особого рода. В позиции Кондакова нет ничего неожиданного по отношению к тому, что читатель уже знает об этом герое, но зато она может оказаться неожиданной по отношению к привычной идеологической оппозиции „революция – враги революции“ или „пролетариат – капитал“. Тем самым она оказывается остраненностью в рамках соцреализма, то есть попыткой найти новое идеологическое измерение внутри заранее заданных условий.

Стремясь к такому, чисто соцреалистическому остранению, Пильняк вынужден сделать все, чтобы придать этой, остраняемой им, позиции особое, чисто соцреалистическое правдоподобие, и в результате Кондаков, как это ни парадоксально, говорит неправдоподобно патетическим языком, используя

слова и выражения, которыми вряд ли стал бы говорить человек в той ситуации, но которые зато маркируют включенность его речи в определенный идеологический контекст (*больная страна-мать, против народа я не пойду* и т. п.).

В конечном итоге речь персонажа и повествователя сближаются друг с другом, что вообще характерно для социалистического реализма²⁹³, а поведение персонажа соответствует заранее заданной схеме, отклоняться от которой оно может только в очень строгих пределах.

При этом, правда, нельзя сказать, что элементы особой поэтики Пильняка, основанной на совмещении точек зрения, совсем исчезают из текста. Но по мере развития действия они появляются все реже, а иерархичность точек зрения проявляется все сильнее. Так, в сцене встречи Кондакова с высокопоставленным советским работником повествование вновь как бы переходит к точке зрения персонажа, но так, что эта точка зрения все же ясно оказывается подчиненной точке зрения повествователя:

Автомобиль принял и привез Кондакова в высокопотолокий и широкооконный дом, где навстречу Кондакову вышел человек с громадным революционным именем, одетый в военный френч, в пенсне на очень близоруких глазах, с растрепанными рыжими волосами и очень подобранный. Встретивший издалека протянул руку, чтобы поздороваться, весело улыбнулся, сказал:

- Идемте, Владимир Иванович, будем говорить по делу!

Они прошли в высокопотолокий кабинет. Стол хозяина был засыпан книгами о нефтяной промышленности. На стене висела нефтяная карта. Годом к пятидесяти, иной раз, у людей возникает некая ригористичность. В ответственные часы их жизни им кажется, что они никогда в жизни не ошибались, всегда были правы и рассудительны. (3, 514-515)

Описание здесь соответствует точке зрения персонажа, первый раз оказавшегося в данной обстановке и в первый раз увидевшего человека, с которым он не знаком, но о котором слышал. Более того, с помощью неологизмов *высокопотолокий* и *широкооконный* Пильняк передает точку

²⁹³ Ср. Hodel 2001, 222-265.

зрения персонажа не только на уровне восприятия, но также отчасти и на уровне идеологии: герой чувствует себя маленьким и отчужденным в официальной обстановке громадных коридоров и кабинетов. Тем не менее, приведенный отрывок заканчивается комментарием нарратора. Комментарий нарратора о победе „волей пролетариата“ в Гражданской войне, который мы уже приводили выше, этому отрывку предшествуют. И потому несколько не удивительно, что слова Кондакова, которые он произносит в кабинете человека „с громадным революционным именем“ опять-таки оказываются преисполненными особой патетики, близкой к речи повествователя и соответствующей правилам соцреалистического дискурса, ибо только в таком виде они могут выполнять задачу, возложенную на них автором:

<...> Видите – приехал. И я буду с вами честен. Работать – хочу, и силы в себе чувствую. Но, как почитаю я, что работал я не на Нобеля, а для дела, - так и сейчас скажу, что на вас, на большевиков, работать я не собираюсь и не буду, а буду работать на Россию и для нефтяного дела. Спорить с вами мне сейчас необходимости нету. Политика – не мое дело. Большевики сейчас с Россией, - и я с вами, давайте делать общее дело. Обязуюсь – работать буду честно. Требую – доверия ко мне, во-первых, а во-вторых, свободы моих действий. А также прошу помнить, что я не политик и никак не большевик.
<...> Если не сговоримся принципиально, - разрешите уйти. В чувства друг к другу вмешиваться мы не будем.

По рукам! – сказал хозяин.

(3, 516)

Таким образом, элементы поэтики прежнего Пильняка оказываются включенными в иную, по сути чуждую этим элементам структуру. Этот процесс характерен не только для рассказа „Большой шлем“, но и для всего творчества писателя в последний период его жизни. Однако, как и все процессы подобного рода, он оказался не однонаправленным, а амбивалентным и, в конечном счете, преопределил то, что попытка Пильняка создать полноценное соцреалистическое произведение в целом потерпела неудачу.

Проблема заключалась в том, что прежняя поэтика писателя была основана

на равноправности точек зрения, и теперь, элементы этой поэтики, будучи включенными в систему, не допускающую никакого равноправия, не только теряли свою функцию, но и разрушали систему изнутри. Для того чтобы понять, как это происходило, попробуем взглянуть на рассказ „Большой шлем“ в целом, под углом главного события текста.

Теоретически главным событием текста в этом рассказе является окончательное примирение Кондакова с советской властью. Примирение это происходит после того, как, проработав несколько лет советским инженером и занимая весьма высокий пост в советской нефтяной промышленности, Кондаков неожиданно узнает, что, несмотря на все свое стремление работать честно, он так до конца и не понял принципов и задач социалистической экономики и поэтому своей деятельностью принес ей не столько пользы, сколько вреда. Узнает Кондаков об этом от того самого высокопоставленного советского работника, который в свое время пригласил его к сотрудничеству с новой властью и под началом которого он работал все эти годы.

Фигура этого работника занимает особое место в нарративной системе рассказа. У него нет имени и каждый раз, когда он появляется в тексте, его название связано с точкой зрения Кондакова и с тем первым впечатлением, которое он на Кондакова произвел: „он поехал вместе с *тем бодрым и подобранным, близоруким и рыжим человеком*, который впервые позвал его работать в советской нефти“ (3, 518-519); „пришел в номер к *рыжему* своему спутнику“ (3, 520); „*рыжий, подобранный и сосредоточенный*, сидел за столом“ (3, 520); „говорил *тот рыжий, близорукий и подобранный*, который впервые приглашал Кондакова работать в советской нефти, который вместе с Кондаковым ездил за границу“ (3, 525); „заговорил *близорукий и рыжий*“ (3, 525) и т. д.

Никак не называя сотрудника по имени и прибегая вместо этого к почти что фугообразным построениям на основе постоянных эпитетов, Пильняк преследует, по-видимому, две цели: во-первых, каждый раз показывая этого человека с точки зрения Кондакова, он подчеркивает значительность их первой встречи (реально Кондаков, безусловно, знал, как зовут его начальника, но, каждый раз встречаясь с ним, в первый момент вспоминал не его имя, а его первый, врезавшийся ему в память образ), а во-вторых, подчеркивает обобщенность и типичность этого персонажа. Второе

обстоятельство немаловажно, так как именно точка зрения этого „рыжего и близорукого“ руководителя и должна обладать в рассказе высшей степенью нарративного авторитета.

Сама эта точка зрения представлена в тексте только в форме прямой речи, стиль которой, впрочем, почти не отличается от стиля речи нарратора. Именно в форме прямой речи „рыжий и близорукий“ объясняет Кондакову его объективную вину перед новой властью, а также то, что в отличие от своих коллег и новых партнеров по большому шлему, арестованных за участие в антисоветском заговоре, Кондаков нанес вред советской нефтяной промышленности неосознанно и лишь в силу своей политической ограниченности и потому может быть советской властью прощен. Речь „рыжего и близорукого“, занимающая с перерывами несколько последних страниц рассказа, слишком длинна, чтобы цитировать ее подробно. Важно, однако, то, что именно в ней, по сути, и изложено то понимание главного события рассказа, которое предполагают принципы соцреалистического дискурса: герой стремился к некоему идеалу, этот идеал оказался невозможен, так противоречил объективной логике классовой борьбы, но герой может быть прощен, если признает свои ошибки и будет стремиться к идеалу иному, правильному и истинному. Тем самым „рыжий и близорукий“ со своей точки зрения объясняет и толкует то, что было изложено с точки зрения повествователя, причем толкует так, как сам повествователь был бы неспособен. Таким образом, точка зрения „рыжего и близорукого“ советского руководящего работника не просто занимает высшую ступень в иерархии всех представленных в произведении точек зрения, но и становится своеобразно персонифицированной точкой зрения того самого имплицитного читателя (то есть имплицитного руководителя), задача которого сверять текст с истиной в последней инстанции.

Казалось бы, такая конструкция как нельзя более точно отвечает принципам и канонам соцреализма и, выстаивая ее, Пильняк как нельзя более точно угадал природу художественной формации, в узких рамках которой он теперь стремился работать. Отчасти это так, но именно отчасти. Проблема состояла, во-первых, в чрезмерной нарочитости и искусственности этой конструкции, и, во-вторых, в том, что элементы собственной оригинальной поэтики Пильняка, существуя в тексте, делали возможным иное его прочтение.

Пильняк был слишком талантлив, чтобы стать соцреалистом.

В настоящем соцреалистическом тексте провозглашение истины в последней инстанции от лица „мудрого и опытного“ начальника выглядит вполне естественным. Но в рассказе „Большой шлем“, с учетом всех условий и обстоятельств действия, оно оказывается очевидно надуманным, а наряду с трактовкой события, навязываемой таким образом читателю, неизбежно возникают другие варианты этой трактовки. Для того чтобы убедиться в этом, рассмотрим один из ключевых эпизодов произведения – поездку Кондакова в качестве советского инженера за границу.

Во время этой поездки, которую Кондаков совершает вместе со своим „рыжим и близоруким“ начальником для закупки оборудования, он, во-первых, встречается в Париже со своими дочерьми, которые после революции бежали от большевиков и которых он не видел много лет, и, во-вторых, сталкивается со своим бывшими коллегами, живущими в иммиграции. Согласно трактовке, которую предлагает читателю нарратор, Кондаков искренно ведет себя во время этих встреч так, чтобы рассеять всякие сомнения в его верности советской власти. Его свидание с дочерьми проходит в присутствии „рыжего“ начальника, которого Кондаков якобы сам приглашает быть свидетелем при их разговоре, и разговор их оказывается „недолгим, безразличным, случайным и, конечно, трудным“ (3, 519). Когда бывший коллега звонит Кондакову в гостиницу и первым делом осведомляется, не слышит ли их кто-нибудь посторонний, Кондаков вешает трубку. А когда на следующий день другой бывший коллега садится за спиной у Кондакова в кафе и так, чтобы максимально исключить возможность слежки, пытается с Кондаковым заговорить и организовать его встречу с Нобелем, тот отвергает его попытку:

Владимир Иванович ответил своими истинами и рассудительностью своих лет:

- Я служу не у большевиков, а у России, не большевикам, но нефтяному делу. Передайте это Нобелю. Я приехал сюда на прием и на выдачу новых заказов. Большевиком я себя не считаю, но и бесчестным человеком – также. Я связан в моей работе с советским нефтяным синдикатом, а поэтому встречу с Нобелем я считаю неудобной. Как бы я выглядел, если бы, служа у Нобеля, я

пошел бы по делу к Манташеву? – Передайте это Нобелю!.. Позвольте пожелать всего наилучшего!

(3, 520)

В конце концов, после еще двух телефонных звонков в гостиницу, Кондаков докладывает своему начальнику о том, что его преследуют вражеские агенты, рассказывает о своем поведении по отношению к ним и спрашивает указаний относительно того, как вести себя в дальнейшем. Начальник выглядит удовлетворенным и хвалит Кондакова:

- Молодец, Владимир Иванович!.. Что делать? – пошлите их в следующий раз в телефонную трубку к чертовой матери, они эту старую русскую систему путешествий поймут лучше логики! (3, 520)

Оценка начальника совпадает с трактовкой повествователя, или, точнее, повествователь в своей трактовке следует за оценкой „рыжего и близорукого“ начальника, но возникает вопрос: а насколько действительно искренен Кондаков в своем поведении?

Определенное навязывание читателю той или иной идеологической позиции характерно для реализма вообще, по крайней мере, для реализма толстовского типа. Но у Толстого оно основано на строгом и последовательном подчинении всех точек зрения точке зрения нарратора, которое состоит в очень подробном и не допускающем разночтений объяснении нарратором функций всех нарративных элементов. У Пильняка же точка зрения персонажа подчиняется точке зрения повествователя в значительной степени чисто механически, в результате чего элементы, представленные с этих разных точек зрения остаются в читательском сознании до известной степени равноправными. Поэтому у читателя неизбежно возникает искушение проследить, скажем, за поведением Кондакова в Париже не только с той точки зрения, которая непосредственно представлена в тексте, но и с той точки зрения, которую текст, несмотря на все усилия нарратора этого не допустить, все-таки подразумевает – например, с точки зрения одной из его дочерей или одного из его бывших коллег.

С одной же из подобных точек зрения поведение Кондакова в Париже

выглядит так: Известный инженер-нефтяник, который когда-то, много лет назад, решил остаться в большевистской России, неожиданно приезжает в Париж в качестве представителя советского нефтяного синдиката. Неизвестно, как и при каких обстоятельствах этот человек поступил на службу к большевикам, но возможно он был к этому принужден или у него просто не было другого выхода. Образ мыслей этого человека теперь не совсем ясен, но очевидно, что он находится под постоянным и жестким контролем. Даже на свидании со своими дочерьми он появляется в сопровождении своего таинственного „рыжего и близорукого“ спутника, о котором ничего неизвестно, кроме того, что он занимает видный пост в партии большевиков. На вопрос по телефону, не может ли кто-нибудь подслушивать их разговор, инженер молча вешает трубку. В ответ на попытку вступить с ним в разговор в кафе, он отвечает, что служит теперь советскому нефтяному синдикату и потому считает контакты со своим бывшим работодателем Нобелем профессионально неэтичными, но слова его звучат не совсем убедительно, и поэтому бывшие коллеги продолжают попытки установить с инженером связь. Им это не удается, и известный инженер все так же в сопровождении своего спутника-надсмотрщика уезжает обратно в советскую Россию и в неизвестность.

Несмотря на все усилия повествователя доказать обратное, а может быть как раз благодаря им, такое видение эпизода с поездкой за границу остается в тексте возможным и, может быть, даже равноправным видению повествователя. И происходит это потому, что, оставаясь верным основным принципам своей поэтики, Пильняк и в рассказе „Большой шлем“ чрезвычайно убедительно показывает с точки зрения персонажа немотствующий кабинет, одиночествующую гостиную, просторы заволжских пойм или лежащую в зиме Москву, но, отступая от этих принципов, чисто механически, по сути дела, словами прямого комментария нарратора сообщает об идеологическом перевороте, который пережил человек, способный столь неординарно воспринимать мир.

В результате вопрос, кто все-таки такой Кондаков – сознательный попутчик или заложник режима – остается в рассказе по большому счету открытым. А это значит, что не менее открытым остается и вопрос о заговоре, в который якобы были вовлечены новые коллеги Кондакова и который, возможно, был

вообще инспирирован властями, и вообще о главном событии текста, понимание которого, опять-таки несмотря на все усилия автора, остается амбивалентным.

Парадигматическая ось значений, которая занимает в рассказе явно второстепенное положение, но все-таки в нем присутствует, усиливает как раз эту амбивалентность. Мы не будем говорить обо всех элементах этой оси, упомянем лишь о наиболее важном из них, вынесенном в название произведения – карточной игре большой шлем. Образ этой игры возникает в начале рассказа, где как бы вскользь упоминается о том, что по субботним вечерам к Кондакову, преуспевающему капиталистическому инженеру, собирались игроки – люди его круга (3, 507). Этот же образ появляется вновь, когда Кондаков, после всех перенесенных лишений, занимает видное положение уже в советской промышленности и снова начинает регулярно играть в большой шлем, теперь уже со своими новыми коллегами – старыми специалистами, пришедшими, как и он, на службу к большевикам:

Винт у Кондакова возродился, по-прежнему, по субботам. На шестой этаж к нему собирались люди прошлого века, нефтяной инженер Ипполит Алексеевич Трэнер, экономист из Госплана Федор Александрович Осадков, другие знакомые с женами. Мужчины садились за большой шлем, дамы до ужина рассуждали о театре, порицая Мейерхольда. (3, 523)

Большой шлем, таким образом, становится чем-то вроде символа материального благополучия и домашнего уюта, утраченных, но обретенных вновь. Однако не следует забывать, что большой шлем – это именно карточная игра, связанная с долей риска. Риск этот оборачивается в системе произведения тем, что как раз новые партнеры Кондакова по этой игре и оказываются участниками антисоветского заговора. И неслучайно именно о большом шлеме упоминает „рыжий и близорукий“ начальник, сообщая Кондакову об аресте Трэнера (3, 526). В этом контексте большой шлем можно уже понять как символ прошлого, так и не изжитого интеллигентами типа Кондакова и их классовой сущности, не совместимой с социализмом. Но тогда почему же советская власть все же прощает Кондакова? И, если она прощает его, несмотря на „большой шлем“, почему же рассказ все-таки

назван „Большой шлем“?

Вопрос этот, так же, как и сам парадигматически развертывающийся внутри рассказа сюжет о большом шлеме, остается открытым. Быть может, если опять вспомнить о том, что большой шлем – это игра, этот сюжет имплицитно предлагает вопрос иной, который, впрочем, тоже не имеет ответа: с кем играет в большой шлем Кондаков – с самим собой, с историей, с властью?

Конец рассказа неестественен и фальшив. Разумеется, это не научное определение. Но совершенно очевидно, что логика повествования завела автора в тупик и он не знал, как рассказ закончить. Поэтому он закончил его не так, так требовала эта логика, а как требовала априорно заданная и вступившая в противоречие с логикой повествования идея – то есть как раз по канонам соцреализма, хотя и не совсем в соответствии с канонами соцреалистической формы:

Великие снега лежали на декабрьской земле. Великое небо покрыло Москву в морозе луны. Двое вышли на улицу в зеленую лунную ясность. Заиндевший автомобиль подъехал к этим двоим. Автомобиль ушел в пустоту снежных улиц. У громады государственного дома эти двое прощались. И старший вдруг, по-отцовски и старчески одновременно, обнял молодого, бессильно опустил голову к нему на плечо, на сукно солдатской шинели. (3, 531)

Рассказ „Большой шлем“ не был принят официальной советской критикой и, как и весь сборник „Рождение человека“, в который он вошел, подвергся жестоким нападкам, носившим доносительский характер. На заседании Президиума правления Союза писателей 28 октября 1936 года Вишневский, например, заявил в связи с этим сборником, что „такой тип писателя на нашей почве должен погибнуть“, а единственным человеком, который выступил в защиту Пильняка, была Сейфуллина, которая сказала: „Большой шлем“? Это прекрасный рассказ. Если вы считаете его средним, то я не знаю, что бы вы назвали хорошим²⁹⁴.

Разумеется, в отрицательном отношении к Пильняку сыграло роль личное

²⁹⁴ Андроникашвили-Пильняк Б. Комментарии. В: Пильняк Б. Сочинения в трех томах. Т. 3. М. 1994, с. 574.

предубеждение против него большинства ортодоксальных советских писателей и критиков, а также их страх за свою собственную судьбу. Но, безусловно, что это личное предубеждение складывалось во многом на основании поэтики писателя и что материал его произведений давал для этого отношения плодотворную почву.

Талант Пильняка оказался слишком сильным, а созданная им ранее его собственная оригинальная поэтика слишком мощной, чтобы быть полностью отброшенными или войти в узкие рамки соцреализма. И хотя Пильняк действительно стремился найти в своем творчестве компромисс с соцреализмом, главное, что он доказал этими поисками, так это то, что соцреализм и настоящее творчество несовместимы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В научно-фантастических произведениях середины XX века мир будущего, то есть тот мир, в котором мы сейчас живем, обычно изображался как общество, пережившее революцию в области системы коммуникаций. Этот прогноз не оправдался, если под системой коммуникаций понимать средства передвижения – они мало в чем принципиально изменились с 1970-х годов, - но он оправдался полностью, если рассматривать коммуникацию как передачу информации.

Подлинная революция, которая произошла в сфере информатики в конце XX века, коренным образом изменила жизнь людей и, в первую очередь, она изменила наши представления о коммуникативном акте, о его природе, его характере и его последствиях. Это обстоятельство ставит новые задачи перед гуманитарными науками вообще, но, прежде всего, оно предъявляет новые требования к нарратологии, науке, предметом которой и являются способ и метод передачи информации.

Возникает вопрос: что нового в этой связи может дать анализ нарративного аспекта такой традиционной коммуникативной системы, как художественная литература? Ответ, на наш взгляд, состоит в том, что художественная литература как самая многообразная система передачи информации, содержит в себе практически все элементы, участвующие в коммуникативном акте, и потому ее изучение позволяет не просто выделить и описать эти элементы, но и создать определенную модель коммуникативного мышления со всеми его противоречиями, закономерностями и тенденциями. И мы смеем надеяться, что работа, которая была предложена вниманию читателя, вносит свой определенный вклад в решение этой глобальной задачи.

Описание любой научной проблемы сводится, в конечном счете, к достаточно краткой и емкой формуле, к конечному выводу, который, не отменяя всей сложной и подчас запутанной логики ведущих к нему доказательств, подводит этим доказательствам итог и одновременно служит последним доказательством последовательности этой логики. И теперь, в заключение, мы хотим сформулировать тот вывод, который является конечным итогом нашей работы.

Проведенное исследование показало, что проблемы любой нарративной системы сводятся, по сути, к проблеме ее ключевого элемента – точки зрения, а проблемы эволюции нарративных (в данном случае, художественных) систем – к изменению в положении и соотношении точек зрения в тексте. Механизм этого изменения сводится, в свою очередь, к изменениям в двух выделенных нами и непосредственно связанных с точкой зрения категориях – к изменениям в области нарративного авторитета и нарративной компетентности.

Природа той или иной коммуникативной системы определяется, во-первых, характером воспроизведения нарративного авторитета, который зависит от мировоззрения и мироощущения активной стороны коммуникативного акта. Вопросы, которые возникают в этой связи, звучат следующим образом: На основании каких изначально заданных представлений строит активная сторона коммуникативного акта свою картину мира? Допускает ли эта сторона только один единственный взгляд на мир или исходит из того, что таких взглядов может быть много? Существует ли для нее представление об „истине в конечной инстанции“ и если да, то готова ли она взять на себя ответственность за констатацию этой истины или же мыслит саму себя как зависимую от этой истины инстанцию, призванную стать передаточным звеном в ее распространении? И в чем заключается альтернатива представлению об этой истине, если ее существование активная сторона коммуникативного акта все же не допускает?

Если вопросы, связанные с нарративным авторитетом, относятся, прежде всего, к коммуникативной системе в целом и касаются общих правил, согласно которым эта система функционирует, то вопросы, относящиеся к нарративной компетентности, относятся, главным образом, к конкретной реализации этой системы в рамках того или иного конкретного дискурса или даже того или иного конкретного текста. Основные из этих вопросов выглядят так: Как именно соотносится между собой компетентность разных точек зрения в информационном пространстве текста? Может ли одна из этих точек зрения обладать большей степенью нарративной компетентности, чем все остальные, и если да, то на основании каких критериев устанавливается эта степень? Мыслится ли повествуемый мир как единое целое, которое в принципе может быть понято и охвачено с одной единственной точки зрения

в его пространственных, временных и причинно-следственных связях, или же этот мир предстает как соединение различных субъективных восприятий и ощущений? И где лежит граница многообразия представлений о мире, если его единая картина невозможна?

Можно заметить, что если круг вопросов, связанных с нарративным авторитетом, в конечном счете, относится к сфере онтологии, то круг вопросов, связанных с нарративной компетентностью, лежит, в конечном счете, в области гносеологии. Можно заметить также, что все эти вопросы, так или иначе, затрагивают проблему мировоззрения и проблему человеческих отношений, основанных на том или ином мировоззрении или, точнее, на взаимодействии различных мировоззрений. Но можно заметить также и то, что, когда речь заходит о конкретном анализе текста или дискурса, практически ни один из всех этих вопросов не предполагает конечного ответа в чистом виде: речь идет о степени, о тенденции, и именно определение тенденции в проявлении и установление степени проявления нарративных элементов и категорий и должна стать задачей диахронной нарратологии, которой, на наш взгляд, предстоит развиваться в ближайшем будущем.

Пока, впрочем, трудно сказать, по какому пути пойдет нарратология. Теоретически одной из ее основных задач могла бы стать разработка глобальной нарративной модели, которая, подобно моделям естественных наук, была бы способна включить в себя все способы передачи информации, возможные во Вселенной. Но вполне вероятно, что такая задача окажется принципиально неразрешимой и нарратология, оставаясь все же гуманитарной дисциплиной, остановится перед чертой, за которой рациональное познание невозможно. Однако эту задачу уже предстоит решать не нам.

ERZÄHLENSFORMEN BEI BORIS PIL'NJAK IM KONTEXT DER RUSSISCHEN KLASSISCHEN TRADITION

(Zusammenfassung)

Der Schriftsteller Boris Pil'njak (eigentlich: Vogau, 1894-1938) ist einer der prominentesten Vertreter der russischen Avantgarde. Sein Name ist zentral mit dem Umbruch der russischen literarischen Tradition verbunden. Dieser Umbruch fand im ersten Viertel des 20. Jh. statt und lässt sich auch in Werken anderer Prosaiker wie z.B. Evgenij Zamjatin oder Isaak Babel' nachweisen, doch bildet Pil'njaks Werk den Kulminationspunkt dieses Prozesses. Trotzdem hat dieser Autor bis heute keine gebührende Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler und Kritiker auf sich gezogen und bleibt noch in manchen Hinsichten rätselhaft und unverstanden.

Obwohl Pil'njak mit seinen Prosawerken in den 1920er Jahren sowohl in der Sowjetunion als auch im Ausland ein großes Interesse hervorgerufen und einen enormen Erfolg erzielt hatte, war er später nach seiner Verhaftung (1938) und seinem Tod irgendwo im GULAG in der Zeit des großen Terrors komplett aus der sowjetischen literarischen Szene verdrängt. Seine Texte waren verboten, sein Name war im kulturellen Gedächtnis gelöscht. Auch im Westen war Pil'njak zu dieser Zeit aus verschiedenen Gründen wenig beachtet, nicht zuletzt deshalb, weil er damals für das Publikum als ein „roter Literat“ galt.

Die Rehabilitierung Pil'njaks änderte diese Situation nur im gewissen Maße. Obwohl seine Werke in der Sowjetunion teilweise wieder gedruckt wurden und einzelne Artikel über ihn erschienen, blieb Pil'njak bis zur Perestrojka eine unerwünschte Person.

Jedoch war es unmöglich die Bedeutung Pil'njaks zu negieren. Seit den 1960er Jahren sind ihm im Westen viele literaturwissenschaftliche Arbeiten gewidmet worden, unter u.a. die Monographien von V. Reck, P. Jensen, A. Schramm und G. Browning. Auch im heutigen Russland regt sich ein neues Interesse an Pil'njak, das sich in eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen niederschlägt.

Trotzdem werden in diesen Monographien und Aufsätzen meistens entweder biographische Aspekte oder nur einzelne künstlerische Aspekte des Werks betrachtet. Das Bedürfnis nach einer umfassenden Untersuchung Pil'njaks bleibt

also ungedeckt. Außerdem ist die Zeit gekommen, Pil'njaks Werk auf einer neuen Ebene zu analysieren, und zwar auf einer Ebene, die von Ergebnissen der sich in den letzten Jahrzehnten rasch entwickelnden Literaturtheorie bestimmt wird.

Die vorliegende Arbeit verfolgt nicht das Ziel, eine komplexe Analyse des Gesamtwerks Pil'njaks zu liefern, sie möchte aber diesem Ziel einen wesentlichen Schritt näher kommen. Das Hauptproblem, das in Zusammenhang mit Pil'njaks Werk besteht, ist sein Verhältnis zur russischen klassischen literarischen Tradition, und die Hauptfrage, die im Zusammenhang mit diesem Werk gestellt werden soll, lässt sich so formulieren: Worin manifestiert sich eigentlich der Umbruch der klassischen Poetik, wie er in Pil'njaks Werk vorliegt?

Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig, weitere Fragen zu stellen: Was ist eigentlich die klassische Poetik? Welche Elemente können für eine Poetik überhaupt als Schlüsselemente gelten? Welche Funktionen haben diese Elemente innerhalb eines poetischen Systems? Wie ändern sich diese Funktionen beim Übergang von einem System zu einem anderen?

In der vorliegenden Arbeit betrachten wir also Pil'njaks Werk in einer engen und zugleich breiten, i.e. narratologischen Hinsicht. Dieser Blick bezieht sich sowohl auf die sogenannte „Form“ des Werks als auch auf den sogenannten „Inhalt“. Eine solche Betrachtung des Pil'njakschen Werks lässt also erstens jene Einseitigkeit vermeiden, die mancher kritische Aufsatz über Pil'njak aufweist, indem er sein Werk entweder nur unter dem Blickwinkel seiner Ideologie oder nur bezüglich seiner literarischen Technik erörtert. Zweitens erlaubt eine solche Betrachtung eine narratologische Analyse in Bezug auf konkrete Texte durchzuführen und damit – zumindest teilweise – mehrere narratologische Ansätze und Konzepte zu überprüfen.

Die Narratologie als eine wissenschaftliche Disziplin befindet sich zurzeit in einem widersprüchlichen Zustand. Der Widerspruch besteht darin, dass es neben vielen theoretischen Werken, die in den letzten Jahrzehnten eine solide Grundlage für diese Disziplin geschaffen haben, nur relativ wenige Untersuchungen gibt, die auf dieser Grundlage ein praktisches Verfahren für die Analyse konkreter Texte und konkreter Autoren entwickelt haben.

Die vorliegende Arbeit ist auch ein Schritt in die Richtung der Entwicklung dieses Verfahrens und verfolgt als solche also zwei verschiedene, freilich miteinander verbundene Ziele: Erstens, eine Entwicklung der Erzählweise Boris Pil'njaks

nachzuvollziehen und, zweitens, ein eigenes narratologisches System zu entwickeln und zu erproben, das in der praktischen Textanalyse verankert ist.

Da das Verhältnis des Pil'njakschen Werks zur russischen klassischen Tradition einer der Hauptgegenstände unserer Untersuchung darstellt, dürfen wir unsere Analyse nicht auf Werke von Pil'njak beschränken, sondern haben auch – ohne Anspruch auf eine vollständige Erörterung zu erheben – eine Skizze der Erzählformen in der Geschichte der russischen Literatur überhaupt zu entwerfen.

In diesem Sinne **ist die vorliegende Arbeit die erste umfangreiche Untersuchung im Bereich der diachronen Narratologie anhand der russischen Literatur** und eine der ersten Untersuchungen in diesem Bereich überhaupt.

Das erste Kapitel der vorliegenden Monographie ist den theoretischen Ansätzen und grundlegenden narratologischen Begriffen gewidmet. Durch die Bestimmung dieser Begriffe wird ein primäres synchrones Narrationsmodell entwickelt, das als Ausgangspunkt der Untersuchung dient und in der weiteren diachronen Analyse verwendet wird.

In einer kurzen Einleitung ist eine Entstehung der Narratologie skizziert. Dann wird in Anlehnung an Genette der Gegenstand der Narratologie als das Verhältnis zwischen einer Geschichte (*histoire*), einem Erzählen (*récit*) und einer Narration (*narration*) bezeichnet, wobei unter Geschichte ein erzählter Inhalt, unter Erzählen ein erzählender Text und unter Narration ein komplexer Kommunikationsakt verstanden werden. Dabei wird betont, dass ein Ereignis als ein Mittelpunkt der erzählten Geschichte einen wichtigen Ansatz der Erzähltheorie von Genette bildet und als ein solcher zu einem Schlüsselbegriff der Narratologie von Schmid geworden ist.

In Anlehnung an Schmid wird auch ein narratives Modell vorgestellt, das aus einem erzählten Ereignis, einer erzählenden Instanz und einem Text besteht.

Ein Ereignis im narrativen Sinne wird in Anlehnung an Lotman als eine Überschreitung einer Figur über die Grenze des semantischen Raums bestimmt. Titzman zufolge kann eine Lage bzw. eine Opposition zwischen semantischen Räumen in einem konkreten Text entweder vortextuell d.h. auf der Grundlage kultureller Vorstellungen und Imperative oder unmittelbar innerhalb des Textes auf

der Grundlage der in diesem Text herausgearbeiteten Vorstellungen gesetzt werden. Diese zwei prinzipiellen Möglichkeiten sind Voraussetzungen für zwei verschiedene Typen des Textes, die in der Literatur realisiert sind.

Als eine Überschreitung der Grenze eines semantischen Raums kann ein Ereignis im Text verschiedene Formen annehmen, wobei sich zumindest zwei Ereignistypen unterscheiden: mentales und faktisches Ereignis. Die Frage, worin eigentlich ein Ereignis in einem Text besteht, und ob überhaupt ein Ereignis stattfindet, ist aber relativ oft von einer subjektiven Textwahrnehmung bestimmt, die wiederum von einem historischen und kulturellen Kontext abhängt.

Trotzdem ist Lotmans Definition universell und lässt in jedem konkreten Text ein Bildungselement feststellen, dessen Ausdrucksform unterschiedlich und relativ sein kann, aber dessen Anwesenheit konstant und absolut ist.

Um den Begriff „Ereignis“ vollständiger zu verstehen, führen wir den in Zusammenhang mit dem von Tomashevskij eingeführten Begriff „Motivierung“ ein. Eine Motivierung soll als eine Begründung und gleichzeitig als eine Erklärung für die Entstehung jedes Textelementes verstanden werden. Ein Ereignis als ein Hauptelement des Textes muss auf die eine oder andere Weise motiviert werden, wobei diese Motivierung auch subjektiv ist, unbedingt aber im Text anwesend sein soll.

Die Subjektivität erweist sich dabei als eine obligatorische Bedingung des Ereignisses. Da ein Ereignis ohne eine ihn subjektiv erklärende Motivierung nicht möglich ist, soll festgestellt werden, dass ein Ereignis überhaupt ohne eine Perspektive, von der aus es dargestellt wird, nicht möglich ist.

Deshalb definieren wir den Begriff „Narration“ nach der bekannten Formulierung wie folgt: **Eine Narration ist ein Erzählen über ein Ereignis von einem bestimmten Standpunkt (einer bestimmten Perspektive) aus.**

Die Frage nach der erzählenden Instanz spielt deshalb für unsere Untersuchung eine Hauptrolle. Ausgehend von dem von Schmid vorgelegten Modell wird ein Unterschied zwischen den Instanzen des konkreten (historischen) und impliziten (abstrakten) Autors beschrieben. In einem Überblick über verschiedene Konzepte des Begriffs Autors äußern wir die Meinung, dass es, obwohl die Kritik am Begriff des impliziten Autors meistens nicht überzeugend ist, dennoch einen Grund für diese Kritik gibt, der darin besteht, dass die Instanzen des impliziten Autors und des Erzählers in der Narratologie bis jetzt nicht deutlich voneinander getrennt sind.

Deshalb legen wir unsere eigene Definition dieser Instanzen vor.

Unter einem historischen Autor verstehen wir eine konkrete Person mit ihrer Biographie, ihrer persönlich bestimmten Ideologie u.a., die in einem von dieser Person verfassten Text entwickelt ist. Unter einem impliziten Autor verstehen wir eine rein narrative Instanz, die sich durch einen ganzen konkreten Text entwickelt, nur in diesem Text existiert und nur auf der Grundlage dieses Textes begriffen werden kann. Die Instanz des impliziten Autors ist für den ganzen Text einschließlich seines Aufbaus, seiner Komposition, der Achsen der Bedeutungen und der Perspektivierung verantwortlich. In einem Text wird die Instanz des impliziten Autors durch die Instanz des Erzählers vertreten, der aber nur ein Träger seiner (erzählenden) Perspektive ist. Die anderen in diesem Text dargestellten Perspektiven, die einer erzählenden Perspektive untergeordnet oder nicht untergeordnet werden können, sind von einem Erzähler unabhängig und gehören zum Bereich impliziten Autors.

Das Problem der Perspektive ist ein Hauptproblem der Narratologie. Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird ein historischer Überblick über die Konzepte der Perspektivierung gegeben.

Als ein Ausgangsmodell für unsere Analyse wird das Perspektivierungssystem von Uspenskij/ Schmid angenommen. Diesem System zufolge kann jedes Textelement nur von einer bestimmten Perspektive aus dargestellt werden; eine Perspektive gehört entweder zum Erzähler oder zu einer Figur; eine Perspektive kann sich auf verschiedenen Ebenen entwickeln; eine Perspektive kann als eine einzelne und einheitliche manifest sein oder mit einer anderen Perspektive verknüpft sein (diffuse Perspektive). Das System von Schmid setzt folgende Ebenen der Perspektive voraus: eine räumliche, eine zeitliche, eine lexikalische, eine ideologische (Wertung) und eine perzeptive Ebene. Dieses Modell wird von uns noch mit einer Ebene der Perspektive ergänzt, und zwar mit einer **kausalen Ebene**, auf der kausale Verhältnisse zwischen Textelementen von einer oder anderen Perspektive aus wahrgenommen und ausgedrückt werden.

Ein Verhältnis zwischen verschiedenen Perspektiven ist der eigentliche Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit. Im Unterschied zu anderen Perspektivierungskonzepten betrachten wir dieses Verhältnis zumindest in zwei Dimensionen: auf der Ebene der Mikrostruktur und auf der Ebene der Makrostruktur eines Textes. Unserem eigenen Konzept zufolge kann jede

Perspektive sich sowohl in einer Mikrostruktur des Textes als auch in einer Makrostruktur des Textes entwickeln. Unter einer Entwicklung der Perspektive in einer Mikrostruktur des Textes verstehen wir ihre Entwicklung im Rahmen einer Kompositionseinheit, und zwar im Rahmen z.B. eines Absatzes, eines Dialogs oder einer Szene. Unter einer Entwicklung der Perspektive in einer Makrostruktur des Textes verstehen wir ihre Position in Bezug auf das (Haupt-)Ereignis dieses Textes. Um diese Entwicklungen deutlicher zu definieren, setzen wir zwei neue narrative Kategorien: die narrative Kompetenz und die narrative Autorität der Perspektive.

Die narrative Kompetenz einer Perspektive ist die Fähigkeit, Umstände und Bedingungen der konkreten Geschehensmomente oder Handlungspunkte von dieser Perspektive aus zu wissen, zu verstehen und darzustellen. Eine narrative Kompetenz bezieht sich auf die Mikrostruktur des Textes.

Die narrative Autorität einer Perspektive ist die Fähigkeit, das Hauptereignis eines Textes von dieser Perspektive aus zu begreifen und die ganze Geschichte von diesem Ereignis ausgehend zu erfassen. Eine narrative Autorität bezieht sich auf die Makrostruktur des Textes.

Die narrative Autorität und die narrative Kompetenz der einen oder anderen Perspektive entwickeln sich in verschiedenem Grad, wobei die Grade ihrer Entwicklungen zusammenfallen, sich voneinander unterscheiden oder sich im Widerspruch zueinander befinden können.

Mit dem diese zwei Kategorien einschließenden Modell möchten wir das bis heute in der Narratologie praktisch unbeschränkt angenommene und tatsächlich realistisch orientierte Modell ersetzen, dem zufolge eine Perspektive des Erzählers unbedingt allen anderen im Text vorkommenden Perspektive übergeordnet ist. Unserer Meinung nach ist eine Unterordnung der Figurenperspektive einer erzählenden Perspektive lediglich ein besonderer Fall der Perspektivierung, der meistens für die realistische Literatur charakteristisch ist. Ein besonderer Fall der Nichtübereinstimmung zwischen einer narrativen Kompetenz und einer narrativen Autorität ist auch das sogenannte *unzuverlässige Erzählen*, dessen Konzept von Booth (1961) zu einer Zeit geschaffen wurde, als die der modernen Narratologie zu Grunde liegenden Ansätze von Genette und Uspenskij noch nicht vorhanden waren.

Tatsächlich enthält die Geschichte der Weltliteratur viele Beispiele, in denen sich diese Nichtübereinstimmung in verschiedenen Varianten verwirklicht, und sich in

bestimmtem Maß als eine Geschichte dieser Varianten beschreiben lässt.

Die letzte narrative Kategorie, die im Kapitel betrachtet wird, ist das Verhältnis zwischen *syntagmatischen* und *paradigmatischen Achsen der Bedeutungen* eines Textes. Die Begriffe syntagmatische und paradigmatische Achse der Bedeutungen wurden von Lotman eingeführt und beziehen sich auf die Lotmansche These, der zufolge jeder Text auf der Grundlage zweier Typen der Zusammen- und Gegenüberstellung aufgebaut ist: den ersten Typ bzw. die paradigmatische Achse der Bedeutungen bildet eine (Zusammen- bzw.) Gegenüberstellung der sich wiederholenden äquivalenten Elemente; den zweiten Typ bzw. die syntagmatische Achse der Bedeutungen bildet eine (Zusammen- bzw.) Gegenüberstellung der aneinander anschließenden nichtäquivalenten Elemente.

In Anlehnung an Lotman gehen wir davon aus, dass die beiden Achsen der Bedeutungen im jedem Text auf die eine oder andere Weise vorhanden sind, und dass sich die beiden Achsen der Bedeutungen auf die eine oder andere Weise auf verschiedenen Textebenen entwickeln.

Unserer eigenen Auffassung nach ist die syntagmatische Achse der Bedeutungen aus Textelementen zusammengesetzt, die aus einer einzelnen Perspektive nachvollziehbar sind. Je mehr narrative Kompetenz eine erzählende Perspektive also besitzt, desto stärker ist die Position, die diese Perspektive im Text einnimmt, und eine desto größere Rolle spielt im Textaufbau die syntagmatische Achse der Bedeutungen. Und umgekehrt: je schwächer die Position einer erzählenden Perspektive ist, desto mehr Kapazität ist beim Textaufbau an die paradigmatische Achse der Bedeutungen verlegt.

Auf der Ebene der Handlung entwickeln sich diese zwei Textaufbautypen durch zwei unterschiedlichen Typen der Realisierung des Sujets, die oft verknüpft sind: eine Entwicklung des Sujets, die für eine traditionelle realistische Narration charakteristisch ist, und eine Entfaltung des Sujets (der Begriff wurde von Šklovskij eingeführt), die in der modernen Narration häufig vorkommt.

Das narrative Ausgangsmodell besteht also aus folgenden Hauptelementen:

Historischer Autor.

Ein Text als ein kommunikativer Akt, der von einem historischen Autor geschaffen

ist und in dem dieser historische Autor als ein impliziter Autor auftritt.

Ein Ereignis, das im Mittelpunkt des Textes steht und alle andere Textelemente motiviert, die wiederum einander motivieren und dadurch ein System der Motivierungen bilden.

Perspektiven, die im Text vorkommen und den verschiedenen Grad der narrativen Kompetenz und Autorität besitzen.

Ein Erzähler, der Träger der erzählenden Perspektive ist, die eigentlich eine der im Text vorkommenden Perspektiven ist, aber eine besondere Stelle unter diesen einnimmt.

Eine Handlung bzw. ein Sujet, das entweder durch eine Entwicklung oder durch eine Entfaltung oder durch beide miteinander verknüpften Elemente realisiert ist.

Im Weiteren wird dieses Modell verwendet.

Das zweite Kapitel ist der russischen klassischen Tradition gewidmet und stellt eine skizzierte Beschreibung der Entwicklung der narrativen Formen in der Geschichte der russischen Literatur dar. In Anlehnung an Mukařovský wird der Begriff des *Klassischen* als eine relativ gesetzte Norm definiert, die eigentlich ästhetischer Natur ist, sich aber auf eine narrative Form bezieht. Es ist dabei wesentlich zu betonen, dass eine ästhetische bzw. eine narrative Norm nicht nur in einer bestimmten Epoche gesetzt ist, sondern auch beständig die Neigung hat, verletzt, verstoßen und geändert zu werden, wodurch eine ästhetische bzw. eine narrative Entwicklung gewährleistet ist.

In der Zeit von Pil'njak oder zumindest zu der Zeit, in der Pil'njak seine literarische Karriere begann, galt der **Realismus** als eine solche ästhetische Norm und somit als ein Ausgangspunkt für die weitere ästhetische Entwicklung, die ihn negieren sollte und die Pil'njak in großem Maße verwirklichen sollte. Um Pil'njaks Beitrag in der narrativen Entwicklung der russischen Literatur zu betrachten, muss zunächst eine Frage nach der Natur und nach dem Charakter des Realismus beantwortet werden.

Bei unserer Analyse gehen wir davon aus, dass jede Kunstrichtung den Ausdruck eines bestimmten Bewusstseinstypus' darstellt, wobei dieser Bewusstseinstyp sich einerseits durch eine philosophische Weltanschauung und andererseits durch eine

Kunstpraxis (einschließlich ihrer narrativen Aspekte) entwickelt.

Unsere Auffassung des Realismus setzt zwei Kriterien voraus: Das erste ist historischer Natur und besteht darin, dass der russische Realismus eine Kunstrichtung ist, die sich in erster Linie im 19. Jh. (ca. von den 1840er Jahren bis zum Anfang des 20. Jh.) entwickelte, in der zweiten Hälfte dieses Jh. seinen Höhepunkt erreicht und sich in Werken von Tolstoj, Turgenev, Gončarov u.a. widerspiegelte. Das zweite betrifft ein System der ästhetischen, ideologischen und literarischen Normen, das dem Realismus zugrunde liegt.

In Anlehnung an Lichačev verstehen wir den Realismus als einen der *primären Stile*, zu denen nach Lichačev auch Romanik, Renaissance und Klassizismus gehören und denen die sekundären Stile (Gotik, Barock, Romantik) gegenüberstehen. Wie alle primären Stile tendiert der Realismus in seinem philosophischen Aspekt zu einer rationalen Weltsicht und lässt sich in Zusammenhang mit der rationalistischen Philosophie des 19. Jh. bringen. In erster Linie spielt die ästhetische Theorie von Hegel für den russischen Realismus eine heraushebende Rolle.

In der vorliegenden Arbeit wird diese Theorie in einem Aspekt betrachtet, der sich auf den narrativen Textaufbau bezieht. In diesem Aspekt ist der wesentlichste Punkt der Ästhetik Hegels ihre Auffassung der Kunst als eine Abbildung und ein Begreifen der Natur, die objektiv gegeben, unabhängig von der Einbildungskraft des Künstlers ist und eine Einheit darstellt, die der Einheit der absoluten Idee entspricht. Da es die Aufgabe der Kunst ist, diese objektiv gegebene Natur als eine Einheit abzubilden, muss die Kunst bzw. die Narration ihrerseits zu einem einheitlichen System werden, das wiederum ein Zentrum und zwar einen einheitlichen Standpunkt braucht, von dem aus die dargestellte bzw. erzählte Welt umfasst werden kann.

Mit dieser These Hegels stimmen die wichtigsten Thesen von Belinskij und Černyševskij überein, die zugleich die theoretischen Ansätze des russischen Realismus bilden. Ausgehend von der Analyse dieser Ansätze kommen wir in der vorliegenden Arbeit zu dem folgenden Schluss:

Das Hauptprinzip des realistischen Bewusstseins ist eine im Voraus angenommene Anerkennung einer konventionellen Realität, die sowohl für einen Autor als auch für einen Rezipienten in gleichem Masse existiert und

mit künstlerischen Methoden begriffen werden kann. Der Realismus ist der Ausdruck eines solchen Bewusstseinstypus in Kunst und Literatur.

Die Auffassung des Textes als eine Abbildung der konventionell gesetzten Realität hebt das Problem einer narrativen Instanz und zwar einer Perspektive hervor: eine realistische Narration bedarf einer narrativen Instanz, die von einer die erzählte Welt umfassenden Perspektive aus nicht nur erzählen, sondern auch das ganze Erzählen kontrollieren kann. Dies bedeutet, dass eine realistische Erzählweise eine (erzählende) Perspektive voraussetzt, die einen hohen (und mit einer Tendenz zu dem höchsten) Grad einer narrativen Kompetenz und einer narrativen Autorität besitzt. Dieser Umstand führt dazu, dass ein Erzähler in der realistischen Narration eine höchst wichtige Rolle spielt, so dass seine Rolle der Rolle eines impliziten Autors nahe kommt.

Im Bereich der Perspektivierung ist eine Perspektive des realistischen Erzählers allen anderen im Text vorkommenden Perspektiven übergeordnet (es existiert eine Hierarchie der Perspektiven).

Im Bereich des Motivierungssystems bedürfen alle von anderen Perspektiven aus gegebenen Motivierungen einer zusätzlichen und letztendlichen Motivierung, die von einer Perspektive des Erzählers gegeben wird.

Im Bereich des Sujetsaufbaus setzt eine starke und umfassende erzählende Perspektive eine Dominanz der syntagmatischen Achse der Bedeutungen und eine syntagmatische Entwicklung des Sujets voraus.

Obwohl es in der realistischen Literatur viele Abweichungen von diesem Schema gibt, ist es eine Grundlage der realistischen Narration und lässt sich in allen realistischen Werken zumindest als eine Tendenz beobachten. Denn die Anwesenheit einer umfassenden und einen höchsten Grad narrativer Kompetenz und Autorität besitzenden Perspektive kann ein einheitliches Erzählen garantieren, dessen Einheit der angeblich objektiv gegebenen Einheit der erzählten Welt entspricht.

Das Hauptmerkmal **der realistischen Narration** besteht also in der konventionellen Vorstellung einer Wirklichkeit. Die Konventionalität dieser Vorstellung kann bei verschiedenen Vertretern des Realismus unterschiedlich aussehen, aber die Auffassung der Realität als eine objektiv gegebene Einheit, die nach bestimmten objektiven Gesetzen gestaltet wird, bleibt konstant. Diese Gesetze können auch unterschiedlich verstanden werden, ihre Anwesenheit selbst aber steht

für einen Realisten nie in Frage. Im Unterschied zu anderen primären Kunstrichtungen unternimmt der Realismus dabei keine ontologische Rechtfertigung dieser Anwesenheit. Letztlich soll die Objektivität der Welt aus eigentlich subjektiven Kriterien abgeleitet werden, die er selbst dennoch für objektiv erklärt. Das realistische Weltbild ist also insofern objektiv, als es im Prinzip als solches für alle Menschen existieren und von allen Menschen begriffen werden kann.

In Bezug auf die Narration verursacht eine solche Weltauffassung eine Konstellation, bei der keine Fragen nach einer narrativen Autorität, einer erzählenden Hauptinstanz oder nach einem Hauptereignis des Textes gestellt werden können. Die realistische, quasiobjektive erzählte Welt existiert gleichermaßen sowohl für den Autor als auch für den Leser auf einer konventionellen Grundlage. Zu einer erzählenden Instanz kann also nur eine Instanz werden, die von ihrer Perspektive aus diese konventionell gestaltete Welt mit ihren gestaltenden Gesetzen umfassen und begreifen kann. Diese Instanz soll natürlich einen höchsten Grad narrativer Autorität besitzen und ein den Text formierendes Ereignis bestimmen und darstellen.

Anhand der Textanalyse dieser Erzählung definieren wir die folgenden Merkmale dieses narrativen Typus:

Die Opposition der semantischen Räume wird vortextuell auf der Grundlage der im Voraus angenommenen ethischen Vorstellungen gesetzt. Das Erzählen wird von der Perspektive eines allwissenden und omnipräsenten Erzählers aus durchgeführt, wobei diese Perspektive alle anderen im Text vorkommenden Perspektiven umfasst und erklärt. Die erzählende Perspektive herrscht auf allen Ebenen der Perspektivierung und besitzt den höchsten Grad sowohl der narrativen Kompetenz als auch der narrativen Autorität. Die anderen in dem Text vorkommenden Perspektiven können in gewissem Maße eine narrative Kompetenz besitzen, aber der Grad dieser Kompetenz wird von der Perspektive des Erzählers eingeschränkt. Auch die anderen Perspektiven können in gewissem Maße eine narrative Autorität besitzen, aber je höher der Grad dieser Autorität ist, desto näher steht eine Perspektive auf der Ebene der Ideologie der Perspektive des Erzählers. Dies bestimmt eine Hierarchie der Perspektiven, die sich in Tolstojs Text deutlich beobachten lässt, im Prinzip aber zu einem Hauptmerkmal der realistischen Narration wird.

Der Erzähler tritt als ein Vertreter des impliziten Autors und somit als ein Träger des vortextuell gesetzten Wertsystems auf. Jeder Gedanke und jede Tat einer Figur werden diesem Wertsystem entsprechend beurteilt, indem der Erzähler von seiner Perspektive aus jeden Gedanken und jede Tat der Figuren motiviert. Obwohl in dem Text die von anderen Perspektiven aus gegebenen Motivierungen vorkommen können, bedürfen sie einer weiteren Motivierung und nur die Motivierungen, die von der Perspektive des Erzählers aus gegeben werden, sollen als die endgültigen betrachtet werden. Da alle Umstände der Handlung von einer erzählenden Perspektive aus nachvollziehbar sind, stellt das Sujet eine syntagmatische Entwicklung dar und die paradigmatische Achse der Bedeutungen spielt kaum eine Rolle, obwohl ihre Elemente im Text natürlich auch vorhanden sind.

Dies lässt dem Erzähler das Erzählen vom Allgemeinen zum Besonderen führen und von seiner eigenen Perspektive aus das Hauptereignis des Textes bestimmen: das Besondere hat nur als eine Entwicklung des Allgemeinen eine Bedeutung. Zum Hauptereignis kann somit nur ein besonderes Ereignis werden, das durch seine Ausschließlichkeit das gesamte Wertsystem bestätigen kann.

Die Haupteigenschaften der realistischen Narration können also wie folgt zusammengefasst werden:

- Dem Erzählverfahren des klassischen Realismus liegt die Vorstellung von einer konventionellen Realität zugrunde. Diese Realität, die für das Subjekt und das Objekt des Narrationsaktes gleichermaßen existiert, stellt die erzählte Welt eines realistischen Textes dar, wobei diese Welt als eine besondere Entwicklung des Allgemeinen aufzufassen ist.
- Diese konventionelle Realität ist auf der räumlichen Ebene immer dreidimensional und auf der zeitlichen Ebene immer linear.
- Da sie dreidimensional und linear ist, ist diese Realität von einer einzigen Perspektive aus nachvollziehbar. Die Anwesenheit einer Perspektive, die diese Realität umfassen und nachvollziehen kann, ist wiederum die wichtigste Voraussetzung für die Existenz dieser Realität. Alle Abweichungen von dem dreidimensionalen und linearen Prinzip des Realitätsaufbaus sollen letztlich von dieser umfassenden Perspektive aus motiviert werden.
- Da die erzählte Welt des realistischen Textes von einer einzigen Perspektive

aus nachvollziehbar ist, sind auch Änderungen dieser Welt bzw. Ereignisse von dieser Perspektive aus nachvollziehbar und bestimmbar, d.h. die Entwicklung einer Handlung bzw. eines Sujets im realistischen Text entspricht meistens den syntagmatischen Verhältnissen zwischen den Textelementen. Die paradigmatische Achse der Bedeutungen ist einer syntagmatischen untergeordnet und trägt einen Nebensinn.

- Da die anderen im Text vorkommenden Perspektiven Teile einer aus einer (erzählenden) Perspektive aus nachvollziehbaren und umfassten Realität darstellen, werden auch sie von dieser Perspektive aus umfasst, vorgestellt und motiviert. Daraus entsteht eine Hierarchie der Perspektiven, in der nur eine (erzählende) Perspektive die oberste und beherrschende Position einnehmen kann.
- Da das Hauptereignis eines Textes eine prinzipielle Änderung der erzählten Welt ist, kann das Hauptereignis eines realistischen Textes letztlich nur von einer herrschenden bzw. erzählenden Perspektive aus bestimmt werden, obwohl die Bestimmung auf der ideologischen Ebene nicht unbedingt direkt sein muss und verschiedene Formen annehmen kann. Das Hauptereignis eines realistischen Textes soll aber zumindest zwei Bedingungen erfüllen: Da die erzählte Welt eines realistischen Textes dreidimensional und linear oder, mit anderen Worten, von räumlichen und zeitlichen Aspekten geprägt ist, soll das Hauptereignis dieses Textes faktuell sein und eine tatsächliche Änderung der erzählten Welt bzw. der in dem Text vorhandenen Realität darstellen, wobei diese Änderung sich in räumlichen und zeitlichen Aspekten entwickeln muss. Da die erzählte Welt eines realistischen Textes eine besondere Entwicklung einer allgemeinen bzw. einer konventionellen Realität im weiteren Sinne darstellt, soll das Hauptereignis den allgemeinen Gesetzen folgen und nur von einer Perspektive aus bestimmt werden, die diese Gesetze erfassen kann.

Eine absolute Herrschaft der erzählenden Perspektive ist also die Haupteigenschaft der realistischen Narration, die ihre weiteren Eigenschaften und Merkmale verursacht und bestimmt.

Die realistische Narration weist eine gewisse Beschränktheit auf, hat aber auch bestimmte Vorteile. Denn die Auffassung der erzählten Welt als einer objektiv

vorhandenen Einheit gewährleistet eine gegenseitige Verständigung zwischen dem Autor und dem Leser als Teilnehmer eines Kommunikationsaktes und trägt damit zu der sozialen Identifikation der Kunst und Literatur bei. Obwohl diese Identifikation eine im bestimmten Maße gesellschaftlich untergeordnete Rolle der Kunst und Literatur voraussetzt, steht sie seit der Epoche des Realismus selbst nicht mehr in Frage. Diese Umstände bedingen, dass gerade die realistische Narration für lange Zeit als narrative Norm wahrgenommen wurde und dass sie bis heute ihre normative Bedeutung teilweise beibehält. Als eine Norm galt die realistische Narration auch in der Zeit der Entstehung der Avantgarde. Gerade von dieser Norm stößt sich die Avantgarde in ihrem narrativen Aspekt ab, und gerade diese Norm versucht sie zu zerstören.

Die ersten wesentlichen Abweichungen von dem realistischen narrativen Verfahren lassen sich in der russischen Literatur am Ende des 19. und im Anfang des 20. Jh. nachweisen. Die neuen Erscheinungen, die in sich noch nicht genügend radikal sind, um einen prinzipiellen Umbruch in der realistischen Narrationsverfahren zu verursachen, lassen sich bereits nicht mehr in das realistische Schema einbetten und können auf zwei Tendenzen zurückgeführt werden: die Tendenz zur neuen Auffassung und zum neuen Aufbau des Ereignisses als des Mittelpunkts des Textes und die Tendenz zur Befreiung der Figurenperspektive von der Macht der Perspektive des Erzählers. Ihren Ausdruck finden diese in den Werken von Gor'kij, Bunin, Kuprin, Leonid Andreev und anderer Schriftsteller, aber in erster Linie im Werk des späten Čechov.

Die Frage nach dem Ereignis bei Čechov wurde in der Literaturwissenschaft bereits gestellt. Schmid zufolge lässt sich in Čechovs Werk eine Problematisierung des Ereignisses beobachten. Unserer Auffassung nach besteht die Problematisierung des Ereignisses in der Entwicklung neuer Verhältnisse zwischen den narrativen Instanzen. Die neue dargestellte Realität, die in dieser Zeit zum Gegenstand der Kunst wurde, bedarf einer neuen narrativen Konstruktion, da das, was in der klassischen Literatur des 19. Jh. am Rand der erzählten Welt geblieben war, nun ihren Schwerpunkt bildet.

Das Hauptproblem besteht dabei in einer Veränderung der Natur des Hauptereignisses. Ein faktuelles Ereignis hat eine bestimmte Bedeutung in Čechovs Diskurs, spielt aber eine Nebenrolle. Denn nicht eine tatsächliche Änderung der erzählten Realität, sondern eine existenzielle Änderung der inneren Welt der Figur

wird zum Gegenstand von Čechovs Text.

Čechovs erzählte Welt bleibt aber die dreidimensionale, lineare Welt des realistischen Diskurses, und Čechovs Erzähler bleibt im Grunde genommen ein realistischer Erzähler. Jede Erklärung, die dieser Erzähler geben kann, soll nur unter Berücksichtigung der faktuellen Umstände und Ereignisse gegeben werden. Diese Erklärung erweist sich in Čechovs Welt als eine unvollständige und ungenügende, und es gibt keine alternative Instanz, von der aus eine solche Erklärung gegeben werden könnte. Keine der im Text vorkommenden Perspektiven verfügt über eine absolute narrative Autorität und keine Perspektive erhebt Anspruch auf die Wahrheit.

Trotzdem ist das Problem der Erklärung für Čechovs Diskurs noch aktuell, und das unbestimmte Adverb *počemu-to* erweist sich als ein Schlüsselwort in Čechovs Motivierungssystem.

Tatsächlich aber besitzen sowohl die Perspektive des Erzählers als auch die Perspektive der Figur einen hohen Grad narrativer Autorität, und jede Entwicklung dieser Perspektiven auf der ideologischen Ebene trägt zu einer Bestimmung des Hauptereignisses bei. Diese Bestimmung setzt sich aus einer paradigmatischen Gegenüberstellung der von verschiedenen Perspektiven aus gegebenen Textelemente zusammen und stellt eine aufgeschlossene Struktur dar, so dass unterschiedliche Varianten der letzten Entscheidung möglich sind.

Diese narrativen Züge des Postrealismus bestehen in:

- einer Veränderung des Ereignisses, das nun nicht faktuellem, sondern existenzieller Natur ist,
- einer wesentlichen Abschwächung der erzählenden Perspektive, die ihre führende Rolle verliert.

Trotzdem ist diese Abschwächung noch relativ, da die Perspektive des Erzählers gleichzeitig nicht weniger als die Perspektive der Figur umfassen kann, auch wenn in einem postrealistischen Text die Perspektive des Erzählers nicht mehr als die Perspektive der Figur umfassen kann. Äußerlich stellt also die Handlung noch eine syntagmatische Reihe der Geschehensmomente dar und ein Sujet wird durch die syntagmatische Entwicklung realisiert. Eine wesentliche Änderung betrifft nur die Ebenen der Kausalität und der Ideologie. Deshalb ist es möglich zu sagen, dass der Postrealismus den Grund für eine narrative Revolution vorbereitete, selbst aber noch keine Revolution war.

Eine Kunstformation, die eigentlich nach dem Realismus kommt, scheint aber auf den ersten Blick schwer zu definieren zu sein.

Erstens gibt es in der Kunst- und Literaturwissenschaft keine einheitliche Meinung über die Bestimmung der künstlerischen Epoche, die am Anfang des 20. Jh. beginnt, die Epoche des Realismus ablöst und tatsächlich bis heute andauert. Stattdessen gibt es unterschiedliche Begriffe, mit denen verschiedene Kunst- und Stilrichtungen, wie z. B. *Symbolismus*, *Moderne*, *Avantgarde*, *historische Avantgarde* usw., innerhalb dieser Epoche bezeichnet werden.

Zweitens gibt es in der Kunst- und Literaturwissenschaft auch in Bezug auf diese konkreten und zeitlich beschränkten Kunstrichtungen, deren Auffassungen sich – in Abhängigkeit der zugrunde gelegten Kriterien – voneinander häufig wesentlich unterscheiden, keine Übereinstimmung.

Gleichzeitig aber scheinen viele verschiedene Kunst- und Stilrichtungen vom Anfang des 20. Jh. bis heute gemeinsame Züge aufzuweisen, die sich in eine allgemeine Kunstformation einbetten lassen. Für unsere Arbeit hat die Frage nach dieser Kunstformation eine herausragende Bedeutung, da sie in Zusammenhang mit zentralen Fragen steht, wie z. B.: Was stellt die Kunstformation dar, deren Vertreter Boris Pil'njak ist, und worin besteht ihre Bedeutung für die Entwicklung der Erzählformen in der Geschichte der russischen Literatur?

Unsere Auffassung der den Realismus ablösenden Kunstformation wird deshalb im **3. Kapitel** der vorliegenden Arbeit vorgestellt.

Zunächst gehen wir auf die bis heute vorhandenen Auffassungen verschiedener Erscheinungen in der Kunst und Literatur des 20. Jh. ein und stellen fest, dass die Unterschiede zwischen diesen Erscheinungen viel besser analysiert sind, als ihr Unterschied zum Realismus. Um diesen Unterschied zu begreifen, sind dennoch einige Begriffe wie z.B. *die historische Avantgarde* zu beschränkt und zu nebelhaft. Deshalb möchten wir in der vorliegenden Arbeit den allgemeinen Begriff *Modernismus* verwenden, mit dem wir eine ganze Tradition bezeichnen, die in der Kunst und Literatur des 20. (und theoretisch des 21.) Jh. der realistischen künstlerischen Weise gegenübersteht. In der letzten Zeit verwenden die Kunst- und Literaturwissenschaftler diesen Begriff ungern. Dies liegt wahrscheinlich an der offiziellen sowjetischen Literaturkritik, die dem Begriff *Modernismus* eine eindeutig negative Bedeutung zugeschrieben hat. Wenn wir aber diese negative Bedeutung außer Acht lassen, können wir zum Schluss kommen, dass gerade dieser

Begriff für unsere Fragestellung äußerst passend ist, da er uns separate Einheiten der oben genannter Tradition vom Symbolismus bis zum Popart und von der kubistischen Malerei bis zur Rockpoesie in ihrem Verhältnis zu einem einheitlichen System verstehen lässt. Denn obwohl die wesentlichen Unterschiede zwischen diesen Einheiten bzw. Kunstrichtungen nicht unser Thema sind, können wir feststellen, dass der Modernismus als Ganzes auch über wesentliche Merkmale in Bezug auf Weltanschauung, künstlerische und – was für uns besonders wichtig ist – narrativen Verfahren verfügt.

Für uns also sind die allgemeinen Züge des modernistischen Bewusstseins interessant, die in einer modernistischen narrativen Weise ihren Ausdruck finden. Anhand von Beispielen aus theoretischen Auffassungen modernistischer Lyrik verschiedener Zeiten und Kulturen (wie z.B. von Vladimir Solovjev oder den Beatles) sowie auf der Grundlage philosophischer Werke von Schopenhauer, dessen Bedeutung für den Modernismus mit der Bedeutung von Hegel für den Realismus vergleichbar ist, definieren wir diese Hauptzüge wie folgt:

Eine Negierung der Totalität der Wirklichkeit. Dies bedeutet, dass eine objektive Realität (einschließlich der konventionellen Realität des Realismus) für das modernistische Bewusstsein entweder überhaupt nicht existiert oder (was häufiger der Fall ist) sich als etwas Unvollständiges und nicht Genügendes herausstellt. Eigentlich negiert der Modernist nicht die Anwesenheit der Realität, sondern objektive Gesetze und Gesetzmäßigkeiten, die für diese Realität angeblich primär sind und mit denen diese Realität angeblich verstanden werden kann.

Die Annahme einer parallelen bzw. einer alternativen Realität. Diese alternative Realität, die im Vergleich zur „objektiven Realität“ viel wesentlicher und bedeutsamer ist, ist subjektiver Natur und kann nur subjektiv wahrgenommen und begriffen werden. Die Verhältnisse zwischen dieser alternativen und der „objektiven“ Realität können verschiedene Formen annehmen, sind aber in jedem Fall subjektiv bestimmt und gestaltet.

Eine subjektive Wahrnehmung und ein subjektives Begreifen der Realität sind eine notwendige Bedingung sowohl für die Selbstbestimmung der Person als auch für den künstlerischen Akt.

Die mit diesen Hauptzügen charakterisierte Weltanschauung findet seinen Ausdruck in einem neuen narrativen Modell, in dessen Mittelpunkt eine neue Positionierung der Perspektive steht.

Da der Modernismus auf dem Primat der Subjektivität gründet, ist eine allumfassende, allwissende und omnipräsente Perspektive in diesem modernistischen narrativen Modell nicht mehr möglich: Subjektivität bedeutet nicht nur eine größere Freiheit in der Weltwahrnehmung, sondern auch eine Individualisierung der narrativen Instanzen; da aber ein Individuum eine Person darstellt, die nur über eine auf die oder andere Weise beschränkte Information verfügen kann, führt diese Individualisierung zu einer Beschränkung der narrativen Kompetenz der erzählenden Instanzen, einschließlich des Erzählers. Dies löst wiederum die Hierarchie der Perspektiven ab, so dass die Perspektiven gleichberechtigt werden.

Da der Modernismus eine Realität als eine objektiv gegebene und sich auf objektiv gegebene Gesetze stützende Einheit negiert, ist der Aufbau einer erzählten Welt auf der Grundlage der für diese Welt gemeinsamen Verbindungen auch nicht mehr möglich. Stattdessen hebt die modernistische Narration alternative subjektiv bestimmte Verbindungen hervor. Deshalb sollen literaturwissenschaftliche Konzepte wie Bachtins Konzept der Polyphonie oder Šklovskijs Konzept der Verfremdung als modernistisch geprägt aufgefasst werden.

In der Literaturwissenschaft gibt es aber die Meinung, dass eine Perspektivierung für einen modernistischen Text überhaupt nicht charakteristisch ist. Dies ruft bei uns Widerstand hervor: Erstens ist, wie Uspenskij und Schmid zeigen, ein Text ohne Perspektive nicht möglich. Zweitens gehen Literaturwissenschaftler, die die Perspektivierung in einem modernistischen Text negieren, in ihrer Auffassung der Perspektivierung von dem realistischen narrativen Modell aus, das die Anwesenheit einer allwissenden Perspektive und eine Hierarchie der Perspektiven voraussetzt und das sie für das einzige Modell der Perspektivierung halten. Wir sind aber der Meinung, dass dieses realistische Modell lediglich einen besonderen Fall der Perspektivierung bildet.

Unserer Analyse zufolge sind in einem modernistischen Text nicht nur Perspektiven, sondern auch die Perspektive des Erzählers vorhanden. Ihre Positionierung sieht aber in der modernistischen Narration anders aus als in der realistischen. Die Abwesenheit einer allwissenden Perspektive bedeutet, dass ein Erzähler eine Textkohärenz nicht mehr garantieren kann. Dies heißt, dass der Textaufbau nicht nur zusätzliche, sondern auch alternative Mittel braucht, die er an der paradigmatischen Achse der Bedeutungen findet. Die Steigerung des Gewichts

der paradigmatischen Achse der Bedeutungen entwickelt sich u.a. in der ornamentalen Prosa, die laut Schmid durch eine Übertragung poetischer Prinzipien auf einen Prosatext gekennzeichnet ist. Die Schlüsselemente des Erzählens wie Sujet, Ereignis und Etablierung der narrativen Autorität sind im modernistischen Text gerade auf dieser Grundlage zu bestimmen und gerade in ihnen besteht die absolut neue Eigenschaft der modernistischen Narration. Obwohl die Ansätze des modernistischen narrativen Modells dem narrativen Modelle der Romantik zum Teil ähnlich sind, ist die Idee der absoluten Gleichberechtigung der verschiedenen wahrnehmenden Instanzen bzw. Perspektiven der Romantik noch fremd, und nur der Modernismus realisiert diese Idee in seiner narrativen Praxis in vollem Maße. Die Romantik bereitet also die Grundlage für eine narrative Revolution, die vom Modernismus durchgeführt wird.

Natürlich erheben wir in der vorliegenden Arbeit nicht den Anspruch, die modernistische Narration vollständig zu beschreiben. Der Modernismus gibt eine endlose Reihe verschiedener Kunstformen und Varianten der Kunstform. Trotzdem erweist sich Pil'njaks Werk als ein hervorragendes und höchst charakteristisches Beispiel des modernistischen Diskurses und seine Untersuchung gibt uns die Möglichkeit, uns die modernistische Narration besser vorzustellen.

Das 4. Kapitel der vorliegenden Arbeit bietet einen Überblick über die literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Konzepte und Auffassungen Boris Pil'njaks.

Boris Pil'njak war schon immer ein schwieriger Autor für die Kritik und Analyse gewesen. Er lässt sich schwer in theoretische Schemata einbetten, versucht immer die gesetzten Regeln zu verletzen, scheint dabei oft undeutlich und widersprüchlich zu sein, wurde von seinen Gegnern manchmal besser als von seinen Anhängern verstanden. Auf dem Höhepunkt seiner literarischen Karriere war er ein Objekt der Vorwürfe und Angriffe von allen Seiten. Das Hauptproblem, das schon in der Mitte der 20er Jahren entsteht, ist dabei ein klarer Widerspruch zwischen einerseits dem Einfluss auf das Publikum und der Entwicklung der russischen Literatur, die Pil'njak ausübt, und seiner meist negativen Wahrnehmung durch die Kritik andererseits.

Dieses und andere im Zusammenhang mit Pil'njaks Werk stehenden Probleme werden noch dadurch erschwert, dass seit seinem Tod im Jahr 1937 (aber praktisch noch früher) Pil'njaks Name für Jahrzehnte aus der sowjetischen Literatur, Kritik und Literaturwissenschaft komplett verschwindet. Dies passierte übrigens vielen russischen Schriftstellern, die zur Zeit des Großen Terrors umgebracht wurden oder in der Emigration waren. Es ist aber wichtig zu sehen, dass Pil'njak zu dieser Zeit auch im Westen fast kein Interesse erfährt und seine Rückkehr in die Literatur nach dem „Frühling“ der beginnenden 60er Jahre viel langsamer und problematischer verlief, als man es hätte erwarten können.

Im Prinzip spiegelt Pil'njak literarisches Schicksal die sozialen und politischen Prozesse in der Sowjetunion und in der modernen Kultur wider, und vor diesem Hintergrund werden sowohl die Widersprüchlichkeit dieser Prozesse als auch die Unangepasstheit des Pil'njakschen Werks deutlicher. Ein bedeutendes Interesse an Pil'njak entwickelt sich in der westlichen Slavistik seit den 1960er Jahren im Kontext des kulturellen Aufschwungs dieser Zeit. Es findet Ausdruck in den Abhandlungen von Reck, Jensen, Browning u.a., aber sogar nach der Zeit der Perestrojka nimmt Pil'njak im modernen Russland eine beschränkte Stelle ein und bleibt in gewissem Masse unbequem und umstritten. Worin besteht der Grund für diese dubiose Rezeption des Autors?

Um diese Frage zu beantworten, wird in der vorliegenden Arbeit die kritische Reaktion auf Pil'njaks Werke seit 1920er betrachtet. Es ist offensichtlich, dass diese Reaktion trotz einer enormen Popularität des Werks unter den Lesern meist negativ war. Im Mittelpunkt stand damals die Frage nach dem Verhältnis zur Revolution, und gerade hier konnten die Kritiker in Bezug auf Pil'njak zu keinem eindeutigen Schluss kommen. Manche dieser Kritiker wiesen schon damals darauf hin, dass das Problem des ideologischen Inhalts von Pil'njaks Werk in Zusammenhang mit dem Problem seiner Form aufgefasst werden müsste, aber gerade diese Form wurde zum Stein des Anstoßes für die Kritik. Sogar in den Texten, in denen Pil'njaks Werk im Prinzip positiv bewertet wird und unter denen in erster Linie die Artikel von Voronskij und Trockij genannt werden müssen, geht es um den Mangel an der „richtigen Sicht“ des Schriftstellers, der durch einen Mangel an Kohärenz seiner künstlerischen Form verursacht sei.

Daraus entsteht Pil'njaks Hauptproblem, das bis heute ungelöst und aktuell ist, - das Problem der **Einheit** seiner Werke.

Pil'njak wurde in den 1920er Jahren von zwei Seiten angegriffen. Es ist nicht erstaunlich, dass unter seinen Gegnern die Anhänger der harten Linie der Literaturpolitik waren, Vertreter der RAPP und der so genannten „proletarischen Kunst“. Wenig logisch scheint auf den ersten Blick die Tatsache, dass Pil'njaks Werk auch von vielen sogenannten „Mitläufern“ (*poputčiki*) nicht akzeptiert wurde, unter denen viele Vertreter der Avantgarde, wie z.B. Mitglieder des LEF oder Formalisten waren. Im Grunde genommen war die Kritik von dieser zweiten Seite konsequenter als von der ersten: wenn die Angriffe gegen Pil'njak durch die RAPP meistens rein politisch und im literarischen Sinne oberflächlich waren, richteten Formalisten und Vertreter des LEF ihre Kritik gerade auf Pil'njaks Poetik, und gerade durch diese Kritik lassen sich die Prinzipien dieser Poetik genauer erkennen. Denn die Thesen und Formulierungen der formalistischen Kritik an Pil'njak lassen im Gegensatz zu den wenigen direkten Hinweisen auf seine eigene Auffassung seines Werkes, die Pil'njak selbst hinterließ, zwei gegenläufige poetische Formen innerhalb der russischen Avantgarde der 1920er Jahren definieren: die eine, d.h. die formalistische, die durch die literarische Praktik des LEF und der Konstruktivisten realisiert ist, geht von dem Primat der *Form* aus und gründet sich auf die Kategorie des *Verfahrens*; die andere, die in Pil'njaks Werk und in der ornamentalen Prosa ihren Ausdruck findet, orientiert sich am *Material*, aber in seiner subjektiven Wahrnehmung und bringt als ihren Mittelpunkt die Kategorie der *Perspektive* hervor.

Obwohl die theoretischen Ansätze dieser zweiten ornamentalen künstlerischen Weise viel weniger direkt formuliert waren als jene der ersten, können wir anhand einer vergleichenden Analyse der kritischen Aufsätze und der daraus entstehenden Auseinandersetzung die Hauptprinzipien des poetischen und des narrativen Systems von Pil'njak betrachten.

Die häufigsten Vorwürfe gegen Pil'njak, dass seine Werke weder Konstruktion aufwiesen noch Charaktere zeigten, sind gerade davon bestimmt, dass seine Kritiker entweder von einer formalistischen Auffassung der Konstruktion oder von einer realistischen Auffassung der Figur ausgehen. Denn der Formalismus hat die Neigung, das Problem der Perspektive überhaupt zu ignorieren, da er das künstlerische Ganze als ein technisch zusammengebautes und tatsächlich quasiobjektiv gegebenes Konstrukt versteht, während der Realismus, wie schon gesagt wurde, immer eine oberste Perspektive braucht, von der aus alle anderen

Perspektiven erklärt und motiviert werden können.

Pil'njaks System hingegen beruht auf einer freien Positionierung und Gleichberechtigung der Perspektiven, so dass ein Charakter in seiner Ganzheit bzw. die Konstruktion des gesamten Werks nur durch die Gegenüberstellung und das Wechselverhältnis der von verschiedenen Perspektiven aus gegebenen Textelemente bestimmt und aufgefasst werden können. In diesem Sinne stellt Pil'njaks Werk einen konsequenten Ausdruck der avantgardistischen narrativen Prinzipien dar und bildet einen Höhepunkt der russischen Avantgarde.

Aber gerade in diesem Sinne wird Pil'njaks Werk bis heute wenig beleuchtet. Obwohl seit Ende der 60er Jahre im Westen einige bedeutsame Abhandlungen über Pil'njak erschienen und obwohl in den letzten Jahren auch in Russland manche interessante Arbeiten über Pil'njak veröffentlicht wurden, stellen sie meistens entweder noch einen Überblick über Pil'njaks Werks dar oder sie sind diskreten Problemen dieses Werks gewidmet. Unserer Meinung nach ist die Zeit gekommen für eine komplexe Analyse von Pil'njaks Werks, die den heutigen Zustand der Literaturtheorie und Narratologie widerspiegelt. Die vorliegende Arbeit soll einen wesentlichen Schritt in die Richtung einer solchen Analyse machen.

Im **5. Kapitel** der vorliegenden Arbeit werden das Entstehen und die Zusammensetzung der Pil'njakschen Narration anhand seiner frühen Werke beschrieben.

Obwohl Pil'njaks erste Erzählungen im Wesentlichen unter dem Einfluss von Čechov, Bunin und anderen Vertretern des Postrealismus stehen, beginnt der Prozess der Herausarbeitung einer eigenen Poetik und Narration bereits mit den ersten kreativen Erfahrungen. Die erste Periode von Pil'njaks Werk lässt sich als eine parallele Beschäftigung mit zwei Themen vorstellen: erstens, mit dem Thema der Menschen des *zemstvo*, das eine neue Variante des schon längst in der russischen Literatur vorhandenen Themas der Opposition zwischen dem Volk (*narod*) und der Intellektuellen (*intelligenzija*) darstellt, und zweitens mit dem Thema der sogenannten biologischen Ethik, das bald zu Pil'njaks Hauptthema wird. Ohne auf die Frage einzugehen, ob ein Thema oder eine Form für das Werk primär ist, können wir bis zu einem gewissen Grad behaupten, dass die kreative Herausforderung, die mit diesem Thema der biologischen Ethik in Verbindung stand, eine neue, diesem neuen Thema entsprechende Ausdrucksweise verlangte.

Schon in seiner ersten bedeutsamen Erzählung *Celaja žizn'*, die diesem Thema

gewidmet ist, sind die Merkmale des neuen Erzählverfahrens relativ deutlich. In der vorliegenden Arbeit wird dieses Erzählverfahren des frühen Pil'njak in erster Linie anhand der Kurzerzählung *Vešči* (1918) betrachtet.

Das erste Problem, das bei einer Analyse dieses Werks auftritt, ist das Problem der Gattung. Obwohl *Vešči* als eine Erzählung definiert ist, ist es schwierig, sie als eine Erzählung im traditionellen Sinne dieses Begriffs zu bezeichnen, da es sehr problematisch ist, eine Geschichte und ein Sujet zu bestimmen. Tatsächlich aber ist dieses Problem lediglich dadurch verursacht, dass die erzählende Perspektive dieses Werks in ihrer narrativen Kompetenz streng beschränkt und meistens an die Perspektive der Hauptfigur geknüpft ist, deren Grad der narrativen Kompetenz gleichfalls nicht hoch ist. Deshalb stellt die Erzählung meistens eine Deskription dar, durch die aber eine Geschichte, ein Sujet und ein Ereignis erkannt werden können.

Eigentlich gibt es in der Erzählung zwei Sujets: Das erste ist von einer Perspektive des Erzählers aus gegeben und dauert ca. 24 Stunden, das zweite ist von der Perspektive der Hauptfigur aus dargestellt und umfasst ungefähr 30 Jahre. Da aber beide Perspektiven in ihrer narrativen Kompetenz beschränkt sind, ist es unmöglich, von ihnen ausgehend die verschiedenen Textelemente in einen Zusammenhang zu bringen, um ein konsequentes Sujet bzw. eine konsequente Geschichte nachzuvollziehen. Dies ist aber durchaus möglich, wenn man die paradigmatische Achse der Bedeutungen (d.h. das paradigmatische Verhältnis der von verschiedenen Perspektiven aus gegebenen Textelemente) in Betracht zieht.

Schließlich gelingt es Pil'njak, in dieser Kurzerzählung eine ambivalente und vieldeutige Konstruktion zu schaffen. Obwohl seine Narration noch zum Teil an die Narration eines Čechov erinnert, sind die wesentlichen Unterschiede leicht zu bemerken, die in erster Linie in dem weiteren Verlust der erklärenden und teilweise auch der organisierenden Funktion der erzählenden Perspektive bestehen: Bereits bei Čechov ist der Erzähler unfähig, eine von ihm selbst erzählte Handlung zu erklären, aber das Problem der Erklärung bleibt noch aktuell; bei Pil'njak erhebt der Erzähler schon keinen Anspruch mehr auf eine Erklärung und gibt dabei die Position einer die Handlung gestaltenden Instanz im Grunde genommen auf.

Die weitere Entwicklung der narrativen Weise von Pil'njak wird in der vorliegenden Arbeit anhand der Erzählung *Lesnaja dača* (1918, überarbeitet 1922) analysiert. Im Mittelpunkt unseres Interesses steht dabei der Unterschied zwischen

den narrativen Verfahren von Pil'njak und Čechov in Bezug auf das Problem der Motivierung:

Bei Čechov versucht ein Erzähler von seiner eigenen Perspektive aus eine Motivierung zu geben, obwohl ihm dies auch nicht gelingt, weil das Ereignis nicht mehr eine faktuelle Veränderung in der dreidimensional erzählten Welt ist, sondern eine Änderung des psychologischen Zustands der Figur d.h. eine Änderung in einem Bereich, der für die Perspektive des Erzählers unzugänglich ist. Deshalb bleibt die Handlung bei Čechov von Seiten des Erzählers entweder vermeintlich unmotiviert oder vieldeutig motiviert oder *ex negativo* motiviert; ein Erzähler als narrative Instanz mit eigener Perspektive spielt im narrativen System Čechovs noch eine Schlüsselrolle.

Bei Pil'njak ist die Grenze zwischen der Perspektive des Erzählers und der Perspektive der Figur wesentlich in Richtung der Perspektive der Figur verschoben. Der Erzähler erhebt kaum Anspruch, aus seiner Perspektive die Handlung, das Benehmen oder die Rede von Figuren zu motivieren und kann diese lediglich beschreiben. Somit sind die Handlungen, das Benehmen und die Rede der Figur tatsächlich aus sich selbst motiviert und lassen sich nur in ihrem Wechselverhältnis begreifen. Ein Ereignis kann also nicht von einer einzelnen Perspektive aus bestimmt werden, und eine Hierarchie der Perspektiven ist nicht mehr möglich.

Trotzdem spielen ein Erzähler und eine von einer erzählenden Perspektive aus nachvollzogene syntagmatische Achse der Bedeutungen im narrativen System des frühen Pil'njaks noch eine gewisse Rolle. Sie sollen bis zu einem gewissen Maß noch die Textkohärenz garantieren, indem sie noch an der Bestimmung der räumlichen und teilweise der zeitlichen Parameter der Handlung teilnehmen.

Die narrative Weise von Pil'njak findet ihre weitere Entwicklung und ihren Höhepunkt in dem Roman *Golyj god* („Das Nackte Jahr“).

Golyj god ist zweifellos das Hauptwerk des Schriftstellers. Seine narrative Form ist der Gegenstand **des 6. Kapitels** der vorliegenden Arbeit.

Golyj god ist nicht nur das zentrale Werk von Pil'njak, sondern auch das geheimnisvollste und rätselhafteste aller seiner Werke. Das einzige, worin sich alle Kritiker und Forscher dieses Romans einig sind, ist sein Thema: *Golyj god* ist ein Roman über die russische Revolution. Aber es ist bereits unklar, worin die Position des Autors gegenüber dieser Revolution besteht, und jede konkrete Auffassung von dieser stellt sich als zweifelhaft heraus.

Das Problem des Werks *Golyj god* beginnt mit der Frage nach seiner Gattung. Obwohl der Autor das Werk als Roman bezeichnet, ist es praktisch unmöglich, in seiner Textstruktur mehr oder weniger deutliche Elemente zu finden, die sich als Gattungsmerkmale eines Romans betrachten lassen: es gibt weder ein richtiges Sujet noch eine Reihe kausal bedingter und voneinander ableitbarer Geschehensmomente, noch eine psychologisch geprägte Entwicklung der Figuren. Stattdessen gibt es eine Menge von Fragmenten, Episoden und Deskriptionen, die sich voneinander manchmal stilistisch und thematisch wesentlich unterscheiden, Rhythmuswechsel, nicht normative Syntax und gar eine ungewöhnliche graphische Absatzgestaltung.

Das Problem der Gattung steht im Zusammenhang mit einem anderen – allgemeinen – Problem des Pil'njakschen Werks, dem Problem der Einheit seiner Texte, und bezieht sich sowohl auf seine Poetik als auch auf seine Narration Weise. Trotz aller kritischen Auffassungen, die Zweifel an der Einheit des Textes äußern, existiert *Golyj god* als ein einheitlicher Text, ja sogar als ein Text, der einen enormen Einfluss auf die Entwicklung der russischen modernen Literatur ausgeübt hat. Die Abwesenheit einer einheitlichen Form und der oben genannten Gattungsmerkmale wird lediglich durch ein kritisches Verfahren verursacht, dem poetische und narrative Kriterien der vergangenen literarischen Epoche zugrunde liegen, und diese Abwesenheit stellt sich als eine scheinbare heraus, wenn die Textanalyse von diesen Kriterien abstrahiert.

Das erste von diesen Kriterien bildet die Position des Erzählers im Text und die Rolle der erzählenden Perspektive in der Textstruktur. Alle Werke der russischen Literatur, die wir bisher betrachtet haben, wurden gerade auf der Grundlage dieser Position und einer bestimmten Rolle der erzählenden Perspektive als einheitliche wahrgenommen. Die Position des Erzählers bzw. einer erzählenden Perspektive kann in diesen Werken stärker oder schwächer sein, eine erzählende Perspektive kann unterschiedliche Grade der narrativen Kompetenz oder der narrativen Autorität besitzen, im jeden Fall aber hat die erzählende Perspektive in all diesen Werken eine organisierende Funktion und garantiert dadurch die Textkohärenz.

Im Text von *Golyj god* hingegen erfährt die erzählende Perspektive einen grundsätzlichen Wandel: Der Erzähler verliert letztendlich seine organisierende Rolle, und seine Perspektive kann die Textkohärenz nicht mehr garantieren. Daraufhin entstehen die Fragen: Gibt es überhaupt eine erzählende Perspektive in

diesem Werk? Welche Rolle spielt sie dann? Auf welcher alternativen Grundlage kann eine einheitliche Form geschaffen werden?

Die Textanalyse der einzelnen Teile des Romans (wie z.B. der Einleitung – *Vstuplenie*) zeigt, dass eine Perspektive des Erzählers in seinem Text deutlich anwesend ist. Trotzdem können wir von den ersten Seiten des Textes an eine Erscheinung beobachten, die sich als Zerstörung des auktorialen Erzählers bezeichnen lässt. Obwohl eine erzählende Perspektive im Text unzweifelhaft vorkommt, ist ihre narrative Kompetenz nicht nur wesentlich beschränkt, sondern häufig auch geringer als die narrative Kompetenz vieler Figurenperspektiven und in der Regel zu gering, um die von dieser Perspektive aus gegebenen diskreten Fragmenten miteinander in Verbindung zu bringen. Traditionell, d.h. syntagmatisch gesehen zerfällt der auf diese Weise geschriebene Text in unverbundene Abschnitte, deren Wechselverhältnis kaum nachvollziehbar ist.

Die Analyse der Kompositionsstruktur des Romans lässt jedoch feststellen, dass dieses Wechselverhältnis auf der Grundlage bestimmter sich kreuzender Motive aufgebaut ist, wobei ihre konstante Wiederholung eine paradigmatische Achse der Bedeutungen bildet, deren Funktion mit der organisatorischen Funktion der erzählenden Perspektive verglichen werden kann und die somit die erzählende Perspektive ersetzt.

Die syntagmatische Achse der Bedeutungen, die im Text natürlich auch vorhanden ist, erweist sich also als eine der paradigmatischen Achse der Bedeutungen untergeordnete Achse. So bilden z.B. die sich kreuzenden Geschichten der drei Liebespaare ein syntagmatisches Sujet des Romans, das aber in unterschiedliche und von verschiedenen Perspektiven aus präsentierte Fragmente zerlegt wird und sich nur unter Berücksichtigung der paradigmatischen Relationen zwischen diesen Fragmenten begreifen lässt.

Der Mechanismus der Motivwiederholung im Roman wird in der vorliegenden Arbeit in seinem semiotischen Aspekt in Anlehnung an Ansätze der formalen Semantik (S. Lappin usw.) betrachtet. Bestimmte Motive ziehen sich durch den ganzen Roman hindurch, wobei sie jedes Mal aus einer neuen Perspektive (einschließlich diffuser Perspektiven) dargestellt sind. Jede Perspektive im Text ist dabei autonom und unabhängig von den anderen Perspektiven. Jede von ihnen besitzt einen bestimmten Grad an narrativer Kompetenz und einen bestimmten Grad an narrativer Autorität. Diese können miteinander übereinstimmen, aber auch

in Widerspruch treten. In jedem Fall erweist sich die narrative Autorität einer einzelnen Perspektive jedes Mal als relativ, und nur ein Zusammenschluss der Perspektiven erzeugt eine neue, dem höchsten Grad der narrativen Autorität entsprechende Auffassung der Handlung.

Die narrative Struktur des Romans lässt sich also mit einer Spirale vergleichen, die von konstanten und sich in einem konstanten Wechselverhältnis befindlichen Elementen geprägt ist.

Auf diese Weise gelingt es Pil'njak, eine ambivalente Konstruktion zu schaffen, deren Ambivalenz die Unübersichtlichkeit des Hauptthemas des Romans, d.h. der Revolution widerspiegelt.

So finden z.B. die den ganzen Romantext durchziehenden Motive, wie Gewalt und Brutalität oder Sex und Erotik, in dem Werk eine vieldeutige Erläuterung: Wie Browning konstatiert, ist die Hauptopposition der ideologischen Welt Pil'njaks eine Opposition zwischen zwei Begriffen, die sich als *Kultur* und *Barbarei* bezeichnen lassen, wobei sich ihre Auffassung bei Pil'njak wesentlich von der allgemeingültigen unterscheidet. Pil'njaks Auffassung zufolge gehört zur Kultur nicht nur die Kultur im engen Sinne dieses Wortes (d.h. Literatur, Wissenschaft, Bildung usw.), sondern auch Natur, Volkssitten, Sex und erotische Liebe, und zur Barbarei gehören nicht nur Gewalt, Brutalität, Armut und Ignoranz, sondern auch Bürokratie, Ausbeutung, Unterdrückung, Gemeinheit und Geschmacklosigkeit. Dennoch ist die Angehörigkeit mancher dieser Erscheinungen zur Kultur oder Barbarei auch relativ. So gehören z.B. Sex und Liebe zur Kultur, da sie zur Freiheit des Menschen beitragen, und Gewalt gehört zur Barbarei, solange sie gegen die Freiheit der Menschen gerichtet ist. Ansonsten können diese absolut anders dargestellt werden, und Brutalität (wie z.B. eine erotische Brutalität) kann attraktiv sein und gar begehrt werden, während Liebe eine gemeine und geschmacklose Gestalt annehmen kann. Die Freiheit einer einzelnen Person wird also zum Hauptkriterium der Wertung, aber worin diese Freiheit besteht, soll in jedem konkreten Fall neu entschieden werden. Die Revolution und die Revolutionsgewalt sind also insofern positiv bewertet, als sie zur menschlichen Freiheit beitragen, aber jede Person soll selbst eine Entscheidung treffen, ob ihre Freiheit mit der Revolution in Kongruenz steht oder nicht.

In diesem Sinne hängt der Grad der narrativen Autorität einer jeder im Roman vorkommenden Perspektive nicht davon ab, ob der Träger dieser Perspektive

Anhänger oder Gegner der Revolution ist, sondern davon, ob er in der Lage ist, sein eigenes Verhältnis gegenüber Freiheit und Revolution selbst zu bestimmen. Eine Perspektive, die den höchsten Grad der narrativen Autorität besitzt, kann auf diese Weise nur die Perspektive des impliziten Autors sein, deren Ideologie und Haltung gegenüber der Revolution nicht als bolschewistische (nicht einmal in der trotzkistischen Variante des Bolschewismus) bezeichnet werden kann, sondern als eine anarchistische im breiten Sinne dieses Wortes.

Golyj god bildet den Höhepunkt in der Entwicklung Pil'njakscher Narration, sein nächster Roman *Mašiny i volki* (1925) indessen kennzeichnet unserer Meinung nach bereits deren Krise. Wir verwenden dieses Wort ohne negative Konnotationen: in diesem Roman erreicht die von Pil'njak entwickelte narrative Form eine Grenze, hinter der eine weitere Entwicklung nicht mehr möglich ist. Der Roman *Mašiny i volki* ist in der Literaturwissenschaft relativ viel untersucht worden und wird deshalb in der vorliegenden Arbeit nicht ausführlich erörtert. **Im 7. Kapitel** der Abhandlung konzentrieren wir uns auf die Suche nach einer neuen narrativen Form, die Pil'njak nach der Erscheinung dieses Romans in der zweite Hälfte der 1920er Jahre unternimmt. Für diese Suche gab es damals mehrere Gründe, die sowohl künstlerischer als auch politischer Natur waren.

Die politischen Gründe waren damals von der Situation in der Sowjetunion nach dem Tod Lenins und der Niederlage Trotskijs bestimmt. Von den nichtorthodoxen sowjetischen Schriftstellern wurde ein größerer publizistischer Beitrag zum politischen Kampf gefordert, was wiederum eine größere Klarheit im Dialog mit den Lesern voraussetzte.

Die ästhetischen Gründe waren allgemeiner und standen damit in Verbindung, dass die Avantgarde zu diesem Zeitpunkt eine gewisse Grenze ihrer inneren Kapazität erreicht hatte. Das Streben nach konstanter Verfremdung ist unserer Meinung nach eine allgemeine Eigenschaft der Kunst und Literatur, doch jede Kunstrichtung erreicht unvermeidlich einen Zustand, in dem eine weitere Verfremdung bzw. ein weiteres Verbinden des Unverbundenen mit den schon approbierten Mitteln nicht mehr möglich ist. Die Mitte der 1920er Jahre ist gerade die Zeit eines solchen Zustandes für die russische Avantgarde, und die Suche nach neuen poetischen Verfahren wird zu dieser Zeit aktuell.

Die Ergebnisse dieser Suche, die für die ganze Weltliteratur in ihrer postavantgardistischen Phase charakteristisch sind und die grundsätzlich in den

Versuchen, das Subjektive mit dem Rationalen zu verknüpfen, bestehen, finden bei Pil'njak ihren Ausdruck in seinen Werken der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, insbesondere in dem Roman *Volga vpadaet v Kaspijskoe more*, in den Erzählungen *Ivan Moskva*, *Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy*, in den Reiseessays *Korni japonskogo solnca* u.a. In der vorliegenden Arbeit wird in Bezug auf diese Suche in erster Linie die Erzählung *Povest' nepogašennoj luny* betrachtet.

Diese Erzählung, die als eines der ersten antistalinistischen Werke in der russischen Literatur gilt und die den Literaturskandal des Jahres 1926 und eine hektische propagandistische Offensive gegen ihren Autor verursachte, hat schon die Aufmerksamkeit der Kritiker und Literaturwissenschaftler auf sich gezogen. Im Mittelpunkt des Interesses an diesem Werk stehen aber meistens seine politischen und publizistischen Aspekte, während seine Poetik und seine Erzählform wenig beachtet blieben. Diese Erzählung ist jedoch für die Evolution von Pil'njaks narrativen Verfahren wie auch der russischen Avantgarde repräsentativ.

Der Hauptunterschied zwischen den Erzählformen der Erzählung *Povest' nepogašennoj luny* einerseits und der Romane *Golyj god* und *Mašiny i volki* andererseits besteht darin, dass das Erzählen in dieser Erzählung von einer einheitlichen erzählenden Perspektive aus durchgeführt wird, wobei diese einen höchsten Grad narrativer Kompetenz innerhalb des Textes besitzt. Dieser Umstand unterscheidet diese Erzählung nicht nur von Pil'njaks oben genannten Romanen, sondern auch von seinen frühen Werken, in denen die erzählende Perspektive häufig einer Figurenperspektive untergeordnet wird. Dies bedeutet aber nicht, dass Pil'njak in *Povest' nepogašennoj luny* zu einer realistischen oder quasirealistischen Erzählform gelangt, da die narrative Kompetenz der erzählenden Perspektive von anderer Natur als die realistische Perspektive ist. Obwohl die erzählende Perspektive in dieser Erzählung einen sehr hohen Grad an narrativer Kompetenz besitzt, ist ihre Kompetenz dennoch auf verschiedene Ebenen der Perspektivierung beschränkt, so dass die von dieser Perspektive aus vorgestellten Elementen als die „erstgeschaffenen“, d.h. ohne ihren ideologischen oder sachlichen Kontext wahrgenommen werden. Dies ermöglicht es dem Autor nicht nur, ein syntagmatisch gestaltetes Sujet aufzubauen, sondern auch eine offene Struktur zu schaffen, in der die im Text vorkommenden Perspektiven, wenn sie sich auch in Bezug auf die narrative Kompetenz voneinander unterscheiden, in Bezug auf die narrative Autorität tatsächlich gleichberechtigt sind. Das dadurch entstehende

Bedürfnis nach einer Bestimmung der narrativen Autorität wird dabei durch die Elemente der paradigmatischen Achse der Bedeutungen (wie z.B. durch das konstant wiederholte Motiv des Mondes) kompensiert, die in dieser Struktur eine entscheidende Rolle spielen.

Wenn das Hauptthema des Roman *Golyj god* die Revolution ist, lässt sich das Hauptthema der Erzählung *Povest' nepogašennoj luny* als eine Ordnung nach der Revolution bezeichnen, wobei das Werk wieder kaum endgültige Antworten auf die von ihm selbst gestellten Fragen gibt. Der Hauptkonflikt der Erzählung ist eigentlich eine Opposition zwischen der Natur und dem System: der Anspruch des Systems, alles zu bestimmen, zu regeln und sich das menschliche Leben unterzuordnen, stellt sich als eine globale Selbsttäuschung heraus, da er in Widerspruch mit den Naturgesetzen (d.h. mit der biologischen Ethik) tritt. Der Tod als Hauptereignis des Textes wird somit zum Symbol dieses Widerspruchs, und die narrative Form der Erzählung entspricht diesem Hauptkonflikt des Werks.

Die neue narrative Form, die Pil'njak in den späteren 1920er Jahren entwickelte, hätte sehr produktiv werden können, zumal die Synthese von Elementen der avantgardistischen und der realistischen Poetik eine außerordentlich wichtige Bedeutung für die gesamte Weltliteratur des 20. Jahrhunderts hat. Die Entwicklung der neuen Erzählformen wurde jedoch wie Pil'njaks künstlerische Evolution sowie die künstlerische Evolution der russischen Literatur in der 1930er Jahren gewaltsam unterbrochen. Das Ende von Pil'njaks poetischer Entwicklung – wie auch der Entwicklung der Werke vieler russischer Künstler und Schriftsteller jener Zeit – ist also von der neuen Suche geprägt, die diesmal nicht von der Logik seines Werks, sondern von politischen Umständen inspiriert wird. Trotzdem ist die Suche nach einem Kompromiss mit den von Literaturfunktionären der kommunistischen Partei vorgeschriebenen Regeln und der Versuch, sich der von diesen Funktionären etablierten Kunstrichtung des sozialistischen Realismus anzupassen, die im **8. Kapitel** der vorliegenden Arbeit betrachtet werden, unterbrochen worden.

Um diesen Kompromiss vorzustellen, wird in diesem Kapitel zum Teil in Anlehnung an Hans Günter, Robert Hodel und andere westlichen Forscher der Begriff **des sozialistischen Realismus** (*Sozrealismus*) im narratologischen Sinne erläutert. Die Hauptfrage, die in Bezug auf diesen Begriff entsteht, ist eigentlich die Frage, ob der Sozrealismus als eine Kunstrichtung oder Kulturformation, die in einer Reihe mit dem klassischen Realismus oder mit der Romantik steht, definiert

werden kann. Wenn wir davon ausgehen, dass der Sozialismus eine richtige Kunstrichtung darstellt, so ist in erster Linie zu konstatieren, dass diese Kunstrichtung erstens äußerst unproduktiv ist und zweitens nur im Rahmen des sowjetischen totalitären Systems vollständig realisiert werden kann.

Der Sozialismus gehört eindeutig zu den primären Stilformationen. Seine philosophische Grundlage ist der Rationalismus, und dies in einer konkreten und streng beschränkten Form, der Form der Marxismus in seiner offiziell-sowjetischen Variante. Als eine primäre Stilformation weist der Sozialismus viele gemeinsame Züge mit anderen primären Stilformationen auf und stellt in gewissem Maße eine Vollendung mancher Tendenzen dar, die für primäre Stilformationen prinzipiell charakteristisch sind. Dies bezieht sich u.a. auf die im Voraus angenommene Vorstellung einer objektiven Realität, die auf die eine oder andere Weise für alle primären Kunstrichtungen obligatorisch ist. Im Unterschied zum klassischen Realismus aber, dessen Vorstellung nach dieser Realität durch eine Konvention zwischen allen Mitgliedern des narrativen Aktes etabliert wird und deshalb bis zu einem gewissen Grad variabel ist, lässt der Sozialismus nur ein einziges Modell dieser Realität zu, und zwar ein Modell, das auf marxistischen oder quasimarxistischen Begriffen und Kategorien gründet.

Da das sozialistische Weltmodell den Anspruch erhebt, allumfassend zu sein, schließt es alle Ebenen des narrativen Aktes – von den räumlichen bis zu den ideologischen – ein. Da das Modell weiterhin einen Anspruch auf die vollständige Entsprechung zu einer objektiven bzw. außerhalb des Textes existierenden Realität erhebt, kann es nur vortextuell gesetzt werden. Dies bedeutet, dass die Opposition der semantischen Räume und ein von ihr verursachtes Ereignis in einem sozialistischen Werk gleichfalls nur vortextuell gesetzt werden können. Ein ähnliches narratives Verfahren gibt es im klassischen Realismus, dort jedoch stellt es nur eine der möglichen Varianten dar, während dieses Schema für den Sozialismus das einzig mögliche Schema ist.

Da alle ethischen und ästhetischen Kategorien, die für einen sozialistischen Text aktuell sind, auch für die von ihm abgebildete Realität aktuell sind, muss ein Text erstens einem bestimmten Normsystem entsprechend aufgebaut werden und zweitens der Verbesserung der Welt dienen. Dies bringt den Sozialismus dem Klassizismus näher, was schon Abram Terz betont hat. Der Unterschied besteht aber darin, dass der Klassizismus sich nicht auf die Idee der absoluten

Wahrhaftigkeit der Realität, sondern auf die Idee der Glaubwürdigkeit stützt und deshalb seine Aufgabe in Bezug auf die Verbesserung der Welt beschränkt, während der Sozrealismus eine Totalität und Absolutheit seiner Weltauffassung postuliert. Dies nähert den Sozrealismus dem altrussischen (oder im weiteren Sinne dem mittelalterlichen oder religiösen) Diskurs an, aber wenn ein Normensystem, das dem mittelalterlichen Diskurs zugrunde liegt, metaphysischer und unpersönlicher Natur ist, setzt der Sozrealismus ein ihm zugrunde liegendes Norm- und Wertesystem voraus, das, obwohl es tatsächlich auch metaphysisch ist, sich als ein empirisches oder eher quasiempirisches versteht und somit der Rechtfertigung durch eine quasianthropomorphe Instanz bedarf.

Diese Umstände und Eigenschaften des sozrealistischen Diskurses bestimmen die besondere Struktur des sozrealistischen Textes. Da der sozrealistische Diskurs auf der Vorstellung von einer objektiven und einheitlichen Realität gründet, bedarf ein sozrealistischer Text – wie ein Text des klassischen Realismus – einer einheitlichen Perspektive, von der aus diese Realität einheitlich dargestellt werden kann. Dies setzt eine starke Position der erzählenden Perspektive voraus, die im sozrealistischen Text immer den höchsten Grad der narrativen Kompetenz besitzt, sowie einen Sujetsaufbau auf der Grundlage der syntagmatischen Achse der Bedeutungen, deren Elemente von dieser erzählenden Perspektive aus nachvollziehbar sind.

Da die Fähigkeit, eine vollständige Information über die Realität im sozrealistischen Diskurs von dem Fachwissen über der dieser Realität zugrunde liegenden Gesetze abhängt und tatsächlich esoterischer Natur ist, stehen die narrative Kompetenz und die narrative Autorität im sozrealistischen Text in engem Zusammenhang. Eine starke erzählende Perspektive bestimmt also nicht nur das Ereignis des Textes, sondern auch eine Hierarchie der Perspektiven, die sich im sozrealistischen Text als eine ausschließlich feste und eindeutige erweist.

Die syntagmatische Entwicklung des Sujets, die kausal von der Perspektive eines allwissenden und omnipräsenten Erzählers aus bestimmt wird, kann auf die produktivste Weise durch große epische Gattungen realisiert werden. Deshalb wird gerade der Roman zur Hauptgattung des sozrealistischen Diskurses.

Einzigartig sind aber im Sozrealismus die Verhältnisse zwischen den narrativen Instanzen in Bezug auf die narrative Autorität. Da die Opposition der semantischen Räume im sozrealistischen Text im Voraus und vortextuell gesetzt wird, bleibt der

Erzähler, obwohl er den höchsten Grad der narrativen Autorität *innerhalb* des Textes besitzt, lediglich der Vermittler einer Ideologie, die von einer sich *außerhalb* des Textes befindenden Instanz formuliert wird. Im Unterschied zu Tolstojs Diskurs kann ein impliziter Autor nicht als eine solche Instanz auftreten, da er praktisch nur innerhalb des Textes existiert. Im Unterschied zum Diskurs der altrussischen Literatur, wo diese Instanz metaphysischer Natur und unpersönlich war, bedarf der sich auf quasiempirische Kategorien stützende Sozialismus einer Instanz, die quasipersönlich und quasianthropomorph ist. Deshalb ist festzustellen, dass eine solche Instanz im sozialistischen Diskurs die Instanz *des impliziten Lesers* ist.

Die Einmaligkeit der sozialistischen Narration zeichnet sich dadurch aus, dass in dem sozialistischen narrativen System gleichzeitig zwei implizite Leser anwesend sind. Der erste ist ein Leser im traditionellen Sinne dieses Wortes, ein Rezipient, ein Objekt der Textwirkung und ebenfalls ein Objekt der von diesem Text ausgeübten Weltverbesserung. Der zweite ist ein allwissender und omnipräsenter Leser, ein Träger der letzten Wahrheit, ein Prüfer und ein Zensor. Gerade dieser implizite Leser, der auf verschiedene Weise konkret gedacht werden kann, besitzt in der sozialistischen Narration den höchsten Grad narrativer Autorität und bildet ein Schlüsselement, ohne das ein sozialistischer Text schlicht undenkbar ist.

Damit sind zwei weitere wesentliche Eigenschaften eines sozialistischen Textes verbunden: seine kanonische Regelung und sein imperatives Pathos.

Es ist offensichtlich, dass sowohl der Sozialismus im Allgemeinen als auch die sozialistische Narration im Besonderen einen künstlerischen Ausdruck der offiziellen sowjetischen Ideologie darstellen, wie z.B. der klassische Realismus bis zu einem gewissen Grade die Weltauffassung der Philosophie Hegels zum Ausdruck bringt. Es ist auch offensichtlich, dass kaum eine andere Kunstrichtung in der Weltkultur so feindlich und so gegensätzlich zur Avantgarde ist, wie der Sozialismus. Trotzdem stellt sich der Sozialismus gerade als eine Kunstrichtung heraus, in der viele prominente Avantgardisten – einschließlich Boris Pil'njak – ihren künstlerischen Weg beenden.

In der vorliegenden Arbeit werden die konkreten Umstände betrachtet, unter denen Pil'njak zur Versöhnung mit der offiziellen sowjetischen Ideologie und ihrer ästhetischen Ausdruckweise zu kommen versuchte: die grundsätzliche Änderung der politischen Situation am Ende der 1920er und Beginn der 1930er Jahre; die

prinzipielle Unvollendetheit der Position Pil'njaks gegenüber der Revolution und dem Sowjetregime; die Parteipolitik, die prominente Künstler zu Geiseln der Parteiführung machte; die Abwesenheit einer Alternative u.a.

Die Widersprüchlichkeit von Pil'njaks Stellung gegenüber der neuen politischen und künstlerischen Situation spiegelt sich wider in seinen publizistischen Texten wie z.B. einem Essay für die amerikanische Zeitschrift *Nation* (1931), seinen Zyklen von Reiseaufzeichnungen *Kamni i korni* (1932) und *O. K.* (1933), seiner Rede im Vorstandsplenum des Verbandes der sowjetischen Schriftsteller (1936) usw. Dadurch entwickelt sich eine narrative Kompromissform, die sich in seinen späteren künstlerischen Werken, wie z.B. den Erzählungen *Roždenie čeloveka* (1934) und *Sozrevanje plodov* (1935) oder dem Roman *Soljanoj ambar* (1937) beobachten lässt und die in der vorliegenden Arbeit anhand der Erzählung *Bol'soj šlem* (1934) ausführlich analysiert wird.

Diese Erzählung, die u.a. den Versuch darstellt, eine – sowohl für den Autor selbst als auch für die Parteiführung – akzeptable Position gegenüber dem beginnenden Terror zu finden, ist eine Lebensbeschreibung des begabten Ölingenieurs Vladimir Kondakov, der vor der Revolution eine schnelle Karriere bei der Ölfirma Nobel gemacht hat, in der Zeit des Bürgerkriegs alles verloren hat und daraufhin der Sowjetregierung bis zu dem Zeitpunkt dient, an dem er erfährt, dass viele seiner Freunde und Kollegen, ebenfalls alte Ingenieure, als Mitglieder einer antisowjetischen Verschwörung festgenommen worden sind.

Obwohl sich diese Erzählung durch Elemente einer früheren narrativen Technik, wie z.B. die Verknüpfung der verschiedenen Perspektiven, auszeichnet, sind diese Elemente in ein anderes narratives System eingeschlossen, das rein realistisch ist. Die (soz)realistische Grundlage der narrativen Form entwickelt sich nicht nur durch ein syntagmatisch aufgebautes Sujet, eine Hierarchie der Perspektiven und eine äußerst starke Position der Perspektive des Erzählers, sondern auch durch das konstante Streben, einer außertextuell stehenden, höchst autoritativen und höchst imperativen Ideologie zu entsprechen. Dennoch treten die Elemente der früheren Pil'njakschen Narration sogar in dieser Erzählung „unangemessen“ kompakt auf: an manchen Stellen sprengen sie die sozrealistische Konstruktion und machen das Erzählen künstlich und wenig überzeugend. Pil'njak war tatsächlich zu talentiert, um zu einem wirklichen Sozrealisten zu werden. Dies war ein Grund dafür, dass die offizielle sowjetische Kritik die Erzählung *Bol'soj šlem* sowie andere spätere

Werke Pil'njaks meist abgelehnt hat.

Trotzdem sind die Erzählung *Bol'sjoj šlem* sowie andere spätere Werke Pil'njaks für die narrative Evolution des Schriftstellers sehr aufschlussreich. Außerdem kann mit ihnen exemplarisch gezeigt werden, dass Sozialismus und echte Kunst unvereinbar sind.

Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass das Hauptproblem eines narrativen Systems eigentlich das Problem seines Schlüsselements ist, und zwar der Perspektive.

Die Probleme der diachronen Entwicklung der narrativen Formen lassen sich dabei als ein Problem der Veränderung der Position und des Wechselverhältnisses der Perspektiven im Text auffassen. Der Mechanismus dieser Veränderung bezieht sich in erster Linie auf die Veränderung im Bereich der zwei von uns definierten Kategorien: der narrativen Kompetenz und der narrativen Autorität.

Die in Bezug auf die narrative Autorität stehenden Fragen können so formuliert werden: Auf welcher Grundlage baut die aktive Seite des narrativen Aktes ihr Weltbild? Lässt sie nur eine einzige Auffassung der erzählten Welt zu oder geht sie davon aus, dass es mehrere Auffassungen geben kann? Ist die Vorstellung von „einer Wahrheit in letzter Instanz“ für sie relevant und, wenn ja, ist sie bereit, eine Verantwortung für diese Wahrheit zu übernehmen, oder versteht sie sich selbst nur als Vermittler dieser Wahrheit? Und wie sieht eine Alternative zu dieser Wahrheit aus, wenn ihre Existenz zugelassen ist?

Die Fragen, die in Zusammenhang mit der narrativen Kompetenz stehen, sind vor allem folgende: Worin besteht das Wechselverhältnis der Perspektiven in einem Textraum? Kann eine Perspektive einen höheren Grad an narrativer Kompetenz besitzen und, wenn ja, von welchen Kriterien ausgehend ist es möglich, diesen Grad zu definieren? Ist eine erzählte Welt als eine Ganzheit gedacht, die räumlich, zeitlich und kausal von einer einzelnen Perspektive aus nachvollziehbar ist, oder als eine Verknüpfung unterschiedlicher Weltbilder, die nur von verschiedenen Perspektiven aus dargestellt werden können? Wo liegt die Grenze für diese Vorstellungsvielfalt, wenn ein einheitliches Weltbild unmöglich ist?

Die Fragen nach der narrativen Autorität beziehen sich meist auf ein narratives

System insgesamt, während sich die Fragen nach der narrativen Kompetenz in erster Linie auf eine Realisierung dieses Systems im Rahmen eines konkreten Diskurses oder eines konkreten Textes beziehen. Natürlich setzen diese Fragen keine präzise Antwort im engeren Sinne dieses Wortes voraus: häufig geht es um einen Grad, ein Maß, eine Tendenz. Dennoch stehen diese und weitere von ihnen abgeleitete Fragen in einem engen Zusammenhang miteinander und bilden ein Forschungsgebiet, das bis heute kaum Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.

Unsere Zeit ist eine Zeit der Revolution im Informationsbereich, und das Bedürfnis nach einem Verständnis der narrativen Gesetze und Gesetzmäßigkeiten wird äußerst aktuell. Dieses Bedürfnis zu erfüllen ist eine Aufgabe mehrerer Untersuchungen und Analysen, die unterschiedlichen narrativen Aspekten gewidmet sind. Die Untersuchung der Kunstliteratur spielt jedoch eine Schlüsselrolle, da die Kunstliteratur gerade einen Narrationstyp darstellt, der praktisch alle narrativen Elemente einschließt und sich dadurch als ein Kommunikationsmodell betrachten lässt, dessen Eigenschaften für alle narrativen Verfahren relevant sind.

Es bleibt zu hoffen, dass die vorliegende Arbeit einen fruchtbaren Beitrag zu dieser Aufgabe leistet und ihre Leser in diesem Sinne nicht enttäuscht hat.

Библиография

- Андреев Ю. Революция и литература. Л. 1969.
- Андрей Белый. Арабески. Книга статей. М. 1912.
- Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М. 1910.
- Анпилова Л. Н. Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности. Авт. дисс. к. ф. н. Екатеринбург 2002.
- Аристотель. Поэтика. М. 1957.
- Ауэр А. П. О поэтике Бориса Пильняка. Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Коломна 1991, с. 4-15.
- Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. 1979.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975.
- Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Л. 1929.
- Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1972.
- Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л. 1929.
- Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов: „Перевал“ и судьба его идей. М. 1989, с. 146-149.
- Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР. Т. 1. (М.) 1953.
- Берковский Н. Я. Романтизм. КЛЭ, т. 6, М. 1971. С. 244-245.
- Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. Изд. Московской патриархии. М. 1989.
- Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София 1942.
- Боген А. О некоторых особенностях нарративной структуры Достоевского. Вестник Томского государственного педагогического университета. Выпуск 3 (40), 2004. Серия: Гуманитарные науки (филология). С. 104-112.
- Бревнова С. В. Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка). Авт. дисс. к. ф. н. Краснодар 2002.
- Бунин И. А. Собрание сочинений. Том четвертый. М. 1988.
- Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. Л. 1967.

- Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л. 1990.
- Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М. 1962, Русский реализм конца XIX века. Л. 1974.
- Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Под. ред. В. А. Жирмунского. Л. 1940.
- Ветловская В. Поэтика романа „Братья Карамазовы“. Л. 1977.
- Виноградов В. О художественной прозе. Виноградов В. О языке художественной прозы. М. 1980.С. 56-175.
- Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.1930.
- Волошинов В. Н. Экспозиция проблемы „чужой речи“ (1928). Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Сост. Д. Кирай – А. Ковач. Budapest 1982. С. 109-115.
- Воронский А. Литературные силуэты. 1. Борис Пильняк. Красная новь 1922, № 4, с. 252 – 269.
- Галинская И. Л. Загадка Сэлинджера. Галинская И. Л. Загадки известных книг. М. 1986.
- Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР. Том 4. М. 1951.
- Горбачев Г. Творческие пути Пильняка. Б. Пильняк. Статьи и материалы. Мастера современной прозы. Л. 1928.
- Гофман В. Место Пильняка. Бор. Пильняк. Статьи и материалы. Л. 1928.
- Переиздание: Мастера современной литературы. Сборник под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова. Ardis. Ann Arbor (без года).
- Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. 1957.
- Гуковский Г. Реализм Гоголя. М.-Л. 1959.
- Гуревич А. Категории средневековой культуры. М. 1972.
- Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры. Реализм - (...) - Постсимволизм (Авангард). Salzburg 1982.
- Дойчер И. Троцкий в изгнании. М. 1991.
- Долинин А. С. Достоевский и другие: статьи и исследования о русской классической литературе. Л. 1989.
- Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14. Л. 1976.

- Ершов П. Конек-горбунок. Стихотворения. Библиотека поэта. Л. 1951.
- Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977, с. 106-133.
- Житков Борис. Избранное. М. 1957.
- Зонин А. Надо перечить. О литературном отделе „Красной нови“. На посту. 1923 № 2-3, кол. 213-224.
- Зубакин Б. М. Борис Пильняк. Россия. №5, январь 1923, с. 29-30.
- Зунделович Я. О. „Невеста“. Труды Узбекского гос. университета. Новая серия 1957, № 72.
- Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М. 2001. С. 206-219.
- Карамзин Н. М. Бедная Лиза. М. 1988.
- Ким Хон Чжун. Поэтика романа Б. А. Пильняка „Машины и волки“. Авт. дисс. к. ф. н. СПб 2004.
- Кислова Л. С. Динамика художественной прозы Б. Пильняка. Авт. дисс. к. ф. н. Тюмень 1997. Горинова С. Ю. Проблемы поэтики прозы Б. Пильняка 20-х гг. Авт. дисс. к. ф. н. СПб 1995.
- Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М. 1972.
- Краснов–Левитин А. Лихие годы: 1925–1941. Воспоминания. УМСА-Press 1977.
- Крючков В. П. Борис Андреевич Пильняк. „Мысль и рисунок“ в „Повести непогашенной луны“. Еретики в литературе. Саратов 2003.
- Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М. 1974.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л. 1967.
- Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили (1973). Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Т. 1. Л. 1987. С. 202-222.
- Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. Л. 1971.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. 1970.
- Лотман Ю. О мифологическом коде сюжетных текстов. Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту 1973. С. 86-90.
- Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск 1922.
- Манн Ю. Романтизм. М. 1976.
- Маркович В. „Повести Белкина“ и литературный контекст. Пушкин:

Исследования и материалы. Т. 13. Л. 1989, с. 63-87.

- Маркович В. М. Между эпосом и трагедией (О художественной структуре романа И. С. Тургенева „Дворянское гнездо“). Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Сборник статей ученых Ленинградского и Будапештского университетов. Л. 1984. С. 49-76.
- Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л. 1975.
- Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. Л. 1975.
- Маслов Ю. С. Введение в языкознание. М. 1975.
- Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М. 1994.
- Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX – начала XX века. Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Сборник статей ученых Ленинградского и Будапештского университетов. Л. 1984.
- Муратов А. Б. Тургенев после „Отцов и детей“. Л. 1982.
- Николаев П. А. Реализм как теоретико-литературная проблема (к истории изучения). Советское литературоведение за пятьдесят лет. М. 1967.
- Новиков В. Творческое развитие Бориса Пильняка. Вопросы литературы. 1975, 6, с. 186-209.
- Огнев Н. Только через массу. Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей № 1. М. – Л. 1924.
- Огнев Н. Только через массу. Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей. М. – Л. 1924.
- Одоевский В. Повести. М. 1977.
- Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М. 2002.
- Палиевский П. Экспериментальная литература. Вопросы литературы, 1966, 8, с. 78-90.
- Паперный В. Культура „два“. Ann Arbor, Michigan 1985.
- Пильняк Б. Заказ наш. Новая русская книга. Берлин 1922, № 2, с.1-2.
- Пильняк Б. Владимир Зазубрин. „Два мира“. Печать и революция. 1922 № 1, с. 294-295.
- Пильняк Б. Иван-да-Марья. Берлин-Петербург-Москва 1922.
- Пильняк Б. Избранные произведения. М. 1976.
- Пильняк Б. Сочинения в трех томах. Составление, подготовка текста и

- комментарии Б. Б. Андроникашвили-Пильняка. М. 1994.
- Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей № 1. М. – Л. 1924.
 - Пропп В. Я. Морфология сказки (1928). М. 1969.
 - Синявский А. – Терц А. Литературный процесс в России. М. 2003.
 - Словарь литературоведческих терминов. М. 1974.
 - Смирнов И. П. О барочном комизме. Wiener Slawistischer Almanach 1980, V. 6. S. 5-15.
 - Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. 1994.
 - Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л. 1977.
 - Судьбы русского реализма. Под. ред. К. Д. Муратовой. Л. 1972.
 - Сучков Б. Исторические судьбы реализма. Размышление о творческом методе. М. 1970.
 - Тамарченко Н. Д. „Голый год“ Б. Пильняка как художественное целое. Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М. 1995, с. 16-26.
 - Тамарченко Н. Д. Повествование. Чернец Л., Хализев В. и др. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 279-295.
 - Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Под общей ред. В. Г. Черткова. Т. 18. М.-Л. 1934.
 - Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. 12. Повести и рассказы 1885-1902. М. 1982.
 - Томашевский Б. В. Сюжетное построение (1925). Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Сост. Дьюла Кирай – Арпад Ковач. Budapest 1982. С. 664–676.
 - Троцкий Л. Б. Пильняк. Литература и революция. М. 1923. Переиздание: Trotsky L. on B. Pilnyak. Letchworth Herts 1979.
 - Троцкий Л. Преданная революция. М. 1991.
 - Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 6, М. 1981.
 - Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977.
 - Успенский Б. А. Поэтика композиции. М. 1970.
 - Флоренский П. Иконостас (1918). Флоренский П. Сочинения в четырех томах. Т. 2. М. 1996.

- Харчевников А. В. Своеобразие прозы Бориса Пильняка. Учебное пособие по спецкурсу. Ч. 1. Магадан 2002.
- Ходель Р. Платонов – Кафка – Вальзер: опыт поэтологического исследования. Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 4. СПб 2008. С. 48-61.
- Чернышевский Н. Г. Избранные философские сочинения. Т. 1. М. 1950.
- Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. Т. 10, М. 1981.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971.
- Шайтанов И. О. Исторические метафоры Бориса Пильняка („Красное дерево“ и „Волга впадает в Каспийское море“). Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Коломна 1991, с. 47-56.
- Шкловский В. Б. Лев Толстой. М. 1963.
- Шкловский В. Теория прозы. М. 1929.
- Шмид В. Проза как поэзия. СПб 1998.
- Шмид В. Нарратология. М. 2003.
- Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: семидесятые годы. Л. 1974.
- Юсупова Р. Ж. Стилистический комплекс художественного контекста (на материале романа Б. Пильняка „Голый год“). Авт. дисс. к. ф. н. Алма-Ата 1991.
- Bal M. Narratology: Introduction in the Theory of Narrative. Toronto 1985.
- Bal M. Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit. Poétique 1977, 29, p. 107-127.
- Bal M. Narratologie: Les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris 1977.
- Bal M.: De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie. 2. Ed. Muidenberg 1980.
- Barthes R.: La mort de l'auteur. Barthes R. Œuvres complètes. 2. Paris 1994. P. 491-495.
- Beach J. W. The Twenty Century Novel: Studies in Technique. New York and London 1932.
- BEAT. Антология поэзии битников. М. 2004.
- Beekman K. D. A Critical-Empirical Research on the Classification of Avant-Garde Literature. Poetics 1984, Vol. 13, N. 6.

- Bogen A. Figur und Perspektive. Anhand von Beispielen der russischen realistischen und modernistischen Prosa. *Narratologia: Textkohärenz und Narration*. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne. Hodel R., Lehmann V (Hrsg.). Berlin – New York 2008. S.101-154 (Bogen 2008a).
- Bogen A. Perspektivierung und Rekurrenz. *Narratologia: Textkohärenz und Narration*. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne. Hrsg. R. Hodel, V. Lehmann. Berlin – New York 2008. S.155-177 (Bogen 2008b).
- Boileau N. *L'art poétique (1674)*. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von August Beck. München 1970.
- Bonheim H. *Literary Systematics*. Cambridge 1990. P. 299-300.
- Booth B. A. *Form and Technique in the Novel*. In: *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. Baker J. E. Princeton 1950 u. a.
- Booth, Wayne C. „The Rhetoric of Fiction“ and the Poetics of Fiction. *Towards a Poetics of Fiction*. Ed. M. Spilka. Bloomington-London 1977.
- Booth Wayne C. *The Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press 1974.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.
- Bristol E. Boris Pil'nyak. *The Slavonic and East European Review*, No. 97 (June 1967), pp. 494-512.
- Brooks C., Warren R. P. *Understanding Fiction*. New York 1943.
- Brooks C., Warren R. P. *Understanding Fiction*. New York 1971.
- Browning G. *Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter*. Ann Arbor 1985.
- Canetti E. *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt am Main 1991.
- Clark K. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago, London 1981.
- Dali S., Montanya L., Gasch S. *Manifest Groc*. Barcelona 1928 (Fundació Joan Miró. Barcelona 2004).
- Damerau R. *Boris Pil'njaks Geschichts- und Menschenbild, Bibliographische und thematische Untersuchungen*. Giessen 1976.
- Deutscher J. *The Prophet Outcast. Trotsky: 1929 – 1940*. London 1963.
- Eco U. *Einführung in der Semiotik*. Autorisierte deutsche Ausgabe von JürgenTrabant. München 1994.

- Fichte J. G. Die Bestimmung des Menschen. Hamburg 1979.
- Flaker A. Die russische Avantgarde. Glossarium der russischen Avantgarde. Hg. von A. Flaker. Graz-Wien 1989.
- Frege G. Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien. Herausgegeben und eingeleitet von G. Patzig. Göttingen 1962, S. 38-63.
- Frege G. Über Sinn und Bedeutung. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. NF 100 1892, S. 25-50.
- French W. J. D. Salinger. Boston 1976.
- Friedmann N. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. Publications of the Modern Language Association of America. 1955. Vol. 70. P. 1160-1184.
- Genette G.: Discours du récit. Paris 1972.Русский перевод: Женетт Ж. Повествовательный дискурс. М. 1998.
- Goldstein B., Goldstein S. Zen and Salinger. Modern Fiction Studies. Vol. 12. N. 3. Lafayette 1966. P. 313-324.
- Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, Wien 1988.
- Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart 1984.
- Günther H. Verordneter oder gewachsener Kanon? Zu einigen neuen Arbeiten über die Kultur der Stalinzeit. Wiener Slawistischer Almanach, 1986, Bd. 17, S. 305-327.
- Handke P. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt am Main 1970.
- Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11).
- Hee-Sok Kim. Verfahren und Intention des Kombinatorischen in B. A. Pil'njaks Erzählung „Ivan da Mar'ja“. München 1989.
- Hegel G. W. F. Werke 13. Frankfurt am Main 1970.
- Hodel R. Absatzstruktur und Satzbau. *Narratologia: Textkohärenz und Narration*. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne. Hrsg. R. Hodel, V. Lehmann. Berlin – New York 2008. S. 43-73 (Hodel

2008a).

- Hodel R. Der Sozialismus als ästhetische Innovation? Zu Ostrovskijs *Kak zakaljalas' stal'* und Hermlins *Die Kommandeuse*. B. Brehmer, K.B. Fischer, G. Krumbholz (Hrsg.). Aspekte, Kategorien und Kontakte slavischer Sprachen. Festschrift für Volkmar Lehmann zum 65. Geburtstag. Hamburg 2008, 221-235 (Hodel 2008b).
- Hodel R. Dostoevskij zwischen Realismus und Moderne – eine Untersuchung zur Syntax. *Dostoevsky Studies*, New Series, 10, 2006, 9-29.
- Hodel R. Erlebte Rede in der russischen Literatur. Vom Sentimentalismus zum Sozialistischen Realismus. Frankfurt am Main u. a. 2001.
- James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. New York and London 1934.
- Jensen P. A. Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung *Farbige Winde*. Mythos in der Slawischen Moderne. Hrsg. W. Schmid. Wien 1987. S. 293-325. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20).
- Jensen P. A. Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak 1915 - 1924. Copenhagen 1979.
- Keith A. B. A history of Sanskrit Literature. Oxford 1928.
- Kerouac J. Essentials of Spontaneous Prose. Evergreen Review. 1958, 5.
- Kristeva J. Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris 1978.
- Kromm N. Boris Pil'njaks Poetik des Selbstzitats in den 30er Jahren. Frankfurt am Main 2005.
- Lappin Shalom. An Introduction to Formal Semantics. In: The Handbook of Linguistics. Ed. by Mark Aronoff und Janie Kees-Miller. Malden, Massachusetts, USA – Oxford, UK 2001, p. 355-388.
- Lennon John. Lennon Remembers: The Complete Rolling Stone Interviews from 1970. Putnam 2005.
- Lennon, John, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr. The Beatles Anthology. Chronicle Books 2000.
- Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Le „point de vue“. Théorie et analyse. Paris 1981.
- Lubbock P. The Craft of Fiction. New York 1921.
- Maguire R. A. Ekphrasis in Isaak Babel. Depictions. Slavic Studies in the Narrative and Visual Arts in Honor of William Harkins. Ed. by D. M. Greenfield. Ann Arbor 1994.

- Marszk D. Russische Verben und Granularität. München 1996.
- Müller, Hans-Harald. Literarische Phantastik oder Interpretationsprobleme? Zur Erzählkonzeption von Leo Perutz – dargestellt an der Novelle „Nur ein Druck auf den Knopf“. In: Eicher, Thomas (Hg.), unter Mitarbeit von Peter Sowa: Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang. Oberhausen 2001. S. 177-191.
- Müller, Hans-Harald. Zur Funktion und Bedeutung des 'unzuverlässigen Ich-Erzählers' im Werk von Ernst Weiß. In: Engel, Peter/Müller, Hans-Harald (Hg.): Ernst Weiß – Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum Ersten Internationalem Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages. Hamburg 1990. Bern/Berlin (u. a.) Lang 1992 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte, Band 31). S. 186-196.
- Nünning A.: Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author“// Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1993. Bd. 67. S. 1-25.
- Nünning, Ansgar. Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In: Walter Grünzweig&Andreas Solbach (Eds.). Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context. Tübingen 1999. P. 53-73.
- Nünning, Ansgar (ed.) Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. (Unreliable Narration: Studies in the Theory and Practice of Unreliable Narration in English Narrative Fiction). Trier 1998.
- Ortega y Gasset J. Über den Blickpunkt in der Kunst (Original: Sobre el punto de vista en las artes). Gesammelte Werke. Band III. Stuttgart 1956.
- Phelan, James&Mary Patricia Martin. „The Lessons of Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of the Day*. In: Herman, David (Ed.). Narratologies: New Perspectives on Narrative Analyses. Columbus: Ohio State University Press 1999. P. 88-109.
- Phelan, James. Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Columbus: Ohio State University Press 1996.
- Reck Vera T. Boris Pil'niak: A Soviet Writer in Conflict with the State.

Montreal 1975.

- Rimmon (-Kenan) S. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London 1983.
- Salinger J. D. For Esmé – with Love and Squalor. London 1972.
- Salinger J. D. Nine Stories. New York 1948.
- Schelling F. W. J. Ideen zu einer Philosophie der Natur. In: Schelling F. W. J. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Werke 5. Stuttgart 1994.
- Schelling F. W. J. Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen. In: Schelling F. W. J. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Werke 2. Stuttgart 1980. S. 67-176.
- Schelling F. W. J. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. In: Schellings Werke. Hauptband 3. München 1927 (Wiederaufgabe 1977). S. 229-374.
- Schmid W. Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution. Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk. Ed. J. J. van Baak. Amsterdam 1984. S. 523-552.
- Schmid W. Ebenen der Erzählperspektive. Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Ed. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum 1989. S. 433-449.
- Schmid W. Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs „Vecnyj muz“. Die Welt der Slaven. Jg. 13 (1968). S. 294-306. Der Textaufbau in der Erzählungen Dostoevskijs. (=Beihefte zu Poetica 10). München 1973.
- Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Zürich 1999.
- Schramm A. Die Frühen Romane B. A. Pil'njaks: Eine Untersuchung zur „ornamentalen Prosa“ der zwanziger Jahre. München 1976.
- Stanzel F. K. Die typischen Erzählsituationen in Roman. Wien, Stuttgart 1955.
- Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. Göttingen 1979.
- Stanzel F. K. Typische Formen des Romans. Göttingen 1964.
- The Genesis of Socialist Realism. Berkeley, Los Angeles 1963.
- Titzman M.: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. Literatursemiotik. // Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch. Bd. 3. Berlin 2003.
- Uspenskij B. Poétique de la composition. Poétique 1972, 9. P. 124-134; A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Berkeley 1973; Poetik der Komposition: Struktur des

künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt a. M. 1975.

- Walker B. History of Sanskrit Poetics. Calcutta 1960.
- Walker B. The Hindu World. N. Y. 1968.
- Wilson P. Boris Pilnyak. Survey: A Journal of Soviet and East European Studies, No. 47 (Jan. 1963), pp. 134-142.

