

ВЕСТНИК

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Том 19
Выпуск 3

2022
Сентябрь

ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

ВЕСТНИК ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ОСНОВАН В АВГУСТЕ 1946 ГОДА
ЖУРНАЛ «ВЕСТНИК СПбГУ. ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА» ВЫХОДИТ В СВЕТ С МАРТА 2004 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ПЕРЕХОДНЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- Багно В. Е., Мисникевич Т. В. О, искавший Флобер, ты предчувствовал нас*
(русские переводы романа *Саламбо* как индикатор
смены культурных эпох) 414
- Баранов Д. К.* Взаимодействие вербального и невербального в моноспектаклях
Е. В. Гришковца как способ преодоления постмодернистской традиции 427
- Васильева И. Э.* Социальное воображаемое литературного приёма:
к вопросу о динамике переходности в русской литературе конца XIX в.
(Достоевский, Гаршин, Чехов) 446
- Виролайнен М. Н.* Народность литературы Золотого века:
достижение романтизма или наследие классицизма? 470
- Соловьев А. Ю.* Встреча русского человека с Европой в путевых заметках
петровского времени (А. А. Матвеев)..... 486
- Степанов А. Д.* Переходная эпоха в литературе и термин *реализм*
(1840–1850-е гг.) 497



© Санкт-Петербургский
государственный
университет, 2022

КИНОТЕКСТ

<i>Бугаева Л. Д.</i> Достоевский А. Вайды и гетеротопия М. Фуко	515
<i>Вайскопф М. Я.</i> Почему так трудно экранизировать <i>Шинель</i> Гоголя	533
<i>Мартьянова И. А.</i> Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии	546
<i>Огудов С. А.</i> Киносценарий А. Г. Ржешевского <i>Бежин луг</i> в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна	559
<i>Разувалова А. И.</i> О специфике современного кинопрочтения деревенской прозы: <i>Братья и сестры</i> Ф. А. Абрамова — <i>Две зимы и три лета</i> Т. Р. Эсадзе....	575
<i>Якименко О. А.</i> Новый герой в венгерской литературе и кино 1960-х гг.	595

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Бурмакина Н. Г., Куликова Л. В., Попова Я. В., Артемьева А. И.</i> Формат текста как инклюзивная практика современного социума.....	607
<i>Копчук Л. Б., Андреева В. А.</i> Коммуникация 2.0: языковые особенности переписки в мессенджере немецкоязычной молодежи Швейцарии	627

На журнал «Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература»
можно подписаться по каталогу «Пресса России».

Подписной индекс 36319

Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-73026
от 6 июня 2018 г. (Роскомнадзор)

Учредитель: Санкт-Петербургский государственный университет

Главный редактор С. Т. Нефедов, д-р филол. наук, проф.

Редактор Н. А. Мирзоева

Корректор Ю. А. Стрельбицкая

Компьютерная верстка Ю. Ю. Тауриной

Дата выхода в свет 22.09.2022. Формат 70×100¹/₁₆.

Усл. печ. л. 18,9. Уч.-изд. л. 18,5. Тираж — 60 экз. Заказ № . Цена свободная.

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9

Адрес Издательства СПбГУ: 199004, Санкт-Петербург, В. О., 6-я линия, д. 11.

Тел./факс 328-44-22

Типография Издательства СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.

Позиция редакции может не совпадать с позицией авторов.

CONTENTS

LITERARY STUDIES

TRANSITIONAL PROCESSES IN RUSSIAN LITERATURE

- Bagno V. E., Misnikevich T. V.* *O seeking Flaubert, you have foreseen us* (The Russian translations of *Salammbô* as an indicator of the change of cultural epochs)..... 414
- Baranov D. K.* The interaction of verbal and non-verbal elements in Eugene Grishkovets' solo performances as a way to overcome the postmodern tradition..... 427
- Vasileva I. E.* Social imaginary of a literary technique: About dynamics of transitivity in Russian literature of the late 19th century (Dostoevsky, Garshin, Chekhov) 446
- Virolainen M. N.* Nationality (*narodnost'*) of Golden Age literature: The achievement of romanticism or the heritage of classicism 470
- Solovev A. Iu.* The meeting of a Russian with Europe in the travel writings of Peter the Great's era (A. A. Matveev)..... 486
- Stepanov A. D.* The transitional era in literature and the term *realism* (1840–1850s) 497

CINETEXT

- Bugaeva L. D.* Wajda's Dostoevsky and Foucault's heterotopia 515
- Weisskopf M. Ja.* Why is it so difficult to film Gogol's *Overcoat*..... 533
- Martianova I. A.* The presence of the possible world of cinema text in the modern screenplay..... 546
- Ogudov S. A.* Sergey Eisenstein: Director's interpretation of Alexander Rzheshesky's screenplay *Bezhin Meadow* 559
- Razuvalova A. I.* On the specifics of a contemporary film interpretation of *village prose: Brothers and Sisters* by F. A. Abramov — *Two Winters and Three Summers* by T. R. Esadze 575
- Iakimenko O. A.* New hero in the 1960s Hungarian fiction and film..... 595

LINGUISTICS

- Burmakina N. G., Kulikova L. V., Popova Ia. V., Artemeva A. I.* The format of the text as an inclusive practice in modern society..... 607
- Kopchuk L. B., Andreeva V. A.* Communication 2.0: Language features of correspondence in the messenger of German-speaking youth of Switzerland..... 627

Степанов Андрей Дмитриевич

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
a.d.stepanov@spbu.ru

Переходная эпоха в литературе и термин *реализм* (1840–1850-е гг.)*

Для цитирования: Степанов А. Д. Переходная эпоха в литературе и термин *реализм* (1840–1850-е гг.). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 497–514. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.306>

В статье излагаются основные вехи истории появления и утверждения литературного термина «реализм», который получил новое содержательное наполнение во французской литературе и критике 1840-х гг., а в 1849 г. впервые был использован в России в работе П. В. Анненкова. История термина не совпадала с историей формирования принципов реалистической эстетики. Это формирование начиналось в России в статьях В. Г. Белинского еще середины 1830-х гг., но носило ярко выраженный переходный (от романтизма к реализму) характер. Появление термина способствовало перенесению в Россию всего ассоциативного ореола «реалистической школы», как она понималась во Франции в то время. Изучение «запаздывающей авторефлексии» позволяет выдвинуть тезис об атеоретичности реализма: в отличие от предшествующего и последующего литературных направлений (романтизма и символизма), в данном случае художественная практика опережала рефлексию, полноценное осмысление приходило поздно, причем средствами самопознания оказывались не трактаты, а критические статьи о современной литературе, где понятие «реализм» служило средством журнальной полемики соперничающих литературных групп, у которых часто отсутствовала внятная программа. Те писатели, которых сегодня принято причислять к великим реалистам, не относили себя к этому направлению. «Реалистами» считались антиромантически настроенные авторы-«разночинцы», изображавшие знакомые им подробности «низкой» действительности. Закрепившийся впоследствии основополагающий тезис о социальной детерминации характеров и художественной типизации как признаке реалистического искусства оставался периферийным для авторефлексии реализма на первом этапе его развития. Все это обуславливает проблематичность концептуализации данного литературного направления, что усложняется сохраняющимся до сих пор влиянием советского литературоведения, стремившегося распространить неисторически понимаемый «реализм» на всю историю литературы и превратить его в конечную цель литературного развития. Преодолеть этот подход и вернуться к историческому осмыслению «реализма» — одна из насущных задач истории литературы.

Ключевые слова: реализм, история мировой литературы, история русской литературы, середина XIX в., авторефлексия.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527 «Литература “переходных эпох” как инструмент модернизации социальных связей», <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, ИРЛИ РАН.

В настоящее время отечественные литературоведы уже не сомневаются в возможности и допустимости использования термина «реализм» без горьковской прибавки «критический»¹. (Пост)перестроечное желание полностью переписать канон, отвергнув советский тезис об исключительно критическом характере лучших произведений XIX в., а также тезис о реализме как о конечной цели, к которой было устремлено развитие всей русской и мировой литературы, сменились стремлением разобраться в условиях возникновения и развития данного литературного направления, в его тематике, поэтике и рецепции, в том числе с точки зрения переходных явлений, возникавших на его «нижней» и «верхней» хронологических границах. Хотя о реализме существует огромная научная литература (особенно в области «персональных» исследований творчества великих писателей), его природа и даже временные рамки остаются по большому счету непроясненными. В данной области истории литературы по-прежнему актуален отмеченный сорок лет назад парадокс: «...реализм *описан* более тщательно, чем многие другие литературные эпохи, школы и направления, но, в отличие от них, остается *необъясненным*» (здесь и далее курсив в источнике. — А. С.) [Дёринг-Смирнова, Смирнов 2000: 21].

Действительно, даже вопрос о временных границах периода вызывает серьезные разногласия среди ученых. Принято считать, что в России реализм возник почти синхронно с аналогичным европейским — прежде всего французским² — явлением в литературе и искусстве и испытал зарубежное влияние в гораздо меньшей степени, чем романтизм, не говоря уже о классицизме³. Однако начало французского реализма исследователи могут относить как к 1830-м⁴ [Weinberg 1937: 114], так и к 1850-м гг. [Wünsch 1991: 187], а окончание иногда и к XX в. [Dubois 2000]. Столь же зыбки хронологические рамки реализма в других культурах, где историко-литературная хронология часто подменяется собственно исторической, определяемой важнейшими событиями национальной истории. Специфика немецкой литературы состоит в том, что в ней «после ярко выразившегося романтизма первая фаза реализма проявилась очень неполно, робко и противоречиво» [Михайлов 1993: 101]. Г. Зайдлер опровергает общепринятую в немецком литературоведении хронологию («до 1830 года — эпоха Гёте, 1830–1880-е годы — реализм с кульминацией после 1850 года»), называя в качестве точки отсчета собственно реализма год революции — 1848-й [Seidler 1982: 44; Михайлов 1993: 76]. С ним солидарны другие исследователи, в том числе А. В. Михайлов, предлагающий рассматривать литературу первой половины традиционно понимаемого немецкого реализма как «вдвой-

¹ Понятие «критический реализм» было заимствовано советским литературоведением из выступлений А. М. Горького 1933–1935 гг., когда основатель «социалистического реализма» стремился определить задачи жизнеутверждающей советской литературы, противопоставляя ее критически настроенной литературе прошлого.

² Ф. М. Достоевский полагал даже, что русский реализм возникает раньше: «...реализм... создан у нас раньше европейского, раньше фальшивого французов, например, реализма» [Достоевский 1983: 248].

³ Отметим, впрочем, что в живописи отставание было заметнее, чем в литературе: Гюстав Курбе выступил с первыми программными реалистическими произведениями («Похороны в Орнате» и др.) в 1849–1850 гг., в то время как сходное по значимости событие в русском искусстве — «бунт четырнадцати» — произошло только в 1863 г.

⁴ Именно с 1830 г. О. де Бальзак начинает выступать как автор реалистических романов о современной «частной» жизни, в том же году выходит «Красное и черное» Стендаля, а в изобразительном искусстве Анри Монье создает «Народные сцены».

не переходную» эпоху бидермайера [Михайлов 1993: 101], а реализм отсчитывать от марта 1848 г.⁵ Явно зависит от «большой истории» и история американской литературы: специалисты обычно указывают, что границы реализма в ней простираются от Гражданской войны до Первой мировой (1865–1914), причем собственно реализмом называется период до начала 1890-х, а позднейшую эпоху относят к «натурализму» [Pizer 1995: 4–5].

В этой связи стоит напомнить, что в доминировавшей в советское время концепции, восходящей к работам Г. А. Гуковского (см., напр.: [Гуковский 1957]), появление реализма в русской литературе связывалось с пушкинским творчеством еще 1820-х гг. (первая глава «Евгения Онегина» и «Борис Годунов»), а судьба этого направления в конце XIX в. осмыслялась не как завершение, а как диалектический переход (через опосредующее звено — Горького и «знаньевцев») от критического к социалистическому реализму. В этих идеях наглядно проявилась характерная для советской науки «экспансия реализма», стремление раздвинуть границы этого направления как можно дальше в прошлое и будущее, что приводило к постулированию существования различных «реализмов»-предшественников: античного, эпохи Возрождения, просветительского и т. д.⁶ В данной работе мы будем понимать реализм не как внеисторическую литературную парадигму, а как локальное направление, ограниченное в русской литературе 1840–1880-ми гг.; условно и приблизительно — от гоголевской «Шинели» (1842) до первых манифестов символизма (1892–1893).

Само понятие «реализм» можно без колебаний назвать многострадальным: писатели и критики различных убеждений в разные времена не только придавали ему несходные, подчас прямо противоположные значения, но и использовали его в качестве критерия оценки и полемиического инструмента в эстетических и политических спорах переходных эпох (от романтизма к реализму и от реализма к символизму и модернизму). История этой смены акцентов на протяжении XIX–XX вв. пока не написана.

Насколько важно было бы написание подобной истории? В свое время В. М. Жирмунский, указывая на то, что английские романтики не знали, что они «романтики», задавался, казалось бы, риторическим вопросом: можно ли заключить, что «в Англии не было романтизма, поскольку не было слова “романтизм”, и что Байрон, субъективно не сознававший себя романтиком (как и Вордсворт, Кольридж и Вальтер Скотт), не был романтиком?» [Жирмунский 1979: 142]. Действительно, можно допустить, что историко-литературные (и шире — исторические) процессы не зависят от авторефлексии, однако, как справедливо замечает А. В. Михайлов, подобное самоопределение может быть безразлично для истории литературы, но оказывается «достаточно важно для исторической поэтики, которая учитывает самопостижение литературы и тщательно следит за движением

⁵ О немецкой традиции отнесения национальной литературы 1815–1848 гг. к бидермайеру см.: [Nemoianu 1984: 3–4].

⁶ Ср.: «Наряду с более или менее значительными реалистическими элементами и тенденциями в нереалистических по своему общему складу искусстве и литературе прошлых, “дореалистических” (в условном смысле слова) эпох, мы встречаемся в эти эпохи нередко с отдельными шедеврами, а иногда и с целым рядом произведений высокого реализма. Такие произведения — римский скульптурный портрет, многие произведения живописи эпохи Возрождения, трагедии Шекспира...» [Фридлендер 1971: 7].

понятий» [Михайлов 1993: 66]. Термины, стремящиеся ухватить смысл постоянно меняющихся историко-литературных формаций и «впитывающие в себя смысл исторического», ученый предлагает назвать «терминами движения» [Михайлов 1993: 44]. Описание трансформации значений подобных терминов на протяжении определенного периода развития литературы представляет собой краткую историю самосознания писателей, критиков и читателей в этот период. Особую важность приобретает подобная динамика смыслов в переходные эпохи, когда задачи, наименование и оценка нового литературного течения или направления становятся предметом ожесточенных споров.

В рамках настоящей работы мы обратимся к самому началу долгой и сложной истории метаморфоз термина «реализм» — его рождению и бытованию в 1840–1850-е гг. Таким образом, **задачей** настоящей статьи является анализ семантического наполнения и трансформаций термина «реализм» как средства эстетической авторефлексии некоторых европейских и русских писателей и критиков 1840–1850-х гг.⁷

По отношению к литературе термин «реализм» стал спорадически употребляться во французской периодике середины 1820-х гг., однако в то время еще не имел внятного определения и не был закреплен за какой-либо писательской группой. В 1830-е гг. его неоднократно использовал критик Гюстав Планш [Borgerhoff 1938: 839–842]⁸, а в 1846 г. Ипполит Кастиль указал на принадлежность О. де Бальзака и П. Мериме к «школе реализма» (*école réaliste*); со временем последнее наименование, потеряв привязку к этим двум авторам, сделалось устойчивым [Weinberg 1937: 118–119]. В 1840-е гг. суждения о реализме во Франции, как правило, содержали эксплицитные или имплицитные отсылки к полемике вокруг подобной школы в живописи, связанной с именем Гюстава Курбе. Этот художник выставлялся с 1844 г., получил известность во второй половине 1840-х гг., а прославился в 1855 г., представив 40 своих картин в качестве альтернативы официозу — художественной части Второй всемирной выставки; каталог персональной выставки содержал написанный самим автором краткий манифест «Реализм». Активная деятельность Курбе, сопровождавшаяся спорами и скандалами и поддержанная адептами реализма из числа художественных и литературных критиков, немало способствовала популяризации термина.

Однако распространение представления о «реализме» в более узком историко-литературном значении обычно связывают с появлением одноименного сборника-манифеста, опубликованного Шанфлёрю (псевдоним романиста и критика Жюль Франсуа Феликса Юссона, 1821–1889) в 1857 г. [Champfleury 1857]. Сходные идеи выражал и его ученик — писатель Луи-Эмиль Дюранти (1833–1880), который вы-

⁷ В данном случае мы не будем излагать историю философского понятия «реализм», которое в разные годы противопоставлялось «концептуализму», «мистицизму», «идеализму» и «номинализму», хотя эти оппозиции, несомненно, продолжали по инерции оказывать определенное влияние: ср., например, идеи Генриха Юлиана Шмидта, пытавшегося в статье «Истинный и ложный реализм» (1858) противопоставить «закоснелым приверженцам опыта» того, кто, подобно Гёте, «называет себя реалистом, потому что для него идеи являются реальностью, потому что они для него единственно жизненны» (цит. по: [Васкиневич 2003: 121]).

⁸ Б. Г. Реизов называл временем появления термина 1834 г., не уточняя источник [Реизов 1969: 147].

ступал с теоретическими декларациями в издаваемом им в 1856–1857 гг. небольшом журнале «Реализм»⁹.

В своем манифесте Шанфлэри отмечал многозначность термина, считал его «переходным», выражал сомнение в том, что он «просуществует дольше тридцати лет» и ставил его в один ряд со множеством «амбивалентных слов, которые готовы к любому употреблению и могут служить как лавровым венцом, так и короной из капусты» [Champfleury 1857: 5]. В настоящее время, указывал он, критики пользуются этим понятием по большей части для того, чтобы низвергнуть писателя, однако, по мнению Шанфлэри, рано или поздно «придет время, когда они попытаются разделить писателей на хороших и плохих реалистов» [Champfleury 1857: 5]. Вопреки этим предсказаниям термин вскоре закрепился, потерял оценочность и стал общепринятым.

Проецируя уже устоявшиеся принципы реалистической живописи на литературу, Шанфлэри указывал на то, что новизна образцового реалиста Курбе заключается не в том, что он первым стал изображать простых людей, а в том, что в «Похоронах в Орнане» (1849–1850) он первым изобразил их с должной серьезностью и в том масштабе, в каком раньше изображали только власть имущих: «Г-н Курбе мятежник, потому что он добросовестно изобразил буржуа, крестьян, деревенских женщин в натуральную величину. <...> ...аристократия приходит в ярость, когда видит такое пространство холста, посвященного простым людям; только государи имеют право быть написанными в полный рост...» [Champfleury 1857: 274]. В литературе такому «изображению в полный рост» соответствует обращение к повседневной жизни простых людей, выбранных в качестве центральных героев. Таким образом, манифест Шанфлэри, завершавший период «бури и натиска» реализма, закреплял право художника и писателя на изображение «реального» как «идеального», «низкого» как «высокого», «периферийного» как «центрального», «некрасивого» как «красивого». Первые части каждой из этих оппозиций соответствовали настоящему искусству, вторые — прошлому, при этом объекты изображения и ценности прежнего искусства не отвергались прямо, а как бы лишались исключительности и становились частью современного: «Любая фигура, красивая или некрасивая, может выполнять задачи искусства!» [Champfleury 1857: 278]. Дальнейшие теоретические шаги — осмысление понятия типа и его социальной обусловленности — на первом этапе развития авторефлексии реализма делались очень робко. Представления Шанфлэри о типичности весьма простодушны. Критик считает критерием подлинно реалистического искусства узнавание знакомого¹⁰ и присутствие в единичном множественного: «...идея “Похорон в Орнане” впечатляет, и всем понятно, что на картине изображены похороны в маленьком городке и в то же время — похороны во *всех* маленьких городках» [Champfleury 1857: 281]. Это суждение очень похоже на объяснение Белинским понятия «тип», которое русский критик давал 14 годами ранее в рецензии на сборник «Наши, списанные с натуры русскими»: «Сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть

⁹ О спорах вокруг выступлений ранних «реалистов» подробнее см.: [Васкиневич 2017: 77–80].

¹⁰ Ср.: «Триумф художника, изображающего отдельных людей, его способность откликнуться на интимные наблюдения каждого, заключается в умении выбрать тип таким образом, который каждый зритель узнает и сможет воскликнуть: “Это правда, я его видел!”» [Champfleury 1857: 281] (перевод наш. — А. С.).

водовоза, изображать не какого-нибудь одного водовоза, а всех в одном» («Наши, списанные с натуры русскими» [Белинский 1976–1982, т. 4: 502]). На первом этапе осмысления реализма социальная типичность понималась механистично и не занимала центрального места среди новых эстетических категорий.

В центре внимания французских адептов «реализма», единомышленников Шанфлэри и Курбе, оказывалось другое: экстенсивное «правдивое воспроизведение жизни»; расширение круга лиц, пригодных для изображения в литературе и искусстве; акцент на «нравах» современности; внимание к материальному (предметному) окружению; аналитизм в изображении характеров; относительная авторская объективность¹¹. Противники этой школы, не отрицая перечисленных черт, часто подчеркивали и другие — «негативные», поскольку «реализм» последовательно противопоставлялся широко понимаемому «идеализму» как низкая эмпирика — вечным сущностям или «идеям» [Lucey 2011: 461]. Таким образом, как ни странно это звучит в наши дни, реализм как среди его сторонников, так и среди противников первоначально мыслился вовсе не как воспроизведение типического при условии подробного объяснения характеров и событий социальными причинами, а всего лишь как антиромантическая установка на игнорировавшийся ранее в литературе «низкий» быт, «выравнивание» тематического поля за счет введения считавшихся ранее периферийными и/или подлежащими сатирическому осмеянию характеров и ситуаций.

В связи с этим не могли не возникнуть характерные для переходных периодов проблемы, касающиеся границ соседствующих направлений и новизны позднейшего из них. Периферийные низкие жанры, которые традиционно связывали с бытописанием или развлечением, расширяясь, стали захватывать центр литературного поля — в полном соответствии с теорией литературной эволюции Ю. Н. Тынянова, согласно которой «*в эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление*» [Тынянов 1979: 257–258]. Многие из «новых» жанров, как и разрабатывавшийся в них тематический материал, были вовсе не новы, новым оказывалось только их место в центре литературной системы и «новая серьезность» отношения к ним. Б. Г. Реизов указывал, что Шанфлэри и Дюранти, как и Курбе в живописи, «требовали точного воспроизведения действительности в ее обыденности, серости и скуке, изображения средних классов, мелкой буржуазии по преимуществу, провинциального мещанства, богемы, требовали непременно прозы, прозы грубой, необработанной, как обыкновенная речь, и вместе с тем “чувства”, которое возникает при непосредственной встрече писателя с грустной или веселой действительностью» [Реизов 1986: 150–151]. «Низкое» бытописание с «негероическими» персонажами при обилии бытовых деталей (свойственное и отечественной натуральной школе) и стало наиболее характерной особенностью раннего этапа развития реализма. Однако даже этот этап не исчерпывался вышеуказанным набором черт: в разных, часто противоречащих друг другу попытках определения реализма общим было одно — «верность действительности», доминанта, подавлявшая и деформировавшая все остальное. Как справедливо отмечал Реизов, воспроизведение правды жизни, если оно выдвигает-

¹¹ См. подробнее: [Weinberg 1937: 193–195].

ся на первый план как основной признак, «неизбежно уничтожает всякие другие... Мы не можем назвать другого существенного признака, присущего всем писателям, которых мы называем “реалистами”» [Реизов 1986: 249]. Таким образом, «реализм» в ранний период — это скорее зонтичный термин, объединяющий самых разных «антиромантически» настроенных авторов¹².

Однако эта антиромантическая направленность часто приписывалась авторам критиками, в то время как сами писатели провозглашали свою верность прежним идеалам и с презрением отзывались о новомодном течении. Это можно сказать прежде всего о тех, кого уже в 1850-х признавали зачинателями реализма. Так, Г. Флобер писал в октябре 1856 г. о «Госпоже Бовари»: «Меня считают влюбленным в реальное, а оно мне ненавистно, именно из ненависти к его копированию я взялся за этот роман», — хотя тут же прибавлял, что ему в равной мере противен фальшивый ярлык идеализма [Флобер 1984, т. 2: 380]; в 1857 г. в письме к Ш.-О. Сент-Бёву писатель именовал себя «старым романтиком» [Флобер 1984, т. 1: 391–392]. Бальзак, выделяя «литературу идей», «литературу образов» и «литературный эклектизм», относил к последнему направлению тех писателей, кого мы теперь причисляем либо к реалистам, либо к романтикам: «эклектиками», изображавшими «мир таким, каков он есть», в его классификации оказывались Вальтер Скотт, Стендаль, Жермена де Сталь, Жорж Санд и сам Бальзак [Соловьева и др. 1990: 134; Васкиневич 2017: 76–77]¹³. К адептам точного воспроизведения реальности принадлежал Стендаль, однако его понимание правды жизни резко отличалось от того, которое развивал Шанфлёр: «Для Стендаля правда не заключается во впечатлении, которое вещь производит на наблюдателя. Впечатление необходимо подтвердить размышлениями и внимательным, повторным, холодным наблюдением. Для Шанфлёри правда исчезнет, если впечатление подвергнуть проверке, потому что правда заключается не в изображении действительности, а в изображении впечатления от нее» [Реизов 1969: 158]. О своем неприятии прозвища «реалистов» высказывались и другие авторы, в частности братья Гонкуры [Борев 2001: 388]¹⁴.

Таким образом, на первом этапе своего функционирования термин «реализм» был далек от смыслов, которые вкладывали в него позднейшие критики и литературоведы. Речь шла именно о «школе», сравнительно небольшой группе авторов в живописи и литературе, ориентированной на изображение низкого быта и противопоставлявшей себя «романтизму» и «идеализму». Среди писателей к их числу, помимо Шанфлёри и Дюранти, можно с большими или меньшими основаниями

¹² В более широкой историко-литературной перспективе, по-видимому, права А. И. Васкиневич, когда замечает, что проповедовавшийся Шанфлёр «метод наблюдения» понимался им столь широко, что перерастал рамки реализма и позволял «обобщить в единое целое *типологический анализ* Бальзака, *психологический анализ* Стендаля, *логический анализ* Э. По, *объективную манеру* Флобера, *объективное письмо* Мопассана и *эстетику натурализма*» [Васкиневич 2017: 79].

¹³ Б. Ф. Егоров отмечал, что характеристика Бальзака как романтика «была довольно распространенной для 40-х годов» в русской критике, в том числе у Белинского [Егоров 2009: 240].

¹⁴ Впрочем, в данном случае трудно говорить о специфике реализма: возможно, подобное происходит в любой переходный период. А. В. Михайлов отмечал, что «немецкие ранние романтики, хотя и рассуждали о “романтическом”, не называли себя романтиками и долгое время не подозревали о том, что они — романтики» [Михайлов 1993: 65]; на аналогичную закономерность в Англии указывал В. М. Жирмунский [Жирмунский 1979: 142]. Шанфлёр замечал: «Я написал много повестей, новелл, сам не зная, что я делаю: понадобилось много тысяч криков, чтобы я понял: меня *расклассифицировали*» [Champfleury 1857: 6].

отнести таких авторов, как Анри Мюрже (1822–1861), Шарль Барбара (1817–1866), Макс Бушон (1818–1869), Альфред Дельво (1825–1867), Жюль Ассеза (1832–1876), Жюль Валлес (1832–1885) и др. Эти авторы, которых в России называли бы «разночинцами», происходили из небогатых «простых» семей, придерживались радикально левых убеждений, всю жизнь бедствовали, зарабатывая на хлеб журнальной поденщиной, а в повестях и романах часто описывали то, что хорошо знали, — будни парижской богемы или быт жителей своих родных мест¹⁵. На ограниченность тематики «реалистов» постоянно указывали критики, ориентированные на поддержку романтизма и/или эстетических ценностей «чистого искусства». Подавляющее большинство произведений этих авторов осталось локальным явлением, не переводилось на иностранные языки¹⁶ и не могло повлиять на распространение реализма в других странах. Крупных, международно признанных писателей с «реализмом» обычно не связывали. Термин и стоящие за ним принципы адаптировались медленно и с большим трудом.

Еще более далекой от привычной отечественному литературоведению картины «смены романтизма реализмом» представляла собой литературная ситуация переходного времени в Германии. Составленная А. И. Васкиневич краткая антология трактовок понятия «реализм» [Васкиневич 2003] немецкими эстетиками середины XIX в. наглядно демонстрирует тенденцию к синтезу предложенной еще Ф. Шиллером в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796) дихотомии реализма и идеализма, которые поэт понимал как противопоставление «духа трезвой наблюдательности и прочной привязанности к единообразному свидетельству чувств», с одной стороны, и «беспокойного спекулятивного духа, стремящегося в любом познании к безусловному», — с другой [Шиллер 1957: 466]. Таковы концепции «эстетического синтетизма» В. Т. Круга, «истинного реализма» Г. Ю. Шмидта¹⁷, «поэтического» и «художественного» реализма А. Руге¹⁸ и О. Людвига¹⁹, а также призывы Т. Фонтане к реализму, который «стремится не к простому чувственному миру и не является таковым; менее всего он хочет лишь наглядного, но он хочет *истинного*» [Васкиневич 2003: 125]. При этом немецкое теоретизирование явно запаздывало по сравнению с французской журналистикой²⁰ и потому

¹⁵ Интересно, что именно к этим двум темам обратился Курбе в картинах, воспринимавшихся как образцы реализма в живописи, — «Ателье художника» и «Похороны в Орнани»; при этом в обоих полотнах за «очерковой» фиксацией действительности скрывался аллегорический план.

¹⁶ Примечательно, что, несмотря на настоящий культ реализма, господствовавший в России и СССР на протяжении полутора веков, на русский язык до сих пор полностью не переведен «Реализм» Шанфлёр (см. отрывки в переводе Б. Г. Реизова в [Клеман 1935: 67–88]).

¹⁷ «Истинный реализм наблюдения заключается в том, чтобы в каждом индивидуальном проявлении природы, истории и действительной жизни быстро выявить характерные черты, другими словами, иметь чувство реальности. <...> Если то, что мы обозначили истинным реализмом, называть идеализмом, то против этого не возникает возражений, так как идея вещей является и их реальностью» [Васкиневич 2003: 122].

¹⁸ «В поэзии реализмом называется произведение действительных идей и действительных идеалов, которые должны просвечивать через фигуры так, чтобы эти фигуры потеряли привкус земли и стали равны идее, которую они выражают» [Васкиневич 2003: 124].

¹⁹ «Натуралиста больше интересует многообразие, идеалиста — единство. Эти оба направления односторонни, художественный реализм объединяет их в художественном центре» [Васкиневич 2003: 125].

²⁰ Об этом свидетельствует Г. Ю. Шмидт: «После больших успехов деревенских историй и в Германии также заговорили о реалистической школе; во Франции она существует еще со времен

соответствовало уже второй фазе осмысления термина: идея синтеза реализма и идеализма выступала как антитеза засилью «низкой действительности», которой пора было противопоставить его антипод — «идеал». Об этом говорят, в частности, протесты Фонтане против понимания под реализмом исключительно остросоциальных вопросов, прежде всего горя и нищеты: силезских ткачей или пролетария, окруженного голодающими детьми [Huysen 1977: 56].

Вышесказанное побуждает исследователя представить картину авторефлексии реализма в виде маятника, осциллирующего между полюсами «реальности» и «идеала». Однако в действительности картина была сложнее: «идеалистическое направление» никуда не исчезало, оно всегда оставалось константой и играло в литературном процессе отнюдь не последние роли. Реалисты с их установкой на «правду жизни» были не единственной и не самой влиятельной группой той эпохи. В Англии в 1848 г. возникло общество прерафаэлитов — художников и поэтов. Во Франции не только поэзия (будущие парнасцы), но и противоположная взглядам реалистов теория несомненно доминировали в рассматриваемое время, особенно после того как с 1856 г. Т. Готье стал главным редактором журнала «Артист» — органа сторонников «чистого искусства». В Германии и Австрии, как уже указывалось выше, существование реализма до 1848 г. признается далеко не всеми историками литературы; в это время там боролись разнородные и по эстетическим, и по политическим установкам течения: как социально-протестные («Молодая Германия»), так и примирительно-моралистические (бидермайер). В литературах Восточной Европы с разной степенью интенсивности шел процесс «укрощения романтизма» при сохранении основных «антиреалистических» установок [Nemoianu 1984: 120–159].

В России конец 1840-х — начало 1850-х гг. связаны в истории литературы с появлением плеяды будущих великих реалистов: в это время debutируют Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров, Д. В. Григорович, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Н. Островский, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой и целый ряд других крупных авторов. Однако и деятельность натуральной школы, и яркие дебюты будущих классиков совпадают по времени с выходом вершинных произведений русского романтизма как в прозе («Русские ночи» В. Ф. Одоевского, 1844), так и в поэзии (первые стихи или первые сборники поздних романтиков — поэтов «чистого искусства»: А. К. Толстого, А. А. Фета и А. Н. Майкова).

До 1849 г. термин «реализм» в России практически не употреблялся. Однако это не значит, что до этой даты не были воплощены и осмыслены некоторые принципы, в дальнейшем прочно укоренившиеся в сознании создателей и реципиентов литературы как реалистические. Поиском новой правды в искусстве так или иначе занимались многие писатели и критики 1840–1850-х гг., хотя никто из них не называл себя реалистом и не осознавал своей принадлежности к реалистической школе. Не имея возможности подробно рассматривать в рамках настоящей статьи все вопросы, связанные с этим процессом²¹, мы коснемся только двух «первоначал»:

Виктора Гюго, а в Англии сейчас безраздельно господствует во всех жанрах изящного искусства» (цит по: [Васкиневич 2003: 122]).

²¹ Многие из них осмыслены в работах, написанных в советское время. Часть этих работ переиздается и продолжает сохранять актуальность, см., напр.: [Егоров 2009].

одной из первых формулировок имплицитных принципов реализма у В. Г. Белинского и первой трактовки «реализма» как литературной группы П. В. Анненковым.

Важным обстоятельством для осмысления судьбы термина «реализм» в России было то, что прежде, чем он вошел в словарь, в русском языке функционировал целый ряд ключевых слов (например, «натуральный», «действительность», «проза») и их производных, маркировавших литературу, устремленную к изображению «жизни как она есть» — без «возвышающего обмана», преувеличений, идеализации и тенденциозности, отличающейся вниманием к современности (что предполагало уменьшение роли литературы на исторические темы), предпочтением «низкой действительности» и хорошим знанием изображаемой среды, с новыми имплицитными правилами отбора материала, меньшим количеством запретных для изображения зон, обилием подробностей, опорой на личный опыт или наблюдения. Среди этих слов в России, как и во Франции, было и слово «реальный» [Реизов 1969: 147].

Возникновение «натуральной школы» и формирование установки на изображение «жизни в формах самой жизни», как известно, связано с критической деятельностью Белинского. Хотя великий критик не употреблял термина «реализм» систематически (в его собрании сочинений можно насчитать всего восемь употреблений этого слова в разных контекстах и по очень разным поводам), в его работах, начиная уже со статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), постоянно говорится о «реальной поэзии» и формулируются ее принципы, во многом совпадающие с представлениями о реализме позднейших адептов этого направления. Критик противопоставлял «реальную» поэзию «идеальной» как, соответственно, точное и объективное воспроизведение жизни — ее гиперболизированному и субъективному пересозданию в соответствии с «идеалами» поэта. Уже в этой ранней работе выражен сформулированный затем Чернышевским тезис об эстетическом преимуществе действительности над искусством: «Разве уже и теперь не все убеждены, что божие творение выше всякого человеческого, что оно есть самая дивная поэма, какую только можно вообразить, и что высочайшая поэзия состоит не в том, чтобы воспроизводить его в совершенной истине и верности?..» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 145]²²). Хотя конечной задачей писателя-реалиста является воспроизведение «жизни как она есть», объективное творчество предполагает отбор и отделение существенного от случайного, при котором типические черты изображаемого предмета укрупняются: литература «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 картины» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 146]). «Реальная поэзия», по мысли критика, возможна даже в самом субъективном литературном роде — лирике: «Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь — жалоба, его ода — вопрос» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 146–147]). Однако доминировать теперь должны большие и средние эпические жанры нового времени — роман и повесть, где отражается «и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философи-

²² Отметим характерную черту: основное «реалистическое» убеждение критика выражается «романтическим» языком.

ческие системы и, словом, все науки» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 140]). Этот универсализм романа будет в дальнейшем постоянно подчеркиваться в русской реалистической критике.

Поскольку «реальная поэзия» опирается не на литературные образцы, а на саму действительность, Белинский противопоставлял ее как адогматическую литературным клише «старой школы»²³. Далеко не сразу — только в статье о «Герое нашего времени» (1840) — критик указал на одну из черт нового искусства, которую впоследствии теории реализма стали считать основной, — социальную детерминацию характеров: «Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою» («Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» [Белинский 1976–1982, т. 3: 144]).

«Реальную поэзию» Белинский рассматривает как «потребность» эпохи, хотя не указывает конкретных социально-экономических причин возникновения такой потребности, ограничиваясь указанием на «дух нашего положительного времени» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 149]). При этом представления Белинского о процессе художественного творчества, несомненно, имеют **переходный** от романтизма к реализму характер: они включают такие понятия, как «ясновидение» и «сомнамбулизм» художника, который — вопреки тезису о воспроизведении реальной жизни — «нигде не видел созданных им лиц», «не копировал действительности», а «видел все это в вешем, пророческом сне... всезрящими очами своего чувства» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 164]). Романтическая концепция боговдохновенного поэта-визионера соседствует (но не сочетается) с тезисами о «реальной поэзии». Оба вида творчества могут обладать эстетическим достоинством, и, согласно Белинскому, оно определяется эмоциональным воздействием произведения на читателя, который «никогда не видал таких картин и не слышал о такой жизни» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 169]).

Таким образом, тезис о воспроизведении «жизни как она есть» оказывается внутренне противоречив: ни автор (например, Гоголь, плохо знавший помещичий быт²⁴), ни читатель («который, может быть, никогда не бывал в Малороссии») не обязаны быть знакомы с предметом изображения, но это нисколько не мешает воспроизведению «совершенной истины жизни» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 162]), представляющей в таком случае трансцендентальной метафизической сущностью.

Большой заслугой Белинского в определении задач будущего реалистического искусства было выдвижение ряда критериев, которым это искусство должно соответствовать. Первым из них выступала **простота** и доступность художественного творения широкой публике. Другим важнейшим критерием (реалистической) художественности для критика была **народность**, понимавшаяся как «верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой

²³ Ср., например, описание драматургических клише в театральной рецензии 1841 г. («Русский театр в Петербурге» [Белинский 1976–1982, т. 4: 477–478]).

²⁴ См. об этом: [Венгеров 1913: 133–134; Маркович 2019: 625]. В этом контексте слова Белинского («В “Мертвых душах” вы узнаете русскую провинцию, как не узнать бы вам ее, прожив в ней безвыездно пятьдесят лет сряду» («Вступление к “Физиологии Петербурга”» [Белинский 1976–1982, т. 7: 130])) звучат скорее как гимн романтическому автору-провидцу, чем правдиво отражающему действительность реалисту.

страны» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 172]). В качестве «необходимого условия истинного таланта» и несомненного достоинства всякой поэзии рассматривалась **оригинальность**, то есть отсутствие клише и штампов, схематизма и повторяемости. Наконец, именно Белинский одним из первых заговорил о **типичности**: «У истинного таланта каждое лицо — тип» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 173]). Типичность, с одной стороны, предполагала концентрацию в одном образе сложного сочетания психологических и социальных характеристик, а с другой — узнаваемость целого образа за счет концентрации черт многих людей («кафтан, который так чудно скроен, что придет по плечам тысячи человек» («О русской повести и повестях г. Гоголя» [Белинский 1976–1982, т. 1: 174])). Понятия **субъективности** и **объективности** имели в эстетике Белинского двойственный характер. С одной стороны, критик отвергал «ту субъективность, которая по своей ограниченности или односторонности искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов», но приветствовал оценку автором-гуманистом своего художественного мира, ту «гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, — ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому»; последний вид субъективности он находил в «Мертвых душах» («Похождения Чичикова, или Мертвые души» [Белинский 1976–1982, т. 5: 51]). В отличие от многих последующих критиков, Белинский невысоко ценил дидактизм, назидательность. Так, в статье «Русская литература в 1843 году» он указывал: «...берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности и не украшайте, не перестраивайте ее, а изображайте такую, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живой современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время оного, а теперь превратилась в общие места, многими повторяемые, но уже никого не убеждающие...» («Русская литература в 1843 году» [Белинский 1976–1982, т. 7: 48]). Заложенные Белинским принципы реалистической эстетики получили развитие в трудах представителей «реальной критики» — Чернышевского и Добролюбова, однако их деятельность относится уже к другому периоду и русской литературы, и критической авторефлексии.

Белинским ко второй половине 1840-х гг. была подготовлена почва, на которую должно было рано или поздно упасть зерно понятия «реализм». Первая попытка утвердить и осмыслить этот термин была предпринята вскоре после смерти Белинского — в статье П. В. Анненкова «Заметки о русской литературе прошлого года», вышедшей в январе 1849 г. в журнале «Современник» [Анненков 1849]. Само название статьи говорило современникам о желании критика продолжить традицию годовых обзоров Белинского. Однако Анненков не просто следовал за своим предшественником: вполне возможно, что он сознательно переносил в Россию термин, уже получивший распространение во Франции²⁵.

Констатируя появление в отечественной словесности новой «школы», представленной именами Ф. М. Достоевского и его «подражателей» — Я. П. Буткова

²⁵ Хотя манифест Шанфлэри вышел в 1857 г., статьи, составившие его книгу, печатались, начиная с середины 1840-х гг. Знакомство с ними Анненкова более чем вероятно: критик следил за французской прессой, а с июля 1847 и до осени 1848 г. постоянно проживал в Париже.

и М. М. Достоевского, критик сразу указывал на ее тематическую ограниченность. По мнению Анненкова, новые авторы так узко понимают реализм, что разнообразие человеческих типов в их изображении сводится всего к двум — «человека ничтожного, убитого обстоятельствами, и человека разгульного, не понимающего их», что указывает на «бедность изобретения и совершенное незнание требования жизни и общества» [Анненков 1849: 9]²⁶. Таким образом, провозглашая открытость жизненным впечатлениям, новая литература, по мнению Анненкова, отдавала дань **схематизму**, рисуя одни и те же типажи, обстановку и обстоятельства — несомненно, принадлежащие к «низкой» действительности и описанные с необыкновенной страстью к мельчайшим подробностям²⁷. Однако использование термина в данном случае свидетельствует не столько об открытии нового литературного качества или новых имен, сколько о моментах журнальной политики и полемики: «псевдореализм» авторов круга «Отечественных записок» Анненков последовательно противопоставляет писателям, печатавшимся в близком ему в то время некрасовском «Современнике» — И. А. Гончарову, А. В. Дружинину, И. С. Тургеневу, Д. В. Григоровичу и А. И. Герцену²⁸. Этих авторов, отличающихся, с его точки зрения, «стремлением пробить наружную оболочку жизни, на которой еще держится псевдореализм, и проникнуть в извилины ее, откуда почти все из поименованных писателей уже успели вынести образы живые и наводящие на размышление» [Анненков 1849: 9], критик реалистами не называет. Таким образом, главная интенция его статьи — противопоставление писателей, следующих заветам Белинского, группе «реалистов».

Эта группа в трактовке Анненкова вполне сопоставима с «реалистической школой» французской литературы, как ее понимал Шанфлёр (хотя последний не развенчивал, а старался продвигать сочинения своих коллег). Разумеется, масштабы творчества Достоевского и участников французской школы кажутся нам сейчас несопоставимыми, но если придерживаться принципа историзма, то надо вспомнить, что речь идет о времени, когда автор «Бедных людей» в глазах критиков уже превратился в автора «Хозяйки»²⁹ и перестал казаться надеждой русской литературы; в меньшем масштабе этот путь повторил в глазах критики и Бутков³⁰. Заметим,

²⁶ О клишированном образе неудачника в литературе 1840-х гг. см.: [Ветловская 2016: 230].

²⁷ «Мы заметили, например, что добрая часть повестей в этом духе открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни — и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника. Сырой дождик и мокрый снег, опись всего имущества героя и наконец изложение его неудач, происходящих столько же от внешних обстоятельств, сколько и от великого нравственного его ничтожества, — вот почти все пружины, которые находятся в распоряжении писателя» [Анненков 1849: 10].

²⁸ Последнее не означает безусловной «прогрессивности» Анненкова: как критика его обычно причисляют к сторонникам «чистого искусства». Позиция Анненкова в первое время после революции 1848 года была не столь однозначной и более социальной, хотя Б. Ф. Егоров справедливо замечает, что он всегда оставался «принципиальным противником приговора писателя над жизнью» [Егоров 2009: 157]. Влияние Белинского на критика, выступившего в роли продолжателя его традиций, сказалось прежде всего в его «антиромантическом пафосе» [Егоров 2009: 240].

²⁹ Крайне негативную оценку этой повести дает и Анненков в названной статье [Анненков 1849: 1–2]. Там же указывается на возможную зависимость Достоевского от последних произведений Жорж Санд [Анненков 1849: 5].

³⁰ «Старые его повести, никогда не отличавшиеся глубиной характеров, были живы и ясны. Лица его рассказов интересовали читателя сходством с природой... <...> Мы думали, что со време-

что громкие дебюты и дальнейшее падение репутации было характерной чертой биографий и французских реалистов.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы. В русской литературе эстетика (будущего) реализма была создана Белинским достаточно рано — возможно, несколько раньше, чем его французскими коллегами. Однако сам термин еще долгое время не был в ходу, и после появления он, из-за своего ассоциативного шлейфа, трактовался совсем не в духе постулатов великого критика и даже противопоставлялся им. Попав в Россию, термин «реализм» не только сохранил приобретенный во Франции ореол определенных негативных качеств (именно узость тематики была главным пунктом обвинений в полемике «эстетов» с «реалистами»; ее охотно признавали и провозвестники «реализма» Шанфлёр и Дюранти), но и с самого начала сделался орудием журнальной полемики и средством самоутверждения новых литературных групп, или «школ». В то же время в качестве специфической черты российского понимания «реализма» можно с некоторой осторожностью отметить, что полемика вокруг этого термина с самого начала сосредотачивалась вокруг таких понятий, как схема, готовая форма, клише («псевдореализм» у Анненкова). Общим для русских и французских противников узко понимаемого «реализма» было неприятие мелочной детализации, в особенности неотобранных деталей «низкого быта». Это неприятие, сложным образом трансформируясь, будет сохраняться на протяжении всего реалистического периода вплоть до рубежа 1880–1890-х гг.³¹

В настоящей работе мы коснулись только тех метаморфоз термина «реализм» и стоящих за ними эстетических установок, которые были актуальны в 1840–1850-е гг. Дальнейшее исследование этих трансформаций в России предполагает изучение множества вопросов: соотношение реалистической эстетики Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, Н. К. Михайловского и других критиков второй половины XIX в. с изначальными представлениями о «реализме»; закрепление и переосмысление термина в 1870–1880-е гг.; формулировка задач реалистического искусства народнической критикой и ее неприятие первых модернистских новаций внутри реализма; судьба термина в советские и постсоветские годы: «критический реализм» Горького; теория «социалистического» реализма как продолжения и завершения «критического»; отмеченная выше экспансия термина «реализм» — его распространение на всю историю литературы и искусства и превращение реализма в конечную цель развития литературы в советских историях литературы; попытки создания альтернативных теорий в 1970–1980-е гг.; локализация реализма как направления 1840–1880-х гг. в постсоветском литературоведении; современные истории литературы в перспективе толстоведения, Достоевсковедения, чеховедения как аналог «распада больших нарративов» в философии и истории. Все это может послужить материалом для дальнейшей работы.

нем г. Бутков приобретет и разнообразие, и широкое исполнение, ему недостававшее; но г. Бутков обманул все наши ожидания» [Анненков 1849: 7].

³¹ Ср. известные статьи Н. К. Михайловского и его последователей (П. П. Перцова, М. А. Протопопова и др.) о чеховской детализации и «неотобранности»; подробнее см.: [Степанов 2002].

Источники

- Анненков 1849 — Анненков П. В. Заметки о русской литературе прошлого года. *Современник*. 1849, (1): отд. III, 1–23.
- Белинский 1976–1982 — Белинский В. Г. *Собрание сочинений*. В 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982.
- Достоевский 1983 — Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Т. 25. М.: Наука, 1983.
- Флобер 1984 — Флобер Г. О *литературе, искусстве, писательском труде*. В 2 т. М.: Художественная литература, 1984.
- Шиллер 1957 — Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. В кн.: Шиллер Ф. *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 385–477.
- Champfleury 1857 — Champfleury. *Le Réalisme*. Paris: Michel Lévy frères, 1857.

Литература

- Борев 2001 — *Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс*. Борев Ю. Б. (ред.). М.: Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН; Наследие, 2001.
- Васкиневич 2003 — Теоретическая эстетика немецкого реализма. Краткая антология. Васкиневич А. И. (сост.). *Балтийский филологический курьер*. 2003, (2): 126–134.
- Васкиневич 2017 — Васкиневич А. И. А был ли реализм? К проблеме периодизации западноевропейских литератур. *Слово.ру: балтийский акцент*. 2017, 8 (2): 76–85.
- Венгеров 1913 — Венгеров С. А. *Собрание сочинений. Т. 2. Писатель-гражданин. Гоголь*. СПб.: Прометей, 1913.
- Ветловская 2016 — Ветловская В. Е. «Жизнь, как она есть...»: реализм и литературные штампы. В кн.: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 21. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 209–235.
- Гуковский 1957 — Гуковский Г. А. *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. М.: Гослитиздат, 1957.
- Дёринг-Смирнова, Смирнов 2000 — Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры [1982]. В кн.: Смирнов И. П. *Мегаистория. К исторической типологии культуры*. М.: Аграф, 2000. С. 11–196.
- Егоров 2009 — Егоров Б. Ф. *Избранное. Борьба эстетических идей в России XIX века*. М.: Летний сад, 2009.
- Жирмунский 1979 — Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное. В кн.: Жирмунский В. М. *Сравнительное литературоведение*. Л.: Наука, 1979. С. 137–157.
- Клеман 1935 — *Литературные манифесты французских реалистов*. Клеман М. К. (ред.). Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935.
- Маркович 2019 — Маркович В. М. *Русская литература Золотого века: лекции*. СПб.: Росток, 2019.
- Михайлов 1993 — Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. В кн.: Михайлов А. В. *Языки культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.
- Реизов 1969 — Реизов Б. Г. *Французский роман XIX века*. М.: Высшая школа, 1969.
- Реизов 1986 — Реизов Б. Г. *История и теория литературы*: сб. ст. Л.: Наука, 1986.
- Соловьева и др. 1990 — *Зарубежная литература XIX века. Реализм. Хрестоматия историко-литературных материалов*. Соловьева Н. А., Головенченко А. Ф., Петраш Е. Г. (сост.). М.: Высшая школа, 1990.
- Степанов 2002 — Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики. В кн.: *А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в. Антология*. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2002. С. 976–1007.
- Тынянов 1979 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1979.
- Фридлиндер 1971 — Фридлиндер Г. М. *Поэтика реализма: Очерки о русской литературе XIX века*. Л.: Наука, 1971.
- Borgerhoff 1938 — Borgerhoff E. B. O. Réalisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century. In: *Publications of the Modern Language Association of America*. 1938, (53.3): 839–842.
- Dubois 2000 — Dubois J. *Les Romanciers du réel de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.

- Huyssen 1977 — *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Bd. 11. Bürgerlicher Realismus*. Huyssen A. (Hg.). Stuttgart: Reclam Verlag, 1977.
- Lucey 2011 — Lucey M. Realism. In: *The Cambridge History of French Literature*. Burgwikle W., Hammond N., Wilson E. (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 461–470.
- Nemoianu 1984 — Nemoianu V. *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Pizer 1995 — Pizer D. The Problem of Definition. In: Pizer D. (ed.). *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. From Howells to London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 1–20.
- Seidler 1982 — Seidler H. *Österreichischer Vormarz und Goethezeit*. Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1982.
- Weinberg 1937 — Weinberg B. *French Realism: the Critical Reaction. 1830–1870*. New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, 1937.
- Wünsch 1991 — Wünsch M. Vom späten “Realismus” zur “Frühen Moderne”: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Titzmann M. (Hg.). Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 187–204.

Статья поступила в редакцию 6 марта 2022 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Andrei D. Stepanov

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia
a.d.stepanov@spbu.ru

The transitional era in literature and the term *realism* (1840–1850s)*

For citation: Stepanov A. D. The transitional era in literature and the term *realism* (1840–1850s). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 497–514.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.306> (In Russian)

The article describes main milestones of the emergence and approval of the literary term *realism*. The term was filled with new content in French literature and criticism in the 1840s, and in 1849 first appeared in Russia in the article by Pavel Annenkov. The appearance of the term contributed to the transfer to Russian soil of the entire associative halo of the *Realistic school*, as it was understood in France at that time. The study of *lagging autoreflexion* allows one to put forward the thesis about the atheoretical nature of realism. The means of realistic self-knowledge were not treatises, but critical articles on modern literature, where the concept of *realism* served as a means of journalistic polemics. The writers ranked among the great realists today did not classify themselves as such. *Realists* were considered anti-romantic-minded authors of low origin (*raznochintsy*), depicting familiar details of *low* reality. Subsequently, the fundamental thesis of the social determination of characters and artistic typification as a sign of realistic art, which was subsequently consolidated, remained peripheral to the autoreflexion of realism at the first stage of its development. All this determines the complexity of the conceptualization of this literary trend. In Russia the situation is more complicated because of the still-persisting influence of Soviet literary criticism, which sought to extend the unhistorically understood *realism* to the entire history of literature and turn it into a telos of literary development. Overcoming this approach and returning to the historical comprehension of *realism* is one of the urgent tasks of the history of literature.

Keywords: *realism*, history of world literature, history of Russian literature, the middle of the 19th century, autoreflexion.

* The study was funded by the Russian Science Foundation, project no. 21-18-00527 in the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>.

References

- Борев 2001 — *Theory of Literature. V.IV. Literary Process*. Borev Yu. B. (ed). Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo Rossiiskoi akademii nauk Publ.; Nasledie Publ., 2001. (In Russian)
- Васкиневич 2003 — Vaskinevich A. I. (ed.). *Theoretical Aesthetics of German Realism. Brief Anthology. Baltiiskii filologicheskii kur'er*. 2003, (2): 126–134. (In Russian)
- Васкиневич 2017 — Vaskinevich A. I. Was there Realism? On the Problem of Periodization of Western European Literatures. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent*. 2017, 8 (2): 76–85. (In Russian)
- Венгеров 1913 — Vengerov S. A. *Collected works. Vol. 2. Writer-Citizen. Gogol*. St Petersburg: Prometei Publ., 1913. (In Russian)
- Ветловская 2016 — Vetlovskaja V. E. “Life as it is...”: Realism and literary clichés. In: *Dostoevskij. Materialy i issledovaniia*. T. 21. St Petersburg: Nestor-Istoriia Publ., 2016. P. 209–235. (In Russian)
- Гуковский 1957 — Gukovskij G. A. *Pushkin and Problems of Realistic Style*. Moscow: Goslitizdat Publ., 1957. (In Russian)
- Дёринг-Смирнова, Смирнов 2000 — Dyoring-Smirnova I. R., Smirnov I. P. Essays on the Historical Typology of Culture [1982]. In: Smirnov I. P. *Megaistoriia. K istoricheskoi tipologii kul'tury*. Moscow: Agraf Publ., 2000. P. 11–196. (In Russian)
- Егоров 2009 — Egorov B. F. *Selected Works. The Struggle of Aesthetic Ideas in 19th century Russia*. Moscow: Letnii sad Publ., 2009. (In Russian)
- Жирмунский 1979 — Zhirmunskij V. M. Literary Movements as an International Phenomenon. In: Zhirmunskij V. M. *Sravnitel'noe literaturovedenie*. Leningrad: Nauka Publ., 1979. P. 137–157. (In Russian)
- Клеман 1935 — Kleman M. K. (ed.). *Literary Manifestos of the French Realists*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1935. (In Russian)
- Маркович 2019 — Markovich V. M. *Russian Literature of the Golden Age: Lectures*. St Petersburg: Rostok Publ., 2019. (In Russian)
- Михайлов 1993 — Mihajlov A. V. Problems of Analysis of the Transition to Realism in the 19th century Literature. In: Mihajlov A. V. *Iazyki kul'tury*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997. P. 43–111. (In Russian)
- Реизов 1969 — Reizov B. G. *French Novel of the 19th century*. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 1969. (In Russian)
- Реизов 1986 — Reizov B. G. *History and Theory of Literature: sbornik statei*. Leningrad: Nauka Publ., 1986. (In Russian)
- Соловьева и др. 1990 — Solov'eva N. A., Golovenchenko A. F., Petrash E. G. (eds). *Foreign Literature of the 19th century. Realism. Reader of Historical and Literary Materials*. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 1990. (In Russian)
- Степанов 2002 — Stepanov A. D. Anton Chekhov as a Mirror of Russian Criticism. In: *A. P. Chekhov: pro et contra. Tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli kontsa XIX — nach. XX v. Antologiya*. St Petersburg: Izdatel'stvo Russkoi Khristianskoi gumanitarnoi akademii Publ., 2002. P. 976–1007. (In Russian)
- Тынянов 1979 — Tynyanov Yu. N. *Poetics. History of literature. Cinema*. Moscow: Nauka Publ., 1979. (In Russian)
- Фридлендер 1971 — Fridlender G. M. *Poetics of Realism: Essays on Russian Literature of the 19th Century*. Leningrad: Nauka Publ., 1971. (In Russian)
- Borgerhoff 1938 — Borgerhoff E. B. O. Réalisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century. In: *Publications of Modern Language Association of America*. 1938, (53.3): 839–842.
- Dubois 2000 — Dubois J. *Les Romanciers du réel de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.
- Huysen 1977 — *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Bd. 11. Bürgerlicher Realismus*. Huysen A. (Hg.). Stuttgart: Reclam Verlag, 1977.
- Lucey 2011 — Lucey M. Realism. In: *The Cambridge History of French Literature*. Burgwikle W., Hammond N., Wilson E. (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 461–470.
- Nemoianu 1984 — Nemoianu V. *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

- Pizer 1995 — Pizer D. The Problem of Definition. In: Pizer D. (ed.). *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. From Howells to London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 1–20.
- Seidler 1982 — Seidler H. *Österreichischer Vormarz und Goethezeit*. Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1982.
- Weinberg 1937 — Weinberg B. *French Realism: the Critical Reaction. 1830–1870*. New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, 1937.
- Wünsch 1991 — Wünsch M. Vom späten “Realismus” zur “Frühen Moderne”: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Titzmann M. (Hg.). Tübingen: Niemeyer, 1991. P. 187–204.

Received: March 6, 2022

Accepted: April 7, 2022

КИНОТЕКСТ

УДК 791.31+82.31

Бугаева Любовь Дмитриевна

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
l.bugaeva@spbu.ru

Достоевский А. Вайды и гетеротопия М. Фуко

Для цитирования: Бугаева Л.Д. Достоевский А. Вайды и гетеротопия М.Фуко. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2022, 19 (3): 515–532.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.307>

Национальная парадигма в кинематографе все больше уступает место транснациональной — кино становится полилокальным. Полилокальность — это в первую очередь не привязанные к одной конкретной стране съемочные локации и интернациональная актерская и съемочная команда, а также слияние двух или более взаимодействующих в процессе создания фильма разнокультурных пространств, в результате которого образуется некое *надпространство*, не являющееся их суммой. В основе подобного понимания, от которого отталкивается автор статьи, лежит определение пространства как продукта, где, согласно А. Лефевру, соединяются *ментальное и культурное, социальное и историческое*. Полилокальность имеет место в экранизациях литературных произведений, сделанных в традиции, отличной от культуры литературного источника и отдаленной от него во времени и/или в пространстве. Среди примеров — фильм *Настасья* (*Nastazja*, 1994) польского режиссера Анджея Вайды, где создается особый тип кинематографического пространства, к которому в большей степени, чем ко многим другим экранизациям, приложимо понятие полилокальности. В работе делается попытка очертить данное «особое» пространство, применяя к нему концепцию гетеротопии М. Фуко, где гетеротопия понимается как особое местоположение, одновременно иллюзорное и реальное, открытое и закрытое, проницаемое и замкнутое, в котором происходит изменение привычного порядка и системы вещей. Автор приходит к выводу, что Вайда в *Настасье* создал кинематографическую гетеротопию, в структуру которой вошли гетерохрония, кризисная гетеротопия, гетеротопия смерти-возрождения и культурная гетеротопия.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, А. Вайда, гетеротопия, полилокальность, интертекстуальность.

Селекция и комбинирование: Достоевский в «Настасье»

А. Вайда обратился к Достоевскому еще в 1970-е гг., поставив на сцене краковского Старого театра «Бесов»¹ (1971), а затем по мотивам последней части рома-

¹ Для театральной постановки Вайда использовал не только текст романа Достоевского, но и пьесу А. Камю «Одержимые» («Les Possédés», 1959), которую подверг серьезной переработке.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2022

на «Идиот» — «Настасью Филипповну» (1977). Польский режиссер неоднократно признавался в сложности своего отношения к творчеству Достоевского, которого считал чрезвычайно актуальным для современности автором, несмотря на то что находил в его творчестве черты национализма и презрения к полякам. Вайда заявлял: «Достоевского не то что играть — читать страшно. — Я не готов» [Вайда 2001: 101], — тем не менее постоянно к нему возвращался². После фильма «Бесы», снявшегося во Франции для французского зрителя, Вайда, разочарованный результатом, решил, что произведения Достоевского не годятся для киноэкрана³. Однако в 1994 г. из опыта театральной постановки «Настасьи Филипповны» в Кракове и гастрольных версий спектакля родился фильм «Настасья».

Этот фильм Вайды вряд ли можно назвать **экранизацией**, хотя, безусловно, она является ее вариантом. Экранизация, как правило, явление комплексное, совмещающее в себе разные стратегии подхода к материалу первоисточника и его обработке — от миметического воспроизведения кинематографическими средствами составляющих нарратива до перевода содержания, выражения его другими символическими элементами, и до введения в экранизацию новых элементов, отсутствующих в тексте первоисточника. Если понимать под интертекстуальностью любое взаимодействие двух или нескольких текстов, то экранизация — это особый тип интертекстуальности, предполагающий «не отсылку к совершенно “чуждому” тексту, но отсылку к некоему оригиналу, напоминающему оригинал переводов» [Ямпольский 2004: 286]. Режиссеру, чтобы сделать эту отсылку к «оригиналу», потребовалось смешать литературную основу и ее театральную версию, соединив при этом несколько культурных традиций; в первую очередь, внести некоторые ограничения — выбрать то, что он будет экранизировать. Вайда положил в основу своего сперва театрального представления, а затем и фильма финальную часть романа Достоевского⁴, так как был убежден, что последние главы четвертой части романа Достоевского вобрали в себя смысл всего произведения: «самые волнующие, самые пронзительные страницы романа “Идиот” — это финал» [Вайда 2003]. Вслед за С. Цат-Мацкевичем, чью книгу о Достоевском режиссер постоянно перечитывал во время работы над спектаклем, он считал, что «ночь, которую князь Мышкин проводит около трупа убитой Настасьи Филипповны вместе с ее убийцей», — это одно-

По словам режиссера, он начал с инсценировки Камю, но, «постоянно заглядывая в роман Достоевского, ...обнаруживал там все новые диалоги и сведения, которые... непременно хотелось увидеть на сцене» [Вайда 2001: 8]. В итоге и театральная, и особенно кинематографическая версии «Бесов» находятся с пьесой Камю в сложных полемических отношениях.

² Об интерпретации Вайдой произведений Достоевского см., в частности: [Сараскина 2007; Бугаева 2012; Walaszek 2003; Bartseva 2015; Wang 2018; Боборыкина 2019].

³ О разнообразных попытках экранизировать роман Достоевского «Идиот» в отечественном кинематографе см.: [Апостолов 2016: 132–145; Сараскина 2007: 664–691].

⁴ Заметим, что возможность сжатия крупного прозаического произведения, в том числе романа, при адаптации для сцены допускал и сам писатель, развивавший эту мысль (по отношению к «Преступлению и наказанию») в письме В. Д. Оболенской (20 января 1872 г.): «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?..» [Достоевский 1972–1988, т. 29: 225].

временно «лучшие страницы, которые когда-либо выходили из-под пера Достоевского» и «самая ужасная сцена мировой литературы» [Цаг-Мацкевич 2001: 129].

Здесь Вайда, знакомый с историей создания «Идиота» и основными интерпретациями романа, скорее всего, следовал за Достоевским, придававшим особое значение в романе финальной части. Идея произведения, как известно, обрела для писателя ясность не сразу, а лишь во время работы над этой заключительной, четвертой частью. В один и тот же день (26 октября (7 ноября) 1868 г.) Достоевский пишет письма А. Н. Майкову и С. А. Ивановой, в которых говорит о важности именно этой, последней части романа: «...я убедился горько, что никогда еще в моей литературной жизни не было у меня ни одной поэтической мысли лучше и богаче, чем та, которая выяснилась теперь у меня для 4-й части, в подробнейшем плане» [Достоевский 1972–1988, т. 28: 321]; «Наконец, и (главное) для меня в том, что эта 4-я часть и окончание ее — самое главное в моем романе, т. е. для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман» [Достоевский 1972–1988, т. 28: 318]⁵. Кольцевая композиция произведения, открывающегося разговором о Настасье Филипповне в вагоне проезда и заканчивающегося диалогом Мышкина и Рогожина над ее трупом, создает напряжение, а стремительное развитие действия подготавливает трагическую развязку.

Польский режиссер, стремясь воспроизвести стремительность и драматизм действия, характерные для первой и четвертой частей «Идиота», не только вычленил из романа одну его часть, но и сводит к минимуму число героев и связанных с ними тем и мотивов. Стремление к сгущению смыслового напряжения путем минимизации сюжетных линий было свойственно режиссеру и ранее. Аналогичной редукции Вайда подверг роман Достоевского «Бесы» при переносе его на сцену и на экран. В основу сценария спектакля и фильма по роману Достоевского легла пьеса А. Камю «Одержимые» («Les Possédés», 1959). Хотя Вайда в московской постановке «Бесов»⁶, как и Камю, перенес в пьесу почти все диалоги в романе, полнотой передачи смысла отличались только две линии: заговорщиков и Николая Ставрогина. В фильме редукции подверглись и диалоги, и крупные смысловые фрагменты пьесы, в результате в сценарий фильма не попала исповедь Ставрогина (глава «У Тихона»)⁷. В еще большей степени стремление польского режиссера к конденсации смысла в сжатом временном отрезке проявилось при работе над адаптацией для сцены и экрана романа Достоевского «Идиот». Постановочное решение о композиционной структуре спектакля, к которому пришел режиссер и которому он будет привержен при создании фильма, было более чем радикальным:

1. ограничить действие последней встречи Мышкин — Рогожин над телом Настасьи Филипповны;

⁵ К. В. Мочульский, интерпретируя роман Достоевского, вторит писателю: для критика развязка — убийство Настасьи Филипповны — и есть главное событие романа, «действие широким потоком, все ускоряясь, несется к ней; композиция становится понятной только из-за развязки, она — целестремительна» [Мочульский 1995: 391].

⁶ Вайда поставил «Бесов» в московском театре «Современник» в 2004 г.

⁷ Камю, как известно, не только включил в пьесу исповедь Ставрогина, но и поместил ее там, где она должна была быть по первоначальному замыслу Достоевского, то есть между второй и третьей частями. О переключках между романом Достоевского «Бесы», одноименной экранизацией Вайды и пьесой Камю см.: [Бугаева 2012: 13–14].

2. взять из текста Достоевского все диалоги и составить из них историю одержимой любви обоих мужчин к убитой;
3. не показывать ее саму, а передать присутствие умершей через все, что происходит и о чем говорится на сцене [Вайда 2001: 97–98].

Тем самым Вайда оставил за пределами своей интерпретации «Идиота» и семейства Епанчиных и Иволгиных, и отношения Настасьи Филипповны с Тоцким и Ганей Иволгиным, и столкновение князя с Бурдовским, и исповедь Ипполита. Соответственно, значительную трансформацию претерпело концептуальное содержание. Из кульминационных моментов повествования⁸ Вайда выбрал два — покушение Рогожина на Мышкина и убийство Рогожиным Настасьи Филипповны, связав их с развитием любовной линии Мышкин — Рогожин — Настасья Филипповна.

Перечитывая во время работы над постановкой «Настасьи Филипповны» «Кроткую» Достоевского, режиссер окончательно утвердился в своем сценическом решении. Вайда обратил внимание, что открывающая «Кроткую» сцена обладает определенным сходством с финалом «Идиота», несмотря на различие нарраторов в повести и в романе: муж у трупа жены старается «осмыслить случившееся», но «противуречит себе, и в логике и в чувствах», и только в конце «истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» [Достоевский 1972–1988, т. 24: 5]. Именно так режиссер и интерпретирует финал «Идиота»:

Случайно читаю предисловие Достоевского к «Кроткой» — это как раз лучшее объяснение и оправдание моей инсценировки — именно этот фантастический прием. Все действие происходит в одном помещении, с трупом Настасьи Филипповны за портьерой. Этот фрагмент предисловия к «Кроткой» должен быть напечатан в программке [Вайда 2001: 105]

В романе и повести различны причины смерти героини — убийство в «Идиоте» и «какое-то кроткое, смиренное самоубийство» [Достоевский 1972–1988, т. 23: 146] в «Кроткой», но тем не менее Вайда, опираясь на присутствующие в «Идиоте» аллюзии на харакири (или сэппуку), прочерчивает между ними линию связи. Так, в конце первой части «Идиота» слова генерала Епанчина о Настасье Филипповне как о «погибшей женщине» подхватывает Птицын, который в этой связи вспоминает японский ритуал самоубийства и рассказывает Тоцкому, что в Японии обиженный «распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 148]⁹. Настасья Филипповна в интерпретации Вайды предстает как женщина, ищущая смерти, почти самоубийца, что и сближает ее с героиней «Кроткой».

⁸ Н. М. Чирков, к примеру, выделяет пять кульминаций, первые четыре из которых (вечер у Настасьи Филипповны и ее уход с Рогожиным, покушение Рогожина на Мышкина, исповедь Ипполита и попытка самоубийства, свидание Аглаи и Настасьи Филипповны) предвещают «конечную катастрофу — убийство Настасьи Филипповны» [Чирков 1964: 139–140].

⁹ О самоубийственном поведении Настасьи Филипповны см.: [Киносита 2005: 54].

Более того, обратившись к рассказу И. А. Бунина «Дело корнета Елагина» (1925), в основу которого легла любовная трагедия, произошедшая в Варшаве в 1890 г., а именно убийство корнетом Гродненского гусарского полка Александром Бартевым своей любовницы, актрисы императорского Варшавского драматического театра Марии Висновской, Вайда проделал тонкую интертекстуальную работу по реконструкции связи этого рассказа с романом Достоевского¹⁰. Через посредничество бунинского рассказа Вайда увидел в уголовном деле об убийстве важную для себя отсылку именно к «Идиоту». Мертвое женское тело в темной комнате¹¹ в рассказе Бунина встроилось в один визуальный ряд с мертвым женским телом в темной комнате в «Кроткой» и «Идиоте»¹². Так в рабочих тетрадях режиссера появилась запись: «Заказать в варшавском музее Мицкевича копию фотографии актрисы Висновской, убитой корнетом Елагиным, на смертном одре. На груди видны разбросанные черешни, которые она ела в момент убийства. Может, ввести эти черешни в сцене зарезанной Настасьи?» [Вайда 2001: 102]¹³. Вайда осуществляет здесь реконструктивно-конструктивную интертекстуальную операцию: обозначив общность отдельных составляющих трех текстов («Идиота», «Кроткой» и «Дела корнета Елагина») в плане выражения (мертвое женское тело в темной комнате и мужчина/мужчины у трупа женщины), он связывает их между собой в плане содержания с тем, чтобы затем «связать их означающие элементы внутри собственного произведения» [Смирнов 1995: 20]. В результате текст Достоевского, литературные параллели к нему и театральная постановка, предшествовавшая экранизации романа, соединились в фильме Вайды в единый претекст, представляющий собой сложный интермедиаальный палимпсест. Интертекстуальный фон, характерный, как правило, для авторского кинематографа, у Вайды становится основой его творческой стратегии соединения разнородных текстов и создания гетеротопии.

¹⁰ Заметим, что интертекст бунинского рассказа, как и сам рассказ, до сих пор исследованы недостаточно; когда в 2019 г. Е. Р. Пономарев обнаружил влияние поэтики Достоевского на «Дело корнета Елагина» [Пономарев 2019: 76], то он был одним из первых. Впрочем, исследователи находят в рассказе Бунина следы или «Братьев Карамазовых», в частности «Судебной ошибки» [Пращерук 2021: 55–62], или «Преступления и наказания» [Жильцова 2013: 84–88].

¹¹ У Бунина: «Околоточный... осветил узкое и мрачное помещение, в глубине которого, между двух кресел, стоял столик, а на нем тарелки с остатками дичи и фруктов. Но еще мрачнее было то, что представилось глазам вошедших далее. В правой стене коридора оказался небольшой вход в соседнюю комнату, тоже совершенно темную, могильно озаренную опаловым фонариком, висевшим под потолком, под громадным зонтом из черного шелка. Чем-то черным были затянута сверху донизу и все стены этой комнаты, совсем глухой, лишенной окон. Тут, тоже в глубине, стоял большой и низкий турецкий диван, а на нем, в одной сорочке, с полуткрытыми глазами и губами, с поникшей на грудь головой, с вытянутыми конечностями, с немного раздвинутыми ногами, лежала, белела молоденькая женщина редкой красоты» [Бунин 1966: 264].

¹² В данном случае имеет место эстетизация мертвого женского тела, вписывающаяся в литературную традицию изображения смерти красивой женщины. Подробно об этой традиции см.: [Wronfen 1992]. Примечательно, что для Вайды названные произведения связывает именно мертвое женское тело, а не субъективное переживание времени, в котором осуществляется переход от времени воспоминаний к времени впечатлений. О времени в повести «Кроткая» и ее экранизации см.: [Мариевская 2012: 71–77].

¹³ О том, что рассказ И. А. Бунина «Дело корнета Елагина» выступил в качестве текста-медиатора при обращении Вайды к уголовному делу, свидетельствует использование режиссером в этой записи фамилии героя рассказа Бунина — Елагин, в то время как настоящая фамилия фигуранта дела — Бартев.

«Настасья» как гетеротопия и гетерохрония

Композиция картины Вайды, как и композиция романа Достоевского, носит кольцевой характер. Киноповествование обрамляет, однако, не беседа Мышкина и Рогожина, а церковное песнопение: фильм Вайды открывается сценой венчания в церковном храме, т. е. одной из заключительных сцен романа, а завершается крупным планом мертвого тела Настасьи Филипповны, причем и в первом, и в последнем эпизоде звучит заукобойная лития. Тема смерти — возрождения, эмблематично представленная мертвой Настасьей Филипповной и картиной Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», и есть тот стержень, который организует событийную канву и протянувшийся через весь фильм диалог Мышкина и Рогожина.

Кинопространство в «Настасье» отвечает введенному М. Фуко понятию гетеротопии. Фуко впервые употребил данный термин по отношению к текстам Х. Л. Борхеса в книге «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966), а затем раскрыл его значение в докладе «Другие пространства» (1967¹⁴) и в интервью 1982 г. П. Рабинову. Если в «Словах и вещах» философ связывает гетеротопию с выходом за пределы мышления и языка — с разрушением «синтаксиса», соединяющего слова и вещи, и размещением явлений «в настолько различных областях, что невозможно найти для них пространство встречи, определить *общее место* для тех и других» (курсив в источнике. — Л. Б.) [Фуко 1994: 30], то в «Других пространствах» он называет гетеротопиями местоположения, «у которых есть любопытное свойство: они соотносятся со всеми остальными местоположениями, но таким образом, что приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются», т. е. являются «пространствами, находящимися в связи со всеми остальными и, однако же, противоречащими всем остальным» [Фуко 2006: 195]. Фуко предполагает, что изменение привычного порядка и системы вещей ведет к гетеротопии — появляются «места, находящиеся за пределами всех остальных мест», и при этом фактически локализуемые [Фуко 2006: 196]. При этом гетеротопия есть одновременно место открытое и закрытое, пронизываемое и замкнутое [Фуко 2006: 202] и, добавим, локализуемое топографически как в действительном, так и в художественном мире. Интерпретируемая подобным образом гетеротопия позволяет соединять «в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» [Фуко 2006: 200], а также создавать иллюзорное пространство, по отношению к которому пространство реальности может представлять еще более иллюзорным.

Выделенный Фуко принцип гетеротопии в художественном произведении может воплощаться в поэтике произведения, в формах хронотопа, в художественной модальности и вариантах ее подвижности. Воплощением гетеротопии в кинематографе становятся в первую очередь пространства, в которых меняется привычный порядок и сочетаемость составляющих его элементов, т. е. соединяются миры, казалось бы, несовместимые в силу своей разведенности во времени, пространстве, модальности и т. п. При этом речь идет именно о пространственном аспекте кинопаблимпсеста. Кинематографическая гетеротопия не нарушает заданную в фикциональном мире произведения логику. Но она создает особое пространственное

¹⁴ Фуко разрешил опубликовать свой доклад только в 1984 г.

видение, допускающее не просто соединение, но соединение-стык субъективного и объективного, прошлого и настоящего, живого и мертвого, театрального и кинематографического в художественном мире, в том числе кинематографическом, и не претендует при этом на фантастичность. Так, Вайда в «Настасье», смешивая консенсусную реальность дома Рогожина, в котором разворачиваются события фильма, с воспоминаниями и фантазиями героев, выходящими за пределы этой консенсусной реальности, создает, тем не менее, не вымороченное пространство, вынесенное за пределы ойкумены, а вполне узнаваемую петербургскую атмосферу, характерную для романов Достоевского. Практически все действие фильма, за исключением сцен венчания и бегства Настасьи Филипповны из церкви, происходит в рогожинском доме, который как бы аккумулирует все другие пространства, одновременно реален и фантастичен в своей изменчивости (т. к. предстает то как кабинет в доме Рогожина, то как купе поезда, то как квартира Настасьи Филипповны). Это конкретное место в то же время есть кризисное пространство, в котором, по замыслу режиссера, должен осуществиться переход то ли в смерть, то ли в другое духовное состояние — к абсолютному знанию, к Богу.

В открывающих сценах фильма туманная дымка окутывает и интерьер храма, где происходит венчание князя и Настасьи Филипповны, и пространство около церкви. В тускло освещенном кабинете Рогожина тоже туманно: Парфен, разговаривая с князем, периодически курит, и то ли дым, то ли туман заполняют пространство кадра. Легкая дымка, постоянно сопровождающая повествование, стирает границы внешнего и внутреннего, реальности и ирреальности. Склонность Достоевского к изображению «интерьеров, облитых слабым мерцающим светом лампы, трепетным светом свечей и огарков или вообще светильников, не до конца озаряющих и пронизывающих окружающий мрак, оставляющих место для прихотливой игры света и теней, для постепенных переходов от яркого центра к темным углам комнаты, для всего колеблющегося распределения светлых и темных пятен» [Чирков 1964: 103], была характерна уже для его ранних повестей¹⁵. В «Идиоте» игра светом и тенью углубляется — писатель «перебрасывает мост от внешнего смысла описания дома к тайнам рогожинской души», усиливая «словесно-художественную эффектность вещного смысла описания, развивающего единый мотив мрака и света, черного и белого» (курсив в источнике. — Л. Б.) [Чирков 1964: 113], который получает последовательное завершение в полумраке «душной закупоренной рогожинской комнаты» [Чирков 1964: 120]. Дом Рогожина предстает «темным царством», окруженным «зловещей тайной» и живущим «своей ночной жизнью» [Мочульский 1995: 398]. Вайда тщательно воспроизводит описание дома: «...в комнате было очень темно; летние “белые” петербургские ночи начинали темнеть, и если бы не полная луна, то в темных комнатах Рогожина, с опущенными столами, трудно было бы что-нибудь разглядеть» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 502], — и, вводя туман, лишь усиливает уже заложенную в данном контексте атмосферу неопределенности и сюрреалистичности. В то же время туман характерен для петербургского пейзажа и в этой его характерности и обыденности фантастичность отсутствует. Вайда еще во время постановки спектакля пришел к мысли, что

¹⁵ Л. П. Гроссман отмечал, что Достоевский «всегда оперирует игрой светотени, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свеч или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени» [Гроссман 1925: 119].

сценическое освещение должно быть скудным, а потому стал использовать керосиновые лампы и свечи, затем переместившиеся в экранную версию, что, с одной стороны, усилило ощущение инореальности, а с другой — способствовало созданию узнаваемой атмосферы Петербурга периода белых ночей:

Их душный запах соединился с запахом кадила, дым которого смягчил образ. Три больших стрельчатых окна были завешены белыми шторами и освещены снаружи, с улицы, благодаря чему создалось слабое свечение, в котором вырисовывались силуэты актеров. Темнота, царившая внутри зала, в контрасте с этими светлыми окнами создавала некоторое впечатление петербургских белых ночей [Вайда 2001: 97–98].

Дом Рогожина постоянно трансформируется то в купе поезда, то в квартиру Настасьи Филипповны, то в церковный храм; его трансформации маркируются звуками: гудком паровоза, стуком колес, звучанием колокола, звуками музыки... Звуки возвращают героев в пространство «здесь и сейчас», т.е. туда, где в соседней комнате лежит мертвая Настасья Филипповна¹⁶. В ряде эпизодов, напротив, внутреннее пространство дома предстает надпространством, лишенным признаков конкретного места. Дом вбирает в себя все остальные пространства, становясь каждым из них и в то же время подвергая их негации, в первую очередь потому, что трансформации пространства в купе поезда или дом Настасьи Филипповны происходят во флешбэках — в воспоминании или Мышкина, или Рогожина.

Мартин Лефевр, обозначая функции пейзажа в кинонарративе, разграничивает понятия «ландшафт» и «сеттинг». *Ландшафт* (природный или городской пейзаж, на котором задерживается камера) выступает подобием дескриптивной паузы, когда повествование продолжается, а время истории останавливается или замедляется. *Сеттинг* (среда, в которую погружены персонажи) — это скорее аналог *Wohnen* в терминологии Хайдеггера, т.е. «жительство» [Хайдеггер 2020: 157–173]. Сеттинг связан с сюжетом и балансирует между нейтральностью по отношению к действиям героя и активным участием в экстерииоризации его внутреннего состояния. Кинематографический ландшафт, напротив, находится с диегетическим миром в более свободных отношениях: он направляет внимание зрителей в сторону от сюжета, заставляя их “to gaze at and contemplate the places in themselves” [Lefebvre 2006: 32–34]. Пейзаж, рассчитанный на то, чтобы задержать на себе внимание зрителя, и опознаваемый зрителем как таковой, получает у Лефевра название «интенционального»; пейзаж, входящий в сеттинг и на подобное внимание не рассчитанный (хотя и не исключающий этой возможности), определяется как «зрительский» или «не чисто» кинематографический [Lefebvre 2011: 64]¹⁷. В «Настасье» практически нет зрительских пейзажей, за исключением сцен около храма в начале и ближе к концу фильма, но есть внутреннее пространство рогожинского дома, в котором каждая деталь обстановки выступает, с одной стороны, как деталь сеттинга, с другой — как некий аналог кинематографического пейзажа, на котором задерживается камера и, соответственно, взгляд зрителя. Этот взгляд, освобождая детали сеттинга от повествовательной функции, наделяет их автономией и пре-

¹⁶ Так, например, из времени воспоминания во время истории Мышкина и Рогожина перемещает жужжание мухи, привлеченной запахом разлагающегося тела.

¹⁷ Здесь М. Лефевр опирается на работы Фрибурга, см.: [Freeburg 1918: 149–162].

вращает в кинематографический ландшафт. По сути, любой перенос внимания с действия на обстановку действия, т. е. на пространство, в котором это действие осуществляется, превращает его в вариант кинематографического ландшафта, актуализируя культурные ассоциации и интерпретации или, напротив, освобождая детали обстановки от конкретной пространственно-временной отнесенности. Так, в фильме Вайды сумрачная пелена рогожинского кабинета, огни керосиновых ламп, белые шторы на высоких окнах, замедляя время истории, перестают быть деталями сеттинга. В результате, кинематографический ландшафт, выходя за рамки диегетической вселенной, сообщает фильму “extra layers of meaning and association... in the same way, for example, that music does” [Waade 2020: 47].

Одна из деталей обстановки в комнате, где происходит диалог Мышкина и Рогожина, — зеркало, вернее — зеркала. В зеркалах отражаются стены, люстра, Настасья Филипповна, князь Мышкин. Фуко категориально располагал зеркало между утопиями и гетеротопиями, так как, с одной стороны, это утопия — «место без места», где «я вижу себя там, где меня нет, в нереальном пространстве, виртуально открывающемся за поверхностью», а с другой — гетеротопия, так как зеркало реально существует и при этом «производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место; именно исходя из данных зеркала, я обнаруживаю, что отсутствую на месте, где нахожусь, потому что вижу себя в зеркале» [Фуко 2006: 196]. Зеркало по Фуко — это гетеротопия в том смысле, что оно фиксирует место и момент реальности настоящего, но при этом связано с нереальностью, так как, «чтобы заметить зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку» [Фуко 2006: 196]. Подобным образом функционирует зеркало как предмет сеттинга в «Настасье»: отражение в зеркале Настасьи Филипповны или князя фиксирует их отсутствие в пространстве «здесь и сейчас» и их присутствие в реальности, надстраиваемой над уровнем реальности физического мира.

Гетеротопия — это также вариант пространства, которое может относиться к другому времени или в нем может открываться «проход» в другое время. События в романе «Идиот» Достоевского происходят в конце 1860-х гг., а в фильме «Настасья», где прическа Настасьи Филипповны меняется от уложенных по моде того времени длинных волос до короткой стрижки, которая появится в России только в 1910-е гг., временная отнесенность уже не столь однозначна. Фуко связывал гетеротопию с радикальным изменением традиционного времени вплоть до разрыва с ним, поэтому и относил к гетеротопии, к примеру, кладбище, т. е. такое место, которое, по Фуко, собственно и начинается с гетерохронии, «какую представляет собой для индивида утрата жизни и та квазивечность, где он непрерывно распадается и исчезает» [Фуко 2006: 201]. Вайда, размышляя о построении временной логики действия в театральной постановке «Настасья Филипповна», замечал: «Было бы идеально: избавиться от хронологии рассказа, которая в результате дает “нормальность”, и в то же время не потерять необходимые сведения, обуславливающие и связующие героев» [Вайда 2001: 101]. В фильме режиссер в еще большей степени по сравнению с театральной постановкой отошел от последовательного развития действия, и в результате пространство фильма, к которому приложимо понятие гетеротопии, дополнилось гетерохронией.

Японская традиция и «Мертвый Христос»

Гетеротопия и гетерохрония у Вайды реализуются в ориентации на, казалось бы, чуждую с точки зрения генезиса романа культуру. Так, фильм «Настасья» был снят на японском языке в Японии, на этом же языке с субтитрами на польском и английском языках он шел в прокате. Главные роли исполнили японские актеры, и большая часть съемочной группы тоже была японской. Кроме того, пьесу «Настасья Филипповна», на основе которой поставлен фильм, Вайда ставил не только в Кракове, но также, хотя и в течение короткого времени, в Токио. Более того, эстетическое решение фильма, а именно участие в нем Бандо Тамасабуру V, актера-оннагата (то есть актера, исполняющего только женские роли), подчеркнуто отсылает к японскому театру кабуки, в частности к театральной традиции актера-мужчины в женской роли¹⁸.

«Настасья Филипповна» шла на сцене Старого театра в Кракове только с двумя исполнителями в ролях Мышкина и Рогожина, так как Вайда был убежден, что «в таком ограничении, в таком выборе кроется сила», в немалой степени потому, что «рассказы обоих мужчин о любимой женщине (Настасье Филипповне) дают больше театрального материала и создают более таинственный (именно ввиду отсутствия героини) образ, чем если бы она предстала на сцене перед зрителями» [Вайда 2001: 96]. В то же время режиссер отмечал неполноту спектакля без включения в него эпизодов посещения Настасьей Филипповной Рогожина и ее именин: «Две сцены, невозможные без ее участия и в то же время абсолютно необходимые для действия» [Вайда 2001: 103]. Возможность восполнить нехватку появилась, когда в 1981 г. на представлении «Дамы с камелиями» в Киото Вайда увидел Бандо Тамасабуру, пожалуй лучшего из живущих тогда и сейчас актеров кабуки в амплу оннагата, и принял новаторское решение об исполнении двух ролей — и князя, и Настасьи Филипповны одним и тем же актером, на тот момент не имевшим опыта исполнения мужских персонажей:

I had no difficulty to view him as my ideal Nastassya. Strangely, I also thought at the time that this young man would also be an excellent choice for Mishkin. Thus, the audience was able to witness the miraculous transformation of a man into a woman, and so experience the deep mysterious mental link between Mishkin and Nastasja [Wajda 1996].

В фильме преобразование из князя в Настасью Филипповну и обратно, для которого практически не требуется переодевание, совершается непосредственно в кадре: меняется поза, манера говорить, интонация, а чередуемые атрибуты внешнего облика персонажа (очки князя Мышкина или шаль Настасьи Филипповны) играют лишь вспомогательную роль. Постоянная трансформация Бандо из одного образа

¹⁸ Это не первое обращение режиссера к японской традиции, причем, что интересно, возникающее при обращении к Достоевскому. Еще в период подготовки к постановке «Бесов», за месяц до начала репетиций, Вайда посетил Всемирную выставку «Экспо-1970» в Осаке, где обратил внимание на японский кукольный театр бунраку, элементы которого решил использовать в своем спектакле по Достоевскому. Заинтересовавшись механизмом управления куклами, он дал увиденному неожиданную интерпретацию: «Зритель воспринимает режиссерский замысел так, будто бы это не куроко [кукловоды] приводили в движение гейшу или рыцаря, но прекрасные цветные куклы пытались вырваться из лап черных людей и спастись, убегая в зрительный зал» [Вайда 2001: 10].

в другой поддерживает идею соединения, казалось бы, несовместимых миров, внося тем самым свой вклад в создание гетеротопии. При этом, как считал Вайда, в образе Настасьи Филипповны актер создал не женский характер, но скорее “an image of eternal femininity born of masculine admiration, never an act of imitation or mimicry” [Wajda 1996]. В результате пространство фильма оказалось гетеротопическим местом конфликта не только между реальностью и иллюзией или прошлым и настоящим, но и между визуальными кодами идентичности, в том числе культурной.

Вайда в «Настасье» ориентируется как на театр кабуки, возникший во второй половине XVII в., так и на театр но, драматургия которого сложилась в XIV–XV вв. Обращение склонного к экспериментам Вайды к стилистике театра кабуки вполне закономерно: кабуки предполагал не только участие актера-оннагата, но и возможность импровизации — актеры создавали текст роли, опираясь на сюжет пьесы, лишь в общих чертах намеченный главным драматургом, а затем доработанный его ассистентами. Кабуки подражал действительности, но под понятие «действительности» подпадал и внутренний мир человека. Спектакль «Настасья Филипповна», по словам соавтора Вайды сценариста М. Карпинского, изначально был задуман как «актерская импровизация»: по сути, это был «всего лишь каркас спектакля, содержащий только основной текст, который в процессе театральной работы может, и даже должен быть, подвергнут преобразованиям, многократным умножениям, разнообразным повторениям, каждое из которых станет отдельным интерпретационным предложением [Карпинский 2001: 107]. Вайда принял решение: «не утверждать диалогов, позволить актерам импровизировать», а так как «они знают наизусть около двух часов текста», то «пусть каждый вечер они используют лишь часть этого материала в зависимости от собственной потребности и желания» [Вайда 2001: 98]. Актеры, игравшие Мышкина и Рогожина, получали на руки два текста — сценарий и роман Достоевского, которые они могли в зависимости от своего эмоционального состояния относительно свободно комбинировать, как бы «надстраивая на литературном тексте свои эмоции, переживания и настроения» [Карпинский 2001: 107]. Фильм следует той же логике.

В театре кабуки через зрительный зал тянется дощатый помост — «ханамити» (‘цветочная тропа’), по которому проходят на сцену или со сцены основные действующие лица. В первых кадрах фильма Настасья Филипповна идет по проходу, минуя стоящих по обе его стороны людей. Этот драматический проход через толпу вызывает аллюзию на ханамити в японской традиции, контрастируя с подъемом героини по лестнице рогожинского дома¹⁹. А частая смена места действия в фильме (кабинет Рогожина — купе поезда — гостиная Настасьи Филипповны — комната матери Рогожина и т. п.), вернее, его быстрая трансформация, соответствуют принципам построения спектакля в театре кабуки. Кроме того, к кабуки отсылает и закрепление определенных сценических форм за каждым из персонажей. Актер кабуки, как известно, для передачи характера персонажа и его эмоционального состояния принимает характерную позу и/или производит определенные движения, повторяемые каждый раз в аналогичной ситуации. В стремлении сделать эти движения как можно более узнаваемыми он заботится не столько об их естественно-

¹⁹ Восхождение Настасьи Филипповны по лестнице можно интерпретировать как подъем навстречу своей физической гибели и, учитывая движение героини вверх, — навстречу последующему воскресению.

сти, сколько об их выразительности. В фильме Вайды о переходе Бандо от одного образа к другому — от Настасьи Филипповны к князю Мышкину и обратно — свидетельствует в первую очередь легко запоминающаяся характерная осанка, особый поворот головы, уникальное только для этого персонажа движение руки.

Представление в театре кабуки нередко включает танцевальную составляющую. Исполняемый актером танец — пример визуальной поэзии: через сочетание движений и слов танец передает определенное эмоциональное состояние²⁰. В финальной части фильма князь Мышкин появляется из-за занавеса с подвенечным платьем Настасьи Филипповны в руках и медленно кружится, сопровождая движение словами: «Настасья Филипповна... Я вас будто видел где-то. Где? Где? На портрете... и... И еще? И еще... Я... ваши глаза точно где-то видел... Может быть... Может быть, во сне...» Движение-танец Мышкина прерывается паузами с акцентом на каждой позе и каждом жесте, опять-таки выдержанными в стиле кабуки, где пауза «выражает физиологическое осознание красоты» [Гундзи 1969: 24].

Медленная манера актерской игры с застыванием в характерной позе присуща и японскому театру но. В традиции этого театра время нелинейно: настоящее, как правило, интерпретируется через прошлое, что особенно типично для пьес мугэнно, где действуют сверхъестественные герои и силы, а действие все время возвращается к событиям прошлого. В фильме Вайды время настоящего — это время событий финала романа, постоянные же экскурсы в прошлое не только рассказывают предысторию, но и подводят к пониманию настоящего момента²¹. Использование приемов японской драмы, однако, выходит за рамки стилистического подражания формальной стороне театра кабуки и но: японский контекст выступает интерпретантой между интертекстуальными отсылками романа Достоевского и вариантами их интерпретации.

В фильме Вайды, как и в романе Достоевского, Мышкин и Рогожин рассуждают о картине «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна (младшего)²². В ответ на признание Рогожина в том, что ему нравится эта картина, звучит знаменитая фраза «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 182]. Местоположение картины в доме Рогожина у Достоевского и Вайды: над дверью²³ — в романе и на небольшом возвышении на полу и в окружении цветов — в фильме. В экранной версии «Идиота» картина вкупе с покрывалом, за-

²⁰ О танце в театре кабуки см. [Kabuki 2015: 247–251].

²¹ Добавим, что Вайда адресует, в том числе полемически, не только к японскому театру, но и к фильму «Идиот» (1951) Акиры Куросавы, выдержанному в стилистике театра но. См.: [Wang 2018: 170–173].

²² Достоевский, как известно, был поражен, когда впервые увидел картину Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» в Базеле в 1867 г.; как замечала А. Г. Достоевская, «...вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас, Федя же восхищался этой картиной» [Достоевская 1993: 234]. По всеобщему признанию, необычен формат картины — 30,5 на 200 см («около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 181]), а также натуралистичность изображения Христа, на теле которого видны многочисленные синяки и кровоподтеки. В романе разговор происходит до попытки Рогожина убить князя, а в фильме — после.

²³ По мнению Т. А. Касаткиной, именно так — на высоте глаза — должна была располагаться картина в авторском замысле и именно так увидел картину Достоевский, вставший в музей на стул, чтобы лучше ее рассмотреть [Касаткина 2007: 153–155].

крявующим тело и оставляющим на виду только голову Христа²⁴, создает иллюзию присутствия мертвого тела. Поза Христа, тело которого вытянуто во всю длину, сопоставима с позой мертвой Настасьи Филипповны, тоже лежащей на возвышении — кровати — и тоже в складках ткани, в окружении цветов; при этом видны лишь ее голова, рана на груди и рука²⁵.

В черновиках Достоевского к роману (тетрадь № 11) присутствовала юродивая Умецкая, которая «зачиталась Евангелия и в сумасшествии проповедует» победу Христа над рассудком, и эта запись Достоевского, по наблюдению Мочульского, соседствует с пометой «Рассказ о Базельском Holbein Христа...» [Мочульский 1995: 388]. Вайда, вряд ли читавший черновики писателя к «Идиоту», связывает «Мертвого Христа» не столько с безумием, сколько с вопросом о возможности/невозможности возрождения после смерти, в том числе физической²⁶. Как и Куросава в экранизации «Идиота» 1951 г., Вайда избегает акцента на физической стороне смерти. Прикрывая изображение изуродованного пытками тела Христа, вынося «за скобки» и эстетизируя изображение мертвой Настасьи Филипповны, режиссер следует принципам буддийской культуры, в которой невозможно подобное сочетание признаков физической смерти и сомнения в возможности воскресения, ибо за смертью каждого существа следует возрождение²⁷. Связь с прошлым, раскрываемая во флешбэках, в фильме Вайды — это кармическая связь, характерная для буддийского сознания и обыгрываемая в японском театре но²⁸. Понятие кармы предполагает особого рода причинно-следственные отношения, заданность настоящего прошлым, влияние действий человека на его жизнь и будущее перерождение — театр но “presents, or symbolizes, a complete diagram of life and recurrence” [Pound 1959: 12]. Тогда белый цвет одежды князя и Настасьи Филипповны, контрастирующий с черным одеянием Рогожина, с учетом японского контекста отсылает как к небытию и смерти, так и, переключаясь с белым цветом одежд японского императора в синтоистских ритуалах и наряда японской девушки-невесты, — к началу новой жизни²⁹.

²⁴ На картине Гольбейна саван покрывает пьедестал, на котором лежит Христос.

²⁵ У Настасьи Филипповны, как и, собственно, на картине Гольбейна, видна рана (от ножа — у героини романа, от пики — у Христа на картине) и вытянутая правая рука. Возникает и неожиданная параллель между кадром с мертвой Настасьей Филипповной и ее портретом, который то стоит, то лежит на столе.

²⁶ Этот вопрос нередко возникает при взгляде на картину: «Если Христос не воскрес и смерть не побеждена — все живущие, точно так же, как и он, приговорены к смерти. <...> Спаситель, снятый со креста, изображен трупом: глядя на тело, уже тронутое тлением, нельзя поверить в его воскресение» [Мочульский 1995: 399]; «...когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» [Кристева 2010: 118]. В интерпретации Ю. Кристевой Гольбейн в картине «Мертвый Христос» предлагает «видение человека, подчиненного смерти, человека, заключающего смерть в свои объятия, принимающего ее в самое свое существо» и достигающего «нового измерения» через принятие риска сумасшествия и психической смерти [Кристева 2010: 129].

²⁷ О невозможности подобной точки зрения в фильме А. Куросавы «Идиот», также ориентированном на традицию японского театра но, см.: [Wang 2018: 169].

²⁸ О принципах построения представления в театре но см.: [Bowers 2013].

²⁹ Будучи одним из изначальных цветов в японской культуре, белый передает цвет неба после рассвета (красного на рассвете); он связан с возрождением, поэтому в похоронном обряде умершего

Понимание гетеротопии по Фуко, т. е. как пространства, связанного с другими пространствами и в то же время вступающего с ними в противоречие, позволяет считать гетеротопией такие пространства, культурная логика которых меняет представления о возможном, тем самым создавая точку соприкосновения разных типов мышления. В «Настасье» происходит соединение текста романа Достоевского, буддийского мировоззрения, японского театра и цветовой символики. Соприкосновение разных типов мышления не отменяет культурных и других различий, однако проблематизирует их несовместимость, что и позволяет в данном случае говорить о полилокальности. Более того, включив японский контекст (японский театр, японских актеров, японскую культурную символику) в интерпретацию романа Достоевского, Вайда вменяет этому контексту функцию, обычно выполняемую интертекстом, — параграмматической сети, вовлеченной в процесс смыслопорождения. Режиссер тем самым радикально обновляет понятие интертекстуальности: инструментом интерпретации и механизмом генезиса в «Настасье» становится не только интертекст, но и гетеротопия, основанная, с одной стороны, на романе Достоевского, а с другой — на ориентации на японский театр. Обратившись к Достоевскому и собрав поликультурную съемочную группу, Вайда в «Настасье» создал уникальную кинематографическую гетеротопию, в структуру которой вошли и гетерохрония, и кризисная гетеротопия, и гетеротопия ритуала (смерти-возрождения), и гетеротопия культурного палимпсеста.

Источники

- Бунин 1966 — Бунин И. А. *Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966.
- Вайда 2001 — Вайда А. *Три инсценировки: Достоевский. Театр совести*. Краков: Archiwum Andrzeja Wajdy w Krakowie, 2001.
- Достоевский 1972–1988 — Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972–1988.
- Wajda 1996 — *Wajda — Films*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe/Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. <http://www.wajda.pl/en/filmy/film31.html> (дата обращения: 20.12.2021).

Литература

- Апостолов 2016 — Апостолов А. И. «Идиотизм» послевоенного отечественного кинематографа. Экранная судьба князя Мышкина: от Пырьева до Охлобыстина. *Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2016, (6): 132–145.
- Боборыкина 2019 — Боборыкина Т. А. В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино. *Вестник Томского государственного университета*. 2019, (34): 5–18.
- Бугаева 2012 — Бугаева Л. «Бесы» Вайды, Камю, Достоевского. В сб.: *Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском*. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2012. С. 15–26.
- Вайда 2003 — Вайда А. Счастливому случаю надо помогать. *Учительская газета*. 2003, (3 июня). <https://ug.ru/schastlivomu-slucaju-nado-pomogat-andzhej-vajda/?ysclid=I24dm3bkxq> (дата обращения: 20.12.2021).
- Гроссман 1925 — Гроссман Л. П. *Поэтика Достоевского*. М.: Гос. акад. худ. наук, 1925.
- Гундзи 1969 — Гундзи М. *Японский театр кабуки*. М.: Прогресс, 1969.

и одевают во все белое. О символике цвета в японской культуре, литературе и искусстве см.: [Baird 2001].

- Достоевская 1993 — Достоевская А. Г. *Дневник 1867 года*. М.: Наука, 1993.
- Жильцова 2013 — Жильцова Е. А. Мотивы романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского в новелле «Сын» и рассказе «Дело корнета Елагина» И. А. Бунина. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*. 2013, (5): 84–88.
- Карпинский 2001 — Карпинский М. Настасья Филипповна. Материал для актерской импровизации по мотивам романа Федора Достоевского «Идиот». В кн.: Вайда А. *Три инсценировки: Достоевский. Театр совести*. Краков: Archiwum Andrzeja Wajdy w Krakowie, 2001.
- Касаткина 2007 — Касаткина Т. А. Феномен «Ф. М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков». В кн.: *Достоевский и XX век*. В 2 т. Т. 1. Касаткина Т. А. (ред.). М.: Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН, 2007. С. 143–198.
- Киносита 2005 — Киносита Т. *Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского*: сб. ст. СПб.: Серебряный век, 2005.
- Кристева 2010 — Кристева Ю. *Черное солнце. Депрессия и меланхолия*. М.: Когито-Центр, 2010.
- Мариевская 2012 — Мариевская Н. Время в литературе и на экране. Опыт экранизации рассказа Ф. М. Достоевского «Кроткая». В сб.: *Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском*. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2012. С. 71–77.
- Мочульский 1995 — Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. В кн.: Мочульский К. В. *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. М.: Республика, 1995. С. 219–562.
- Пономарев 2019 — Пономарев Е. Р. *Преодолевший модернизм: Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода*. М.: Литфакт, 2019.
- Пращерук 2021 — Пращерук Н. В. В диалоге с Ф. М. Достоевским: о повести И. А. Бунина «Дело корнета Елагина». *Филологический класс*. 2021, 26 (3): 55–62.
- Сараскина 2007 — Сараскина Л. И. Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре). В кн.: *Достоевский и XX век*. Касаткина Т. А. (ред.). В 2 т. Т. 1. М.: Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН, 2007. С. 664–714.
- Смирнов 1995 — Смирнов И. П. *Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1995.
- Фуко 1994 — Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. СПб.: А-сacд, 1994.
- Фуко 2006 — Фуко М. Другие пространства. В кн.: *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 191–204.
- Хайдеггер 2020 — Хайдеггер М. Строительство, жительство, мышление. *Журнал фронтирных исследований*. 2020, 1: 157–173.
- Цат-Мацкевич 2001 — Цат-Мацкевич С. *Достоевский — человек XIX века*. М.: Издатель Степаненко, 2021.
- Чирков 1964 — Чирков Н. М. *О стиле Достоевского*. М.: Наука, 1964.
- Ямпольский 2004 — Ямпольский М. *Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла*. М.: НЛО, 2004.
- Baird 2001 — Baird M. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli International Publications, 2001.
- Bartseva 2015 — Bartseva S. *Polyphone im Film: Filmische Rezeption von F. M. Dostoevskijs Roman "Der Idiot" in den Verfilmungen "Down House" (Kacanov, 2001) und "Nastasja" (Wajda, 1994)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2015.
- Bowers 2013 — Bowers F. *Japanese Theatre*. Tokio: Tuttle Publishing, 2013.
- Bronfen 1992 — Bronfen E. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1992.
- Freeburg 1918 — Freeburg V. O. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918.
- Kabuki 2015 — *A Kabuki Reader: History and Performance*. Leiter S. L. (ed.). London; New York: Routledge, 2015.
- Lefebvre 2006 — Lefebvre M. Between Setting and Landscape in the Cinema. In: *Landscape and Film*. Lefebvre M. (ed.). London: Routledge, 2006. P. 19–59.
- Lefebvre 2011 — Lefebvre M. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*. 2011, 20, (1): 61–78.

- Pound 1959 — Pound E. Introduction. In: Pound E., Fenollosa E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959. P. 3–15.
- Waade 2020 — Waade A. M. Arctic Noir on Screen: Midnight Sun (2016–) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes. In: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. London: Palgrave Macmillan, 2020. P. 37–53.
- Walaszek 2003 — Walaszek J. W kręgu Dostojewskiego. In: Walaszek J. *Teatr Wajdy: W kręgu arcydzieł: Dostojewski, "Hamlet", "Wesele"*. Kraków: Wydawn. Literackie, 2003. P. 75–182.
- Wang 2018 — Wang X. Interpretations of Fyodor Dostoevsky's "The Idiot" by Akira Kurosawa and Andrzej Wajda: A comparative analysis. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика*. 2018, 10 (2): 159–175.

Статья поступила в редакцию 18 января 2022 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Lyubov D. Bugaeva

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia
l.bugaeva@spbu.ru

Wajda's Dostoevsky and Foucault's heterotopia

For citation: Bugaeva L. D. Wajda's Dostoevsky and Foucault's heterotopia. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 515–532. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.307> (In Russian)

National paradigms in cinematography are increasingly giving way to a transnational paradigm: cinema is becoming polylocal. Polylocality first means locations not tied to one particular country and an international cast and crew. It also corresponds to the merging of two or more multicultural spaces interacting in the process of filmmaking that results in creating a kind of *master space*, which is more than their sum. Such understanding is based on the Henri Lefebvre's definition of space as a product where the mental and the cultural, the social and the historical, are interconnected. Polylocality, as a rule, takes place in film adaptations of literary works made in a tradition different from the culture of the literary source and distant from it in time and/or in space. Examples include *Nastazja* (1994) by Polish director Andrzej Wajda that creates a special kind of cinematic space, to which the notion of polylocality applies to a greater extent than to many other screen adaptations. The paper attempts to outline this *special space* in the context of Michel Foucault's ideas about heterotopia as a special location, illusory and real, open and closed, permeable and sealed, where the order of things is different. The author concludes that Wajda in *Nastazja* created a cinematic heterotopia, the structure of which includes heterochrony, crisis heterotopia, death-resurrection heterotopia, and cultural heterotopia.

Keywords: Feodor Dostoevsky, Andrzej Wajda, polylocality, heterotopia, intertextuality.

References

- Апостолов 2016 — Apostolov A. I. "Idiocy" of the post-war domestic cinema. Screen fate of Prince Myshkin: from Por'ev to Okhlobystin. *Labirint: Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy*. 2016, (6): 132–145. (In Russian)
- Боборыкина 2019 — Boborykina T. A. In search of a visual metaphor: Dostoevsky in the language of ballet and cinema. *Vestnik Tomskogo universiteta*. 2019, (34): 5–18. (In Russian)
- Бугаева 2012 — Bugaeva L. "Besy" by Wajda, Camus and Dostoevsky. In: *Frantsuzskaia literaturnaia klasika na russkom ekrane i russkaia na frantsuzskom*. Moscow: Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova Publ., 2012. P. 13–19. (In Russian)

- Вайда 2003 — Wajda A. Lucky chance should be helped. *Uchitel'skaia gazeta*. 2003, (June 3 iunია). <https://ug.ru/schastlivomu-sluchayu-nado-pomogat-andzhej-vajda/?ysclid=l24dm3bkxq> (accessed: 20.12.2021). (In Russian)
- Гроссман 1925 — Grossman L. P. *Poetics of Dostoevsky*. Moscow: Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1925. (In Russian)
- Гундзи 1969 — Gundzi M. *Japanese Theatre Kabuki*. Moscow: Progress Publ., 1969. (In Russian)
- Достоевская 1993 — Dostoevskaja A. G. *Diary 1867*. Moscow: Nauka Publ., 1993. (In Russian)
- Жильцова 2013 — Zhil'tsova E. A. The motives of the novel “Crime and Punishment” by F. M. Dostoevsky in the short story “Son” and the story “The Case of Cornet Elagin” by I. A. Bunin. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaia filologiya*. 2013, (5): 84–88. (In Russian)
- Карпинский 2001 — Karpinskii M. Nastasya Filippovna. Material for acting improvisation based on the novel by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky “The Idiot”. In: Wajda A. *Tri instsenirovki. Teatr sovesti: Dostoevskii*. Kraków: Archiwum Andrzeja Wajdy w Krakowie, 2001. S. 107. (In Russian)
- Касаткина 2007 — Kasatkina T. A. Phenomenon F. M. Dostoevsky and the turn of the 19th–20th centuries”. In: *Dostoevskii i XX vek*. In 2 vols. Vol. 1. Kasatkina T. A. (ed.). Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2007. P. 143–198. (In Russian)
- Киносита 2005 — Kinosita T. *Anthropology and poetics of Dostoevsky*. St Petersburg: Serebrianyi vek Publ., 2005. (In Russian)
- Кристева 2010 — Kristeva Iu. *Black sun. Depression and melancholy*. Moscow: Kogito-Tsentr Publ., 2010. (In Russian)
- Мариевская 2012 — Marievskaia N. Time in literature and on screen. The experience of screening the story of F. M. Dostoevsky “The Gentle One”. In: *Frantsuzskaia literaturnaia klassika na russkom ekrane i russkaia na frantsuzskom*. Moscow: Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova Publ., 2012. P. 71–77. (In Russian)
- Мочульский 1995 — Mochul'skii K. V. Dostoevsky. Life and art. In: Mochul'skii K. V. *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskii*. Moscow: Respublika Publ., 1995. P. 219–562. (In Russian)
- Пономарев 2019 — Ponomarev E. R. *Overcoming modernism: I. A. Bunin's work in the emigrant period*. Moscow: Litfakt Publ., 2019. (In Russian)
- Пращерук 2021 — Prashcheruk N. V. In dialogue with F. M. Dostoevsky: about the story of I. A. Bunin “The Case of Cornet Elagin”. *Filologicheskii klass*. 2021, 26 (3): 55–62. (In Russian)
- Сараскина 2007 — Saraskina L. I. Test for immortality (Dostoevsky in cinema and theater). In: *Dostoevskii i XX vek*. Kasatkina T. A. (ed.). In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2007. P. 664–714. (In Russian)
- Смирнов 1995 — Smirnov I. P. *Birth of the intertext (Elements of intertextual analysis with illustrations from B. L. Pasternak)*. St Petersburg: St Petersburg University Press, 1995. (In Russian)
- Фуко 1994 — Fuko M. *The Order of Things*. St Petersburg: A-cad Publ., 1994. (In Russian)
- Фуко 2006 — Fuko M. Of other spaces. In: *Intellektualy i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu*. Pt. 3. Moscow: Praxis Publ., 2006. P. 191–204. (In Russian)
- Хайдеггер 2020 — Heidegger M. Constructing, living, thinking. *Zhurnal frontirnykh issledovani*. 2020, (1): 157–173. (In Russian)
- Цат-Мацкевич 2001 — Tsat-Matskevich S. *Dostoevsky — a man of the 19th century*. Moscow: Izdatel' Stepanenko Publ., 2021. (In Russian)
- Чирков 1964 — Chirkov N. M. On the style of Dostoevsky. Moscow: Nauka Publ., 1964. (In Russian)
- Ямпольский 2004 — Iampol'skii M. *Language — body — chance. Cinematography and the search of meaning*. Moscow: NLO Publ., 2004. (In Russian)
- Baird 2001 — Baird M. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli International Publications, 2001.
- Bartseva 2015 — Bartseva S. *Polyphone im Film: Filmische Rezeption von F. M. Dostoevskijs Roman “Der Idiot” in den Verfilmungen “Down House” (Kacanov, 2001) und “Nastasja” (Wajda, 1994)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2015.
- Bowers 2013 — Bowers F. *Japanese Theatre*. Tokio: Tuttle Publishing, 2013.
- Bronfen 1992 — Bronfen E. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

- Freeburg 1918 — Freeburg V. O. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918.
- Kabuki 2015 — *A Kabuki Reader: History and Performance*. Leiter S. L. (ed.). London; New York: Routledge, 2015.
- Lefebvre 2006 — Lefebvre M. Between Setting and Landscape in the Cinema. In: *Landscape and Film*. Lefebvre M. (ed.). London: Routledge, 2006. P.19–59.
- Lefebvre 2011 — Lefebvre M. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*. 2011, 20, (1): 61–78.
- Pound 1959 — Pound E. Introduction. In: Pound E., Fenollosa E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959. P.3–15.
- Waade 2020 — Waade A. M. Arctic Noir on Screen: Midnight Sun (2016–) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes. In: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. London: Palgrave Macmillan, 2020. P.37–53.
- Walaszek 2003 — Walaszek J. W kręgu Dostojewskiego. In: Walaszek J. *Teatr Wajdy: W kręgu arcydzieł: Dostojewski, "Hamlet", "Wesele"*. Kraków: Wydawn. Literackie, 2003. P.75–182.
- Wang 2018 — Wang X. Interpretations of Fyodor Dostoevsky's "The Idiot" by Akira Kurosawa and Andrzej Wajda: A comparative analysis. *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*. 2018, 10 (2): 159–175.

Received: January 18, 2022

Accepted: April 7, 2022

Вайскопф Михаил Яковлевич

Еврейский университет в Иерусалиме,
Израиль, 91905, Иерусалим, гора Скопус, 1
michweisskopf@gmail.com

Почему так трудно экранизировать *Шинель* Гоголя

Для цитирования: Вайскопф М. Я. Почему так трудно экранизировать *Шинель* Гоголя. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 533–545.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.308>

Гоголевская проза таит в себе множество смысловых подвохов, обусловленных религиозно-метафизической спецификой мышления писателя, надежно упрятанной под слоем гротескной фабулы и метафорики. Это относится и к относительно раннему периоду творчества Н. В. Гоголя, но еще более обстоятельно разработан этот многоуровневый подход на петербургском материале. Уже в повести *Нос* столица империи трактуется писателем как безбожный бюрократический град, позабывший и о христианстве, и о человеческом тепле. Весь сюжет повести — это горестная пародия на христианство. *Шинель* содержит сложнейшую систему кодов, без усвоения которой производит иллюзорное впечатление реалистического произведения. Между тем ее скрытая, но подающаяся реконструкции символика включает в себя постоянную и целенаправленную деформацию реальности — в частности, магическое искажение самой хронологии действия и его ключевых эпизодов, таких, например, как крещение героя. Гоголевский Петербург здесь представляет собой город, населенный мертвецами. Особое место в *Шинели* занимает фигура портного Петровича: в ней прочитывается и демоническая составляющая, подкрепленная множеством признаков дьявола, и указание на имя создателя Петербурга, Петра Великого, включенное в inferнальный контекст. Бездушно-бюрократический уклад смыкается в повести с темой вечного ледяного ада, в котором пребывает и сам герой, и другие обитатели этого некрополя и в котором брезжит лишь слабая надежда на духовное воскресение. Немалую роль в *Шинели* играют связи с *Золотым горшком* Э. Т. А. Гофмана: переписчик Акакий Акакиевич Башмачкин сопричастен мистике. Глубинный план повести связан с переходом от знака (буквы) к смыслу. Но обретенное значение оборачивается для героя искушением: шинель ведет героя в царство соблазнов, пробуждая неведомое ему ранее влечение к внешней реальности. Все сказанное делает чрезвычайно проблематичной адекватную экранизацию повести *Шинель*.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, экранизация, Э. Т. А. Гофман, Ф. М. Достоевский.

Проза Н. В. Гоголя таит в себе множество смысловых подвохов, обусловленных религиозно-метафизической спецификой мышления писателя, надежно упрятанной под слоем гротескной фабулы и метафорики. Другими словами, подспудный пласт его творчества всякий раз нуждается в тщательной реконструкции. Это касается и относительно раннего периода творчества Гоголя — в частности, «Повести о том, как Иван Иванович поспорил с Иваном Никифоровичем» и, под совер-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2022

шенно иным углом, других произведений с украинской тематикой, таких как «Вий» и «Тарас Бульба». В наибольшей концентрации, однако, такой многоплановостью отличается «Шинель». Повесть содержит сложнейшую систему кодов, без усвоения которой производит иллюзорное впечатление реалистического произведения — и даже некоего манифеста русского реализма, согласно апокрифической максиме Достоевского «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя»¹. Между тем ее скрытая, но поддающаяся реконструкции символика включает в себя постоянную и целенаправленную деформацию реальности — в частности, магическое искажение самой хронологии действия и его ключевых эпизодов, таких, например, как крещение героя. Цель работы состоит в том, чтобы продемонстрировать необычайную сложность повести, делающую «Шинель» практически невозможной для адекватной экранизации.

В статье «Иллюстрации» Ю. Н. Тынянов заметил: «Чем живее, осязательнее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на язык живописи». И далее, с оглядкой на В. Розанова: «Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись»; «Идя по следам Гоголя, художник даст карикатуру на текст, а идя другим путем, даст другую конкретность, которая будет теснить и темнить словесную конкретность Гоголя» [Тынянов 1977: 311–312]. На мой взгляд, сказанное вполне справедливо применительно не только к статичной, а потому заведомо отрывочной иллюстрации, но, увы, и к динамичной экранизации гоголевских сочинений — особенно таких, как «Шинель», — хотя именно Тынянов деятельно участвовал в создании одноименного фильма.

Фатальным препятствием для него и других формалистов — как, впрочем, и для остальных советских интерпретаторов — оказался многосложный глубоко-символический пласт «словесной конкретности» Гоголя, о существовании которого они не догадывались. Когда Тынянов говорит, к примеру, о том, что в «Носе» смешаны визуально абсолютно несовместимые категории: часть лица и Нос — статский советник, «садящийся в дилижанс», — никаких сомнений это, конечно, не вызывает [Тынянов 1977: 318]. Но я предлагаю внимательнее присмотреться к символическому фону казусных нестыковок, созданных писателем-мистиком. Часть лица довольно спорно соотносена тут с носом как барочной аллегорией Св. Духа, деградировавшего в бездушном карьерно-бюрократическом царстве.

С первых же слов действие повести приурочено к 25 марта — т. е. к Благовещению² — и тем самым налагается на евангельский подтекст. А Петербург между тем дан как абсолютно безбожный город³, одержимый чиновничьей и прочей суетой. Главный храм столицы в этот великий праздничный день пуст, увеселительные же заведения открыты (кстати, вопреки формальному запрету). Еще одна ключевая, но при этом как бы утопленная или замаскированная датировка: дело происходит в пятницу, т. е. в особо маркированный для христиан день недели. Вообще же под видом «странного происшествия» у Гоголя обрисован здесь распад христианского

¹ См.: [Соловьев 1891: 89; Бочаров, Манн 1988: 183–185]. Есть и другие точки зрения, где авторство приписывается французскому критику Эжену Вогюэ, который опубликовал в “Revue des Deux Mondes” (1885) статью о Достоевском [Рейсер 1968: 184–187].

² На то, что события повести приурочены к Благовещению, указывали И. Д. Ермаков [Ермаков 1924: 207], О. Г. Дилакторская [Дилакторская 1986: 86–92].

³ Об этой подоплеке повести см.: [Ульянов 1959: 130–131].

сообщества как единого, по ап. Павлу, «Тела Христова», а сама жизнь столицы являет собой горестную пародию на Новый Завет. Вот наиболее значимый ее пример. В **пятницу, в сумерках**, Майор Ковалев, скорбя об утрате своего носа, причитает: «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье?»⁴ Это почти кощунственная, но продиктованная религиозным отчаянием писателя, цитата из Евангелия — возглас Спасителя, распинаемого именно в **пятницу, вечером**: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46). Возможно ли передать всю эту символику средствами кино?

Тем не менее, как не раз отмечалось — Андреем Белым, Ю. М. Лотманом и др., в собственно визуальном плане Гоголь все же очень близок именно к поэтике кино, к технике смены крупного и дальнего планов; а применительно к одной динамической сцене «Тараса Бульбы» Белый говорит даже о «чуде ракурса» [Белый 1934: 131]. Следует уточнить, правда, что в таких случаях подразумевается преимущественно украинская («малороссийская»), т. е. наиболее живописная и насыщенная пейзажной энергетикой часть его прозы. Но это ничего не говорит о других, семантически насыщенных слоях украинских циклов, где прячутся вещи, в сегодняшних технических условиях решительно не поддающиеся экранизации и — что несравненно важнее — взрывающие привычное представление о сюжете.

В начале «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» сообщается среди всего прочего, что один из ее персонажей — Пупопуз — «**до сих пор** еще... обедает **по воскресным дням** у судьи»⁵, при этом судья обозначается как «покойный» (Повесть. С. 224). А в конце текста рассказчик, снова навещая Миргород и своих героев, с утрированным умилением вспоминает прошлое, бросая как бы вскользь: «Судья Демьян Демьянович уже тогда был покойником» (Повесть. С. 275). Остается предположить, что воскресал он именно по этим **воскресным** дням, потчuya других — впрочем, ничуть не более живых — насельников города, самым названием символизирующего весь наш земной мир («Скучно на этом свете, господа!»). Город-мир предстает как скопище мертвецов, приводимых в действие копеечными «страстями»; от грозно восстающих трупов «Страшной мести» и «Вия» их отличает разве что непроходимое убожество.

Впрочем, упомянутое здесь гастрономическое воскресение — лишь одна из гоголевских ловушек такого рода, перечень которых я опускаю. На сей раз я ограничусь значительно более поздней и несравненно более изощренной «Шинелью» — на мой взгляд, самым сложным произведением Гоголя и одним из самых сложных памятников европейской литературы. Предлагаю простой монтаж соответствующих мест повести. По необходимости за рамками изложения останется почти вся — к слову сказать, огромная — историко-литературная проблематика «Шинели». Итак:

Родился Акакий Акакиевич против ночи, **если только не изменяет память**, на 23 марта. **Покойница** матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась, как следует, окрестить ребенка. **Матушка еще лежала на кровати против дверей...** (Шинель. С. 142)⁶.

⁴ Цит. по: [Гоголь 1938]. (Далее — Шинель.) С. 64.

⁵ Цит. по: [Гоголь 1937]. (Далее — Повесть.) С. 225–226.

⁶ Здесь и далее выделено мной. — М. В.

Родильнице предоставили на выбор любое из трех [имен], какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата. «Нет, — подумала **покойница**, — имена-то все такие». Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий. Вот это наказание, — проговорила **старуха**, — какие все имена; я, право, никогда и не слыхивала таких (Шинель. С. 142).

«Ну, уж я вижу, — сказала **старуха**, — что, видно, его такая судьба. Уже если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». **Таким образом и произошел Акакий Акакиевич**. Ребенка окрестили... (Шинель. С. 142).

Перед нами ступенчатая, тщательно выстроенная фикция, которая оставляет читателя в полном неведении относительно сути происходящего.

Начну с того, что «старухи» и в те времена не рожали, не говоря уже о «покойницах». Понятно, что речь тут идет о той же самой мертвечине, что изображена была в повести о двух Иванах, — только здесь она скреплена уже не с малороссийской травестией вселенского града, а с Петербургом, холодным (во всех смыслах) средоточием империи, к которому Гоголь, судя по «петербургским повестям», питал поистине мистический страх.

Лишь в двух случаях из шести определение «покойница» или «старуха» в повести отсутствует: один раз автор называет ее «родильницей», а другой — просто «матушкой»: «Матушка еще лежала на кровати против дверей» (Шинель. С. 142), — т. е., добавим, именно так, как укладывают покойников. Если же вспомнить, что к ним причислен и отец новорожденного (он «**был** Акакий»), станет ясно, что в «Шинели» запечатлен мертворожденный герой, произошедший от брачного союза двух мертвецов⁷.

Дело, очевидно, не только в самом герое и его родителях: мертв весь этот город как таковой. Соответственно, в нем размыта или просто устранена граница между живым и мертвым:

...сторож, должен был возвратиться ни с чем, давши отчет, что **не может больше прийти, и на запрос «почему?» выразился словами: «Да так, уж он умер, четвертого дня похоронили»** (Шинель. С. 169).

В полиции сделано было распоряжение **поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого**, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом, и в том едва было даже не успели (Шинель. С. 170).

По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше **стал показываться по ночам мертвец** в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели (Шинель. С. 169).

С другой стороны, мы не можем с непреложной достоверностью решить, относится ли эта мертвенность лишь к сущностному видению империи в глазах Гоголя или же она помимо того является скрытым указанием на демиургическое своево-

⁷ Скудость воображения и слабое знакомство с киноведением не позволяют мне представить, какими нынешними средствами смогло бы кино передать эту символическую подоплеку происходящего — хотя на один, и весьма удачный, пример позволительно будет все же сослаться: это блестящий британский фильм «Другие» (“The Others”, 2001, реж. Алехандро Аменабар).

лие авторской фантазии, загримированной под нарождавшийся как раз тогда протореализм. На последнюю игровую возможность указывает, в частности, фиктивная родословная героя:

Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого не известно. И отец, и дед, и даже **шурин**, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки (Шинель. С. 142).

Сто лет назад формалист Б. М. Эйхенбаум в своей нашумевшей статье о «Шинели» то обстоятельство, что среди предков героя почему-то назван «шурин», отнес к каламбурным чертам гоголевского комического сказа, доведенным до абсурда [Эйхенбаум 1969: 313]. На мой взгляд, дело совсем в ином: какой, собственно, шурин, т. е. **брат жены**, мог быть у холостого Башмачкина?

Ничуть не более достоверно описано также крещение героя, решительно нарушающее и канон, и реальные традиции. Во-первых, оно тут дано незамедлительно вслед за его рождением, хотя, согласно обычаю, после него должно пройти хотя бы несколько дней. Во-вторых, полагалось совершать его в церкви и только в исключительных случаях — на дому. В-третьих, не принято было проводить его «против ночи», как это делается в повести, — предпочиталось утреннее или дневное время, обычно после литургии. Даже выбор имен в святцах (как давно подметил эмигрантский исследователь Д. И. Чижевский) выдуман повествователем: в указанных местах их нет [Чижевский 1938: 172–195]. Показательно также целенаправленное исключение священника из итогового текста (в черновиках он еще присутствовал): получилось, что таинство вообще проводилось без него. Перечисленные правила нарушаются лишь в особых случаях, связанных с условиями малонаселенной и труднодоступной для клира местности либо с угрозой для жизни младенца, но у Гоголя, как вытекает из контекста, все происходит в столице и никакой опасности для того, кого крестят, нет. Заведомо неразрешимым остается вопрос: показана ли здесь черная месса, сообразная теме и городу, или же это забавы авторского воображения, подсмеивающегося над доверчивым читателем?

Абсолютно фиктивно и само время сюжета, схваченное оцепенелой статикой ахронного героя:

Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что **он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове** (Шинель. С. 143).

Для лучшего уяснения проблемы времени в «Шинели» нам стоит обратиться к хронологическим указаниям Гоголя. Подсчитываем:

Акакий Акакиевич думал, думал и решил, что нужно будет уменьшить обыкновенные издержки, хотя, **по крайней мере, в продолжение одного года...** (Шинель. С. 154).

В продолжение **каждого месяца** он хотя один раз навещался к Петровичу... (Шинель. С. 155).

Еще каких-нибудь два-три месяца небольшого голодания... (Шинель. С. 155).

Об этом думали **еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили** в лавки приходить к ценам... (Шинель. С. 155).

И наконец: «Петрович провозился за шинелью всего **две недели...**» (Шинель. С. 155). Между тем действие завязывается по мере усиления мороза. Но теперь, уже после изготовления шинели, рассказчик как ни в чем не бывало сообщает: «Начинались уже довольно крепкие морозы и, казалось, грозили еще более усилиться» (Шинель. С. 156). Все это значит, что перед нами **вечная зима** — т. е. царство ада, его версия, хорошо известная в поэтике романтизма. Это тот самый inferнальный итог, к которому у Андерсена стремится Кай, околдованный демонической Снежной королевой: напомним, что в ее дворце он тщетно пытается сложить из льда слово «**вечность**».

В «Шинели», однако, постоянно пересекаются мотивы снега и бумаги — так, сначала на Башмачкина глумливые сослуживцы сыплют бумажки, называя это снегом, а потом, ближе к концу повести, он действительно будет осыпан снегом. Не знаю, каким способом кино сможет передать эту почти тождественную символику мотивов? Хотя возможно, что такие метафорические средства для нее все же найдутся.

Пока нас занимает, тем не менее, создатель самой шинели — портной Петрович. Он обрисован в утрированно натуралистических или протореалистических, приземленно бытовых тонах, соответствующих крепнувшей в начале 1840-х гг. (время создания повести) моде на показ маленького человека в его либо комическом, либо трогательном повседневном убожестве. Но перед нами всего лишь гоголевская микрия, скрывающая совершенно иные, главные аспекты внешне заурядного и безобидного образа.

Акакий Акакиевич решил, что шинель нужно будет снести к Петровичу, портному, жившему где-то в четвертом этаже по черной лестнице, который, несмотря на свой **кривой глаз и рябизну по всему лицу**, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков... (Шинель. С. 147–148).

...увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и **подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша**. <...> И прежде всего бросился в глаза **большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп** (Шинель. С. 148–149). А вот я лучше приду к нему в воскресный день утром: он после канунешной **субботы будет косить глазом** и заспавшись... (Шинель. С. 152).

На деле эта вроде бы заурядная и полукомическая фигура преподносится в подчеркнута демонических тонах⁸. Само слово *черт* пять раз встречается в повести, из них четыре раза — в связи с Петровичем. Даже смрад его обиталища имеет двойной смысл: это и «низкая» подробность во вкусе натуралистической — то бишь протореалистической — поэтики, и обычная примета беса в литературном

⁸ О демоничности фигуры портного Петровича см. [Чижевский 1938].

сознании (ср. жилище полудемонических контрабандистов в лермонтовской «Тамани»: «Там нечисто» [Лермонтов 1990: 190]. Маркированная тут его «турецкая» поза, пусть и характерная для портных, у Гоголя — обычная примета бесовщины. *Кривой и рябой* в фольклоре, особенно украинском, соприродном Гоголю, — расхожая маркировка дьявола. Сам его «изуродованный ноготь», соотнесенный с хтонической «черепашкой», дан подчеркнуто крупным планом, что Эйхенбаум несколько наивно объяснил поэтикой «гротеска», хотя это явный реликт сатанинской хромомы. Петрович изображен в ауре курьезной алкогольной набожности, отразившейся в его привычке напиваться по всем церковным праздникам, — но здесь мы узнаем, что пьет он как раз по субботам («шабаш» в народном сознании). Словом, везде и всюду бытовой ряд в «Шинели» великолепно выполняет роль камуфляжа.

Чрезвычайно значим в то же время ракурс в описании встречи героя с портным, изуродованный ноготь которого оказывается на переднем плане. Вся эта сцена передает зловещую диспропорцию фигур, причем не только внешнюю, но и глубинно-смысловую:

— Что же такое? — сказал Петрович и обсмотрел в то же время своим единственным глазом весь вицмундир его, начиная с воротника до рукавов, **спинки**, фалд и петлей, — что все было ему очень знакомо, **потому что было собственной его работы** (Шинель. С. 150).

Итак, Петрович, сидя **перед** визитером, своим единственным глазом просматривает его *спинку* — т.е. взглядом пронизывает его насквозь. Следует двусмысленное уточнение: ведь все это «было собственной его работы». Иначе говоря, в изделии привносится оттенок магической одушевленности.

Позднее магическая диспропорция персонажей снова будет передана посредством, казалось бы, второстепенной детали:

Он вынул шинель из **носового платка, в котором ее принес; платок был только что от прачки, он уже потом свернул его и положил в карман для употребления** (Шинель. С. 156).

Как видим, речь идет о платке именно карманном, носовом (я здесь оставляю в стороне важный сам по себе вопрос о специфической «носологии» писателя). В то время платки часто бывали довольно большими, но, конечно, не настолько, чтобы в такой, карманной, можно было упаковать целую шинель с меховым воротником.

А потом, когда Башмачкин облачился в обновку,

Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и **посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо** (Шинель. С. 157).

Шинель вообще тяготеет у Гоголя к персонификации (отсюда и появление у шинели «лица») — ведь герой мечтал найти в ней «какую-то приятную подружку жизни», готовую проходить вместе с ним «жизненную дорогу». Встает вопрос об inferнальной демиургии Петровича. Американский исследователь Д. Ранкур-

Лаферрьер уже увязывал образ этого бесовского пьяницы и табачника с Петром Великим как «антихристом» в народном восприятии [Rancour-Laferriere 1982: 227]. Вообще говоря, имя Петр часто, уже с «Вечеров на хуторе близ Диканьки», окружено было у Гоголя демонологической аурой: здесь и Петрусь, продавший душу черту в «Вечере накануне Ивана Купала», и сатанинский Петро в «Страшной мести».

Не только в «Шинели», но и в других повестях петербургского круга имя создателя города подается в демонологическом контексте. «Шинель» же была написана в период гоголевского сближения со славянофилами, страстно ненавидевшими и самого Петра Великого, и «Петра творенья» (которому они противопоставляли благочестивую Москву). В первом издании «Портрета» антихриста-ростовщика звали **Петромихали** — ср. знаменитый псевдоним царя: **Петр Михайлов**. В «Шинели» же первый российский император — это некое inferнальное божество, сквозящее за портным Петровичем.

Важно принять во внимание и то обстоятельство, что Гоголь работал над «Шинелью», в частности, тогда, когда жил у своего старого друга М. П. Погодина, как раз готовившего передовую статью для первого же номера своего «Москвитянина» — «Петр Великий» (позднее, однако, Гоголь бесцеремонно обругает Погодина в своей публицистике). То был экстагический панегирик вездесущему и всеведущему демиургу, создателю имперской России, «у которого в руках концы всех наших нитей соединяются в один узел»; «**Он видит все**»; «**Вы получаете чин — по табели о рангах Петра Великого**». Применительно к нашей теме самое знаменательное в этом дифирамбе, пожалуй, то, что император запечатлен в нем как некий патрон и предтеча гоголевского портного: «Пора одеваться — **наше платье сшито по фасону, данному Петром Первым, мундир — по его форме**» [Москвитянин 1841: 3, 9–10]. Но ведь Петрович выказывает и черты бюрократического демиурга. Во время осмотра старой, прохудившейся шинели, или «капота» Башмачкина,

Петрович взял капот... и полез рукою на окно за круглой табакеркой с **портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки**. Понюхав табак, Петрович растопырил капот... Потом... вновь снял крышку с генералом, заклеенным бумажкой, и, натащивши в нос табак, закрыл, спрятал табакерку и наконец сказал:

— Нет, нельзя поправить: худой гардероб! <...>

У Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться. **Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки** (Шинель. С. 150–151).

По давнему наблюдению нидерландского исследователя Ф. К. Дриссена, этот **безлицый генерал** с табакерки преобразится потом в живого **генерала** — **Значительное лицо** [Driessen 1965: 207] — того самого, который, собственно, и убивает несчастного просителя, насмерть запуганного его громовым голосом.

Напрашивается между тем смежный вопрос о роли самой **значительности**, т. е. смысла, семантики, скрытой за сюжетным действием и за служебными функциями героя-переписчика:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его (Шинель. С. 144).

Маловероятно, чтобы при сегодняшних возможностях какая-либо кинотехника сумеет передать этот аспект образа, получающий тем не менее важное сюжетно-символическое развитие (впоследствии буквы как бы внедряются в самую личность героя). В любом случае профессия переписчика, которой с таким экстатическим воодушевлением предается Акакий Акакиевич, в романтической традиции сопряжена с мистикой — как и любая каллиграфия (ср. ее колоссальную религиозную роль в китайской, японской и исламской культуре)⁹. Пусть тут это всего лишь канцелярское воспроизведение казенных текстов — за ним прячется старая (в том числе масонская) идея о том, что копии — путь к утраченному некогда потустороннему оригиналу. Акакий Акакиевич являет собой как бы некое промежуточное звено между гофмановским переписчиком мистических манускриптов Ансельмом из «Золотого горшка» и мистическим эпилептиком и каллиграфистом-любителем Мышкиным из «Идиота» Ф. М. Достоевского.

Объем публикации не позволяет мне подробнее остановиться на этой обширной теме, но у нас есть ее травестийный сюжетный извод в мотиве «значительности». Она появляется сначала в лице Петровича, «**значительно** сжавшего губы», вынося вердикт о шинели, а затем сосредотачивается в лице генерала, будто созданного тем же портным из его табакерки. Чин и тождественная ему *значительность* заменили этому петербургскому гомункулу подлинную личность, мертвая табель о рангах — душу.

Глубинный план повести связан именно с переходом от знака — букв, которые с наслаждением переписывал Башмачкин, — к открывающемуся за ним смыслу. Но это обретенное значение оборачивается для героя искушением и разрушительной фикцией. Добытая шинель ведет Акакия Акакиевича в царство соблазнов, пробуждая неведомое ему ранее влечение к внешней реальности. По пути к столоначальнику, пригласившему его на именины, он «остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то **красивая женщина, которая скидала с себя башмак**, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную» (Шинель. С. 158–159). Здесь нам придется обратиться к началу повести, где описаны измышательства сослуживцев над кротким и безответным героем: они «рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; **про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом**» (Шинель. С. 143). Эта сцена получит сюжетную актуализацию на обратном пути, после ограбления Башмачкина:

Акакий Акакиевич прибежал домой в совершенном беспорядке... **бок и грудь и все панталоны были в снегу. Старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный стук в дверь**, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежа-

⁹ Подробно о каллиграфии см.: [Вайскопф 2002: 436–449].

ла отворять дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку... (Шинель. С. 162).

Напомню про отмеченную мной ранее корреляцию бумаги (канцелярщины) и снега в общем показе ледяного бесчеловечного мира. А в целом эпизод представляет собой символическую реализацию чиновничьих издевательств, описанных выше. **Красивая женщина, скидывавшая башмак**, наяву обернулась семидесятилетней **старухой с башмаком на одной ноге**. Глубинный комизм открывается в самом этом воссоединении **Башмачкина с башмаком**. Есть тут и травестированный мотив нового рождения, словно отсылающий нас к тому же началу повести, с ее героем, рожденным старухой-покойницей. Вот как выглядит украинский народный образ повивальной бабки: «А бабусенька готовусенька — **В одном чоботи** и без пояса» [Маслова 1984: 106].

Дидактически-резюмирующая часть повествования сулит читателям, однако, какую-то зачаточную версию катарсиса — там, где автор, описав кончину героя, убитого «распеканием», возвращается к Значительному лицу: «Он был в душе добрый человек, ...но генеральский чин совершенно сбил его с толку» (Шинель. С. 165). И далее:

...долг справедливости требует сказать, что одно значительное лицо, скоро по уходе бедного, распеченного в пух Акакия Акакиевича, почувствовал что-то вроде сожаления. Сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то что чин весьма часто мешал им обнаруживаться (Шинель. С. 170–171).

Теперь его наказывает и отчасти вразумляет покойник:

...ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилою, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!» (Шинель. С. 172).

Пережитый генералом страх венчается кое-каким смягчением его нрава, вселяющим слабую надежду на просветы христианского милосердия в этом застылом мире. Мертвый «под видом стащенной шинели сдирает со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, еотовые, лисьи, медвежьи шубы — словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (Шинель. С. 169). Понятно, что подразумевается в конечном счете снятие губительных оболочек с живой личности. Примечательно, однако, что снимаются тут последовательно шесть одеяний. Так в и в созвучных мистических ритуалах адепт последовательно надевал и совлекал с себя семь одежд или звериных личин, обозначающих астральную власть судьбы, чтобы, отбросив последнюю из них, обрести, наконец, свободную, божественную сущность¹⁰. У Гоголя **седьмой** одеждой, вслед за «медвежьей шубой», сорванной мстителем-Баш-

¹⁰ Гоголь мог быть знаком с митраистской литургией и мистериями Изиды при содействии как свято отеческой (Ориген и др.), так и оккультистской и масонской литературы. См.: [Вайскопф 2002: 476–477].

мачкиным, окажется генеральская шинель, а в вербальном плане ее срывание тождественно укору, обращенному герою к трепещущей человеческой совести значительного лица, спрятавшейся было за чиновничьим обличем. Я не знаю, какими религиозными источниками располагал Гоголь (их, впрочем, в его годы хватало), но нельзя не принимать в расчет и невероятной силы его метафизической интуиции.

Конечно, кино вправе давать любые интерпретации классики, приспособлявая ее к собственным потребностям. Порой экранизация намного удачнее исходного материала, пример тому — хотя бы великий фильм Стэнли Кубрика «Барри Линдон», несопоставимый с довольно бесцветным романом У. Теккерея, который лег в основу сценария. Задача экранизации «Шинели», однако, неизмеримо сложнее. Хотелось бы верить, что любой будущий фильм на эту тему, включая его мультипликационные версии, не слишком исказит литературный материал. К сожалению, здесь пришлось коснуться повести Гоголя лишь в конспективном виде, но, мне кажется, и в такой подаче можно составить представление о сложности задачи, возникающей перед гипотетическим сценаристом и оператором.

Достоевскому часто приписывается фраза: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Весь вопрос — куда именно вышли? Хотелось бы, чтобы экранизация гоголевского шедевра не слишком далеко от него отодвинулась.

Источники

- Гоголь 1937 — Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 2. Миргород. М.; Л.: Академия наук СССР, 1937.
- Гоголь 1938 — Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3. Повести. М.; Л.: Академия наук СССР, 1938.
- Лермонтов 1990 — Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. В кн.: Лермонтов М. Ю. *Сочинения*. В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990.
- Маслова 1984 — Маслова Г. С. *Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях XIX — начала XX вв.* М.: Наука, 1984.
- Москвитянин 1841 — *Москвитянин*. 1841, 1, (1).
- Соловьев 1891 — Соловьев Е. А. *Ф. М. Достоевский: Его жизнь и литературная деятельность*. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1891.

Литература

- Белый 1934 — Белый А. *Мастерство Гоголя*. М.: ОГИЗ; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1934.
- Бочаров, Манн 1988 — Бочаров С., Манн Ю. Все мы вышли из гоголевской «Шинели». *Вопросы литературы*. 1988, (6): 183–185.
- Вайскопф 2002 — Вайскопф М. Я. *Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст*. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002.
- Дилакторская 1986 — Дилакторская О. Г. *Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя*. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986.
- Ермаков 1924 — Ермаков И. Д. *Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (органичность произведений Гоголя)*. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1924.
- Рейсер 1968 — Рейсер С. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»». *Вопросы литературы*. 1968, (2): 184–187.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Ульянов 1959 — Ульянов Н. Арабеск или Апокалипсис? *Новый журнал*. 1959, (LVII): 116–131.
- Чижевский 1938 — Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя. *Современные записки*. 1938, (XVII): 172–195.

- Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. В кн.: Эйхенбаум Б. *О прозе*: сб. ст. Л.: Художественная литература, 1969.
- Driessen 1965 — Driessen F. C. *Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition*. The Hague: Mouton, 1965.
- Rancour-Laferriere 1982 — Rancour-Laferriere D. *Out from under Gogol's "Overcoat". A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor: Ardis, 1982.

Статья поступила в редакцию 10 декабря 2021 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Mikhail Ja. Weisskopf

Hebrew University of Jerusalem,
1, Mount Scopus, Jerusalem, 91905, Israel
michweisskopf@gmail.com

Why is it so difficult to film Gogol's *Overcoat*

For citation: Weisskopf M. Ja. Why is it so difficult to film Gogol's *Overcoat*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 533–545.

<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.308> (In Russian)

Nikolai Gogol's prose conceals semantic hidden agenda safely disguised by grotesque fabula and metaphors. We can find the phenomena in Gogol's early works but this multilevel approach is even more elaborately designed in his later period when his attention was occupied with St Petersburg material. *The Overcoat* contains a complex system of codes. Unless a reader is aware of them the story may produce on him an illusory impression of a realistic composition (indeed, it was even mistaken for a kind of manifesto of Russian realism). Its symbolism is hidden, but amenable to reconstruction. The whole plot of Gogol's story is a woeful parody on Christianity. Gogol's Petersburg here is intentionally presented as a city inhabited by the dead. A special place in *The Overcoat* is occupied by the figure of the tailor Petrovich: it contains both a demonic component, supported by many signs of the devil, and an indication of the name of the founder of St Petersburg, Peter the Great. A significant role in *The Overcoat* is played by connections with E. T. A. Hoffmann's *Golden Pot* and F. M. Dostoevsky's *The Idiot*: as a copyist, Akakii Akakievich Bashmachkin is involved in mysticism. The deep plan of the story is connected with the transition from sign to meaning. But the acquired meaning turns into a temptation for the hero: the overcoat leads Akakii into the realm of temptations, awakening a previously unknown attraction to external reality. All of this makes it extremely problematic to make an adequate film adaptation of *The Overcoat*.

Keywords: N. V. Gogol, *Petersburg Tales*, film adaptation, E. T. A. Hoffmann, F. M. Dostoevsky.

References

- Белый 1934 — Belyi A. *The Masterstery of Gogol*. Moscow: OGIZ; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1934. (In Russian)
- Бочаров, Манн 1988 — Bocharov S., Mann Yu. We all came out of Gogol's "Overcoat". *Voprosy literatury*. 1988, (6): 183–185. (In Russian)
- Вайскопф 2002 — Weisskopf M. Ja. Gogol's Plot. *Morfology, ideology, context*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2002. (In Russian)
- Дилакторская 1986 — Dilaktorskaia O. G. *Fantasy in "Petersburg Tales" by N. V. Gogol*. Vladivostok: Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta Publ., 1986. (In Russian)
- Ермаков 1924 — Ermakov I. D. *Essays on the analysis of the work of N. V. Gogol (Organicity in Gogol's work)*. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924. (In Russian)

- Рейсер 1968 — Reiser S. “We all came out of Gogol’s ‘Overcoat’”. *Voprosy literatury*. 1968, (2): 184–187. (In Russian)
- Тынянов 1977 — Tynianov Iu. N. Poetics. *History of literature. Cinema*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
- Ульянов 1959 — Ulyanov N. Arabesque or Apocalypse? *Novyi zhurnal*. 1959, (LVII): 116–131. (In Russian)
- Чижевский 1938 — Chizhevskii D. About Gogol’s “Overcoat”. *Sovremennye zapiski*. 1938, (XVII): 172–195. (In Russian)
- Эйхенбаум 1969 — Eikhenbaum B. How Gogol’s “Overcoat” made. In: Eikhenbaum B. *O proze: sbornik statei*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1969. (In Russian)
- Driessen 1965 — Driessen F. C. *Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition*. The Hague: Mouton, 1965.
- Rancour-Laferriere 1982 — Rancour-Laferriere D. *Out from under Gogol’s “Overcoat”. A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor: Ardis, 1982.

Received: December 10, 2021

Accepted: April 7, 2022

Мартьянова Ирина Анатольевна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
kafedral2009@yandex.ru

Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии

Для цитирования: Мартьянова И. А. Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 546–558. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.309>

В статье анализируется присутствие возможного мира кинотекста в современном киносценарии. Исследование проведено на материале литературного сценария А. П. Звягинцева и О. И. Негина *Нелюбовь*, который впервые стал предметом филологического анализа с использованием сопоставительного и контекстно-функционального методов. Опубликованные комментарии режиссера позволяют проследить путь от собственно литературного сценария к кинотексту. Исследование сценария с учетом представлений о категориальной природе текста, который дает наиболее объективные результаты, ранее не осуществлялось. В результате выборки языкового материала, обнаруживающей присутствие возможного мира кинотекста в сценарии, выявлена специфика его категорий: целостности, связности, завершенности, членимости, динамики, напряженности, партитурности и др. Возможный мир кинотекста обуславливает априорную вариативность и неопределенность сценарного текста. В статье отражены особенности сценарного функционирования лексико-грамматических и синтаксических языковых средств. Киносценарий и кинотекст представляют собой взаимозависимые, но нетождественные сущности. Установлено, что развитие технических параметров кинотекста оказывает опосредованное воздействие на киносценарий. Одной из целей исследования является критический анализ представлений о том, что киносценарий не обладает достоинствами литературного текста. В ходе анализа присутствия возможного мира кинотекста подтвердилась рабочая гипотеза о том, что киносценарий является текстом с мотивированным нарушением коммуникативно-прагматических норм (точности, уместности, выразительности). Обращение к современному сценарию разрушает схоластические представления о его статусе. Он представляет собой новый тип текста, аномалии которого обусловлены его предназначенностью для семиотического перевода в кинотекст, разноаспектным характером его рецептивной программы.

Ключевые слова: киносценарий, кинотекст, возможный мир, семиотический перевод.

Введение

Присутствие возможного мира кинотекста в киносценарии обусловлено его ориентацией на семиотический перевод, без учета которого филологическое исследование не будет обладать объясняющей силой. Помимо искусствоведческой [Эйзенштейн 1964; Эко 1989; Ямпольский 1982; и др.], киносценарий неоднократно подвергался филологической интерпретации [Лотман 2005; Тынянов 1977; Шклов-

ский 1985; и др.]. В связи с этим очевидным фактом трудно согласиться с С. А. Огудовым, автором одной из последних публикаций, посвященных нарратологической интерпретации киносценария, в том, что «сценарное повествование стало объектом специального научного интереса сравнительно недавно» [Огудов 2020].

Большой вклад в исследование сценарного текста вносит международное научное сообщество Screenwriting Research Network (SRN), объединяющее ученых различных стран Европы, Северной и Южной Америки, Австралии, Азии: проводятся ежегодные конференции, издается «Journal of Screenwriting», посвященный текстовым аспектам сценарного творчества, издаются монографии [Macdonald 2013; Price 2010; и др.]. Проявляя заинтересованность в научном сотрудничестве, лидеры SRN, как, впрочем, и российские нарратологи, не учитывают, однако, достижения ОПОЯЗа, Тартуско-московской семиотической школы — к сожалению, они недостаточно знакомы с российскими традициями культурологического и филологического осмысления киносценария.

Если в отечественном киноведении по-прежнему распространена небесспорная трактовка сценария в качестве одной из разновидностей драматургии [Огудов 2020; Хейфиц 1956; и др.], то в филологии его определение варьируется от нового жанра литературы до отрицания его статуса в качестве художественного текста. Некоторые исследователи считают, что киносценарии достойны только утилитарного использования, могут служить материалом для изучения миметических реакций, потому что они, как правило, не отличаются эстетическим своеобразием [Огудов 2020]. С этим суждением трудно согласиться, потому что тем самым отрицается художественное значение сценариев С. М. Эйзенштейна, А. А. Тарковского, А. С. Кончаловского, В. М. Шукшина, А. А. Миндадзе, Г. И. Горина, Ю. Н. Арабова и многих других авторов, зачеркивается целый пласт отечественной культуры, к созданию которого были причастны Ю. Н. Тынянов, Е. Л. Шварц, М. А. Булгаков, В. В. Набоков, Е. И. Замятин, А. И. Солженицын и др.

Материал и методы анализа

Противоречивость характеристики киносценария во многом обусловлена самой молодостью его текста (первый отечественный сценарий датируется 1908 г.), фрагментарностью его диахронического изучения. Современные киносценарии, даже отмеченные премиями престижных международных конкурсов, как правило, не становятся предметом исследования. Объектом нашего внимания является книга «Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева» [Звягинцев, Негин 2020]. Отметим уникальность данной публикации, осуществленной издателем П. Д. Подковским в результате обработки 750 страниц рукописных текстов из личного архива Звягинцева. Опубликованные комментарии режиссера позволяют проследить путь от собственно литературного сценарного текста к кинотексту.

Рефлексия А. П. Звягинцева и его соавтора О. И. Негина на киносценарий полемически заострена, но не отрицает его текстовой значимости. Он рассматривается как «принципиально важное и первостепенное, но между тем промежуточное звено на пути к экрану» [Звягинцев 2020: 6–7]:

Все, кто говорят, что сценарий должен быть непременно таким или этаким, водят вас за нос: продают то, чего не знают сами. Сценарий нужен: продюсеру — чтобы знать,

во что он вкладывает деньги; режиссеру — чтобы контролировать происходящее на площадке и ясно понимать, что уже снято, а что только предстоит снять [Звягинцев 2020: 6].

Ранее стилистическая манера Звягинцева и Негина была охарактеризована в результате анализа сценариев «Елена» и «Левиафан» [Мартыанова 2018: 236–249]. Данное исследование проведено на материале их другого реализованного литературного сценария «Нелюбовь» и комментариев режиссера, вынесенных на поля книги, в которых зафиксировано присутствие возможного мира кинотекста в современном киносценарии.

Мы разделяем мнение М. С. Кагана о том, что сценарий возник на основе старших литературных родов [Каган 1972], полагая, что он представляет собой иной, новый тип текста — а это подтверждается уже самим фактом неизбежной трансформации экранизируемых литературных произведений.

Анализ соотношения киносценария с кинотекстом может быть разнонаправленным, в том числе мультимодельным, но в данной статье представляется более важным раскрыть их взаимообусловленность, воспользовавшись категориальным аппаратом лингвистики текста (целостность, связность, членимость, завершенность, динамика, напряженность, кажимость, лакунарность). Киносценарий и кинотекст представляют собой взаимозависимые, но нетождественные сущности, но в обоих случаях творится именно текст, с присущими ему категориями и признаками. Однако в киноведческих исследованиях использование термина «кинотекст» далеко не всегда подразумевает анализ его текстовой сущности, эксплицируемой категориями и признаками, которые входят в арсенал современной филологии. В данном случае они не остаются «за кадром». Известно, что термин «возможный мир» понимается также разноаспектно, но более частное понятие «возможный мир кинотекста» позволяет раскрыть представление об альтернативном, гипотетическом развертывании сценария, мотивировать его аналитичность, нарушение в нем коммуникативно-прагматических норм и другие характеристики.

Используются сопоставительный и контекстно-функциональный методы анализа, а также прием направленной выборки языкового материала, обнаруживающий присутствие возможного мира кинотекста в сценарии.

Киносценарий и кинотекст

Тиражность кинотекста, который повторяется, но не творится каждый раз заново, в отличие от театрального спектакля, лишает сценарий возможности неоднократного использования (мы не рассматриваем случай римейка фильма). Лишенный этой возможности, киносценарий лишен и возможности реабилитации. Он прикреплен к кинотексту, но не поглощается им полностью, способен публиковаться в отрыве от него.

Возможный мир кинотекста обуславливает априорную вариативность, гипотетичность, неопределенность сценарного текста:

Алеша закрывает дверь в свою комнату и возвращается к письменному столу.

Варианты (здесь и далее выделено А. П. Звягинцевым. — *И. М.*) делать обязательно:

- 1) Алеша закрывает (захлопывает) дверь...
- 2) Алеша закрывает дверь, идет к столу — панорама вслед за ним на окно и стол перед ним¹.

Гипотетичность актуализируется частотными *может быть, возможно* и т. п., которые выражают в сценарии не текстовую категорию кажимости, а отложенную возможность экранного воплощения:

А **возможно**, лучшая идея — остаться без этих трех планов, или оставить только два — Бориса и Женю. Или только мальчика! Алеша сидит на постели и горько плачет!!! (Нелюбовь. С. 307).

Женя и Антон наклеивают ориентировку у двери подъезда — прямо над кнопками домофона (также скотчем). **Возможно**, отказаться от этого эпизода. Много. Достаточно и предыдущих трех (Нелюбовь. С. 350).

В начале киноэры точность провозглашалась обязательным признаком сценария, но сегодня очевидна его подчеркнутая неопределенность, обусловленная осознанным присутствием в нем возможного мира кинотекста. В классической литературе средства выражения неопределенности создавали эффект субъективации, изображения сквозь призму сознания другого [Одинцов 1980]. В сценарии автор дезавуирует неопределенность восприятия персонажа и читателя-зрителя, например, вставным компонентом: «...какая-то девушка в камуфляжных штанах (**Лена**) разговаривает с соседкой Слепцовых по площадке» (Нелюбовь. С. 327). В другом случае *какие-то* и т. п. указывают не на небрежность автора, а на нерелевантность реплик в кинотексте: «Реплики в рации: “От супермаркета поворачивайте налево...” (Придумать еще **какие-то** реплики.) (Нелюбовь. С. 327).

Не в сценарии, а в кинотексте найдутся ответы на вопросы, обращенные к создателям фильма, круг которых расширяется уже в комментариях: «Спецодежда/зеленый камуфляж? Обязательно» (Нелюбовь. С. 351–352); «В залелюдно?» (Нелюбовь. С. 320) Режиссеру, оператору, художнику и т. д. адресованы эмотивные высказывания, подчеркнутые рядом восклицательных знаков: «Найти!!!»; «Думать!!!»

Кинотекст имеет по отношению к сценарию ретроспективную направленность, но компенсация его лакунарности невозможна при помощи отсылок к сценарию, тогда как лакуны последнего восполняются отсылкой к возможному миру кинотекста: «Детали решить на месте» (Нелюбовь. С. 307). Действительно, читать киносценарий «...без всяких ухищрений — значит эмпирически переживать переход от структуры А к структуре Б» [Пазолини 1989: 191]. Однако сегодня только в самом общем плане можно констатировать проспективную направленность движения к кинотексту, творческий процесс выглядит намного сложнее и противоречивее [Ямпольский 1982].

Предел сценарного развертывания воспринимается как положенный извне, идущий от кинотекста, завершенность обоих традиционно эксплицируется словом *Конец*. Ее отрицание объясняется смешением понятий «незавершенность» и «текучесть» текста [Огудов 2020]. Сценарий одновременно завершен и открыт для зрительной дорисовки, конечен в своей данности и текуч, запрограммирован на транс-

¹ Цит. по: [Звягинцев, Негин 2020]. (Далее — Нелюбовь.) С. 302–303.

формацию в литературном фильмическом комплексе (от заявки — до монтажных листов) и в кинотексте. Открытый конец сценария и фильма воспринимается массовым сознанием как нарушение нормы их текстовости.

Звягинцев и Негин всегда имеют в виду предел развертывания кинотекста и сценария для поддержания необходимого уровня напряженности их развертывания: «Храпит сильно, и это смешно. Решиться или нет на такой акцент в финале, когда нужно уже сгущать?!» (Нелюбовь. С. 352). Монтажные рифмы возникают прежде всего с финалом: «В финале — Борис будет сидеть перед телевизором на этом самом диване» (Нелюбовь. С. 318). Разнообразные про- и ретроспективные отношения создают плотность связности их крепко сшитого текста, несмотря на его актуализированную расчлененность: «Маша. У нас ведь правда все будет хорошо? Ты нас не бросишь? М. б., сделать рифму к сцене #68 в машине? Если только это не грубо!!!» (Нелюбовь. С. 318).

Тот факт, что кинотекст, являясь сколь угодно вымышленным, фантастическим, творится, тем не менее, из сенсорно воспринимаемых, вполне материальных сущностей, обуславливает специфику референции киносценария к действительности, а именно доминирование в нем событийной информации над информацией фактической и оценочной, которые в современном киносценарии редко эксплицируются титрами или авторскими отступлениями. Отмеченная асимметрия компенсируется монтажной техникой композиции, которая является искусством не только режиссера, но и сценариста [Хейфиц 1956]. На смену монтажному кинематографу пришли другие эстетические направления. Однако функции воздействия на зрителя, вовлечения его в процесс сотворчества позволяют и сегодня видеть в монтаже структурирующее начало кинопроизведения, независимо от его жанра и стиля. Сила монтажа остается в том, что «зритель не только видит изображимые элементы произведения, но и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [Эйзенштейн 1964: 170–171]. Монтаж способен «...“выстраивать” время, т. е., не прибегая к условным титрам “прошло десять лет” или “прошло несколько дней”, не прибегая к “антрактам”, развивать действие непрерывно, в то же время уплотняя или растягивая его в его временном течении» [Хейфиц 1956: 80].

В киноведении неоднократно подчеркивалось отличие художественного времени кино от времени реального, а также от времени в других видах искусства [Тынянов 1977; Шкловский 1985; и др.]. Тынянов полагал, что «время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет плотно неслышанным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону» [Тынянов 1977: 320]. Однако в филологии временная характеристика сценарного текста выглядит довольно беспомощной без рассмотрения функционально-композиционных типов речи — демонстрационного, информационного, сентенционного, выделяемых на основе соотношения времени истории и времени текста [Ильенко 2003: 458–461]. Между тем нарратология продолжает пользоваться давно переосмысленными отечественной лингвистикой терминами «описание», «повествование», «рассуждение», лишенными опоры на темпоральный критерий.

Сценарий развертывает историю, состоящую из эпизодов с признаками демонстрационного типа речи, отличительной чертой которого является детализация изображения, что подчеркнуто в комментариях Звягинцева: «Набрать до-

статочное количество объектов. Много — не мало» (Нелюбовь. С. 353). Объекты, перечисленные в основной сценарной части, конкретизируются в эскизе эпизода, приобретают единичность: *столбы* заменяются *столбом у проезжей дороги, где мы видим в начале Алешу; остановки — автобусной остановкой* и т.д. Само время истории растягивается, приобретая иной диапазон: *раннее утро / раннее-раннее утро / предрассветный час*:

Раннее-раннее утро. Искать объекты!!! Предрассветный час / общие планы. Набрать несколько идей. Школьный двор (обязательно!!!), тот же ракурс и та же крупность. Ориентировки на всех колоннах. Столб у проезжей дороги, где мы видим в начале Алешу. Автобусная остановка (Нелюбовь. С. 353).

Еще одной важной чертой демонстрационного типа речи является повышенная плотность глагольных рядов [Ильенко 2003: 458–461], для того чтобы действие стало увиденным. В эскизе эпизода *«Защитив окно Антон укладывается рядом со спящей Женей. Обнимает ее. Засыпает»* (Нелюбовь. С. 352).

В кино переосмыслена одновременность: «Для того, чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже» [Тарковский 1967: 73]. В основном сценарном тексте одновременность и параллельность могут быть выражены в сложном высказывании: «Борис, стоя у окна с чашкой кофе в руке, смотрит на улицу: в здании напротив, этажом ниже, также у окна и тоже с чашкой в руке стоит такой же офисный клерк» (Нелюбовь. С. 324). Современный читатель-зритель, конечно, «считывает» лексико-грамматические повторы, дейктические средства и симметричность строения фразы, являющиеся средством выражения имплицитной информации, создающей глубину текста. Но эскиз этого эпизода разработан уже монтажно, с усложнением рецептивной программы (субъектами наблюдения становятся *Борис, какой-то человек, мы*). Монтаж раскладывает изображение на ряд проекций, меняются ракурсы и крупность плана, как на портретах Р. Магритта (живописная рефлексия — стилевая черта сценариев Звягинцева и Негина):

1. Вид из окна: угол дома с высоты пятого этажа (шестого?). Дом из нашего офиса. Угловая часть фасада. Красивая кладка кирпичная...
2. Портрет Бориса. Он с чашкой кофе в руке смотрит в окно. В стекле (а мы как бы снаружи) отражается дом напротив. Борис глядит почти в пустоту. Однако он смотрит куда-то за окно вполне адресно. Отпивает из чашки. Смотрит.
3. Снова этот же вид из окна. Только теперь крупнее. Мы видим, как в окне напротив, прислонившись к подоконнику, стоит какой-то человек также с чашкой в руке и с сигаретой, погруженный в свои мысли (Нелюбовь. С. 324).

Зависимость сценария от технических параметров кинотекста

Развитие технических средств и развитие киносценария дают «...не причину и следствие, а два полюса динамического процесса, неперебиваемые друг на друга и одновременно пронизанные взаимным влиянием» [Лотман 1992: 99]. Ограничен-

ность сценарной картины мира, обусловленная прямоугольной плоскостью экрана, влияет на характер его дейксиса, изменяет семантику указателей (*слева, справа* и т. п.) не в пространстве как таковом, а на киноэкране. В современном кинематографе «игра отсутствия и присутствия, чередование пространств, точек зрения, смотрения и видения — создает сложную и принципиально гетерогенную конструкцию...» [Ямпольский 1982: 145].

Зрительный и слуховой каналы восприятия кинотекста (мы не рассматриваем технические эксперименты восприятия запаха и т. п.) по-прежнему задают оппозиции основных текстообразующих сценарных категорий: наблюдаемого/ненаблюдаемого и слышимого/неслышимого. Невозможность существования киноискусства вне движения выдвигает на передний план категорию динамики, напрямую связанную с подвижностью камеры (или другого технического средства), релевантной не только для кинотекста, но и для сценария:

Спиной к нам Алеша за столом. **Камера**, сопровождая его движение, развернется на окно и практически окажется на той же точке, что и в финале, когда здесь будут рабочие заниматься ремонтом квартиры (Нелюбовь. С. 302–303).

Камера вдоль дома «идет» вместе с Борисом к подъезду (Нелюбовь. С. 327).

В сценариях Звягинцева и Негина камера объективируется как позиция коллективного стороннего наблюдателя: «**Мы** на площадке первого этажа — Алеша вниз сбегает и устремляется к входной подъездной двери. Дверь со щелчком закрывается за ним. **А мы — камера** — внутри пустого подъезда» (Нелюбовь. С. 308).

Безусловно, изначальная техническая фиксация кинотекста в кадрах киноленты во многом предопределила аналитичность сценарного текста, в котором при помощи отбивки и абзаца по-прежнему выделяются не только высказывания, но и их компоненты. Можно предположить, что цифровые технологии изменят фактуру сценарного текста эпохи продюсерского кино. Однако развитие технических возможностей кино (появление звука и цвета, изменение формата экрана, способов съемки) не оказывает прямого влияния на киносценарий.

По самим условиям своего существования киносценарий полифоничен, в его создании взаимодействуют стихии литературы, музыки, живописи, театра, что обуславливает и специфику сценарной партитурности — еще одной категории текста [Адмони 1975; Прянишникова 1983], о которой редко вспоминает современная лингвистика текста, но которая присутствует в сознании сценаристов. Об этом свидетельствует ироничное высказывание Негина:

Банально сравнивать режиссера с дирижером, а творческую группу с оркестром. Но не так банально, когда дирижер, помимо прочего, еще и композитор, ибо в этом случае он не только, что называется, одухотворяет партитуру новыми смыслами, но и практически воспроизводит себя. Я счастлив, мне повезло быть соавтором этой музыки, этой симфонии световых пятен, проецируемых на экран [Негин 2020: 15].

Киносценарий, однако, не является отражением полифонии кинотекста, закладывая программу ногоаспектного создания и восприятия фильма, вследствие чего синхронный срез сценарного текста обнаруживает переплетение волокон разных типов речи. Этот срез лишь генетически напоминает структуру эпического или

драматического текстов, не ориентированных на перевод в семиотическую систему кино. Изображение партий разных инструментов имеет неодинаковую развернутость. В современном сценарии речь персонажей может быть представлена редуцированно, их портреты, интерьеры и экстерьеры даются как отсылки к кинотексту. Цветопись почти отсутствует, по-прежнему обозначаются только фазы музыкального исполнения или дается его краткая характеристика: «В салоне звучит музыка. Музыка? Искать!!!» (Нелюбовь. С. 331).

Являясь кинематографически ориентированным, сценарий не перестает быть литературным текстом, в котором никогда, даже в эпоху немого кино, не исчезал звук. С приходом в кино звук стал монтажно изображаться в киносценарии. Сегодня сценаристы в большей мере озабочены тем, как звук будет услышан в кинотексте. Звягинцев поворачивает, примеривает каждую реплику так, чтобы она естественно легла на слух, выразила характер персонажа: «Я описываю вам реальную картину // Девушка, я вам описываю реальную картину» (Нелюбовь. С. 326); «...С чего это ты решила, что мальчик твой у меня? // Мальчик / ребенок?» (Нелюбовь. С. 335). И сама реплика, и ремарка могут стать лишними в кинотексте: «Может быть, лишняя эта фраза. Слушать в репетиции» (Нелюбовь. С. 353); «Со слезами. Если будет перебор — вариант без» (Нелюбовь. С. 331).

Если сценарному изображению звука были посвящены специальные исследования, то его цветовая композиция вовсе не была затронута, что в какой-то мере компенсируется разработкой цвета в кинематографе. Классическим примером является пляска опричников в «Иване Грозном», где «...на долю переливов цветового потока ложится функция эмоционально обобщенного сказа и остро тематически выраженного внутреннего содержания (если угодно, “подтекста”)...» [Эйзенштейн 1964: 658].

Наряду с почти полным отсутствием цветописи, в сценариях как черно-белых, так и цветных фильмов встречаются попытки интерпретации света. Кинотекст не существует вне условий освещенности, которые, в свою очередь, становятся эстетически значимыми в киносценарии. В нем обозначается источник света, границы освещенности являются также границами поля зрения персонажей, мотивируют их поведение: «...луч неожиданно выхватывает бледное женское лицо, которое тут же исчезает» (Нелюбовь. С. 334). Цвет и свет конкретизируются во время съемок, но уже в эскизе эпизода закладывается программа их восприятия: «Женя в начале сцены выходит на кухню за чайником с заваркой (заварочный чайник прозрачный). Заварка отдает цвет во всей длине первого плана. Солнце садится прямо в кадре» (Нелюбовь. С. 328).

Литературность сценарного текста

Ранее в результате диахронического и синхронического анализа значительного текстового материала [Мартьянова 2011; 2014] был сделан вывод о том что отличительной особенностью отечественного киносценария является литературность (иная точка зрения представлена в [Macdonald 2013: 174]). Она мотивирована историей его развития, не в последнюю очередь системой государственного контроля и практикой публикации в отрыве от кинотекста. Как уже говорилось, с самого начала к его созданию были причастны выдающиеся писатели. Впрочем, и тогда,

и сегодня нередко подчеркивается, что сценарий не обязательно должен обладать достоинствами «хорошей» литературы.

То, что кинотекст отличается от других типов текста, не вызывает сомнений, но в этом отказано киносценарию. Однако еще С.М.Эйзенштейн, создавая сценарный портрет молодого Ивана Грозного, позволял себе недопустимое смешение штампов и расхожих цитат, что объясняется разнонаправленностью рецептивной программы сценария, наличием в нем сигналов, адресованных художнику, костюмеру, оператору, актерам и др. Звягинцев и Негин также позволяют себе ироничное словосочетание «вполне себе апокалиптические», неуместное, казалось бы, в трагической ситуации, для того чтобы вызвать у съемочной группы необходимые ассоциации: «Кропотливо исследуя вполне себе апокалиптические внутренние пространства здания, поисковики осматривают заброс» (Нелюбовь. С. 347).

Негин писал в предисловии к анализируемой книге о том, что в публикации сценариев «...несомненно, есть толк» [Негин 2020: 15]. Толк есть уже в том, что публикация подтверждает статус киносценария в качестве текста нового типа, с актуализированным нарушением традиционных коммуникативно-прагматических норм (правильности, точности, уместности, выразительности):

В **бывшей** квартире Бориса и Жени идет капитальный ремонт. Из коридора в **бывшую** Алешину комнату **заходит** рабочий, **подходит** к стене, у которой стоят мешки, наполненные строительным мусором, берет один из них и **уходит** с ним из комнаты. Другой рабочий **срывает** с другой стены **обои** — постепенно **доходит** до того места, где прямо на **обои** приклеен плакат мультфильма «Суперсемейка», **срывает** вместе с **обоями** и его (Нелюбовь. С. 354).

В этом фрагменте лексико-грамматический повтор (выделено нами. — *И. М.*) не является художественным приемом, средством создания подтекста, но не является и стилистической ошибкой. Именно так может выглядеть современный сценарный текст, когда фильма еще не существует. Это свидетельство присутствия в сценарии возможного мира кинотекста, а не его литературной ущербности. Несмотря на то что в системе ценностей Негина и Звягинцева киносценарий не является самостоятельным литературным произведением, они не отрицают иную, более традиционную стилистическую манеру:

...есть и те, кому нужен текст, поднимающийся до высот большого литературного стиля. Чья-то творческая фантазия и режиссерская мысль воспламеняются от подробного описания, включающего в себя множество прилагательных форм, живописующих происходящее или атмосферу событий, подробные ремарки, детализирующие внутренние переживания или состояния героев. Олег (Негин. — *И. М.*) уходит от этих элементов письма, потому что у нас нет в них нужды. Имена существительные, глагольные формы и, разумеется, диалоги — вот материя и плоть наших текстов. Наши персонажи «встают» или «салятся», «входят» или «выходят», «закрывают» или «открывают» и все реже «смотрят исподлобья», «смущенно прячут глаза» или «меланхолично покачивают ногой» [Звягинцев 2020: 7].

В данном случае Звягинцев как будто полемизирует с известным высказыванием А. А. Гениса об эстетике современного текста:

Каким же грандиозным самомнением надо обладать, чтобы написать: Иван Петрович встал со скрипучего стула и подошел к распахнутому окну. <...> Нужно твердо, до беспамятства и фанатизма, верить в свою власть над миром, чтобы думать, будто ты описываешь жизнь такой, какая она есть [Генис 1999: 23].

Но текст современного киносценария не может не отличаться от текста современной повести или романа хотя бы уже потому, что его денотативная основа реальна в своей материальности и в то же время ирреальна. Сама материальность используемых киноискусством объектов наблюдения требует не менее материальных решений в эскизе эпизода: «У соседки крутится возле ног кот. Рыжий. М.б., натереть ноги соседки валерьянкой?!» (Нелюбовь. С.327). Создатели сценария и кинотекста не могут не «верить в свою власть» над материальным миром, что не отрицает символики образа. В сценариях Звягинцева и Негина неоднократно появляется пейзаж, созданный ими совместно с оператором М.В.Кричманом, это своеобразная визитная карточка, представленная на обложках их книг: «В отражении — деревья, пролетает стая птиц, сумеречный пейзаж» (Нелюбовь. С. 352).

Ориентация сценария на возможный мир кинотекста не отменяет различия их денотативных основ. Ю.М.Лотман дифференцировал тексты с реальными денотатами и те, которые слушают и читают [Лотман 1992: 18]. Один из парадоксов сценария заключается в том, что он одновременно является текстом с преимущественно реальными денотатами и в то же время текстом, который слушают и читают. Но «все, что по плечу литературному дару автора... будет вписано в белое полотно экрана не пером писателя, а самой реальностью, собранной воедино рукой автора фильма» [Звягинцев 2020: 8].

Выводы

Итак, проведенный анализ подтвердил, что возможный мир кинотекста априорно присутствует при создании и восприятии киносценария, что в свою очередь обуславливает специфику его категорий и признаков: целостности, связности, завершенности, членимости, динамики, напряженности, кажимости, партитурности, лакуарности и др. Развитие технических параметров кинотекста не оказывает прямого воздействия на текст киносценария, но не может не сказаться на его фактуре. Анализ современного сценария позволяет преодолеть схоластические представления о его статусе. Он представляет собой новый тип текста с актуализированным нарушением традиционных коммуникативно-прагматических норм. Его текстовые аномалии обусловлены присутствием в нем возможного мира кинотекста, самим характером рецептивной программы сценария, его предназначенностью не столько (или не только) читателю-зрителю, сколько создателям фильма.

Источники

Звягинцев, Негин 2020 — Звягинцев А.П., Негин О.И. Нелюбовь. В кн.: Звягинцев А.П., Негин О.И. и др. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 297–356.

Литература

- Адмони 1975 — Адмони В. Г. Содержательные и композиционные аспекты предложения. В кн.: *Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков*: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1975. С. 2–5.
- Генис 1999 — Генис А. А. *Иван Петрович умер*. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Звягинцев 2020 — Звягинцев А. П. Предисловие. В кн. Звягинцев А. П., Негин О. И. и др. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 5–12.
- Ильенко 2003 — Ильенко С. Г. *Русистика*. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2003.
- Каган 1972 — Каган М. С. *Морфология искусства*. Л.: Искусство, 1972.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис, 1992.
- Лотман 2005 — Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство, 2005.
- Мартянова 2011 — Мартянова И. А. *Кинематограф русского текста*. СПб.: Свое издательство, 2011.
- Мартянова 2014 — Мартянова И. А. *Текстообразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры*. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2014.
- Мартянова 2018 — Мартянова И. А. Является ли сценарий черновиком кинотекста? В сб.: *Киноапофатика*: сб. науч. ст. СПб.: Петрополис, 2018. С. 236–249.
- Негин 2020 — Негин О. И. Предисловие. В кн.: Звягинцев А. П., Негин О. И. и др. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 13–15.
- Огудов 2020 — Огудов С. А. К проблеме мимесиса в нарратологии: визуальные аттракторы в советском киносценарии 1920–1930-х годов. *Новое литературное обозрение*. 2020, (3): https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/ (дата обращения: 17.08.2020).
- Одинцов 1980 — Одинцов В. В. *Стилистика текста*. М.: Наука, 1980.
- Пазолини 1989 — Пазолини П. Сценарий как структура, тяготеющая к иной структуре. Перевод с итал. Ямпольский М. Б. (пер. с ит.). *Киносценарии*. 1989, (4): 186–191.
- Прянишникова 1983 — Прянишникова А. Д. О композиционной функции партитурности. *Научные доклады высшей школы. Серия Филологические науки*. 1983, (2): 74–77.
- Тарковский 1967 — Тарковский А. А. Запечатленное время. *Вопросы киноискусства*. 1967, (10): 81–92.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Хейфиц 1956 — Хейфиц И. Е. Монтаж — искусство сценариста. *Вопросы кинодраматургии*. 1956, (2): 21–66.
- Шкловский 1985 — Шкловский В. Б. *За 60 лет: Работы о кино*. М.: Искусство, 1985.
- Эйзенштейн 1964 — Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.
- Эко 1989 — Эко У. Заметки на полях «Имени розы». В кн.: Эко У. *Имя розы*. Костюкович Е. А. (пер. с фр.). М.: Книжная палата, 1989. С. 427–467.
- Ямпольский 1982 — Ямпольский М. Б. Кино «тотальное» и «монтажное». *Искусство кино*. 1982, (7): 130–146.
- Macdonald 2013 — Macdonald I. W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Price 2010 — Price S. *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Статья поступила в редакцию 8 декабря 2020 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Irina A. Martianova

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St Petersburg, 191186, Russia
kafedral2009@yandex.ru

The presence of the possible world of cinema text in the modern screenplay

For citation: Martianova I. A. The presence of the possible world of cinema text in the modern screenplay. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 546–558. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.309> (In Russian)

The article analyzes the presence of the possible world of film text in A. P. Zvyagintsev's and O. I. Negin's screenplay *Dislike*. This text for the first time became the subject of philological analysis using comparative and contextual-functional methods. The director's published comments allow tracing the path from the literary screenplay itself to the film text. As a result of the sampling of linguistic material, which reveals the presence of the possible world of the film text in the script, the specificity of its categories (integrity, coherence, completeness, dynamics, etc.) was revealed. The possible world of cinema text determines the a priori variability and uncertainty of the script text. The article reflects the features of the scenario functioning of lexical-grammatical and syntactic language means. The screenplay and the film text are interdependent, but not identical entities. It has been established that the development of the technical parameters of the film text has an indirect effect on the film script. One of the aims of the study is to critically analyze the notions that the screenplay does not have the merits of a literary text. In the course of analyzing the presence of a possible world of film text, the working hypothesis was confirmed that a film script is a text with a motivated violation of communicative and pragmatic norms (accuracy, relevance, expressiveness). It represents a new type of text, the anomalies of which are due to its intended purpose for semiotic translation into cinematic text, the diverse nature of its receptive program.

Keywords: screenplay, cinema text, possible world, semiotic translation.

References

- Адмони 1975 — Admoni V. G. The content and the compositional aspects of the proposal. In: *Teoreticheskie problemy sintaksisa sovremennykh indoevropskikh iazykov: sbornik nauchnykh trudov*. Leningrad: Nauka Publ., 1975. P. 5–12. (In Russian)
- Генис 1999 — Genis A. A. *Ivan Petrovich died*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1999. (In Russian)
- Звягинцев 2020 — Zviagintsev A. P. Foreword. In: Zviagintsev A. P., Negin O. I. and etc. *Stsenarii kinofil'mov Andreia Zviagintseva*. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ., 2020. P. 5–12. (In Russian)
- Ильенко 2003 — Il'enko S. G. *Russian Studies: Selected Works*. St Petersburg: Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A. I. Hertsenyana Publ., 2003. (In Russian)
- Каган 1972 — Kagan M. S. *Morphology of art*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)
- Лотман 1992 — Lotman Iu. M. *Culture and explosion*. Moscow: Gnozis Publ., 1992. (In Russian)
- Лотман 2005 — Lotman Iu. M. *About art*. St Petersburg: Iskusstvo Publ., 2005. (In Russian)
- Мартьянова 2011 — Mart'ianova I. A. *Cinematography of Russian Text*. St Petersburg: Svoe izdatel'stvo Publ., 2011. (In Russian)
- Мартьянова 2014 — Mart'ianova I. A. *Screenplay's Textual Forming Role in Retransmission of Russian Culture*. St Petersburg: Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A. I. Gertsena Publ., 2014. (In Russian)
- Мартьянова 2018 — Mart'ianova I. A. *Is the script a draft of the film text?* In: *Kinoapofatika: sbornik nauchnykh statei*. St Petersburg: Petropolis Publ., 2018. P. 236–249. (In Russian)
- Негин 2020 — Negin O. I. Foreword. In: Zviagintsev A. P., Negin O. I. and etc. *Stsenarii kinofil'mov Andreia Zviagintseva*. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ., 2020. P. 13–15. (In Russian)

- Огудов 2020 — Ogudov S. A. On the problem of mimesis in narratology: visual attractors in the Soviet film script of the 1920s–1930s. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2020, (3). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/ (accessed: 17.08.2020). (In Russian)
- Одинцов 1980 — Odintsov V. V. *Stylistics of the text*. Moscow: Nauka Publ., 1980. (In Russian)
- Пазолини 1989 — Pazolini P. *A screenplay as a structure tending to a different structure*. Yampolsky M. B. (transl. from Italian). *Kinostsenarii*. 1989, (4): 186–191. (In Russian)
- Прияшников 1983 — Prianishnikova A. D. On the compositional function of the score. *Nauchnye doklady vysshei shkoly. Seriya Filologicheskie nauki*. 1983, (2): 74–77. (In Russian)
- Тарковский 1967 — Tarkovskii A. A. Captured time. *Voprosy kinoiskusstva*. 1967, (10): 81–92. (In Russian)
- Тынянов 1977 — Tynianov Iu. N. *Poetics. Literary history. Movie*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
- Хейфиц 1956 — Kheifits I. E. Editing — the art of the screenwriter. *Voprosy kinodramaturgii*. 1956, (2): 21–66. (In Russian)
- Шкловский 1985 — Shklovskii V. B. *Over 60 years: Works on cinema*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985. (In Russian)
- Эйзенштейн 1964 — Eizenshtein S. M. *Selected works*. In 6 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. (In Russian)
- Эко 1989 — Eko U. “Rose Name” marginal notes. In: Eko U.: *Imia rozy*. Kostiuukovich E. A. (transl. from French). Moscow: Knizhnaia palata Publ., 1989. P. 427–467. (In Russian)
- Ямпольский 1982 — Iampol'skii M. B. Cinema “total” and “editing”. *Iskusstvo kino*. 1982, (7): 130–146. (In Russian)
- Macdonald 2013 — Macdonald I. W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Price 2010 — Price S. *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Received: December 8, 2020

Accepted: April 7, 2022

Огудов Сергей Александрович

Госфильмофонд России,

Россия, 142050, Московская обл., Домодедово, мкр. Белые Столбы, пр. Госфильмофонда, 1
s.ogudov@gmail.com

Киносценарий А. Г. Ржешевского *Бежин луг* в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна

Для цитирования: Огудов С. А. Киносценарий А. Г. Ржешевского *Бежин луг* в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 559–574. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.310>

В статье исследуется интерпретация С. М. Эйзенштейном литературного сценария А. Г. Ржешевского *Бежин луг*. На основе сопоставления различных версий киносценария прослеживается возникновение замысла фильма и изменение повествования при переходе от литературного сценария к режиссерскому: устранение реплик нарратора, возрастание масштаба событий вследствие сокращения нарративной дистанции, усиление монтажной разбивки текста. Наибольшее внимание уделено режиссерской интерпретации трех ключевых эпизодов планируемого фильма: осаде церкви, эпизоду на шоссе и разгрому церкви. На примере эпизода осады церкви рассматривается сокращение нарративной дистанции и увеличение масштаба события. В этой связи обстрел крестьян из церкви и последующий штурм начинают перекликаться с такими фильмами Эйзенштейна, как *Броненосец «Потемкин»* и *Октябрь*. Интерпретация эпизода на шоссе построена на основе работы со звукозрительным контрапунктом, при помощи которого выражена эмоциональность диалогов, свойственная сценариям Ржешевского. В качестве эквивалента устного слова Эйзенштейн планирует использовать контрастный монтаж, объединяющий речи, шум и музыку с визуальным рядом. В центральном эпизоде разгрома церкви Эйзенштейн усиливает роль религиозных реминисценций, которые соединяются с показом разрушения предметов религиозного культа. Каждый из названных эпизодов так или иначе отсылает к теме насилия и ориентирован на выражение травматического опыта. В этом смысле сценарий Ржешевского был близок творческим поискам Эйзенштейна — он давал возможность показа исторических событий, при котором сама история выступала как субститут такого опыта. Изучение сценарного повествования позволяет до известной степени воссоздать содержание незаконченного и запрещенного фильма.

Ключевые слова: С. М. Эйзенштейн, А. Г. Ржешевский, литературный сценарий, режиссерский сценарий, нарратив.

Развитие замысла фильма в литературных сценариях А. Г. Ржешевского

С. М. Эйзенштейн работал над фильмом «Бежин луг» в 1935–1937 гг. Направленные против режиссера нападки начальника Главного управления кинематографии (ГУК) Б. З. Шумяцкого и ужесточение идеологических установок в кинемато-

графе в середине 1930-х гг. привели в конечном итоге к запрету фильма. «Бежин луг» был подвергнут жесткой критике со стороны ГУКа, киностудии «Мосфильм», Института кинематографии¹. Эти отзывы наложили глубокий отпечаток на интерпретацию фильма и изучение прагматики первоначального замысла. Так, в стенограммах ВГИКа за 1937-й год, сочетавших критику с интересным разбором фильма, работа Эйзенштейна отрицалась за «символизм», «формализм» и показ стихийного хаоса [Стенограмма]. Позже отношение к Эйзенштейну как наиболее выдающемуся советскому режиссеру побудило к переосмыслению «Бежина луга». Подспорьем стал смонтированный по срезкам с пленки в 1967 г. фотофильм, который в то же время неизбежно давал лишь неполное и даже искаженное представление о работе Эйзенштейна². основополагающая работа о фильме была написана Р. Н. Юрениным [Юренин 1988], хотя и здесь обсуждение наиболее «варварских» моментов давалось в несколько «заретушированном» виде. Позже Н. И. Клейман рассматривает «культурно-мифологические аспекты», но недостаточно внимания уделяет анализу антирелигиозной проблематики фильма [Клейман 2004], завершавшего собой линию советского антирелигиозного кинематографа на деревенском материале [Семерчук 2000].

Фильм рассказывает историю Павлика Морозова, перенесенную в тургеневский Бежин луг времен коллективизации. Пионер Степок сообщает политотделу, что его отец помогает банде кулаков, которые хотят поджечь колхозные хлеба. Вооруженные поджигатели скрываются от правосудия в сельской церкви. Крестьяне берут церковь штурмом, а поджигателей арестовывают. Затем показана новая жизнь Бежина луга (эпизод на шоссе), который теперь разительно отличается от крепостной тургеневской деревни. После того как начальник политотдела узнает о том, что отец Степка убил его мать, принимается решение разгромить церковь (центральный эпизод фильма Эйзенштейн называл «разгромом церкви»). Вскоре после разгрома поджигатели, убив конвоиров, бегут. Отец выслеживает и смертельно ранит сына. В финале фильма народ настигает поджигателей. Степок умирает в окружении ребят на руках начальника политотдела.

Сохранился, но до сих пор не был опубликован режиссерский сценарий пересказанной выше первой версии «Бежина луга». Именно в первой версии фильма в наибольшей мере раскрылся замысел Эйзенштейна, в то время как вторая версия возникла вследствие запрета первой и последующих директив со стороны ГУКа.

¹ Стенограмма ВГИКа до сих пор не опубликована. Она стала предметом некоторых произвольных суждений. Так, Н. И. Клейман называет эту стенограмму «странной»: «...во ВГИКе показали весь материал и заставили студентов и педагогов осуждать, а не обсуждать Эйзенштейна» [Клейман 2004: 129]. И далее: «...к чести наших кинематографистов, большинство сочувствовало Сергею Михайловичу и старалось его выгородить — часто при помощи “конъюнктурной” фразеологии и демагогии с хорошими намерениями» [Клейман 2004: 129–130]. В обсуждении фильма участвовали Г. А. Авенариус, Л. В. Кулешов и другие режиссеры и киноеды, наблюдения которых интересны сами по себе. Несмотря на тенденциозное осуждение, они зачастую предлагали глубокие истолкования фильма, многие из которых повторяет в своей лекции Клейман (так, Авенариус в своей реплике дает сравнение с картинами Врубеля и Нестерова [Стенограмма, л. 12], Квитко предлагает сравнение с притчей об Аврааме и Исааке [Стенограмма, л. 21]).

² Поскольку оригинальная партитура Г. Н. Попова считалась утраченной, «Бежин луг» был озвучен музыкой С. С. Прокофьева, повлиявшей на интерпретацию ключевых сцен. Тем не менее в настоящее время у исследователей есть возможность обратиться к работе Попова. Анализу оригинального музыкального сопровождения посвящена статья И. Н. Ромашук [Ромашук 2019].

Киносценарий второй версии был опубликован в собрании сочинений Эйзенштейна. В комментариях к этой публикации Клейман пересказывает первую версию фильма, но не говорит о сохранившемся сценарии, который представляется нам важным историческим источником, позволяющим воссоздать повествование в фильме [Клейман 1971]. Фотофильм был смонтирован С. И. Юткевичем и Клейманом на основе срезов с пленки и воспоминаний участников съемок, при этом сценарий как источник не исследовался, а фотофильм Клейман позже назвал «вольным монтажом осколков погибшего целого» — не реконструкцией фильма, а «реабилитацией» Эйзенштейна [Клейман 2004: 123]. Он добавляет, что «замысел этой картины изучать очень трудно», в том числе потому, что «сохранившиеся от того времени материалы — подготовительные, рабочие, дискуссионные... полны противоречий» [Клейман 2004: 129]. По крайней мере в плане подготовительных материалов это утверждение не является вполне точным, потому что от черновиков до машинописи сохраняется отчетливый и непротиворечивый замысел первой версии фильма, который, конечно, менялся в процессе съемок, о чем будет сказано ниже³. В настоящей статье на основе сопоставления сценариев А. Г. Ржешевского и Эйзенштейна мы проследим интерпретацию первоначального замысла в режиссерском сценарии первой версии «Бежина луга», что позволит прояснить как строение нарратива, так и развитие идей Эйзенштейна.

В апреле 1934 г., получив заказ от ЦК ВЛКСМ, Ржешевский уезжает писать сценарий «Бежин луг» в «колхозы Московской области» [Ржешевский 1937, л. 2]. В феврале 1935 г. сценарий был закончен, а в марте прочитан Эйзенштейну; в этом же месяце сценарий принимают к постановке на киностудии «Мосфильм». Творческое сотрудничество Ржешевского и Эйзенштейна не было случайным. Ржешевский считался главным практиком «эмоционального сценария», теоретически обоснованного Эйзенштейном. Более того, в 1929 г. он работал над адресованным Эйзенштейну сценарием «Трибунал» о суде над Богом и интеллигенцией, но позже отказался от своего замысла. В предисловии к сценарию «В СССР» Ржешевский выдвинул такие аргументы против «Трибунала»: «прием», при котором, «разговаривая о “боге” необходимо упомянуть “бога” ни к “черту” не годится», он противоречит «установке большевистского искусства», потому что «капиталистический мир» и «бог» представляют собой неделимое целое — «где кончается одно и где начинается другое, это устанавливает сам капиталистический мир, а не “бог”, и тогда, когда капиталистическому миру это выгодно»; не нужен «прямой спор о “боге”», о правах капиталистической системы», вместо этого необходимо «произведение, в котором будет выражен участок небывалой жизни нашей страны» [Ржешевский <1930>, л. 5]. О «небывалой жизни» и должен был рассказать сценарий «В СССР», который сначала показывал события времен Гражданской войны (обстрел румынами советских земель с Бессарабского берега Днепра и защиту советско-китайской границы), а затем мирное строительство — жизнь села и крупного города, работу на заводах. По мнению Ржешевского, постановка его сценария позволила бы «ответить всему капиталистическому миру, всем “богам”, “чертям” на интересующие

³ Необходимые для изучения фильма материалы хранятся в РГАЛИ. Среди множества материалов наиболее важны, на наш взгляд, следующие источники: рукописный черновой вариант режиссерского сценария с элементами раскадровки (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 63); полный машинописный текст режиссерского сценария (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 65).

и “не интересующие” их вопросы, — и только в повествовании о нашей жизни человек вынужден будет отбросить все догматические утверждения потому, что их невозможно будет применить с открытыми глазами» [Ржешевский <1930>, л. 6].

Сценарий «Трибунала» не сохранился, и, вероятно, не был закончен. Но, как видно из приведенных цитат, некоторые важные мотивы перешли сначала в сценарий «В СССР», а затем и в «Бежин луг». Так, в немой версии сценария «В СССР» присутствовал эпизод с кулаками: во время коллективизации «на скотном своем дворе ударом обуха в голову бил коров, обдаваемый потоком крови, кулак Афанасьев» [Ржешевский <1930>, л. 91]. Другой кулак приходит на похороны мужика, которого он сам же застрелил из обреза. Кулаки поджигают колхоз. Кулака Хмырова ловят и связывают, с ним хотят разделаться. Деревня до коллективизации характеризуется у Ржешевского как «тургеневская»: «И этот знакомый тургеневский вид находится в полном противоречии с действительностью. Старая, дряхлая, с большой церковью, возвышающейся над всеми постройками, живописно раскинулась невдалеке от аппарата тургеневская деревня» [Ржешевский <1930>, л. 103]. Затем «двигались трактора вдаль, окружая стальным кольцом тургеневскую деревню» [Ржешевский <1930>, л. 104]. События и даже их визуальное решение здесь уже близки к замыслу «Бежина луга».

В немой версии сценария «В СССР» действие одного из эпизодов происходило в Ленинграде: во время антирелигиозной экскурсии детям показывали Казанский собор. Руководитель экскурсии, отвечая на вопросы детей, говорил: «Молились деревянным, разрисованным, украшенным доскам, которые назывались иконами и которые были развешаны в этих храмах» [Ржешевский <1930>, л. 156]. Подобное объяснение позже сопровождает сцену разгрома церкви в «Бежином луге», а хохот ребят напоминает высмеивание арестованных поджигателей в эпизоде на шоссе. В финале немой версии сценария «В СССР» снова показаны военные действия на советской границе. В этих эпизодах в «лучистых ребятах» стреляют с бессарабского берега Днестра. Окровавленные пограничники отстреливаются. Умиравший мальчик-вожатый, шатаясь, говорит: «Спросите их почему нельзя было выкупаться...» [Ржешевский <1930>, л. 173]. Гибель мальчика в финале в ответ, на которую вся боевая мощь Советского Союза обрушивается на врага, снова сближает сценарий с «Бежиным лугом»: «И над незабываемой бесконечной землей, на которой стояло шатающееся маленькое, дорогое существо в небе, во все небо бесконечное, двигались, заслоняя солнце, ревушие тысячи наших боевых самолетов в сторону вражьей земли» [Ржешевский <1930>, л. 173]. Сценарий не был реализован, и Ржешевский позже, по-видимому, соотнес некоторые его мотивы с историей гибели Павлика Морозова. Видоизменяя упомянутые сцены в соответствии с новым замыслом, он создает сценарий «Бежин луг».

Сохранилось несколько версий литературного сценария, между которыми заметны различия, сделанные в период подготовки к съемкам, возможно, не без влияния со стороны Эйзенштейна. Как вспоминает Ржешевский, в апреле 1935 г. «я еду в “Бежин луг” доделывать сценарий и вносить правки. Со мной едет С. М. Эйзенштейн “знакомиться на недельку с жизнью”» [Ржешевский 1937, л. 4]. Первая версия литературного сценария Ржешевского заметно отличалась от последней, опубликованной позже отдельной книгой. В основном эти изменения касались стиля отдельных сцен. Например, в начальных сценах первой версии писающий с обрыва

мальчик попадает в реку «прямо на поплавок какого-то вздремнувшего древнего старичка» [Ржешевский 1935, л. 11]. В итоговой версии момент попадания на поплавок отсутствует, а Эйзенштейн в режиссерском сценарии совсем убирает эту сцену. Другой пример: в первой версии на шоссе после автокатастрофы «как дрова взваливали на телеги мужики и бабы, что называется штабелями, трупы погибших» [Ржешевский 1935, л. 46]. В последней версии трупы на телеге отсутствуют, стиль сценария снова становится менее грубым. В первоначальной версии смерть матери происходила на глазах Степка: «...и запечатлев глубокий долгий поцелуй на лбу мальчика, не переставая стонать, — умирающая, обессилев, грохнулась навзничь в телегу... и умерла с большими, большими слезами на глазах» [Ржешевский 1935, л. 19]. В итоговой версии в телеге везут уже умершую мать. Подробное перечисление подобных различий будет, на наш взгляд, избыточным, поскольку они имеют сугубо стилистическое значение. Что касается композиционных различий, то нужно отметить, что после разгрома церкви в первой версии с трибуны произносились долгие речи о «великом социалистическом наступлении». Перед народными массами выступали начальник политотдела, председатель колхоза и другие персонажи. Любопытно, что после слов председателя Ржешевский давал песню «По долинам и по взгорьям», которую Эйзенштейн позже использовал в сцене разгрома церкви [Ржешевский 1935, л. 89]. Степок, которого «ласково обнимал на трибуне старый начальник политотдела, сейчас замечательно пел: “Чтобы с боем взять приморье, белой армии оплот”» [Ржешевский 1935, л. 90]. В тот момент, когда в ответ на эту песню звучит «могучее ура», отец Степка, ведомый под конвоем, кричит: «За что погубил, сынок...» (в более поздних вариантах он произносил эти слова после разгрома церкви, мимо которой вели поджигателей). В ответ на восторженные реплики Степка («Да здравствует мировой штаб пионерии...») в первой версии звучали саркастические пожелания отца [Ржешевский 1935, л. 90].

Тем не менее о некотором изменении смысла событий при переходе к финальной версии литературного сценария говорить все же можно. Эти изменения касались сцены разгрома церкви, связанной у Ржешевского с темой «дубинушки», русского бунта: «Как могучий горный обвал, в разломанные двери церкви с дубинами, с кольями, в самое для них когда-то святая святых неслись охваченные неистовой злобой бесчисленные мужики» [Ржешевский 1935, л. 35]⁴. Штурм церкви в первой версии должен был вызывать чувство страха: «И под аккомпанемент неистового грохота, топота бесчисленных ног, треска и криков вламывающихся в церковь людей, что и будет служить страшным фоном для этой сцены...» [Ржешевский 1935, л. 36]. На следующей странице Ржешевский вновь называет «страшный звуковой фон, происходящий вне этого кадра, достигнувший в конце содержания этого кадра невероятного предела» [Ржешевский 1935, л. 37]. В окончательной версии Ржешевский устраняет замечание о «страшном фоне», а в сцене разгрома дает отсутствующее в первой версии замечание: «Здесь — никакого мрака, здесь все светло, радостно и предельно празднично» [Ржешевский 1982а: 256]. Важно отметить, в первой версии был дан развернутый диалог председателя Ивана Осипова со школьным учителем. Председатель возмущен происходящим в церкви: «Я не могу, — кричал Иван Осипов, вырываясь, — я ненавижу... В такие минуты я пре-

⁴ Песня «Дубинушка», согласно первоначальному замыслу Ржешевского, звучит в начале фильма, перед сценой с умирающей матерью [Ржешевский 1935, л. 19].

зираю себя и их... Это стихия... А стихии доверять нельзя. Это мне напоминает ту сволочную Россию, пьяную и проклятую, на которую никогда нельзя положиться, в которой никогда нельзя быть уверенным...» [Ржешевский 1935, л. 36]. Но старый школьный учитель опровергает его слова, говоря об историчности момента: колокольный звон, который раздавался над землей много столетий, больше никогда не услышат ни он, ни его дети. Учитель добавляет: «А то, что сейчас в церкви делается, — это не наша школа...» Титр: «Это дерется... Русь» [Ржешевский 1935, л. 37]. Таким образом, сцена штурма церкви первоначально понималась как русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Драка в церкви с поджигателями комментируется рассказчиком следующим образом: «...охая и сопя, катаясь по полу и кряхтя, ломая друг другу ребра, грудные клетки, головы, дралась с плеча... по-русски... Русь» [Ржешевский 1935, л. 37]. В ходе переработки сценария, возможно под влиянием Эйзенштейна, разгром церкви уже не сопоставляется с русским бунтом — действие становится более иррациональным, экспрессионистским, лишенным внешних мотивировок.

Смена нарративной модальности в режиссерском сценарии

Теперь рассмотрим различия между финальной версией литературного сценария и сценарием режиссерским. Эйзенштейн очень внимательно, порой до деталей, следует за литературным сценарием. В ходе переработки сценария он устраняет в первую очередь фигуру рассказчика, обобщавшего события и при их изложении ориентировавшегося на читателя. Эйзенштейн привлекает прямое выражение опыта, доступное экрану, который не нуждается в присутствии всеведущего нарратора. Уже в начале сценария Эйзенштейн сокращает многочисленные обращения к читателю со стороны нарратора, например такое: «...если мы развернем одну за другой величественные панорамы ландшафта... то вы увидите седую старину...» [Ржешевский 1982а: 221]. В сцене ночного Бежина луга снова сокращается восторженная речь рассказчика, например следующий пассаж: «Пусть в свете костров мимо шалашей на Бежином луге проносятся на своих конях приветствуемые товарищами все вновь прибывающие дети» [Ржешевский 1982а: 284]. Неудивительно, что в режиссерском сценарии в ряде случаев сокращаются и слова рассказчиков второго уровня. В частности, слова старика, который говорит, что дом писателя спалили в семнадцатом году, а затем показывает школу, построенную на том месте. Вместо этого наррация в режиссерском сценарии приближается к непосредственному действию, и даже титры могут переписываться исходя из этой установки: «В 1917 году дом спалили / Но на месте его / “Тургеневская неполная средняя школа”»; последние слова — это уже элемент диалексиса, они показаны вместе со школой [Эйзенштейн 1935, л. 3]. Разными способами видоизменяются или вовсе устраняются повествовательные титры, которыми был переполнен сценарий Ржешевского. На такие реплики Эйзенштейн мог накладывать дополнительную разбивку. Там, где у Ржешевского был долгий повествовательный титр, у Эйзенштейна может присутствовать несколько титров, разбитых за счет изображения: «Жил... Был... Когда-то сто лет тому назад в этих местах / Великий писатель, барин, помещик, дворянин, / Один из основоположников великой русской литературы прошлого» [Эйзенштейн 1935, л. 1]. Яркий пример разбивки текста дан в финале сценария,

где слова Тургенева фактически превращаются в поэтическую речь: «1214. И когда 1215. Всё. 1216. Зашевелилось. 1217. Проснулось. 1218. Запело. 1219. Зашумело. 1220. Заговорило. 1221. Когда всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы» [Эйзенштейн 1935, л. 125]. Точка зрения на события задается теперь изнутри повествуемого мира, по возможности устраняется нулевая фокализация, позволяющая охватить событие в целом. Здесь и вступает в силу монтаж Эйзенштейна: в литературном тексте монтаж позволяет передать не историю как целое, а лишь отдельные ее элементы. Осмысление событий оказывается проблематичным, осложненным, вместо этого акцент делается на контрастных особенностях, материальной фактуре происходящего. В этом смысле, по мнению философа В. А. Подороги, «кинематограф Эйзенштейна *антинарративен*, он не рассказывает, а пытается в каждом моменте условного повествования утвердить пластическую автономию соответствующей сцены (даже отдельной детали, “случайной” и “лишней”)» (курсив в источнике. — С. О.) [Подорога 2017: 219].

Например, уже в начале сценария Эйзенштейн сокращает многочисленные описательные фрагменты, заменяя их обозначением точно выбранных объектов, среди которых цветущий фруктовый сад и барельеф Тургенева. Пространство оказывается охвачено не панорамно, а на основе видимых изнутри повествуемого мира деталей, что существенно ускоряет скорость наррации. Персонажи показываются монтажным способом, например перед выстрелом отца детализируется фигура Степка. На вышке в поле Степок показан несколькими планами, а затем он долго падает вниз: «1009. Степок крупно. 1010. Степок средне. 1011. Степок в полный рост. За кадром раздается выстрел [Эйзенштейн 1935, л. 105]. Другой вид монтажа — контрапунктическое соединение изображения и звука. Например, «страшные свисты в ночи», похожие на проявления нечистой силы, — но оказывается, что это начполит настраивает радиосвязь: «С кадра 796 по кадр 806: свисты настройки радио, поданные как свист чертей и всякой нечисти» [Эйзенштейн 1935, л. 80]. Исходя из усиления установки на монтаж, Эйзенштейн интерпретирует главные эпизоды сценария Ржешевского — «осаду церкви», «эпизод на шоссе» и «разгром церкви». Рассмотрим их подробнее.

Эпизод осады церкви

Подготовка к осаде церкви, в которой укрылись поджигатели, в сценарии Эйзенштейна начинается на уровне звука — с протяжного колокольного звона. Многочисленные пейзажные кадры, которые предлагал ввести Ржешевский, у Эйзенштейна отсутствуют, и звук накладывается прямо на титр: «На титре звук — протяжные и тоскливые удары далекого колокола» [Эйзенштейн 1935, л. 16]. Этот же звук дается на кадрах деревенской улицы и переговаривающихся жителей — колокольный звон нарастает, приближая штурм церкви, а потом удары благовеста буквально превращаются в выстрелы по осаждающим. Эйзенштейн делает такую ремарку: «На кресте один удар на месте. Второй удар — на съезде. Третий и четвертый удары — выстрелу в три темпа. Три выстрела» [Эйзенштейн 1935, л. 17]. В режиссерском сценарии стреляют сначала через распахнутую дверь церкви, затем дверь захлопывается, и даются: «182. 183. 184. Крупные планы выстрелов из щелей двери» [Эйзенштейн 1935, л. 19]. Используется звукозрительный контра-

пункт⁵: «Группа трех выстрелов 1:3:2 Не совпадая с изображением» [Эйзенштейн 1935, л. 19]. Ниже: «191. 192. 193. Стрельба ракурсами колокольни» [Эйзенштейн 1935, л. 19]. Эйзенштейн значительно усиливает роль выстрелов и изменяет масштаб события — штурм вырастает почти до масштаба боевых действий. Показ церкви (в начале эпизода дается еще стрельба с галереи) соединяется с показом крестьян, ведущих осаду. «203. Пустой откос. Появляются вверху бегущие. Летят с откоса вниз. Прыгают через аппарат. 204 <Забившиеся> в испуге. 205 (пародируя одесскую 206. Лестницу). Средние планы» [Эйзенштейн 1935, л. 20]. По-видимому, расстрел людей из церкви мыслился режиссером как пародия на известную сцену на Одесской лестнице⁶. Момент, когда народ врывается в церковь, Эйзенштейн тоже специально обыгрывает, в то время как Ржешевский только называет само действие: «И под аккомпанемент неистового топота бесчисленных ног с грохотом в церковь вломились комсомольцы...» [Ржешевский 1982а: 231]. Эйзенштейн превращает всю сцену в масштабный «штурм церкви», который позже образует параллель с «разгромом церкви»⁷.

Эпизод «штурма церкви» по сравнению с литературным сценарием разрастается и включает в себя около сотни кадров: осаду церкви, заполнение церкви народом, драку с поджигателями и их арест. Мы полагаем, что прав был В. В. Забродин, сравнивший этот эпизод со штурмом Зимнего дворца в фильме «Октябрь» [Забродин 2011: 270]. Когда народ врывается в церковь, сначала дается «213. Перебежка двух человек. 214. Кресты пусты. 215. Перебежка трех человек. 216. Ступеньки на галереи пусты. 217. Забег в галерею. Три человека врассыпную вбегают» [Эйзенштейн 1935, л. 21]. Поджигатели отступают и ведут «огонь из царских врат». Когда крестьяне врываются в церковь — «с вбегом людей натуралистический шум. Сапоги, крик, дыхание и пр.» [Эйзенштейн 1935, л. 22]. Далее: «231. Сквозь царские врата вбегают люди. 232. На царские врата набегают люди» [Эйзенштейн 1935, л. 22]. После чего следовал еще целый ряд кадров бегущих людей — таким способом создавалось представление об огромном пространстве, взятие которого действительно напоминает штурм Зимнего дворца. Разнообразный звон колокола, который сопровождает эту сцену, противостоит «натуралистическим шумам» бегущих крестьян. Во время драки с поджигателями звучит «треск челюстей, хруст костей и тупые удары в спины. Колокол гулкой» [Эйзенштейн 1935, л. 24]. Звучат диалоги и восклицания крестьян: «Что с православным народом, господи...» Старик отвечает: «Нет православного народа». Во время последней реплики звон колокола начинает ломаться, его замещает другой звук: «Колокол и рельсы — треснувший колокол». Звон заменяется «игрой на рельсах и буферах» [Эйзенштейн 1935, л. 26].

⁵ Появление звукового кино побудило Эйзенштейна и его единомышленников распространить принципы контрастного монтажа на сочетания изображения и звука. Такие эксперименты, получившие название «звукозрительный контрапункт», проводились в раннем звуковом советском кинематографе. В качестве примеров можно назвать фильмы Д. Вертова «Энтузиазм» и Б. Барнета «Украина».

⁶ Эйзенштейн расширяет замысел Ржешевского за счет интертекста, отсылающего к другим фильмам режиссера: стрельба из церкви — «Броненосец “Потемкин”», штурм — «Октябрь», техника на шоссе — «Старое и новое», религиозные реминисценции — «Да здравствует Мексика!».

⁷ Любопытно отметить, что в пьесе «Бежин луг», написанной на основе киносценария, осада церкви тоже была показана как война — она заменяла собой одновременно штурм и разгром церкви. Колхозники пытаются вести переговоры с кулаками, среди них есть тяжелораненые [Ржешевский <1935>, л. 24–32].

Когда поджигателей арестовывают, звон рельс сопровождает уже показ идущих на работу колхозников. У Ржешевского колокола сменялись «звоном колхозных набатов, призывающих колхозы к послеобеденной работе»⁸ [Ржешевский 1982а: 234]. В режиссерском сценарии увеличение масштаба события, обилие физиологических деталей и звуков — это результат сокращения нарративной дистанции, приближения рассказчика к происходящим событиям.

Эпизод на шоссе

Переход к эпизоду на шоссе, погружающему зрителя в новую жизнь колхоза, в сценарии Ржешевского сопровождается специальной ремаркой: «...все это происходит на ходу — на минутных паузах, на заторможенных на секунду машинах, на осажденных на мгновение конях, на прыжке с велосипедов, на криках с двигающихся по шоссе телег, — причем, повторяю, что все эти разговоры, крики, истерики происходят, что называется, в течение одной секунды...» [Ржешевский 1982а: 237]. Перед нами характерный для сценариев Ржешевского монтаж возгласов и ругательств, которые вместе даже не составляют диалога, — это отдельные экспрессивные реплики; некоторые из них адресованы напрямую читателю. Несвязанные друг с другом обрывки разговоров дополняются гулом машин — активность персонажей доведена до предела, сама их радость граничит с истерикой, и выглядят они как жертвы психологической травмы. Как работает с этим материалом Эйзенштейн?

В режиссерском сценарии звуковая организация эпизода объединяет человеческую речь и грохот техники. Эйзенштейн воплощает «истеричку» персонажей Ржешевского в том числе при помощи звукозрительного контрапункта: на фоне «котла движения машин и людей» звучат голоса, например возглас старухи: «Что стало с православным народом...» [Эйзенштейн 1935, л. 30]. Старуха произносит слова несколько раз, их смысл стирается от многократного повтора. Дальше Эйзенштейн показывает отдельных людей «на фоне потока». Они тоже выкрикивают бессвязные реплики: «345. Пять баб. Одна: Опять растрату обнаружили. Четыре: Это черт знает что такое» [Эйзенштейн 1935, л. 33]. Сохраняются и междометия, характерные для устного нарратива: «358. Поднимается в кадре растрепанный. Голова мотается по кадру. Полпаузы: — Ай... Ай... Ай... Ай. Полная тишина» [Эйзенштейн 1935, л. 34]. Эпизод на шоссе у Эйзенштейна намеренно перенасыщен звуком, причем звуки техники превращаются в своеобразную музыку: «Чететка тракторов как беспредметная реминисценция прохода тракторов» [Эйзенштейн 1935, л. 37].

Когда в сценарии Ржешевского под конвоем ведут поджигателей, звуковой фон эпизода меняется: звук машин и экзальтированные голоса уступают место «пронзительному и невероятному свисту» и призывам к расправе. У Эйзенштейна под-

⁸ О «колхозных колоколах» подробно говорилось в первой версии сценария: «Если бы вы только видели эти колокола. Но судите сами: колокол, призывающий к работе в колхозах, заменяет обычно привязанный к отдельному столбу, сделанному на манер буквы “Г” (а в других местах просто как попало) тяжелые предметы. Причем преимущественно железнодорожные. Комбинации, благодаря которым производится этот звон, выражаются в следующем: в одном месте по привязанному буферу бьют кувалдой, в другом месте по привязанной рельсе бьют буфером, в третьем месте ударом друг об друга параллельно висящих на одном столбе и буфера и рельсы получают тот особого рода длинный звон, разнохарактерность которого известна каждому колхознику, который уже знает, в каком колхозе звонят» [Ржешевский 1935, л. 56].

жигатели показаны на фоне неба, а когда их освистывают, свист дается с усилением — сначала его сопровождает ветер, а потом ураган [Эйзенштейн 1935, л. 40]. Как видно, фигуры врагов оказываются доведены до огромного масштаба. Бородатый мужик вытаскивает топор на глазах «обезумевших от ужаса» поджигателей [Эйзенштейн 1935, л. 43]. Он замахивается, но Степок его останавливает. Ожидание после взмаха топора предлагалось озвучить «цирковой дробью (на материале моторов, авто и тракторов)». Затем должно было зазвучать «кабуки-харакири, соответствующее рисунку звука, рисунку движения, блеску топора» [Эйзенштейн 1935, л. 44]. Когда народ узнает, что поджигатели хотели вернуть царя, поднимается всеобщий хохот. Этот хохот переходит в звон кос, и затем даются кадры косьбы. Эйзенштейн ищет эквивалент показа жизни массы на звуковом и музыкальном уровнях. Многочисленные реплики крестьян обесмысливают содержание их речи, превращают слова в звуки, лишённые семантики. Первоначально эмоции персонажей ещё носили словесную форму, но в кульминации эпизода перешли в свист и хохот — произошло их возвращение к «прототипическому» состоянию. Эйзенштейн мог связывать звуковую сторону сценария Ржешевского с занимавшей его проблемой архаического сознания — «регресс» к ранним стадиям развития речи усиливал выразительную силу кино.

Отдельно отметим сцену появления аэроплана над толпой крестьян. Эйзенштейн интерпретирует ее в духе своей теории кино как экстатический переход движения в новое качество. Этот переход должен был сопровождаться нарушением реалистических принципов движения: «390. Лошади, подводки на дыбах. 391. Грузовики на дыбах. 392. Трактора на дыбах. 393. Комбайны на дыбах». Этим кадрам соответствует такая экспликация: «Все глядят вверх. Бытовая мотивировка: затор и “щепка на щепку”. Образная мотивировка: присели при виде коршуна-аэроплана». При этом звучит «растущий рев спускающегося аэроплана» [Эйзенштейн 1935, л. 38]. Затем снова давалось движение на шоссе, но уже в другом качестве — теперь все должно было быть снято с верхнего ракурса, соответствующего полету аэроплана: «394. Подвода с мужиком сверху (с движения). Въезжает черная тень аэроплана. Черная тень над телегой (темп) [Эйзенштейн 1935, л. 38]. У Ржешевского в этом эпизоде тоже была лошадь, вставшая на дыбы, но по другой причине — из-за машины, которая проносится с воем, «как снаряд» [Ржешевский 1982а: 242]. Полет аэроплана у Ржешевского почти отсутствует: аэроплан сразу же садится, и летчик подбегает к старику-крестьянину. Эйзенштейн, мы полагаем, использует появление аэроплана как повод для выражения занимающей его диалектики выразительного движения. При этом само экстатическое переживание понималось Эйзенштейном как «выход-переход в иное состояние бытия, предшествующее любому другому», «возврат к протоорганическим основаниям патетического Произведения» [Подорога 2017: 306]. Эйзенштейн интерпретирует этот эпизод исходя из своей концепции искусства как объединения «пралогических» и аналитических форм мышления. В сценарии Ржешевского он находит подтверждение своим взглядам.

Эпизод разгрома церкви

Эпизод разгрома церкви у Эйзенштейна открывается показом разрушения икон. Звон колокола в этот момент становится «судорожным», за кадром звучит

голос старухи, причитающей «где православный народ?». Так же, как в сценарии Ржешевского, звуковым лейтмотивом сцены становится треск ломаемого дерева и отчаянный звон колокола. Когда «громкая икона трескается» и ее «половинки раздваиваются», перед зрителем «открывается вид на центр церкви», занятой народом [Эйзенштейн 1935, л. 62]. Эйзенштейн вносит в эпизод разгрома важные изменения. Некоторые из них имеют стилистический характер и касаются появления персонажей. У Ржешевского:

И вот перед нами, против бывшего изображения Саваофа, примостившегося в облаках, высоко на стене церкви стоял один из представителей этого русского народа с ломом в руке и, другою рукой крестясь, говорил, раздумывая:

— Ну как бы мне это, гражданин, спустить вас с неба на землю? [Ржешевский 1982а: 256]

У Эйзенштейна:

640. Мужик вылезает из-за Саваофа: /он сам похож на Саваофа... /Верх иконостаса, ранее виданный в предыдущем кадре... Ну как мне вас, граждане, поаккуратней с неба на землю спустить. Под треск и далекий звон [Эйзенштейн 1935, л. 63].

Иконописное изображение «оживает» почти в буквальном смысле, для этого конкретизируется и визуальный ряд.

Важное дополнение, сделанное Эйзенштейном, касается песенного фона. Певица Еремеева, исполняющая роль крестьянки, поет: «По долинам, по нагорьям...» Эта песня спорит с колокольным звоном и дается как фон разгрома церкви. Эйзенштейн добавляет к поющей крестьянке символический кадр с голубями: «659. Купол. По солнечному столбу сыпятся голуби. 660. Еремеева стоит в алтаре. Лучи солнца, проникают голуби» [Эйзенштейн 1935, л. 65]. Через песню вводится тема Гражданской войны, которая в творчестве Ржешевского переживается как травматический опыт.

Укладывание икон давалось Ржешевским в начале эпизода: «Ликвидировали церковь “как класс” — и толпились на паперти, у которой стояли телеги, и на телеги русские мужики штабелями складывали “бога” во всех его разновидностях» [Ржешевский 1982а: 255]. Эйзенштейн предполагал показать это в конце эпизода, и в действии должны были участвовать дети: «697. Выносят иконы. Кладут штабелями. 698. Цепь пионеров передает угодников “как арбузы”. Степок принимает и укладывает иконы». Озвучить такой вынос икон планировалось стуком: «Вступает стук. Отстукивание ритма на деревяшках (ритм не совпадает, но соответствует ритму передачи)» [Эйзенштейн 1935, л. 68]. К сцене выноса икон Эйзенштейн добавляет диалог старика и комсомольца, который давался у Ржешевского в середине эпизода. Старик просит у комсомольца икону на память, и когда тот отказывается, говорит: «Пожалел для меня дерьма», — и разбивает икону. У Эйзенштейна осколки разбитой иконы «разлетаются звонким детским смехом» [Эйзенштейн 1935, л. 69]. На наш взгляд, показ этого момента в конце эпизода позволял усилить шоковое воздействие на зрителя, производимое разгромом церкви⁹.

⁹ Возможно, под влиянием критики ГУКа Эйзенштейн переписывал этот диалог. В черновиках сохранился более мягкий вариант. «(Старик берет икону): Снесу домой... Комсомолец:

В целом в сценарии Ржешевского эпизод носит «иконоборческий» характер: крестьяне сосредоточены в основном на разрушении икон. При этом они сами как бы становятся на место святых — живые люди заменяют собой поверженные изображения, христианская история разворачивается не на иконах, а «здесь и сейчас». У Эйзенштейна крестьяне сосредоточены не только на иконах — их разрушительные действия охватывают и другие предметы культа. Показываются «669. 670. Падающие накрест кресты и хоругви» [Эйзенштейн 1935, л. 66]. Православная церковь как модель мира заполнена крестьянами, которые видны повсюду; разгром приобретает, на наш взгляд, характер вывернутого наизнанку богослужения. Эйзенштейн допускает открытый показ кощунства, соединенный с религиозными реминисценциями: мужики не только крушат иконы, но и «потрошат плащаницу» [Эйзенштейн 1935, л. 64], срывают паникадило: «679. Крупно руки отцепляют. 680. Паникадило из мелкого летит прямо на аппарат (Легкий рапид). Виден парень. 681. Лицо висящего парня снизу. 682. Разбивается паникадило» [Эйзенштейн 1935, л. 65]. Мы видим парня, который «висит на цепи в куполе», как бы одушевляя собой символический небесный свод [Эйзенштейн 1935, л. 67]. У Эйзенштейна разгром становится визуальным и символически более разнообразным и охватывает все пространство церкви. Эпизод строится на контрасте церкви как архаического истока культуры и насилия над ним, совершаемого крестьянами, исполненными пасхальной радости. Такое соединение производит шоковый эффект, воспроизводит травматическое переживание, которое и лежит в основе смены нарративной модальности в сценарии Эйзенштейна. В этой связи уместно обратиться к понятию «второй экран», которое ввел в своей философской работе об Эйзенштейне В. А. Подорога. «Экран-II» — это «визуальное поле, заполненное исключительно *солипсистскими* знаками, их пульсациями, истечениями, ротациями, навязчивыми болезненными повторами, причудливыми конфигурациями и срезами», в то время как «экран-I» предполагает «монтажно-композиционное единство, идею, нарративный и сюжетный план, с его тогдашней технологией постановки фильма» [Подорога 2017: 113]. Переход от литературного сценария к режиссерскому демонстрирует, как второй экран может «заслонять» первый. Эпизод разгрома церкви, соединяющей в себе экстатическую религиозность и агрессивное богоборчество, становясь, на наш взгляд, субститутом рассказа о травме, пронизывающей, по мысли Подороги, творчество Эйзенштейна.

Таким образом, ослабление фигуры рассказчика, сокращение нарративной дистанции и усиление роли звукозрительного контрапункта в режиссерском сценарии можно рассматривать в контексте творчества Эйзенштейна как приближение литературного текста к «пралогической» выразительности кино. Аморализм в эпизодах осады и разгрома церкви находился в русле этой концепции и в то же время соотносился с травматическим опытом Эйзенштейна.

— Зачем тебе.

Старик:

— Как зачем... Хлеб у меня есть, картоха есть, сын — командиром в Красной Армии — нападёт стих, возьму да помолюсь...

Комсомолец:

— Говорят тебе, нельзя... Опись надо делать...

Старик:

— Пожалел... добра» [Эйзенштейн <1936>, л. 72]. Он не разбивает икону.

Заключение

В заключение отметим, что центральные эпизоды сценария, разобранные в нашей работе, на экране существенно видоизменились. В подробностях эти изменения перечисляет Р.Ю. Юренев в своей монографии об Эйзенштейне [Юренев 1988: 100–105]. Наиболее существенные из них снова касаются сцены разгрома церкви. Так, вместо старика, которому комсомолец не отдает икону, появляется старуха. Оба персонажа «расположены под большим распятием так, как издревле располагали художники Возрождения и русские иконописцы плачущих Богоматерь и апостола Иоанна» [Юренев 1988: 103]. Далее: «...когда колхозники выносят это распятие, композиции кадров построены по традициям пьеты (снятия с креста мертвого тела Христа)». Изменения касаются и поведения других персонажей. Эйзенштейн «сквозь прорези для ликов снимаемых риз заставляет выглядывать смеющиеся детские и девичьи лица» [Юренев 1988: 103]. Затем «ясноглазого мальчишку Архипа коронуют архипастырской митрой». Наконец, бородач обрушивает «царские ворота», как «библейский Самсон обрушивал колонны храма филистимлян» [Юренев 1988: 103]. Разрушительное действие крестьян оказалось как бы вытеснено многочисленными культурными реминисценциями, увеличивающими масштаб события. Поскольку отснятые материалы не сохранились, мы можем составить лишь приблизительное представление о том, как был построен этот эпизод.

Наконец, об отношении Ржешевского к отснятому материалу мы можем судить главным образом лишь на основе писем, написанных после запрета фильма и адресованных генеральному секретарю Союза писателей В.П. Ставскому. Ржешевский резко критикует Эйзенштейна и сетует на то, что был отстранен от работы над собственным сценарием. Ржешевский выступает против интерпретации начполита в фильме Эйзенштейна. Он пишет: еще во время съемок «я резко выразил ему свой протест против трактовки внешности начальника политотдела, которого он вывел с бородой, и когда ему указал, что такие начальники политотделов, очевидно, были только в Ассирии и Вавилонии, это нас чуть не поссорило [Ржешевский 1937, л. 5]. Ржешевский пишет, что Эйзенштейн «совершенно не умеет работать с людьми» [Ржешевский 1937, л. 6]. Поцелуй крестьян Настеньки и Гриши, по мнению Ржешевского, был снят как «патологический акт», «причем снято это не один и не два раза, а около пятнадцати раз и снято так, с такой затяжкой, что просто невольно возникает вопрос: в какой состоянии находился в это время режиссер» [Ржешевский 1937, л. 7]. Но наибольшее возмущение Ржешевского вызывает приглашение И.Э. Бабеля для работы над сценарием второй версии фильма: «...Эйзенштейн не знает, не понимает, что ему дальше делать, и ему нужен не я, а Бабель, который ему будет поддакивать...» [Ржешевский 1937, л. 10]. Ржешевский пишет: «Гнусность моего положения трудно передать. Средневековое отношение к творчеству человека, который посвятил этому творчеству часть своей жизни и был от него отброшен как пес, дошло до того, что я в то время, когда Эйзенштейн показывал другим материал, упрашивал в будке киномеханика и, потихоньку пробираясь под страшным секретом, смотрел в “очко” кинопленки и видел, как уродовали мою вещь Эйзенштейн и Бабель и еще более и более убеждался в их бессилии» [Ржешевский 1937, л. 13]. Причину произошедшего Ржешевский видел в кознях Б.З. Шумяцкого, его помощника Г.В. Зельдовича и директора «Мосфиль-

ма» Б. Я. Бабицкого. Ржешевский утверждает, что если бы фильм вышел на экраны, то удача была бы связана с именами Эйзенштейн и Бабеля, а в случае провала, вина была бы возложена на сценариста: Шумяцкий «считает для себя морально возможным не упоминать о всем том, что он вытворил с драматургом “Бежина луга”, обрушив на него обвинения, правда сделав этот чуть-чуть, этим самым как бы призывая меня к спокойному состоянию», — пишет он о выступлении Шумяцкого в газете «Правда» [Ржешевский 1937, л. 24]. Конечно, критика в адрес Эйзенштейна во многом была связана с запретом фильма и отчаянной попыткой Ржешевского спасти свое будущее в кинематографе. В. В. Забродин приводит в своей работе доброжелательные отклики на работу Эйзенштейна, которые оставил Ржешевский в период работы над первой версией фильма [Забродин 2011: 268]. В написанных незадолго до смерти мемуарах Ржешевский вспоминает и о «Бежином луге». В этих воспоминаниях мотивация к написанию сценария подчеркнута патриотическая, говорится о кровных связях с деревней: «Но если отцу не пришлось увидеть деревню после Октябрьской революции, то мне посчастливилось увидеть своими глазами и этот великий период деревни, когда в ней началось твориться такое, что, как говорится, ни в сказках сказать, ни пером описать» [Ржешевский 1982б: 66]. В мемуарах лишь очень коротко говорится о работе над фильмом, воспоминания прерываются рассказом о сценарии «Мир и человек». «Бежин луг» при такой подаче оказывается предшественником деревенской прозы, а сцена разгрома церкви не упомянута.

Источники

- Стенограмма — Бежин луг. Стенограмма обсуждения фильма во ВГИКе 25 апреля 1937 года. *Госфильмофонд*. Ф. 4. Ед. хр. 8. Док. 2.
- Ржешевский <1930> — Ржешевский А. Г. В СССР [Океан]. *РГАЛИ*. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 28.
- Ржешевский 1935 — Ржешевский А. Г. Бежин луг. 1 вариант. *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 366.
- Ржешевский <1935> — Ржешевский А. Г. Бежин луг (пьеса). *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 369.
- Ржешевский 1937 — Ржешевский А. Г. Письма на имя В. П. Ставского по вопросам киносценарии за 1937 год. *РГАЛИ*. Ф. 631, Оп. 2. Ед. хр. 282.
- Ржешевский 1982а — Ржешевский А. Г. Бежин луг. В кн.: *А. Г. Ржешевский: жизнь. Кино*. М.: Искусство, 1982. С. 215–298.
- Ржешевский 1982б — Ржешевский А. Г. О себе. В кн.: *А. Г. Ржешевский: жизнь. Кино*. М.: Искусство, 1982. С. 33–94.
- Эйзенштейн 1935 — Эйзенштейн С. М. Бежин луг. Режиссерский сценарий. По одноименному литературному сценарию А. Г. Ржешевского. 1 вариант. *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 65.
- Эйзенштейн <1936> — Эйзенштейн С. М. Бежин луг. Режиссерский сценарий фильма по литературному сценарию А. Г. Ржешевского и черновые наброски к нему. *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 376.

Литература

- Забродин 2011 — Забродин В. В. *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Клейман 1971 — Клейман Н. И. Комментарий к сценарию «Бежин луг». В кн.: Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 6. М.: Искусство, 1971. С. 539–545.
- Клейман 2004 — Клейман Н. И. Эйзенштейн, «Бежин луг» (первый вариант): культурно-мифологические аспекты. В кн.: Клейман Н. И. *Формула финала*. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 123–152.
- Подорога 2017 — Подорога В. А. *Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия*. М.: BREUS, 2017.

- Ромашук 2019 — Ромашук И.Н. Кинотрагедия «Бежин луг». *Музыкальная академия*. 2019, (1): 148–155.
- Семерчук 2000 — Семерчук В.Ф. Под знаком политики и идеологии (христианская тема в отечественном кино). В кн.: *Христианский кинословарь. 1909–1999*. М.: Госфильмофонд, 2000. С. 7–17.
- Юренев 1988 — Юренев Р.Н. *Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод*. Ч. 2, 1930–1948. М.: Искусство, 1988.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2021 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Sergey A. Ogudov

Gosfilmofond of Russia,
1, pr. Gosfilmofonda, Belye Stolby, Domodedovo, Moscow Region, 142020, Russia
s.ogudov@gmail.com

Sergey Eisenstein: Director's interpretation of Alexander Rzheshhevsky's screenplay *Bezhin Meadow*

For citation: Ogudov S. A. Sergey Eisenstein: Director's interpretation of Alexander Rzheshhevsky's screenplay *Bezhin Meadow*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 559–574. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.310> (In Russian)

This article examines the interpretation of Alexander Rzheshhevsky's screenplay *Bezhin Meadow* by Sergey Eisenstein. Comparison of different versions of the script reveals the emergence of the film's conception and changes of the narrative made during the transition from the screenplay to the shooting script. Special attention was given to Eisenstein's interpretation of the three key episodes of the future film: *siege of the church*, *highway episode*, and *defeat of the church*. The reduction of narrative distance and the growth of the scale of an event are exemplified by the scene of the *siege of the church*. From this point of view the shelling of peasants from the church and the subsequent assault evoke episodes from *Battleship "Potemkin"* and *October*. The interpretation of the *highway episode* is based on the use of visual and aural counterpoint. Eisenstein finds the equivalent of the spoken word through the use of the contrasting montage that combines images with speech, noise and music. Eisenstein strengthens the role of religious reminiscences in the central episode of the *defeat of the church* while showing the destruction of religious objects. Each of these episodes in a way or another implies violence and oriented to the expression of traumatic experience. In this sense Rzheshhevsky's screenplay echoed Eisenstein's creative preoccupations. It made possible the depiction of historical events in such a way that history itself becomes a substitute for this experience. The study of the narrative in the screenplay allows us to reconstruct the content of the unfinished and forbidden film.

Keywords: S. Eisenstein, A. Rzheshhevsky, screenplay, shooting script, narrative.

References

- Забродин 2011 — Zabrodin V. V. *Eisenstein: cinema, power, women*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. (In Russian)
- Клейман 1971 — Kleiman N. I. Commentary on the Screenplay "Bezhin Meadow". In: Eizenshtein S. M. *Izbrannye proizvedeniia*. In 6 vol. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. P. 539–545. (In Russian)
- Клейман 2004 — Kleiman N. I. Eisenstein, "Bezhin Meadow" (a first variant): a Cultural and Mythological aspects. In: Kleiman N. I. *Formula finala*. Moscow: Eizenshtein-tsentr Publ., 2004. P. 123–152. (In Russian)

- Подорога 2017 — Podoroga V. A. *The Second Screen. Sergey Eisenstein and the Cinema of Violence*. Moscow: BREUS Publ., 2017. (In Russian)
- Ромащук 2019 — Romashchuk I. N. Film-tragedy “Bezhin Meadow”. In: *Muzykal’naia akademiia*. 2019, (1): 148–155. (In Russian)
- Семерчук 2000 — Semerchuk V. F. Under the Sign of Policy and Ideology (Christian subject in the national cinema). In: *Khristianskii kinoslovar’. 1909–1999*. Moscow: Gosfil’mofond Publ., 2000. P. 7–17. (In Russian)
- Юрнев 1988 — Iurenev R. N. *Sergey Eisenstein. Ideas. Films. Method. P. 2: 1930–1948*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. (In Russian)

Received: December 28, 2021

Accepted: April 7, 2022

Разувалова Анна Ивановна

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4
rai-2004@yandex.ru

О специфике современного кинопрочтения деревенской прозы: *Братья и сестры* Ф. А. Абрамова — *Две зимы и три лета* Т. Р. Эсадзе

Для цитирования: Разувалова А. И. О специфике современного кинопрочтения деревенской прозы: *Братья и сестры* Ф. А. Абрамова — *Две зимы и три лета* Т. Р. Эсадзе. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 575–594.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.311>

В центре внимания автора статьи — недавняя экранизация знакового произведения деревенской прозы — романной тетралогии Ф. А. Абрамова *Братья и сестры*. Демонстрировавшийся телеканалом *Россия-1* сериал Т. Р. Эсадзе *Две зимы и три лета* (2014) рассматривается в контексте масштабного процесса, который социолог Б. В. Дубин назвал «примирением» с советским прошлым (его важным симптомом была волна экранизаций советской классики во второй половине 2000-х — 2010-е гг.). Настаивая на том, что абрамовские романы являются классикой русской литературы, Эсадзе стремился извлечь из них, во-первых, релевантные формулы коллективной идентичности, во-вторых, объяснительные модели, способные пролить свет на социальные процессы в поздне- и постсоветском обществе. Способы использования режиссером концептуального аппарата и образно-риторической системы деревенской прозы трактуются в статье как попытка реанимировать в новых условиях критический дискурс позднесоветского неопочвенничества. В статье исследуется амбивалентная стратегия сериала Эсадзе, с одной стороны, ориентированная на точное следование абрамовскому тексту и, с другой стороны, учитывающая повествовательную и изобразительную логику телевизионного сериала, как правило, адресованного массовой аудитории. Автор рассматривает сериал Эсадзе как воплощение эстетики *нового традиционализма*, как попытку возродить дискурс 1970–1980х гг. с его стремлением к сохранению коллективной культурной идентичности. Делается вывод об эпигонском характере и невысоком аналитическом и рефлексивном потенциале данной стратегии, зависимой от обобщенного медиального образа русской деревни, усвоенного посредством литературных, кино- и телерепрезентаций, коллективных (семейных) или персональных воспоминаний.

Ключевые слова: Федор Абрамов, Теймураз Эсадзе, деревенская проза, телевизионный сериал, экранизация.

Деревня на экране: постсоветский период

В 1990-е гг. крестьянско-деревенская тема почти исчезает с экранов телевизоров: десятилетие социально-экономического и культурного перехода к рынку выдвигает новых героев, последовательно игнорируя тех, кого советская пропаганда

считала ключевыми фигурами социалистического общества и кто на протяжении десятилетий был объектом пристального внимания со стороны писателей, режиссеров, художников. Позднее, в 2000-е гг., современная деревня и ее жители возвращаются на российские телеэкраны, правда, в подавляющем большинстве случаев — в коммерческих продуктах невысокого качества, снятых обычно в формате сериала¹. В этих фильмах деревня предстает едва ли не опереточным пространством «не-города», лишенным какой бы то ни было социально-экономической или этнографической конкретности, населенным простодушными, работающими, честными людьми, в жизни которых разыгрываются мелодраматические или детективно-авантюрные коллизии.

Приняв во внимание эту жанровую тенденцию, определяемую вкусовыми предпочтениями аудитории, идеологической конъюнктурой, спецификой современного кино- и телепроизводства, логично предположить, что деревенская проза постсоветским кинематографистам вряд ли интересна. Ведь что может быть более «старомодным» сегодня, чем социально-этический пафос деревенщиков или их твердое убеждение в том, что самочувствие российского общества напрямую зависит от экономического и культурного состояния села? Тем не менее в 2000–2010-е гг. режиссеры не раз обращались к прозе неопочвенников. Чаще всего экранизировалась проза В. М. Шукшина, что можно объяснить, во-первых, ее давно признанной «кинематографичностью», во-вторых, своего рода культурной инерцией, подчиняясь которой режиссеры, экранизировавшие шукшинские тексты в предшествующие десятилетия, продолжили делать это, реализуя собственный художественный проект (случай актера и режиссера С. П. Никоненко). Помимо рассказов Шукшина, внимание современных кинематографистов привлекли большие жанровые формы неопочвеннической прозы (романы, романтические циклы), которые были переведены в формат телевизионного сериала / многосерийного фильма. Среди экранизаций деревенской прозы, появившихся в первые два десятилетия XXI в., стоит упомянуть:

- полнометражные и короткометражные фильмы: «Живи и помни» (реж. А. А. Прошкин, 2008) по одноименной повести В. Г. Распутина, снятые на основе шукшинских произведений «Шукшинские рассказы» (реж. А. В. Сиренко, 2002), «А поутру они проснулись» (реж. С. П. Никоненко, 2003), «Верую» (реж. Л. А. Боброва, 2009), «Охота жить» (реж. С. П. Никоненко, 2014), «Жена мужа в Париж провожала» (реж. С. Будич, 2019);
- телевизионные сериалы²: «Две зимы и три лета» (реж. Т. Р. Эсадзе, 2013) по романной тетралогии Ф. А. Абрамова «Братья и сестры», «Мужики и бабы» (реж. С. В. Бобров, 2015) по одноименному роману-хронике Б. А. Можая (продюсером обоих фильмов выступил С. А. Сендык).

¹ Индустрия по производству такого рода квазидеревенских сериалов хорошо отлажена и постоянно поставляет на медиарынок новую продукцию. Среди сериалов российского и украинского производства, демонстрировавшихся в России, назову лишь несколько: «Участок» (2003), «Батюшка» (2008), «Байки Митяя» (с 2011), «Манна небесная» (2011), «Фродя» (с 2013), «Любовь не картошка» (2013–2014), «Аленка из Почитанки» (2014), «Деревенский роман» (2014), «Бабий бунт, или Война в Новоселково» (2015).

² Термины «сериал» и «многосерийный фильм» в статье используются как синонимичные. См. примеры подобного отождествления: [Акопов 2011; Кирчанов 2019]; различные аспекты взаимосвязи позднесоветского многосерийного фильма и постсоветского сериала рассматриваются в: [Большой формат 2018].

Развернутое описание философии и поэтики визуального воплощения деревенской прозы в отечественном кинематографе — дело будущего (пока что исследование этой проблемы находится на уровне отдельных статей, а в случае Шукшина, который проходил как по литературному, так и по кинематографическому «ведомству», — на уровне монографий (см., напр.: [О Шукшине 1979; Тюрин 1984; Givens 2000; 2005])). Цель, которую мы ставим в рамках данной статьи, тоже локальна — описать специфику кинематографического прочтения абрамовской тетралогии «Братья и сестры» в 26-серийном фильме Теймураза Эсадзе «Две зимы и три лета» и осмыслить, хотя бы в первом приближении, теоретические и культурно-идеологические основания постсоветских киноинтерпретаций деревенской прозы. Мы исходим из того, что специфика последних во многом обусловлена стремлением постсоветского субъекта адаптировать к своим сегодняшним потребностям широко понимаемый советский — культурный, исторический, антропологический — опыт. Современные способы работы с деревенской прозой как частью «советского наследия», которое подвергается реактуализации и трансформации, и будут нас интересовать.

«Советская классика» на телеэкране: «примирение с прошлым» и традиционалистский поворот (2000–2010-е гг.)

Фильм «Две зимы и три лета» режиссера Т. Эсадзе, выступившего в данном случае еще и сценаристом, вышел спустя десять лет после того, как на российском телевидении началась волна сериальных экранизаций классики. В череде телевизионных постановок были фильмы по центральным произведениям XIX в. («Идиот» В. В. Бортко, 2003; «Дело о “Мертвых душах”» П. С. Лунгина, 2005; «Преступление и наказание» Д. И. Светозарова, 2007; «Братья Карамазовы» Ю. П. Мороза, 2008 и др.), но количественно все же преобладала классика советская («Мастер и Маргарита» В. В. Бортко, 2005; «Доктор Живаго» А. А. Прошкина, 2005; «Золотой теленок» У. В. Шилкиной, 2006; «В круге первом» Г. А. Панфилова, 2006; «Завещание Ленина» Н. Н. Достала по прозе В. Т. Шаламова, 2007; «Жизнь и судьба» С. В. Урсуляка, 2012). В этот период она оказалась включенной в процессы культурного «омассовления», которые с конца 1960-х до середины 1980-х переживала русская классическая литература XIX в. Тогда волна экранизаций классики, вызванная, среди прочего, культурной экспансией кинематографа, казалась многим критикам и литературоведам покушением на непрерываемое первенство литературы и переживалась едва ли не как десакрализация святыни, упрощение ее до вкусов массового зрителя. В 2000-е гг. вопрос о возможности найти визуальный эквивалент литературному образу уже не стоял так остро: в подавляющем большинстве рецензий перевод классики в формат телесериала признавался вполне «законным», более того, способным «поднять рейтинг» литературного первоисточника, с которым широкая аудитория, как выяснялось, знакома не была, несмотря на его «классичность».

Не менее важным, нежели аспект «технологический» (перевод с языка литературы на язык кино), представляется и аспект идеологический. По мнению Б. Дубина, поток экранизаций советской классики был связан со стремлением «примириться» с советским прошлым, выйти из напряженных и эмоционально заряженных от-

ношений, обусловленных его «отрицанием» или «восхищением» им³. Отмеченный Дубиным парадокс заключался в том, что такое «примирение» осуществлялось во многом благодаря экранизациям произведений, чьи авторы отличались критическим настроением в отношении советского порядка. Именно по этой причине их главные книги не были легитимированы в качестве современной классики вплоть до конца 1980-х — начала 1990-х. В предшествующие десятилетия «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба», «Колымские рассказы» и т. д. «были или полностью запрещенной (“В круге первом”), или, по крайней мере, никак уж не рекомендуемой официальными инстанциями (“Мастер и Маргарита”, “Золотой теленок”) словесностью и в этом качестве, в виде сам- и тамиздата, входили в круг “заветного” чтения образованных и урбанизированных слоев умеренно-критически настроенной интеллигенции»⁴.

Входила ли в круг «заветного» интеллигентского чтения тетралогия Абрамова? В том смысле, как его понимает Дубин, — нет, хотя Абрамова, несмотря на противоречивое отношение к его личности, в интеллигентской среде, безусловно, читали. Общеизвестно, что романы писателя нередко с трудом пробивались в печать и вызывали неприятие официальной критики, однако выходили они в итоге в крупных издательствах и тиражи их были внушительными, сам же писатель снижал признание не только у фрондирующей интеллигенции (о чем косвенно свидетельствовали постановки абрамовских произведений в Театре на Таганке и Малом драматическом театре), но и у власти — в 1975 г. он удостоился Государственной премии СССР за трилогию «Пряслины». В отличие, например, от А. И. Солженицына, но подобно большинству деревенщиков, Абрамов был ярким представителем «разрешенной фронды», сдвигавшим границы между идеологически дозволенным и недозволенным, находясь внутри подцензурной советской культуры и умело используя предоставляемые ею возможности. Потому на написанные им тексты читатель из интеллигентской среды нередко смотрел как на максимально допустимый в советском обществе уровень «правды»: одну часть читательской аудитории это привлекало, другую, настроенную эстетически и идеологически более радикально, — отталкивало.

Из перспективы «революционной» эпохи 1990-х гг. культурно-идеологические нюансы позиции, подобной абрамовской, осмеивались, игнорировались или просто оказывались неразличимы. Однако характерный для деревенщиков язык внутрисистемного критицизма, легитимирующий себя отсылками к «народному опыту», никуда не исчез, хотя и был на некоторое время отодвинут на периферию: разновидность подобного критицизма можно обнаружить в публичных выступлениях Эсадзе⁵, который риторически дистанцировался и от радикального («либерального») отрицания советской эпохи, и от консервативно-патриотической ее апологии, и от инструментализма провластных политтехнологов, привычно ре-

³ См.: Дубин Б. Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 273–277. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁴ Дубин Б. Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 273–277. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁵ См.: Эсадзе Т. Выступление в «Российской газете». 2020, (25 февраля). <https://www.youtube.com/watch?v=C4BUyDR99Ys&t=1s> (дата обращения: 20.11.2020).

комбинирующих элементы распавшегося советского словаря в зависимости от текущих политических задач.

«Примирение» с советским прошлым в современной России по большей части неотделимо от нормализации советской истории, и создание сериалов-экранизаций предстает одним из ее эффективных инструментов: «массированное производство сериалов» по созданным в советский период произведениям «началось в эпоху, когда в учебниках и масс-медиа возникает новая “нормализованная” версия истории XX века. Российское телевидение становится пространством формирования эклектичного “большого стиля”...»⁶

Реанимация «большого стиля» и связанного с ним «большого» исторического нарратива, с точки зрения консервативно ориентированных интеллектуалов, политтехнологов и медиаменеджеров, позволяла преодолеть кризис, обусловленный эрозией прежних форм коллективной идентичности и отсутствием консолидирующих постсоветское общество символических ценностей. Это обстоятельство, на наш взгляд, следует иметь в виду, когда речь заходит об экранизациях тетралогии Абрамова или романа В. С. Гроссмана «Жизнь и судьба», которые анонсировались к показу как масштабное, адресованное всей стране повествование о ее истории. Например, в репортаже о близящемся показе сериала «Две зимы и три лета» он был назван «рассказанной с болью и любовью историей большой страны»⁷. Такого рода дефиниции заставляют вспомнить, что произведения Абрамова и Гроссмана — важные звенья длительной традиции историко-патриотического нарратива, образцовым воплощением которого был роман Л. Н. Толстого «Война и мир», построенный на переплетении «мысли народной» и «мысли семейной» и базовой для национального самосознания идее единения разных слоев общества в деле защиты Отечества. Как известно, советская культура после 1917 г. сохранила ориентацию на сложившийся нарративный и жанрово-риторический канон, соединяющий историю семьи с изображением переломных исторических событий, трактуемых, однако, уже в новом идеологическом ключе (данной нарративной формулой с большей или меньшей степенью сознательности руководствовались множество советских писателей в диапазоне от М. А. Шолохова до Г. М. Маркова и А. С. Иванова). Абрамовская тетралогия «Братья и сестры» также была тесно связана с толстовской традицией. В открывавшем тетралогии одноименном романе 1958 г., посвященном периоду Великой Отечественной войны, прозаик осмысливал судьбу советской деревни в рамках национально-патриотического нарратива, одновременно оспаривая (не всегда убедительно) его соцреалистическую версию. В следующих трех романах («Две зимы и три лета», 1968; «Пути-перепутья», 1973; «Дом», 1978) он продолжил исследование условий, при которых возникает, сохраняется или исчезает людское «единение». Добавим, что интерес к природе «роевого» начала, этическим коллизиям взаимоотношений рода и индивида был обусловлен не только жанрово-видовыми соображениями: он коренился еще и в крестьянском происхождении Абрамова, с тревогой наблюдавшего за закатом сельского мира, «испорченного», как казалось писателю, разобщенностью людей, больше не свя-

⁶ От редактора. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 271–272. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/ot-redaktora-27.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁷ Представление фильма «Две зимы и три лета» в программе «Вести». https://vk.com/topic-518053_29570974?z=video88934915_167840850%2F5c450a503a3c3083bf (дата обращения: 20.11.2020).

занных потребностью в выживании. Подчеркивая абрамовское внимание к «неизбежному драматизму отношений между личным и общим», современные исследователи справедливо называют тетралогия «Братья и сестры» «монументальной народной эпопеей» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 19].

В этом смысле выбор романов Абрамова не просто для экранизации, но для экранизации в формате сериала, впоследствии транслирующегося на одном из главных государственных каналов, как нельзя лучше отвечал уже упоминавшейся стратегии возвращения к «большому стилю» и «большим нарративам» (в их традиционных конституирующей и объяснительной функциях): создатели фильма обращались к произведениям, причисляемым к «национальной “высокой литературе”» (о чем речь пойдет в следующем разделе), отсылающей к «символам “родового”, “своего” и вместе с тем “подлинного”, “настоящего”, “реального”», наделенной признаками «эпичности», что подразумевало «капитальный объем и/или широкий круг действующих лиц, внимание к биографии, к конструкциям “жизненного пути” или “переплетения судеб”, к семейной истории»⁸.

Абрамов-классик: к вопросу о символическом статусе литературного текста и экранизации

Отправной точкой для киноинтерпретации абрамовских романов стало декларирование Эсадзе их классического статуса: «Начнем с очевидного. То, что тетралогия Федора Абрамова “Братья и сестры” — отечественная классика, априори сомнений не вызывает»⁹. Не вдаваясь в споры по поводу правомерности этого утверждения, замечу, что бескомпромиссность интонации, с которой оно было сделано, обусловлена, среди прочего, советским культурным бэкграундом автора. Человек, родившийся, как Эсадзе, в 1962 г., то есть принадлежащий к общности, названной А. В. Юрчаком «последним советским поколением», с несколько большей вероятностью, нежели представители постсоветской генерации, осмысленно откликнется на сформировавшееся к началу 1980-х представление о деревенщиках как о современных классиках. Неудивительно, что бесспорный для Эсадзе статус Абрамова-классика¹⁰ был вовсе не очевиден для членов его киногруппы. Режиссер признавался, что экранизируемые романы до начала работы над фильмом не читал почти никто из участников съемок¹¹, и знаменитая фраза Марка Твена («Классика — то, что каждый считает нужным прочесть и никто не читает»), обнажающая парадоксальность читательского отношения к классике, на наш взгляд, вряд ли может считаться исчерпывающим объяснением такого положения дел. Скорее всего,

⁸ Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 278–294. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁹ Эсадзе Т. Послесловие к экранизации тетралогии Федора Абрамова. https://vk.com/wall88934915_409 (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁰ Для подтверждения классического статуса абрамовской прозы в глазах современной аудитории Эсадзе предпринял дополнительные просветительские усилия: уже после выхода на экраны своего сериала он снял документальный фильм «В поисках Абрамова» (2019), адресовав его по преимуществу молодежной аудитории.

¹¹ См.: Антон Хабаров и Тэмэ Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020).

подобная амбивалентность в восприятии писательской фигуры Абрамова (классик для одних и малоизвестный советский автор для других) свидетельствует не только о фрагментации читательской аудитории (в том числе по поколенческому признаку), но и о существовании «серых зон» в самой конструкции «классика советского периода», а также об изменениях в культурном статусе некоторых деревенщиков, в последние годы — из-за сложившихся на рынке культуры приоритетов — перемещенных в разряд писателей регионального значения.

Возводя тетралогия Абрамова в ранг классики, Эсадзе сразу подчеркивал высокий ценностно-культурный статус и литературного текста, и описанных в нем моделей социального поведения (прежде всего самоотверженного труда и единения во имя патриотических целей). Как следствие символический капитал причисленного к классике литературного текста увеличивал символический капитал экранизации оригинала. Развивая тезис о «классичности» «Братьев и сестер», Эсадзе настаивал, что романы Абрамова удовлетворяют двум важнейшим критериям: критерию универсальности, открывающей «всеобщее» в этнокультурной и исторической специфичности; критерию «гиперактуальности», то есть способности автора создавать художественную квинтэссенцию *Zeitgeist* и тем самым предлагать обществу формулы самопонимания и самоопознания, работающие вне пределов того периода, когда они появились¹². Некоторые идеи абрамовской прозы Эсадзе рассматривал не только как емкие идентификационные формулы, но и как объяснительные схемы, позволяющие концептуализировать «преемственность»¹³ и «наводить мосты» между «советским» и «постсоветским». Возвращая зрителю/читателю отодвинутого на второй план автора и утверждая последнего в звании классика (даже если держать в уме дискуссионность подобного определения), Эсадзе и свой фильм, вслед за литературным первоисточником, перемещал в разряд высказываний о национальной идентичности и «вечных» вопросах русской жизни.

Конструирование «преемственности»: «советское» в «постсоветском»

Объясняя обращение к прозе Абрамова, Эсадзе — сознательно или бессознательно — воспроизводил риторику утраты памяти о прошлом, к которой в свое время прибегали деревенщики. В данном случае речь шла о «вытесненном», «забытом», «игнорируемом» социальном и этическом опыте крестьянского сословия, вынесшего на себе трудности послевоенного восстановления страны: «Мне очень хотелось, чтобы житейский и гражданский опыт поразительных людей, живших своей непростой жизнью в деревне Пекашино на берегу темноводной Пинеге,

¹² См.: Эсадзе Т. Послесловие к экранизации тетралогии Федора Абрамова. https://vk.com/wall88934915_409 (дата обращения: 20.11.2020).

¹³ Подобное видение классики и критериев принадлежности к ней формировалось в течение длительного времени (едва ли не двух веков). В позднесоветской культуре, озобоченной вопросами «преемственности» и «наследования», оно функционировало уже как трюизм. Представляется, что именно позднесоветские представления о классике существенно повлияли на суждения Эсадзе об этом предмете. Кстати, как раз тогда, в 1970-е — начале 1980-х, критики и литературоведы стали рассматривать деревенщиков как наиболее вероятных претендентов на роль главных «наследников» или «продолжателей» традиции русской классики XIX в. (см.: [Разувалова 2015: 189–196]).

стал актуальным для ныне живущих»¹⁴. С точки зрения режиссера, историческая и эмоциональная связь («память») с этим опытом в современной России не была отрефлексована, что привело к моральным деформациям постсоветского субъекта и имело тяжелые социально-политические последствия¹⁵. Отсюда амбициозная цель сериала «Две зимы и три лета» — не просто восстановить «утраченную память» о целом пласте отечественной культуры и событиях, плохо известных молодым поколениям, но осмыслить постсоветского субъекта как модификацию субъекта советского:

Советский человек никуда не делся. Мы говорим о том, что Советского Союза нет уже двадцать лет, а советский человек жив, он сидит в каждом из нас. И вся наша гражданская импотенция, которая до сих пор существует, внутренняя абсолютная неспособность к принятию решений... — это те навыки, которые мы, к сожалению, унаследовали... и благополучно передаем по наследству уже своим детям¹⁶.

Очевидно, что оптика режиссера в данном случае была настроена по образцу абрамовской оптики, чтобы осмысливать «повторяющиеся» сценарии взаимодействия «народа» и «власти», выяснять природу переживаемых членами крестьянского сообщества внутригрупповых конфликтов и пролонгированного социально-культурного эффекта исторических потрясений. Нельзя сказать, что дискурсивная стратегия, которой придерживался Эсадзе, — сосредоточенная на осмыслении континуальности национальной истории, обнаружении «преемственности» через аналитику «разломов», констатации регрессивного характера современности, все больше удаляющейся от «подлинности», — характерна исключительно для консервативных сообществ; однако в данном случае ее консервативный, восходящий к критицизму позднесоветского неопочвенничества генезис, равно как и интегрированность (хотя бы на уровне языка) в современный традиционалистский тренд, очевидны. Но как Эсадзе работал с этим «наследуемым» дискурсом — отстранялся от него и проблематизировал? Вполне сознательно оставался в пределах традиционалистского художественно-идеологического и риторического инструментария? Осознавал ли формирующее воздействие позднесоветского консервативного языка?

Историческая рамка: кинохроника и закадровый комментарий

В статье об экранизациях классики, созданных в 2000-е гг., И. М. Каспэ поставила ряд вопросов, обнажающих многослойную структуру этого феномена:

...что именно воплощается на экране — уникальный читательский опыт создателей фильма? Стандартные модели восприятия данного текста, скажем, те интерпретации

¹⁴ Эсадзе Т. Послесловие к экранизации тетралогии Федора Абрамова. https://vk.com/wall88934915_409 (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁵ См.: Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁶ Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020). Ср.: Эсадзе Т. Выступление в «Российской газете». 2020, (25 февраля). <https://www.youtube.com/watch?v=C4BUyDR99Ys&t=1s> (дата обращения: 20.11.2020).

онные стереотипы, которые воспроизводятся критиками и фиксируются в школьных учебниках? Будут ли эти модели исключительно «литературными» или их формируют, в числе прочего, книжная графика, театральные постановки, уже существующие традиции кино- и телепоказа, медиа как таковые?¹⁷

Если следовать за размышлениями Каспэ, то применительно к сериалу Эсадзе нужно поставить вопрос о том, к какому полюсу ближе экранизация абрамовских «Братьев и сестер» — «точного следования литературному тексту» или «вольной интерпретации»? В случае с сериалом «Две зимы и три лета» очевидно, что его режиссер руководствовался апробированным и обычно чреватым наименьшими рисками подходом — следовать оригинальному тексту. Будучи режиссером и сценаристом в одном лице, Эсадзе осторожно пользовался опциями сокращения или рекомбинирования основных мотивов/эпизодов тетралогии, стараясь сохранять фабульную первооснову (собственно, этой цели послужил внушительный хронометраж фильма в 26 серий)¹⁸. Он пытался по возможности точно воссоздать абрамовское представление о кризисе русской деревни и общества в целом, который прозаик описывал социологически и моралистически — как распад «гемайншафтных» связей и победу «рационалистических» принципов поведения над «иррациональными» самоотдачей и жертвенностью.

В пресуппозиции такого «иллюстрирующего» подхода может лежать представление о первенстве «нарративности» над «атмосферностью»¹⁹, обусловленном как презумпцией величия литературного канона, так и специфичной для телесериала инерцией мышления в повествовательных категориях. Если важны повествование, узнавание разворачивающихся на экране конфликтов, аффективное присвоение стоящего за ними социального и культурного опыта, то необходимо создать контекстуально насыщенную и связную картину прошлого. Один из самых распространенных в сериальных экранизациях классики способов исторически контекстуализировать изображаемое — ввести кинохронику. Им и воспользовался Эсадзе. Снабженная закадровым комментарием, кинохроника стала структурным элементом, превратившим я режиссера в активную интерпретирующую инстанцию — она как бы устранила ограничения, налагаемые «литературоцентричной» стратегией, и сделала фильм чем-то «большим», нежели просто «экранизация»²⁰. Отсюда бурное возмущение Эсадзе решением телеканала «Россия-1», вырезавшего

¹⁷ Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 278–294. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸ Интересно, что подобный пиетет перед литературной основой показался избыточным даже вдове писателя, литературоведу Л. В. Крутиковой-Абрамовой: «Авторы следуют буквально за каждым эпизодом абрамовского текста. Этого нельзя было делать. Чувства драматизма у зрителя не возникает. Он успевае следит за событиями, а не сопереживать им» (см.: Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмо Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020)).

¹⁹ Ср. с рассуждениями Н. В. Самутиной, которая, собственно, и оперирует этими терминами, анализируя соотношение «нарративности» и «атмосферности» в европейском heritage cinema: [Самутина 2007: 37–39].

²⁰ См.: Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмо Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020).

без согласования с ним двухминутные хроникальные вставки в начале каждой серии:

Мы подавали ее (кинохронику. — А. Р.) как контрапункт к тому, что происходит на экране в игровом пространстве. Сопоставлялись некоторые главки романа и ключевые события в стране, которые определили ее развитие в определенном направлении. В этом заключалась задача картины — показать, насколько человек зависим от своего знания и незнания того, в каком мире он живет. Без кадров кинохроники — это просто экранизация. А у меня был разговор о сегодняшнем дне, о нашем незнании собственной истории²¹.

Кинохроника в этом сериале, действительно, решает просветительские задачи, обеспечивая сведениями о происходивших в «большом мире» процессах и раздвигая пространственно-временные рамки тетралогии, сосредоточенной на деревне Пекатино. При этом полной синхронности между хроникой и событиями фильма нет: темы историко-хроникальных экспозиций могли напрямую соотноситься с изображаемым (например, информация о послевоенном состоянии системы ГУЛАГ предваряет серию, повествующую об аресте Лукашина и т. п.) или отставать от сюжета. Содержательно и конструктивно важны не синхронность хроникального и игрового пластов фильма, а сделанная режиссером выборка хроникальных фактов и характер их истолкования.

Эсадзе оперирует фактами, которые были опорными точками сложившегося в позднесоветское время исторического нарратива, но в его дополненной «ревиизионистской» перестроечной редакции²². В поле зрения режиссера попадают поражения и победы в Великой Отечественной войне, пугающая статистика людских потерь, громкие политические кампании вроде борьбы с низкопоклонством перед Западом, данные об экономических провалах и победах, ГУЛАГ, доклад Н. С. Хрущева о культе личности, программа косыгинской реформы и т. п. В тетралогии Абрамова большая часть этих событий не упоминается, но риторически они упорядочены в закадровом комментарии с опорой на абрамовское видение этических, социально-экономических, политических проблем, возникавших на разных этапах воплощения советского проекта и не находивших адекватного разрешения. От Абрамова режиссером унаследовано, например, внимание к теме социальной апатии населения, прежде всего деревенского — сначала надломленного экстремальным напряжением военных и первых послевоенных лет, затем дезориентированного экономически нерациональной политикой государства в отношении крестьянства²³. Комментарий, завершающий сериал, симптоматично вбирает в себя

²¹ Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмэ Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020).

²² Уже упоминавшееся решение телеканала «Россия-1» вырезать кинохронику из сериала было мотивировано как раз общеизвестностью приводимых фактов, которые якобы не вносят ничего нового в понимание сюжета «Двух зим и трех лет» (см.: Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмэ Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020)).

²³ См.: «Он не целовал народ». Теймураз Эсадзе рассказал о творчестве Абрамова. *Аргументы и факты — Архангельск*. 2017, (17 мая). https://arh.aif.ru/culture/on_ne_celoval_narod_teymuraz_esadze_rasskazal_o_tvorchestve_abramova (дата обращения: 20.11.2020).

и варьирует ключевые мотивы абрамовских размышлений о состоянии современной ему русской деревни, бедствии «равнодушия и пассивности» [Абрамов 1993: 16], о симбиотическом сосуществовании «власти» и «народа», благодаря которому функционировала основанная на лжи и насилии система. В заключительной серии хроникер утверждает, что

именно политико-административная система сталинского образца явилась главным препятствием на пути углубления экономических преобразований. Построенная на тотальной дезинформации, корыстной эксплуатации нравственных идеалов, пустых обещаний и провоцируемых ожиданий, в конечном счете она привела к глубокой социальной апатии и деградации общества. Потребуется еще долгие годы смуты и безвременья, чтобы понять, что цель не оправдывает средства, что даже самому благому обману и рациональному подлогу не может быть никаких высоких оправданий, двойная мораль разрушает человека... <...> И еще станет ясно, что не отдельные группы граждан и не власть, но только сплоченная единая нация способна изменить свою участь, только народ, будучи граждански активным, в состоянии заставить уважать себя²⁴.

Включив в сериал кинохронику, Эсадзе создал цепь ассоциаций и взаимопересечений (тот самый «контрапункт») между сюжетом тетралогии/сериала (fiction) и запечатленной документальной камерой версией советской истории (non-fiction): сюжет сериала насыщал хроникальную последовательность драмами героев, а хроника, обнаруживавшая для внимательного зрителя парадоксы взаимоотношений «народа» и «власти», проясняла этические и социальные превращения персонажей. В этом смысле соотнесенные с фабулой сериала комментарии к хронике работали еще и как дополнительная подсказка зрителю, прояснявшая, например, эволюцию одного из главных героев — Михаила Пряслина. Последняя представляла частным случаем масштабного процесса, угаданного, по мнению режиссера, Абрамовым²⁵. Речь идет о формировании (пост)советского обывателя, занятого удовлетворением своих потребительских интересов и в итоге «продавшего» страну²⁶. В принципе, основания для такой интерпретации писательских представлений о кризисе позднесоветского общества (Эсадзе просто проецирует их на постсоветский период) есть и в тетралогии, и в публицистике Абрамова — например, в характерно неопочвеннических ламентациях об «испытании сытостью», с которым не справился советский человек, превратившийся, подобно Пряслину, из честного труженика в «рвача темного» [Абрамов 2002: 48].

Между тем подтекстовая структура тетралогии и ее метафорика давали возможность для построения менее дидактичной и более объемной объяснительной конструкции. В частности, сюжетная линия Михаила позволяла проблематизировать сложившуюся в крестьянской культуре иерархию, в которой интересы общины и рода первенствовали над интересами индивида. Абрамовское отношение к этой иерархии и вытекавшей из нее этике было довольно сложным, в диапазоне

²⁴ «Две зимы и три лета». 26 серия, 2.39–3.30.

²⁵ См.: Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁶ Эсадзе Т. Выступление в «Российской газете». 2020, (25 февраля). <https://www.youtube.com/watch?v=C4BUyDR99Ys&t=1s> (дата обращения: 20.11.2020).

от полного приятия до осторожного спора. Изображая надломы Михаила, сначала отказавшегося от любви к Варваре ради выживания младших братьев и сестер, потом разочарованного сельским миром, предавшим Лукашина, запечатлевая последствия этих надломов (ожесточенность и ригоризм героя, попытки компенсировать недополученное в голодные годы и т. п.), прозаик сталкивался с фактом ограниченности ресурсов человека, длительное время находившегося в ситуации экстремального напряжения, и тем самым стимулировал читателя если не оправдывать, то хотя бы понимать Михаила. Вообще, линия этого персонажа, на наш взгляд, открывала возможности для режиссера, не ограничиваясь реконструкцией или тем более «выпрямлением» авторской интенции, реинтерпретировать исходный текст с учетом новых или ранее не учтенных социальных и историко-культурных контекстов, однако Эсадзе не стал обращаться к этим «ресурсам неоднозначности»²⁷. По существу, он остался внутри традиционалистской — успешно разрабатывавшейся теми же деревенщиками в 1970–1980-е гг. — критики «омещанившейся» личности и «народа», терпеливого и жертвенного, но уклоняющегося от принятия ответственности за свою жизнь (см.: [Абрамов 1993: 12–20, 299–307]). Вслед за Абрамовым он увидел в Михаиле массовый вариант перехода от этики выживания к этике благополучия, вслед за позднесоветской интеллигенцией национально-консервативного толка он продолжил описывать реальность (теперь уже постсоветскую) через конфликтное сопоставление мобилизационных ценностей и консюмеризма, «коллективного» («соборного») и «индивидуалистического».

Репрезентации «деревенского»: отказ от этнографизма и «непреднамеренная иллюстративность»

Как известно, в читательском сознании свободный от «соцреалистической лакировки» разговор о реальных проблемах советской деревни и крестьянства во многом связывался со становлением деревенской прозы и укреплением ее позиций. Параллельно в кинематографе 1960-х — возможно, не без влияния литературы, но в большей мере под воздействием «оттепельного» политического и культурного сдвига — формировались новые, полемичные по отношению к соцреализму способы изображения советской деревни. Один из них, работавший с сюжетно-мотивными блоками соцреалистических кино и литературы о преобразовании крестьянского мира, демонтировал «ложь» соцреализма путем обращения к натуралистической эстетике (как, например, в фильме «Председатель» (1964) режиссера А. А. Салтыкова по сценарию Ю. М. Нагибина). Другой, многое воспринявший из европейских неореализма и «новой волны», более тонко осмысливал природу хроникального изображения и документальности (например, «полочный» фильм А. С. Кончаловского 1966 г. «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»). Параллельно в «оттепельном» и «застойном» кинематографе существовали различные модификации соцреалистического канона: с одной стороны, это комедии на тему сельской жизни, с другой — многосерийный телевизионный «народ-

²⁷ Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 278–294. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

ный эпос», авторы которого иллюстрировали позднесоветскую версию исторического нарратива, расставляя националистически-патриотические акценты («Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» В.И. Ускова и В.А. Краснопольского (1971, 1973) по прозе А.С. Иванова, «Строговы» В.Я. Венгерова (1976) по прозе Г.М. Маркова, «Любовь земная» и «Судьба» Е.С. Матвеева (1974, 1977) по прозе П.Л. Прокураина) (см.: [Мазур 2013; 2014]).

В отличие от многосерийных экранизаций модифицированного соцреалистического «народного эпоса», экранизации деревенской прозы в 1970–1980-е гг. не сложились в единую, устойчивую в своих очертаниях поэтику, которой можно было бы оперировать, как готовым киноязыком. Впрочем, даже перечисление Эсадзе удачных, с его точки зрения, советских фильмов о деревне (среди них упомянуты «Председатель», «Прощание» Л.Е. Шепитько и Э.Г. Климова по распутинской повести «Прощание с Матерой», шукшинские работы, «История Аси Клячиной...»²⁸) говорит не столько о режиссерской ориентации на эти образцы, сколько о том, что сконструированная Эсадзе в сериале «послевоенная советская деревня» — производное от целого ряда обстоятельств, факторов и воздействий: от персонального опыта прочтения абрамовской тетралогии, усвоенных в фоновом режиме дискурсивно-риторических схем позднесоветского неопочвенничества, различных языков кинорепрезентации «сельского» и «крестьянского», медиаформата современного телесериала, конвенций экранизации, жанровых параметров литературного первоисточника и т.д. Так или иначе, результировать эти многообразные влияния, согласно авторским намерениям и зрительским ожиданиям, должны были в «правдивость» повествования и «аутентичность» изображения деревни, отличавшие литературный первоисточник.

Любопытно, что в роли нормозадающих кинообразцов для значительной части аудитории сериала «Две зимы и три лета» выступили, с одной стороны, многосерийные фильмы Ускова и Краснопольского, сформировавшие позднесоветские поп-культурные представления о том, как следует ставить и играть «деревенско-крестьянское» (речь о подборе «народных» типажей, достоверном воспроизведении предметно-бытовой среды, выборе локаций для съемки), а с другой — спектакль Л.А. Додина «Братья и сестры» (1978, 1985), ставший для многих его зрителей эталоном «авторского» прочтения абрамовской прозы. На соответствие критерию «правдивости», по-разному воплощенному этими кардинально различающимися по идеологической ориентации, модусу высказывания и жанрово-видовой природе произведениями, тестировались «Две зимы и три лета». Однако, как свидетельствуют дискуссии в зрительском сообществе, далеко не все сочли результаты подобного тестирования удовлетворительными относительно Эсадзе²⁹: зрителям в его фильме не доставало «натурализма» и этнографизма — давних и наиболее устойчивых маркеров «правдивости».

Если для Абрамова «жестокий реализм» был способом опровергнуть соцреалистические клише, то для Эсадзе отказ от «натурализма» (по сути, того же «жестокости» письма) был, скорее всего, продиктован спором с хронологически более

²⁸ См.: Тэмо Эсадзе: Вы для меня не чужие люди. *ИА Dvina* 29. 2015, (19 марта). <https://dvina29.ru/temo-esadze-vy-dlya-menya-ne-chuzhie-lyudi/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁹ См.: «Две зимы и три лета» (2013). Отзывы. *Кино-Театр.ру*. <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/101890/forum/f2/> (дата обращения: 20.11.2020).

близким оппонентом — пристрастно-критичным «либеральным» подходом к изображению советской/российской действительности³⁰. В этом отношении расчет Эсадзе на иронически-остраивающие детали, нейтрализующие «надрывно-трагическое» изображение прошлого, решал неартикулированную задачу нормализации «советского». Так, режиссер пояснял:

Мы не хотели, чтобы актеры выглядели слишком уж трагично. <...> Специально попросили гримеров сделать персонажей немного смешными. Маковецкого одели в замызанную рубаху, а Балуюву чуть кривовато уложили волосы. И сапоги подобрали на размер меньше, чтобы при ходьбе он немного гримасничал...³¹

Однако «умышленный» характер деталей, наподобие «кривовато уложенных волос» или «замызанной рубахи», на наш взгляд, не считается зрителем, поскольку сами детали не складываются во внутренне завершенную и продуманную образно-риторическую систему, чья интенциональность (субверсивная по отношению к клишированным вариантам изображения «людей деревни» или, напротив, умножающая клише) для аудитории остается невнятной. Таким образом, «снимающими трагизм» эти детали остаются на уровне авторских деклараций, но не поэтики фильма.

Отказ от второго традиционного маркера «аутентичности» — локального этнографического своеобразия — был обусловлен, скорее всего, потребностью в максимальном расширении аудитории сериала — продукта массового и потому избегающего углубленности в «локальное», за исключением случаев, когда культурное производство «локального» является его целью. Первые же серии «Двух зим и трех лет» вызвали упреки со стороны, условно говоря, «земляков Абрамова». Эта часть публики, высоко ценившая культурно-биографическую «укорененность» писателя, ожидала увидеть на экране знакомые ландшафты и особый деревенский быт Архангельской области, но обманулась в своих ожиданиях: сериал снимался по большей части в Тверской области, в абрамовских местах была отснята только натура, обеспечившая узнаваемость севернорусского пейзажа. Местное речевое своеобразие тоже не было воспроизведено в сериале сколько-нибудь последовательно. В отличие от актеров Додина, проживших какое-то время в Верколе с погружением в языковую и культурную среду абрамовских героев и впоследствии на сцене интонационно и лексически точно передававших особенности местной речи, актеры сериала «Две зимы и три лета» не придерживались единого лексико-фонетического рисунка: они то пытались имитировать севернорусскую говорю, то воспроизводили некое условно «народное» произношение, то почти забывали о речевой специфике персонажей.

Отказ режиссера от воссоздания локального колорита предсказуемо обернулся претензиями в многочисленных неточностях, касающихся предметно-бытовой сферы (устройство дома, хозяйственная утварь, одежда и т.п.) или изображения

³⁰ См.: Тэмо Эсадзе: Вы для меня не чужие люди. *ИА Dvina* 29. 2015, (19 марта). <https://dvina29.ru/temo-esadze-vy-dlya-menya-ne-chuzhie-lyudi/> (дата обращения: 20.11.2020).

³¹ Балуюв и Маковецкий поборются за место под солнцем. *7дней.ru*. 2013, (17 апреля). <https://7days.ru/stars/chronic/baluev-i-makovetskiy-poboryutsya-za-mesto-pod-solntsem.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

крестьянского труда³². Зрительское недоумение распространилось также на выбор актеров (как утверждалось, не соответствующих крестьянским типам) и логику их замены по мере развития сюжета. В ответ на упреки в игнорировании «местного колорита» Эсадзе заявлял: «Изначально решил, что в фильме не будет этнографии, не буду снимать про конкретную Пинегу... Да почитайте еще раз абрамовский текст — там нет этой привязки, нет жаргонизмов, говори...»³³

В логике Эсадзе устранение примет «локального» и этнографически своеобразного должно смещать внимание зрителей на нарративную динамику и социально-психологическую достоверность изображаемых конфликтов. В принципе, подобный подход согласуется не только с коммерческой и повествовательно-изобразительной логикой телесериала, но и с постулатами реализма, который ради правды характеров может пренебречь бытописательскими подробностями. Однако нам такая стратегия представляется диссонирующей со стратегией Абрамова.

Дело в том, что для прозаика, начинавшего свою литературную карьеру на рубеже 1940–1950-х, важно было проблематизировать представления о реальности, которые сложились в рамках «репрезентационного проекта» «сталинской (деполитизированной) культуры» [Добренко 2007: 5]. Демонтаж соцреалистического символического производства и включал в себя анализ социально-экономических проблем села и сознания его жителей не как объектов эстетики, а как компонентов «неэстетизированной»/«неокультуренной» реальности, которую, по убеждению Абрамова (или, например, А. Т. Твардовского, А. Я. Яшина и др.), следовало изображать «правдиво», то есть высвобождая из-под действия типичных соцреалистических «механизмов эстетизации», наподобие «лакировки», «романтизации» или «типизации» [Добренко 2007: 27]. В случае Абрамова «правдивость» предполагала знание и воспроизведение социальной, бытовой, эмоционально-психологической конкретики, в соцреалистической культуре остававшейся «сырьем» для «производства социализма» [Добренко 2007: 28]. Для Абрамова очерково-точные детали, «местный колорит» (правда, совершенно иного толка, нежели предельно формализованная поэтика локального своеобразия в культуре позднего соцреализма) составляли саму изобразительно-повествовательную ткань текста и не подлежали дальнейшей обработке. На наш взгляд, полемизируя с соцреализмом, Абрамов ощущал себя скорее «медиумом объективной правды жизни» [Венедиктова 2001: 188], разворачивающим реализм в сторону изначально связанных с этим методом критицизма и анализа.

Но поэтика экранизации абрамовских романов, при декларативной приверженности режиссера «правде», выстроена на ином фундаменте. Как уже говорилось, мир, изображенный в сериале Эсадзе, отсылает нас не столько к реальности военного и послевоенного существования севернорусской деревни, сколько к ее обобщенному медиальному образу, в главных своих чертах уже знакомому зрителям, — образу, усвоенному посредством литературных, кино- и телерепрезентаций,

³² См.: Правда о деревне Пекашино (Л. Ашиток). *ИА Dvina* 29. 2014, (30 января). <https://dvina29.ru/pravda-o-derevne-pekashino/> (дата обращения: 20.11.2020); «Две зимы и три лета» (2013). Отзывы. Кино-Театр.Ру. <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/101890/forum/f2/> (дата обращения: 20.11.2020).

³³ Тэмо Эсадзе: Вы для меня не чужие люди. *ИА Dvina* 29. 2015, (19 марта). <https://dvina29.ru/temo-esadze-vy-dlya-menya-ne-chuzhie-lyudi/> (дата обращения: 20.11.2020).

коллективных (семейных) или персональных воспоминаний. В итоге возникает эффект, описанный Б. Дубиным на материале сериала «Завещание Ленина» (2007) и названный исследователем «непреднамеренной иллюстративностью». Суть последней — в совмещении ориентации на литературные каноны с «визуальной узнаваемостью фигур, обстановки, ситуаций, даже, казалось бы, не содержащихся в зрительском опыте»³⁴. Особую роль при таком подходе приобретают «общие места» (если говорить о сериале Эсадзе, то это исполняемая на вступительных титрах народная песня, деревенские пейзажи, сцены коллективного крестьянского труда), отсылающие к опыту когда-то просмотренного и прочитанного и сплывающие зрителей в эмоциональную и культурную общность. Косвенным свидетельством такого эффекта являются многочисленные зрительские отзывы, которые в полном соответствии с наблюдениями Дубина, квалифицируют в качестве «удачных» актерские работы и сцены, совпадающие «с самыми общими, массовыми и уже анонимными ожиданиями» публики³⁵: так, судя по отзывам, зрителей «Двух зим и трех лет» впечатлили работы А. Н. Балужева (Подрезов) и С. В. Маковецкого (Лукашин) — актеров, часто воссоздававших на экране именно советские типажи (например, в телесериале «Жизнь и судьба», премьера которого предшествовала премьере сериала Эсадзе).

В области экранизаций «непреднамеренная иллюстративность» стала, на наш взгляд, фундаментом новой традиционалистской манеры, приверженцы которой идеологически обычно совпадают с экранизируемым автором (то есть усваивают его концептуальный аппарат, адаптируя последний к актуальной повестке), но при этом не создают собственного, индивидуализированного языка. Язык литературного первоисточника а priori рассматривается ими как не нуждающаяся в проблематизации версия классического письма, запечатлевшего «национальный культурный код»³⁶, который якобы неизбежно активизируется читателем, погружающимся в «аутентичность» таких текстов и вследствие этого осознающим свою национальную идентичность³⁷. Практикуемый Эсадзе неотрадиционалистский подход может выражать честную и последовательную гражданскую позицию, однако слабость

³⁴ Дубин Б. Протокол как букварь с картинками: о банальности повествования. Сеанс. 2013, (55–56): 203–207. https://seance.ru/articles/varlam_shalamov_birthday/ (дата обращения: 20.11.2020).

³⁵ Дубин Б. Протокол как букварь с картинками: о банальности повествования. Сеанс. 2013, (55–56): 203–207. https://seance.ru/articles/varlam_shalamov_birthday/ (дата обращения: 20.11.2020).

³⁶ См. фильм «Русский Север. Рассветы и закаты» (2020) и примечательную терминологию монолога Эсадзе, рассуждающего о Русском Севере как о месте, где сформировался «генетический код русского человека» и хранится «национальный код» отечественной культуры (Русский Север. Рассветы и закаты (фильм). 2020, (17 августа). https://vk.com/videos-184557540?z=video-184557540_456239165%2Fclub184557540%2Fpl_184557540-2 (дата обращения: 20.11.2020)).

³⁷ Сходный прием положен в основу фильма Эсадзе «В поисках Абрамова», герои которого — молодые люди, живущие, по утверждению режиссера, в цифровом мире, — путешествуют по Русскому Северу и в результате «прикосновения к истокам» испытывают что-то вроде духовного пробуждения (см.: Шаршова И. «Кони больше неактуальны»: Теймураз Эсадзе рассказал о своих поисках Абрамова. *News29.ru*. 2019, (5 декабря). https://www.news29.ru/m/kultura/_Koni_bolshe_neaktualny_Tejmuraz_Esadze_rasskazal_o_svoih_poiskah_Abramova/83855 (дата обращения: 20.11.2020)). Несложно заметить, что это путешествие описано через систему апробированных (в том числе деревенщиками) антитез, характеризовавших перемещение в пространство, за которыми закреплены коннотации исторической и культурной подлинности. В итоге фильм оставляет все то же впечатление «непреднамеренной иллюстративности», а его конструкция — заданности, при помощи визуальных «общих мест» растолковывающих зрителю столь же общую идею.

его, как нам представляется, именно в отсутствии креативной силы, которая позволила бы заново продумать и пересобрать готовый репертуар культурно-идеологических идиом, не просто включив их в новые контексты, но открыв в них новые смысловые измерения и тем самым создав «точки входа» для людей с иным культурным бэкграундом.

Заключение

Сериал Эсадзе «Две зимы и три лета», поставленный по тетралогии Абрамова «Братья и сестры», мы рассматриваем как воплощение нового традиционализма, попытку повторного использования дискурсивно-риторических схем того сообщества, к которому в 1970–1980-е гг. принадлежал писатель и которое было озабочено сохранением коллективной культурной идентичности, деформируемой урбанизацией, «забвением корней», индивидуализмом, консюмеризмом, смысловым опустошением норм и ценностей, консолидировавших разрозненных людей в «народ». Режиссер, оперируя базовыми для позднесоветского интеллигентского словаря понятиями омещанивания, разобщенности, отчуждения, прочитывает романы Абрамова как диагностику тяжелого морального состояния позднесоветского и постсоветского общества, которое может быть исправлено своего рода «нравственной работой» по воспитанию гражданской самостоятельности. Последняя подразумевает прежде всего принятие на себя ответственности за собственное существование и существование «народной» общности, активное отстаивание собственных интересов в диалоге с властью и отказ от индивидуалистических ценностей.

Идеологическим ядром реанимированного Эсадзе дискурса становится демократически прочитанное неопочвенничество с его критикой проекта преобразования советской деревни, обличением репрессивной государственной политики, озабоченностью моральным состоянием атомизирующегося общества. Однако воспроизведение этого дискурса в новых условиях имеет, с нашей точки зрения, эпигонский характер: противопоставив свой сериал развлекательной продукции и манифестировав необходимость интеллектуальной и моральной ревизии постсоветского опыта через обращение к абрамовскому «жестокому» реализму, Эсадзе не предлагает сколько-нибудь нового прочтения литературного первоисточника и пытается осуществить подобную ревизию с помощью, во-первых, готовых схем, извлеченных из текстов Абрамова, и интеллигентских дискуссий позднесоветской и перестроечной поры (структурно эти объяснительные схемы оформлены как закадровый комментарий к кинохронике) и, во-вторых, уже сложившихся языков кинорепрезентаций деревенской жизни.

На наш взгляд, режиссерская интерпретация творчества и личности выдающегося прозаика (как в сериале, так и в фильме «В поисках Абрамова») от проблемы адаптации литературного текста к современному медиаформату уводит нас к гораздо более широкому кругу вопросов, среди которых: возможности, границы, условия использования языков различных позднесоветских культурных сообществ (в частности, неопочвеннического), а главное — их эвристичность в качестве объяснительных моделей применительно к постсоветскому периоду; способы доступа к советскому опыту, сейчас уже закрытому для большого сегмента аудитории; характерная для последнего десятилетия реактивация риторики этического и граж-

данского выбора, в том числе в традиционалистском варианте, и ее культурные импликации. В такой перспективе анализ современной (кино)рецепции деревенской прозы может стать элементом обширной, нуждающейся в проговаривании теоретико-методологических оснований исследовательской программы по изучению различных форм трансфера позднесоветских дискурсивно-риторических моделей в постсоветскую культуру.

Источники

Абрамов 1993 — Абрамов Ф. А. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 5. Л.: Художественная литература, 1993.
Абрамов 2002 — Абрамов Ф. А. *Неужели по этому пути идти всему человечеству? Путевые заметки: Франция, Германия, Финляндия, Америка*. СПб.: Правда Севера, 2002.

Литература

- Акопов 2011 — Акопов А. З. *Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии*. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2011.
- Большой формат 2018 — *Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности*. Ч. 1. М.: Издательские решения, 2018.
- Венедиктова 2001 — Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века. В кн.: *Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000*. Андреев Л. Г. (ред.). М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.
- Добренко 2007 — Добренко Е. А. *Политэкономия соцреализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Кирчанов 2019 — Кирчанов М. В. Советские и постсоветские сериалы в социальных историях классических и постклассических массовых культур: проблемы дискретности и континуитета. *Galactica media: Journal of Media Studies*. 2019, (2): 143–168.
- Лейдерман, Липовецкий 2003 — Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Академия, 2003.
- Мазур 2013 — Мазур Л. Н. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа. *Диалог со временем*. 2013, (43): 282–302.
- Мазур 2014 — Мазур Л. Н. «Деревенское кино» 1950–1980-х гг. как историко-культурный феномен советской эпохи. *Культурологический журнал* [электронное издание]. 2014, 1 (15). http://cr-journal.ru/files/file/04_2014_00_34_49_1397162089.pdf (дата обращения: 20.11. 2020).
- О Шукшине 1979 — *О Шукшине. Экран и жизнь*. М.: Искусство, 1979.
- Разувалова 2015 — Разувалова А. И. *Писатели-«деревенщики» и консервативная идеология 1970-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Самутина 2007 — Самутина Н. В. *Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино*. Препринт WP6/2007/01. Серия WP6. Гуманитарные исследования. М.: Высш. шк. экономики, 2007.
- Тюрин 1984 — Тюрин Ю. П. *Кинематограф Василия Шукшина*. М.: Искусство, 1984.
- Givens 2000 — Givens J. *Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian Culture*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Givens 2005 — Givens J. Screening the Short Story: The Films of Vasilii Shukshin. In: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word*. Hutchings S., Vernitski A. (eds). London; New York: Routledge, 2005. P. 116–132.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2020 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Anna I. Razuvalova

Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
4, nab. Makarova, St Petersburg, 199034, Russia
rai-2004@yandex.ru

**On the specifics of a contemporary film interpretation of *village prose*:
Brothers and Sisters by F. A. Abramov — *Two Winters and Three Summers* by T. R. Esadze**

For citation: Razuvalova A. I. On the specifics of a contemporary film interpretation of *village prose*: *Brothers and Sisters* by F. A. Abramov — *Two Winters and Three Summers* by T. R. Esadze. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 575–594.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.311> (In Russian)

The author focuses on the recent film adaptation of the iconic work of village prose — the novel tetralogy *Brothers and Sisters* by Fyodor Abramov. Teimuraz Esadze's TV series *Two Winters and Three Summers* (2014), which was shown on *Russia 1*, is considered as a part of a large-scale process that sociologist Boris Dubin has called *reconciliation* with the Soviet past (an important symptom of this process was a wave of film adaptations of Soviet classics in the second half of the 2000–2010s). Insisting that Abramov's novels are classics of Russian literature, Esadze sought to extract from them, first, relevant formulas of collective identity, and second, explanatory models capable of shedding light on social processes in late- and post-Soviet society. In the article, the way the director uses the conceptual apparatus and imaginative and rhetorical system of village prose is interpreted as an attempt to reanimate the critical discourse of late-Soviet *neopochvennichestvo* in new conditions. The article examines the ambivalent strategy of Esadze's TV series, on the one hand, oriented toward a precise reproduction of Abramov's text, and on the other hand, taking into account the narrative and figurative logic of the TV series, usually addressed to a mass audience. The article concludes that such a strategy has a low analytical and reflexive potential, depending on the generalized media image of a Russian village, internalized through literary, film- and television representations, collective (family) or personal memories.

Keywords: Fyodor Abramov, Teimuraz Esadze, village prose, TV serials, film adaptation.

References

- Акопов 2011 — Akopov A. Z. *TV series of the beginning of the 21st century in the context of Russian Film Drama Traditions*. Abstract of PhD thesis in History of Arts. Moscow, 2011. (In Russian)
- Большой формат 2018 — *Large Format: Screen Culture in the Age of Transmedia*. Part 1. Moscow: Izdatel'skie resheniia Publ., 2018. (In Russian)
- Венедиктова 2001 — Venediktova T. D. The Secret of the Middle World. The Cultural Function of 19th Century Realism. In: *Foreign Literature of the Second Millennium: 1000–2000*. Andreev L. G. (ed.). Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 2001. P. 186–220. (In Russian)
- Добренко 2007 — Dobrenko E. A. *Political Economy of Socialist Realism*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. (In Russian)
- Кирчанов 2019 — Kyrchanoff M. Soviet and Post-Soviet Serials in the Social Histories of Classical and Post-classical Mass Cultures: Problems of Discreteness and Continuity. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2019, (2): 143–168. (In Russian)
- Лейдерман, Липовецкий 2003 — Leiderman N. L., Lipovetsky M. N. *Modern Russian Literature: 1950–1990s*. In 2 vols. Vol. 2: 1968–1990. Moscow: Akademiia Publ., 2003. (In Russian)
- Мазур 2013 — Mazur L. N. The Images of Rural History in Soviet Art Cinematography, 1920–1991: Quantitative Analysis. *Dialog so vremenem*. 2013, (43): 282–302. (In Russian)
- Мазур 2014 — Mazur L. N. "Village cinema" of 1950–1980s as Historical and Cultural Phenomenon of the Soviet Era. *Kul'turologicheskii zhurnal [elektronnoe izdanie]*. 2014, 1 (15). http://cr-journal.ru/files/file/04_2014_00_34_49_1397162089.pdf (accessed: 20.11.2020). (In Russian)

- О Шукшине 1979 — *On Shukshin. Screen and Life*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. (In Russian)
- Разувалова 2015 — Razuvalova A. I. *Village Prose Writers and Conservative Ideology of the 1970s*. Moscow: Nvoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. (In Russian)
- Самутина 2007 — Samutina N. V. *Ideology of Nostalgia: Problem of the Past in Contemporary European Cinema*. Working paper WP6/2007/01. Moscow: Vysshiaia shkola ekonomiki Publ., 2007. (In Russian)
- Тюрин 1984 — Tyurin Yu. P. *Vasilii Shukshin's Filmmaking*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
- Givens 2000 — Givens J. *Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian Culture*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Givens 2005 — Givens J. Screening the Short Story: The Films of Vasilii Shukshin. In: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word*. Hutchings S., Vernitski A. (eds). London; New York: Routledge, 2005: 116–132.

Received: December 28, 2020

Accepted: April 7, 2022

Якименко Оксана Аркадьевна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
oxana.yakimenko@gmail.com

Новый герой в венгерской литературе и кино 1960-х гг.

Для цитирования: Якименко О.А. Новый герой в венгерской литературе и кино 1960-х гг. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2022, 19 (3): 595–606. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.312>

Статья посвящена формированию нового героя в венгерском кино 1960-х гг. на фоне трансформаций, происходящих в венгерском обществе в период т. н. «кадаровской консолидации», и в контексте перемен, затронувших литературу и кинематограф страны. Появление нового героя в кино тесно связано с аналогичным процессом в литературе — в силу традиционной литературоцентричности венгерского кинематографа. После краткой характеристики ситуации в литературе и кино этого периода вниманию читателя предлагаются три фильма — символа эпохи: «Кантата» Миклоша Янчо по рассказу Йожефа Лендела, «Пора мечтаний» Иштвана Сабо и «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» Шандора Сёни и Ласло Мартона по повести Эндре Фейеша. Герои всех трех фильмов в той или иной степени могут рассматриваться как характерные образы представителей молодого поколения послевоенной и, в еще большей степени, послереволюционной (речь идет о революции 1956 г.) Венгрии. Работы Янчо и Сёни — экранизации литературных произведений (в случае с фильмом Сёни источником послужила повесть, основанная на реальных событиях), картина же Сабо снята по оригинальному сценарию, но с использованием документальных материалов. Разнообразие визуальных решений, обращение к актуальным нарративным техникам своего времени позволяют в целом говорить об отходе венгерского кино 1960-х от «литературности» и стремлении рассказать о современности средствами в первую очередь киноискусства с использованием как новых приемов европейского кино, так и присущих венгерским визуальным искусствам (в частности, фотографии) принципов композиции.

Ключевые слова: венгерское кино, киногерой, кадаровская консолидация, литературоцентричность.

Одна из характерных особенностей венгерского кино в целом — его тесная связь с венгерской литературой. С самого начала своего существования (первый венгерский фильм «Танец» был снят в 1901 г., а регулярное кинопроизводство развернулось в 1908 г.) венгерское кино формировалось под сильным влиянием литературы. В силу «непроницаемости» языка и не слишком обширных представлений о венгерской литературе этот аспект редко подвергается осмыслению во «внешних» исследованиях, посвященных венгерскому кино. Тогда как венгерские авторы подробно исследуют феномен «параллелей и пересечений» в истории литературы и кино Венгрии. Особенно ярко этот феномен проявлялся в 1960-е гг. — именно этому периоду и попыткам венгерского кино уйти от литературоцентричности по-

священы работы М. Дёрффи [Györffy 2001], А. Силади [Szilágyi 1985], Г. Геленчера¹ и др. «Не будет преувеличением утверждать, что литературная подоплека... остается доминирующим элементом венгерского кино вплоть до появления постмодернистских устремлений восьмидесятых. Как бы мы это ни оценивали, так называемый «золотой век» венгерского кино был теснейшим образом связан с литературной концепцией и традицией»² [Györffy 2001: 175]. Следует также отметить, что не только кино в Венгрии можно назвать литературоцентричным; венгерская культура во всех своих проявлениях есть культура народа, который, по критическому утверждению Силади, проживает себя «исключительно в языке», а «литературность культуры... становится данностью для новых начинаний, консолидирующей и обременительной традицией» [Szilágyi 1985: 5]. Таким образом, чтобы понять специфику нового киногероя в венгерском кино 1960-х гг., необходимо рассматривать последнее в контексте литературных произведений, по которым были сняты главные (с точки зрения формирования этой новой личности) фильмы того времени, и условий их создания. В самом начале 1960х гг. на экраны Венгрии выходит сразу несколько фильмов, снятых (за небольшим исключением) по знаковым литературным произведениям своего времени. Героев этих картин — врача Амбруша Ямбора из фильма М. Янчо «Кантата»³ (1963) по рассказу Й. Лендела, инженера Яноша Олаха из «Поры мечтаний» И. Сабо (1964)⁴ и притворяющегося греческим дипломатом рабочего из культового телефильма Ш. Сёни и Л. Мартона «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» (1972)⁵ по повести Э. Фейеша — можно, на наш взгляд,

¹ Gelencsér G. Forgatott könyvek — Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben. *Apertúra-magazin*. 2006, tél. <http://uj.apertura.hu/2006/tel/gelencser-forgatott-konyvek-adaptaciok-az-1945-utani-magyar-filmben-vazlat/> (дата обращения: 27.01.2020).

² Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.

³ Названию третьей игровой картины в фильмографии Янчо — равно как и названию новеллы Лендела — можно посвятить отдельную статью. Дочь писателя, Т. Лендел пишет об этом так: «Венгерское название рассказа Йожефа Лендела и фильма Миклоша Янчо “Oldás és kötés”... (лат. *solvere et ligare*) — понятийная пара, связанная с законополагающей властью, — разрешение и запрет. Иисус говорит апостолу Петру в момент основания Церкви: “Что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах” (Мф 16:19). Такой моральный подтекст заложен в названии новеллы Й. Лендела и фильма Миклоша Янчо. На английском существует два перевода — “Cantata” (в фильме звучит музыка Б. Бартока, «Кантата профана»), а в книге избранных рассказов “Acta Sanctorum” (1970) — “The Root and the Seed”. На русский язык новелла переводилась дважды. Впервые она была напечатана в издававшемся в 1960-е гг. в журнале «Венгерские новости» под заголовком «Завязка и развязка». В переводе Т. И. Воронкиной новелла называется “Неразрывные узы”... Сейчас мне представляется, что название можно перевести так: “Отрешение и приобщение” (ср. с диалогом Платона “Парменид”)). Цит. по: <https://www.facebook.com/notes/lengyel-jozsef/o-novelle-jozeffa-lendela-oldas-es-kotes-i-odnoimenno-filmem-miklosa-janco/1142806562445848/> (дата обращения: 27.01.2020) (Meta признана экстремистской организацией в РФ). Фильм Янчо фигурирует в русскоязычных фильмографиях как «Кантата» или как «Развязка и завязка».

⁴ Первый полнометражный фильм И. Сабо — единственное исключение в предложенной подборке — снят по сценарию самого режиссера и не является экранизацией конкретного литературного произведения, хотя во многом является «дневниковым фильмом» (по аналогии с дневниковой прозой) — жанром, популярном в венгерском кино (см. фильмы М. Месарош и других режиссеров, где события жизни авторов сплетаются с историями вымышленных героев и фрагментами документальной хроники).

⁵ Хотя этот фильм и датируется 1972 г., снят он по тексту, написанному в 1969 г., а прототип главного героя был казнен в 1962 г., что, на наш взгляд, позволяет причислить главного героя картины к знаковым образам начала — середины 1960-х гг.

считать в определенной мере и кинопортретом поколения, и примером того, как более «жесткая» литературная среда меняется, попадая на экран. Предложенный нами ряд героев венгерского кино шестидесятых, безусловно, можно дополнить и инженером Ласло Бене из «Одержимых» К. Макка (1961), Ласло Бордачем (тоже, кстати, инженером) из «Осенней божьей звезды» А. Ковача (1963), нейрохирургом Золтаном Шебеком из «Потерянного рая» того же Макка (1962) по драме И. Шаркади и многими другими, однако мы сознательно ограничиваем список персонажами, имеющими литературные (или квазилитературные) прототипы и воплотившими наиболее типические (или атипические) черты героя 1960-х гг.

Чтобы лучше представить фон, на котором эти герои появляются в венгерских текстах и фильмах, коротко обрисуем исторический (с точки зрения истории литературы и кино) фон, на котором они выходят на первый план. 1960-е гг. для венгерской литературы и кинематографа время бурное, продуктивное и непростое. И писатели, и кинематографисты Венгрии — как и их коллеги в других странах — в этот период активно занимались поиском нового художественного языка и нового героя. В силу специфики исторического момента, в Венгрии это происходило на фоне сложных отношений творческой интеллигенции с властью и было тесно связано с революцией (в советской формулировке — «контрреволюцией») 1956 г. Открыто рефлексировать события и последствия 1956 г. было, по сути, невозможно.

Литература

27 апреля 1962 г. Я. Кадар на заседании политсовета ЦК произнес: «Мы вообще-то писателей не обхаживаем... Однако ситуация изменилась, и у жизни свои законы». Ситуация действительно изменилась, по сравнению с тем, что происходило непосредственно после разгрома революции 1956 г. В январе 1957 г. была «временно приостановлена» работа Союза писателей, в апреле он был запрещен, а с сентября 1959 г. заработал снова, в мае 1962 г. Союз уже излучал «мягкость» и «бидермейеровское настроение» к приятному удивлению политиков. Судьба практически единственного легитимного писательского объединения показала, что означал «компромисс» с властью. «Нельзя, чтобы не было союза писателей, — заявил в том же 1962 г. Кадар. — Он не был нужен ни нам, ни писателям, а все равно образовался»⁶.

Революцию Союз писателей поддержал, в результате репрессии против писателей оказались еще более агрессивными, чем при М. Ракоши. Из писателей, принадлежавших к лагерю коммунистов-реформаторов кто-то попал в тюрьму (Т. Дери), кто-то уехал в эмиграцию (Т. Ацел, Т. Мераи). Правительство Кадара одновременно пыталось задавить пассивное сопротивление писательского сообщества и сформировать близкую к власти послушную литературную элиту, следуя принципу «разделяй и властвуй» (так в среде т. н. «народных писателей»⁷ роли распредели-

⁶ Подробнее о взаимоотношениях писателей и власти в Венгрии 1960-х гг. см.: [Veres 2007: 520–535].

⁷ Движение «народных писателей» сформировалось в Венгрии в 1920–1930-е гг. как альтернатива «городской» и «господской» литературе, авторы направления критически относились и к режиму Хорти, и к радикальной оппозиции. Характерной темой произведений «народных писателей» были судьбы крестьян, составлявших основную часть населения страны, многие из авторов сами

лись следующим образом: писатель Д. Фекете предстал перед судом, произведения П. Вереша были запрещены к печати, а крупнейший автор этого направления Л. Немет в революцию печатал статьи, в которых вставал на сторону социализма — соответственно, получил в 1957 г. премию Кошшута, но затем «замолчал»). Переломным моментом в отношениях с властью для многих писателей стало письмо против рассмотрения «венгерского вопроса» в Совете безопасности ООН — его подписали ведущие писатели, в том числе Д. Ийеш, Л. Немет, И. Эркенъ, вернув себе тем самым возможность печататься. Также разрешили публиковаться и тем, кто оказывал пассивное сопротивление, — т. н. «молчащим писателям», которых еще в конце 1940-х гг. принудили к внутренней эмиграции (Л. Кашшак, авторы объединения «Новолуние»). В 1960 г. целый ряд писателей вышел из заключения (Дери, Эрши). Таким образом, главному идеологу кадаровского режима Д. Ацелу удалось «вернуть в литературу» больших писателей. Естественно, появляются и новые авторы, чьи произведения предлагают читателям и новых героев, и новый — в плане поколения — взгляд на события прошлого (Ф. Шанта, Э. Фейеш, И. Шаркади и др.).

Кино

Ситуация в кинематографе по целому ряду причин несколько отличалась от происходившего в литературе. Если деятельность Б. Балажа по созданию нового кино (Балаж вернулся в Венгрию в 1945 г. и в том же году создал Институт киноведения) была направлена на поиск нового языка и новых авторов, то после окончательного прихода к власти коммунистической партии в 1948–1949 гг. кино переходит в ведение Министерства народного просвещения и становится инструментом пропаганды (в своем выступлении 15 октября 1951 г. министр просвещения Й. Реваи заявил о непосредственной связи политического целеполагания и роли искусства). В период 1948–1953 гг. венгерское кино находится под контролем — идеологическим и, во многом, художественном — «старших товарищей» из Москвы. Руководством к действию становятся две книги советских авторов о кино (ими практически исчерпывается выходящая в это время специальная киноклассика) — антология «Вопросы киноискусства» Д. Еремина⁸ и книга «Пудовкин о венгерском кино» (1952), результат поездок советского режиссера в Венгрию в 1950–1951 гг. После смерти Сталина, смещения Ракоши с поста главы правительства и начала реформ И. Надя ситуация в венгерском кино резко изменилась, на смену идеологическому схематизму пришло новое поколение режиссеров (Гертлер, Макк, Сёч, Хомоки), стремившихся показать происходившие в венгерском обществе изменения, используя собственно венгерское кинематографическое наследие (в плане формального языка), драматургический натурализм, изображая исторические события через судьбу отдельных людей («Будапештская весна» Ф. Мариашши, «Карусель» З. Фабри — оба фильма сняты в 1955 г.). Что характерно для нашего исследования, новые герои венгерского кино приходят на экран из литературы.

были выходцами из крестьянской среды. Одним из главных жанров для направления стала социография — соединение научного (социологического, этнографического) дискурса с публицистикой и эссеистикой. Приемы и принципы социографической литературы впоследствии нашли отражение и в лучших произведениях документального кино Венгрии (особенно в 1960–1970-е гг.).

⁸ Так в венгерском переводе назывался сборник статей под реакцией Д. Еремина «30 лет советской кинематографии» (М.: Госкиноиздат, 1950).

В основе той же «Карусели» — две новеллы одного из лучших авторов т. н. «поколения светлых ветров»⁹ И. Шаркади — «В колодце» и «Истина».

События 1956 г. не могли не отразиться на венгерском кино — первые фильмы о них, естественно, показывали революцию с точки зрения «победителей». В этом отношении «классическими» можно назвать схематичные картины М. Келети «Вчера» (1959), «Светает» (1960) и масштабный пропагандистский документальный фильм И. Колонич «Так это было» (1957), фрагменты из которого впоследствии регулярно использовали для иллюстрации разговора об осени 1956-го. Несколько фильмов, авторы которых попытались отразить события в ином, нежели рекомендовалось, ключе непосредственно после революции, были запрещены: аллегорическая сказка Т. Бановича «Профуканная империя» (1956), «Горькая правда» З. Варкони (1957), «Случай в Надьрождаше» Л. Калмара (1957)¹⁰. Невозможность говорить о том, что действительно волновало общество, привела к появлению в 1957–1960-х гг. большого количества экранизаций венгерской классической литературы (например, «Анна Эдеш» З. Фабри (1958), «Жаворонок» Л. Раноуди (1960) — по романам Д. Костолани или «В солдатской форме» И. Фехера (1957) по рассказу Ш. Хуняди). На рубеже десятилетий в Венгрии открываются новые киностудии (студия Б. Балажа, 1959), начинает работу венгерское телевидение, начинает издаваться новый журнал «Киномир» (1958), переиздаются «Видимый человек» и «Культура фильма» Балажа. Важную роль в кинематографе начинает играть «синема директ» — документальное кино, предметом которого может быть только реальность, игровое же кино уходит от иллюстративности и ищет новые формы выразительности. Именно в этот момент — в начале 1960-х гг. — в венгерском игровом кино появляются образы современников, о которых можно говорить как о новых героях. Три героя, о которых пойдет речь дальше, являются, на наш взгляд, самыми яркими символами венгерской литературы и кино первой половины 1960-х гг.

Интеллигент в первом поколении: проблема выбора

Одним из самых ярких и многогранных образов нового венгерского кино этого периода стал герой фильма «Кантата» (1963), снятого режиссером Миклошем Янчо, по рассказу Йожефа Лендела¹¹. Крупнейший специалист по творчеству Янчо

⁹ «Поколением светлых ветров» — по строчке из гимна Всевенгерского объединения народных коллегий (NÉKOSZ), работавших в период 1946–1949 гг., — называли участников масштабного образовательного движения, у истоков которого в 1930-е гг. стояли «народные писатели»; движение ставило своей задачей помочь молодежи — выходцам из крестьян — влиться в ряды среднего класса и городской интеллигенции, не оторвавшись при этом от своих народных корней. Выпускниками таких коллегий были М. Янчо и его постоянный сценарист Д. Хернади, в 1968 г. они сняли фильм «Светлые ветры», посвященный этому движению.

¹⁰ Фильм Калмара — вариация на тему гоголевского ревизора, где «Хлестаков» — контролер качества вина — попадает в погрязший в коррупции провинциальный городок. Исполнитель одной из главных ролей в фильме, актер И. Шинкович, 23 октября 1956 г. прочел «Национальную песню» Ш. Петефи перед многотысячной толпой и стал одним из символов революции 1956 г. После революции Шинковича собирались посадить, но не решились из-за его огромной популярности и «наказали» запретом на профессиональную деятельность; на сцену Шинкович вернулся в 1958 г.

¹¹ Й. Лендел (1896–1975) — венгерский прозаик, поэт, журналист, автор рассказов и романов о советских лагерях (где Лендел провел в общей сложности почти 15 лет); по произведениям писателя снято восемь фильмов.

(и его близкий друг) А. Трошин коротко характеризует этот фильм Янчо как эклектичный эксперимент, попытку показать «духовный кризис, переживаемый молодыми интеллектуалами, отрыв от своих корней и попытки нового их открытия» [Трошин 2002: 167]. Герой фильма, молодой, успешный и немного потерявший голову от успеха хирург Амбруш Ямбор (З. Латиневич — «главное лицо» венгерского кинематографа 1960–1970-х гг.) ищет себя — в экзистенциальном и чувственно-личном смысле. Наблюдая как «отживший элемент» — старый профессор Адамфи — возвращает к жизни обреченного остальными врачами на смерть пациента, демонстрируя блестящий профессионализм, а после сам оказывается жертвой инсульта, Ямбор начинает сомневаться в себе, пробует обрести новые смыслы, общаясь с писателями, художниками, представителями столичной богемы. Ментальный снимок интеллектуальной, художественной, научной жизни Будапешта, сделанный Янчо в этом фильме, переключается со слепком эпохи в фильме М. М. Хуциева «Застава Ильича» (1964) (между этими двумя фильмами можно проследить целый ряд параллелей — как в сюжетном, так и в идеологическом плане). Однако погружение в городскую реальность не помогает герою найти ответ на мучающие его вопросы, и он отправляется к себе на родину, в деревню, где живет его отец (ровесник профессора), брат и женщина, которую он когда-то любил, а потом оставил. Возвращение к корням не завершается катарсисом — общий язык с родственниками и односельчанами Ямбор тоже уже потерял. Янчо выстраивает в фильме обратную перспективу: сначала мы узнаем, к чему пришел герой, и только потом, в деревне — от чего он пытался уйти¹². В отличие от своего отца, человека по-настоящему свободного (хотя такая свобода, обусловленная четким пониманием своего места в мире и гармонией существования, возможна только в мире, который постепенно исчезает по непреодолимым внешним причинам), герой фильма безвозвратно оторван от своего прошлого (примечательно, что в городскую жизнь он в свое время влился через народные коллегии — см. сноску 7 (с. 597–598)). В финале герой по пути в Будапешт подвозит своего антипода, юношу, который только что демобилизовался, собирается стать инженером и работать в деревне, а потом въезжает в город через туннель к свету под произносимую внешним рассказчиком фразу «Если на солнце смотрел и ослеп, то глаза виноваты твои, а не солнца лучи». Помимо типичной для интеллигента в первом поколении проблемы выбора между городом и деревней, традицией и новым, Амбруш Ямбор сталкивается и с проблемами типично венгерскими и характерными именно для генерации 1960-х: это и отношение к холокосту — не только замалчивание на официальном уровне, но и внутренняя неспособность отождествиться с «другими» венграми (об этом повествует «фильм в фильме» — любительская съемка, героями которой являются Амбруш и его возлюбленная: во время прогулки по пляжу она вдруг начинает петь молитву «Кол нидрей» и припадает к стене пляжа, как к стене плача, а ее спутник останавливает съемку, чтобы обнять и утешить девушку), и выбор переживших 1956 год — уехать или остаться, то есть выбор уже не между городом и деревней, а между Венгрией и Западной Европой (на обратном пути герой слушает радио

¹² Об обратной логике у Янчо в этом фильме и о сравнении такой переспективы с иконами пишет Е. Сулес в тексте «Миклош Янчо. “Красный псалом”, или икона без бога». http://ev-sules.com/?s=_read&id=132 (дата обращения: 27.01.2020).

«Свобода», где передают кантату Бартока, умершего в эмиграции, и въезжает в город с западной стороны).

Фильм Янчо событийно (в первой и третьей своей части) во многом совпадает с рассказом Лендела, но при этом существенно отличается от него идейно. Лендел в интервью Арону Тобиашу в ответ на замечание последнего о том, что «Йожеф Лендел хотел написать про стариков и глазами стариков, [рассказать] обо всем остальном... а Миклош Янчо хотел снять фильм про молодых и все остальное, что можно было вскрыть в материале, увидел глазами молодого поколения», говорил: «Я высек из одной глыбы мрамора отцов, как это говорил в свое время Микеланджело, а Янчо из той же глыбы высек детей» [Lengyel 1964: 33] (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Кантата»

Сам Янчо, рассуждая о мировоззрении своего поколения в одном из интервью о «Кантате», указывает в качестве его формообразующих факторов политику и литературу: «Мы адаптировали фильм; первым и определяющим нашим переживанием были литература и политика — и с человеческой, и с профессиональной точки зрения» [Zsugán 1994: 35].

Мечты и реальность: автопортрет Иштвана Сабо

А. Трошин дает дебютной картине Сабо «Пора мечтаний» (1964) следующую характеристику: «эскизная, акварельная, лирико-исповедальная, где искания двадцатилетних, вступавших в самостоятельную жизнь, соотнесены с судьбами других поколений, с историей страны» [Трошин 2002: 80]. По сравнению с героем Лендела-Янчо, герои Сабо — «взрослые подростки» (такой подзаголовок носит фильм — чтобы выпустить его в прокат, этот подзаголовок предложил сам Д. Ацел). Для современников это был рассказ о становлении первого поколения т. н. «кадаровской консолидации» — попытки объединить общество после 1956 г. Герои фильма — группа молодых инженеров, в центре которой альтер эго режиссера Я. Олах (А. Балинт, который впоследствии сыграет в автобиографических лентах Сабо «Отец» (1966) и «Фильм о любви» (1970); самому Сабо на момент создания фильма было

26 лет, а исполнителям главных ролей по 22–24 года), а также девушки, с которыми Олаха сводит судьба (юристка, спортсменка), воплощают собой различные идейные направления и модели поведения современников (рис. 2).



Рис. 2. Кадр из фильма «Пора мечтаний»

Все они — представители новой, по большей части, технократической интеллигенции, которая на начальном этапе своего прихода во взрослый мир видит решение всех вопросов в рациональном подходе и противодействии старой, косной системе, поддерживая при этом коммунистическую идеологию. Однако сталкиваясь с реальностью в самых разных ее проявлениях — от нежелания «старших товарищей» идти на эксперименты и растерянности перед «темной материей» — глубинной, семейной, не соответствующей новым стандартам социалистического быта — до физической ограниченности человеческой жизни (один из героев, выдающийся изобретатель, умирает от лейкемии), они постепенно начинают ощущать кризис рациональности и в финале буквально вынуждены проснуться — осознать хаотичность окружающего их мира. Как и практически во всех фильмах о новом герое шестидесятых, важную роль в понимании бэкграунда нового поколения играет его прошлое, точнее, прошлое родителей (отец Олаха погиб во время Донской операции, а отец Евы (И. Береш), одной из девушек, юристки, был депортирован в Освенцим), а также отношение к событиям 1956 г. В отличие от косвенного указания на них у Янчо, Сабо через своих героев проговаривает варианты внешней и внутренней эмиграции.

Неопределенность, постепенное разочарование и осознание нелинейности собственной и чужой жизни, болезненное взросление — характерные состояния героя Сабо. В последней сцене фильма Янчи Олах просыпается от звонка службы «разбудить по телефону» и слышит в трубке: «Доброе утро, просыпайтесь, пожалуйста», — затем происходит смена кадра, и камера проезжает по лицам девушек в телефонном центре, наперебой произносящих эту же фразу, символически усиливая ее, призывая таким образом проснуться и зрителя.

Не имея, в отличие от фильма Янчо, непосредственной литературной основы, картина Сабо несет в себе черты, свойственные именно литературному произведе-

нию — но не традиционной беллетристике, а скорее дневниковой и характерной для венгерской литературы социографической прозы. Эффект «литературности» создают и внутренний монолог, проговариваемый голосом главного героя в третьем лице, и фрагменты документальной хроники (этим приемом активно пользуется в своих «Дневниках» М. Месарош), которые, с одной стороны, органически вплетены в сюжет (Янчи и Ева смотрят хронику в кинотеатре), а с другой — служат подобием «дневника воспоминаний».

Герой — антигерой: крушение мечты

Самым необычным киногероем шестидесятых можно, на наш взгляд, назвать протагониста романтической теледрамы Ш. Сёни и Л. Мартона «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» (1969) по повести Э. Фейеша¹³. И в повести, и в фильме речь идет о не вполне психически здоровом юноше-рабочем, исполненном дикой энергией, который на с трудом накопленные деньги каждый месяц становится другим человеком — выдает себя за греческого дипломата, ходит в рестораны, ухаживает за шикарными девушками, но каждый раз исчезает в самый важный момент — перед помолвкой (иногда знакомится с родителями), но в итоге влюбляется в одну из девушек по-настоящему и их отношения заканчиваются трагически. Самое любопытное в этой истории то, что прототипом героя повести и фильма — юноши в темно-синем костюме — был реальный человек, приговоренный к смерти и казненный в начале 1960-х гг. Повесть Фейеша вышла в 1969 г., через семь лет после жестокого убийства¹⁴, которое в 1962 г. широко освещалось в печати. Убийца был представлен в СМИ как опасный психопат. История имела такой резонанс еще и потому, что с 1949 г. это было первое преступление, о котором писали так подробно — до 1956 г. в газетах было не принято печатать «бульварные» истории; если подобное и случалось, преступник описывался как «кулак» или «контрреволюционер». Но чаще всего страшные убийства скрывали, сообщали о них кратко, после исполнения приговора. Преступление же Сёллэши произошло на фоне консолидирующего кадаровского режима — в начале 1960-х гг. в Венгрии стали появляться вещи, прежде неведомые: гостиницы, рестораны для удовлетворения нужд иностранных туристов. Поскольку и жертва, и преступник воображали себя частью этого волшебного мира, для венгерского гражданина столь подробное освещение истории в прессе было предупреждением: нечего мечтать о заграничной жизни, вот к чему эти мечты могут привести.

В отличие от газетной версии, и повесть Фейеша, и телефильм показывают героя как человека, явно страдающего формой какого-то психического расстройства, и скорее сочувствуют ему, поднимают вопрос о том, возможно ли вовремя выявить подобные отклонения и помочь такому человеку, предотвратив серьезные преступления, которые он способен совершить. В то же время Виктор Эдмунт (это имя

¹³ Э. Фейеш (1923–2015) — венгерский писатель, автор одного из самых успешных и ярких романов 1960-х гг. в венгерской литературе «Кладбище ржавчины» (1962) о семье Хабетлер, члены которой умудряются десятилетиями жить «на краю истории». Мастерские диалоги, быстрая смена «картин», монтажные приемы делают прозу Фейеша исключительно кинематографичной.

¹⁴ Д. Сёллэши приговорили к смерти за то, что он перерзал бритвой горло 25-летней девушке в окрестностях Нормафа, потом хотел уничтожить тело, разрубить на куски, но сумел только отрезать голову.

юноша в костюме использует, надевая личину греческого дипломата, в фильме его играет Г. Харшани) представляет собой своеобразную мечту девушки из соцстраны: ведет себя как джентльмен, не принуждает к сексу, и, хотя позволяет себе порой абсурдные выходки, своей «иностранностью», щедростью и широтой жестов обещает счастливое заграничное будущее, ради которого некоторые вещи можно и потерпеть (рис. 3).

Рабочий, не сумевший смириться с предлагаемым обществом обстоятельствами и перспективами, обманывающий других и себя, постепенно теряет контроль над собой, становясь в итоге убийцей. Виктора Эдмунта сложно, наверное, в полной мере считать героем поколения, однако психологическая глубина прозы Фейеша и убедительная игра Харшани превратили его из жестокого убийцы-психопата из газетных сводок в воплощение человеческой хрупкости и жажды любви, сделав тем самым одним из культурных символов 1960-х гг.



Рис. 3. Кадр из фильма «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь»

Приведенные примеры, наряду с многочисленными фильмами, снятыми в 1960-е гг. по произведениям современной режиссерам литературы, демонстрируют как тесную связь венгерской прозы и кино, так и стремление режиссеров в этот период отойти от свойственной национальному кинематографу литературоцентричности и сформировать новый киноязык для разговора о современной им действительности и современном герое. В этой связи отдельного внимания заслуживают визуальные решения всех трех фильмов: Янчо, Сабо и Сёни выстраивают свои нарративы прежде всего средствами кино. Так, применительно к «Канта-те», можно говорить как о нарочито скомпонованных, отсылающих к Антониони кадрах (особенно в эпизодах в больнице, на берегу реки и т. д.)¹⁵, так и о тесной связи с важной для понимания венгерской визуальной культуры середины XX в. национальной фотографией. Особенно отчетливо связь с последней прослеживается в той части фильма, где действие происходит в деревне: ракурсы, композиция и предметное наполнение отдельных кадров однозначно отсылают к работам фотографов т. н. «венгерского стиля» — Р. Балоба или его ученика Э. Вадаша и многих других. У Сабо важную роль играет визуальная традиция французской «новой

¹⁵ Ср.: [Аронсон 2018: 216–227].

волны» с ее рваным монтажом сцен и постоянным, порой не до конца понятными перемещениями героя из ситуации в ситуацию, сильными звуковыми эффектами и уже упомянутые документальные кадры, выполняющие нарративную функцию (герои смотрят в кинотеатре документальную хронику, внезапно узнавая себя в детях на экране и словно бы перемещаясь внутрь этой хроники, которая в свою очередь расширяется, вбирая их индивидуальный опыт в обширное пространство истории страны). «Говорящие» ракурсы, приемы документальной съемки встречаем и в фильме Сёни (выдуманную жизнь героя всегда словно бы снимают скрытой камерой).

Что касается социальной (классовой/сословной) принадлежности, и в рассмотренных фильмах, и во многих других произведениях венгерских режиссеров этого периода новый герой — почти всегда молодой интеллигент, выходец из крестьянской среды, который пытается найти свое место в обремененном ранами недавнего прошлого (война, холокост, 1956 г.) венгерском обществе. Поиск пути, возможность (или невозможность) вернуться к корням, попытки найти компромисс с самим собой — главные темы многих фильмов начала 1960-х гг. В заключение также следует отметить, что героем в венгерском кино этого периода значительно чаще является мужчина, женщины же (за исключением автобиографических героинь Месарош и некоторых героинь Фабри и Сабо) обычно выполняют «инструментальную» функцию, отношение к ним высвечивает качества героя, но как проживают это время они сами, часто остается непонятным.

Справочные издания

Трошин 2002 — Трошин А. С. Миклош Янчо. *Режиссерская энциклопедия кино Европы*. М.: Науч.-исслед. ин-т киноискусства, 2002. С. 167–168.

Литература

- Аронсон 2018 — Аронсон О. Микеланджело Антониони: переизобретение кадра. *Международный журнал исследований культуры / International Journal of Cultural Research*. 2018, 2 (31): 216–227.
- Györfly 2001 — Györfly M. A tizedik évtized. Budapest: Palatinus — Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001. (На венгер. яз.)
- Lengyel 1964 — Lengyel J. Írók és a film. *Filmkultúra*. 1964, (23): 29–46. (На венгер. яз.)
- Szilágyi 1985 — Szilágyi Á. A film elszakadása. *Filmvilág*. 1985, (8): 2–6. (На венгер. яз.)
- Veres 2007 — Veres A. Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarorszáján. In: *A magyar irodalom története*. III. kötet. 1920-tól napjainkig. Szerk. Szegedy-Maszák M., Veres A. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007. О. 520–535. (На венгер. яз.)
- Zsugán 1994 — Zsugán I. *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Budapest: Osiris-Századvég, 1994. (На венгер. яз.)

Статья поступила в редакцию 26 декабря 2020 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Oksana A. Iakimenko

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St Petersburg, 191186, Russia
oxana.yakimenko@gmail.com

New hero in the 1960s Hungarian fiction and film

For citation: Iakimenko O. A. New hero in the 1960s Hungarian fiction and film. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 595–606.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.312> (In Russian)

The article explores the formation of a new hero in Hungarian cinema of the 1960s against the background of transformations that took place in Hungarian society during the so-called *Kádár Consolidation* period, and in the context of changes that affected the country's literature and film. The emergence of a new hero is closely connected with literature due to the traditional literary-centricity of Hungarian cinema. A brief description of the situation in literature and film in 1960s of this period is followed by references to three films-symbols of the era: *Cantata* by Miklos Jáncsó, based on József Lengyel's short story, *Age of Illusions* by István Szabó and *Good Evening, Summer, Good Evening, Love* by Sándor Szőnyi and László Márton based on a short novel by Endre Fejes. The works of Jancsó and Szőnyi are screen adaptations of literary works (the book behind Szőnyi's film is based on real events), while Sabo's picture uses an original script, but using documentary materials. Versatile visual solutions, and an appeal to the current narrative techniques in current film speak in favor of the departure of 1960s' Hungarian films from texts' adaptations and signal the desire to talk about modernity using new modalities and practices of European cinema, as well as principles of composition inherent in the Hungarian visual arts (especially photography).

Keywords: Hungarian film, film protagonist, János Kádár Consolidation policy, literature-centricity.

References

- Аронсон 2018 — Aronson O. Michelangelo Antonioni: the reinvention of the frame. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniï kul'tury / International Journal of Cultural Research*. 2018, 2 (31): 216–227. (In Russian)
- Györfy 2001 — Györfy M. A tizedik évtized. Budapest: Palatinus — Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001.
- Lengyel 1964 — Lengyel J. Írók és a film. *Filmkultúra*. 1964, (23): 29–46.
- Szilágyi 1985 — Szilágyi Á. A film elszakadása. *Filmvilág*. 1985, (8): 2–6.
- Veres 2007 — Veres A. Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarorszáján. In: *A magyar irodalom története*. III. kötet. 1920-tól napjainkig. Szerk. Szegedy-Maszák M., Veres A. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007. P.520–535.
- Zsugán 1994 — Zsugán I. *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Budapest: Osiris-Századvég, 1994.

Received: December 26, 2020

Accepted: April 7, 2022

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81'234.2

Бурмакина Наталья Геннадьевна

Сибирский федеральный университет,
Россия, 660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
nburmakina@mail.ru

Куликова Людмила Викторовна

Сибирский федеральный университет,
Россия, 660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
kulikova_l@list.ru

Попова Яна Викторовна

Сибирский федеральный университет,
Россия, 660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
yanapopov@yandex.ru

Артемьева Анастасия Ивановна

Сибирский федеральный университет,
Россия, 660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
artanastasiia@mail

Формат текста как инклюзивная практика современного социума

Для цитирования: Бурмакина Н. Г., Куликова Л. В., Попова Я. В., Артемьева А. И. Формат текста как инклюзивная практика современного социума. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 607–626. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.313>

В статье рассматривается вопрос дискурсивной обработки письменных текстов в контексте прагматики инклюзии современного социума. Ключевая проблема, решению которой посвящено исследование, заключается в необходимости выработки подходов к созданию письменных материалов, адресованных людям с когнитивными нарушениями. Цель статьи — обобщить данные клинической лингвистики, логопедии и неврологии по проблеме восприятия письменного текста пациентами с болезнью Альцгеймера (в первую очередь на стадии преддеменции и ранней стадии развития болезни)

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2022

и протестировать, в какой степени тексты, создаваемые социальными учреждениями для широких групп населения, доступны для понимания людям с когнитивным угасанием. Материалом для исследования послужили информационные и предписывающие тексты, размещаемые на информационных стендах в социальных учреждениях г. Красноярска в 2021 г. К лингвистическим характеристикам, осложняющим декодирование текстов, относятся, среди прочего, использование малочастотных номинаций, полисемов, неоднозначных высказываний, многочисленных обратимых конструкций, инверсий. Пациенты с болезнью Альцгеймера и другими ментальными особенностями при чтении испытывают затруднения, которые не учитываются при создании текстов, ориентированных на широкий круг адресатов. Неспособность в силу развития предметных когнитивных нарушений воспринимать публикуемую текстовую информацию ведет к дискриминации человека в обществе уже на ранней стадии развития недуга. Перспективы обеспечения доступности лингвистической информации для данной категории людей лежат в дискурсивной технологии адаптирования текстов. Создание социальной практики использования простого ясного языка при формулировании текстовых материалов, ориентированных на широкого адресата, будет способствовать формированию инклюзивной среды для людей с ментальными особенностями.

Ключевые слова: инклюзия, простой язык, ясный язык, адаптированный текст, болезнь Альцгеймера.

Введение

В настоящее время особую актуальность приобретает создание инклюзивной среды для людей с ограниченными возможностями. Одним из важных шагов в данном направлении может стать работа по повышению доступности текстовой информации для людей, страдающих когнитивными нарушениями.

Практика адаптирования текстов для облегчения доступности информации имеет большую традицию в различных сферах: создание научно-популярной литературы, написание учебников для детей, подготовка дидактических материалов для изучающих иностранные языки, трактование юридических текстов и т. д. Под адаптированным понимается «вторичный текст, созданный для читателей, которые по каким-то причинам не могут понять текст-источник» [Первухина 2015: 32]. Целью процесса адаптации является создание более эффективной лингвистической формы, ориентированной на определенную целевую группу, с точки зрения прагматики. «В идеальном случае тексты предназначаются для своей аудитории: они предполагают совершенно определенный объем, не утомляющий читателя излишней информацией, но и не лишаящий его информации необходимой, т. е. той, которая у читателей отсутствует» [Дейк, Кинч 1988]. «Процессы понимания, семантизации включены в социальный контекст» [Чернявская 2020: 135].

В последние десятилетия возникла потребность в новом типе адаптированных текстов, адресатами которых становятся люди с особенностями интеллектуального развития, пожилые граждане, а также плохо владеющие языком иностранцы, например трудовые мигранты. Целевой группой, на которую ориентированы создаваемые вторичные тексты, составляют люди, испытывающие трудности в общении, в понимании устной и письменной информации, что приводит к их дискриминации в обществе. «Каждый человек должен иметь возможность доступа к информации, которая определяет сферу его социального взаимодействия, профессиональ-

ную или трудовую занятость, удовлетворение его потребностей» [Титова 2018: 6], реализации данной цели призваны служить подвергаемые трансформации тексты.

Технологизация современных дискурсивных практик взаимодействия общественных институтов с населением может способствовать повышению вовлеченности уязвимых категорий граждан в жизнь общества. Под технологизацией понимается «организация последовательности коммуникативных действий как регламентированных, стандартизированных операций с целью достижения максимального (гарантированного) результата при наименьших издержках» [Kulikova 2012: 1754], в данном случае речь идет о технологии создания вторичных адаптированных текстов, обладающих простым языковым воплощением при возможно полном сохранении содержательного компонента.

В англоязычной лингвистической традиции для обозначения такого доступного, адаптированного содержания используются термины *Easy-to-Read*, *Easy Language*, в немецкоязычных источниках употребляются номинации *leichte Sprache*, *einfache Sprache* [Maaß, Rink 2017; Maaß 2015; Bredel, Maaß 2016; Jekat et al. 2018; Canay 2019]. В публикациях отечественных авторов можно встретить обозначения «простой язык», «ясный язык» [Нечаева и др. 2021]. Под простым языком (*leichte Sprache*) принято понимать такой вариант языка, при котором построение предложения, а также его лексическая наполненность систематически редуцируются [Maaß 2015]. Системность редукции при этом заключается в том, что простой язык является инвариантом нормированного языка, однако обладает своими ключевыми особенностями. Это можно объяснить тем, что простой язык используется для создания безбарьерной коммуникации (*barrierefreie Kommunikation*), направленной на формирование и поддержание инклюзивной жизнедеятельности всех граждан государства.

Наиболее известным трудом, отражающим результаты осмысления проблемы составления текстов на простом языке, является совместная работа объединения *Netzwerk Leichte Sprache*, в которое входят представители различных областей знания (переводчики, педагоги, исследователи, политики и др.) из шести европейских стран. В справочнике объединения «Netzwerk Leichte Sprache» (2013) сформулированы правила составления письменных сообщений на простом языке, которые ориентированы на людей, испытывающих трудности при обучении; людей с деменцией; людей, слабо владеющих немецким языком; людей с проблемами чтения¹. Приведенные в справочнике правила соотносятся со следующими аспектами: выбор слов, цифры и знаки, формулирование предложений, создание текстов, оформление текстовой информации и изображений, проверка².

На русском языке подобные правила были сформулированы и оформлены в 2018 г. в виде Методических рекомендаций в рамках проекта «Доступ к информации для людей с инвалидностью» или «Ясный язык», который реализует ООО «Белорусская ассоциация помощи детям-инвалидам и молодым инвалидам» в партнерстве с негосударственной инициативой «Группа по оказанию помощи пострадавшим от радиации белорусским детям при Евангельской общине Берлин-Ке-

¹ Die Regeln für Leichte Sprache. *Netzwerk Leichte Sprache*. 2013. https://www.leichte-sprache.org/wp-content/uploads/2017/11/Regeln_Leichte_Sprache.pdf (дата обращения: 20.12.2021).

² Die Regeln für Leichte Sprache. *Netzwerk Leichte Sprache*. 2013. https://www.leichte-sprache.org/wp-content/uploads/2017/11/Regeln_Leichte_Sprache.pdf/ (дата обращения: 20.12.2021).

пеник», Обществом поддержки людей с умственными ограничениями в Чешской Республике.

В методических рекомендациях правила представлены структурированно согласно следующим разделам: требования к созданию и адаптации текстов на «ясном языке»; требования к словам; требования к числовой информации; требования к предложениям; требования к графикам и таблицам; требования к теме, заголовку текста и его содержанию; требования к объему текста, его размещению и формату страниц; требования к шрифтам и начертаниям; требования к графическим изображениям; требования к созданию веб-сайтов на «ясном языке» [Титова 2018: 5].

Согласно данным всемирной организации здравоохранения, в мире насчитывается около 50 млн человек, страдающих различными формами деменции. Ежегодно диагностируется около 10 млн новых случаев заболевания. Наиболее распространенной формой деменции является болезнь Альцгеймера, на нее приходится 60–70 % всех случаев. «Болезнь Альцгеймера — наиболее частая причина когнитивных расстройств в пожилом возрасте, она обнаруживается почти у 10 % людей старше 65 лет и почти у половины людей старше 85 лет» [Парфенов 2011: 8].

Эффективной терапии для излечения когнитивного угасания до настоящего времени не существует. Распространенность данного недуга влечет за собой необходимость для государств предпринимать дополнительные усилия по поддержке пожилых одиноких людей, страдающих деградацией когнитивной функции. Дегенеративный процесс, вызывающий деменцию, развивается на протяжении нескольких лет. Требуется создание безбарьерной коммуникативной среды, которая позволила бы обеспечить самостоятельность пожилых людей на стадии преддеменции и на ранней стадии развития болезни Альцгеймера.

В данной работе анализируется корпус текстов, адресованных клиентам государственных учреждений (почтовые отделения, поликлиники, подразделения пенсионного фонда, органы социальной защиты и др.) города Красноярска. Ставится задача выявить текстовые фрагменты, восприятие и понимание которых могут представлять трудность для человека, страдающего предметными когнитивными расстройствами или начальной стадией болезни Альцгеймера.

Проблемы восприятия текста при когнитивных нарушениях

Восприятие письменного текста, как правило, начинается со зрительного опознавания сообщения [Белопольский, Каптелинин 1988]. Зрительная перцепция обеспечивает распознавание границ текста и его графическую членимость. Наиболее значимыми являются три компонента зрительного восприятия: частотность слов, контекст и превосходство слова, которые формируют феномен перцептивной знакомости, позволяющий утверждать, что «более знакомый буквенный материал имеет преимущество перед менее знакомым» [Белопольский, Каптелинин 1988: 35]. Таким образом, текст, содержащий знакомые и высокочастотные лексемы, воспринимается легче уже на первом этапе распознавания — зрительном опознании сообщения.

Под смысловым восприятием текста понимается «процесс формирования осмысленного целостного образа предмета с помощью высших когнитивных процессов (интеллектуальных, мыслительных) на основе низших когнитивных процессов

(сенсорных и перцептивных)» [Шелестюк 2010: 85]. В процессе смыслового восприятия текста задействованы четыре мыслительных процесса, которые и представляют собой этапы смыслового восприятия текста: чтение, интерпретация, понимание и осмысление [Шелестюк 2010].

Реципиент сначала воспринимает физическую форму текста, идентифицирует слова, их окончания, разметку и деление на абзацы, заголовки и т. п. Далее на этапе интерпретации текста реципиент сопоставляет свой экстралингвистический опыт и на уровне прагматики интерпретирует цель составителя текста, для чего и для кого данный текстовый продукт был создан. На этапе понимания текста читатель переживает т. н. вторичную интерпретацию текста. Он накладывает свои мысли, опыт и чувства на прочитанный материал и дает последнему субъективную оценку [Шелестюк 2010: 88].

Реципиенты с локальными поражениями мозга, например при болезни Альцгеймера, а также других типах деменции, даже на мягкой стадии заболевания испытывают трудности при восприятии и понимании письменных текстов [Кольхалов 2012; Русецкая 2009; Сиденкова 2012; Knels 2020; и др.], что обусловлено мнестико-интеллектуальным спадом и развитием когнитивных расстройств [Гаврилова 2002].

Трудности у адресантов с когнитивными расстройствами могут наблюдаться уже на этапе визуального восприятия текста или в процессе чтения, что обусловлено распадом психических функций, нарушением внимания, повышенной отвлекаемостью [Коберская, Ковальчук 2019], оптически-пространственной агнозией, невозможностью фиксации взгляда [Барденштейн и др. 2016], дислексией, при которой нарушается способность зрительного поиска, механизмы избирательного внимания не функционируют эффективно, нарушается само движение глаз (скачки и фиксации на отдельных словах и буквах происходят чаще всего произвольно) [Левашов 2018].

По мере прогрессирования заболевания при чтении вслух больные игнорируют знаки препинания, правильные ударения, не демонстрируют интонационных нюансов, отражающих текстовый смысл [Барденштейн и др. 2016]. При этом некоторые пациенты рефлекторно способны читать достаточно бегло, однако зачастую они не читают, а «угадывают» слова или читают по буквам, не сознавая смысловой структуры [Левашов 2018].

Нарушения памяти и когнитивных функций у пациентов с болезнью Альцгеймера влияют на способность запоминать новую, вычленять актуальную информацию³, наблюдаются амнестический синдром, диспраксия, дисгнозия [Сиденкова 2012], часто диагностируется оптико-мнестическая афазия [Васенина 2020]. Включение данного афатического дефекта в симптоматику болезни Альцгеймера обусловлено нарушением у пациента способности узнавать предметы и подбирать к ним языковую номинацию, а также идентифицировать зрительные образы, что усугубляется по мере прогрессирования болезни [Alonso-Hernández и др. 2021].

Анализ и систематизация теоретического материала, посвященного специфике визуального и смыслового восприятия текста, нарушениям данного процесса у пациентов с локальными поражениями мозга, а также изучение российского и за-

³ Huang J. Деменция. 2019. <https://www.msmanuals.com/ru/профессиональный/неврологические-расстройства/делирий-и-деменция/деменция> (дата обращения: 20.12.2021).

рубежного опыта по созданию адаптированного текстового материала для определенных целевых групп позволили выделить языковые и экстралингвистические элементы, вызывающие наибольшие затруднения у людей с когнитивными нарушениями, в частности с болезнью Альцгеймера, при чтении письменных текстов:

- Забытые в силу нарушений памяти и оскуднения словарного запаса, мало-знакомые и редко употребляющиеся в речи номинации (узкоспециальная терминология, иностранные заимствования и др.). При этом узнавание контекста использования неизвестной лексемы не всегда носит результативный характер [Schecker 2003]. Синдром номинативных трудностей является важнейшим симптомом при диагностировании болезни Альцгеймера на ранней стадии [Cuentos Vega 2003].
- Сложные слова с двумя и более корнями, а также сокращения и аббревиатуры. Процесс чтения включает несколько этапов: звукобуквенный анализ; удержание получаемой информации; смысловые догадки, возникающие на основе этой информации; сличение, т.е. контроль возникающих гипотез с данным материалом [Цветкова 1988]. Восприятие длинного составного слова создает для читающего дополнительную нагрузку на память, так как возникает необходимость удерживать весь уже прочитанный звукобуквенный материал слова до этапа осознания его семантики.
- В свою очередь, дешифровка значения сокращений требует дополнительных усилий для перекодирования акронима или аббревиатуры в полные номинации, что усложняет процесс понимания фразы или текста.
- Полисемичные лексемы (омонимы, паронимы, гиперонимы), также синонимы. Явление полисемии представляет особую трудность для людей с когнитивными особенностями. Для установления предметной отнесенности многозначного слова необходимо сделать выбор из ряда возможных значений, ориентируясь на контекст, в котором слово употреблено. При некоторых формах психических заболеваний (например, при шизофрении) нарушение способности выбрать именно тот смысл слова, который соответствует ситуации, является главным симптомом заболевания и основным препятствием для адекватного понимания доходящей до субъекта информации [Лурия 1979: 139]. Процесс соотнесения значения слова с контекстом представляет собой сложную интеллектуальную операцию, которая может «сбиться» при наличии у индивида когнитивных нарушений в связи с нарушением ассоциаций в ментальном лексиконе [Ovchinnikova, Pavlova 2017].
- Языковые средства, с помощью которых кодируются сложные, требующие промежуточных трансформаций, парадигматические отношения. К таким средствам в русском языке относятся флексивные сочетания, прежде всего меняющиеся по форме падежные окончания существительных, например в обратимых атрибутивных конструкциях с иерархическими парадигматическими компонентами (*брат отца*) [Лурия 1979: 101–102].
- Союзы и предлоги, выражающие пространственные, временные, причинные отношения. У пациентов с болезнью Альцгеймера, в силу нарушения корковых функций, наблюдается пространственная агнозия и нарушение оптического восприятия, расстройств зрительной ориентировки в окружа-

ющем пространстве, что может объяснять трудности восприятия языковых средств, выражающих временные и пространственные параметры [Барденштейн и др. 2016: 24].

- Логико-грамматические обратимые конструкции в страдательном залоге, сослагательном наклонении, осложненные инверсией (подлежащее и дополнение меняются местами в предложении, например при переходе от действительного залога к страдательному) [Лурия 1979: 106]. Данные выражения вызывают трудности, так как их «поверхностная синтаксическая структура расходится с ее глубинной структурой» [Лурия 1979: 142], процесс понимания подобных конструкций требует дополнительных ментальных усилий от читающего.
- Сравнительные конструкции. Сопоставление на грамматическом уровне выражается не только через флексии, предлоги и сложный порядок слов, но и с помощью связок, отражающих акт сравнения. Понимание таких конструкций представляет существенные трудности, обусловленные необходимостью наличия определенных пресуппозиций и выполнения дополнительных трансформаций для декодирования значения [Лурия 1979: 109; Коберская, Ковальчук 2019: 11].
- Сложные длинные предложения с сочинительной или подчинительной связью. Пациенту с нарушениями памяти трудно ориентироваться в сложном предложении со множественным иерархическим подчинением, вследствие чего контекст употребления новой информации с большой долей вероятности может быть забыт [Schecker 2003]. Трудности понимания усиливаются при чтении вложенных придаточных, когда подчиненное предложение включается внутрь главного («дистантная» конструкция) [Лурия 1979: 110]. Особые препятствия для понимания содержат придаточные определительные, вводимые союзом *который*. Возникает ситуация неоднозначности, воспринимающий должен соотнести, к какому именно члену главного предложения относится придаточное [Лурия 1979].
- Непрямо выраженные смыслы (смысловые инверсии, метафоры, ирония, сарказм, игра слов, отсыл к прецедентности и т. п.). На стадии преддеменции человек сохраняет способность распознавать концептуальные, укоренившиеся метафоры, однако распознавание креативной передачи новых смыслов через метафорический перенос становится им недоступным. При восприятии идиоматических выражений читатель с когнитивными трудностями ориентируется на прямое значение используемых слов и оказывается не в состоянии увидеть переносный смысл идиомы. При чтении ироничных и саркастических выражений они также ориентируются на поверхностную структуру высказывания [Knels 2020].
- Числительные. Пациенты с прогрессирующей болезнью Альцгеймера часто страдают от акалькулии. При данном расстройстве нарушается понимание и узнавание абсолютной величины чисел и количественных соотношений [Барденштейн и др. 2016]. Значительных усилий от читающего может потребовать понимание больших чисел, процентных соотношений. Составители методических рекомендаций по созданию текстов на ясном языке предлага-

ют по возможности заменять их на временные и количественно-определятельные наречия (*много, давно* и т. д.).

- Специфическое графическое оформление текста. Использование разнообразных шрифтов, мелкий шрифт, маленький межстрочный интервал или его отсутствие, отсутствие выравнивания текста, пробелов и отступов, заголовков и подзаголовков, структурированных абзацев, перенос последних слов предложения на следующую строку, подчеркивания и выделение ярким цветом или контрастной заливкой, нечеткие изображения, фоновые изображения на заднем плане текстовых сообщений и др. затрудняют восприятие текста. Применение специальных графических символов (проценты, параграфы и т. д.) и избыточное использование пунктуационных знаков (многоточия, точки с запятой, кавычек) способны спровоцировать затруднения при чтении текста [Leichte Sprache 2014: 43]. У пациентов с атипичной формой болезни Альцгеймера развивается задняя корковая атрофия (повреждения задних и задневерхних участков головного мозга). Эти области обрабатывают визуальную информацию и отвечают за пространственную ориентацию [Котов и др. 2005]. Нарушение способности обрабатывать визуальную информацию оказывает негативное влияние на восприятие креативно оформленных текстов.

Таким образом, при чтении письменных текстов возникает ряд специфических сложностей, обусловленных наличием речевых структур, труднодоступных для непосредственного понимания; их декодирование требует известных промежуточных трансформаций, способность применять которые у пациентов с когнитивными нарушениями частично или полностью утрачена. А. Р. Лурия отмечал необходимость описать приемы, которые могут облегчить понимание сложных структур, сделать их усвоение более легким и доходчивым [Лурия 1979: 101].

В настоящем исследовании в качестве неадаптированного текстового материала были использованы образцы институционального взаимодействия с населением — объявления, размещенные на информационных стендах, стойках регистратуры, в зоне открытого доступа городских поликлиник, почтовых и банковских отделений, филиалов пенсионного фонда.

Рисунок 1 демонстрирует способ представления информации в большинстве городских поликлиник города Красноярска.

Зафиксированные на фотографиях стенды с нумерацией врачебных кабинетов и перечнем специалистов расположены в центральном холле учреждения и содержат необходимую для пациентов информацию, которая должна облегчить поиск нужного врача.

В приведенном фрагменте использованы две системы написания чисел (римские и арабские цифры), что требует от читающего одновременно актуализировать коды двух различных знаковых систем и переключаться между ними. При обозначении кабинетов перед однозначными числами используются нули: *04, 05* и т. д. Избыточная числовая информация осложняет восприятие смыслового содержания. Выделенные маркером номера в первом столбце и последующие номинации пересекаются визуально с нумерацией с обычным начертанием в следующем столбце, который предназначен для другого раздела таблицы и последующего перечня специалистов.

I ЭТАЖ		II ЭТАЖ		III ЭТАЖ	
	Регистратура	17,	Клинико-диагностическая	31	Начальник административно-хозяйственного отдела
04	Хирург	18	лаборатория	32	АКТОВЫЙ ЗАЛ
05	Хирург	19	КАБИНЕТ СТАТИСТИКИ	33	КАБ. ПЛАТНЫХ УСЛУГ
	Эндокринолог	20	КАБИНЕТ МАММОГРАФИИ	34	ЗАМ. ГЛ. ВРАЧА ПО МЕД. ЧАСТИ
06	Флюорография	21	Оториноларинголог	35	ГЛАВНЫЙ ВРАЧ
07	Врач ультразвуковой диагностики	22	ЗАВ. ДНЕВНЫМ СТАЦИОНАРОМ	36	КАБ. ВЕДУЩЕГО ПРОГРАММИСТА
08	Старшая мед. сестра	24	РЕНТГЕН КАБИНЕТ	37	КАБИНЕТ ВЫПИСКИ РЕЦЕПТОВ
09	КАБИНЕТ ВЫПИСКИ ЛИСТОВ НЕТРУДОСПОСОБНОСТИ	24а	ЗАВ. РЕНТГЕН КАБИНЕТОМ	38	КАБИНЕТ ПЛАТНЫХ УСЛУГ
10	Инфекционист	25	ПРИВИВОЧНЫЙ	39	ЭНДОКРИНОЛОГ
11	Смотровой кабинет	26	ПРОЦЕДУРНЫЙ	40	ДНЕВНОЙ СТАЦИОНАР
12	Доврачебный кабинет	27	ОФТАЛЬМОЛОГ	40а	УЧАСТКОВЫЙ ТЕРАПЕВТ
13	КАБИНЕТ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ДИАГНОСТИКИ	28	КАБИНЕТ УЗИ	41	КАБ. ПРОФИЛАКТИКИ
14	Участковый терапевт	29	КАБИНЕТ ТЕРАПЕВТА	42	УЧАСТКОВЫЙ ТЕРАПЕВТ
		30	ГЛАВНАЯ МЕД. СЕСТРА	43	УЧАСТКОВЫЙ ТЕРАПЕВТ
				44	УЧАСТКОВЫЙ ТЕРАПЕВТ
				45	НЕВРОЛОГ
				46	ЗАВ. ТЕРАПЕВТИЧЕСКИМ ОТДЕЛЕНИЕМ

Рис. 1. Кабинеты поликлиники⁴

Длинные флективные сочетания (*кабинет выписки листов нетрудоспособности*), комбинирование в одном тексте полных и сокращенных форм слов, расшифровок и аббревиатур (*кабинет и Каб., главный врач и гл. врача, кабинет ультразвуковой диагностики и врач УЗИ*), опущение номинаций в устойчивых словосочетаниях (*прививочный* вместо *прививочный кабинет*, *процедурный* вместо *процедурный кабинет*), многочисленные сокращения в длинных обратимых конструкциях (*зам. гл. врача по мед. части*), сложные составные слова и конструкции (*оториноларинголог, клинико-диагностическая лаборатория, начальник административно-хозяйственного отдела*) — все перечисленные особенности делают важную информацию для пациента с когнитивными нарушениями труднодоступной для восприятия.

Пример текста, предназначенного для группы пациентов, пользующихся правом льготного получения лекарственных средств, демонстрирует предпочтение в процедурных текстах страдательного залога, например в обратимой логико-грамматической конструкции (*Карта выдается участковым-терапевтом*) (см. рис. 2). При этом отсутствие подлежащего в следующем инверсивном предложении с начальной формой глагола (*Карту в обязательном порядке предъявлять врачу*) увеличивает количество необходимых для понимания смысловых трансформаций, на которые не способен пациент с когнитивными нарушениями.

⁴ Здесь и далее фото авторов.

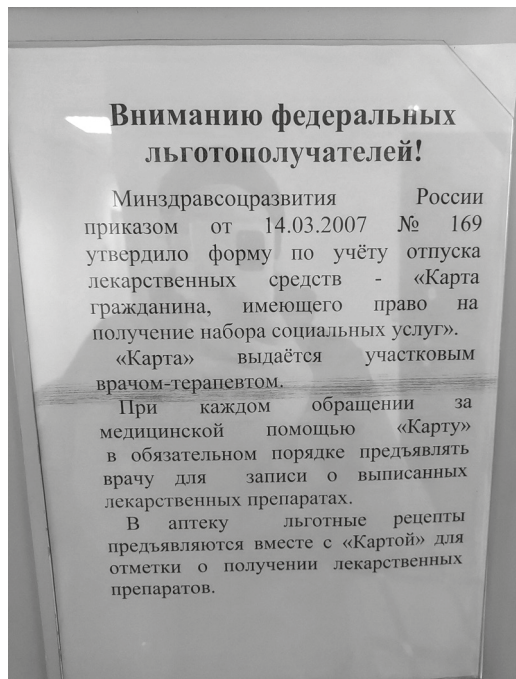


Рис. 2. Объявление для льготополучателей

В тексте используются длинные, трудные для декодирования слова (*Минздравсоцразвития, льготополучатели*). На постепенное оскуднение словарного запаса и утрату возможности пользоваться в первую очередь длинными словами при деменции альцгеймеровского типа указывают многочисленные авторы [Барденштейн и др. 2016]. Количественный критерий длины слова лежит в основе большинства автоматизированных программ по определению уровня сложности текста для восприятия, например *Simple Measure of Gobbledygook*. Распознавание сложного слова «льготополучатель» в приведенном примере требует от читателя не только способности воспринять слово, графическое начертание которого включает 17 символов (средняя длина слова в русском языке — 7,9 буквы [Меркулова 2014: 100]), но и произвести определенные структурные трансформации, мысленно поменять составные части местами на «тот, кто получает льготы».

Другим примером текстов, предназначенных для определенных категорий граждан (в первую очередь людей с инвалидностью и людей пожилого возраста), где визуальному и смысловому восприятию препятствует целый перечень факторов, может служить рисунок 3. На нем запечатлена памятка одной из страховых медицинских компаний «Получение полиса ОМС лицами с ограниченными возможностями», размещенная на информационном стенде одной из городских поликлиник.

Особенностями данного текста являются большой объем текстовой информации, разнородное оформление, мелкий шрифт с маленьким межстрочным интервалом, обилие пунктуационных знаков (сноски, кавычки, скобки, номера), выравнивание отдельных фрагментов по центру.

ПОЛУЧЕНИЕ ПОЛИСА ОМС ЛИЦАМИ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ

Для обслуживания лиц с ограниченными возможностями, в том числе инвалидов, лиц пожилого возраста, многодетных матерей и иных категорий, ООО «СМК РЕСО-Мед» предлагает услугу по обеспечению полисами ОМС как в офисе компании, так и с выездом на дом или в места нахождения застрахованных лиц в следующем формате:

1. Вам необходимо лично или через своего представителя связаться с нами по телефонам и оставить заявку:
-Телефон «Горячей линии» **8-800-200-92-04** (звонок бесплатный)
-Телефон страхового отдела **(391) 200-80-97**
2. Вы можете обратиться с письменным обращением на сайт нашей компании www.reso-med.com.
3. Обратиться в ближайший пункт выдачи полисов через доверенное лицо.

В случае возникновения вопросов по реализации федерального закона № 326-ФЗ «Об обязательном медицинском страховании в РФ» и обеспечении граждан полисами ОМС единого образца можно обратиться по

телефону доверия «Право на здоровье» 8-800-700-00-03
(круглосуточно, бесплатно)

Обращаем Ваше внимание, что полисы единого образца выдаются в первую очередь:

- на новорожденных;
- в случае смены фамилии, имени, отчества, даты рождения, пола;
- в случае смены гражданином регистрации места жительства при условии, что на новом месте жительства отсутствует СМО, в которой гражданина был застрахован ранее;
- в случае, если старый полис пришел в негодность (ветхий) или утерян;
- в случае, если гражданин никогда не имел полиса.

Полисы ОМС, выданные застрахованным лицам до 1 января 2011 года, являются действующими до замены их на полисы единого образца. С 1 мая 2011 года выдача полисов ОМС для застрахованных лиц может быть представлена в форме бумажного бланка (со штрих-кодом). Для получения полиса застрахованное лицо лично или через своего представителя подает заявление о выборе страховой медицинской организации.

ВНИМАНИЕ!

ООО «СМК РЕСО-Мед» информирует застрахованных граждан о стоимости оказанной им медицинской помощи в рамках территориальной программы обязательного медицинского страхования.

Для получения Справки о стоимости оказанной медицинской помощи Вам необходимо обратиться в любой из наших офисов.

МЫ ЗАИНТЕРЕСОВАНЫ В ВАШЕМ ЗДОРОВЬЕ!

Рис. 3. Памятка о получении полиса ОМС лицами с ограниченными возможностями

Представленный пример иллюстрирует дискурсивную практику избыточного употребления акронимов, не входящих в число общеупотребительных (ОМС, ООО, СМО). Экономия языковых усилий, стремление к краткости и лаконичности соответствуют общим принципам человеческой коммуникации, при этом речь не должна терять своей информативной составляющей [Ковынева 2017: 110]. В настоящем фрагменте сокращения наносят урон информативности текста. Восстановление содержания, подвергнувшегося редукции, из контекста или из предшествующего

лингвистического и жизненного опыта требует дополнительных ментальных усилий от адресата.

Разбивка на абзацы, наличие буллитов, неярких шрифтовых выделений помогают структурировать текст, однако числовая информация с датами, годами и предшествующими предложениями (*до 1 января 2011 года, с первого мая 2011 года*) в следующих друг за другом предложениях, сложные обороты и канцеляризмы (*обратиться с письменным обращением, в случае возникновения вопросов, обращаем Ваше внимание, предлагает услугу по обеспечению полисами и т.п.*), сложные обратимые логико-грамматические конструкции (*в случае смены гражданином регистрации места жительства при условии*), длинные предложения с однородными дополнениями, перечисленными через запятую уже в первом предложении, занимающие целый абзац, сложные предложения с разными видами придаточных, игра слов в заключительном предложении — слогане страховой компании (*мы заинтересованы в Вашем здоровье!*) существенно затрудняют смысловое восприятие текста.

Текст содержит специализированную лексику: *штрих-код, офис компании, страховой отдел*. Одним из важнейших симптомов диагностирования болезни Альцгеймера является оскудение словарного запаса, забывание низкочастотных слов. Значительную роль в сохранности номинаций играет возраст их усвоения, т. е. слова, усвоенные позже в речевой биографии человека, утрачиваются раньше. Также существенным для сохранности лексем является частотность их употребления конкретным индивидом [Suentos Vega 2003: 113]. Можно предположить, что такие специальные номинации способны стать препятствием к пониманию содержания текста.

Другим наглядным примером труднодоступной текстовой информации для пациентов с различными когнитивными нарушениями может служить объявление администрации поликлиники о категориях граждан, которые могут воспользоваться правом обслуживания вне очереди (см. рис. 4).

Оформление текста с помощью курсивного начертания (в данном примере выделенного жирным шрифтом) составляет контраст по отношению к шрифту заголовка, что требует от читающего дополнительных усилий по переключению с одного образа букв на другой.

В текстовом заголовке используется обратный порядок слов, подлежащее перенесено в конец сложной обратимой логико-грамматической структуры предложения. В русском языке значительно более частотными являются предложения с прямым порядком слов. Субъект действия обычно называется раньше, чем объект, на который действие направлено. В представленном примере имеет место инверсия, то есть поверхностная синтаксическая структура не соответствует глубинной, логической структуре. Для декодирования такой конструкции адресату требуется совершить лингвистическую трансформацию, мысленно поменять местами субъект и объект действия, что способно сделать выраженную в тексте информацию труднодоступной для ряда пациентов.

В следующем объявлении (рис. 5) важная информация «запечатана» в канцелярский стиль без учета специфики ее получателя. Адресатом является категория лиц, нуждающихся в постоянных льготных лекарствах. Смысл сообщения сводится к обозначению аптечного пункта, куда нужно обращаться за необходимыми лекарственными средствами.

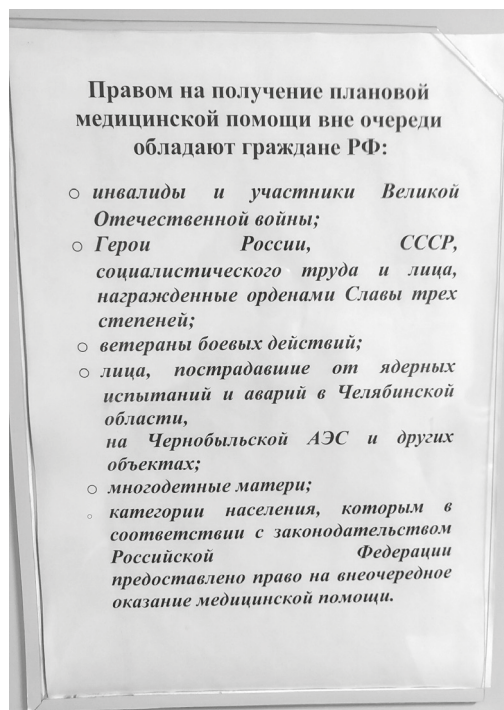


Рис. 4. Объявление о получении медицинской помощи вне очереди



Рис. 5. Объявление об отпуске препаратов

УВАЖАЕМЫЕ ПАЦИЕНТЫ!

В поликлинике вы можете пройти
диспансеризацию взрослого населения

БЕСПЛАТНО, БЕЗ ЗАПИСИ!

ПОРЯДОК ПРОХОЖДЕНИЯ ДИСПАНСЕРИЗАЦИИ ЛДО № 2

пр. Красноярский рабочий, 80а

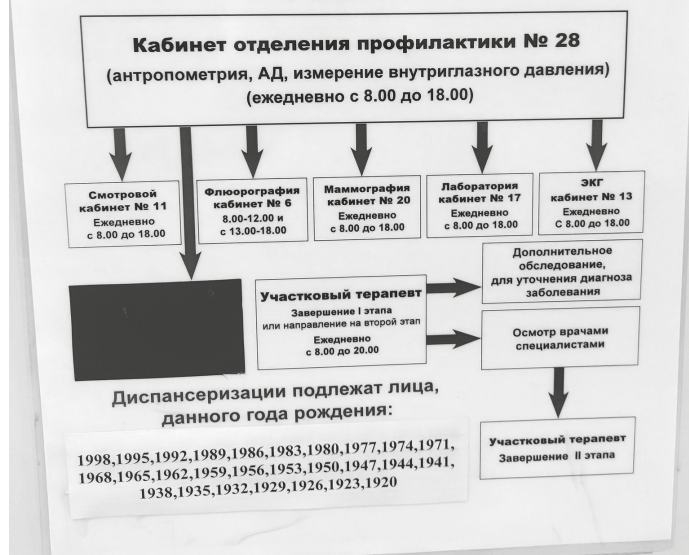


Рис. 6. Объявление о прохождении диспансеризации

Данный смысл передается с помощью многозначной лексемы *отпуск*, с которой начинается длинное словосочетание с однородными определениями *дорогостоящих лекарственных препаратов* в предложении в страдательном залоге. Затем следует шифр из трех цифр в сочетании с медицинским термином (*007 нозологий*) и дата, обозначенная с помощью цифр с предшествующим временным союзом (с *01.07.2017 г.*). Следует упомянуть, что под обозначением 007 зашифрован перечень семи редких заболеваний, среди которых, например, рассеянный склероз⁵, при котором к числу когнитивных нарушений также относят снижение объема непосредственной и оперативной памяти, снижение и неустойчивость уровня внимания, замедленность психических реакций, снижение умственной работоспособности и счетных навыков [Шкильнюк и др. 2012: 125]. Восприятие числовой информации в данном тексте также осложнено сокращениями, графическими и пунктуационными знаками (д. 46, пр. Красноярский рабочий, Аптека № 91: пр Красноярский рабочий). Во втором абзаце дублируется информация из первого, од-

⁵ Государственная программа «7 нозологий — 2019». http://mariel.gov.ru/minzdrav/drб/SiteAssets/Pages/drug_supply/Государственная%20программа%207%20нозологий.pdf (дата обращения: 20.12.2021).

нако в перечне пунктов во втором абзаце добавляется еще один адрес. В третьем абзаце перечень адресов еще больше расширяется. Реципиент ставится перед необходимостью суметь сопоставить отдельные фрагменты текста, чтобы вычленив актуальную для себя информацию, при том что единственным отличием данного сравнения должны стать лексемы «федеральных» и «региональных» по отношению к номинации «льготополучателей». Подобного рода смысловые трансформации не могут быть произведены пациентами с когнитивными нарушениями.

Использование в следующем примере (см. рис. 6) контрастных цветов, разных размеров и начертаний печатного шрифта, выделение в тексте нескольких последующих слов заглавными буквами, схематичное оформление со множеством стрелок, выстраивающих иерархию связей, обилие числовой информации, графических знаков, делают содержание текста уже на этапе его визуального восприятия труднодоступным для реципиента с ментальными нарушениями.

Заключение

Количество людей, для которых в силу различных причин восприятие стандартного языка ограничено, достаточно велико. Большую группу составляют пациенты на предметной стадии и начальной стадии деменции альцгеймеровского типа. Обеспечению безбарьерной коммуникативной среды для них должно способствовать создание дискурсивной технологии упрощения сложных для понимания текстов. «Понятность формируется в процессе создания сообщения адресатом, это характеристика текста, зависящая от его лексических, синтаксических, графических, интонационных и других признаков» [Первухина 2014: 8].

Изучение специализированной литературы показало, что кроме традиционно упоминаемых в инструкциях по созданию текстов на ясном простом языке трудностей, таких как восприятие сложных синтаксических конструкций, чтение текстов, креативно оформленных различными шрифтами или цветовыми выделениями, понимание длинных составных слов, текстов, содержащих непрямо выраженные смыслы и пр., люди, страдающие болезнью Альцгеймера и другими типами деменций, испытывают и иные специфические сложности при чтении. К таким специфическим проблемам можно отнести восприятие обратимых конструкций, использование малочастотных номинаций, различные формы полисемии, неоднозначные предложения, любые выражения, в которых поверхностная синтаксическая структура расходится с ее глубинной структурой.

Анализ оперативных текстов (инструкции, рекомендации) и информирующих текстов (объявления, расписания), публикуемых в городских поликлиниках, отделениях почты, пенсионного фонда, органов социальной защиты города Красноярска, показал, что их восприятие людьми с когнитивными нарушениями неизменно будет сопряжено со значительными затруднениями. Социальные институты, публикуя информацию, адресуемую широкому кругу лиц, в число которых входят в том числе пожилые люди, пациенты с локальными поражениями мозга, не учитывают ментальные возможности данной группы реципиентов и не стремятся спрогнозировать прагматический потенциал создаваемого текстового содержания. Необходимо учитывать ограничения возможностей данной категории людей воспринимать письменные тексты. Способствовать организации инклюзивной среды

для них должна технология дискурсивной обработки сложных для восприятия текстов.

Литература

- Барденштейн и др. 2016 — Барденштейн Л. М., Щербакова И. В., Молодецких А. В. *Деменции альцгеймеровского типа*. М.: Редакц.-издат. отд. Моск. гос. мед.-стомат. ун-та, 2016.
- Белопольский, Каптелинин 1988 — Белопольский В. И., Каптелинин В. Н. Зрительное опознавание слов: роль частотности и грамматической преднастройки. *Психологический журнал*. 1988, 9 (5): 35–44.
- Васенина 2020 — Васенина Е. Е. *Нарушение речи у пациентов с нейродегенеративными заболеваниями: методология выявления, синдромальная структура и прогностическая значимость*: дис. ... д-ра. мед. наук. М., 2020.
- Гаврилова 2002 — Гаврилова С. И. Болезнь Альцгеймера: современные подходы к диагностике и лечению. *Клиническая фармакология и терапия*. 2002, (11): 1–8.
- Дейк, Кинч 1988 — Дейк ван Т. А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста. *Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка*. М.: Прогресс, 1988.
- Коберская, Ковальчук 2019 — Коберская Н. Н., Ковальчук Н. А. Болезнь Альцгеймера с ранним дебютом. *Медицинский совет*. 2019, (1): 10–16. <https://doi.org/10.21518/2079-701X-2019-1-10-16>
- Ковынева 2017 — Ковынева И. А. Голофразис как способ экономии языковых усилий. *Балтийский гуманитарный журнал*. 2017, 6 (4): 110–112.
- Колыхалов 2012 — Колыхалов И. В. Современные подходы к патогенетической терапии болезни Альцгеймера. Актуальные обзоры. *Фарматека*. 2012, (S3-12): 16–22. <https://pharmateca.ru/ru/archive/article/8667?> (дата обращения: 10.01.2022)
- Котов и др. 2005 — Котов А. С., Елисеев Ю. В., Семенова Е. И. Болезнь Альцгеймера: от теории к практике. *Медицинский совет*. 2005, (18): 41–44.
- Левашов 2018 — Левашов О. В. Зрительные нарушения при чтении и теории дислексии. Нарушение письма и чтения у детей в междисциплинарном исследовательском поле. В сб.: *Чтение в цифровую эпоху*: сб. м-лов VIII Междунар. науч.-практ. конф. Рос. ассоц. дислексии. М., 2018. С. 34–38.
- Лурия 1979 — Лурия А. Р. *Язык и сознание*. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1979.
- Меркулова 2014 — Меркулова И. А. Квантитативные характеристики русской лексики на общеславянском фоне. *Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2014, (3): 100–107.
- Нечаева и др. 2021 — Нечаева Н. В., Хельме К. С., Каирова Э. М. Перевод на ясный и/ или простой языки как интралингвальный вид перевода и подготовка переводчиков. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание*. 2021, 20 (3): 99–108.
- Парфенов 2011 — Парфенов В. А. Профилактика болезни Альцгеймера. *Неврология, нейропсихиатрия, психосоматика*. 2011, 3 (3): 8–13. <https://doi.org/10.14412/2074-2711-2011-159>
- Первухина 2014 — Первухина С. В. *Структурно-семантические и дискурсивно-прагматические характеристики адаптированного текста*. Ростов-н/Д: Ростов. гос. ун-т, 2014.
- Первухина 2015 — Первухина С. В. Характеристики адаптированного юридического текста. *Язык и культура*. 2015, 1 (29): 31–37.
- Русецкая 2009 — Русецкая М. Н. Изучение дислексии: от клинической парадигмы к социокультурной. *Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Педагогика и психология*. 2009, (1): 104–112.
- Сиденкова 2012 — Сиденкова А. П. *Болезнь Альцгеймера. Клинические типы. Стадии деменции. Структура синдрома*. Екатеринбург: Урал. гос. мед. ун-т, 2012.
- Титова 2018 — *Ясный язык: как сделать информацию доступной для чтения и понимания: метод. Рекомендации*. Титова Е. Г. (ред.). Минск: Белорус. ассоц. помощи детям-инвалидам и молодым инвалидам, 2018.
- Цветкова 1988 — Цветкова Л. С. *Афазия и восстановительное обучение*: учеб. пособие для студентов дефектол. фак. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1988.

- Чернявская 2020 — Чернявская В.Е. Метапрагматика коммуникации: когда автор приносит свое значение, а адресат свой контекст. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2020, 17 (1): 135–147. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2020.109>
- Шелестюк 2010 — Шелестюк Е.В. Этапы и закономерности смыслового восприятия текста. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2010, 2 (23): 85–90.
- Шкильнюк и др. 2012 — Шкильнюк Г.Г., Ильвес А.Г., Петров А.М., Прахова Л.Н., Катаева Г.В., Резникова Г.Н., Столяров И.Д. Взаимосвязь когнитивных нарушений и изменений метаболизма глюкозы в головном мозге у больных рассеянным склерозом. *Вестник Российской военно-медицинской академии*. 2012, 1 (37): 121–125.
- Alonso-Hernández et al. 2021 — Alonso-Hernández J.B., Barragán-Pulido M.L., Gil-Bordón J.M., Ferrer-Ballester M.A. Using a Human Interviewer or an Automatic Interviewer in the Evaluation of Patients with AD from Speech. In: *Applied Sciences*. 2021, (11): 1–18. (На исп. яз.)
- Bredel, Maaß 2016 — Bredel U., Maaß C. Duden. *Leichte Sprache: Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*. Berlin: Dudenverlag, 2016. S. 3–25.
- Canay 2019 — Canay D.E. Leicht, leichter, Leichte Sprache — Eine Untersuchung zu sprachlichen Kodierungen und mentalen Modellen. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 2019.
- Cuentos Vega 2003 — Cuentos Vega F. Anomia: la dificultad para recordar las palabras. Madrid: TEA Ediciones, S.A.U., 2003. (На исп. яз.)
- Jekat et al. 2018 — Jekat S., Kappus M., Schubert K. Barrieren abbauen, Sprache gestalten. Winterthur: ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, 2018.
- Knels 2020 — Knels C. Kommunikativ-pragmatische Störungen bei Alzheimer-Demenz. In: *Sprache. Stimme. Gehör*. 2020, (44): 90–94.
- Kulikova 2012 — Kulikova L.V. Technologicalisation of Discourse Practices: Globality Versus Cultural Specificity. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2012, (12): 1753–1761.
- Leichte Sprache 2014 — Leichte Sprache. *Netzwerk Leichte Sprache: Ratgeber*. Berlin: Bundesministerium für Arbeit und Soziales, 2014.
- Maaß 2015 — Maaß C. *Leichte Sprache. Barrierefreie Kommunikation: Das Regelbuch*. Berlin: Universität Hildesheim; LIT Verlag, 2015.
- Maaß, Rink 2017 — Maaß Ch., Rink I. Leichte Sprache: Verständlichkeit ermöglicht Gesundheitskompetenz. *Public Health Forum*. 2017, 25 (1): P.50–53.
- Ovchinnikova, Pavlova 2017 — Ovchinnikova I., Pavlova A. Lexical substitution and paraphasia in advanced dementia of the Alzheimer type. In: *Psychology of Language and Communication*. 2017, 21 (1): 306–324. <https://doi.org/10.1515/plc-2017-0015>
- Schecker 2003 — Schecker M. Sprache und Demenz. In: *Sprache und Kommunikation im Alter*. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung, 2003. S. 278–292.

Статья поступила в редакцию 18 января 2022 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Natalya G. Burmakina

Siberian Federal University,
82A, pr. Svobodniy, Krasnoyarsk, 660041, Russia
nburmakina@mail.ru

Ludmila V. Kulikova

Siberian Federal University,
82A, pr. Svobodniy, Krasnoyarsk, 660041, Russia
kulikova_l@list.ru

Iana V. Popova

Siberian Federal University,
82A, pr. Svobodniy, Krasnoyarsk, 660041, Russia
yanapopov@yandex.ru

Anastasiia I. Artemeva

Siberian Federal University,
82A, pr. Svobodniy, Krasnoyarsk, 660041, Russia
artanastasiia@mail

The format of the text as an inclusive practice in modern society

For citation: Burmakina N. G., Kulikova L. V., Popova I. V., Artemeva A. I. The format of the text as an inclusive practice in modern society. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 607–626. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.313> (In Russian)

The article discusses discursive treatment of the texts in the context of inclusive pragmatics of the modern society. The key problem the article is devoted to is the necessity to specify the requirements of creating texts for people with cognitive impairment. The goal of the study is to unify theoretical material of clinical linguistics, logopedics and neurology to understand how the recipients with Alzheimer's disease (primarily on the stage of predementia and on the early stage of the disease) decode texts and to test to what extent the texts created by social institutions for a wide range of social groups are comprehensible for people with cognitive decline. The empirical material of the article are informational and directive texts located on the information boards and stands of social institutions of Krasnoyarsk in 2021. Linguistic features that complicate the text comprehension are inter alia the use of low-frequency words, polysemes, ambiguous phrases, reversible constructions, inversions. The patients with Alzheimer's disease and other mental features have difficulties when reading. These difficulties are not taken into consideration when the texts are being created for social groups. The perspectives to provide accessibility of linguistic information for the mentioned group of recipients lie in discursive technology text transformation.

Keywords: inclusion, easy language, easy-to-read, adapted text, Alzheimer's disease.

References

- Барденштейн и др. 2016 — Bardenshtein L. M., Shcherbakova I. V., Molodetskikh A. V. *The Dementiae of Alzheimer's type*. Moscow: Redaktsionno-izdatel'skii otдел Moskovskogo gosudarstvennogo mediko-stomatologicheskogo universiteta Publ., 2016.
- Белопольский, Каптелинин 1988 — Belopol'skii V. I., Kaptelinin V. N. Optic word identification: the role of frequency and grammatical prospective adaptation. In: *Psikhologicheskii zhurnal*. 1988, 9 (5): 35–44. (In Russian)
- Васенина 2020 — Vasenina E. E. *Speech impairment of the patients with neurodegenerative diseases: methodology of detection, syndrome structure and predictive significance*. Thesis for D. Sci. in Medical Sciences. Moscow, 2020. (In Russian)

- Гаврилова 2002 — Gavrilova S. I. Alzheimer's disease: modern approaches to diagnostics and therapy. *Klinicheskaia farmakologiya i terapiia*. 2002, (11): 1–8. (In Russian)
- Дейк, Кинч 1988 — Deik van T. A., Kinch V. Strategies for understanding a coherent text. In: *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vol. 23. Kognitivnye aspekty iazyka*. Moscow: Progress Publ., 1988. (In Russian)
- Коберская, Ковальчук 2019 — Koberskaia N. N., Koval'chuk N. A. Alzheimer's disease with an early debut. *Medsinskii sovet*. 2019, (1): 10–16. <https://doi.org/10.21518/2079-701X-2019-1-10-16> (In Russian)
- Ковынева 2017 — Kovyneva I. A. Holophrasis as a method of language efforts conservation. *Baltiiskii gumanitarnyi zhurnal*. 2017, 6 (4): 110–112. (In Russian)
- Кольхалов 2012 — Kolykhalov I. V. Modern approaches to pathogenetic therapy of Alzheimer's disease. In: *Aktual'nye obzory. Farmateka*. 2012, (S3-12): 16–22. <https://farmateka.ru/ru/archive/article/8667?> (accessed: 10.01.2022). (In Russian)
- Котов и др. 2005 — Kotov A. S., Eliseev Iu. V., Semenova E. I. Alzheimer's disease: from theory to practice. *Medsinskii sovet*. 2005, (18): 41–44. (In Russian)
- Левашов 2018 — Levashov O. V. Optic disorders by reading and theory of dyslexia. Writing and reading disorders of children in international research field. In: *Chtenie v tsifrovuiu epokhu: sbornik materialov VIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii Rossiiskoi assotsiatsii disleksii*. Moscow, 2018. P. 34–38. (In Russian)
- Лурья 1979 — Lurii A. R. *Language and consciousness*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1979. (In Russian)
- Меркулова 2014 — Merkulova I. A. Quantitative characteristics of Russian lexis on Common-Slavic background. *Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia*. 2014, (3): 100–107. (In Russian)
- Нечаева и др. 2021 — Nechaeva N. V., Khel'me K. S., Kairova E. M. Easy and plain language translation as an intralingual type of translation training the intralingual translators. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Iazykoznanie*. 2021, 20 (3): 99–108. (In Russian)
- Парфенов 2011 — Parfenov V. A. Prevention of Alzheimer's disease. *Nevrologiya, neiropsikhiatriia, psikhosomatika*. 2011, 3 (3): 8–13. <https://doi.org/10.14412/2074-2711-2011-159> (In Russian)
- Первухина 2014 — Pervukhina S. V. *Structure-semantic and discursive-pragmatic of an adapted text*. Rostov-on-Don: Rostovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2014. (In Russian)
- Первухина 2015 — Pervukhina S. V. Characteristic features of adapted legal text. *Iazyk i kul'tura*. 2015, 1 (29): 31–37. (In Russian)
- Русецкая 2009 — Rusetskaia M. N. Dyslexia studying: from clinical to sociocultural paradigm. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Pedagogika i psikhologiya*. 2009, (1): 104–112. (In Russian)
- Сиденкова 2012 — Sidenkova A. P. *Alzheimer's disease. Clinical types. Stages of dementia. Structure of syndrom*. Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi meditsinskii universitet Publ., 2012. (In Russian)
- Титова 2018 — *Easy language: how to make information accessible for reading and understanding: metodicheskie rekomendatsii*. Titova E. G. (ed.). Minsk: Belorusskaia assotsiatsiia pomoshchi detiam-invalidam i molodym invalidam, 2018. (In Russian)
- Цветкова 1988 — Tsvetkova L. S. *Aphasia and restorative learning: textbook for students of defectological faculties of pedagogical institutes*. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1988. (In Russian)
- Чернявская 2020 — Cherniavskaia V. E. Metapragmatics: when the author brings meaning, and the addressee contexts. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2020, 17 (1): 135–147. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2020.109> (In Russian)
- Шелестюк 2010 — Shelestyuk E. V. Stages and patterns of semantic perception of the text. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*. 2010, 2 (23): 85–90. (In Russian)
- Шкильнюк и др. 2012 — Shkilnyuk G. G., Ilves A. G., Petrov A. M., Prakhova L. N., Kataeva G. V., Reznikova T. N., Stolyarov I. D. The relationship of cognitive impairment and changes in glucose metabolism in the brain in patients with multiple sclerosis. *Vestnik Rossiiskoi voenno-meditsinskoi akademii*. 2012, 1 (37): 121–125. (In Russian)
- Alonso-Hernández et al. 2021 — Alonso-Hernández J. B., Barragán-Pulido M. L., Gil-Bordón J. M., Ferrer-Ballester M. A. Using a Human Interviewer or an Automatic Interviewer in the Evaluation of Patients with AD from Speech. In: *Applied Sciences*. 2021, (11): 1–18.

- Bredel, Maaß 2016 — Bredel U., Maaß C. Duden. *Leichte Sprache: Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*. Berlin: Dudenverlag, 2016. P. 3–25.
- Canay 2019 — Canay D. E. *Leicht, leichter, Leichte Sprache — Eine Untersuchung zu sprachlichen Kodierungen und mentalen Modellen*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel., 2019.
- Cuentos Vega 2003 — Cuentos Vega F. *Anomia: la dificultad para recordar las palabras*. Madrid: TEA Ediciones, S. A. U., 2003.
- Jekat et al. 2018 — Jekat S., Kappus M., Schubert K. *Barrieren abbauen, Sprache gestalten*. Winterthur: ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, 2018.
- Knels 2020 — Knels C. Kommunikativ-pragmatische Störungen bei Alzheimer-Demenz. In: *Sprache. Stimme. Gehör*. 2020, (44): 90–94.
- Kulikova 2012 — Kulikova L. V. Technologicalisation of Discourse Practices: Globality Versus Cultural Specificity. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2012, (12): 1753–1761.
- Leichte Sprache 2014 — Leichte Sprache. *Netzwerk Leichte Sprache: Ratgeber*. Berlin: Bundesministerium für Arbeit und Soziales, 2014.
- Maaß 2015 — Maaß C. *Leichte Sprache. Barrierefreie Kommunikation: Das Regelbuch*. Berlin: Universität Hildesheim; LIT Verlag, 2015.
- Maaß, Rink 2017 — Maaß Ch., Rink I. Leichte Sprache: Verständlichkeit ermöglicht Gesundheitskompetenz. *Public Health Forum*. 2017, 25 (1): P. 50–53.
- Ovchinnikova, Pavlova 2017 — Ovchinnikova I., Pavlova A. Lexical substitution and paraphasia in advanced dementia of the Alzheimer type. In: *Psychology of Language and Communication*. 2017, 21 (1): 306–324. <https://doi.org/10.1515/plc-2017-0015>
- Schecker 2003 — Schecker M. Sprache und Demenz. In: *Sprache und Kommunikation im Alter*. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung, 2003. P. 278–292.

Received: January 18, 2022

Accepted: April 7, 2022

Копчук Любовь Борисовна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
kopchuk.ljubov@gmail.com

Андреева Валерия Анатольевна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
valeryandreeva@gmail.com

Коммуникация 2.0: языковые особенности переписки в мессенджере немецкоязычной молодежи Швейцарии

Для цитирования: Копчук Л.Б., Андреева В.А. Коммуникация 2.0: языковые особенности переписки в мессенджере немецкоязычной молодежи Швейцарии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 627–645.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.314>

В статье представлены результаты исследования сообщений из переписки в мессенджере *WhatsApp*, вошедших в корпус проекта швейцарских лингвистов *What's up, Switzerland?*, с целью выявления факторов своеобразия и языковых особенностей коммуникации молодежи Швейцарии. В центре внимания находятся основные факторы, определяющие особенности общения молодых пользователей, а именно языковая ситуация диалектно-литературной диглоссии в немецкоязычной Швейцарии, отражение на письме особенностей устной молодежной коммуникации, влияние технологий *Web 2.0*. Анализ аутентичного материала позволил установить, что повседневное письменное общение молодежи осуществляется преимущественно на диалекте, что соответствует ее стремлению к неформальному и ненормированному общению, а из-за отсутствия четких орфографических правил предоставляет широкие возможности для творческого самовыражения. Наряду с диалектом, который является главной языковой разновидностью и отличительной особенностью повседневного устного и письменного общения в Швейцарии, швейцарская молодежь располагает в письменной коммуникации своим собственным арсеналом языковых средств и приемов для реализации специфически молодежных стратегий и тактик. При общении в мессенджере молодые германошвейцарцы используют разнообразные приемы языковой игры и средства отграничения и «отчуждения» от нормативного языка. Игра с «чужими» языковыми средствами: немецким литературным стандартом, английским языком, этнолектами — чаще всего реализуется при общении в мессенджере по принципу переключения кода или смешения разных языковых форм. К важным результатам анализа относятся выявленные в корпусе многочисленные факты использования новых возможностей и средств цифровой коммуникации 2.0, которые обнаруживаются на фонетико-фонологическом, графическом, лексико-семантическом, морфосинтаксическом и прагматическом уровнях и убедительно демонстрируют все возрастающее влияние медиасреды на язык и характер общения молодого поколения.

Ключевые слова: молодежная коммуникация, мессенджер, диглоссия, диалекты, литературный стандарт.

Введение

Научный интерес к изучению особенностей молодежной коммуникации как комплексного эволюционирующего языкового явления находит отражение в многочисленных исследовательских проектах и разнообразных направлениях, среди которых в настоящее время на первый план вышли социокультурные и медийно-аналитические исследования.

Современный молодежный язык больше не может рассматриваться независимо от среды и средств коммуникации в контексте постоянно возрастающей дигитализации повседневной жизни. Для молодого поколения последнего десятилетия социологи, маркетологи и СМИ придумали много разных обозначений: «поколение Z» (в соответствии с теорией поколений У. Штрауса и Н. Хау), «центениалы» (от англ. *centennial* — «столетие»), *iGeneration* (*iGen*) по аналогии с *iPhone* (предложила психолог Д. Твенге), *digital natives* (от англ. «цифровые аборигены»), «зеты» и «зумеры» (см., напр.: [Скоблик 2019]). Весьма меткими представляются наименования «поколение голову вниз» — *Head-Down-Generation*, *Generation «Kopf unten»*, а также «поколение смартфон», отражающие тот факт, что молодые люди во всем мире предпочитают в повседневной жизни общение в формате обмена короткими сообщениями через мгновенные полиформатные мессенджеры. Не случайно *Smombie* (контаминация слов *Smartphone* и *Zombie*) стало в Германии молодежным словом 2015 г.

Повсеместное распространение интерактивных мультимодальных платформ, которые являются достижением технологии *Web 2.0*, в качестве неотъемлемого средства общения не только молодежи, но и общества в целом, оказывает значительное влияние на человеческое общение и на сам язык. В лингвистике интернета данный вид коммуникации уже получил наименование «коммуникация 2.0», под которой подразумевается общение с помощью сервисов и сети Интернет с возможностью диалогического взаимодействия и обмена текстовыми, графическими, видео- и аудиосообщениями.

Влияние цифровых средств коммуникации особенно заметно в молодежном языке, тем более что компьютеры и смартфоны стали естественной частью жизни молодежи и их использование в качестве средства коммуникации постоянно возрастает.

Влияние технологий Web 2.0 на молодежную коммуникацию

Проведенный в Германии в 2020 г. опрос молодых людей в возрасте 12–19 лет *JIM-Studie 2020* показал, что *WhatsApp* останется важнейшим сервисом онлайн-общения. 94 % молодых людей используют это приложение в качестве средства связи как минимум несколько раз в неделю, чтобы поговорить с другими (86 % ежедневно). Молодые люди, использующие *WhatsApp*, получают в среднем 22 сообщения в день. В настоящее время в группе *WhatsApp* общается со своим классом значительно больше учащихся (87 %) (девочки — 88 %, мальчики — 85 %), чем годом раньше — всего 69 % (девочки — 72 %, мальчики — 66 %). Одна из возможных причин такого резкого роста — пандемия коронавируса, которая сократила возможности личных контактов с одноклассниками как в школе, так и в свободное время [JIM 2020: 39–41].

В Швейцарии наблюдается аналогичная ситуация. По данным опроса *JAMES (Jugend, Aktivitäten, Medien — Erhebung Schweiz)*, проведенного Цюрихским университетом прикладных наук в 2020 г., повседневная медиажизнь молодых людей в Швейцарии во многом зависит от использования мобильных телефонов и интернета. При этом наблюдается резкое увеличение использования мобильных телефонов за последние два года: в выходные дни оно было почти на два часа больше, чем в 2018 г., и составляло около пяти часов, а в течение недели молодые люди использовали мобильный телефон более трех часов в день, что на 40 минут больше, чем в 2018 г. [Bernath et al. 2020: 29].

Из множества функций мобильного телефона наиболее популярными является обмен сообщениями в мессенджерах, таких как *WhatsApp* (97 % ежедневно или несколько раз в неделю), и использование смартфона в качестве часов (93 %). Далее следуют групповые чаты (92 %) и «серфинг» по интернету (92 %), использование социальных сетей (92 %) или прослушивание музыки (91 %). Как и в 2018 г., самым популярным приложением среди молодежи является *Instagram*¹ (316 упоминаний). Далее следуют *WhatsApp* (271 упоминаний) и *Snapchat* (192 упоминания), на четвертом месте *YouTube* (149 упоминаний), на пятом месте *TikTok* (86 упоминаний) [Bernath et al. 2020: 30, 34].

Приведенные данные в очередной раз подтверждают факт все возрастающего влияния медиа на общественные и политические процессы и в целом **медиа-тизации** общества, прежде всего, его молодежной части, которая на сегодняшний день полностью зависима от медиа как в информационной и развлекательной сфере, так и в коммуникативной деятельности (см., напр.: [Пивоварчик 2018; Наседкина 2018]).

Несмотря на, а возможно, и благодаря тому что общение, происходящее на таких коммуникационных платформах, имеет характер опосредованной коммуникации, молодежь не только Швейцарии, но и всего мира, в отличие от представителей старших поколений, предпочитает именно письменное общение устному. Частная переписка в мессенджерах выходит сегодня на первые позиции в молодежной коммуникации, т. е. превращается в основную форму повседневного общения, во-первых, ввиду возможности использования в письменной форме большинства способов и средств выражения, характерных для устной коммуникации, и во-вторых, благодаря таким преимуществам цифрового общения, как использование разнообразных мультимодальных средств.

Необходимость изучения языка молодежи в мессенджерах обусловлена тем, что цифровые каналы связи привели к появлению новых форм общения, которые уже нельзя четко отнести к устаревшей парадигме «письменность vs устность» и которые предоставляют более широкий простор для самовыражения. С другой стороны, в новых формах общения ярко проявляются основные специфические особенности молодежной коммуникации.

Особенности «новых диалогов» в *WhatsApp*

Ввиду того что общение через мессенджеры, в том числе через *WhatsApp*, приобретает характер беседы, близкий к естественному разговору «с глазу на глаз»,

¹ Meta признана экстремистской организацией в РФ.

К. Дюршайд определяет такое общение как «новые диалоги», которые характеризуются тем, что а) обмен сообщениями происходит в письменной форме, б) тексты записываются на мобильном устройстве, в) сообщения отображаются на экране в хронологическом порядке [Dürscheid 2016: 449].

Важным отличительным признаком «новых диалогов» в *WhatsApp* является то обстоятельство, что диалоги не обязательно создаются в виде четко определяемых последовательностей, то есть авторы могут вести диалог по своему усмотрению, не используя форм приветствия и прощания. На этом основании многие исследователи определяют переписку в мессенджере как квазисинхронную письменную коммуникацию, при которой коммуниканты взаимодействуют напрямую, однако не могут перебивать друг друга или даже выражать свои мысли одновременно; возможны незначительные временные задержки в развертывании коммуникации; при групповой коммуникации сообщения отображаются в порядке их получения сервером, который не всегда соответствует их реальной последовательности [Dürscheid 2003: 46].

К данным характеристикам необходимо добавить такие важные свойства коммуникации 2.0, как неподготовленность и часто небрежность речи, использование невербальных и мультимодальных средств, экспрессивность.

При общении молодежи в *WhatsApp* эти общие характеристики нового устно-письменного типа речи, обусловленные новыми средствами и способами коммуникации, сочетаются со специфическими характеристиками подростково-молодежного языка. К основным чертам коммуникации немецкоязычной молодежи и факторам, определяющим своеобразие молодежного языка на разных языковых уровнях, исследователи относят стремление молодежи к отграничению и отчуждению («*Verfremdung*»), групповой идентификации, самовыражению. Для социокоммуникативного поведения молодежи характерны инновативность, креативность, спонтанность и ситуативность, использование таких специфических дискурсивных стратегий, как «несогласие, бриколаж, сквернословие, подшучивание» («*Dis-sen, Bricolage, Lästereien, Frotzeleien*»), а также игра с языком [Walther 2018: 40, 41]. Е. Нойланд подчеркивает «особенное значение специфических способов выражения на этапе социализации молодых людей» [Neuland 2008: 56]. Одной из центральных функций молодежного языка всегда является отождествление себя с группой сверстников и отграничение себя от мира взрослых посредством использования и накопления определенных языковых ресурсов. На этом этапе жизни характерные языковые паттерны поведения приобретают определенную функциональную значимость, которая с возрастом утрачивается или берет на себя другие функции. Эти прототипические для молодежной коммуникации черты составляют основу, на которой выстраиваются прагматические функции соответствующих языковых средств в условиях конкретных дискурсивных практик.

Материал исследования

Материалом исследования послужили данные корпуса *What's up, Switzerland?*, созданного швейцарскими лингвистами в рамках исследовательского проекта², ра-

² Stark E. SNF Projekt „What's up, Switzerland?“ (Sinergia: CRSII1_160714). Universität Zürich. 2016–2018. www.whatsup-switzerland.ch (дата обращения: 10.11.2021).

бота над которым началась в 2014 г., когда после призыва проектной группы под руководством Э. Штарк жители Швейцарии стали добровольно предоставлять тексты своих бесед в *WhatsApp* для исследования.

Из 45 чатов, в которых переписка ведется на германошвейцарских диалектах, для анализа было отобрано 32 в соответствии с принадлежностью собеседников к возрастным группам 0–17 и 18–24 лет. Каждый чат содержит от 304 до 6918 сообщений.

Факторы своеобразия письменной коммуникации немецкоязычной молодежи Швейцарии

Характерные для всех молодежных языков разнообразные приемы и средства «отчуждения» от обычного, нормативного, свойственного прежде всего языку взрослых, находят в немецкоязычной Швейцарии особенное преломление, обусловленное спецификой социокультурного контекста и уникальной языковой ситуацией. В таких условиях в письменной коммуникации молодежи в мессенджере проявляется взаимодействие разнообразных факторов и аспектов, которые в значительной мере являются специфичными для германошвейцарского социума.

Основным фактором своеобразия коммуникации немецкоязычной молодежи Швейцарии в мессенджере *WhatsApp* является уникальная ситуация **диглоссии**, т. е. сосуществования двух родственных языковых разновидностей — литературного стандарта и диалекта, которые используются комплементарно в соответствии с ситуацией общения и различаются функционально, то есть распределяются по определенным сферам употребления. При этом диалект в Швейцарии выступает в качестве основной языковой разновидности устного и неформального письменного общения всех членов языковой общности независимо от социальной принадлежности (о ситуации диглоссии см.: [Копчук 2018]).

Германошвейцарцы всех возрастов используют диалект в качестве своего разговорного языка, то есть в функции *Umgangssprache*, и поскольку устная повседневная молодежная коммуникация осуществляется исключительно на диалекте, и в письменном диалогическом общении между сверстниками естественным образом используется «записанный» диалект. В целом выбор языковой формы на письме обусловлен теми же экстралингвистическими факторами, что и в устной коммуникации: диалект ассоциируется с доверительностью и непринужденностью, стандартный язык — с дистантностью и нормированностью. При общении с друзьями или близкими германошвейцарцы используют тот диалект, на котором говорят.

Таким образом, в немецкоязычной Швейцарии диалект не может быть и не является специфически молодежной языковой формой, так как он употребляется в устной коммуникации без социальных предпочтений или ограничений в большинстве ситуаций неинституционального дискурса как преимущественно устная разновидность языка. Однако не все возрастные группы в равной мере пользуются письменно оформленным диалектом. Использование диалекта на письме может выполнять сигнальную функцию принадлежности к более молодому поколению и тем самым служить намеренно выбранным средством групповой и индивидуальной самоидентификации и самовыражения.

Более частое использование цифровых каналов связи именно молодыми людьми, их стремление к неформальному и ненормированному общению ведет к все более широкому использованию диалектной письменности и значительной вариативности диалектной орфографии ввиду отсутствия соответствующих правил и норм. Письменно оформленный диалект (*verschriftete Mundart*) получил среди швейцарских лингвистов наименование *Digilekt*. При этом исследователи подчеркивают множественность, региональную, гендерную, возрастную вариативность и даже индивидуальное своеобразие таких «дигилектов», а также их обусловленность стремлением прежде всего к творческому использованию приемов языковой игры, которое для многих молодых людей стало частью повседневной жизни в цифровой коммуникации и в социальных сетях³.

По оценкам исследователей, а также по материалам корпуса *What's up, Switzerland?*, в абсолютном большинстве случаев общение в мессенджере осуществляется на диалекте. При этом, как показывает анализ материала, именно молодые германошвейцарцы в возрасте до 17 лет отдают предпочтение диалекту на письме чаще, чем коммуниканты от 18 до 24 лет и старше.

Ситуация диглоссии непосредственно обуславливает также особенности ситуации внешнего многоязычия, которая определяет специфический социокультурный контекст и является для всех жителей Швейцарии неотъемлемой составляющей национального самосознания.

В соответствии с концепцией Нойланд, внутреннее и внешнее многоязычие представляют собой две основные категории, определяющие лингвистические особенности немецкого молодежного языка [Neuland 2008: 148–155]. В условиях германошвейцарской ситуации диглоссии обе категории приобретают особую значимость для реализации стратегий молодежного общения и потребностей речевых практик молодежи. Именно внутреннее и внешнее многоязычие предоставляет молодым германошвейцарцам возможность использования других кодов, находящихся в оппозиции к немаркированному коду, в данном случае к собственному диалекту.

Речевые приемы письменной коммуникации молодежи Швейцарии, обусловленные фактором внутреннего многоязычия

Внутреннее многоязычие в Швейцарии формируется в первую очередь вариативностью многочисленных территориальных диалектов, а также постоянной (напряженной) ситуацией выбора между диалектом и литературным стандартом в различных коммуникативных ситуациях.

В поисках средств отчуждения молодые германошвейцарцы обращаются к заимствованиям из «чужого» диалекта, а также используют «чужие» варианты диалектного написания для реализации игрового приема «говорить 'чужим' голосом» [Dürscheid, Spitzmüller 2006: 33].

Зачастую участники переписки в мессенджере используют спонтанное написание с различными орфографическими стратегиями, которые опираются на ре-

³ Dialekt als Digilekt — Mundartschreibung im Internet. <https://www.srf.ch/audio/schnabelweid/dialekt-als-digilekt-mundartschreibung-im-internet?id=11477329> (дата обращения: 10.11.2021).

гиональные традиции, при этом региональные различия могут затруднять взаимопонимание между носителями разных диалектов и нередко требуют перевода. Например, одна и та же фраза может иметь разное письменное оформление: *Nach em nice Workout im Gym no chli chille u Nach em näisse Wörkaut im Dschimm no chli tschille* ('После приятной тренировки в тренажерном зале можно расслабиться')⁴.

Анализ материалов корпуса показывает, что наиболее часто используемым средством из арсенала «внутреннего многоязычия» для реализации стратегии отчуждения является чередование языковых разновидностей (*Varietätenwechsel* — см.: [Neuland 2008: 151–154]), которое в условиях диалектно-литературной диглоссии реализуется как переключение с диалекта на немецкий литературный стандарт, который воспринимается молодыми германошвейцарцами зачастую как иностранный (чужой) язык (*Fremdsprache*) наряду с тремя другими языками четырехязычной Швейцарии — французским, итальянским и ретороманским. При переписке в мессенджере молодые собеседники наиболее часто используют механизмы **переключения кодов** (*Code-switching*), т. е. чередования элементов двух или более языков или языковых разновидностей в рамках одного коммуникативного акта, или скрещивания, при котором возможно игровое смешение диалекта и немецкого языка в одном предложении (примеры (1), (3)).

- (1) spk733: *und denn hetter en witz verzellt* ('Und dann hat er einen Witz erzählt' «А потом он рассказал анекдот») (262, ID: 295964)⁵

spk733: *er hett gseit: weisch du welche leute am meisten hilfsbereit sind?* ('Er hat gesagt: weißt du welche Leute am meisten **hilfsbereit sind?**' «Он сказал: вы знаете, какие люди наиболее полезны?») (262, ID: 295965).

В примере (2), вероятно, обыгрывается пословица *Alte Liebe rostet nicht* (ср. рус. *Старая любовь не ржавеет*), однако молодая собеседница предлагает собственную формулировку в соответствии с предметом разговора для усиления игривого, ироничного эффекта. Переключение с диалекта на немецкий стандарт придает данному выражению характер отчуждающей цитаты, что создает впечатление его большей весомости и назидательности.

- (2) spk2174: *i 2 wuche geitsi mit emne angere* ('In 2 Wochen geht sie mit einem anderen' «Через две недели она поедет с кем-нибудь другим») (727, ID: 956030)

spk2173: *hhahahahahah isch so* ('ist so' «Это так») (727, ID: 956031)

spk2173: *wahre liebe ist wie ihre schminke schwer und hässlich* 😊 «Настоящая любовь, как ее макияж, тяжела и уродлива» (727, ID: 956032).

Наряду с таким намеренным включением немецкого стандарта в диалектную беседу нередко смешение двух языковых разновидностей происходит непроизвольно. Причиной значительной диалектно-литературной вариативности в пись-

⁴ Schweizerdeutsch im Wandel. Knocken Anglizismen die Mundart aus? 08.09.2020. <https://www.srf.ch/kultur/gesellschaft-religion/schweizerdeutsch-im-wandel-knocken-anglizismen-die-mundart-aus> (дата обращения: 10.11.2021).

⁵ Приведенные в статье тексты сообщений *WhatsApp* отобраны по материалам корпуса *What's up, Switzerland?* с указанием в скобках номера чата и идентификационного номера сообщения. В скобках приводится перевод на немецкий литературный стандарт. Перед сообщением указан номер его автора (*spk* — *speaker*).

менной коммуникации германошвейцарской молодежи можно считать то обстоятельство, что правила письменности, установленные школой, часто прочно укоренились в умах молодых людей и смешение форм происходит ненамеренно (пример (3)). При этом можно проследить зависимость этого явления от возраста молодых пользователей. В возрастном диапазоне до 17 лет стандартное написание слов и фраз обнаруживается реже, в то время как собеседники в возрасте от 18 до 24 лет часто смешивают диалектное и стандартное написание.

- (3) spk2215: *mir hets aui **nachrichte** glöscht und i schribe **dir jetzt** dasde wider unger mine **kontakte** bisch* ('Mir hat es alle Nachrichten gelöscht und ich schreibe dir jetzt dass du wieder unter meinen Kontakten bist' «Он удалил все мои сообщения, и теперь я пишу тебе, что ты снова среди моих контактов») (734, ID: 817836).

Такие примеры отражают также явление, обусловленное характером языковой ситуации в немецкоязычной Швейцарии, при которой диалекты постоянно лексически «подпитываются» стандартными средствами номинации. В дальнейшем такие заимствования из немецкого литературного стандарта подвергаются «**диалектизации**», т. е. приспособляются к условиям диалектного употребления. В среде германошвейцарцев даже иногда высказываются опасения за чистоту диалектов из-за угрозы со стороны таких вторжений «**германизмов**» («*Germanismen*»).

Речевые приемы письменной коммуникации молодежи Швейцарии, обусловленные фактором внешнего многоязычия

Внешнее многоязычие является для всех жителей четырехязычной Швейцарии естественной социокультурной средой, которая формирует особое языковое сознание — возможность говорения «по-другому» («*Auch-anders-Sprechen-Können*») [Dürscheid, Spitzmüller 2006: 16]. Сосуществование разных языков Швейцарии, к которым добавляются языки мигрантов, является для молодежи немецкоязычной Швейцарии важным ресурсом реализации стратегии «отчуждения» от обычного, а также лингвокреативности и групповой идентификации.

Анализ материалов корпуса подтверждает универсальный характер основных механизмов взаимодействия языков в условиях внешнего многоязычия: *Code-switching* (переключение кодов) и *gemischtes Sprechen* («смешанное говорение»), а также скрещивания (*Kreuzungen*) с языками мигрантов [Neuland 2008: 156–160]. Так называемый этнический немецкий обладает в Швейцарии особым субкультурным престижем, что демонстрирует пример (4), в котором одна из собеседниц имитирует в целях языковой игры неправильный язык человека с миграционным прошлым:

- (4) spk3208: **Wenn kommen du?!** ('Wann kommst du?' «Когда ты придешь?») (951, ID: 937200)
spk3207: *12:20 öbbe* ('12:20 etwa' «Примерно в 12.20») (951, ID: 937201).

Среди чатов, собранных в корпусе, можно обнаружить значительное количество примеров письменного общения швейцарцев, носителей разных языков (пример (5)). Для таких многоязычных диалогов характерна большая языковая бли-

зость к литературному стандарту и более частое переключение с диалекта как на стандартный немецкий язык, так и на английский и другие языки.

- (5) spk733: *gueti besserig und chum guet a !!* ('Gute Besserung und komm gut an!' «Выздоровливай скорее и доброго пути!») (337, ID: 296145)
spk734: *merciiii love youuu*♥♥♥♥ «Спасибо, люблю тебя» (337, ID: 296146)
spk733: *my habibtii* ♥ (араб. *habibi* — «дорогой») (337, ID: 296147).

Английский язык, безусловно, является важной составляющей повседневной жизни молодых людей и одним из основных ресурсов, обеспечивающих реализацию разных стратегий и приемов молодежной коммуникации.

Многочисленные исследования текстов SMS и *WhatsApp*, проведенные швейцарскими лингвистами, убедительно показывают, что английский язык, наряду со швейцарско-немецкими диалектами, является доминирующим языком в швейцарской цифровой коммуникации (см., напр., [Bucher 2016]).

Можно выделить два основных аспекта участия английского языка в коммуникации молодежи Швейцарии. Во-первых, молодые швейцарцы широко включают английские заимствования в диалектную устную и письменную речь, что приводит к их интеграции и диалектизации. Эти процессы обуславливают внутришвейцарскую вариативность произношения и написания слов английского происхождения в соответствии с особенностями диалектов, а также расхождения в грамматическом роде заимствований и в результатах словообразовательных процессов (см.: [Копчук 2021]).

Особый интерес в исследованном корпусе представляют примеры словотворчества на основе заимствований из английского языка:

- (6) spk2215: *ja stalk ne ir klass und finds use!* ('Ja stalke ihn in der Klasse und finde es heraus!' «Да, выследи его в классе и узнай!»; от англ. *to stalk* «преследовать») (734, ID: 817880)
spk2216: *Natürlech! I wirde d'oberstalknuwang!* ('Natürlich! Ich werde die oberstalknuwang!' «Конечно! Я буду главным преследователем!») (734, ID: 817881).

Во-вторых, в соответствии с приемом отчуждения английские слова, словосочетания и целые фразы включаются в диалектную коммуникацию по принципу переключения кода или смешанного говорения (примеры (7)–(8)). Тем самым молодые коммуниканты сигнализируют свою англоязычную компетенцию и соответствующий статус, а также во многих случаях — принадлежность к определенной субкультуре (рэперов, хипстеров, геймеров и т. д.).

- (7) spk1310: *mir sind eifach s dreamteam i de schuel, im japanisch und sogar bim subway* ('Wir sind einfach ein Traumteam in der Schule, im Japanisch und sogar bei der U-Bahn' «Мы просто команда мечты в школе, на японском и даже в метро») (433, ID: 488488).
(8) spk1309: *Nei. Niemert isch as fun as you*☺ ('Niemand ist so ulkig wie du' «Нет никого такого же забавного, как ты») (433, ID: 487999)

Англоязычные включения используются для выражения требований, ответов, нефатических вопросов, приветствий, восклицаний, извинений, указаний времени и места, а также могут образовывать структурную рамку высказывания (пример (11)).

- (9) spk733: *crazy i chönnt das ni haha* ('Crazy ich könnte das nie haben' «Сумасшедший, я никогда не мог бы этого допустить») (262, ID: 295790).
- (10) spk1013: :) *i sincerely apologise*. «Я искренне извиняюсь» (337, ID: 331893).
- (11) spk423: *Easy am 19:00 dert isch easy?* ('Easy im 19:00 dort ist easy?' «Удобно в 19:00?») (159, ID: 175754).

Пример (12) демонстрирует характерное и естественное для общения молодежи Швейцарии в мессенджере смешение диалекта, немецкого литературного стандарта и английского языка в одном высказывании. В данном случае собеседница в ответ на жалобу подруги использует спонтанно подобранные языковые средства для максимальной убедительности:

- (12) spk1642: *Mool sicher chasch eppis vom privatlebe verzelle, eifach ned grad so „prahle“ (sorry für das wort, du weisch was ich meine) im moment..well am afang hets ja au klappet gha* ('Wohl sicher kannst du etwas vom Privatleben erzählen, einfach nicht grade „prahlen“ (sorry für das Wort, du weißt was ich meine) im Moment. Weil am Anfang hat es ja auch geklappt' «Конечно, ты можешь что-то рассказать о своей личной жизни, только не просто «хвастаться» (прости за слово, вы понимаете, о чем я) в данный момент. Потому что вначале это работало») (532, ID: 628632).

Речевые приемы письменной коммуникации молодежи Швейцарии, отражающие особенности устного общения

В письменной коммуникации в мессенджере отражаются особенности, свойственные повседневному устному молодежному общению. Концептуальная устность (разговорность) цифровой письменной коммуникации обуславливает использование средств выражения, определяющих стиль устной молодежной речи: интенсификаторов, экспрессивных междометий, разговорной и молодежной лексики, бранных слов, фразеологизмов, цитат из СМИ и т. д. (см.: [Christen 2003: 32–33; Hofmann 2018: 72–73], а также разнообразных приемов языковой игры и бриколажа.

Среди слов-интенсификаторов, широкое использование которых в переписке отражает стремление молодых людей к максимальной выразительности в соответствии со стратегиями интенсификации («Intensivierungsstrategien» — К. Дюршайд) [Dürscheid, Spitzmüller, 2006: 19], обращает на себя внимание специфически швейцарское *huere* ('sehr', 'besonders' «очень, особенно»), претерпевшее коннотативный сдвиг и семантическое расширение, так как имеет происхождение из грубо-фамильярного стилистического регистра, однако укоренилось в коммуникации швейцарской молодежи и даже включено в словарь «Wörterbuch der Schweizer Jugendsprache

2002» [Pons 2002: 25]. С общим количеством употреблений (1637) в 25 чатах изучаемого корпуса оно составляет конкуренцию общенемецкому *geil*, получающему все большее распространение в молодежном дискурсе в значении 'toll' «круто»; 'aufregend' «впечатляет», несмотря на аналогичное происхождение из табузированной сферы (781 употребление в 37 чатах), а также заимствованным из английского языка *mega* ('sehr', 'besonders' «очень, особенно») (3895 употреблений в 37 чатах) и *super* (1478 употреблений в 39 чатах).

Кроме того, слово *huere* обнаруживает в молодежных чатах полифункциональность, а именно используется как интенсификатор (*haha ja s dued huere weh* 'haha es tut sehr weh' «это очень больно»), как оценочное прилагательное (*huere fist* 'ganz fest' «очень жестко») или как наречие (*auso i wär huere defür wenn mir am SA würde ga* 'Also ich wäre sehr dafür, wenn wir am Samstag gehen würden' «Так что я был бы очень за, если бы мы поехали в субботу»). Такое функциональное разнообразие и регулярное употребление позволяют предположить, что данное слово является одним из маркеров групповой и индивидуальной идентификации в устной и письменной коммуникации германошвейцарской молодежи.

В переписке молодые пользователи нередко стремятся к нарушению «норм» собственной диалектной письменной коммуникации, что в большинстве случаев обусловлено склонностью к игре с языком, приемы которой можно обнаружить на разных языковых уровнях.

1. Игра с орфографией.

(13) spk3208: **Okui** (951, ID: 937185)

Mir no do ('Wir nicht doch' «Мы же нет») (951, ID: 937186)

spk3207: **Oukey** :) (951, ID: 937188).

Вариативность произношения и написания личного местоимения в пределах одного диалога демонстрирует пример (14):

(14) spk2216: **Ifröie mi scho druf!** ('Ich freue mich schon drauf!' «Я с нетерпением жду этого!») (734, ID: 817923)

spk2215: **ig mi ou** ('Ich mich auch' «Я тоже») (734, ID: 817924).

Исключительно молодежным языковым феноменом игры с орфографией под влиянием английского языка можно считать написание немецких и диалектных слов со звуком [ʃ] через *sh* вместо *sch* (*ish*, *tshuldigung*, *shomal*, *shmerz*). Такое написание в результате орфографической интерференции является примером реализации особой нормы, которая согласовывается и устанавливается специально для разных групп сверстников и может служить маркером разграничения и идентификации.

В примере (15) интерференция английской орфографии проявляется в написании личной формы глагола *sein* (*ist*):

(15) spk2174: si **ish** ds beste bispiu dasme cha abstürze weme mit de fausche lüt zeme **ish** ('Sie ist das beste Beispiel dass man kann abstürzen wenn man mit den falschen Leuten zusammen ist' «Она — лучший пример того, что можно потерпеть крах, когда общаетесь не с теми людьми») (727, ID: 955965).

2. Игра с лексическим материалом.

- (16) spk1230: **Jodidodu** (400, ID: 464676)
Schwabschwab (400, ID: 464677)
spk1231: **Jodelijuhi** (400, ID: 464678).
- (17) spk1014: *Guetsnacht, du whatsapp-poetin und beschti!* ('Gute Nacht, du Whatsapp-Poetin und beste!' «Спокойной ночи, *Whatsapp*-поэтесса и лучшая!») (337, ID: 331888)
spk1013: **bebemüsliläbensretteriin** (337, ID: 331889).

Игровой и шуточный характер имеет употребление «чужих» для германо-швейцарцев приветствий — нижненемецкого *moin* или стандартного *Guten Morgen* (примеры (18)–(19)).

- (18) spk1309: **Moin** ('Morgen, morgen' «Утра, утра») (433, ID: 488752)
spk1310: **guete morge** 😊 ('Guten Morgen' «Доброе утро») (433, ID: 488753).
- (19) spk1186: *I schrib dr denn no wäge morn* ('Ich schreibe dir dann noch wegen morgen' «Я напишу тебе потом насчет завтрашнего дня») (386, ID: 447200)
spk1187: **Moin, moin, ufem weg zu dim coole kurs?** 😊 ('Morgen, morgen, auf dem Weg zu deinem coolen Kurs?' «Доброе утро, ты идешь на свой клевый курс?») (386, ID: 447201).

Возможна также игра с аббревиацией, в том числе использование так называемых цифровых омофонов:

- (20) spk1187: *Für d mitarbeiter wirts meistens erst nochem z n8 würkli lustig* 😊 ('Für die Mitarbeiter wird es meistens erst nach dem Znacht ('Abendessen') wirklich lustig' «Для сотрудников это обычно становится действительно забавным только после ужина») (396, ID: 423105).

3. Игра с фразеологией.

Своеобразными приемами языковой игры можно считать включение в сообщения общенемецких обиходно-разговорных фразеологизмов в диалектной форме с целью усиления выразительности (примеры (21)–(22)).

- (21) spk1186: *Nei i sitz jo nid ufem trochene und nag au nid am hungertuech* 😊😊 ('Nein ich sitze ja nicht auf dem Trockenem und nage auch nicht am Hungertuch' «Я же не бедствую и не голодаю») (386, ID: 423176) (ср.: *auf dem Trockenem sitzen*, обих.-разг. 'keine Vorräte / Mittel mehr haben'; *am Hungertuch nagen* обих.-разг. 'arm sein').
- (22) spk2215: *oh gott roxi wie chunsch jetzt uf ds?????* ('Oh Gott Roxi wie kommst jetzt auf das ?????' «О боже, Рокси, как тебе это пришло в голову????») (734, ID: 818109)
spk2215: *ds chunnt so us heiterem himmu use* ('Das kommt so aus heiterem Himmel heraus' «Это как гром среди ясного неба») (734, ID: 818110) (ср.: *aus heiterem Himmel, plötzlich; überraschend*).

К проявлению склонности к языковой игре и одновременно стремления к экономии усилий и языковых средств можно отнести употребление сокращенного варианта общенемецкого фразеологизма *keinen blassen Schimmer (von etwas) haben* ('nichts wissen' — «не иметь представления»). Интересно, что элиминируется не определительный, а стержневой, субстантивный, компонент данного устойчивого словосочетания (примеры (23)–(25)).

- (23) spk1186: **I ha nid e blasse** wie de uff odr zuemachsches 😊 ('Ich habe nicht eine blasse wie der auf oder zugemacht' «Я не имею понятия, как он открывается и закрывается») (386, ID: 438169).
- (24) spk1186: **I ha kei blasse** was do chunnt 😊 ('Ich habe keine blasse was da kommt' «Я не имею понятия, что будет») (386, ID: 438763).
- (25) spk1637: **Wielang chan mer den blibe** ('Wie lange können wir denn bleiben' «Как долго мы можем оставаться?») (530, ID: 627677).
 spk1638: **Hahah ken blasse!** 😊😊 ('Hahah keine blasse!' «Хаха без понятия!») (530, ID: 627679).

Материал корпуса показывает, что данное выражение и его сокращенный вариант встречаются именно в молодежных чатах, в то время как в переписке собеседников старшего возраста преобладают диалектные формы другого словосочетания — *keine Ahnung (von etwas) haben* (*kei / kai / keeei ahnig*). При этом варианты сокращения данного фразеологизма *k.a., ka, Ka, KA* регулярно встречаются в большинстве чатов, независимо от возраста.

Проявлением языковой игры в аспекте лексической сочетаемости можно считать включенные в диалектный контекст гибридные образования, в которых соединяются немецкий и английский компоненты:

- (26) spk734: sind so komisch es het lüt die die jede tag aleggit ('Sind so komisch es gibt Leute die die jeden Tag anlegen' «Такие странные, есть люди, которые каждый день закладывают») (262, ID: 295786)
 spk733: **augenlid workout** 😊 'тренировка век' (262, 295787).

Особенной разновидностью языковой игры является прием манипулирования языковым материалом с использованием всевозможных «подручных» вербальных и невербальных средств, получивший наименование бриколаж (*Bricolage*). Интересным случаем бриколажа можно считать прикрепление так называемого хештега в качестве мета-комментария при оформлении высказывания:

- (27) spk184: **Absurdität vom feinste** ♥ #vo-dem-werde-mer-oisne-chinder-verzelle ('Absurdität vom feinsten ♥ #von-dem-werde-ich-unseren-Kindern-erzählen' «Абсурд во всей его красе ♥ # Об-этом-я-расскажу-нашим-детям») (64, ID: 118385).

К характерным особенностям молодежной коммуникации относится также подражание «чужому» стилю речи, имитация «чужих» социальных ролей. В диалоге (пример (28)) собеседник использует для оценки умозаключений собеседницы фразу, содержащую аллюзию на знаменитый фильм о Шерлоке Холмсе:

(28) spk1187: *Haha, du häsch no en papa u zwei gschwüsteri* 😊 ('Haha, du hast noch einen Papa und zwei Geschwister' «У тебя есть еще папа и двое братьев и сестер») (386, ID: 423209)

spk1186: 😊 *guet gmerkt sherlock* ('Gut gmerkt Sherlock' «Хорошо сказано, Шерлок») (386, ID: 423210).

Речевые приемы молодежи Швейцарии, обусловленные особенностями письменной цифровой коммуникации

При общении в мессенджере молодые герmanoшвейцарцы широко используют технические возможности, предоставляемые письменной квазисинхронной коммуникацией 2.0.

Мессенджеры, как и другие цифровые каналы связи *Web 2.0*, являются не только техническими средствами так называемой опосредованной коммуникации, с помощью которых может быть реализована определенная форма общения, они также вносят свой вклад в создание и формирование передаваемой информации. Благодаря быстрому обмену сообщениями письменная цифровая коммуникация имитирует устное общение в форме диалога, т.е. реализует в письменной форме квазиустный разговор / беседу и квазисинхронную ситуацию общения, что требует использования специальных средств и приемов.

1. Использование «фонетического письма».

Поскольку в диалекте нет установленных орфографических правил, молодые коммуниканты часто отдают предпочтение фонетическому написанию, так как с ним нельзя «ошибиться» (см. [Dürscheid, Spitzmüller 2006: 21–22]): *tscheggis, mahn, oukey, nääi, schadsii, ia, xi, ezd, hessig, nix, zü, ia* и др.

Данный принцип написания часто распространяется и на заимствования из английского языка: *messi, loose, hipschter, kuul, salatosose, singel, cheggi, okei*.

2. Компенсация невербальных средств коммуникации.

К наиболее часто встречающимся способам компенсации приемов и средств устной коммуникации можно отнести графическую передачу просодических явлений. Она применяется в отношении разговорных частиц, таких как *jaa, neei, okee*, междометий: *hmm, heee, woow* или *oooh*. Кроме того, вопросительные и восклицательные знаки могут стоять в сообщении отдельно в определенной последовательности и сочетании (?!?!?!?, ??, !!). Имитация просодии также реализуется через сочетание вопросительных или восклицательных знаков и слова (*Perfekt!!, ghaa??, niid???*).

Эмотивную и оценочную функции часто выполняют средства вербализации эмоций, прежде всего смеха: *hehe, haha, hihi, chch, hrhr, ahaha*, а также радости, восторга, облегчения и др.: *juhui, wuhuu, pffff, halleluja*.

Широко распространенным (не только в молодежной среде) приемом передачи просодических явлений в цифровой коммуникации является использование прописных букв. Такая имитируемая просодия «представляет собой процесс замены паравербальных и невербальных знаковых систем графическими средствами» (перевод наш. — Л. К., В. А.) [Strätz 2011: 151] и призвана акцентировать внимание на определенной реплике или слове (примеры (29)–(30)). Во многих случаях про-

писными буквами пишутся не только отдельные слова (*WAS, OU, VIU, ABSOLUT, WUNDERBAR!*), но и целые предложения (*I BI WÜRK DEHEIME BI MIM LAPTOP* «Я действительно дома у моего ноутбука») или фрагменты предложений (*OMG WIE SCHLIMM* «О боже, как плохо»).

(29) spk2174: *I STIRBE* (‘Ich sterbe’ «Я умираю») (727, ID: 955815)

spk2174: *WAS SCHICKT DE DS ÜS* (‘Was schickt der das uns’ «Что он нам отправляет»)(727, ID: 955816).

(30) spk2215: *schrecklech die hipschers überau*. (‘Schrecklich die Hipsters überall’ «Ужасно, везде хипстеры.») *i ha z gfüeu i mutiere ou zu eim* (‘Ich habe das Gefühl ich mutiere auch zu einem’ «У меня ощущение, что я тоже превращаюсь в такого же») (734, ID: 817938)

spk2215: *ABER I WIRDE KENNE VERSPROCHE!!!!* (‘Aber ich werde keiner, versprochen!!!!’ «Но я таким не стану, обещаю!!!!») (734, ID: 817940).

Эффект выделения фрагментов сообщений прописными буквами усиливается на фоне общепринятого написания всех диалектных, а также стандартно-немецких слов исключительно строчными буквами. Отказ от верхнего регистра, который даже считается одним из универсальных правил цифрового этикета непринужденного общения, так же как отказ от точки в конце предложений, вызван необходимостью экономии времени по принципу «скорость важнее всего».

Функцию компенсации выражения эмоций при живом общении нередко выполняют на письме повторы слов (пример (31)).

(31) spk2216: *I hoffes dasde kene wirsch!!!!* (‘Ich hoffe es dass du keiner wirst!!!!’ «Надеюсь, что ты таким не станешь!!!!») *Sonst wird die laura böse böse!!!* (‘Sonst wird die Laura böse böse!!!’ «Иначе Лаура разозлится!!!!») (734, ID: 817941)

spk2215: *OU nime lieber nid!!!* (‘OU nur lieber nicht!!!’ «ОУ, лучше не надо!») *i wirde nie nie nie zumene hipschter wenn du bös wirsch* (‘Ich werde nie nie nie zu einem Hipster wenn du böse wirst’ «Я никогда не стану хипстером, если ты будешь злиться») (734, ID: 817942).

3. Сокращения и аббревиация.

Анализ показывает, что все многочисленные аббревиатуры и акронимы, которые используют молодые германошвейцарцы, не имеют диалектной основы, а восходят либо к общенемецким выражениям: *hdl* — ‘*hab dich lieb*’ «люблю тебя»; *wms* — ‘*was machst so*’ «чем занимаешься»; *omg* — ‘*Oh, mein Gott*’ «О, мой Бог»; *ka* (*k.a.*, *kA*, *Ka*) — ‘*keine Ahnung*’ «без понятия»; *lg* — ‘*liebe Grüsse*’ «всего хорошего»; *gg* — ‘*geht’s gut*’ «я в порядке» — либо заимствованы из английского языка: *btw* (*by the way*), *lol*, *fb*, *wtf*, *Yolo*, *Np*, *aka*, *tv*. Их использование в диалектных сообщениях не носит характера переключения или смешения кода, а является маркером групповой принадлежности.

Заключение

Как показал анализ материала из корпуса *What’s up, Switzerland?*, в коммуникации германошвейцарской молодежи в мессенджере в определенной степени от-

ражаются, с одной стороны, особенности языковой ситуации диалектно-литературной диглоссии, с другой — особенности молодежного языка, характерные для общения в устной форме, а с третьей — особенности так называемой письменной квазисинхронной коммуникации.

Реализация прототипической для молодежных языков стратегии отчуждения, которая направлена на противопоставление себя другим и обособление от окружающих, обеспечивается в первую очередь использованием «чужих» выразительных средств. Для молодежи немецкоязычной Швейцарии основными источниками являются иностранные языки (*Fremdsprachen*), этнический (этнолектальный) немецкий, «чужой» немецкий литературный стандарт, а также «чужие», т. е. неродные, диалекты.

Несмотря на то что далеко не все явления, обнаруженные в корпусе, можно отнести к отличительным для коммуникации молодежи Швейцарии, анализ показывает, что новые формы общения вносят серьезные коррективы в определение характера диглоссии в немецкоязычной Швейцарии как медиальной. На смену концепции **медиальной** диглоссии, в основе которой лежала устаревшая парадигма «письменность vs устность», приходит концепция **ситуативной** диглоссии, при которой выбор языковой формы обусловлен ситуациями институционального или приватного общения вне зависимости от письменного или устного модуса коммуникации.

Подводя итоги анализа материала корпуса, можно отметить, что так называемые дигилекты, под которыми в данном исследовании подразумеваются формы письменной коммуникации молодежи немецкоязычной Швейцарии, представляют собой сочетание (нередко эклектичное) разных языковых средств и языковых разновидностей (ср. понятие «языкового хаоса» по М. А. Кронгаузу). Языковую основу молодежных дигилектов, которую образует родной диалект, молодые германошвейцарцы намеренно и/или произвольно «скрещивают» с немецким стандартным языком, английским и другими иностранными языками, а также максимально применяют языковые и неязыковые средства, обусловленные или сформированные средой *WhatsApp*.

С достаточной степенью уверенности можно предположить, что в соответствующих ситуациях устного общения в молодежной среде преобладает родной диалект с частым переключением на английский язык. Широкое распространение практики смешения в мессенджере разнообразных языковых средств обусловлено именно письменным характером общения и техническими возможностями, которые предоставляют цифровые каналы связи.

Словари и справочная литература

Bernath et al. 2020 — Bernath J., Suter L., Waller G., Kalling C., Willemsse I., Süss D. *James. Jugend, Aktivitäten, Medien — Erhebung Schweiz*. Zürich: Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, 2020. 72 S. https://www.zhaw.ch/storage/psychologie/upload/forschung/medienspsychologie/james/2020/ZHAW_Bericht_JAMES_2020_de.pdf (дата обращения: 10.11.2021).

JIM 2020 — Jugend, Information, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland. *Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (mpfs)*. Stuttgart, 2020. https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2020/JIM-Studie-2020_Web_final.pdf (дата обращения: 10.11.2021).

Pons 2002 — *Englisch. Schweizerdeutsch/Deutsch — Französisch; von Schülerinnen und Schülern vom 7. bis 13. Schuljahr aus der ganzen Schweiz*. Zug: Klett und Balmer, 2002. <http://www.klett.ch/klett/export/download/jugendsprache.pdf> (дата обращения: 10.11.2021).

Литература

- Копчук 2018 — Копчук Л. Б. Проблема языкового стандарта в условиях диглоссии немецкого языка Швейцарии. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018, 11 (2): 343–350.
- Копчук 2021 — Копчук Л. Б. Проявления языковой гибридации в практиках письменной повседневной коммуникации молодежи немецкоязычной Швейцарии. *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. 2021, 6 (848): 46–58.
- Наседкина 2018 — Наседкина Н. И. Сущность медиатизации как явления современного общества. *Universum: Филология и искусствоведение*. 2018, 9 (55). [https://7universum.com/pdf/philology/9\(54\)/Nasedkina.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/9(54)/Nasedkina.pdf) (дата обращения: 10.11.2021).
- Пивоварчик 2018 — Пивоварчик Т. А. Медиатизация как фактор развития коммуникативной активности личности. В сб.: *Корпоративные стратегические коммуникации: новые тренды в профессиональной деятельности*: м-лы Второй Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22–23 февраля 2018 г. Минск, 2018. С. 149–152.
- Скоблик 2019 — Скоблик О. Н. Теория поколений как инструмент анализа процессов развития и формирования личности. *Проблемы современного педагогического образования*. 2019, 63 (1): 472–474.
- Bucher 2016 — Bucher C. SMS-User als “glocal Player”. Formale und funktionale Eigenschaften von Codeswitching in SMS-Kommunikation. In: *Networx*. 2016, (73). <https://www.mediensprache.net/networx/networx-73.pdf> (дата обращения: 10.11.2021).
- Christen 2003 — Christen H. Uu fein, welts guet und rüüdig schön. Überlegungen zu lexikalischen Aspekten eines SchweizerDeutsch der Regionen. In: Dittli B., Häcki Buhofer A., Haas W. (Hrsg.). *Gömmers MiGro? Veränderungen und Entwicklungen im heutigen Schweizer Deutschen*. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg, 2003. S. 25–38.
- Dürscheid 2016 — Dürscheid Chr. Neue Dialoge — alte Konzepte? Die schriftliche Kommunikation via Smartphone. *Zeitschrift für germanistische Linguistik*. 2016, 44 (3): 437–468.
- Dürscheid 2003 — Dürscheid Chr. Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: *Theoretische und empirische Problem-Zeitschrift für angewandte Linguistik*. 2003, (38): 37–56.
- Dürscheid, Spitzmüller 2006 — Dürscheid Chr., Spitzmüller J. Jugendlicher Sprachgebrauch in der Deutschschweiz: eine Zwischenbilanz. In: Dürscheid Chr., Spitzmüller J. (Hrsg.): *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2006. S. 13–47.
- Hofmann 2018 — Hofmann U. Fragestellungen zur Interaktion von Sprachwandel und Sprachvarietäten. In: *Jugendsprachen / Youth Languages: Aktuelle Perspektiven internationaler Forschung / Current Perspectives of International Research*. Arne Ziegler A. (Hg.). Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. S. 67–84.
- Neuland 2008 — Neuland E. *Jugendsprache. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Strätz 2011 — Strätz E. *Sprachverwendung in der Chat-Kommunikation: eine diachrone Untersuchung französischsprachiger Logfiles aus dem Internet Relay Chat (ScriptOralia, 137)*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011.
- Walther 2018 — Walther D. “Doing Youth” — Zur Erweiterung einer Theorie der Jugendspracheforschung. In: *Jugendsprachen / Youth Languages: Aktuelle Perspektiven internationaler Forschung / Current Perspectives of International Research*. Arne Ziegler A. (Hg.). Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. S. 25–48.

Статья поступила в редакцию 26 ноября 2021 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Liubov' B. Kopchuk

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St Petersburg, 191186, Russia
kopchuk.ljubov@gmail.com

Valeriia A. Andreeva

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St Petersburg, 191186, Russia
valeryandreeva@gmail.com

Communication 2.0: Language features of correspondence in the messenger of German-speaking youth of Switzerland

For citation: Kopchuk L.B., Andreeva V.A. Communication 2.0: Language features of correspondence in the messenger of German-speaking youth of Switzerland. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 627–645. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.314> (In Russian)

The article presents the results of a study of messages from WhatsApp messenger, included in the corpus of the project of Swiss linguists *What's up, Switzerland?*, to identify the factors of peculiarity and linguistic features of communication of young people in Switzerland. The focus is on the main factors that determine the features of communication of young users, namely, the linguistic situation of dialect-literary diglossia in German-speaking Switzerland, the reflection on writing of the features of oral youth communication, the influence of *Web 2.0* technologies. The analysis of authentic material made it possible to establish that the daily written communication of young people is carried out mainly in dialect, which corresponds to its desire for informal and irregular communication. Along with dialect Swiss youth have in written communication their arsenal of language tools and techniques for the implementation of specifically youth strategies and tactics. When communicating in the messenger, young German-Swiss use a variety of techniques of playing with language and means of delimitation and *alienation* from the usual, normative. The game with *alien* linguistic means: the German literary standard, English, ethnolects are most often implemented when communicating in the messenger on the principle of code-switching or mixing different language forms. Important results include the numerous facts of the use of new opportunities and means of digital communication 2.0 identified in the corpus, which is found at the phonetic-phonological, graphic, lexical-semantic, morphosyntactic, and pragmatic levels and persuasively demonstrates the ever-increasing influence of the media environment.

Keywords: youth communication, messenger, diglossia, dialects, literary standard.

References

- Копчук 2018 — Kopchuk L. B. The problem of the language standard in the context of the diglossia of the German language in Switzerland. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2018, 11 (2): 343–350. (In Russian)
- Копчук 2021 — Kopchuk L. B. Manifestations of linguistic hybridization in the practices of written everyday communication of young people in German-speaking Switzerland. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*. 2021, 6 (848): 46–58. (In Russian)
- Наседкина 2018 — Nasedkina N. I. The essence of mediatization as a phenomenon of modern society. *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie*. 2018, 9 (55). [https://7universum.com/pdf/philology/9\(54\)/Nasedkina.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/9(54)/Nasedkina.pdf) (accessed: 10.11.2021). (In Russian)
- Пивоварчик 2018 — Pivovarchik T. A. Mediatization as a factor in the development of a person's communicative activity. In: *Korporativnye strategicheskie kommunikatsii: novye trendy v professional'noi*

- deiatel'nosti: materialy Vtoroi Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*, Minsk, 22–23 fevralia 2018. Minsk, 2018. P. 149–152. (In Russian)
- Скоблик 2019 — Skoblik O.N. The theory of generations as a tool for analyzing the processes of development and formation of personality. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniia*. 2019, 63 (1): 472–474. (In Russian)
- Bucher 2016 — Bucher C. SMS-User als “glocal Player”. Formale und funktionale Eigenschaften von Codeswitching in SMS-Kommunikation. In: *Networx*. 2016, (73). <https://www.mediensprache.net/networx/networx-73.pdf> (accessed: 10.11.2021).
- Christen 2003 — Christen H. Uu fein, welts guet und rüüdig schön. Überlegungen zu lexikalischen Aspekten eines SchweizerDeutsch der Regionen. In: Dittli B., Häcki Buhofer A., Haas W. (Hg.). *Gömmier MiGro? Veränderungen und Entwicklungen im heutigen Schweizer Deutschen*. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg, 2003. S. 25–38.
- Dürscheid 2016 — Dürscheid Chr. Neue Dialoge — alte Konzepte? Die schriftliche Kommunikation via Smartphone. *Zeitschrift für germanistische Linguistik*. 2016, 44 (3): 437–468.
- Dürscheid 2003 — Dürscheid Chr. Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: *Theoretische und empirische Problem-Zeitschrift für angewandte Linguistik*. 2003, (38): 37–56.
- Dürscheid, Spitzmüller 2006 — Dürscheid Chr., Spitzmüller J. Jugendlicher Sprachgebrauch in der Deutschschweiz: eine Zwischenbilanz. In: Dürscheid Chr., Spitzmüller J. (Hg.): *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2006. S. 13–47.
- Hofmann 2018 — Hofmann U. Fragestellungen zur Interaktion von Sprachwandel und Sprachvarietäten. In: *Jugendsprachen / Youth Languages: Aktuelle Perspektiven internationaler Forschung / Current Perspectives of International Research*. Arne Ziegler A. (ed.). Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. P. 67–84.
- Neuland 2008 — Neuland E. Jugendsprache. *Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Strätz 2011 — Strätz E. *Sprachverwendung in der Chat-Kommunikation: eine diachrone Untersuchung französischsprachiger Logfiles aus dem Internet Relay Chat* (ScriptOraia, 137). Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011.
- Walther 2018 — Walther D. “Doing Youth” — Zur Erweiterung einer Theorie der Jugendspracheforschung. In: *Jugendsprachen / Youth Languages: Aktuelle Perspektiven internationaler Forschung / Current Perspectives of International Research*. Arne Ziegler A. (ed.). Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. P. 25–48.

Received: November 26, 2021

Accepted: April 7, 2022