

УДК 821.161.1

О.Д. КРАСНОБАЕВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Восточноевропейского университета имени Леси Украинки (г. Луцк)*

ПАРАДИГМА НЕОБЫЧАЙНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. КИМА

Исследуется поэтика необычайного в современной русской литературе (в творчестве А. Кима) в контексте рационализованного мышления, как система выразительных средств, созданных на основе кимовских мифологических образов, воспринимающихся подчеркнuto условными и потому разрушающими автоматизм восприятия мира, открывающими нетиражированное, феноменальное, «необычное» в сложной, противоречивой реальности.

Ключевые слова: дискурс, концепт, парадигма, мифопоэтика, художественная условность, необычайное, антропоморфическая поэтика, космизм, фантасмагория, постмодернизм.

Размысливание не только штампов, но и эталонов «классической» научной фантастики, смягчение «твердой» рационально-фантастической проблематики открыло перед писателями почти необозримые возможности сочетания фантастической посылки с принципами философской и мифологической условности. На волне всеобщего увлечения латиноамериканским литературным мифом, европейским «магическим реализмом», романом-параболой у южных славян фантастика нередко выступала в облике притчи и неомифа как «этнического», так и «общечеловеческого» плана в творчестве Ч. Айтматова и А. Кима; в болгарской (Й. Радичков), сербской (Д. Киш) и хорватской (П. Павличич) интеллектуальной прозе. А от этих романов прямая дорога ведет к сложным постмодернистским экспериментам конца XX ст.

Целью статьи является исследование эволюции форм вторичной художественной условности и функции необычайного в творчестве Анатолия Кима, анализ дискурса необычайного в синтезе всех его видов.

В 1970–1980-е гг. в произведениях писателя формируется художественная система, вбирающая в себя мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы. Анатолий Ким – представитель плеяды русских писателей, входивших в литературу в 1970-е гг. В этот период начался поиск новых этических ориентиров, отличных от поколения «шестидесятников», формирование новых мировоззренческих моделей и художественных стратегий. Одно из проявлений новой эстетики – это расширение представления о реальности, преодоление установки на «правду жизни» как соответствие эмпирической действительности. В произведениях А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, Ф. Искандера, Н. Думбадзе фантастика, гротеск, мифологическая образность могли объясняться проявлением национальной культурной памяти, но в прозе писателей, формировавшихся в традиционной русской реалистической традиции (В. Аксёнова, В. Орлова), появляются нехарактерные для литературы 1960-х гг. элементы, нарушающие принцип жизнеподобия и принцип типизации. Вопрос о том, насколько в искусстве социалистического реализма оправдано использование подобных художественных средств, стал одним из актуальных вопросов в критике 1960–1970-х гг. Термины «условность» и «вторичная художественная условность» свидетельствуют о направленности исследователей к признанию права искусства на собственный образный язык и права художников на построение собственной картины мира. Авторы теоретических работ об условности зафиксировали различие условности ис-

куства и художественной условности как принципа поэтики: первичная условность заложена в природе искусства и «специфична для художественного отражения как деятельности человеческого сознания» [5, с. 104]; вторичная условность «характеризуется активным пересозданием природных форм» [5, с. 25–26] и является «видимым отступлением от внешнего правдоподобия» [11, с. 19]. В современном литературоведении, наряду с традиционными терминами «условное», «фантастическое», используется понятие «необычайное» как термин, характеризующий художественное своеобразие «повествований о том, чего «не бывает» в современной объективной реальности или «вообще не может быть» [3, с. 5]. Современный исследователь Е.Н. Ковтун в монографии «Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа» [8] соотносит семантику понятия «необычайное» с семантикой понятий «фантастика», «вымысел», «художественная условность». Исследователь считает, что в XX в. произошло сужение семантики термина «фантастика», а понятие «вымысел» не обладает однозначным терминологическим значением. С. Павлов отмечает, что несмотря на закреплённое в литературоведческом обиходе разграничение терминов «фантастика» и «научная фантастика», на семинарах и конференциях, посвящённых проблемам научной фантастики, можно стать «свидетелем любопытного явления, которое без особой натяжки можно назвать осмысленной кампанией по искоренению вышеизложенного прилагательного» [12, с. 154]. Мотивация фантастов понятна – это стремление вывести свой жанр за жёсткие рамки «научных» мотивировок фантастического и слить его с «общим потоком современной прозы» [3, с. 23]. В этом контексте характерно определение, данное братьями Стругацкими: «Нам представляется, что фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (человек и мир, человек и общество и т. д.), но характеризующаяся специфическим литературным приёмом – введением элемента необычайного» [13, с. 24]. Использование термина «необычайное» в исследовании поэтики фантастической (условной) литературы наряду с традиционной терминологией кажется нам оправданным. Принцип соответствия изображаемого видимым природным формам характерен для рационалистического сознания, в то время как формирование принципов поэтики необычайного происходило в эпоху синкретичной первобытной культуры, не знавшей такого разделения. Это эпоха, когда «первые шаги художественной деятельности были неотделимы от религиозно-магической практики» [4, с. 14]. Поэтика необычайного в современном искусстве рассматривается в контексте рационализованного мышления, как *система выразительных средств*, созданных на основе мифологических образов, воспринимающихся подчеркнута условными и потому разрушающими автоматизм восприятия мира, открывающими нетиражированное, феноменальное, «необычное» в реальности. Семантическая ёмкость образов «необычного» вносит особую экспрессию, расширяя представление о реальности, её границы до масштабов бытия, до метафизики «необычайного».

Е.М. Мелетинский видит причину фантастичности мифологических образов в синкретичности первобытного мышления, в котором «...универсальное совпадает с конкретно-чувственным. Вот почему мы находим в мифе трансформации внешнего вида: существо может иметь много рук, голов, глаз и т.д., например, болезни могут быть представлены в виде чудовищ, люди в образе животных (тотемизм), целый космос в виде космического древа или антропоморфного великана» [10, с. 24].

С развитием рационально-теоретического сознания мифологические образы начинают оцениваться сквозь призму категории правдоподобия. Они не исчезают из культуры, но переходят в ту сферу, где категория вымысла допустима, – сферу поэтической фантазии. Поэтика необычайного возрождает мифологические принципы восприятия реальности, в которых соединяются интерес к конкретному явлению и тому мироустройству, которое породило явление. Миф выстраивает целостную картину мироздания, он космографичен; миф креативен, способен конструировать воображаемую, но ненаблюдаемую реальность; миф основан не на анализе, а на ассоциативных связях; миф преодолевает субъективность картины мира художника своей архетипичностью, воплощая универсальные законы, нормы; миф способен выражать в образах, не принадлежащих сфере обыденно-нормального, символическое значение, сферу сакрального, мифу присуща трансцендентность. Уникальная семантическая ёмкость мифологических образов вносит в литературу, построенную по

принципам вторичной художественной условности, особую экспрессию. Поэтика необычайного распространяется на образы, изображаемые в художественном произведении, и на принципы обобщения действительности, опирающиеся не столько на логику, сколько на ассоциативные связи, архетипические иерархии, эмоциональные импульсы. Поэтика необычайного обладает собственной убедительностью, отличной от убедительности миметического искусства. Художественная условность, в генетической памяти которой «записан» древнейший опыт мифологического взаимодействия с миром, укорененный в коллективном бессознательном, обладает уникальными возможностями.

Семантический потенциал поэтики необычайного позволяет создавать целостные модели мира, раскрывающие смысл и ценность бытия, воплощать желаемое, создавать уникальную атмосферу свободы, отойти от детерминированного образа мира и человека. Поэтика необычайного остается в арсенале художественных средств на протяжении всего историко-литературного процесса. На её основе формируются веками шлифуемые типы условной образности, такие как сказочная и научная фантастика, философское инсказание, гротеск, мифологизация. Они входят в художественную систему как отдельные элементы, действующие на разных уровнях художественного целого: как принципы, организующие художественный мир произведения и как отдельные стиливые приемы. Все эти элементы, имеющие определенные и достаточно изученные функции, вместе с тем представляют собой подсистему, основанную на принципах «поэтики необычайного».

В прозе А. Кима, на наш взгляд, представлен весь спектр типов вторичной художественной условности. Принципы выражения необычайного и сама эстетика необычайного в его творчестве эволюционировали от реалистических зарисовок, детерминированных эмпирической реальностью жизни «простого человека», до философских фантазмагорий, призванных дать универсальный образ бытия.

«Проза Кима – это рисунок простым карандашом, до жала отточенным. Это скульптурный, японской четкости рисунок, передающий мельчайшие подробности материи, поверхности, плоти» [1, с. 3].

Насколько ясен и четок «карандашный» рисунок А. Кима, настолько плотным и емким оказался упрятанный в него смысл. Он принял в себя восточную философию и русский космизм, идеи Н. Федорова и К. Циолковского, В. Вернадского и Т. де Шардена, дзэн-буддизма и веданты. В нем – напряженная авторская мысль о драматической борьбе мира за гармонию.

Опыт соединения предметно-пластического образа с философской мыслью мировая литература накопила немалый. За ее плечами и эссеистика, и интеллектуальный роман, и роман-миф, и роман культуры, проза лирико-философская, визионерская, демонологическая, анималистская и т.д. Все эти определения хороши при больших объемах материала, но не в разговоре об отдельном писателе. Проза Кима – это проза Кима, как и в случае любого другого талантливого писателя. И все же у каждого из них есть свое место не вне, а *внутри литературной традиции*, и его надо искать. Ключ к этому поиску – слово «космос», которое непосредственно соотносится с моделью кимовской системой вторичной художественной условности. Космичны и мироощущение и поэтика Кима, сама образная система и строй его прозы.

Уже в первых произведениях заметно стремление писателя уйти от повествовательного стереотипа, преодолеть его линейную последовательность. Ким пишет не столько о том, что было, а о том, что бывает. Поэтому и действие у него не выстраивается в линию, а кружит то вокруг рыбацкого поселка («Собиратели трав»), то около лукового поля («Луковое поле»). Топос этого кружения может раздвинуться, вбирая в себя судьбы и поколения («Соловиное эхо», «Белка», «Отец-лес»), но и тут действие описывает концентрические круги вокруг того или иного героя, которому автор отдает свой голос, свое зрение и мысль.

В ранних повестях он передоверяет их героям, которых «так и подмывало рвать все человеческие связи, отрицать вполне мирные житейские цели» [7, с. 162] – пьянице-заике Павлу («Луковое поле»), а то и вовсе человеку без имени, ушедшему от работы и семьи в родные места, где он хочет умереть («Собиратели трав»). Выбит из своей жизненной колеи и Юрий Гурин, герой повести «Утопия Гурина», подмосковный актер, которого после развода с женой судьба заносит в некий Сарымский край. Кроме того, как знак своей надмирности Гурин демонстрирует способность левитации.

Роман А. Кима «Белка» (1984), носящий подзаголовок «роман-сказка», по своему замыслу является именно неомифом, воспроизводящим некоторые схемы мышления древнейшей анимистической эпохи. Согласно авторской концепции бытия общество землян составляют два типа живых существ: «настоящие» люди и принявшие человеческий облик животные. Лишь первые способны к творчеству и бескорыстному улучшению мира вокруг себя. Вторые же прячутся, устраивают собственные мелкие делишки и с патологической ненавистью относятся к «истинным» людям. «Я остановился в толпе и с великою тоскою огляделся. И увидел, какое множество самых разных оборотней снует меж людьми. Топало через зал, клацая ногтями о каменные плиты пола, мохнатое семейство бурых медведей: папа нес под мышкой свернутый в толстый рулон полосатый бело-розовый матрац, мама, прихрамывая, тянула за лапу хныкающего большелобого медвежонка. Щеголиха-шимпанзе в модной мини-юбке, с кожаной сумочкой на длинном ремешке, перекинутом через плечо, прошла мимо и ревниво оглядела нас с ног до головы» [7, с. 279]. Подобные оборотни, по мысли А. Кима, являют собой несчастнейшие существа: они «так и не стали человеками, но вместе с тем утратили звериную чистоту и прямоту» [7, с. 342].

Выбор героя, «выпавшего» из быта, порвавшего суетные житейские узы, не случаен. Ким ищет некую вневременную точку, из которой жизнь видна как с птичьего полета в ее чистой целостности, не замутненной житейской установкой, ролью и целью. Но и этого ракурса Киму бывает недостаточно. В романе «Отец-лес» повествование отдано субъекту планетарного масштаба – великому *полуифическому лесу*, творцу жизни и судеб. Субъектная полицентричность кимовской прозы, особенно ярко проявившаяся в романе «Белка», отражает авторское ощущение мира как становящегося творческого потока, в котором источник жизни находится везде и во всем. «Даже придорожный камень, рассматриваемый им (Митей Акутиным. – О.К.) вдруг начал раскрывать то, что таил в себе, и представал перед Митей не в виде твердой глыбы, а как некое живописное облако с яркими вкраплениями радужных отблесков – облако не бездвижное, а пульсирующее от частого глубокого дыхания. Митя видел тысячелетнюю душу камня» [7, с. 571].

Камень, оживший на глазах самого талантливого из четверых друзей-художников, Мити Акутина, как и образы-стихии «тугого и прохладного ветра жизни», «зеленой пучины», «теплой плазмы», «зеленого пламени», «хмельной браги» жизни – весь этот лейтмотивный образный ряд символизирует живую изменчивость и текучесть материального мира, спонтанную игру его творческих сил, за которой стоит demiург Кима: «О, творец, зачем прелесть цветов увядающих, стать деревьев, падающих и сгнивающих в земле... Зачем эта хмельная брага, которую ты столь усердно гонишь, это булькающее ворчание сула, хлюп брожения и пышная пена вырвавшейся на волю струи жизни? Кто будет пить это зелье? Неужто ты один неимоверный брюхан, пожиратель искривленных пространств и гравитационных полей, созидатель черных дыр в космосе, невидимый нам Исполнил... Кто кого породил – ты меня или я тебя, или мы вечно порождаем друг друга: безвестная воля мой разум или не менее таинственный и несчастный разум мой тебя, отца Вселенной, который должен быть и который не должен бросать на произвол судьбы своих детишек и находиться где-то в бегах, не казать лица и заставлять плакать сироток в их бездонных ночах, средь шороха осыпающихся звезд?» [7, с. 622].

Еретический вызов, который брошен тут трансцендентному богу, созвучен идеям русских религиозных философов-космистов. Ким отвечает на свой риторический вопрос в духе Соловьева и Федорова. Творец не закончил своего творения, и осуществиться оно может только через этот мир и с помощью этого мира, посредством свободного мирового творчества, в котором человечество – активная мироустроительная сила: «Жизнь, которую мы с тобою любили, есть постоянное обновление живыми листьями мертвых, и это не должно ни на миг прерываться. Но было всегда, будет всегда сияние всех нас, которое называется Мы – это словно грома грохотанье в майскую грозу ... это проникновение миллиардов чутких щупалец наших во влажные тайники земли, где мы берем теплую плазму жизни, с тем чтобы зеленым пламенем выплеснуть ее на поверхность земли» [6, с.165].

Эти строки свидетельствуют о высшей степени философичности мировоззрения Кима-мифотворца, его творений.

Миф – важное ключевое слово в нашем разговоре о Киме, хотя сам он категорически отрицает свою причастность к мифу, утверждая, что пишет чистой воды реальность. Но ка-

кой же мифотворец признается в фантастичности своих образов? Хотя некоторую уступку объективности Ким все же делает: жанр «Белки» определен им как роман-сказка. Для самого же Кима в нем ничего сказочного нет. Он верит в свои небылицы и чудесные перевоплощения как *космист*, убежденный во всепроникающей связи и единстве мира.

Антропоморфическая поэтика Кима органична его космическому мироощущению, космической заданности его прозы, требующей особой меры условности. В антропокосмической этике Кима силам космоса, света и гармонии – творчеству, любви, добру, милосердию, человечности – противостоит вселенское зло пустоты и хаоса и поддерживающие их вражда, мещанство и другие человеческие пороки. Два из них названы не наугад. С ними у Кима счеты особые. Вражда, по его убеждению, самый непобедимый враг человека: «Борьба, борьба, борьба! Во все времена кто-нибудь с кем-нибудь боролся – орды, империи, цивилизации, расы, идеологии... Во всех кровавых исходах если и побеждает кто-нибудь – человечество терпит поражение» [6, с. 117].

Кимовская персональная мифология соединила сакральность с научностью, плотную реалистическую пластику с постнаучной метафизикой. Мифологизм обнаруживает себя не только в специфической фантастике, но и в других особенностях образной системы. Мифологична сама авторская установка на мыслеобраз, видеопонятие, визионерство смысла. Прозу Кима, как и миф, можно читать не только по горизонтали, но и по вертикали, потому что ее события – это инварианты определенного философского содержания. Они выстраиваются не в линию, а в парадигму. Отсюда и отход от линейности повествования, и кружение его по концентрическим орбитам.

Откроем, к примеру, заключительную главу повести «Собиратели трав», и прочитаем вполне самостоятельную новеллу об отчаянно рискованном заплыве Эйти, задиры и гуляки, к голубому острову, парящему в морской дали, подобно видению. Многие постиг пловец в этом коротком приключении: и обманчивую близость жизненных целей, и смертельную опасность для дерзнувших уйти с привычных, проторенных путей, и «отринувших покорное собирательство в жизни», и гибельность одиночества в человеческом мире. И все эти смыслы органично вписываются в семантические круги повести.

Такова вся проза А. Кима: концентрические сферы, сливающиеся, подобно мыльным шарам (у Кима есть такой образ), во все более крупные, пока всех их не объемлет самая общая мысль о мире-космосе, о всепроникающем единстве мироздания. Космизм А. Кима возник в лоне российской космологической традиции. Его связь с традицией Востока, возможно, и существует на глубинном генетическом уровне, но ее не следует преувеличивать. Гораздо актуальней для него была фольклорно-мифологическая литературная атмосфера 70-х годов, в которой создавались такие произведения, как «Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матерой» В. Распутина. Как-то по-особому близки ему и космические идеи Н. Федорова, В. Соловьева, К. Циолковского.

Анимализация у А. Кима очень идентична по своей эстетической функции образам природы М. Пришвина и одушевленной вещественности А. Платонова. Все они пытаются говорить о мире посредством предметов этого же мира, т.е. предельно унифицировать свое описание, обойтись без психологических и других метаязыковых средств. Эта тенденция к монолингвистичности [9, с. 58] – одно из проявлений поэтики кимовского мифологизма. К другим ее признакам можно отнести их ориентацию на образ-понятие. Непосредственный предмет, который они изображают, – это не эмпирическая действительность, а ее смыслы. Все они, каждый по-своему, заняты визионерством смысла, которое нередко приобретает эмпирически невозможные фантастические формы (медведь-молотобоец – у А. Платонова, мировое «Я» – у Пришвина, человек-лес – у А. Кима и т. п.). Причем фантастика у А. Кима, как и у А. Платонова, и у М. Пришвина, – это не только художественный прием. Она содержит элемент мистерии, веры, путь к которой проложен не только интуицией, но и научными представлениями. Все они следуют тут завету Н. Федорова и В. Соловьева о единении сакрального с эмпирическим, священнодействия – с практическим делом, веры и знания. Здесь Ким отступает от восточного канона. Его космос не по-восточному эсхатологичен и персоналистичен. Одиночество – сквозная тема кимовской прозы. Его герои мучительно ищут взаимопонимания и утешения («Прекрасная природа не может утешить человека», – говорит герой повести «Собиратели трав»). «Великий человеческий род обречен на гибель, если потерпит неудачу в этом поиске», «если будет нанесено слиш-

ком много наглых и безответных обид людям людьями» [6, с. 53]. Но «внутри нашего одиночества... горит и сверкает свет надежды и веры» [7, с. 715]. Веры в чудо «Добра, Милосердия и Творчества» (Ким пишет эти слова всегда с большой буквы), в чудо космического преобразования мира.

Эти надежду и веру и несет читателям новый миф Анатолия Кима, перманентно реализующийся в его парадигме необычайного. Фантастические образы (ангелы, демоны, призраки, оборотни, великаны, кентавры), мифологические и фольклорные мотивы становятся характерным знаком художественной манеры Кима. Интуитивные прозрения о тайнах мироздания и человека, выражаемые посредством метафор и символов, разворачиваются у зрелого Кима в фантастические миры. При этом «проза жизни» не исчезает в потоке условных образов. В детально воссозданном обыденном мире проявляется иная реальность. Фантастика обретает онтологические масштабы, свидетельствуя о том, что в творчестве Кима складывается *новаторская художественная система, соединяющая мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы.*

Список использованных источников

1. Аннинский Л. Жажду беллетристики / Л. Аннинский // Литературная газета. – 1978. – 1 марта. – С. 3.
2. Булгаков С.Н. От марксизма к идеализму: Сб. статей / С.Н. Булгаков. – СПб.: Скл. изд. т-во «Обществ. польза», 1903. – 295 с.
3. Бальбуров Э.А. Русский космизм: философия, наука, поэзия, миф / Э.А. Бальбуров // Гуманитарные науки в Сибири. – 1995. – № 4. – С. 5–21.
4. Булгаков С.Н. Свет невечерний / С.Н. Булгаков. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
5. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность / В.А. Дмитриев. – М.: Советский писатель, 1974.
6. Ким А. Отец-лес / А. Ким // Новый мир. – 1989. – № 5. – С. 53.
7. Ким А. Избранное / А. Ким. – М.: Просвещение, 1988. – 843 с.
8. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
9. Лотман Ю.М. Избранные статьи / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александрия, 1992. – Т. 1. – 342 с.
10. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
11. Михайлова А.А. О художественной условности. 2-е изд. / А.А. Михайлова. – М.: Мысль, 1970. – 298 с.
12. Павлов С. Пора договориться о терминах / С. Павлов // В мире фантастики: Сборник литературно-критических статей и очерков. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 151–163.
13. Стругацкий А., Стругацкий Б. Куда ж нам плыть?: Сборник публицистики / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – Волгоград: Лудены, 1991. – 128 с.

Досліджується поетика незвичайного у сучасній російській літературі (зокрема у творчості А. Кіма) у контексті раціоналізованої думки як система зображувальних засобів, створених на основі кімовських міфологічних образів, які сприймаються підкреслено умовними, як такі, що руйнують автоматизм сприйняття навколишнього світу і відкривають нетиражоване, феноменальне, «незвичайне» у складній, суперечливій реальності.

Ключові слова: дискурс, концепт, парадигма, міфопоетика, художня умовність, незвичайне, антропоморфна поетика, космізм, фантасмагорія, постмодернізм.

The article researches into the poetics of unusual in modern Russian literature (in particular in Kim's works) in the context of the rationalized idea as a system of the depicting facilities which are created on the basis of Kim mythological characters that is perceived as conditional, as such, that destroy automatism of perception of the surrounding world, and open uncirculated, phenomenal, «unusual» in difficult, contradictory reality.

Key words: discourse, concept, paradigm, mythopoetics, artistic conventionality, unusual, anthropomorphic poetics, cosmism, phantasmagoria, postmodernism.

Одержано 1.10.2013.