

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1-3

С.А. Байкова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ СКАЗОВОЙ ТРАДИЦИИ М. ЗОЩЕНКО В «МАЛОЙ ПРОЗЕ»
ЕВГ. ПОПОВА КОНЦА 1960–1980-х гг.

Впервые исследуются особенности сказового повествования в рассказах прозаика Евг. Попова. Выявляется, что, опираясь на традицию сказа и сказовой маски М. Зощенко, Евг. Попов переосмысливает и трансформирует ее в рассказах 1970–1980-х гг.

Ключевые слова: малая проза; сказ; повествователь; традиция.

Творчество Евг. Попова, прозаика, драматурга и сценариста, активного участника альманаха «Метрополь», представляет собой одну из наиболее ярких страниц в истории современной отечественной литературы, оказываясь причастным как к национально-почвеннической традиции 1960–1970-х гг., в первую очередь, прозе В. Шукшина (не случайно, кстати, именно шукшинским «напутственным словом» сопровождалась первая заметная публикация Попова в «Новом мире» [1. С. 253–254]), но и к литературе более раннего этапа: в наследии прозаика «получили дальнейшее развитие некоторые темы и приемы, характерные для новеллистики М. Зощенко 1920-х гг., в первую очередь зощенковская сказовая маска» [2. С. 211]. При этом заметим, что, в отличие от выявления типологического сродства, обнаружения взаимосвязей творчества Зощенко с произведениями предшественников (Гоголя, Чехова и др. [3. С. 179–183; 4. С. 279–291]), вопрос о сопоставлении зощенковского сказа и наследия современных прозаиков, в первую очередь Евг. Попова, фактически остается в современных литературоведческих исследованиях неразработанным.

Таким образом, ничуть не умаляя писательской самобытности Попова, мы полагаем необходимым осмыслить преломление и трансформацию в его новеллистике 1970–1980-х гг. зощенковской традиции использования приема авторской маски в рамках сказового повествования. Именно зощенковский сказ, маска «неосвященного» повествователя, отрефлектированная при помощи «кривого зеркала» художественного текста и позволяющая писателю, ведущему диалог с самим собой и всем социокультурным контекстом эпохи, занять позицию «внеаходимости» по отношению к собственному сочинению, на наш взгляд, явились для писателя-концептуалиста, обыгрывающего достижения предшественников, одним из способов эстетического освоения реальности, средством создания игрового модуса повествования.

Непосредственная взаимосвязь рассказов Евг. Попова 1970–1980-х гг. с «малой прозой» Зощенко 1920-х гг. обнаруживается уже на формальном уровне – в основе коротких сказовых повествований – «случаев из жизни» (в чем, несомненно, проявилось и следование жанровой традиции отечественной юмористики и сатиры, включая опыт Чехова, Аверченко, Тэффи и др.), рассматривающихся как категория сознания героя, которой он постоянно оперирует, часто лежит анекдотиче-

ская ситуация, типичная, естественная и одновременно абсурдная. Все происходящее с героями Попова – любовные драмы, скандалы, разочарования, житейские «приключения», «экзистенциальные» прозрения – наряду с комической коннотацией, обретают и пародийный смысл («Как съели петуха», «Палисадничек», «Веселие Руси», «Глаз Божий» и др.). Равно как и у Зощенко («Аристократка», «Нервные люди», «Баня»), сюжетобразующую функцию в рассказах Евг. Попова выполняет скандал, нередко приводящий к драке («Как съели петуха», «Портрет Тюрморезова Ф.Л.»), причем созданию подобной комической ситуации способствуют и у Зощенко, и у Попова речевые средства как несоответствие констатируемого повествователем дальнейшим поступкам персонажей. Так, в рассказе «Как съели петуха» Попов предваряет описание драки супругов фразой «И временами в отношениях между супругами наблюдались жуткие взрывы нетерпимости» [5. С. 24], следуя, несомненно, зощенковской традиции, который нередко применяет сходный прием, при этом и у Попова, и у Зощенко герои-нарраторы относятся к дракам и скандалам с эпическим спокойствием.

Кроме того, подтверждают наше предположение о следовании Поповым зощенковской традиции пронизанные самоиронией пространственные рассуждения повествователя об отсутствии необходимости описания того или иного события в рамках повествования, с дальнейшим подробным его описанием, примером чего может служить начало рассказа «Вечная весна», где повествователь, именуемый себя «автором», первоначально не собирается подробно описать свадьбу, но затем посвящает этому несколько страниц: «Бесцельно описывать русско-советскую свадьбу средних слоев нашего населения <...>. Бесцельно и непроизводительно, ибо подобные свадьбы похожи одна на другую как медные деньги, и каждый, кто в подобных свадьбах участвовал, <...> знает про эти свадьбы ВСЕ, знает, разумеется, даже и получше автора. <...> Хотя и тут, пожалуй, не обойтись без небольшого ряда слов, необходимой и достаточной справки, донесения историку, будущему человеку <...>. Стоимость рядовой русско-советской свадьбы средних классов нашего населения колеблется <...>» [5. С. 210–211].

О генетической близости новеллистики Попова и Зощенко свидетельствуют и многочисленные отсылки, скрытые аллюзии в произведениях Евг. Попова 1970–1980-х гг. именно к зощенковским рассказам и «сенти-

ментальным повестям». Так, рассказ «Столько покойников», благодаря повторению и обыгрыванию словосочетаний «нервные люди», «нервный санитар», отсылает к рассказу М. Зощенко «Нервные люди»: «Среди сугубо медицинской обстановки, положив руки на кулаки, дремал мужчина, который потом оказался нервным. <...> А я и не знал, что санитар нервный. Нервный санитар опустил руки по швам и расплакался» (курсив мой. – С.Б.) [5. С. 147; 6. С. 94–95]. Но в отличие от зощенковского повествования, где посредством словосочетания «нервные люди» сатирически обыгрывается адаптированный в обывательском сознании принцип новой исторической эпохи (насилие, утвержденное диктатурой пролетариата как норма государственного строительства, трансформируется в возможность насилия над ближним из-за пустяка, бытовая драка воспринимается как норма), у Попова ироническое определение санитара обретает оттенок трагичности – «нервность» уже не отождествляется с «агрессивностью» и возможностью «выходить из себя», но становится синонимом излишней впечатлительности и сострадания.

В некоторых рассказах Евг. Попова 1960–1980-х гг., как мы уже отмечали, в рамках сказового повествования герой совмещает функции и автора и героя-рассказчика, являясь одновременно и объектом и субъектом изображаемого мира, посредством которого возможна объективация и самообъективация (сходную функцию выполняет и Синебрюхов в «Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова» у Зощенко). Так, фигура фиктивного автора со специфической разговорной, доступной для восприятия «понимающего» читателя повествовательной манерой, становящаяся «сказовой маской», появляется в рассказах «Мыслящий тростник» (милиционер Горобец), «Концентрация», «Торжественные встречи» (Н.Н. Фетисов). Примечательно, что и Зощенко и Попов, конструируя «сказовые маски» Синебрюхова, Н.Н. Фетисова, Горобца как «формы» авторского «литературного артистизма» [7. С. 140], не используют принцип прямой авторской оценки, а создают маску малограмотных героев «из народа», рассказывающих о том или ином случае из собственной жизни от первого лица, с позиций собственного миропонимания, культурного уровня, привнося в событие соответствующее видение действительности и личностную оценку. Посредством героя-повествователя и воспроизведения его речевой манеры и у Зощенко, и у Попова создается двуплановая повествовательная структура, игровая в своей основе, ориентированная на слушателя, читателя-собеседника и как бы осуществляющаяся без непосредственного участия автора реально. Внешняя субъективированность повествования, моделирующая мир, видимый глазами подобных героев-повествователей и описываемый ими, становится средством пародийного изображения как самого фикционального рассказчика, так и смехового мира, меняющегося, незавершенного в своей основе (у Зощенко это строящаяся «диктатура пролетариата», у Попова – абсурдная советская действительность). Амбивалентная игра в самоотождествление «реального автора» с автором «условным», фикциональным (Синебрюхов у Зощенко, Фетисов и Горобец у Попова) ведет изна-

чально к «развенчанию», дискредитации рассказчика посредством слияния авторского «смехового слова», хотя и «непрямого», и «сказа» героя как его слова о себе самом.

Во многих рассказах Евг. Попова 1970–1980-х гг. нарратор не вводится в повествование как непосредственный участник изображаемых событий, не имеет портретной характеристики или каких-либо индивидуальных черт, он непосредственно начинает собственный монолог, совмещая тем самым функции и автора и рассказчика, являясь при этом равноправным всем героям, о которых ведет повествование (сходную позицию, заметим, занимает повествователь у Зощенко в «сентиментальных повестях») [8. С. 105–107]. Нарратор «усреднен», максимально приближен к тому миру, о котором идет речь, он, стилизуя собственную речь под речь «чужую», отчасти «чуждую» ему, пересказывает те или иные происшествия, свои наблюдения, выступает в качестве очевидца или «регистратора» событий практически во всех рассказах Евг. Попова 1960–1980-х гг. («Портрет Тюрморезова Ф.Л.», «Сила печатного слова», «Раззор», «Единственное желание», «Веселие Руси» и др.).

Прозаик использует зощенковские приемы, не просто вводя нарратора, берущего на себя функцию автора и стилизующего повествование посредством включения «чужих» голосов в собственно авторскую речь, но и используя сам сказ как авторскую маску, позволяющую автору реальному «укрыться» за фигурой автора-повествователя фиктивного. Соответственно, прием авторской маски, точнее маски продублированной, используется Евг. Поповым именно в рамках нарративно-соотношения автора – героя – повествователя: автор объективируется в нарратора, нарратор же выстраивает рассказ, в свою очередь, ведя повествование то от первого, то от третьего лица, включает в собственную речь реплики предполагаемого собеседника, диалоги героев, о которых ведется рассказ, с помощью соответствующих речевых средств стилизуя «чужую речь». Авторский лик, таким образом, «растворяется» в игре масок и влечет за собой «чужие» сознания (языковые, в том числе), комбинируя новую форму сказа из разностилевых элементов.

Авторская маска, в конечном итоге, не просто отождествляется с маской речевой, посредством которой герой-нарратор организует собственные монологи, – с помощью нее автор «сливается» с нарратором, создавая особый сказовый тип повествования, причем автор в маске нарратора и нарратор в маске персонажа, являющиеся двумя смыслопорождающими центрами в рамках сюжета, представляют, благодаря маске, по сути, одну говорящую, оценивающую и действующую инстанцию. В текстах большинства рассказов выражается и нарратор, и изображающий его речь иронический автор, т.е. повествование, слово оказывается одновременно и изображающим и изображаемым.

Евг. Попов не просто следует зощенковской традиции, но и обновляет, трансформирует ее посредством использования концептуалистских приемов, когда сам язык выступает средством создания маски речевой. Оговоримся, что осмыслению поэтики концептуализма (соцарта) посвящено немало работ, в которых, несмот-

ря на «разность» истолкований концептуализма, в зависимости от исследовательской установки несомненно подчеркивается одно – концептуализм (соцарт) определяется двойной модальностью – «есть тот, кто говорит текст “из текста”, и тот, кто “наблюдает” за этим со стороны, пишет текст “снаружи”, в результате чего происходит не просто “освоение чужого”, но «преодоление, снятие самой категории инаковости» [9. С. 83–84].

Все герои Попова – существа, не умеющие мыслить и доводящие до абсурда свои благие намерения, – это обычные «маленькие» советские люди, живущие в тех условиях, в которые они поставлены (точнее, в условиях поглощения поля культуры полем идеологии), только клишированными формулами и старающиеся, наряду с характерной для них лексикой, подобрать соответствующий штамп для любого явления действительности, открывающегося перед ними. При этом герои писателя – носители советского сознания (равно, кстати, как у Зощенко – герой воплощает персонажа новой исторической эпохи – убогий, беспомощный в собственных притязаниях на ведущую роль в социальном развитии), которое абсурдно по своей природе, в нем господствует хаос, порождающий свободу, подрывающую основы власти. Персонажи Попова (повествователь как авторская маска, в том числе), говоря на языке соцреализма, ведут «диалог» с хаосом и абсурдом, что объясняется «атмосферой тотальной делегитимации соцреалистического дискурса» после поражения эпохи оттепели, когда происходит «культурное» формирование многих прозаиков, в частности Евг. Попова, которые «с самого начала, еще до момента творчества, воспринимают соцреализм не только в его прямом легитимном значении как эстетический код “идеологии у власти”, но и в его делегитимизированном обличье –

как особого рода мир абсурда» [10. С. 255]. Герой Попова, существующий в абсурдной реальности и не столько принимающий ее, сколько приспособляющийся к ней, – это герой-шут, комизм рассказов возникает в смешении разнородных понятий и стилей, вырастает из алогизмов речи (равно как и у Зощенко).

Таким образом, важнейшим повествовательным приемом новеллистики Евг. Попова 1970–1980-х гг., продолжающей и обновляющей традицию сказа М. Зощенко с помощью концептуалистских приемов, становится авторская маска как средство реализации не только эстетической, но и коммуникативной задачи автора (создать комический эффект, выразить дух неофициальности, дружеского общения, приблизить читателя к тексту, отразить и проследить собственную рефлексии и т.д.). В пределах художественного текста маска возникает из слияния «изображающей» речи с «изображаемой», стилизации сугубо авторской речи под манеру изображаемого персонажа, в связи с этим становится очевидно, что непосредственно средствами создания авторской маски становятся стилизация и неотделимая от нее «чужая речь». Авторская маска становится особой позицией автора, конструирующей двуплановую структуру повествования, – автор «передоверяет», посредством сказовой манеры, процесс «рассказывания» герою, становящемуся его «формальным заместителем», нарратором, обретающим собственный голос, позицию и передающим события с резко выраженной оценочной коннотацией. Более того, сам сказ в новеллистике Евг. Попова 1970–1980-х гг. становится авторской маской, необходимой самому создателю рассказов и повестей, для конструирования образа рассказчика, принципиально иного, нежели автор реальный, занимающего иную ценностную, мировоззренческую и речевую позицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шукшин В. О рассказах Евгения Попова // Попов Е.А. Плешивый мальчик. Проза Р.С. М., 2004.
2. Осьмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск, 2009.
3. Бицилли П. Зощенко и Гоголь // Лицо и маска Михаила Зощенко / Сост. Ю.В. Томашевский. М., 1994.
4. Кадаш Т. Гоголь в творческой рефлексии Зощенко // Лицо и маска Михаила Зощенко / Сост. Ю.В. Томашевский. М., 1994.
5. Попов Е. Веселие Руси. СПб., 2002.
6. Зощенко М. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1968. Т. 1.
7. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 2005.
8. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
9. Курицын В. Очарование нейтрализации // Курицын В. Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992.
10. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 17 апреля 2010 г.