

М.Ю. Малиновская

Специфика фрактальности в русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг. на примере текста Ф. Сваровского «Монголия»

В данной статье анализируется сюжетно-композиционная структура текста Ф. Сваровского в соотнесении с нарратологической категорией фрактальности, что позволяет выявить характер и особенности взаимодействия лирического и эпического начал в новейшей русской нарративной поэзии.

Ключевые слова: фрактальность, эпизодизация, эпизод, нарратив, перформатив, новейшая поэзия, нарративная поэзия, Федор Сваровский.

Одной из главных характеристик повествования является фрактальность – упорядоченная дискретность рассказываемой истории. Разрывание и связывание событийно значимых фрагментов называется эпизодизацией и имеет ряд моделей, референтных принципам той или иной эстетической парадигмы.

К примеру, «литературная классика XIX столетия оперировала, как правило, крупными, четко прописанными эпизодами, чей событийный статус не подлежал сомнению»¹, но «уже у Чехова поэтика эпизодизации иная, неявным образом упорядоченная цепочка микроэпизодов принимает на себя значительную смысловую нагрузку»². Что же касается русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг.³, то специфика фрактальности относимых к ней текстов до сих пор остается неизученной.

В одной из двух опубликованных на сегодняшний день научных статей о русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг.⁴ И.В. Кукулин отмечает, что «...разделение лирики и эпоса к нынешней литературе неприменимо»⁵, и говорит о возможности считать тексты Ф. Сваровского как лиро-эпическими, так и лиро-драматическими⁶. Но исследователь не предлагает обновленной трактовки

лирического и эпического по отношению к описываемому материалу, что, однако, видится необходимым вследствие заявки на теперешнюю нераздельность родовых начал.

Актуальность нашего исследования заключается в попытке рассмотреть лирическое начало современной нарративной поэзии как исконный перформатив, а эпическое – как нарратив, что позволит прагматизировать содержание классических литературоведческих конструкторов и выявить в анализируемом тексте их конкретные признаки.

Цель данной статьи – проанализировать структуру текста Ф. Сваровского «Монголия»⁷ в соотношении с нарратологической категорией фрактальности, что позволит выявить специфику его художественной организации на сюжетно-композиционном уровне.

Следуя концепции В. Тюпы, «повествовательный эпизод создается трояким образом: разрывом во времени, переносом в пространстве, сменой круга действующих лиц»⁸. Исследуемый текст уже сегментирован автором, но принцип этой сегментации кажется неочевидным и не всегда совпадает с классическими условиями эпизодизации.

Первую и вторую части следовало бы объединить в один эпизод – описание военного положения. Но в первой лишь называются место, событие и участники (японские боевые роботы, атака, Пекин), тогда как во второй происходит резкое масштабирование – от вида на город до травинки, пробивающейся через асфальт на площади Тяньаньмэнь.

В третьей части вводятся субъект действия (девочка-сирота Аико) и место действия (разрушенный дом), что позволяет обозначить ее как эпизод.

Выделение в цельный эпизод четвертой – восьмой частей – один из самых неоднозначных и трудных моментов эпизодизации этого текста. Казалось бы, их объединяет диалог персонажей, однако разделяет их гораздо больше факторов, не вписывающихся в статичную схему.

Во-первых, в четвертой части второй персонаж (репликант) вводится только аудиально – в форме голоса, который слышит Аико. И только в пятой сообщается, чей это был голос. Во-вторых, происходит резкая смена точки зрения: несобственно-прямая речь Аико, в которую в четвертой части незаметно переходит речь нарратора, и диалог, воспринимаемый читателем соответственно с позиций Аико, в пятой части вновь сменяются отстраненным повествованием. В-третьих, присутствует еще и сдвиг в прошлое: «за бойлерной, в старом доме / спрятался репликант / робот похо-

жий на человека / умирает / у него инфаркт» (Сваровский Ф., 2007, с. 33). Ясное дело, что получил инфаркт и спрятался робот прежде, чем позвал Аико. Внутри диалога дается его предыстория, один голос сменяется другим. Хронологический сдвиг – достаточное основание для выделения пятой части в самостоятельный эпизод.

В шестой части инспективное повествование (непосредственное наблюдение за изменениями ситуации) вновь плавно сменяется на интроспективное и повторяется интерференция речи персонажа в речь повествователя, но редуцированная пунктуация, как и в случае выше, не дает возможности однозначно назвать ее прямым внутренним монологом. С одной стороны, это «дословное воспроизведение внутренней речи персонажа, с сохранением не только ее содержания, но и всех особенностей грамматики, лексики, синтаксиса и языковой функции»⁹. Только редуцированная пунктуация стирает эти границы. Косвенная речь, выделенная двумя тире («– думает Аико –» (Сваровский Ф., 2007, с. 34)), тоже свидетельствует об этом. С другой стороны, речь нарратора переходит в речь Аико незаметно:

Аико боится
 это робот
 который стрелял в людей
 но он только лежит и смотрит
 и не выглядит как какой-то враг
 убийца
 или злодей
 в конце концов
 – думает Аико –
 я все равно одна (Сваровский Ф., 2007, с. 34).

Таким образом, прямой внутренний монолог героини до включенных в него «слов мысли» (Шмид) «думает Аико» по всем признакам (отсутствие графического выделения, личных форм и т. д.) может быть принят за несобственно-прямую речь. Но это не затрудняет восприятие текста, осознаваемого как поэтический: читатель осознает смену точки видения уже постфактум – взглянув на мир глазами Аико и уже успев ощутить сочувствие. Вспомним, что по Бахтину, лирика «исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире». Следовательно, здесь мы имеем дело с перформативным началом. Однако при рецепции, изначально настроенной на поэтический дискурс, они, напротив, лишь помогают созданию объемного представления о художественном мире.

Но есть фактор, который гораздо убедительнее смены носителя речи свидетельствует о смене эпизода: переход из внешнего пространства во внутреннее и совершение ментального события: ребенок делает выбор, и выбор в пользу жизни, даже если это выбор в пользу спасения жизни убийцы. Таким образом, единственный здоровый и естественный, по одной из возможных интерпретаций, выбор – между умиранием в разрушенном доме и шагом в неизвестное – оказывается для Аико еще и сложнейшим моральным выбором, ставящим под вопрос ценности и принципы, которые, возможно, оказались причиной смерти ее родителей, превратив их в роботов бóльших, чем лежащий перед ней репликант). И только ее отход в сторону, выбор в пользу жизни (пусть и жизни врага) может явиться спасением для нее самой как, в первую очередь, исходя из возможной интерпретации, для живой души. Что и происходит – и подтверждается в финале – роботом, души не имеющим, но стяжающим душу. Кроме того, осуществление ментального события – это пороговый момент лирического сюжета, это и есть собственно «преодоление внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» и, следовательно, ядро перформативного дискурса. В тексте, где равноправны оба компонента, нет оснований пренебрегать структурными принципами одного из них.

Однако речь сейчас о наррации, и в ее рамках есть еще один, хотя и достаточно формальный повод к выделению данной части в эпизод – поименованное в тексте перемещение Аико в кладовку и обратно, которое можно было бы описать и как возврат в материнское чрево и перерождение (любые замкнутые пространства с точкой входа, по Фрейдю, символизируют женское начало), и как возврат туда за вином – «живой водой» для робота (вспомним чудодейственную силу напитка, описанную Веселовским¹⁰, а также «кровь Христову», эликсир вечной жизни, очищение, лекарство, любовь и другие значения данного символа).

В седьмой части диалог продолжается. Ничто, на первый взгляд, не указывает на смену эпизода. Но описание Монголии роботом, переносящее нас на несколько мгновений туда, создает иллюзию пространственного переноса. А если учесть отношения между фактичностью и мнимостью у Сваровского¹¹, то статус мнимого в «Монголии» возрастет обратно пропорционально статусу фактического. Здесь также уместно обратить внимание на то, что, возможно, это не столько свойство постмодернистского дискурса, сколько просто-напросто свойство перформатива с его приданием событийной значимости слову, мысли, чувству.

Перед началом седьмой части фокус вновь смещается. На сей раз из внутренней жизни Аико вовне, на робота, и новый эпизод

начинается то ли с речи нарратора о Рюичи, то ли с его мыслей о самом себе, что также в силу пунктуационной редуцированности не поддается однозначному определению. Присмотримся:

он может встать
выйти на улицу
и нормально дышать

7.
но чтобы выжить нужно
закачать в пустоту
резервуаров
соляную, серную кислоту (Сваровский Ф., 2007, с. 35)

То ли несобственно-прямая речь (все условия ее возникновения соблюдены), то ли речь всеведущего повествователя. Вспомним в этой связи еще об одной родовой особенности перформатива – нерасчлененности образа автора и героя. Так или иначе, далее следуют прямая речь героя и ответная реплика героини.

В восьмой части формально диалог заканчивается и начинается внутренний монолог Аико. Кроме того, робот не упоминается, что на основании тезиса В. Тьюпы о присутствии в тексте лишь поименованного¹², дает возможность говорить о смене состава действующих лиц. Однако здесь (где формально как раз появляется достаточное основание для разделения на эпизоды), как и в предыдущих случаях, возникает ряд побочных (для нарратологии) факторов, как препятствующих этому, так и способствующих.

Начнем с того, что лишь формально одна часть следует за другой, а раздумья Аико – после диалога с Рюичи. Такая последовательность создает удобный переход к дальнейшим действиям героини. Но перед внутренним зрением читателя ее внутренний монолог в восьмой части происходит в том же месте, в то же время и при том же субъекте, что и прежде. Следовательно, он мог происходить параллельно диалогу персонажей, что было бы естественнее – иначе выходит, что пока говорит один, когнитивные процессы второго приостанавливаются и начинаются лишь после того, как собеседник замолчит. Но параллельное описание представляется достаточно трудоемким при создании поэтического текста, не рассчитанного на прустовские отступления, прерывающие диалог на страницы.

Выходит, в данном случае членение на эпизоды помогает как раз перформативному началу, разрывая повествовательную ткань на фрагменты, каждый из которых несет определенный месседж,

считываемый лишь при взаимодействии с другими. Если сочетания слов в лирическом тексте порождают сверхсмысл, расширяя семантическое поле каждого так, что текст предстает семантическим калейдоскопом, то здесь – на ином уровне структурной организации – эту функцию берет на себя сюжетно-композиционный уровень.

В пользу выделения восьмой части в самостоятельный эпизод говорит и очередная смена точки видения: ситуация вновь показана с позиции Аико.

Но основное событие этой части – второй, предопределенный первым, выбор в пользу жизни – совершается опять же в ментальном пространстве, что вновь указывает на нераздельность родовых начал. Кроме того, через воображение Аико мы переносимся в будущее (и за пределы окружающего пространства (хронотопический сдвиг, смена модальности – перформативная специфика): «лучше высушить несколько крыс / взять вина / игрушки / и отправиться / на поиски кислоты, конфет / пусть робот / загладит вино / и будет человеку другом в пути / а если устану / он, кстати, сможет меня нести» (Сваровский Ф., 2007, с. 35). Но таким образом, через ее мечты нам уже дается представление о том, как все будет происходить. И этот перформативный сдвиг в нарративе выполняет роль связки: в следующем эпизоде (где совершается действительное перемещение в пространстве), фантазия Аико только дополняется подробностями (пейзажными и бытовыми). То есть как будто превращается в реальность – перехода нет, смены точки видения нет. Есть лишь опять нерасчлененность, взаимопревращаемость мнимого и фактического.

Восьмая часть заканчивается прямым внутренним монологом Аико, с него же начинается и девятая, что вновь вносит сложность в членение на эпизоды, ведь не сразу понятно, что это не один монолог, а два разных – разнесенных во времени, пространстве и различных по модальности (в первом описывалось воображаемое в будущем, во втором – происходящее в настоящем). Отсутствие же смены точки видения (читатель по-прежнему видит мир глазами Аико) как раз дополнительно подчеркивает различия двух эпизодов – совпадение вымечтанного субъектом мира с реальностью едва ли не более удивительно и неожиданно, чем несовпадение. Смена места, времени действия и действующих лиц (упоминаются в этой части снова оба персонажа) однозначно наделяют девятую часть статусом эпизода.

В десятой части наблюдается новый пространственный и хронологический разрыв: «десять месяцев шли на запад / два месяца куда-то налево / потом еще на восток» (Сваровский Ф., 2007, с. 36).

Согласно протосюжетной схеме обряда инициации, соотношение «Монголии» с которой мы рассмотрим ниже, должны последовать испытания, проверяющие крепость партнерства, а значит, и крепость каждого как личности, что мы и наблюдаем: герои по-прежнему вместе, ни в чем не обвиняют друг друга. И хотя для взаимопомощи сил уже нет, никто из них не решает заботиться только о себе. Они просто находятся рядом.

И вряд ли что-то изменилось бы до самой их смерти, если бы не появление в одиннадцатой части через временной промежуток, подразумевающий и пространственное перемещение героев, третьей силы – всадников, которые «отправили в город / и заперли их в тюрьме» (Сваровский Ф., 2007, с. 37). Следовательно, как одно время, место и набор действующих лиц могут в новоэпическом тексте распространяться на несколько эпизодов, так и в одном эпизоде возможна смена временных и пространственных планов. Это происходит и потому, что инспективное повествование сменяется конспективным, и потому, что прямое называние как таковое («отправили в город», «заперли в тюрьме») в лирическом тексте имеет небольшую смысловую нагрузку, по сравнению с той, которую дает в нарративном или экфрасисном тексте нанизывание различных синтагм-«названий». Соблюдение всех трех условий эпизодизации позволяет без проблем выделить и эту часть как отдельный эпизод.

Так происходит и в двенадцатой части. Формально, исходя из «поименованного» ранее, мы уже находимся среди монголов. Однако, если присмотреться, точка видения незаметно меняется: нет остранения, отличающего взгляд Аико, которая не знает, что «дикие всадники» и есть монголы. Об этом в следующем эпизоде сообщает нам всеведущий нарратор. Кроме того, очевидно, из тюрьмы герои вряд ли смогли бы проследить уклад жизни монголов и достоверно узнать, что «и у этих монголов нет / ни заводов / ни фабрик / ни кислоты / ни конфет / ни электрических станций / ходят практически голые / и каждый второй из них – людоед» (Сваровский Ф., 2007, с. 37). Мы снова поднимаемся на высоту птичьего полета (авторского видения) – не только над пространством, но и над временем (ведь чтобы узнать, что каждый второй из монголов – людоед, точно необходимо время).

Параллельный монтаж важен для сюжетной линии, так как дает ощущение временного разрыва. И действительно, в тринадцатой части говорится, что «Аико и Рюичи / десять дней сидят / под землей» (Сваровский Ф., 2007, с. 37–38). А не будь показан общий план, десять «диегетических» дней не прошло бы, да и тюрьма, в которой они сидят, не стала бы конкретной «монгольской»

тюрьмой, потому что мы не знали бы, что значит «монгольская» и чем она отличается от любой другой. Речь нарратора сменяется диалогом персонажей без какого-либо перехода, что уже, однако, не сбивает нас при членении на эпизоды: смены времени, места и состава действующих лиц достаточно.

В тринадцатой части вновь соединяются две временных и пространственных локализации: настоящее время («сидят / под землей / ожидают, что их съедят» (Сваровский Ф., 2007, с. 37–38) и прошлое («я упал / в подвал / остался без кислоты / и мне повстречалась ты» (Сваровский Ф., 2007, с. 38)), а также сообщение о прошлом как о вневременном, когда частный опыт через обобщенно-личные предложения, говорение о себе в третьем лице становится общезначимым: «это когда идешь / и видишь холмы вдаль / на холмах высокие крыши / и флаги / и в каждом дворе – цветут персики, вишни / май / начинается лето / проходя через луг / молодая японка и ее электронный друг / смотрят, как из-под ног / разбегаются зайцы / а может быть, лисы» (Сваровский Ф., 2007, с. 39).

Кроме того, в этой части происходит третье ключевое ментальное событие: робот на основании пережитого и прочувствованного понимает, что такое истинная Монголия, а именно – пережитое и прочувствованное. Происходит еще одно пересечение внутренних границ, переход на новую ступень самосознания субъекта, не менее важный для выделения тринадцатой части в эпизод, чем соблюдение нарратологических критериев.

Далее следует самая короткая часть-интермедия, где сменяется место и состав действующих лиц:

14.

а монголы точат уже ножи
заклученным недолго осталось
жить (Сваровский Ф., 2007, с. 39)

Изображается обобщенная сила (монголы), враждебная двум бывшим врагам (теперь друзьям), возрастает сюжетная динамика (этим показом и, соответственно, композиционным разрывом, на середине прерывается диалог тринадцатого эпизода, возобновляющийся в четырнадцатом). Диалог Аико и Рюичи философичен и неспешен, тогда как три строки 13-ого эпизода создают ощущение истекающего времени (ясное дело, что в тюрьме оно будто бы остановилось). Это происходит и благодаря сжатости эпизода (две строки и один звук «т» в третьей – как последнее, озвученное глухим мягким зубным согласным мгновение). Подготовка к казни, обозначенная избитым выражением «точить ножи», которое в данном

контексте, однако, визуализируется со всей яркостью, на две строки – два красноречивых наречия времени: «уже» и «недолго».

Примечательно, что следующий эпизод – продолжение диалога Аико и Рюичи – начинается с его слов: «но / с нами ничего не случится –» (Сваровский Ф., 2007, с. 39) словно опровергающих суть предыдущего эпизода – перед читателем. Как будто весь текст – открытое пространство диалога – читателя с «облеченным в молчание» автором, автора – с нарратором, читателя – с нарратором, нарратора с героями, героев – друг с другом и с читателем. Таким в принципе и должно быть «открытое смысловое множество» постмодернистского текста, где рушатся устоявшиеся инстанции и трансформируются закрепленные за ними функции. В то же время открытие пятнадцатого эпизода противительным союзом как будто демонстрирует линию его разрыва с тринадцатым. Но если мы посмотрим на вторую линию разрыва, то они вряд ли сойдутся:

и ты тоже была одна
а потом принесла
вина

<...>

но
с нами ничего не случится –
говорит Рюичи – (Сваровский Ф., 2007, с. 39)

Это служит дополнительным подтверждением тому, что обращенная к Аико реплика Рюичи на самом деле адресована читателю. Как вариант, можно было бы допустить, что содержание четырнадцатого эпизода – озвученная нарратором неотступная мысль участников диалога. Однако и от этой версии придется отказаться: вряд ли бы кто-то из их мини-сообщества говорил о себе и другом в третьем лице («заключенным» (Сваровский Ф., 2007, с. 39)).

Соответственно, речь персонажа в этом эпизоде предназначена, в первую очередь, не фиктивному реципиенту (слушающему персонажу), а фиктивному адресату, как речь нарратора – в предыдущем. Это как будто размывает границу между эпизодами, но на самом деле проводит ее еще более жестко – ведь тем очевиднее смена субъекта речи и тем более расшатывается «традиционный» нарратив как система уровней коммуникативного взаимодействия субъекта, объекта и адресата наррации. К читателю обращается нарратор, а персонажи коммуницируют друг с другом в рамках диетического мира.

Формально обращаясь к Аико, Рюичи рисует воображаемую картину, полностью отдавая себе отчет в том, что это фантазия. И в рамках одного эпизода в ментальном видении читателя проходят картины скорого ночного спасения героев специальным тибетским суперотрядом и их последующего семейного счастья в «наступившем дне».

Главным при отделении этого эпизода от финального, пятнадцатого, является таким образом, смысловое противопоставление желаемого и действительного, т. е. смена модальности. Ведь теоретически (если отвлечься от всех описанных роботом событий) ни время, ни место, ни состав действующих лиц не меняются. Но желаемое роботом приобретает событийную значимость – не только потому, что это очередной акт самосознания (робот научился мечтать), но и потому, что в контексте повествования желаемое Рюичи будущее и становится истинным финалом – после неминуемого действительного, «фактического» финала. Но эта фактичность столь незначима в своей механической необратимости в сравнении с внутренней работой обоих героев, что даже не фиксируется в тексте.

Фактичность не уступает мнимости, но не может и возобладать: Рюичи четко осознает, что обещает несбыточное (несбыточное в этой реальности, но возможное, если эту реальность отменить. И каждый из них готов на это – для утешения любимого существа – в конечном счете единственной своей реальности, тогда как все остальное – иллюзия. По сути, герои уже давно это и сделали – по наитию открывая монголию соучастия, монголию другого, монголию ближнего – главную, христианскую идею текста. Поэтому «пока / если скучно / можно рассматривать облака / или что-нибудь спеть / или просто сидеть / и ждать / когда все начнется <...> и / с первым громом / все неживое окажется вдруг живым» (Сваровский Ф., 2007, с. 41). Причем внутри этого эпизода загробная жизнь уже не противопоставляется реальности, а входит в нее, не упраздняет представление о ней, а трансформирует. И, возможно, именно в этот миг на самом деле кончается война – когда снимается главная оппозиция и то, что является ложью, становится и спасением – истиной (множественность истин в постмодернизме).

Принимая во внимание изменения, которым подвергается фрактальность в исследуемом тексте Сваровского, можно до конца последовать авторскому членению и выделить первую и вторую части в самостоятельные эпизоды – на том основании, что в первой даются только факты: мы можем лишь предполагать, что дальнейшее действие будет разворачиваться в Пекине (а вдруг в «небе над Пекином» или все-таки в Японии – и весь сюжет будет завязан на

устранении сбоя в программе и попытках помешать ему, или вообще в мифической «Монголии», живущей по своим законам). Только второй эпизод привязывает нас к определенному месту, времени (пятый год от начала войны) и погружает в обстановку.

Таким образом, проведенный анализ показал, что эпизодизация нарративного текста в новейшей русской поэзии в равной мере зависит от принципов эпического и лирического сюжетообразования. То есть к трем классическим условиям (смене места, времени, состава действующих лиц) добавляются еще смена точки видения и совершение ментального события как пересечение внутренней границы. Это в полной мере доказывает неразрывность лирического и эпического начал в русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг., но в то же время является лишь начальной ступенью ее нарратологического исследования, которое будет нами продолжено в следующих работах.

Примечания

- ¹ Тюпа В.И. Нормативная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). С. 82.
- ² Там же. С. 82.
- ³ См.: *Kukuljin I.* Narrative poetry // Russian Literature since 1991. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 244–267; *Кукулин И.В.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // НЛЮ. 2008. № 89. С. 228–240; *Львовский С.* Федору Сваровскому // Воздух. 2007. № 2. С. 5–9; Малиновская М. Ю. Новейшая русская литература и теория трех родов: эпическое в поэзии Ф. Сваровского // Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины. 2017. № 2 (101) (в печати).
- ⁴ *Kukuljin I.* Op. cit. P. 244–267; *Кукулин, И.В.* Указ. соч. С. 228–240.
- ⁵ *Кукулин И.В.* Указ. соч. С. 239
- ⁶ Там же. С. 238.
- ⁷ *Сваровский Ф.* Все хотят быть роботами. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007. С. 32–41. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ⁸ *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 21
- ⁹ *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 213.
- ¹⁰ См.: *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- ¹¹ См.: *Кукулин И.В.* Указ. соч. С. 228–240.
- ¹² *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 23.