

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

И.М. Каспэ

**КОГДА ГОВОРЯТ ВЕЩИ:
ДОКУМЕНТ И ДОКУМЕНТНОСТЬ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 2000-х**

Препринт WP6/2010/02

Серия WP6

Гуманитарные исследования

Москва
2010

Редактор серии WP6
«Гуманитарные исследования»
И.М. Савельева

К28 **Каспэ И. М.**
Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х: Препринт WP6/2010/02. — М.: Издательский дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2010. — 48 с.

В работе затрагиваются проблемы социального статуса документа, культурных представлений о документе, коммуникативных эффектов документа — предмет исследования не собственно «документ» (в том определении понятия, которое могло бы быть дано в рамках документоведения), а «документность», по аналогии с термином Романа Якобсона «литературность». «Документность» и «литературность» рассматриваются как различные режимы адресации, различные модели чтения и восприятия текста. На материале литературных произведений, написанных и опубликованных в 2000-е годы в России, а также критической рецепции этих произведений автор показывает, как и с какими целями «литературность» может взаимодействовать с «документностью», в каких социальных и коммуникативных ситуациях такое взаимодействие кажется возможным и необходимым.

Исследование выполнено при поддержке Научного фонда Государственного университета — Высшей школы экономики — индивидуальный исследовательский проект 09-01-0054 «Идея документа в современной культуре: «литературность» и «документность»».

УДК 80
ББК 83.3(2Рос)

Каспэ Ирина Михайловна — Институт гуманитарных историко-теоретических исследований (ИГИТИ) Государственного университета — Высшей школы экономики.

Препринты Государственного университета — Высшей школы экономики размещаются по адресу: <http://www.hse.ru/org/hse/wp>

© Каспэ И. М., 2010
© Оформление. Издательский дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2010

1. Документ и документность¹

Возможен ли взгляд на «документ» с позиций истории культуры, социологии культуры, социальной антропологии? Можно констатировать, что на сегодняшний день попытки такого взгляда крайне малочисленны и фрагментарны. Тема документа гораздо чаще является дополнительной по отношению к другим, смежным тематическим блокам — таким как «архив», «историческая память» etc.; сама же по себе она способна представляться либо слишком узкой — решаемой в пределах специальных дисциплин (документоведение, архивоведение), либо, наоборот, чересчур размытой — затрагивающей едва ли не все современные практики, в той мере, в какой каждая из них обладает социальной, а следовательно, и подлежащей документированию стороной.

Здесь стоит отметить распространенность специфической аберрации восприятия: приобретая рамку документа, присваивая этот статус, те или иные стороны повседневного опыта становятся более «проявленными», публичными, открытыми для социального взаимодействия и рационального осмысления, в то время как собственно рамка нередко остается «слепым пятном». Мы склонны не замечать, как устроен, как *сделан* документ и легко поддаемся иллюзии, согласно которой «документ» — предельно нейтральная (почти неощутимо-прозрачная) характеристика, не заключающая в себе никаких иных значений, кроме «подлинности», «аутентичности», причем синонимом «подлинности» здесь во многих случаях парадоксальным образом назначается «естественность», «нерукотворность» (язык документа легко отождествляется с «голосом реальности» как таковой).

Однако намерение усилием воли сконцентрировать внимание на документе, обнаружить и зафиксировать его универсальные структурные качества, окажется плохой альтернативой вышеописанному положению дел. Как замечает один из немногих сторонников со-

¹ Работе предшествовала обзорная статья: Kaspé I. Certificate of What? Document and Documentation in Russian Contemporary Literature // Russian Review (в печати).

циологического подхода к исследованию документа Давид Леви, документ становится видимым лишь тогда, когда мы смотрим не только на него — когда в поле зрения попадает «среда, в которой он функционирует»². Действительно, статус документа присваивается теми или иными институтами, закрепляется при помощи специфических маркеров (далеко не всегда эксплицированных столь же явно, как архивный номер или каталожный шифр), наконец, навык распознавать и прочитывать нечто как документ, поддерживается определенным набором культурных норм. Эти институты, маркеры, нормы и есть то, из чего «делается» документ и что нуждается в изучении.

Итак, предмет моего внимания — не документ as is, но социальный статус документа, культурные представления о нем, коммуникативные эффекты, которые им производятся, иными словами, то, что можно было бы назвать «документностью» — по аналогии с «литературностью» Романа Якобсона (я намеренно избегаю термина «документальность», «документальное», поскольку он связан с определенной исследовательской инерцией, от которой хотелось бы уклониться, — ниже я попытаюсь обосновать, почему устойчивое понятие «документального дискурса» и тем более «документального жанра» не соответствует задачам, поставленным в данном исследовании). Ключевая проблема здесь — что именно обозначается в культуре при помощи слова «документ»: если можно (конвенционально допустимо) говорить о документе, то в каких ситуациях, каким образом, с какими мотивами и целями, какие инстанции уполномочены для подобного разговора.

Прежде чем перейти к рассмотрению собственно литературной коммуникативной ситуации, необходимо подчеркнуть: из такой постановки проблемы вовсе не следует, что «документность» — семиотически пустая матрица, в которую всякий раз произвольно вписываются новые (потенциально — любые) значения. Напротив, возникает возможность наметить смысловые границы, позволяющие современному человеку (человеку «нового времени», «модерной культуры»), во-первых, различать документ, во-вторых — в случае необходимости пересматривать основные параметры различения, тем

² Levy D.M. Scrolling Forward: Making Sense of Documents in the Digital Age. N. Y.: Arcade Publishing, 2003. P. 29.

самым иницируя или пресекая, принимая или отвергая возможные трансформации документа как культурного конструкта.

Так, пожалуй, самым заметным поводом, побуждающим исследователей переадавать вопрос «что такое документ?»³ в последние два десятилетия становится развитие компьютерных технологий и формирование новых принципов хранения и передачи информации, новых медийных сред, в конечном счете — новых типов социального взаимодействия. Можно наблюдать, как возникновение понятия «электронный документ» провоцирует переоценку привычных способов определять и характеризовать документное — прежде всего заставляет корректировать смысл противопоставления письменных и устных практик. В традиционной трактовке эта оппозиция предполагала, что документирование как письменная практика фиксирует («увечивает», «вверяет истории») различные формы знания, которые устная коммуникация оставила бы эфемерными, изменчивыми, неуловимыми. В контексте разговора о «цифровой эпохе» и культурном статусе документа упомянутый выше Давид Леви выявляет и проблематизирует нашу готовность воспринимать документ как «говорящую вещь» («talking thing») — материальный артефакт, наделенный репрезентативной функцией (репрезентирующий «то, чем не является»)⁴.

Однако новые оппозиции (бумажное/цифровое)⁵, новые образы документа, могущие поколебать представления о его материальности, устойчивости, неизменности, для Леви не только не являются основанием для отказа от метафоры «говорящей вещи», но, напротив, открывают перспективы более глубокой ее интерпретации. Следуя за метафорой и наслаивая на нее другие, Леви описывает документ как «суррогат человека», как «акт чревоуверования», в ходе которого совершается процедура передачи голоса кому-то (чему-то) иному, и даже как Голема, которому человек делегирует свои полномочия и над которым в конце концов, согласно пражской легенде, утрачи-

³ Ср.: Weinberger D. What's a Document? // Wired. 1996. No. 4 (8). P. 112; Buckland M.K. What Is a "Document"? // Journal of the American Society for Information Science. 1997. Vol. 48. Issue 9. P. 804–809; Levy D.M. What are the Documents? // Levy D.M. Scrolling Forward: Making Sense of Documents in the Digital Age.

⁴ Levy D.M. Scrolling Forward: Making Sense of Documents in the Digital Age. P. 23.

⁵ См.: Sellen A.J., Harper R.H.R. The Myth of the Paperless Office. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2001.

вает контроль. Иными словами, под «вещью» здесь понимается уже не материальный объект, а что-то большее: сама специфика социальной коммуникации — наша потребность и способность создавать собственные подобию из подручных средств, присваивать функции говорения, функции репрезентации тому, что нами не является. И в этом смысле бытующие в культуре образы документа продолжают восприниматься как нечто среднее между «неживым» и «одушевленным» (между «глиной» и «душой», пишет Леви), как «ожившая», присвоившая человеческие качества вещь, указывающая на особые антропологические характеристики — и прежде всего на навык говорить при помощи вещей, навык говорить вещами.

Если размышлять о том же самом, используя менее образный, менее поэтический язык, чем тот, который предложил Леви, можно зафиксировать внимание на процедуре делегирования документу коммуникативных полномочий. Смысловой горизонт современного понятия «документ» позволяет предположить, что такое делегирование тесно связано с семантикой удостоверения и доверия. Документ репрезентирует нас в социальном мире (наше знание, опыт, память или личность как таковую) постольку, поскольку *удостоверяет*. Собственно, документ как посредник необходим в ситуациях, когда «прямые» механизмы персонального межличностного доверия не работают или ставятся под сомнение. Документ оформляет, формализует и замещает собой практику персонального доверия. В определенном смысле ответить на вопрос «что такое документ?» можно, лишь ответив на другой вопрос — «что именно он удостоверяет?» в том или ином конкретном случае.

С проблемой доверия связана и другая сторона документности — представляя собой институционализацию и инструментализацию режима доверия, документ оказывается открыт для всевозможных попыток фальсификации и, соответственно, для подозрений в фальсифицированности. Таким образом, в качестве документа может быть определено не только то, что воплощает «подлинность», но и то, что в принципе подвержено фальсификации, что периодически обнаруживает недостаточность своих реквизитов и, следовательно, является постоянным объектом сомнений и перепроверок.

Всё вышесказанное предполагает, что документ — не просто способ передачи информации, но способ выстраивания социального «я», социальных связей, социальной общности, социальной реальности.

Пионерской исследовательской работой в этом отношении можно назвать опубликованную в 1979 году статью Дороти Смит «Социальная конструкция документальной реальности», в которой предпринимается попытка задать параметры исследования документа с позиций социологии знания⁶. Двигаясь в том же направлении, Джон Браун и Пол Дагвид, одними из первых поставившие вопрос о меняющемся социальном статусе документа в связи с новейшими медиа, призывают (вслед за Майклом Рэдди⁷) увидеть ограниченность возможностей метафоры информационного «канала», при помощи которой столь часто описывается документ; взамен этой метафоры исследователи предлагают рассмотреть понятие документа через проблематику «воображаемых сообществ» и социального конструирования реальности⁸.

Первостепенную значимость здесь имеет то, каким образом документ задействуется в процессе создания и, что особенно важно, *согласования* образов реальности, сверки коллективных представлений о реальном, иными словами, то, как он участвует в коммуникативных процедурах интерпретации и перевода, на какие интерпретативные навыки опирается наше доверие (или недоверие) документу и как эти навыки возникают. Используя концепцию «интерпретативных сообществ» Стэнли Фиша, Браун и Дагвид различают функционирование документа внутри того или иного сообщества («intercommunal documents») и между сообществами («intracomunal documents»): документы, как показывают исследователи, наделены способностью поддерживать воображаемые общности, в которых вырабатываются согласованные интерпретативные нормы, но также и координировать столкновение различных интерпретативных стратегий. В этом смысле характеристики документа колеблются между герметичностью (в первом случае) и универсальностью (во втором). Вторая характеристика позволяет документам выступать в роли «пограничных объектов» («boundary objects» — термин Браун и Дагвид заимствуют у социолога Сьюзан Стар): пересекая «границы различ-

⁶ Smith D.E. The Social Construction of Documentary Reality // Sociological Inquiry. 1974. Vol. 44 (4). P. 257–268.

⁷ Reddy M. The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language about Language // Metaphor and Thought / A. Ortony (ed.). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1979.

⁸ Brown J.S., Duguid P. The Social Life of Documents // First Monday. 1996. Vol. 1. No. 1.

ных сообществ или социальных миров», такие объекты сохраняют в них различное значение, но обладают при этом «достаточно общей структурой для того, чтобы быть узнаваемыми больше, чем в одном социальном мире»⁹. Подобного рода пограничность, заключают исследователи, делает документ не столько «информационным каналом», сколько пространством *перевода* значений, ценностей, интересов разных групп, но также и, разумеется, пространством борьбы за доминирование той или иной интерпретации, тех или иных образов реальности.

Эти наблюдения косвенно затрагивают чрезвычайно важный, как представляется, вопрос — кому (или чему) документ адресуется? Можно предположить, что одним из устойчивых маркеров документности является специфическим образом устроенный (и специфическим образом присваиваемый любому артефакту вместе со статусом документа) режим адресации — здесь почти непременно, хотя чаще имплицитно, присутствует (как правило, помимо другой инстанции адресата — вполне явной и конкретной) некая универсальная адресация «всем и каждому», которая чрезвычайно легко достраивается до таких метаконструкций, как «история», «общество», «культура».

Представление (разумеется, иллюзорное), согласно которому «настоящий документ» способен функционировать в абсолютно любых контекстах, а заключенное в нем сообщение будет непременно прочитано и расшифровано, вне зависимости от того, кому попадет в руки, — это представление и обеспечивает документу выполнение его миссии «переводчика», связки между различными контекстами. Вместе с тем подобным представлением поддерживается образ документа, дистанцированного от своего адресанта, уже ему не принадлежащего, ставшего «общим» (в высоком модусе — «общим достоянием») — тот образ «ожившего», «зажившего своей жизнью» суррогата человека, который вдохновил рефлексию Давида Леви.

По всей видимости, с подобной ролью, которую документ играет в установлении социальных связей, с делегированием ему коммуникативных полномочий, функций интерпретации и перевода (при том что сам документ часто воспринимается как принципиально не нуждающийся ни в переводе, ни в интерпретации) — иными словами, с «пограничным» местом документа в социальной реальности — свя-

⁹ Brown J.S., Duguid P. The Social Life of Documents // First Monday. 1996. Vol. 1. No. 1.

зано то, что он нередко характеризуется через соединение противоречивых качеств (собственно, и определение «говорящая вещь» представляет собой оксюморон). Документное нагружено субъектными смыслами, знаками поручительства, индивидуальной или коллективной ответственности, но в то же время оказывается тесно связано с универсализацией, с нормативным, каноническим, формульным. Документ — конечно, инструмент социального, скорее всего властного контроля, но может использоваться и для опровержения господствующих образов социальной реальности (разоблачительная «правда документа»)¹⁰.

Представляется, что задача исследователя здесь — обнаружить, как возникают и/или разрешаются подобные понятийные противоречия в определенных группах, сообществах, обществах, какие именно конфликты в рассматриваемых случаях являются центром поляризаций такого рода, как происходит (или не происходит) адаптация полярных образов документа, какие из них становятся доминирующими, наконец, как оцениваются (не только рационально, но и эмоционально) различные стороны понятия «документ», в каких ситуациях они признаются значимыми или не стоящими внимания, принимаются или отвергаются. По замечанию Бориса Дубина, «статус документа в обществе может выступать характеристикой самого общества»¹¹. Возможно, в этом отношении особенно красноречивы самые крайние реакции, когда документ перестает рассматриваться в качестве «нормального» (буднично-необходимого и потому непримечательного) социального механизма, когда документность, собственно, акцентируется — мифологизируется или демонируется, подвергается возвышенно-восторженному или, напротив, пародийно-сниженному описанию, вызывает горячее одобрение или столь же бурный протест, безграничное доверие или не менее тотальное сомнение.

В сегодняшних литературных контекстах диапазон эмоциональной оценки документа может колебаться в пределах представлений

¹⁰ О документе как механизме разрушения доминирующих идеологий и даже идеологического вообще см.: Аронсон О. Философия документа // Флаэртиана-2007: сб. статей (в печати).

¹¹ Из выступления на круглом столе «Статус документа в современной культуре: теоретические проблемы и российские практики» (Москва, ИГИТИ ГУ ВШЭ, 14 апреля 2009 г.) — см.: Селивёрстов В. Круглый стол «Статус документа в современной культуре..» // Новое литературное обозрение. 2009. № 99.

о его «живой» и «неживой» природе. В одном из вариантов документ наделяется высоким статусом и воспринимается в качестве «идеального другого» литературного текста — как правдивое и сильное по своему воздействию свидетельство, апеллирующее к предельным значениям (катастрофа, боль, любовь, смерть etc.), как «живой голос реальности», лишенный какой бы то ни было «искусственности», свойственной (в рамках этого режима восприятия) литературному ремеслу. В другом контексте документное может ассоциироваться с бюрократической формализованностью («бездушностью»), в противоположность персоналистичной, эмоциональной, суггестивной, спонтанной («живой») литературе. Итак, дальше предстоит выявить и проанализировать смыслы, стоящие за подобными полюсами и находящиеся *между* ними.

2. Документность и литературность

Собственно, взгляд на документ как на *другое* литературы является определяющим для литературной теории — она использует понятие документа (конечно, при этом преимущественно подразумевается документ как тип нарратива, как способ повествования) в первую очередь (и почти исключительно) для того, чтобы очертить рамки своего предмета. Апелляция к документу здесь позволяет ответить на вопрос «что такое литература?», в то время как вопрос «что такое документ?» остается практически неэксплицированным. Такой взгляд размещает документ за границами или на границах литературности — документ рассматривается либо как прямой антоним литературы, либо как литературная маргиналия, элемент «литературного быта» (в тыняновском варианте этого термина¹²), некий материал, который потенциально, при условии жанровой эволюции, способен оформиться до «литературного факта», но и оформившись, попадая в центр литературы, сохраняет определенную «память» о своем периферийном прошлом (в качестве иллюстрации подобной логики и риторики можно напомнить, скажем, как Тынянов описывает эволюцию

¹² О различных трактовках термина «литературный быт» исследователями формальной школы см.: Зенкин С.Н. Открытие «быта» русскими формалистами // Лотмановский сборник III. М.: ОГИ, 2004.

культурного статуса эпистолярных практик: «Этот нужный материал стоял <в XVIII веке> вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к “Письмам русского путешественника”, где путевое письмо стало жанром. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов. <...> Но рядом — продолжается и бытовое письмо; в центре литературы не только и не всецело жанры, указанные печатью, но и бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не “уведомление” и не “расписка”. Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом»¹³).

Таким образом, обращаясь к теме документа, теория литературы, как правило, прямо или косвенно помещает ее в одну из двух базовых проблемных рамок. Прежде всего, в связи с документом здесь, конечно, ставится проблема вымысла. Под документом обычно подразумевается «фактуальное повествование» — то есть нарративная противоположность литературного вымысла («фикционального текста», «fiction»). Но при этом нередко различие фактуального и фикционального используется едва ли не лишь затем, чтобы быть признанным условным, сомнительным и даже несостоятельным. С одной стороны, как иронично замечает в своей известной книге «Вымысел и слог» нарратолог Жерар Женетт, «чистые», беспримесные режимы вымысла и невымысла «существуют лишь в пробирке специалистов по поэтике»¹⁴. С другой стороны, сегодня мы знаем, что к тексту, который наделен в культуре статусом фактуального, вполне могут быть применены техники рецепции и интерпретации, изначально закрепленные за литературой вымысла¹⁵. Иными словами, понятие факта в подобных случаях необходимо прежде всего для того, чтобы иссле-

¹³ Тынянов Ю.Н. Литературный факт (1924) // Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Вст. ст., коммент. В. Новикова; сост. О. Новикова. М.: Высшая школа, 1993. («Классика литературной науки»). С. 131–132.

¹⁴ Женетт Ж. Вымысел и слог / Пер. с фр. И. Стаф // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. В 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых. Т. 2. С. 405.

¹⁵ Здесь можно отметить не только опыты прочтения исторических текстов, предпринятые Хейденом Уайтом или Полем Вейном. См., скажем, попытку увидеть, как «документальное» письмо отсылает к традиционным моделям построения литературного текста, на примере работ антрополога Оскара Льюса: Glowinski M. Document as Novel // New Literary History. 1987. Vol. 18. No. 2. P. 385–401.

довать природу вымысла, а отождествляемый с «non-fiction» документ оказывается обречен на служебную, вторичную роль в любой системе теоретических рассуждений.

Другая рамка, в которую теория литературы вписывает разговор о документе, задается проблематикой жанра. Как следует из процитированного выше тыняновского рассуждения, документ включается в цепочку жанровой эволюции, оказываясь, в сущности, самым нижним ее звеном — с этой точки зрения лишь постепенно происходящее «олитературивание» закрепляет за почти спонтанным документом определенные каноны и нормы, превращая его собственно в жанр. Разумеется, столь категоричное определение внелитературного как неоформленного, не связанного какими бы то ни было нормами и правилами, позднее существенно корректируется — прежде всего бахтинской концепцией «речевых жанров». В рамках этой концепции признается, что документ вполне может быть описан в жанровых категориях — только в этом случае речь должна идти о «первичных» жанрах, относящихся к повседневной практике, в отличие от жанров «вторичных», то есть литературных. Но и при такой постановке вопроса документ воспринимается как некоторый предшествующий литературе этап, а олитературивание связывается с приращением тексту большей структурированности, структурности.

Чтобы понять, насколько специфичен такой ракурс взгляда на документ, стоит сравнить его, например, с размышлениями Джорджо Агамбена о способах вербализации травматического опыта, опыта, выходящего за пределы любых представлений о возможном и допустимом — философ предлагает различать «документ» и «свидетельство»: спонтанному нарративу-свидетельству противопоставляется документ как структурированный, оформленный (а значит, более формализованный) тип повествования, уже отчасти адаптированный к травме (и, соответственно, вытеснивший самое непереносимое и болезненное)¹⁶. Речь, разумеется, не о фактических противоречиях между агамбеновской и, скажем, бахтинской оптикой (таких противоречий, безусловно, нет), а о принципиально различных целях обращения к понятию документа: по контрасту оно помогает уловить

¹⁶ Agamben G. Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998. См.: Дубин Б.В. Реферат на кн. Дж. Агамбена «Что остается от Аушвица. Архив и свидетельство» // Отечественные записки. 2008. № 43 (4). С. 58–68.

в одном случае — возможность максимально непосредственного, т.е. не опосредованного нормами, доконвенционального высказывания («свидетельство»), в другом — возможность высказывания максимально структурированного (литература).

Таким образом, тема документа стала изначальной стороной двух ключевых и наиболее дискутируемых в литературной теории XX века способов опознавать литературный текст, задавать его дефиницию — через характеристику вымышленности, во-первых, и повышенной структурированности, во-вторых. Необходимо подчеркнуть при этом, что вторая характеристика оказалась не менее проблемной и проблематичной, чем первая, собственно, и спровоцировав постструктуралистскую реакцию.

Иной, гораздо менее распространенный исследовательский подход к разговору о литературе и одновременно о документе предполагает, что документ воздействует на литературу, прививает ей специфический набор значений (возбуждает рефлексии об определениях реальности, историчности, природе знания, языковых кодах etc.) и специфический инструментарий, специфическую модель построения нарратива (фрагментарность, коллажность, монтажность etc.): именно эти значения и этот инструментарий (фактически — «содержание» и «форма») должны стать предметом анализа¹⁷. Однако и такой подход представляется довольно ограниченным и узким. Вопреки кажущемуся на первый взгляд смещению акцентов с литературности на документность эта оптика фактически сохраняет за документом служебную роль, документ продолжает рассматриваться с прагматичных, в некотором смысле, позиций: он наделяется значимостью постольку, поскольку может быть успешно использован литературой в своих целях.

Думается, самым продуктивным здесь окажется взгляд «не только на документ» (равно как и не только на литературу) — то есть попытка подключить анализ коммуникативных ситуаций, в которых воспроизводятся представления и о документности, и о литературности. Тогда основанием для различения литературы и документа будут не столько какие бы то ни было «содержательные» или «формальные» признаки, а в первую очередь режим восприятия текста. Связанный

¹⁷ См.: Agrell B. Documentarism and Theory of Literature // Documentarism in Scandinavian Literature / P. Houe, S.H. Rossel (eds.). Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1997.

с документом особый тип адресации, о котором шла речь выше (универсальный адресат, дистанцированный адресант), конечно, кардинально отличается от литературного. По предположению Дороти Смит, в случае документа — в отличие от литературы — роли читателя и автора чаще задаются в гораздо большей мере контекстом, нежели текстом¹⁸. Эта формулировка, имеющая отношение, что характерно, и к категории структурности (литературный текст особенно усиленно конструирует инстанции автора и читателя, целенаправленно структурирует представления о них), и к категории вымысла (противопоставленный тексту «контекст» предполагает, что степень соотнесения прочитанного с зоной «наличного интереса» и персонального опыта в случае документа существенно выше), в то же время фиксирует внимание на более базовом уровне проблемы — статус документа и статус литературы подразумевают разные модусы прочтения, отсылают к разным навыкам рецепции и, главное, задают разные режимы читательской (и авторской) идентичности.

Именно столкновение (или наложение) различных режимов восприятия я буду дальше иметь в виду, говоря о возможностях взаимодействия литературности и документности. Понятия «фактуального повествования» и «(псевдо)документального жанра» не исчерпывают и даже не отражают многообразия типов такого взаимодействия и, главное, — не проясняют его мотивов. В зависимости от ситуации можно сказать, что литературный текст подражает существующим в культуре конструкциям документа, или даже пытается их имитировать, или же тематизирует документ и создает его мифологию, или использует документы в качестве «рабочего материала», или, наконец, сам приобретает статус документа в глазах своих читателей. Все эти формы взаимодействия с культурными представлениями о документе могут являться частью более или менее продуманной авторской стратегии, но могут и вменяться тексту литературным сообществом, критикой, читателями (чаще, конечно, одновременно происходит и то, и другое).

Итак, ниже я намереваюсь рассмотреть, как акцентируется документность, в каких ситуациях она становится «видимой» на примере нескольких литературных произведений, написанных и опубликованных за последнее десятилетие в России. Под литературным будет

¹⁸ Smith D.E. The Social Construction of Documentary Reality.

пониматься текст, который преподносится и/или признается в этом качестве, который производится и/или воспроизводится внутри института литературы. Соответственно, меня прежде всего интересует, что именно тот или иной статус документа говорит о воспроизводящихся *hic et nunc* нормах и типах социального взаимодействия — о способах чтения, способах литературной адресации, способах коммуникации в пределах и за пределами литературного пространства.

Вначале я проанализирую, как происходит наложение статусов документа и литературного текста, радикальное отождествление литературности и документности — речь пойдет о метафоре «человеческого документа», довольно популярной в сегодняшней литературной критике. Затем будет рассмотрено, как документность инкорпорируется в литературный текст непосредственно в процессе письма и как воспринимается критикой подобная «работа с документами» — на материале романов Михаила Шишкина, Людмилы Улицкой и Александра Терехова я постараюсь показать, что сегодня оказываются чрезвычайно актуальными представления о документе как о материале, необходимом для создания «большой литературы».

3. Модус «наивного письма»: литература как документ

Многообразные значения метафоры «человеческого документа» могут существенно расходиться, однако имеют общую генеалогию — «экспериментальный роман» натуралистов, проект литературы, аналогичной позитивистскому исследованию¹⁹.

Русская литературная критика периодически проявляла интерес к понятию «человеческого документа», преимущественно именно в те периоды, когда под вопросом оказывались собственно литературные конвенции и нормы, разрушались связи внутри института литературы (заметный всплеск популярности «человеческого докумен-

¹⁹ Как известно, впервые термин «document humain» появляется в предисловии к книге «Несколько созданий нашего времени» Эдмона Гонкура, а впоследствии подробно концептуализируется в «Экспериментальном романе» Эмиля Золя. О дальнейшей эволюции термина см.: Яковлева Н. «Человеческий документ»: материал к истории понятия // История и повествование / под ред. Г. Обатнина, П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

та» приходится на 1920–1930-е годы²⁰, особенно в эмигрантском литературном сообществе и не без влияния переоткрытия сюрреалистами идеи документирования²¹); разумеется, при этом понятию присваивался достаточно широкий диапазон интерпретаций. Одна из наиболее востребованных сегодня трактовок была зафиксирована на языке советского литературоведения в 1970-х годах: Пётр Палиевский определяет «человеческий документ» как «невольное искусство», «непреднамеренно всплывшие на поверхность “письмена”, не имевшие художественной цели», в конечном счете — как «литературу без писателя»²². Казалось бы, от изначального смысла понятия, введенного натуралистической школой, здесь ничего не осталось — имеется в виду принципиально иной тип текста и, главное, иной тип авторства. Однако Палиевский добавляет: ценность описываемого им явления заключается в том, что «читатель спокойно видит тут в роли художника целое общество или жизнь, сотворившую и автора и документ»²³. Иными словами, «человеческий документ» и в этом случае указывает на закрепление за литературой функций объективного «зеркала реальности» и познавательного инструмента, только роль исследователя смещается от инстанции автора к инстанции читателя.

Наталья Козлова и Ирина Сандомирская в своем блестящем анализе «наивного письма» — то есть того типа повествования, который имел в виду Палиевский — показали, каким образом читатель конструирует литературные характеристики текста, шокирующего своей абсолютной несоизмеримостью с любыми представлениями о норме (не только лингвистической и литературной, но также психологической, а отчасти и социальной). Собственно, эстетическая система координат, навязанная такому тексту (попытка охарактеризовать его как «невольное», «наивное», «неумелое» искусство) оказывается од-

²⁰ См. об этом: Чудакова М.О. Судьба самоотчета-исповеди в литературе советского времени 1920–1930 гг. // Поэтика. История литературы. Лингвистика: сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 340–373.

²¹ См. библиографию вопроса в: Маликова М. Набоков: авто-био-графия. СПб.: Академический проект, 2002. С. 126.

²² Палиевский П.В. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма. В 2-х т. М., 1971. Т. 1. С. 409. См. об этом: Местергази Е.Г. Литература non-fiction/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. М.: Совпадение, 2007. С. 44–45.

²³ Там же.

ним из способов справиться с той некомфортной реакцией (смесь «животного удовольствия» и «животного ужаса»), которую он вызывает²⁴. Другим способом, по наблюдению Козловой и Сандомирской, будет этическая рамка социальной вины: занимая по отношению к тексту позицию «интеллигентного читателя», мы начинаем рассматривать его как повествование о «скорбях народных», о преисполненной лишений «простой жизни» — «Текст говорит с читателем голосом его собственной (читателя) совести и сознания»²⁵.

Можно сказать, что в ходе этих интерпретационных процедур текст и приобретает статус документа: ему вменяются функции сложно устроенного пространства перевода «своих» и «чужих», явных и вытесняемых значений, делегируются полномочия «народного гласа», причем универсальность подобной характеристики в читательском воображении привычно усиливается до «голоса реальности», «голоса жизненной правды» как таковой — этот язык кажется универсальным именно постольку, поскольку в действительности текст «говорит» в данном случае голосом своего читателя (его «совести и сознания»). Особенность ситуации, конечно, заключается в том, что одновременно нарратив помещается и в литературный контекст, соотносится с литературными канонами восприятия. Документность здесь оказывается прочно переплетена с литературностью: избираемое читателем амплуа стыдящегося своего благополучия интеллигента задается прямыми литературными коннотациями и, собственно говоря, непосредственно связано с той самой ролью «зеркала реальности», которую во второй половине XIX века изобретает и присваивает литература.

Продолжением подобного читательского взгляда становится непосредственное вмешательство в текст, его переписывание и нормативная оценка с позиций литературного редактора, издателя, критика: Козлова и Сандомирская, исследуя этот процесс, предложили сравнить аутентичную публикацию записок Евгении Киселевой («...Перед пенсией она работала уборщицей на шахте. Просто жизнь, которая вписана в советский период истории»²⁶) с сокращенным и

²⁴ Козлова Н.Н., Сандомирская И.И. Я так хочу назвать кино. «Наивное письмо»: опыт лингво-социологического чтения. М., 1996. С. 14–19.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 2.

отредактированным вариантом, который был ранее, в 1991 году, напечатан в «Новом мире».

Тщательное воспроизведение «наивной» рукописи, на тот момент не имевшее русскоязычных аналогов, в сочетании с подробным «лингво-социологическим» (в терминах самих авторов) разбором сделало книгу Козловой и Сандомирской если не интеллектуальным бестселлером, то, во всяком случае, значимым интеллектуальным ориентиром. Спустя два года после ее издания в шорт-лист «русского Букера» попал текст, вполне способный вызвать ассоциацию с записками Киселевой. Критик Елена Грачева характеризует его следующим образом: «И совсем уж особенный текст выходит в финал “Букера-98”: повествование 77-летней жительницы Кемерово Александры Чистяковой “Не много ли для одной”: история “простой жизни”, простодушной искренностью и бесхитростной жестокостью переигрывающая изошренных профессионалов»²⁷. Собственно «истории», сюжеты, которые интерпретационная инерция позволит вычитать из текстов Киселевой и Чистяковой, вероятнее всего, будут подчинены одной схеме: «простая» пожилая женщина вспоминает «всю свою жизнь» — за относительно благополучным детством следует череда непрекращающихся бедствий, включая голод, непосильный труд, войну, алкоголизм мужей и тяжелые болезни (в истории Чистяковой этот ряд продолжен совсем страшными событиями — муж убивает собственную мать, а оба сына, едва зажив самостоятельно, гибнут в результате несчастных случаев, — однако общая повествовательная интонация при этом несколько не меняется). Глаз, настроенный на олитературенное восприятие, привычно выделит в обоих текстах «образ» или даже «топос» шахты (крайнего, предельного пространства) — Александра Чистякова с молодости до старости проработала стрелочницей на шахтерской железной дороге.

Маловероятно, что публикаторы текста Чистяковой, сотрудники красноярского журнала «День и ночь», предполагали подобное сходство. Приглядевшись к публикации, мы увидим, что она выходит под рубрикой «Проза», под шапкой «Письмо из Кемерово», с подзаголовком «Быль», и сопровождается указанием «Записал Владимир Ширяев». Текст, написанный нейтральным журналистским языком, в полном соответствии с нормами орфографии и пунктуации, в са-

мом начале презентуется как дневник, причем начатый героиней в молодом возрасте, — «Решила вести дневник. Но сначала опишу свою прошлую жизнь. Мне уже двадцать четыре года...»²⁸, — однако продолжается как связное повествование, в строгой автобиографической последовательности от детства к старости, без каких бы то ни было упоминаний о дневниковом модусе. Нагромождение заявленных повествовательных режимов — и дневник, и проза, и письмо в редакцию, и беседа с журналистом, — как кажется, демонстрирует некоторую растерянность перед текстом его читателей-публикаторов. Вне зависимости от того, работал ли Владимир Ширяев с дневниковыми тетрадами Александры Чистяковой или с магнитофонной записью, предшествовало ли этой работе письмо в журнал etc., очевидно, что с публикацией этого текста связана нерешенная проблема — как (и можно ли вообще) его классифицировать.

Однако с включением текста в букеровский сюжет его рецепция приобретает гораздо большую определенность и оказывается чрезвычайно близка к тому симбиозу документности и литературности, на котором основывается вышеописанное прочтение «наивного письма» в качестве «человеческого документа». Так, председатель «Букера-98» известный филолог и историк Андрей Зорин мотивировал собственную расположенность к тексту Чистяковой следующим образом: этот текст — «автобиография <...> на самом пороге грамотности», «рассказанная с интонацией хроникального бесстрастия и ненатужного согласия с судьбой»; он демонстрирует, что «радикальный натурализм, в своем предельно обостренном изводе примыкает к эстетике абсурда» и тем самым открывает «неожиданную литературную перспективу», тогда как представленные на суд жюри фикциональные произведения отличаются заурядностью или даже «архаичностью»²⁹. Стоит еще раз подчеркнуть: в отличие от рукописи Киселевой, проанализированной Козловой и Сандомирской, «Не много ли для одной» — текст, полностью соответствующий самым придирчивым требованиям к «порогам грамотности». Можно лишь предполагать, что именно книга Козловой и Сандомирской сформировала определенный читательский горизонт ожидания по отношению к «наивному письму», определенный навык выделять его, распознавать в мас-

²⁷ Грачева Е. Основные тенденции 1997 года // Литературная газета. 1997. № 27.

²⁸ Чистякова А. Не много ли для одной // День и ночь. 1997. № 5–6.

²⁹ Зорин А.Л. Как я был председателем // Неприкосновенный запас. 1999. № 4 (6).

сиве текстов, угадывать за толстым слоем редакторской штукатурки. Так это или нет, важнее, вероятно, сам факт востребованности «человеческого документа» и стремление предъявить его в качестве альтернативного литературного факта.

Впрочем, не решаемый однозначно вопрос об авторстве включенного в шорт-лист текста (действительно: в какой мере автором можно считать Александру Чистякову, а в какой — Владимира Ширияева?) побудил членов букеровского жюри не рассматривать его в качестве возможного лауреата; премию получила повесть, тоже имеющая отношение к теме документа, — «Чужие письма» Александра Морозова. Тем не менее прецедент был создан и впоследствии почти неизменно упоминался критиками при обсуждении двух других издательских и премиальных сюжетов.

Один из них — вручение «Букера-2003». Романом года было признано «Белое на черном» Рубена Давида Гонсалеса Гальего — текст, который рецензенты, вне зависимости от того, как они оценили решение жюри, почти единодушно отказались воспринимать в качестве романа: «Такие тексты лежат вне поля критики. Предъявлять им эстетические или идеологические претензии имеют право лишь те, кто испытал нечто подобное. <...> Никакая премия не искупит страданий Гонсалеса Гальего»³⁰; «На фоне жеманной литературщины последних лет, исстрадавшейся “в поисках героя” (и вообще хоть чего-нибудь), повесть действовала на читателей, как флакон нашатыря. Всякие постмодернистские глупости о соотношении в тексте “этического” и “эстетического” надежно вылетали из головы: жизнь — важнее. Даже критики подравнялись и присмирели: было ясно — эта книга обойдется без их “авторитетного мнения”. Ясно это было и букеровскому жюри»³¹.

Действительно, эта книга воспроизводит, фиксирует ситуацию абсолютной оставленности: годовалый ребенок, пораженный церебральным параличом, лишенный родителей, обреченный на роль чужого в чужой стране, попадает внутрь советской социальной машины, которая жестко регламентирует жизнь инвалидов-сирот вплоть до шестнадцати лет — больница — детский дом — дом престарелых —

³⁰ Немзер А. В своем пиру похмелье. Букер-2003 как зеркало литературного общества // Время новостей. 2003. 8 декабря.

³¹ Пирогов Л. Рубен Гальего: попытка сделать литературу там, где музы должны молчать, а люди молиться // ExLibris-НГ. 2005. 9 июня.

ранняя смерть. То, что из ситуации, в принципе исключаяющей любое движение, разворачивается нарратив, кажется шокирующим и выходящим за пределы человеческих возможностей. Предисловие к первой, журнальной публикации текста еще больше расшатывает границы правдоподобия («И тут начинается политический триллер»³²): Гонсалес Гальего, внук лидера испанской коммунистической партии, родился в Кремлевской больнице, вскоре в результате политических интриг был разлучен с матерью, а спустя много лет, будучи уже взрослым, неожиданно нашел ее и вернулся в Испанию. Собственно, «Белое на черном» пишется уже в Испании — и это письмо отнюдь не «наивно», нарратор вполне владеет ресурсами дистанцирования от нарратива; осознанный интерес к литературной практике, возможно, сочетается здесь с традициями «writing therapy» и «self-help». Однако в языке русской литературной критики для текста Гонсалеса Гальего нет иных определений, кроме «человеческого документа» — «Белому на черном» может быть вменена только эта не слишком гибкая интерпретационная модель, постоянно буксующая между эстетической оценкой и стыдом за нее (замечу в скобках, что подобным образом была воспринята и вторая книга того же автора — «Я сижу на берегу» (2005)).

Суть другого сюжета, спровоцировавшего аналогии с драматургией «Букера-98», один из критиков выразил формулой «проект “Бибиш”»³³. В 2004 году издательство «Азбука» опубликовало существенно отредактированный вариант рукописи иммигрантки из Средней Азии Хаджарбиби Сиддиковой, озаглавив его «Танцовщица из Хивы, или История простодушной». Едва появившись, эта публикация была номинирована на премию «Национальный бестселлер», в шорт-лист не вошла, однако бестселлером действительно стала, а сама Хаджарбиби, или, как она себя предпочитает представлять, Бибиш, на некоторое время оказалась постоянной героиней телевизионных шоу. «Азбука» спешно выпустила еще одну книгу — «Ток-шоу для простодушной», в значительной степени собранную из оставшихся, не включенных в «Танцовщицу из Хивы» материалов исходной рукописи.

³² Юрьенен С. [Вступление к публикации: Р. Гонсалес Гальего. Черным по белому] // Иностранная литература. 2002. № 1.

³³ Кузьминский Б. Однажды укушенные // Русская жизнь. 2007. № 2.

Достаточно прочесть критические отзывы, размещенные на обложке «Танцовщицы из Хивы», чтобы удостовериться, на какие стереотипы чтения ориентирован «проект “Бибиш”»: «Это новая литература, которая отдает читателю на съедение не виртуальные плоды изобретательного ума, а куски горячей плоти, срезанные автором с собственных костей» (Татьяна Набатникова); «Эта история <...> отменяет всякую литературу: слова переходят в другую весовую категорию, и долго еще после прочтения этой книги невозможно относиться всерьез к художественной литературе и придуманным сюжетам» (Александр Гаврилов); «Самые жуткие, с точки зрения европейца, факты окружающей действительности излагаются Бибиш с поразительным смирением, ...Хивинская танцовщица создает не просто литературное произведение, но человеческий документ, уникальный по силе воздействия» (Галина Юзефович).

Многочисленные интервью с Бибиш демонстрируют, что она с точностью чувствует регистры, определяющие ее литературную роль, обеспечивающие ее право рассказывать, — «простодушие», «народность» и «инородность». (Любопытно сравнить название, присвоенное первой книге «Бибиш» издательством «Азбука», с его англоязычной версией: «One Muslim Woman's Quest for Freedom». Как видим, в случае перевода акцентируются совсем другие смыслы: «поиск свободы» вместо «простодушия» и мусульманство, прямо отсылающее к социальным и политическим проблемам современного мира, вместо сказочно-экзотичного ориентального танца.) В рамках этого режима восприятия диплом Института культуры не умаляет писательской наивности, а язык, приведенный к грамматической норме серьезными редакторскими усилиями, продолжает восприниматься как экзотический. «Проект “Бибиш”» наглядно показывает, как акцент на стереотипных образах *иного*, находящегося на границах нормы (будь то норма литературная, языковая или поведенческая), становится одним из самых действенных способов нормализации³⁴. «История простодушной» — конечно, результат нормализации, помещения текста в привычный контекст, предполагающий беспристрастное изложение «фактов окружающей действительности». Необходимо радикальная перенастройка оптики, чтобы, скажем, уви-

³⁴ См. о семантике «простоты» (невинности, фольклорности, этничности) как ресурсе конструирования инога: Козлова Н., Сандомирская И. Я так хочу назвать кино. С. 25–26.

деть в повествовании Бибиш — о детстве в узбекском кишлаке, об изнасилованиях, учебе, замужестве, гастарбайтерстве — плотную смесь автобиографизма и фантазма и испытать «вместо чаемого катарсиса <...> эффект психопатологии, душного бреда»³⁵.

Вообще метафора патологии, болезни, прямо отсылающая к опытам натуралистической школы, представляется чрезвычайно важной для понимания того, как устроен воображаемый архив «человеческих документов» — текстов, которым мы присваиваем документный статус. «Болезнь» (психическая³⁶, телесная, социальная) в каком-то смысле — вытесненная, теневая сторона образов наивности и простодушия; это та доля притягательного ужаса, которую читателю позволяет почти неосознанно сохранить нормативная позиция, занятая по отношению к «наивному» тексту. Метафора болезни сигнализирует об уязвимости этой позиции, ненадежности нормы, которая в любой момент может быть разрушена внутренней или внешней патологией.

Публикации Александры Чистяковой, Рубена Гонсалеса Гальего, Бибиш — в силу разных обстоятельств — представляют собой тексты, уже адаптированные (в отличие от тетрадок Евгении Киселевой) к соответствующим нормам. Они не обладают некими объективными свойствами человеческого документа (разумеется, таких онтологически заданных свойств не существует) — литературному сообществу по каким-то причинам важно *прочесть* их в этом качестве.

Проблема, требующая здесь решения, конечно, заключается во все не в том, насколько наивны эти тексты и имеют ли они эстетическую ценность, а в том, какие болезни мы на самом деле видим и подразумеваем, когда говорим, что человеческий документ правдиво «отражает жизнь», какие патологии суждения о литературе (и собственно института критики) при этом обнаруживаем. Повышенный интерес к текстам, которые, по признанию одного из процитированных выше рецензентов, «лежат вне поля критики», настойчивое противопоставление этих текстов обычной («грешашей архаичностью») литературе, — недвусмысленное свидетельство, во-первых, проблематичного статуса литературности, а во-вторых, кардинального сбоя

³⁵ Кузьминский Б. Вклеить портреты // Русский журнал. 2004. 21 июня: <http://old.russ.ru/culture/literature/20040621.html>.

³⁶ О «психиатрической» интерпретации «наивных текстов»: Козлова Н., Сандомирская И. Я так хочу назвать кино. С. 14–19.

механизмов критической рецепции. Иными словами, литературный текст оказывается центром нарушенной коммуникации: существующие навыки его прочтения «не работают», не приводят к желаемому эффекту — к возможности испытать непосредственную читательскую реакцию, «включиться в текст», «соотнестись с ним». Возникающее чувство, что литературное произведение герметично, закрыто от критика, что его «непонятно, как читать», может компенсироваться привычным объяснением — литература недостаточно хорошо «отражает» реальность («не показывает» актуальных проблем, не создает узнаваемые социальные типы, говорит на архаичном языке etc.).

Таким образом, за миссией восстановления утраченных связей с реальным, которая вменяется в этих обстоятельствах документу, в действительности стоит совсем иная задача — вновь сделать читательский опыт осмысленным. Рамки «человеческого документа» в данном случае лишь на довольно верхних, формальных уровнях удостоверяют «правдивость» нарратива, «реальность» описываемых событий. Информация о том, что какие-то из этих событий вымышлены, вряд ли приведет к кардинальным изменениям читательских реакций. Гораздо более важная функция документа здесь — удостоверение смысла: в ситуации утраченных ориентиров статус документа гарантирует, что данный текст обязателен к прочтению. Парадоксальным (лишь на первый взгляд) образом обнаруживаемые внутри нарратива признаки бессмысленности («эстетики абсурда», «душно-го бреда») могут еще более упрочить ощущение осмысленности своей читательской роли: будучи восприняты в модусе шокирующего чтения (когда «прочитанное не укладывается в голове»), они, безусловно, поддерживают эффект наконец-то оказываемого текстом воздействия, а значит, и наконец-то найденного смысла.

Противоречивые манипуляции с «человеческим документом» — он помещается в самый эпицентр литературных иерархий как будто бы специально затем, чтобы можно было декларировать абсолютную неприменимость к нему эстетических оценок, — действительно активизируют голос читательской совести и сознания: чувство вины становится, пожалуй, ключевой эмоцией, позволяющей здесь заново обрести утраченную (утратившую смысл) роль читателя. Сегодняшнее критическое сообщество предлагает весьма специфический вариант описанной Козловой и Сандомирской позиции стыдящегося интеллигента: из приведенных выше отзывов на тексты Чистяко-

вой, Гонсалеса Гальего, Бибиш хорошо видно, что вина проецируется не столько на область социальных проблем, сколько непосредственно на пространство литературы, — именно и прежде всего с литературностью рецензенты связывают целый комплекс (само)обвинительных характеристик (профессиональные читатели не просто отвергают свою «жеманную», «виртуальную», «придуманную», литературу, но и явно стыдятся того эскапистского и эстетизированного опыта, на который она их, как им кажется, обрекает).

В конечном счете доверие к документу в данном случае оказывается оборотной стороной недоверия (вероятнее всего, неосознаваемого) к себе как к читателю — к своей способности добывать смысл из литературного текста, вменить ему смысл, делать его в процессе чтения и интерпретации осмысленным. Концепция «человеческого документа», с одной стороны, включенного в литературный контекст, с другой — «лежащего вне поля критики», «обходящегося без “авторитетного мнения”», позволяет хотя бы на время избавиться от интерпретационного дискомфорта и отдаться иллюзии обретения идеального текста — полностью самодостаточного, ничего не требующего от критика. За исключением, разумеется, чувства вины.

4. Модус «большого романа»: документ как материал для литературного текста

Если выше речь шла о присвоении тексту статуса документа «интерпретативными институтами» (литературная критика, литературная премия, отчасти — книгоиздание, книжный маркетинг etc.), то дальше я рассмотрю, как сегодня могут выстраиваться отношения с документностью (с представлениями о документе, с идеей документирования) *внутри* литературного текста и как воспринимаются и трактуются тексты, ставящие перед собой подобную задачу.

В этом отношении мне представляются особенно показательными примерами (если говорить, конечно, именно о русской прозе последнего десятилетия) три романа, очень разных и в то же время имеющих немало общего: «Венерин волос» (2005) Михаила Шишкина, «Даниэль Штайн, переводчик» (2006) Людмилы Улицкой и «Каменный мост» (2009) Александра Терехова.

На первый взгляд, аналогии между этими произведениями весьма проблематичны. Шишкин имеет репутацию автора, сложного для чтения, непонятного и не вполне понятого, приверженного радикальным нарративным экспериментам. Книги Улицкой принято относить к ведомству «женской прозы», что предполагает соблюдение традиций психологического романа, некоторую долю мелодраматизма и ориентацию на довольно широкую читательскую аудиторию (телеэкранизация наиболее успешного произведения Улицкой — «Казус Кукоцкого» — этому писательскому амплу полностью соответствует). Репутация Терехова колеблется между амплу «серьезного писателя» (и в этом качестве его охотно сравнивают с Шишкиным) и амплу таблоидного журналиста, конвертирующего свои профессиональные изыскания в беллетристику на грани бульварной сплетни (ср., скажем, риторику издательской аннотации к «Каменному мосту»: «...Жизнь “красной аристократии”, поверившей “в свободную любовь” и дорого заплатившей за это...»).

В то же время и Шишкин, и Улицкая, и Терехов в интересующих меня случаях апеллируют к образцам «большой литературы» («масштабного эпического полотна», многослойного и многоголосого романа), причем эти образцы оказываются прямо связаны, во-первых, с особой ролью документа — с восприятием его в качестве материала, из которого «большая литература» делается, во-вторых — с активным осмыслением проблем исторической памяти. Иными словами, все три автора возвращаются (или как минимум обращаются) к тем представлениям о литературе и документе, которые во второй половине XX века были поставлены под вопрос и деконструированы «постмодернистским недоверием» к любому тексту. Такое недоверие как интеллектуальная стратегия и как литературная практика имело два важных для нашей темы следствия: с одной стороны, фактически исчезновение документа, — утрата им удостоверяющей функции (за невозможностью самой постановки вопроса об аналитическом различении «документа» и «фальсификации»), утрата референта за пределами текстуальности, превращающая всякий документ в симулякр; с другой стороны — появление особых типов литературного повествования, утверждающих шаткость границ между историческим и литературным (Линда Хатчин предложила зафиксировать эту тенденцию при помощи термина «историографическая метапроза» — деконструкция идей «исторической правды» и «исторической телеоло-

гии» в сочетании с приверженностью концепциям интертекстуальности, иронии, дискурсивной игры, собственно, и создала, по мнению Хатчин, феномен постмодернистской поэтики³⁷).

Произведения, которые будут рассмотрены ниже, отличает своего рода «новое внимание к документу»: это внимание уже за рамками «постмодернистского недоверия»; оно во многом отталкивается от реперных точек, описанных Линдой Хатчин и другими теоретиками «поэтики постмодернизма», но использует эти точки для постановки принципиально иных задач.

4.1. «Глина документа»: роман Михаила Шишкина «Венерин волос»

В свете вышесказанного показателен довольно заметный скандал, который спровоцировала опубликованная «Литературной газетой» статья Александра Танкова со специфическим названием «Шествие перепёрщиков» — обнаружив в романе «Венерин волос» довольно внушительные фрагменты из мемуаров Веры Пановой, автор статьи прямо обвинил Шишкина в плагиате³⁸. Это обвинение было удивительно бурно поддержано в блогах³⁹ — развернулись продолжительные дискуссии, оппоненты Шишкина предъявили ему самый широкий набор претензий, от юридических до этических, в то время как защитники преимущественно апеллировали именно к концепции постмодернистского письма, используя характерную терминологию — «коллаж», «центон», «интертекст», «игра» etc. Уже сам факт спора, состоявшегося тогда, когда все эти термины давно включены в программу любого сколько-нибудь конвенционального учебного курса по литературе, свидетельствует о том, что, возможно, отнюдь не они в данном случае способны прояснить ситуацию.

Это подтверждают интервью самого Шишкина. Беседуя с писателем о романе «Взятие Измаила», предшествовавшем «Венерину волосу», Николай Александров задает вполне закономерный в рамках «постмодернистского» прочтения вопрос: «Цитатность, аллюзийность, стилистическая и временная разноголосица сразу бросаются в глаза.

³⁷ Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. L.: Routledge, 1988. См. также о концепции Хатчин: Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 228–230.

³⁸ Танков А. Шествие перепёрщиков // Литературная газета. 2006. № 11–12.

³⁹ См., например, <http://aptsvet.livejournal.com/62716.html> и др.

Зачем эта намеренная сложность?»⁴⁰. И получает отчетливо разрушающий подобную инерцию чтения ответ: «Обилие цитат (а весь роман состоит из цитат: словесных, стилистических) — не кабинетная схема, не применение разработок какого-то “изма”, а лишь естественное продолжение традиции. Живительное семя прорастает на компостной куче. Условие воспроизводства — перегной, куча объедков детства и очистков прочитанного. Все, что упрет, разрыхлится и ляжет основой, культурным слоем, гумусом для ахматовского сора. Время и поколения увеличивают слой и качество перегноя»⁴¹. Встречающаяся и во многих других публичных высказываниях Шишкина отсылка к традиции, пиетет по отношению к классическим образцам, декларируемая значимость авторства, высокий статус фигуры литератора и вообще модус высокого как доминирующий в разговоре о литературе — всё это указывает на совершенно особый режим присвоения «чужого слова», принципиально отличный от «постмодернистского коллажа» или «постмодернистской игры».

Опубликованное в одном из блогов шесть лет спустя после процитированного интервью открытое письмо автора «Венериного волоса» — реакция на обвинения в плагиате — удостоверяет, что речь идет о вполне последовательной литературной программе: «Я хочу написать идеальный текст, текст текстов, который будет состоять из отрывков из всего, написанного когда-либо. /.../ И из старых слов получится принципиально новая книга, совсем о другом, потому что это мой выбор, моя картина моего мира, которого еще не было и потом никогда не будет /.../ Слова — материал. Глина. Важно то, что ты из глины лепишь, независимо от того, чем была эта глина раньше»⁴². В рамках этой программы «Венерин волос» призван, по замыслу автора, выполнить особую миссию: «Одна из линий в романе /.../ решает задачу воскрешения. “Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем” — эпитафия из еще одной ненаписанной книги. Реальность, в отличие от слов, исчезает, и осколки ее продолжают существование лишь в залежах слов — в дневниках, воспоминаниях, письмах. /.../ Воскресить можно только однажды жившее, реальное — вещи, слова, чувства. Воскресить жившего можно только в совокупности с

⁴⁰ Тот, кто взял Измаил [Беседа с М. Шишкиным Н. Александрова] // Итоги. 2000. № 42.

⁴¹ Там же.

⁴² См.: <http://mezhd-ur.livejournal.com/9359.html?page=1#comments>.

бесчисленными осколками прожитой реальности, попытаться очистить их кисточкой, сложить, склеить, как разбитый сосуд. Именно эти детали нужно воскресить, а никакие не придуманные. Иначе воскрешение не состоится»⁴³.

Построение повествования в самом деле однозначно провоцирует восприятие «Венериного волоса» как «книги мертвых», а процесса письма — как воскрешения. Роман представляет собой сложное переплетение различных типов письма, различных повествовательных модусов, причем, что важно для нашей темы, практически каждый из них так или иначе имеет отношение к документу, имитирует процесс документирования; текст начинается с документа бюрократического: русский переводчик, толмач стенографирует в режиме вопрос/ответ собеседование с лицами, подавшими заявление о предоставлении убежища в Швейцарии. Но бюрократическая мотивировка происходящего постепенно замещается символической: прием ведет не кто иной, как апостол Петр — его имя, как и слово «рай», произносится абсолютно отчетливо. Разноголосые ответы, строящиеся как предельное нагромождение мук и мытарств⁴⁴, частично дублируют друг друга, причем общими оказываются детали и подробности, которые следовало бы отнести к области индивидуального и даже интимного опыта. «*Вопрос*: История — рука, вы — варежка. Истории меняют вас, как варежки» (С. 116)⁴⁵; «*Вопрос*: <...> Какая разница, с кем это было? <...> Мы есть то, что мы говорим» (С. 25); «*Вопрос*: От вас останется только то, что я сейчас запишу» (С. 265) — эти фразы, довольно декларативно задающие определенную программу чтения, цитируются рецензентами особенно охотно.

Однако диалоги в каком-то смысле являются лишь подготовкой к эксперименту. Его основная, главная часть — безусловно, мемуары и дневники, в авторе которых читающий может легко опознать Изабеллу Юрьеву, исполнительницу романсов, популярную в 1920–1940-е годы. Это авторство, конечно, фиктивно: вымышленный, подражающий документальному жанру текст собирается вокруг известных (узнаваемых) биографических сведений о Юрьевой (тех, которые время от времени транслируются телевидением и бульварной прес-

⁴³ См.: <http://mezhd-ur.livejournal.com/9359.html?page=1#comments>.

⁴⁴ Ср. с восприятием «человеческого документа» как повествования о «скорбях народных».

⁴⁵ Здесь и далее цит. по изд.: Шишкин М. Венерин волос. М.: Вагриус, 2005.

сой⁴⁶), а также материалов, не имеющих к певице никакого отношения — в их число и попали воспоминания Веры Пановой о собственном школьном детстве. На вопрос обозревателя «Известий» Натальи Кочетковой о документах из архива самой Изабеллы Юрьевой, Шишкин отвечает с резкой категоричностью, почти дословно цитируя свой роман: «От нее ничего не осталось, и я даю ей жизнь, я ей говорю, как Лазарю: “Иди вон”»⁴⁷.

Итак, амбициозный утопический проект, задуманный в данном случае, основывается на возвращении образа великой, могущественной литературы, наделенной силой оживлять мертвое. Однако для этих целей, как прямо декларирует Шишкин, литературе необходим документ — материал, «глина», «гумус», «мусор» — нарратив, несущий на себе отпечаток безусловной реальности; при этом значим именно сам факт удостоверенного «реального события», вопрос о субъектах опыта абсолютно не существенен. «Необходимо найти в бескрайних залежах мемуарного мусора именно те реалии, которые окружали ту ростовскую девочку»⁴⁸, — утверждает в своем открытом письме Шишкин, имея в виду мемуары Пановой, но под ростовской девочкой подразумеваемая Юрьеву.

Иными словами, опираясь, в сущности, лишь на находящийся в доступе десубъективированный текстуальный архив, литература в таком понимании не «подражает» реальности, не «репрезентирует» её, но и не создает «референциальную иллюзию», как сказали бы теоретики постмодернизма, — она претендует даровать реальности бессмертие, отобразив «то, что останется», то есть «самое важное»⁴⁹. Фраза Шишкина, вынесенная в заголовок упомянутой чуть выше беседы с Натальей Кочетковой, в этом отношении более чем выразительна: «...У Бога на Страшном Суде не будет времени читать все книги»⁵⁰. И публичные высказывания Шишкина, и, не в меньшей степени, его

⁴⁶ Ср., например: Мадам Аншлаг // АиФ — Долгожитель. 2004. 27 августа.

⁴⁷ Шишкин М. «...У Бога на Страшном Суде не будет времени читать все книги»: [Интервью Н. Кочетковой] // Известия. 2005. 22 июня.

⁴⁸ См.: <http://mezhd-ju.livejournal.com/9359.html?page=1#comments>.

⁴⁹ Весьма характерно, что именно так — «Самое важное» — был назван спектакль, поставленный по «Венериному волосу» в театре «Мастерская Петра Фоменко» (режиссер — Евгений Каменькович).

⁵⁰ В интервью речь идет об ответственности литератора, вынужденного, по представлениям Шишкина, отчитываться на Суде только одним своим произведением, «самым важным». Однако в качестве заголовка и в контексте других деклараций автора «Венериного волоса» фраза приобретает более расширительный смысл.

роман подсказывают однозначный вывод: миссия литератора — посредника, переводчика, толмача — заключается в задаче отсечь лишнее и переоформить словесный массив так, чтобы он мог говорить, двигаться, чувствовать, то есть фактически вменить ему свойства литературного персонажа (ср.: «Люди здесь становятся рассказанными ими историями» (С. 22); «Поймите, истории — это живые существа» (С. 116)). В сущности, Шишкин (возможно, не до конца осознанно) следует ровно за той же метафорой, что и Давид Леви в своем описании документа: «Венерин волос» представляет собой проект преобразования глины в «говорящую вещь» и, в качестве вершины замысла, — проект оживления глиняного человека, Голема. Чаемый Шишкиным «текст текстов» — это в конечном счете «документ документов», высший итог документирования, удостоверяющий не только и не столько подлинность (как документ-глина, документ-мусор, находящийся на нижних уровнях этой иерархии), сколько *ценность* того, о чем он повествует.

В такой литературной программе, конечно, смешиваются два взгляда — историзирующий и сакрализирующий. Идея отбора, фильтра, сквозь который просеивается прошлое, прямо отсылает к идее истории: в книге Шишкина «история» наделяется теми значениями, которые в свое время были важны, скажем, для Хейдена Уайта, Поля Вейна или Поля Рикера — история как рассказывание, повествование, конструирование прошлого (и в этом смысле шишкинские «живые истории» — микросюжеты, микронарративы — имеют непосредственное отношение к знанию о прошлом). Однако историческое воспроизводится Шишкиным в классикалистском изводе, с классикалистской убежденностью, что от человеческой жизни должно остаться лишь наиболее ценное, причем эта позиция сакрализуется и приписывается Божественной воле — «...У Бога на Страшном Суде не будет времени читать все книги». Получившийся страшноватый кентавр и определяет тут место документа — ситуация не предполагает иных способов подготовки к Страшному Суду, кроме отчета, многостраничного дайджеста, призванного предстать за человечество (собственно, аналогичное сближение теологических и бюрократических контекстов Шишкин уже попытался предпринять во «Взятии Измаила» — повествование, имитирующее протокол судебного процесса, постепенно начинает опознаваться читателями как свидетельство о Страшном Суде).

Однако, как я стараюсь показать в этой статье, сам факт внимания к документу требует постановки еще одной проблемы — что компенсирует документ, какие области *недоверия* он прикрывает? При попытке ее рассмотреть обнаруживается, что демонстрация величия литературы, оживляющей мертвое, не единственная мотивация повествования в романе «Венерин волос», а ампула переводчика, посредника между Тем, Кто задает вопросы, и теми, кто ищет ответы — не единственное из приписываемых здесь литератору.

Ближе к середине книги диспозиция вопрос/ответ заметно трансформируется: диалог у врат рая сменяется воображаемым разговором мужчины с когда-то утраченной им женщиной. Из этого обмена репликами читающий вполне может реконструировать связную «историю», обнаруживая, что именно с ней так или иначе соотносятся рефрены в посмертных рассказах невидимых беженцев. При достаточном внимании в этой части романа легко найти специфические, косвенные ответы на более ранние манифестации: «*Ответ*: <...> Любовь <...> надевает каждого из нас, как чулок. Мы сшиты под ее ногу и принимаем ее форму. Она ходит нами» (С. 375); «*Ответ*: Один раз ты записал, как я вынимала из лотка за хвост белую мышь, и за нее цеплялась целая гроздь, и у них были глаза-клюквины, и сказал: “Так ты исчезнешь, а вот если я тебя запишу — ты останешься”» (С. 385). Иными словами, вторым, неявным (возможно — не вполне отрефлексированным, во всяком случае никак не отмеченным в многочисленных автокомментариях Шишкина) мотивационным центром книги, конечно, является частная история самого документатора, толмача: с этой точки зрения литератором движет заведомо обреченная, возможно, даже разрушительная жажда удержать любимое, а множество чужих десубъективированных историй — лишь производные от единственно «подлинной», пережитой, своей. Таким образом, именно безнадежный, неразделенный страх перед исчезновением «самого важного», страх утратить то, что имеет персональную, не понятную другим ценность, и маскируется в данном случае классикалистским представлением об универсальной значимости, которую «большая литература» априори присваивает всему, что становится её материалом. И именно сомнение в устойчивости персонального опыта, в ценности личной истории, поиск главного адресата этой истории и кардинальное недоверие к его возможности и воле прочесть *все* тексты — именно такие сбои режима доверия компенсирует отчасти литературная, а отчасти и экзистенциальная программа нео-

проверяемого «документа документов», способного стать заместителем, суррогатом человека на Страшном Суде.

4.2. «Право на неудачу»: роман Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»

Не менее значимую (во всех смыслах) роль играет документ в романе Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик». Как и Шишкин, экспериментирующий с фиктивными дневниками реальной Изабеллы Юрьевой, Улицкая помещает в центр псевдодокументального повествования невымышленного героя — правда, на сей раз переводчиком оказывается не тот, кто рассказывает историю, а тот, о ком она рассказывается. Созданию книги предшествовало знакомство писательницы с Даниэлем Руфайзенем — монахом-кармелитом, основателем и пастырем общины евреев-христиан в Израиле, распавшейся после его смерти в 1998 году; во время второй мировой войны, выдавая себя за польского немца, Руфайзен служил переводчиком в гестапо и спас сотни людей из еврейского гетто, к этому периоду его биографии и отсылает название романа.

О том, как писался роман, Улицкая рассказывает в одном из интервью следующим образом: «...Всё началось с попытки перевода с английского документальной книги, написанной американским профессором-социологом, о Даниэле Руфайзене⁵¹ /.../. Я начала было переводить, но по ходу работы мне книга все меньше нравилась, хотелось ее комментировать, что-то добавлять к тексту, который, как мне казалось, не касался самого существенного...»⁵². Отказавшись от перевода, писательница попробовала предложить собственную документальную биографию Руфайзена — «Но мне самой написанное показалось как-то мельче “моего Даниэля”. Я всё забраквала». И лишь после того, как возник замысел выйти за рамки документального жанра, продолжая, однако, его имитировать, — «дело сдвинулось»⁵³. Даниэль Руфайзен превратился в Даниэля Штайна, окружавших его людей почти полностью заменили литературные пер-

⁵¹ Речь идет о книге: Tec N. In the Lion's Den: The Life of Oswald Rufeisen. L.: Oxford University Press, 1990.

⁵² Улицкая Л. «...Моими учителями были генетики»: Беседа с З. Световой // Новые известия. 2007. 15 ноября.

⁵³ Там же.

сонажи, жанр получившегося текста был определен как роман, в то же время подчеркивается, что при его написании использовались значительные массивы документов. Итак, найденное Улицкой решение — в кинокритике его бы определили как «мокьюментари» — предполагает, что герой повествования может быть воссоздан, «оживлен» исключительно литературными средствами (коллекция документов «не касается самого существенного»), но при этом литература не только опирается на документ, но и ему подражает. Подражает столь последовательно, что устройство книги выглядит как исполнение своеобразного авторского обета говорить документами, строго выделив специальное, ограниченное место для метавысказывания — письма Людмилы Улицкой Елене Костюкович инкорпорированы в текст почти наравне с эпистолами вымышленных адресантов, с фиктивными дневниками, газетными репортажами, туристическими путеводителями, псевдопротоколами полицейских допросов и несуществующими ксерокопиями из архива НКВД.

Такое соотношение литературности и документности обладает отчетливым сходством с повествовательной стратегией «Венериного волоса», но при этом в романе Улицкой принципиально иным статусом наделяются и сами документы, и эксплицитный автор, литератор, использующий документ в качестве материала. Эксплицируя функцию авторства, Улицкая присваивает ей подчеркнута скромное значение: решение «монтажных» (С. 241)⁵⁴ задач предполагает в данном случае служебную роль по отношению к материалу своего письма — «а себя держу строго и стараюсь не своевольничать» (С. 123); литератор здесь делает вид, что им управляют документы, обладающие безусловной ценностью. Причем эта ценность со всей очевидностью не текстуальна: если Шишкин выстраивает нарративную конструкцию из сложных стилистических имитаций, в полном соответствии с формулой «мы есть то, что мы говорим», то Улицкая, кажется, чрезвычайно мало озабочена языком своих псевдодокументов — он прочитывается как однотипный и стертый («...Кажется, у них совершенно одинаковый почерк, один на всех» — замечает одна из рецензенток об изъясняющихся письмами персонажах «Даниэля Штайна»⁵⁵;

⁵⁴ Здесь и далее цит. по изд.: Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М.: Эксмо, 2008.

⁵⁵ Орлова В. О книге Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» (<http://organon.cih.ru/kritika/orl02.htm>).

«Настораживает разве что язык: почти все: и араб, и немка, и прочие — говорят и пишут на каком-то едином эсперанто — на “общелитературном” русском языке хорошего школьного сочинения», — оговаривается в другой рецензии⁵⁶; «Для того чтобы ни на йоту не поступиться серьезностью, Улицкая даже лишает своих персонажей столь свойственных им в других ее текстах речевых характеристик, манер и выкрутасов», — утверждает в третьей⁵⁷). Но в таком случае как определить то «самое существенное», чего оказались лишены настоящие документы и ради чего были придуманы документы фиктивные?

Характерно, что, воссоздавая своего героя, Улицкая действует не напрямую (и здесь еще одно принципиальное отличие от экспериментов «Венериного волоса» с сотворением буквальной — «говорящей» — копии умершей много лет назад певицы): ни один из псевдодокументов в «Даниэле Штайне» не позволяет услышать голос самого Штайна. В рецензии Алексея Чанцева такое построение текста связывается не только с позитивистской биографической традицией, но и с религиозной, агиографической, что убедительно: «Улицкая вполне недвусмысленно настаивает на том, что герой ее книги — современный святой, пусть и не канонизированный церковью. Описание жизни святого через свидетельства очевидцев — характерная черта житийной литературы: сакральное не может свидетельствовать само о себе, но в свидетелях нуждается»⁵⁸. В то же время в тексте обнаруживаются сюжетные линии, безусловно «лишние» с точки зрения логики и традиционной агиографии, и традиционной биографии — если эти линии и «свидетельствуют» о жизни Даниэля Штайна, то весьма своеобразным, косвенным образом. В таких случаях больше подойдет логика романа идей — персонажи, которые в биографическом смысле совсем либо почти совсем не пересекаются с главным героем, являются его антагонистами и/или двойниками, — но и подобное утверждение кажется не вполне удовлетворительным.

⁵⁶ Малецкий Ю. Роман Улицкой как зеркало русской интеллигенции // Новый мир. 2007. № 5.

⁵⁷ Наринская А. Реквием по монаху: Новый роман Людмилы Улицкой // Коммерсант. 2006. 17 ноября.

⁵⁸ Чанцев А. Нечастное значение [Рец. на кн.: Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик] // Новое литературное обозрение. 2007. № 85.

То, что делает с текстом Улицкая, скорее можно назвать романом присутствия. Ближе к финалу книги автор (эксплицированная в тексте авторская инстанция) сообщает в очередном письме: «Дорогая Ляля! С Божьей помощью заканчиваю эту историю, — началась она в августе 92-го года, когда Даниэль Руфайзен вошел ко мне в дом. <...> Сел на стул, едва доставая до пола ногами, обутыми в сандалии. Очень приветливый, очень обыкновенный. Но при этом, я чувствую, что-то происходит — то ли кровлю разобрали, то ли шаровая молния под потолком стоит. Потом я поняла — это был человек, который жил в присутствии Бога, и это присутствие было таким сильным, что и другими людьми ощущалось» (С. 497); и, несколько страниц спустя, собственно о романе: «Никакие мои вопросы не разрешились <...> Но Даниэль сидит на стуле, сияет, и вопросы перестают существовать» (С. 500). Этот эффект или аффект, когда существование «вопросов» (абстрактных мыслительных схем) отменяется другим, более значимым существованием — персонализированным, — Улицкая, как думается, и пытается передать: предполагается, что все персонажи романа «живут в присутствии» Даниэля Штайна, на них лежит отблеск его существования, даже если они остаются «просто современниками». Совместного пребывания во времени в каком-то смысле уже достаточно, чтобы засвидетельствовать то дящееся присутствие, которое призван уловить роман в целом («Даниэль сидит на стуле, сияет...»).

Если же говорить еще точнее — достаточно не вполне. Действие романа (а «действие», «сюжет» или, вернее, множественные, переплетенные друг с другом сюжеты легко реконструируются из псевдодокументов) помещается в особую среду — текст постоянно напоминает читателям о жарком, концентрированном палестинском воздухе, о раскаленном солнце, о божественном присутствии, настолько интенсивном, что далеко не всем героям книги удастся его выдержать. Можно предположить, что именно эту интенсивность, концентрированность свидетельства Улицкая не обнаруживает в настоящих документах, после чего принимает решение не отфильтровать их (как пытается сделать Шишкин), а, следуя более простому, но и прямому пути, — дополнить, восполнить, переписать.

Характерно, что многие рецензии на «Даниэля Штайна» строятся вокруг намерения объяснить себе и читателям, для чего Улицкой понадобилось подражание документированию — это решение класси-

фицируется и рассматривается именно как «приём», как что-то внешнее по отношению к «содержанию» романа. Так, Лев Данилкин полагает, что тут решается компенсаторная задача — сгладить отсутствие должного писательского мастерства: «Это способ избежать посценного конструирования, которое требует от писателя более тщательной обработки материала»⁵⁹. Но, представляется, более точен Ян Левченко, заметивший, что повествование Улицкой «питается документом и разоблачает его, строится на фундаменте архива и заставляет его колебаться»⁶⁰. Действительно, в случае «Даниэля Штайна» работа с документальным материалом переходит в работу с *метафорой* документа, с маской документа (то есть универсального, невыразительного, «стёртого» письма), которая накладывается на вполне традиционную для психологического романа сюжетику. Именно это колебание модальностей (документ как материал, из которого делается литература / документ как нарративная маска) и создает довольно сложный эффект восприятия романа — во-первых, как осознания ограниченных возможностей и литературы, и документа (Улицкая последовательно представляет свое произведение как роман-поражение, роман-неудачу: «...Оставляю за собой право <...> на полную неудачу» (С. 123), «Дорогая Ляля! <...> не могу объяснить ни себе, ни тебе, зачем я за это взялась, заранее зная, что задача невыполнимая» (С. 241)), во-вторых, как заведомо обреченной попытки преодолеть эти ограничения, чтобы уловить и зафиксировать «присутствие».

«Дальше — просто текст» (С. 501) — сообщает эксплицитный автор «Даниэля Штайна» в письме, предшествующем последней, самой краткой части книги. Дальше действительно следует «просто текст», традиционное повествование в третьем лице, в котором как бы в обход обета «не своевольничать» предьявляется позиция не «объективного» публикатора документов, а литератора-демиурга, следующего исключительно за собственным воображением; читатель здесь имеет дело со знаками конвенциональной литературности — будь то внутренний монолог заглавного героя незадолго до гибели или под-

⁵⁹ Данилкин Л. [Рец. на кн.: Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик] // Афиша. 2006. 13 декабря.

⁶⁰ Левченко Я. Невеселая наука [Рец. на кн.: Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик] // Газета.ру. 2006. 28 ноября (http://www.gazeta.ru/culture/2006/11/28/a_1097764.shtml).

черкнуто метафорическая сцена самой гибели. В отличие от Даниэля Руфайзена, скончавшегося от сердечной недостаточности, Даниэль Штайн встречает свою смерть в горящей машине, на месте вознесения Ильи-пророка — «Улицкая обрекает огню леса Кармеля, принося их в жертву метафоре», — не без иронии замечает вполне благожелательный критик, — «Ее герой с такой жертвой ни за что не согласился бы, но кто его спрашивал?!»⁶¹. Иными словами, финальный отказ от псевдодокументальных масок прочитывается как сбой — автор то ли поддался собственной слабости (пренебрегая представлениями о сдержанности и вкусе), то ли уверился в собственной силе (которая показалась достаточной, чтобы отказаться от подпорок документа). И в то же время, эксплицируя провал своего сложного замысла, почти манифестируя литературное поражение, Улицкая оставляет ресурсы для «смены знаков»: «Что-то я знаю о победе и поражении, чего прежде не знала. Об их относительности, временности, переменчивости. О нашей полной неспособности определить даже такую простую вещь — кто победил» (С. 515).

4.3. «Железные люди» и «говорящие вещи»: роман Александра Терехова «Каменный мост»

«Каменный мост» Александра Терехова, так же, как и «Даниэль Штайн, переводчик», возник из работы отнюдь не над литературным, не над беллетризованным повествованием. Роману предшествовали довольно продолжительные попытки «журналистского расследования» трагического события шестидесятилетней давности, случившегося в июне 1943 года в центре Москвы — собственно, на Большом Каменном мосту. По официальной версии, тринадцатилетняя дочь посла Уманского Нина была убита из ревности бывшим одноклассником, сыном наркома Шахурина Владимиром, сразу после чего убивший покончил с собой. Терехов описывает свое первоначальное восприятие этого сюжета следующим образом: «...Меня не привлекают любовные истории, особенно если возлюбленным простреливают череп. Эта история была уже готова, отработана, упакована на продажу, и дважды в год ее пересказывала очередная газета, не обходясь без имен Ромео и Джульетты. Родители Нины погибли в 1945

⁶¹ Горелик М. Прощание с ортодоксией / Вокруг Даниэля Штайна: блок статей // Новый мир. 2007. № 5.

году в авиационной катастрофе в Мексике... Родители Шахурина давно умерли... Там негде копать, все ясно»⁶². Однако знакомство с родственницей Уманских, обнаружившее, что у этой истории есть и неофициальные версии, и неофициальные свидетели, а главное — чья-то личная заинтересованность в реконструкции прошлого, побудили автора «Каменного моста» изменить отношение к теме: «Через три месяца мне казалось, что я собираю материал для очерка, через год я утешал себя тем, что буду писать документальную повесть, через три года я думал: ничего страшного, напишу роман. Через пять лет стало ясно, что расследование становится чем-то важным в моей личной судьбе, что то, что я и люди, мне помогавшие, делаю, напоминает воскрешение мертвых, и невозможно остановиться потому, что за каждой дверью слышались еще голоса... Чувство, что есть кусок прошлого, о котором ты один знаешь больше всех на свете, что ты можешь напомнить еще живым людям их детские прозвища, о которых они сами давно забыли... Это чувство ни с чем не сравнится. Хотя мне все время казалось, что все участники этой истории, начавшейся 3 июня 1943 года, продолжившейся в середине семидесятых и длящейся по сей день, — все они словно ждали меня»⁶³.

В результате действительно появляется роман, лишь на поверхностный взгляд являющийся репликой трифонового «Дома на Набережной». Главный герой и нарратор «Каменного моста», человек с мутной биографией (вроде бы имеющей отношение к ФСБ), расследует (во главе небольшой группы столь же мутных субъектов) дело Уманской — Шахурина — хронологически это многолетнее расследование явно совпадает с поисками самого Терехова. В объемном тексте (около 800 страниц) невымышленные документы и имена соединяются с фиктивными, а за вполне реалистическим зачином постепенно начинают обнаруживаться недвусмысленные признаки фантазмагии.

Однако, в отличие от рассмотренных выше романов Шишкина или Улицкой, непростая конструкция «Каменного моста» лишь у немногих рецензентов вызвала интерпретационные затруднения — вроде претензий к тексту, высказанных Анной Наринской: «...Главный недостаток книги Александра Терехова: в ней документы и плоды изысканий автора перемешаны с вымыслом безнадежно и безвоз-

⁶² Терехов А. «Производство правды — жестокое дело» / Интервью Е. Дьяковой // Новая газета. 2009. 24 апреля.

⁶³ Там же.

вратно. Вполне возможно, там много чего раскопано и разузнано — ни различить это, ни доверять этому невозможно»⁶⁴. В основном же в критических отзывах предлагается определенный (и вполне единомудушный) взгляд на то, зачем Терехову понадобилась столь безнадежно-безвозвратная смесь, и в конечном счете довольно однозначный ответ на пресловутый рецензентский вопрос «о чем эта книга?»: о страхе смерти. «Книга, в общем, о смерти», — пишет в своем отзыве Дмитрий Быков, — «запах которой так ощутим на руинах бывшей страны; о том, как вцепляется в человека биологический ужас после утраты всех целей и смыслов. Расследование, которое ведет герой, — заполнение жизни, попытка придать ей цель, вкус, напряжение. Смерть караулит на всех углах, и за каким свидетелем ни устремится рассказчик — там тоже либо смерть, либо безумие, либо, по трифоновски говоря, “исчезновение”»⁶⁵.

В некотором роде «Каменный мост» делает явным то, что осталось скрытым в «Венерином волосе»: миссия воскрешения мертвых, декларативно присвоенная литературе, оказывается сопряжена с безнадёжным (и безвозвратным) страхом смерти, одолевающим того, кто взял на себя подобную высокую миссию. В романе Терехова связь между манифестацией «воскрешения мертвых» и личной историей охотящегося за документами протагониста приобретает почти гротескный оттенок — ср., например, интонацию рецензии на «Каменный мост» Льва Данилкина: «Никто не слышит этот подземный стон великого большинства: “ВЕРНИТЕ НАС!” — а главный герой слышит; и, собственно, это главная мотивировка его “расследования”, в котором важно не найти конкретный ответ (убил X из-за Y), а возвращать мертвых, преодолевать смерть. Компенсируя неуверенность в личном бессмертии, герой не пропускает ни одной юбки — и транслирует этот свой, мм, невроз с такой скрупулезностью, что каждую, допустим, десятую сцену в романе без особых натяжек можно квалифицировать как порнографическую (хотя секс здесь — всего лишь доступный способ раз за разом воскрешать самого себя из мертвых, наводить мосты между жизнью и бессмертием)»⁶⁶.

⁶⁴ Наринская А. Мост на набережной // Коммерсантъ — Власть. 2009. № 16–17.

⁶⁵ Быков Д. Книга номера [О романе А. Терехова «Каменный мост»] // Что читать. 2009. № 3.

⁶⁶ Данилкин Л. Роман-расследование: 1943-й как ключ к 2009-му // Афиша. 2009. 27 апреля.

Расследование, которым одержим герой «Каменного моста», в самом деле практически не получает «мотивировки» в том значении слова, которое было бы уместно применительно к «реалистическому» роману (в начале книги упоминается и мгновенно исчезает таинственный заказчик, цели которого неведомы), — это расследование не имеет конца и, свернув с магистральной линии, легко перекидывается на смежные сюжеты, которые тут же целиком поглощают внимание расследующего. Столь явная самодостаточность процедуры расследования, как правило, подсказывает интерпретаторам, что конкретный ответ — «убил X из-за Y» — в романе Терехова признается не только не важным, но и принципиально невозможным. Как кажется, апелляция к документу позволяет Терехову использовать хрестоматийную схему, наиболее наглядным воплощением которой в «постмодернистской» интеллектуальной традиции принято считать «Расёмон» Куросавы, — множественность «голосов из прошлого», многообразие оптик демонстрирует, насколько иллюзорно и недостижимо стремление к единой и непротиворечивой реконструкции события. Тогда можно считать, что роман Терехова последовательно, хотя и с существенным запозданием, иллюстрирует основные тезисы «нового историзма» (ср. в рецензии Андрея Степанова: «Любая история есть искажение истории, — вот о чем говорит роман. Об этом давно знают гуманитарии, усвоившие главный тезис так называемого “Нового историзма”: “Текстуальность истории и историчность текстов”»⁶⁷).

Между тем в романе можно найти свидетельства того, что автором владели более высокие амбиции. Один из персонажей, участник расследования, в момент, когда заказ, кажется, выполнен, отвечает на экзальтированный вопрос свой молодой коллеги о «смысле» многолетней работы следующим образом: «Большой Каменный мост. На ту сторону. Как это можно, барышня, все делать со смыслом? Так и не поняла, <...> чем мы занимались. <...> Мы соскребли все, что отразилось в человеческих сердцах, подсчитали численный перевес в свидетельствах... ведь любое, даже из-под пыток, даже лживое хоть из чего-нибудь да росло! — и связали букетик, *на свой вкус* — иголки торчат в разные стороны — и если вынести и отдать его людям — по-

⁶⁷ Степанов А. Вид на Кремль с исторического моста // Прочтение. 2009. 29 ноября (<http://prochтение.ru/index.php/docs/2902>).

ранятся все. У них, <...> у живых, нет навыка обращения с правдой. Ты не можешь смотреть на правду без стеклышек» (С. 685)⁶⁸. Парадокс, который обнаруживает Терехов, заключается не просто в том, что любой рассказчик неизбежно искажает историю своим субъективным видением, а вне рассказывания нет и истории, но в том, что такие искажения непосредственно связаны с вменением смысла — рассказывание искажает событие постольку, поскольку вменяет ему смысл; в рамках этой логики «правда» возможна лишь там, где еще (или уже) отсутствуют смыслы, то есть там, где она не имеет никакого значения, в самом деле становится «не важной» и, главное, — не считаваемой, недоступной для восприятия.

Герои романа не столько собирают ценную информацию, сколько неимоверными усилиями преодолевают сопротивление документа, говорящего всегда *не о том*, сопротивление свидетельства, неизменно свидетельствующего о «ненужном», «лишнем».

Особенно притягательной и для нарратора, и, как следует из интервью, для самого автора оказывается тема *молчания* тех, кого Терехов называет «железными людьми», — поколения, чьи активные годы пришлось на «сталинское», тоталитарное время: «Они выбрали молчание. Но это не значит, как мне кажется, что своим молчанием они дали кому-то право решать за них. Это молчание надо уважать. Не считать его рабским, молчанием страха»⁶⁹. В романе идея молчания как сознательного выбора, приписанная нарратору, высказывается не менее прямо и в тесной связи с проблематикой документа: это отказ от «личной речи» (С. 197), от «отпечатка собственной пятки на мокром песке» (С. 203), сознательное «обобществление» (С. 197), осознанная необходимость учитывать и через молчание преодолевать «слабость человеческого существа, искривленную памятьливость, способность, открыв рот, отвлечься, ослабеть от грубого словца и зажить чем-то человеческим» (С. 200); таким образом, «железные люди» «не принадлежали себе; в любое мгновение человек, гуляющий с тобой, мог оказаться врагом, но о нем не поручали что-то сообщить, так о чем же говорить? Ведь не о том же, что опоздала весна и как вытянулись дети» (Там же). Выбор молчания в таком описании — это, в сущности, превращение себя в утопически-идеальный документ: мак-

⁶⁸ Здесь и далее цит. по изд.: Терехов А. Каменный мост: роман. М.: АСТ / Астрель, 2009.

⁶⁹ Терехов А. «Производство правды — жестокое дело».

симально функциональный, максимально очищенный от персональных мотиваций и индивидуального смыслонаделения. В этом рассуждении делается и следующий шаг — подобный отказ является условием приобщения к утопии универсального, «абсолютного» смысла: «Сотни тысяч революционных бойцов подтверждали убогие, позорные, сочиненные дебилами обвинения, не сомневаясь, что подтверждают собственную смерть; подписывали все и показывали <...> Всё знали и ничего не боялись; сидели и ждали забирающих шагов, чтобы все, что скажут, исполнить и сохранить свою причастность к Абсолютной Силе, дававшую им сильнейшее ощущение... чего? мне кажется — бессмертия. И только по недомыслию можно сказать, что прожили они в окопах. Они прожили со смыслом. Определенным им смыслом. И выпадение из него было большим, чем смерть — космической пылью, Абсолютным Небытием, а про *Абсолютное* империя дала им четкое представление» (С. 203).

Утопизирующий взгляд здесь действительно стирает различия между молчаливым человеком и «говорящей вещью», документом: человек становится документом, подтверждая собственную смерть и обретая специфическое (страшное) бессмертие — буквальное воплощение этой метафоры обнаруживается ближе к финалу «Каменного моста», когда документы фантазмагорическим образом оживают, вочеловечиваются, вновь становятся упомянутыми в них людьми и вновь оказываются готовы «давать показания». Собственно, чрезвычайно важен режим, в котором нарратор-протагонист на протяжении всего романа выстраивает отношения с документами: он не просто задает им свои вопросы, но, в буквальном смысле слова, «допрашивает», имитируя следствие 1940-х, пытаясь властным образом отменить «слабость человеческого существа, искривленную памятьливость, способность, открыв рот, отвлечься», иными словами — всё то, что связано с персонализацией смыслов.

Эта модальность допроса и эта замороженность молчанием довольно ощутимо контрастируют с декларациями «воскрешения мертвых». Утопия литературы, дающей слово своим персонажам, тут конкурирует с другой, более тотальной утопией, с идеализирующим и утопизирующим восприятием, — в его рамках лишние детали и милые повседневные подробности притягательны постольку, поскольку вызывают глубокое отвращение, как и любые проявления телесности тех многочисленных женщин, которых протагонист исполь-

зует для защиты от страха смерти. Собственно, понятия «смерть» и «бессмертие», «абсолютный смысл» и «бесмысленность» тасуются таким образом, что могут подразумевать практически одно и то же: безжизненное выхолощенное пространство, наиболее подходящей метафорой которого в книге становится даже не Каменный мост, а видимая с моста Кремлевская стена, — символ державности и кладбище одновременно.

* * *

Итак, в трех рассмотренных произведениях, каждое из которых стало довольно заметным событием в литературном сообществе, апелляция к документу, к представлениям о документности, к процедуре и метафорике документирования оказывается тесно связана с образом литературы, призванной «давать слово» множеству своих персонажей, более того — «воскрешать мертвых», даровать им бессмертие. Высокий регистр подобной амбициозной программы может снижаться авторами за счет самых разнообразных средств — самообличительного гротеска (как у Терехова) или манифестаций заведомой неудачи (как у Улицкой и, отчасти, у Шишкина), однако речь, конечно, идет здесь об осторожных попытках реанимировать не только мертвых, но и идею «большой литературы»: могущественной, величественной, значительной и — вызывающей доверие. Рецензируя «Каменный мост», Дмитрий Быков замечает, что «Терехов, формировавшийся в годы позднего застоя, был задуман как Большой Советский Писатель. Советский проект предполагал ниши крупного литератора, властителя дум и социального мыслителя, занятого теодицеей в масштабах страны, то есть оправдывающего и разъясняющего населению художества власти»⁷⁰, но, конечно, за идеей «большой литературы» стоят и более ранние образцы — собственно, «русская классика», полифоничный и историзирующий роман XIX века, активно использующий документ в качестве исходного материала, на стадии подготовки к собственно литературному письму.

Акцентируя саму процедуру обращения к архивным ресурсам, имитируя документ и тут же разоблачая эту имитацию, романы, о которых шла речь выше, пытаются вновь легитимировать «большие» пи-

⁷⁰ Быков Д. Книга номера [О романе А. Терехова «Каменный мост»].

сательские амплуа, задаваемые, как сказала бы Дороти Смит, скорее контекстом, нежели текстом («властитель дум», «социальный мыслитель»), и одновременно (хотя и менее явно), охотно эксплуатируют сниженную роль беспомощного литератора, не могущего вырваться из кокона собственного одиночества, страха смерти, недоверия, бессилия (преимущественно — в романах «Венерин волос» и «Каменный мост», но отчасти и в «Даниэле Штайне»)

Представляется, что здесь, как и в случае с «человеческими документами», обнаруживаются симптомы нарушенной коммуникации внутри института литературы, сбоя в механизме адресации. В особенности это верно в отношении романов Шишкина и Терехова — эти тексты предлагают, в сущности, противоречивую программу чтения: с одной стороны, претендуют на универсальность (то есть адресуются «любому читателю», как и предполагает роль «большого писателя», «властителя дум»), с другой — демонстрируют предельную герметичность. Таковую неопределенную адресацию «всем и никому», безусловно, поддерживают культурные представления о документе как воплощении коллективной памяти, с одной стороны, и персональной истории, с другой.

И интерес критиков к метафоре «человеческого документа», и интерес литераторов к идее документирования, конечно, демонстрирует, как литература идеализирует документ, присваивая ему именно те характеристики, нехватку которых обнаруживает. Чрезвычайно важно, что фактически во всех рассмотренных мной случаях документ необходим для удостоверения ресурсов целеполагания и смыслонаделения — он удостоверяет осмысленность читательского опыта или процесса литературного письма, он позволяет включить в поле общего внимания области с семантикой предельности — экзистенциальное, метафизическое, религиозное.

Наконец, документ в полной мере отыгрывает свою роль субститута человека, «говорящей вещи». Надеюсь, мне удалось показать, что именно с таким образом документа работает Людмила Улицкая, создавая эффект «присутствия» своего героя, Даниэля Штайна; именно к этому образу апеллирует Михаил Шишкин, настаивая на формуле «от вас останется то, что я запишу» и воссоздавая свою героиню из «глины» документа; именно подобным представлениям о документе следует Александр Терехов, смешивая модусы допроса и воскрешения мертвых. Но и метафора «человеческого документа» (в том

ее понимании, о котором шла речь выше) фактически запускает тот же механизм переноса: номинированный на литературную премию «документ» становится своего рода представителем и заменителем страждущих; запас социального сострадания проецируется непосредственно на поощряемый критикой текст.

Иными словами, парадоксальным образом документ и акцентируется, и легко выносится за скобки, превращается в невидимого, не замечаемого посредника, благодаря которому литературе и её интерпретативным институтам удастся смягчить прикосновение к самым проблематичным и/или травматичным зонам. Когда возникают сомнения в том, что литература может напрямую говорить «о жизни и человеке», и когда, вместе с тем, именно такой тип говорения признается наиболее необходимым и ценным, — на помощь приходит «говорящая вещь», документ.

Kaspe I. M.

When the Things are Talking: Document and Documentariness in Russian Literature of 2000th: Working paper WP6/2010/02. — Moscow: State University – Higher School of Economics, 2010. — 48 p. (in Russian).

The author considers social status of a document, it's cultural representations, different implications of it's meaning and it's communicative effects — i.e. the main subject of the article is not a “document” as such, but “documentariness”, as an analogue of “literariness” introduced by Roman Jakobson. “Documentariness” and “literariness” are examined in the article as different modes of addressing the reader, different patterns of reading and reception of the text. Through the example of several literary works written and published during the last decade in Russia and the critical reception of these works the author analyses how and for what purposes the literariness can interact with the documentariness, and in which social and communicative situations this interaction could be possible and is needed.

The study has been carried out with a support from the Science Fund of the Higher School of Economics as individual research project 09-01-0054 “The idea of the document in modern culture: literaturnost' and dokumentnost'.”

Препринт WP6/2010/02
Серия WP6
Гуманитарные исследования

Каспэ Ирина Михайловна

**Когда говорят вещи: документ и документность
в русской литературе 2000-х**

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

Отпечатано в типографии Государственного университета –
Высшей школы экономики с представленного оригинал-макета
Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 2,85
Усл. печ. л. 2,79. Заказ № . Изд. № 1165

Государственный университет – Высшая школа экономики
125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Типография Государственного университета – Высшей школы экономики
125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Тел.: (495) 772-95-71; 772-95-73