

**«ЗАМАХНУЛСЯ – РУБИ!» РОЛЬ ВЕЩИ
В ИДЕНТИФИКАЦИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА****

В статье анализируется функция предметной детали в реалистическом тексте. Исследовательский интерес сосредоточен на том, как и при каких условиях изображенная вещь создает эффект достоверности. Реалистический текст сопоставляется с таким, в котором аналогичная деталь манифестирует риторическую стратегию самого текста.

Ключевые слова: реализм, эффект реальности, фикциональный текст, риторическая стратегия, постмодернизм.

Реализм, подходит ли к его определению исторически, то есть как к некому направлению в литературе, или теоретически – как к особому качеству текста, – предполагает апелляцию литературного знака к реальности, то есть к референту. Эта семантика содержится уже в самом слове «реализм».

С точки зрения логической прагматики в духе Дж. Остина, подобная апелляция содержит в себе своеобразный парадокс, поскольку тексты, которые мы, опираясь на опыт и здравый смысл, опознаем как реалистические, являются вымышленными, фикциональными: у них нет реального референта. Иными словами, реалистическими текстами мы называем как раз такие, которые, будучи вымышленными, создают у читателей ощущение достоверности изображенного в них мира. Исторически большинство из таких текстов принадлежат к жанру художественных повествований. Это новеллы, повести, романы¹.

В работе Р. Барта 1968 года «Эффект реальности», на которую ссылаются современные исследователи реализма, реалистическая деталь, то есть знак, создающий «референциальную иллюзию» фикционального текста, рассматривается как означаемое, которое сцепляется непосредственно с референтом, минуя означающее, отсылающее к риторической структуре текста [2, с. 399]. Иными словами, подобная деталь лежит как бы за пределами риторической структуры текста-знака. В этом смысле, по Ц. Тодорову, реализм противостоит правдоподобию, еще с античных времен понимаемому как соответствие текста жанровым правилам [1, с. 34].

Итак, реалистическая деталь, указывающая непосредственно на референт, для Р. Барта и Ц. Тодорова – это элемент в известном смысле слова неструктурный, риторически излишний как знаменитый барометр, описанный Флобером. Иначе го-

* © Саморукова И.В., 2014

Саморукова Ирина Владимировна (samorukov@inbox.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

** Следует заметить, что оппозиция «реалистическое»/«фантастическое» релевантна только для фикциональной литературы. Для различения здесь требуется «реакция на события, происходящие в изображаемом мире» [1, с. 45]. Иными словами, для атрибуции текста на предмет реалистичности/фантастичности необходима оценка достоверности его мира, соотношение этого мира с антропологическим опытом (реальным или воображаемым) читателя и/или героя. «Поэтическое прочтение», когда мы «отвлекаемся от всякой изобразительности и рассматриваем каждую фразу всего лишь как сочетание семантических признаков» [1, с. 45], блокирует любую апелляцию к референту.

воря, реалистическая деталь как бы пробивает брешь в медиуме литературы, с ее законами и правилами. На это обращает внимание и Татьяна Венедиктова. Она отмечает, что западный реализм 1830–1860-х годов – это письмо без четкой риторики и стиля [3, с. 190]. Описания в традиционной литературе, например, щита в «Иллиаде», подчинялись правилам риторической уместности, предметность в реализме пытается схватить живую, постоянно меняющуюся действительность.

С тем, что реалистическая деталь пробивает риторический медиум литературного письма, имеет внеструктурный характер, можно, пожалуй, согласиться. Постструктурализм все же сделал свое дело и развенчал научный миф о тотальности текстуальной организации. По мнению теоретика медиа Бориса Гройса, брешь в медиумической поверхности, в развернутом на ней знаковом поле в европейской культуре наиболее ярко способны обозначить «неценные» знаки [4, с. 60–63]. «Неценность» определяется именно медиумической неуместностью, своего рода чужеродностью означающего в поле риторических конвенций. Она может выражаться по-разному, но технику создания «референциальной иллюзии», эффекта реальности, нагляднее всего, на наш взгляд, демонстрируют предметные детали, отвечающие двум условиям:

1. Изображенный предмет манифестирует свою практическую, инструментальную функцию. Чаще всего в роли таких предметов выступают различные бытовые вещи, технические устройства, орудия труда и тому подобное. Реалистическую функцию такие детали выполняют потому, что отсылают к антропологическим кодам читателя. Другими словами, инструментальность вещи становится очевидной тогда, когда предмет используется в фикциональном мире текста так же, как в повседневной жизни.

2. Второе условие относится к ценностной стороне изображенной вещи. Знак, сцепляющийся непосредственно с референтом, отсылающий к жизненной практике и ее антропологическим кодам, должен как-то выделяться на фоне литературной риторики. Он может быть шокирующим, страшным или непристойным или, наоборот, вызывающе скучным, житейски обыденным, протокольным. Указывающий на саму реальность знак должен восприниматься как нечто, вскрывающее медиумическую поверхность, быть *откровенным*. По мнению Бориса Гройса, откровение в европейской культуре противостоит не лживости, а рутине. Откровенный знак литературного текста нарушает так называемую «эстетическую дистанцию». Он взывает к реальному опыту читателя, побуждая его представить себя на месте героя, как бы переселиться в изображенный мир, но вести себя в нем, как в жизни. Реалистическая деталь продуцирует хорошо известный специалистам по театру эффект «предполагаемых обстоятельств», и чем более шокирующими являются обстоятельства (например, преступление), тем ошутимее подобный эффект. Многие реалистические тексты, валоризованные как «правдивое» художественное исследование человеческой природы, например, произведения Ф.М. Достоевского, предполагают изображение разнообразных пограничных ситуаций – экстравагантных и шокирующих, но в то же время достоверных и узнаваемых. Откровение всегда работает на контрасте и всегда, в известном смысле, представляет собой шок [4, с. 60].

Чтобы продемонстрировать подрывную роль реалистической детали, а она заключается именно в уничтожении дистанции между тем, как бывает в романе, и тем, как бывает в жизни, мы и выбрали такую откровенно-шокирующую деталь – ТОПОР, используемый как орудие убийства. Топор – это, с одной стороны, хозяйственный инструмент, применяемый в быту, навыки обращения с которым хотя бы теоретически понятны любому читателю. Топор видели все. Тем нагляднее будет степень достоверности этого знака в ситуации преступления, предельной, но в то же время также вполне представимой, особенно в российском контексте.

Для анализа нами выбран ряд фрагментов. Первая серия отрывков – это описание расправы Раскольникова над старухой-процентщицей и ее сестрой Лизаветой из

романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Гипотеза заключается в том, что в данных фрагментах топор, а точнее, то, как он изображается в тексте, является знаком, создающим эффект реальности, убедительной достоверности происходящего.

В произведении «Роман» Владимира Сорокина втором, фрагменты которого анализируются, топор тоже фигурирует в качестве смертоносного инструмента. Здесь наша задача заключается в том, чтобы продемонстрировать «риторическую», а не «реалистическую» функцию этой детали, ее принадлежность медиуму литературы.

Такое сопоставление позволит читателю увидеть саму технику создания впечатления достоверности, сцепки знака с референтом в случае Достоевского и, наоборот, вплетение внешне похожей детали в риторику игрового постмодернистского текста Владимира Сорокина.

Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»

Отрывок 1. Описание петли для топора.

«...Надо было петлю сделать и к пальто пришить — дело минуты. Он полез под подушку и отыскал в напиханном под нее белье одну, совершенно развалившуюся, старую, немытую свою рубашку. Из лохмотьев ее он выдрал тесьму, в вершок шириной и вершков в восемь длиной. Эту тесьму сложил он вдвое, снял с себя широкое, крепкое, из какой-то толстой бумажной материи летнее пальто (единственное его верхнее платье) и стал пришивать оба конца под левую мышку изнутри. Руки его тряслись, пришивая, но он одолел и так, что снаружи ничего не было видно, когда он опять надел пальто. Иголка и нитки были у него уже давно приготовлены и лежали в столике, в бумажке. Что же касается петли, то это была очень ловкая его собственная выдумка: петля назначалась для топора. Нельзя же было по улице нести топор в руках. А если под пальто спрятать, то все-таки надо было рукой придерживать, что было бы заметно. Теперь же с петлей, стоит только вложить в нее лезвие топора, и он будет висеть спокойно, под мышкой изнутри, всю дорогу. Запустив же руку в боковой карман пальто, он мог и конец топорной ручки придерживать, чтоб она не болталась; а так как пальто было очень широкое, настоящий мешок, то и могло быть неприметно снаружи, что он что-то рукой, через карман, придерживает. Эту петлю он тоже уже две недели назад придумал» [5, с. 68].

Данный отрывок представляет собой детальное описание «выдумки» Раскольникова, воплощаемой в реальность. Следует заметить, что мотив заранее сконструированной в воображении последовательности действий повторяется в отрывке дважды: 1) «*Что же касается петли, то это была очень ловкая его собственная выдумка*»; 2) «*Эту петлю он тоже уже две недели назад придумал*». Воображение, выдумка, проект нацелены на практическое изменение в реальности, как бы цинично в данном случае это не звучало. Раскольников тщательно планирует свое преступление, воображает то, что должно воплотиться в жизнь. В тексте романа — и это известно каждому школьнику — помимо чисто практических результатов, преступление имеет целью апробацию идеи Раскольникова, *пробу*. Однако подготовка к убийству, как и оно само, изображаются Достоевским с опорой на повседневный опыт. Символические мотивации разрабатываются автором за пределами чудовищного эпизода. Фактичен и реален лишь инструментальный механизм преступления, а идеи отлетают в область интерпретации психологических предпосылок и последствий деяния.

В то же время описание подготовки к преступлению отсылает к методу создания реалистического романа. Роман такого типа так или иначе стремится стать аналогом самой жизни. Писатель-реалист намерен сконструировать знак, напрямую указывающий на референт, который в почти буквальном смысле слова находится под рукой: Раскольников прихватывает топор в дворницкой, хорошо представляя, где он обычно хранится.

На создание эффекта достоверности работает своеобразная «инструкция», описывающая как незаметно доставить к месту преступления орудие убийства. Эта «инструкция», вначале детально продуманная и теперь реализуемая, содержит алгоритм изготовления петли и базируется на житейском опыте. Именно на этот опыт опира-

ется упоминание *тесьмы*, то есть самого крепкого места в истлевшей рубашке, ее длины, ширины, а также мотивированного практическими соображениями места ее крепления к широкому, как мешок, пальто. Как бы попутное замечание об иголке и нитках *в бумажке* призвано усилить эффект узнавания, отсылая к житейскому опыту читателя, актуальному и в наши дни: в любом номере современной гостиницы можно найти бумажную упаковку со швейными принадлежностями для разового использования. Иголлка с ниткой и Раскольникову необходимы только на один раз, именно для этого рокового случая.

Тот факт, что герой Достоевского достает рубашку, откуда он вырывает тесьму, *из-под подушки*, порывшись в груди старого немытого белья, создает эффект предъявления сокрытого, извлечения на поверхность романного мира как раз неценной, отчасти непристойной, и, учитывая назначение петли, чудовищной детали. Это можно рассматривать и как метафору реалистической стратегии работы с предметной деталью: вещь должна быть **открыта** литературой, **извлечена** на свет, **исследована** и **оценена** с точки зрения жизненной, практической, а не риторической или символической функции. Мотивы преступления у Раскольникова могут быть интерпретированы как романтические, но само преступление, включая подготовку, изображается как бытовое действие, в которой задействованы антропологические коды хорошо знакомого читателям поведения.

Отрывок 2. Убийство.

«...Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он опустил топор, тут и родилась в нем сила» [5, с. 76].

«...Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать «заклад». Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая. Глаза были вытаращены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой» [5, с. 76–77].

«...Бросив ключи, и комод, он побежал назад, к телу, схватил топор и намахнулся еще раз над старухой, но не опустил. Сомнения не было, что она мертвая. Нагнувшись и рассматривая ее опять ближе, он увидел ясно, что череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть в сторону. Он было хотел пощупать пальцем, но отдернул руку; да и без того было видно. Крови между тем натекла целая лужа» [5, с. 77].

Опыт подобного жестокого убийства – сугубо воображаемый. Иными словами, антропологически он не кодифицирован. Это эксцесс во всех смыслах слова. Эффект достоверности создается за счет акцентуации инструментальной стороны действий героя и включения опыта повседневного обращения с вещами.

К моменту преступления Раскольников психологически вымотан и физически истощен, а убийство топором требует немалой силы. Тут и включается житейский навык работы топором, а именно использование ударной силы обуха сверху вниз, по инерции. Обухом проще нанести удар, это представимо каждым, кто хотя бы раз держал топор. Другой антропологический код, отсылающий к повседневным практикам, задействован для описания последствий удара: кровь старухи выливается, *как жидкость из опрокинутого стакана*. Стаканы с жидкостью нередки на страницах «Преступления и наказания». В эти стаканы наливают вино, но чаще повседневный напиток обитателей наемных каморок и углов – чай, спитой, воняющий тряпками, веником. Стакан у Достоевского подобен барометру Флобера: он сцепляет воображаемый опыт романа с реальностью, а не отсылает к чисто литературной функции, как в «Бедной Лизе» Карамзина. Здесь упоминание стакана, в котором Лиза подносит воду Эрасту, мотивируется чисто риторически: автор стремится говорить легким современным языком. Этот недостоверный стакан нередко вызывает изумление у со-

временных студентов, не понимающих, откуда в бедной крестьянской избе XVIII века взялись стаканы.

Повседневные инструментальные действия создают эффект невероятной достоверности, представимости и даже обыденности преступления, совершенного Раскольниковым: какими бы идейными мотивами ни руководствовался герой, он всего лишь бытовой убийца. В конкретном поступке *апробация* идеи лишается всякой символической ауры и предстает в откровенности своих грязных подробностей.

Так функционирует деталь в реалистическом тексте.

Для сравнения проанализируем, как изображается убийство при помощи топора в произведении Владимира Сорокина «Роман» (1985–1989).

Название романа — двусмысленно. С одной стороны, оно указывает на имя центрального персонажа, а с другой — отсылает к травестируемому Владимиром Сорокиным жанру русской усадебной прозы, представленной в произведениях И. Тургенева, А. Гончарова, Н. Лескова, Л. Толстого, И. Бунина и А. Чехова. Роман у Сорокина — это, прежде всего, *персонаж*, то есть фигура определенного литературного дискурса. Точно так же двусмысленно выглядит и финальная фраза текста: «*Роман умер*». Она представляет собой фабульную единицу, точку в повествуемой истории героя, но в то же время имеет метатекстуальный характер, обозначая исчерпанность литературной конвенции.

Владимир Сорокин «Роман»

Отрывок 3. Описание подарков.

«...Они стали развязывать ленты и открывать коробки. Вскоре стол был уставлен различными предметами. Чего тут только не было! Красновские подарили китайский чайный сервиз на шесть персон, Рукавитинов — великолепный гербарий полевых цветов, батюшка с попадьей — два серебряных кубка, агатовые запонки и парчовый отрез, Куницын — кольцо с изумрудом и бельгийское ружье в красивом деревянном футляре, дьякон — хрустальную вазу, Валентин Ефграфыч — кувшин зеленого стекла, Иван Иванович и Амалия Феоктистовна — шелковое кашне и веер из слоновой кости. Воспенниковы преподнесли молодоженам резную шкатулку сандалового дерева, женские перчатки из тончайшей лайки, томик Цицерона и изумительный театральный бинокль на раздвижной перламутровой ручке» [6, с. 287].

«...Роман взял ту самую длинную тяжелую коробку, развязал ленту. В коробке во всю длину лежал скомканный кусок черного бархата. В него было завернуто что-то тяжелое.

— Что это? — спросила Татьяна.

Роман развернул бархат, и в руках его оказался красивый топор с толстым, как у колуна, лезвием и длинным дубовым топорцем. На лезвии было выгравировано:

Замахнулся — руби!» [6, с. 288].

В процитированном выше фрагменте содержится перечисление свадебных подарков, которые представляют собой безделушки, предметы с сомнительной инструментальной прагматикой. Одновременно это украшения, то, что выставляется на поверхность. Перед нами серия пустых знаков. Важна не их сцепка с референтом, а присутствие в дискурсе, что доказывается использованием синтаксического параллелизма — чисто риторическим изыском. При всей пышности подарков — чайный сервиз, гербарий, серебряные кубки, кольцо и пр. — в этом ряду нет ничего необычного и шокирующего. Перед нами — стандартные сувениры, упакованные, как принято, на что указывает упоминание *ленточек* и *коробок*. Среди этих сувениров обращает на себя внимание *томик Цицерона*, впрямую отсылающий к риторике, а также *театральный бинокль на раздвижной перламутровой ручке*, который можно прочесть как метафору изысканной оптики литературы.

Топор впервые появляется в тексте Сорокина как раз среди этих подарков, в соответствующей упаковке: в самой длинной и тяжелой коробке, завернутый в кусок черного бархата. На его лезвии выгравирована надпись, которая представляет собой императив: «*Замахнулся — руби!*»

Подобно заглавию и финальной фразе текста В. Сорокина, императив отсылает к фабульным связям – то самое «ружье», которое, если весит, то обязано выстрелить, катализатор фабульных событий – и риторической стратегии одновременно. Среди безделушек топор смотрится необычно, откровенно, на что указывает довольно подробно описанное в тексте извлечение топора из упаковки. В отличие от Достоевского, само откровение помещается Сорокиным в пространство текстуальной риторики, в поле любования стилистическими украшениями, «наворотами»: топор не функционален, он красив. «Откровение» «Романа» вовсе не отсылает к тому, что прячется за медиумом литературы, к реальности. За медиумом его текста скрывается другой медиум – литературный, в том числе и Достоевский. Макабр, ставший своеобразным «фирменным знаком» стратегии Владимира Сорокина, в таком контексте можно рассматривать как отчаянный, но абсолютно не сцепляемый с повседневным опытом, недостоверный, нереалистичский и, в сущности, пустой жест. Эта мысль находит подтверждение в дальнейшем тексте «Романа».

Отрывок 4. Убийство.

«Роман закрыл дверь за дядюшкой и повернулся к нему, держа в правой руке топор.

– Что случилось, друзья мои? – спросил Антон Петрович, оборачиваясь к Роману. Но едва он повернулся, Роман изо всех сил ударил его топором в лицо. Взмахнув руками, Антон Петрович стал падать навзничь и тяжело ударился спиной о борт бильярда, отчего голова его откинулась назад, разрушив стопку чайной посуды. Ноги его подогнулись, и тело стало медленно сползать с бильярда на пол. Кровь хлынула из страшной раны, наискосок пересекающей лицо, разрубленная и вывороченная челюсть тряслась, из открытого рта слышались клокоцущие звуки. Роман шагнул к нему и ударил топором сверху по голове. Тяжелое лезвие вошло по самый обух, расколол череп, кровь и мозг брызнули на белый фрак Романа. Пальцы Антона Петровича конвульсивно сжались, он грузно завалился набок.

Татьяна, перестав трясти колокольчиком, смотрела на подплывающий кровью труп. Роман взглянул на свой окровавленный топор, обернулся к Татьяне.

Глаза их встретились. Лица были бледны. Он подошел к ней. Минуту они смотрели друг другу в глаза, затем он тихо произнес:

– Я люблю тебя.

– Я жива тобой, – ответила она, бледнее еще больше.

– Я знаю, что нужно делать, – сказал он» [6, с. 289–290].

Приведенный отрывок открывает длинный ряд эпизодов, в которых изображаются насилие и непристойность: после первого убийства Роман истребляет всех без исключения персонажей, сначала зарубает топором, а потом вырывает им внутренности, отрубает гениталии и головы. Однако перед нами не реалистичский, а исключительно риторический макабр в духе маркиза де Сада. Это не столько физика, сколько риторика зла, описанная Роланом Бартом в его эссе «Сад – I», где отмечается физическая невозможность сексуальных комбинаций тел в текстах де Сада [7, с. 196–201]. Садовы тела предстают как своего рода дискурсивные фигуры, элементы апофатического высказывания на тему человеческой природы. Эти тела-фигуры как бы выворачивают наизнанку просветительскую риторику рационализированных чувств.

Сцена расправы Романа над дядей Антоном Петровичем, с точки зрения «логики характеров», совершенно немотивированная, в таком контексте выступает как квазиинструментальный дискурс, чистый текст, вроде различных инструкций и циркуляров. Их Сорокин использует в своих произведениях с навязчивой регулярностью. «Инструкции» интерпретируются Сорокиным как чистый безреференциальный текст, жанр со своими риторическими конвенциями. Этот жанр связан с работой писателя над дискурсами утопии, в частности, соцреализма. Циркуляры и инструкции, описывающие алгоритм воплощения задуманного в реальность (кто из нас не сталкивался с невняtnостью всяких инструкций?), – это такая пустая, придуманная деятельность, локомотив мечты, работающий на холостом ходу. Именно такую функцию имеет

описание технических процессов в советском производственном романе. Для раскрытия характеров его стандартных персонажей, идеологических фигур — герой, наставник, враг — технический дискурс не нужен. Но он подчиняется общей прогрессистской риторике, создает пространство преобразований, изменений. В «Чевенгуре» Андрея Платонова персонажи совершают множество бессмысленных действий: перетаскивают избы с места на место, пересаживают сады. Это делается не пользы для, но во имя мечты. Перед нами лишённая житейского прагматизма преобразовательная деятельность, чистое творчество, авангардистское искусство в самой жизни.

Таким образом, убийство у Сорокина изображается не как виртуальный антропологический опыт, а сугубо технически, как инструкция. Крови и мяса много, но коды повседневного поведения здесь заблокированы. При этом Сорокин разворачивает перед читателем картину. Мы все это как бы видим. Писатель явно стремится достичь эффекта зрелищности. Образы располагаются один возле другого, по Лессингу. Квазинатуралистическое убийство не продуцирует эффект реальности, оно просто отсылает к другому медиуму, столь важному именно для Владимира Сорокина. Речь идет о кинематографе с его предметной бутафорией. В отличие от убийства в «Преступлении и наказании», здесь нет никаких зацепок относительно повседневных кодов. Напротив, они старательно аннигилируются. Вместо крови, вытекшей, как из стакана, здесь упоминаются совершенно случайная стопка чайной посуды (напомним, что чайный сервиз перечисляется в ряду свадебных сувениров), разрушенная падающим телом, и, разумеется, — белый фрак — литературная красивость, чудовищная эстетика.

Отрывок 5. Серия.

«Дверь была открыта. Он прошел в сени. Потом открыл другую дверь и вошел в избу. В избе было темно. Роман постоял и привык к темноте. Слева стоял стол. Справа стояла печь. Возле печи стояла лежанка. На лежанке лежали Николай Горохов и его жена Матрена Горохова. На печи лежали их дети: Степан Горохов, Иван Горохов и Петр Горохов. Роман подошел к лежанке и ударил Николая Горохова топором по голове. Николай Горохов застонал. Роман ударил Матрену Горохову топором по голове. Она не двигалась. Роман ударил Николая Горохова. Он перестал стонать. Роман подошел к печке. Крайним на печке лежал Петр Горохов. Роман взял его за руку и потянул. Петр Горохов упал с печки. Роман ударил его топором по голове. Петр Горохов не шевелился. Роман потянул за руку Ивана Горохова. Иван Горохов упал с печки и заплакал. Роман ударил его топором по голове. Иван Горохов перестал плакать. Роман потянул за руку Степана Горохова. Степан Горохов упал с печки и заплакал. Роман ударил его топором по голове. Степан Горохов замолчал. Роман потянул за руку Марию Горохову. Мария Горохова упала с печки. Роман ударил ее топором по голове. Мария Горохова не двигалась. Роман вышел из избы» [6, с. 298].

Процитированный фрагмент лишен реалистических подробностей. Это образчик протокольного дискурса с его идиотической объективностью. В то же время перед нами развертывается сухое последовательное повествование, которое отсылает к литературе, если вычесть из нее все аффекты и «красивости». Эти аффекты, по Сорокину, в современной культуре апроприированы другими медиумами, визуальными, все иллюзии перемещаются туда и конструируются уже иным способом, спектакулярным, как непосредственное зрелище.

В этом зрелище много насилия. Оно принимается как достоверное, ибо мы видим, как в нем задействованы человеческие тела актеров. Все это напоминает кино, в котором жестокие драки не оставляют на телах участников почти никаких следов, каскадерские трюки. Чтобы снять в таком контексте «откровенный» фильм, следует не множить подобные сцены, а напротив, их ограничивать, включая антропологические коды человеческой реакции. Так, в картине «Ведьмы из Блэр», новаторской в жанре фильма ужасов, подозрительные знаки зритель едва успевает различить. Операторская работа здесь имитирует ручную любительскую камеру, которая дрожит в руках того, кто снимает. Ужас — это и есть взгляд кинолюбителя, который передается зрителю.

В картине Гаспара Ноэ «Необратимость» впечатление ужаса создается перепутанным монтажом, в котором сны и бред смешиваются с действительно случившимся.

Слава Сорокина как макабриста обусловлена его напряженной работой по исследованию условности того, как в литературном письме возникает «эффект реальности». Технику такого эффекта – методом от противного – писатель продемонстрировал еще в прошлом веке. Реализм – это лишь иллюзия, «кажимость», показал он. В этом веке Владимир Сорокин вернулся к литературе. Литература, как показывает он в своей повести «Метель», аккумулирующей мотивы снежной бури русской классики, производит иллюзии, каждый раз отсылающие к ней самой. Это ее главная функция, работа которой теперь доступна лишь избранным – людям уходящей книжной культуры.

Библиографический список

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
2. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
3. Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. М., 2001.
4. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. М., 2006
5. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. Л., 1989.
6. Сорокин В.Г. Роман // Сорокин В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. II. М., 1998.
7. Барт Р. Сад –I // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992.

References

1. Todorov Ts. Introduction in fantastic literature. M., 1997. (in Russ.)
2. Bart R. Effect of reality in *Bart R. Selected works: Semiotics. Poetics*. M., 1994. (in Russ.)
3. Venediktova T.D. Secret of medial world: cultural function of realism of XIX century, *Foreign literature of the second millennium*. M., 2001.(in Russ.)
4. Groys B. Unter Verdacht. Eine Phenomenologie der Medien. M., 2006.
5. Dostoevsky F.M. Crime and punishment in *Dostoevsky F.M. Collected Works in 15 Vol. Vol.5. L.*, 1989. (in Russ.)
6. Sorokin V.G. Roman in *Sorokin V. Collected works: in 2 Vol. Vol.II*. M., 1998. (in Russ.)
7. Bart R. Sad-I in *Marquise de Sad and XX century*. M., 1992. (in Russ.)

I.V. Samorukova*

«SWUNG – LET’S CHOP!» THE ROLE OF THING IN THE IDENTIFICATION OF REALISTIC TEXT

The article analyzes the function of subject details in a realistic text. Research interest focuses on how and under what conditions depicted thing creates the effect of authenticity. Realistic text matches with such in which a similar item manifests rhetorical strategy of the text itself.

Key words: realism, effect of reality, fictional text, rhetoric strategy, postmodernism.

* Samorukova Irina Vladimirovna (samorukov@inbox.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russian Federation.