

УДК 81.139+УДК 82-313.2

**ТРАНСФЕР ЯЗЫКОВОЙ КОНЦЕПЦИИ Б. Н. ГОЛОВИНА
В ПОЛЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
(прогностические задачи современной науки
о массовой литературе на примере жанра «постъядера»)**

© 2011 г.

М.В. Загидуллина

Челябинский госуниверситет

marta@csu.ru

Поступила в редакцию 02.03.2011

Теория Б.Н. Головина рассматривается как действенный инструмент прогностической инженерии в смежных дисциплинах, в частности, в литературоведении, в той его части, которая «ответственна» за анализ литературного процесса. В статье указываются основные идеи, использование которых в литературоведческих исследованиях оказывается чрезвычайно продуктивным, если речь идет о жанре современного «постъядера» как элемента массовой литературы.

Ключевые слова: постъядер, постапокалиптика, постнуклеар, Б.Н. Головин, Д. Глуховский, К. Маккарти.

В последней своей работе [1] Б.Н. Головин отмечал, что лингвистика успешно занималась исследованием лексических значений, и это следует рассматривать как первый уровень научной рефлексии в сфере изучения значений. «Слово номинативно. Грамматические же значения, отвлекая от слов и стоящих за ними явлений какие-то отдельные их признаки, всегда ведут наше мышление к классам, большим рядам, совокупностям явлений мира, и поэтому грамматические значения не называют вещи и отношения между ними, но обозначают общие контуры, общие очертания их классов, рядов, совокупностей <...> Видимо, этим объясняется, почему и в лингвистике прошлого, и в лингвистике наших дней многими учеными грамматические значения признавались формальными, противопоставлялись лексическим значениям – вещественным, реальным <...> Теперь обнаруживается, что такой взгляд неверен: грамматические значения также обращены к реальному миру и миру человеческого сознания, но из-за своей специфики жестко и успешно сопротивляются попыткам изучающих язык это увидеть» [1, с. 24].

Это положение чрезвычайно значимо для теории текста как мультинаучного объекта. Если мы обратимся к интересующей нас сфере массовой литературы, то она наиболее «открыто» позволяет совершить перенос идей Б.Н. Головина в науку о литературе.

В самом деле, по известному определению Дж. Кавелти, массовая литература представляет

собой разновидность так называемых формульных текстов: «Литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений. Этот термин употребляется в двух значениях, объединив которые, мы получим адекватное определение литературной формулы. Во-первых, это традиционный способ описания неких конкретных предметов или людей. <...> Во-вторых, термин “формула” часто относят к типам сюжетов... Такие общие сюжетные схемы не обязательно привязаны к конкретной культуре и определенному периоду времени. Напротив, они представляют собой фабульные типы, которые популярны если и не везде, то по крайней мере во многих культурах на протяжении длительного времени. По существу, их можно рассматривать как пример того, что некоторые исследователи называют архетипами, или образцами (patterns), распространенными в различных культурах» [2, с. 33].

Это известное высказывание Дж. Кавелти легло в основу не так давно появившихся в России исследований массовой литературы (см. например, труды М. А. Черняк [3]). Но, как нам кажется, размышления Б.Н. Головина о *содержательности* грамматических значений и отнесение самой рефлексии по поводу них к «верхним» этажам научной рефлексии позволяют увидеть в самом термине «формульный» применительно к литературе большой эвристический потенциал. Сам Кавелти осторожно ука-

зывает на возможную синонимию понятий «жанр» и «формула», их взаимоподмену и сложность терминологического размежевания. Но конкретно-текстовые исследования этого ученого все же придают понятию литературной формулы необходимую определенность [4]. Размышляя о значении литературных формул, Кавелти указывает, например, на такую важную функцию, как преемственность в литературе и культуре в целом. Он же подчеркивает, что, в отличие от «высокой литературы», массовая всегда создавалась и существовала только на коммерческой основе. А значит (по умолчанию), она всегда была прямым ответом на ожидания широкой аудитории, «зеркалом» массовых представлений и идей.

Если вспомнить идею Б.Н. Головина о принципиальном разграничении собственно лингвистического и нелингвистического, языкового и внеязыкового, то можно предположить, что именно формула есть движение самой литературы к обобщению и пониманию *внелитературной* сферы (реальности). Здесь теоретически мы вступаем в сферу философии *количества* – когда одна и та же модель находит свое воплощение в десятках и сотнях конкретных паттернов, облегчается *формулирование отношения к внеязыковой (внелитературной) действительности*.

Выдвинем в связи с этим идею возможного прослеживания *экспоненты* развития той или иной модификации жанров формульных текстов. Если мы понимаем, что формула является *ответом* на *вызов* внелитературной действительности, а главная функция, которую выполняет формульная литература, есть адаптивная (позволяющая читателю снять фрустрацию и страх перед действительностью и ее непредсказуемостью), то можно составить определенный прогноз развития массового романа применительно к отдельным национальным литературам или даже «мировой республике словесности». При этом для современного этапа развития культуры актуальным будет рассмотрение разных *технических* воплощений одной и той же формулы, конкретнее – литературы, кино и компьютерных игр. На сегодня триумvirат этих масс-медиа и определяет жизнь (и даже жизнеспособность) той или иной формулы.

Рассмотрим всплеск интереса к такому типу сюжетов, как «постъядер»¹. Литературная активизация в России состоялась в связи с книгой Дмитрия Глуховского «Метро-2033», на сегодня переросшей собственно понятие «книга» и развернувшейся в полноценный проект, включающий компьютерную игру, графику, музыку

и большую библиотеку книг, создаваемых авторами по модели технологии Web 2.0, когда сами пользователи и формируют контент (см. «Вселенная Метро-2033»: <http://www.metro2033.ru/>). Когда собственно читатель-«неофит» попадает в портал «Вселенной Метро», он натывается на бесконечную вереницу книг, где действие происходит уже не в московском метро, как в центральной книге проекта, но в Волгограде, Самаре и других городах России, имеющих сегодня свои метрополитены. Все эти разные сюжеты объединены общей задачей: детальной прорисовкой мира после третьей мировой войны и полного разрушения существующей сегодня цивилизации. У формульных вариантов постъядера есть, разумеется, и свои предшественники как в литературе, так и в кино.

В 1980-е годы почти одновременно появились два фильма – «На следующий день» Николая Мейера (1983) и «Письма мертвого человека» Ролана Быкова (1986). Несомненно, значимо и то, что фильм Быкова вышел в год Чернобыльской катастрофы. Вымысел переплетался с действительностью, эпоха сталкеров становилась явью. Однако если философия фильма Мейера сводилась к утверждению идеи сохранения человеческого начала среди ужасов и кошмара постъядерной действительности, то фильм Быкова вел зрителя в адские пучины самокопания – как случилось, что в недрах человеческой цивилизации вызрела сама возможность такой страшной саморасправы. Первый фильм больше похож на назидательную инструкцию – *как* все произойдет (как отключатся электронные приборы, что принесет ударная волна, что – тепловая, как все будет гореть и рушиться, как потом люди будут страдать от облучения). Второй фильм – это подполье человечества, катакомбы совести. Не случайно именно дети становятся здесь главными обвинителями, а сами письма отца к погибшему сыну – запоздалым воплем поколения-убийцы к своей жертве-ребенку, воплем о прощении, которое никогда не последует.

Постъядерное покаяние становится главной идеей советского фильма. Мы могли бы говорить о присутствии этого общего настроения в современной литературе. Однако такие образцы жанра, как, например, «Метро-2033» Дмитрия Глуховского, скорее, показывают идею принятия постъядерного мира как новых обстоятельств существования, а не повод для философской рефлексии.

С этой точки зрения уместно упомянуть польский фильм «Сексмиссия» (в советском прокате – «Новые амазонки», в сокращенном

варианте) Юлиуша Махульского, травестирующий постъядерную тематику. Вышедший в 1984 году, фильм «вписывался», с одной стороны, в общую постъядерную истерию, а с другой – предлагал совершенно неожиданный оптимистический взгляд на будущее. «Глава» новых амазонок на поверку оказывается переодетым мужчиной, главная задача которого – скрывать от всех правду о полном воскресении среды обитания. Главные герои, случайно попавшие в постъядерное будущее из нашего времени, обнаруживают, что адская картина красного зарева над выжженной дочерна землей, которую можно наблюдать из подземного бункера, где и процветает цивилизация амазонок, – лишь грубый муляж, намалеванный на бумажном колпаке, окружающем перископ. Как и в антиутопии Замятина «Мы», планета сохранила свою буйную сочную зелень и переполнена всевозможными формами жизни. Эта точка зрения ближе к реальным фактам, которые человечество может наблюдать за семидесятилетнюю историю атомных взрывов и ядерных катастроф. Однако вопреки очевидному, люди не готовы и не хотят расставаться со своими представлениями о грядущем апокалипсисе. Жанр постъядера с точки зрения адекватности современной ситуации и можно рассматривать как такой своеобразный муляж, некое ответвление «хорора» в литературе и кино.

Наиболее последовательно набор этих представлений запечатлен в мультипликационном фильме «Le Big Bang» режиссера Richa (Бельгия, 1987). Здесь показаны главные «штампы» представлений о результатах третьей мировой (ядерной) войны: движение тектонических плит и переструктурирование всей планеты, мутации всевозможных модификаций, постигшие выживших, бесконечная и неостановимая война между оставшимися в живых, полное разрушение среды обитания.

Интересно сопоставить «Вселенную Метро-2033» Глуховского с другими образцами жанра. Это поможет установить некоторые инварианты и увидеть особенности постъядера как формального жанра.

В романе «Дорога» Кормака Маккарти сама катастрофа, как и предполагает жанр, не описывается. Все внимание сосредоточено на том пути, что проделывают герои повествования. Хронотоп дороги оказывается принципиально значимым: вместе с умирающим отцом и его маленьким сыном читатель медленно движется с севера на юг, и встречающиеся на пути опасности и неожиданные радости организуют сюжет. Квестовый характер сюжета в постъядере

оказывается чрезвычайно значимым, поскольку позволяет дать панорамное изображение новой действительности. Действительность эта враждебна, как и в любом тексте этого жанра. Но внимание автора сосредоточено не столько на деталях нового ужасного мира, сколько на *отношении* к этому миру. Мы могли бы говорить о том, что этот акцент значим и для других образцов жанра: в фильме «Письма мертвого человека» финал – это больные дети, не принятые в спасительный бункер, начинающие свою долгую дорогу в никуда сквозь метель и буран ядерной зимы.

«Метро-2033» Глуховского тоже организовано как роман дороги: главный герой Артем получает задание идти в Полис. По пути он оказывается на всех тех станциях, о которых только слышал легенды на своей родной ВДНХ. Вместе с Артемом читатель оказывается в логове фашистов на Пушкинской, а затем и на Красной Линии коммунистов («товарищей»), почитающих Че Гевару. И только таинственный Полис остается пространством-легендой: главный герой погибает на входе в это заповедное место.

Но если в американском романе традиционно дорога ведет к океану (будь то река в «Приключениях Гекльберри Финна» Марка Твена или путь героев в «Дороге» Маккарти), то в русском тексте дорога организует плутания души главного героя – Артема. Его путь сквозь страшные станции есть путь к себе самому. Момент, когда герой прозревает, и становится последним эпизодом книги: «Теперь все его приключения, все его странствия, до этого видевшиеся ему скорее как безуспешные, отчаянные попытки мотылька пробиться к сияющей лампочке, к которой он стремился отовсюду, куда бы его ни забрасывало, к которой его тянуло, как к магниту, хотя он и сам уже почти не осознавал, зачем ему это надо, представляли перед ним в ином свете, казались ему сложно организованной системой, словно образуя вычурную, но продуманную конструкцию... Могло ли так быть в действительности, что упорство, с которым он продолжал свой путь, влияло на дальнейшие события? Неужели та решимость, злость, отчаяние, которые побуждали его делать каждый следующий шаг, могли неизвестным образом формировать действительность, сплетая из беспорядочного набора происшествий, чьих-то поступков и мыслей – стройную систему, как сказал Сергей Андреевич, превращая обычную жизнь в сюжет?» [4].

Вся эта теория опровергается героем тут же, когда он сначала находит ответ на вопрос за-

чем? (его движение к Полису – это выполнение воли Хантера, засасывание в его иллюзорный мир), а затем обнаруживает, что не может сопротивляться этой задаче: «Вернулось то ощущение, будто в его тело, как в оболочку, вставили жёсткий каркас, и сила, приводящая его ноги в движение – принадлежит не ему, а тому существу, которое заняло его место в собственном теле». Эта фраза написана за два абзаца до гибели героя. По сути, она напоминает состояние героя романа Достоевского «Преступление и наказание» в начале книги: Родион Раскольников осознает, что не в состоянии исполнить задуманное, но, узнав о том, что старуха точно вечером будет дома одна, превращается в автомат (и скажет Соне потом, что это «черт его тогда ташил»).

Если вернуться к роману Глуховского, то мы обнаружим, что жизнь героя оборвана, читатель остается в недоумении – дорога не пройдена, миссия не выполнена. Однако, как кажется, миссия была «майей», лишь только внешним раздражителем, мнимым стержнем. Сутью был тот духовный путь, который проделал герой. Не случайно он задается вопросом – что будет после выполнения задачи, которая сама по себе уже вовсе не кажется ему какой-то особенно важной, ее абсолютная значимость заменяется смыслом движения. Однако такой поворот сюжета (смерть протагониста) оказывается роковым для всей художественной структуры текста: остается неоправданным и необъясненным, почему именно Артем наделен был удивительными качествами «слышать» туннели, был так удачлив. С одной стороны, нарушается стереотип, с другой – разрушается художественная целостность повествования.

Путь к себе, проделанный героем романа Маккарти, оказывается более близким к формуле: отец помогает сыну социализироваться в новом мире, понять, что такое в новых условиях «хорошо» и «плохо». Этот постоянный, навязчивый диалог отца и сына («Они плохие?» – «Да». – «А мы?» – «Мы хорошие») выявляет самую суть, основание новой эры человечества: быть хорошим человеком значит не убивать, не грабить, не есть себе подобных. Новый конфликт варварства и цивилизации оказывается плотно скрытым под оболочкой современной «сытой» и «культурной» жизни. Маккарти стремится показать, как меняется суть людей в условиях отмены прежних культурных ограничений: тотальное преобразование образованных и воспитанных людей в каннибалов и убийц. Здесь постъядерное состояние мира – лишь условность, конвенция между читателем и ав-

тором, позволяющая показать это новое состояние людей. И в романе Глуховского преображению этому уделено немало страниц. Здесь трупы, смерть, циничное отношение к человеку и борьба за жизнь – норма. В отличие от Маккарти, деление на «хороших» и «плохих» здесь оказывается более чем условным (хотя, например, несомненны некоторые авторские симпатии к «красным» – как и антипатия к «фашистам»). Тем не менее отец в «Дороге» выполняет главную задачу – обучает сына распознавать добро и зло. Мальчик находит новую семью, а роман завершается на оптимистической ноте, возвращающей нас к началу произведения: «Когда-то в горной речке водилась форель. Было видно, как рыбы стоят в янтарной воде, а течение медленно покачивает их плавники с дрожащими белыми каемками. Рыбины оставляли на руках запах тины. Гладкие, мускулистые, напряженные. На спинах – замысловатые узоры. Карты зарождающегося мира. Карты и запутанные лабиринты. То, что назад не вернуть. И никогда уже не исправить. В глубоких впадинах, где прятались рыбы, все дышало древностью и тайной. А человечество еще только делало свои первые шаги» [6, с. 128].

Устойчивыми элементами формулы оказывается *само принятие* постъядерной действительности как новой среды обитания и борьба за утверждение *прежней* системы ценностей в новых обстоятельствах. Особую остроту сюжетам придает момент разгадывания тайны («миссии», «задачи»), когда герой понимает, что принимал за действительность некую мнимость. Важным моментом утверждения формулы можно считать возникновение пародий (подобно мультфильму “Le Big Bang”). Отметим в этой связи эпизод романа «Т» Виктора Пелевина, посвященный Достоевскому как герою шутера на «а-ля-постнуклеар». Здесь вскрывается сама подоплека создания сюжетов «с прицелом» на «игрушку» (то есть с возможностью последующей трансформации сюжета в сценарий компьютерной игры). Коммерческая составляющая здесь доминирует: единственное, что волнует авторов, – это циничное желание «срубить бабло» [7]. Разные мелкие детали сводятся к утверждению все той же формулы, четко определяющей лейтмотив романа Маккарти: весь мир делится на «хороших» и «плохих», а вся задача героя – не ошибиться и не запутаться, чтобы оказаться в «хорошем» стане.

Если использовать модель прогноза дальнейшего развития темы постъядера, то несомненно, что произведения в этом жанре будут все дальше уходить от описания собственно

«условий бытования» людей в этом мире. Все внимание – так или иначе – будет сосредоточено на нравственной проблематике. Если «высокие образцы» постъядера (например, «Кысь» Т. Толстой) могут позволить себе сатирическое и ироничное (а также аллегорическое) решение этой темы, то для формульных текстов, несомненно, на первое место выйдет именно детализация новой вселенной и выработка «старых ценностей» в новых условиях. За всей этой возможной эволюцией просматривается основная функция постъядера как части массовой культуры вообще: снятие фрустрации и ужаса перед завтрашним днем. Многократное «обкатывание» этого завтрашнего дня имеет терапевтическое свойство: сознание читателя подготавливается к возможному страшному повороту не в апокалиптических тонах («мир будет разрушен и все погибнет»), но именно постапокалиптических: мир будет разрушен и надо будет как-то приспособиться к миру, идущему на смену прежнему.

Возвращаясь к вкладу Б.Н. Головина в гуманитарную науку, следует выдвинуть еще одно предположение. Возможно, что формульная литература в силу своей массовости и значимости количественного фактора может быть рассмотрена с позиций стилостатистики [8]. До сих пор такая работа, насколько мне известно, не приобрела сколько-нибудь значимого масштаба. Между тем элементом статистического наблюдения могут стать именно смысловые элементы общей формулы постъядера. При грамотной постановке статистического исследова-

ния мы могли бы получить картину значимых структурных частей формульного романа. А затем, оттолкнувшись от статистических данных, перейти к этапу анализа той общей *внелитературной* задачи, решению которой и отвечает исследуемый жанр.

Примечания

1. Другие названия: *постъядер*, *постапокалиптика*, *постнуклеар* либо *postnuclear* и др. Для формульной литературы такие нюансы, как «катастрофа мира вообще» и «ядерная катастрофа» существенны, поскольку задают разный набор устойчивых формант. В настоящей работе речь идет именно о постъядерном состоянии мира как основе сюжета.

Список литературы

1. Головин Б.Н. Основы теории синтаксиса современного русского языка. Н. Новгород, 1994. 172 с.
2. Кавелли Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
3. Черняк М.А. Массовая литература XX века : учеб. пособие. М. : Флинта, 2009. 432 с.
4. Глуховский Д. Метро-2033: роман. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metro2033.ru> (дата обращения 24.02.2011).
5. Маккарти Кормаки. Дорога: роман / Ппер. с англ. и послесл. Ю. Степаненко // Иностранная литература. 2008. № 12. С. 3–128.
6. См., например, его исследования: *The Six-Gun Mystique* (1971), *The Six-Gun Mystique Sequel* (1999), *Mystery, Violence and Popular Culture* (2004).
7. Пелевин В.О. Т. М. : Эксмо, 2009. 384 с.
8. Головин Б.Н. Язык и статистика. М.: Просвещение, 1971. 190 с.

TRANSFER OF GOLOVIN'S LINGUISTIC CONCEPT TO THE FIELD OF LITERARY STUDIES (predictive problems of modern mass literature studies as an example of the «postnuclear» genre)

M.V. Zagidullina

Golovin's theory may be regarded as an effective tool for predictive engineering in related disciplines, particularly in literary criticism, in the part of this area of studies which is «responsible» for the analysis of the literary process. The article outlines the main ideas which can be extremely productive when transferred to the literary field of research focusing on the genre of contemporary «postnuclear» as an element of popular literature.

Keywords: postnuclear, B.N. Golovin, D. Glukhovsky, McCarthy.