

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
RUSISTIKAS UN SLAVISTIKAS NODAĻA

MARIAMAS PETROSJANAS ROMĀNA "MĀJA, KURĀ..." ŽANRA
POĒTIKA
MAĢISTRA DARBS

Autors: Anna Kļimjuk

Stud. apl. ak11337

Darba vadītājs: asoc.prof. Dr. Philol. Nataļja Šroma

RĪGA 2016

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА РОМАНА
МАРИАМ ПЕТРОСЯН "ДОМ, В КОТОРОМ..."
МАГИСТЕРСКАЯ РАБОТА

Автор: Анна Климяк

Ст. удостоверение: ak11337

Научный руководитель: ассоц. проф. Dr. Philol. Наталья Шром

РИГА 2016

ANOTĀCIJA

Anna Kļimjuka

Mariam Petrosjanas romāna "Māja, kurā..." žanra poētika: maģistra darbs. – Rīga, 2016. - 76 lpp.

Šis pētījums ir veltīts mūsdienu Marjamas Petrosjanas romāna "Māja, kurā..." žanra poētikai. Pētījuma mērķis ir identificēt mūsdienu romāna nozīmes un uzbūves pamatprincipus gan literārā žanra ietvaros, gan Marjamas Petrosjanas literārajā darbā.

Darbs ir sadalīts četrās daļās. Pirmajā daļā ir iezīmētie galvenie teorijas un praktikas jautājumi par romāna žanra kanonisko izpratni; otrajā, trešajā un ceturtajā daļās – saskaņā ar izvirzītiem mērķiem tiek identificētas un parādītas mūsdienu romāna transformācijas iezīmes, romāna kinematografitātes, kā arī postfeminisma problēmas atspoguļojums mūsdienu literārajā romāna žanrā kopumā, kā arī Marjamas Petrosjanas mākslinieciskajā jaunradē "Māja, kurā..."

Darbs ir ieteicams filoloģijas studentiem, literatūrzinātniekiem, kā arī plašam cilvēku lokam, kuri interesējas par mūsdienu romāna transformācijas iezīmiem un Marjamas Petrosjanas kopumā.

ATSLĒGVĀRDI

Modernais romāns, kino proza, literārā montāža, audiovizuālizāte, postfeminisms, lasītājs līdzautors.

ABSTRACT

Anna Kļimjuka

The Genre Poetics of Mariam Petrosyan's Novel "The House, that...": Master Thesis. - Rīga, 2016. – 76. p.

Research is devoted to the study of the poetics of the modern Mariam Petrosyan's novel "The house in which ...". The research goal is to identify the basic principles of meaning and the construction of the modern novel as an example work of Mariam Petrosyan.

The work is divided into four parts. The first part outlines the main theoretical and practical issues of relevance of the canonical understanding of the genre of the novel itself, as well as issues relating to the understanding of the novel of Marjam Petrosyan, the second, third and fourth parts of the thesis, in accordance with the tasks, offers the overview of the cinematic prose and postfeminism influence in developing the modern novel genre.

The work is recommended for students of philology, literary critics, literature researchers, as well as a wide range of people interested in the development and transformation of the modern genre of the novel, in particular work of Mariam Petrosyan "The house in which ...".

KEYWORDS

The modern novel, cinematic prose, literal installation, audiovisualisation, postfeminism, reader co-author.

АННОТАЦИЯ

Анна Климяк

Жанровая поэтика романа Мариам Петросян «Дом, в котором...»: магистерская работа. - Рига, 2016. - 76 с.

Исследование посвящено изучению поэтики современного романа Мариам Петросян "Дом, в котором...". Его целью служит выявление основных принципов смыслообразования и построения современного романа на примере произведения Мариам Петросян.

Работа делится на четыре части. В первой излагаются основные теоретические и практические вопросы, имеющие отношения к каноническому осмыслению жанра романа в целом, а также вопросы, относящиеся к пониманию рассматриваемого романа как такового, во второй, третьей и четвертой частях последовательно, в соответствии с поставленными задачами, рассматриваются вопросы имеющие отношения непосредственно к положениям современного романа, кинематографичности и постфеминистической проблеме как литературного жанра в целом, так и романа Мариам Петросян.

Работа рекомендуется студентам-филологам, литературоведам, а также широкому кругу лиц, интересующихся вопросами развития и трансформации современного жанра романа, в частности произведения Мариам Петросян "Дом, в котором...".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современный роман, кинематографичная проза, литературный монтаж, аудиовизуальность, постфеминизм, читатель со -автор.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ РОМАНА	7
1.1. Идентификация жанра романа	8
1.2. Признаки традиционного жанра романа	13
1.3. Взаимосвязь главного героя и глубокого психологизма как прием отображения реального мира	15
1.4. Конвенциональные признаки жанра романа в произведении М. Петросян "Дом, в котором"	17
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1	28
ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ ДИСКУССИИ О РОМАНЕ. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ/МОДИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО РОМАНА	29
2.1. Осмысление романа в рамках современности	29
2.2. Значение глобализации в формировании условий становления современного жанра романа. Постмодернизм как импульс формирования современных жанровых признаков	30
2.3. Признаки современного жанра романа	34
2.4. "Дом, в котором" как современный роман: основные черты и характеристики	36
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2	40
ГЛАВА 3. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ И АУДИОВИЗУАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО РОМАНА	42
3.1. Определение понятия кинематографичности прозы	42
3.2. Виды кинематографичной прозы	43
3.3. Монтаж как основной принцип формирования кинолитературы	44
3.4. Композиционно-синтаксические организации текста как инструмент литературного монтажа	47
3.5. Принципы взаимодействия автора и читателя на страницах кинематографичной литературы	48
3.6. Аудиовизуальность	52
3.7. Роман М. Петросян как пример организации кинематографичного и аудиовизуального текста	53
3.8. Роман М. Петросян как роман без ориентира на определенный тип читателя	56
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3	60
ГЛАВА 4. ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ В СОВРЕМЕННОЙ РОМАНИСТИКЕ	62
4.1. Идеи постфеминизма как развитие постмодернистской концепции в сфере гендерных отношений.	62
4.2. "Дом, в котором..." - постфеминистский роман	66
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 4	69
ВЫВОДЫ	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	73

ВВЕДЕНИЕ

В 2009 году в свет вышел первый и единственный роман армянской писательницы Мариам Петросян "Дом, в котором...". Роман вызвал огромное количество противоречивых отзывов, собрал большое количество разных литературных наград, а главное по мнению критиков, стал точкой отсчета той новой литературы, которую ждали. Роман Мариам Петросян стал маркером современного русского романа, который смог сочетать в себе все те черты, которые присущие современному романному жанру.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что жанр романа в данный момент переживает трансформации, модифицируясь в совершенно, до сегодняшних дней, неизвестное явление, способное сочетать в себе различные продукты глобализации как таковой.

Объектом исследования являются основные признаки нового жанра романа.

Цель работы – выявить, сравнить и прокомментировать основные признаки современного жанра романа, объяснить их взаимодействие и значение в тексте романа Мариам Петросян.

В соответствии с поставленной целью в работе выдвигаются следующие **задачи**:

1. изучить теоретические работы по теории жанра романа;
2. сформировать теоретическую базу для проведения исследования;
3. выявить и прокомментировать признаки современного романа;
4. применить полученные знания для анализа литературного произведения;
5. обобщить и проанализировать результаты исследования.

Материалом для исследования послужил роман Мариам Петросян "Дом, в котором..." общим объемом в 957 страниц.

Теоретическую базу исследования составляют научные идеи и концепции, изложенные в работах следующих авторов: В. Кожина, М. Бахтина, Н. Тмарченко, Дж. Батлер, С. Рубцовой, Дж. Шипли, Ф. Шлегель и т. д.

Методологическую базу исследования составили: диалектический метод, который необходим для того, чтобы исторически проследить и проанализировать развитие и становление жанра романа, метод наблюдения, который послужил для того, чтобы рассмот-

реть основные черты жанра, его связь с другими видами искусства, рассмотреть при помощи этого же метода авторскую самоидентификацию в жанре романа, а также рассмотреть диалог с читателем и отражение читательской интенции в тексте. Сравнительно-сопоставительный метод, в ходе которого сравнивался текст с каноническими признаками романа. Композиционный анализ обращен на изучение принципов расположения материала, композиционных планов текста, анализе расположения эпизодов и т.д. Структурный метод служит для обнаружения, описания и объяснений структуры мышления, лежащей в основе текста; Интертекстуальный метод призван проследить и выявить признаки интертекстуального и сравнить с изначальными вариантами; Метод "Слово-образ" служит для раскрытия смыслов тех мотивов, которые найдены посредством мотивного метода.

Структуру работы составляют: Введение, Первая глава (Конвенциональные признаки романа), в которой рассматриваются основные теоретические положения, связанные с конвенциональными признаками романа, а также практический анализ роман М. Петросян; Вторая глава (Современные дискуссии о романе. Основные направления трансформации/модификации современного русского романа), в которой рассматриваются современные положения о романе, а также представляется анализ романа "Дом, в котором..." с точки зрения признаков современного жанра романа; Третья глава (Кинематографичность и аудиовизуальность современного русского романа) в которой рассматривается явление литературной кинематографичности, а также проводится анализ романа М. Петросян с точки зрения кинематографичности, Четвертая глава (Гендерный аспект в современной романистике) посвящена рассмотрению развития романа с точки зрения гендерных исследований, а также включает в себя рассмотрение романа сквозь призму постфеминизма; Выводы; Заключение; Список использованной литературы, насчитывающий **128 единицу**

Глава 1. Конвенциональные признаки романа

1.1. Идентификация жанра романа

К проблеме идентификации жанра романа обращались на протяжении всей истории становления его канонических признаков. Однако говорить об окончательно устоявшихся конвенциональных признаках романа мы не можем в силу того, что жанр романа, как наиболее чуткий феномен литературы к тенденциям действительности, изменяется для того, чтобы угодить интенции читателя в удовлетворении его эстетической потребности. Михаил Бахтин, говоря о самом определении жанра, считал, что "роман - единственный становящийся и еще не готовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей" [Бахтин 1975: 447]. Соглашаясь с М. Бахтиным и оглядываясь на то, как видоизменялся роман, находим, что это именно тот жанр, структура которого напрямую зависит от времени, действительности, и, соответственно, автора и читателя. Иными словами, роман не может "затвердеть" абсолютно, иначе его уникальность и универсальность перестанут существовать как таковые. "Роман возникает самостоятельно, и в известном смысле даже игнорируя традиции, вырастая как бы непосредственно из самой современной жизни" [Кожин 1963: 125].

Для того чтобы лучше понять сущность романа, ту его часть, которая остается наиболее неизменяемой и благодаря которой, несмотря на многочисленные, и кардинально, на первый взгляд, несовместимые с литературой черты, мы можем говорить о таком феномене как роман, обратимся к словарям и известным исследователям этого жанра, и в итоге, постараемся определиться с теми конвенциями романа, которые определяют его на фоне остальных литературных жанров:

- "Роман (novel, roman). Фабулярное эпическое произведение большого объема, написанное прозой. Допускает разнородность тем, нитей рассказа и мотивов. Воссоздает обычно большой участок действительности, пользуясь свободной, разнообразной композицией и разными художественными средствами. Разделение на тематические и композиционные разновидности проводится с разных точек зрения, также конкретные произведения часто являются смешанными видами и могут быть охарактеризованы несколькими определениями" [Сертовинский, 1986: 201].

Сертовинский делает акцент на то, что романом следует называть произведение большого объема, которое написано прозой, допускающее различные тематические и сю-

жетные сплетения, обращаясь к отображению достаточно большого участка реальной жизни при помощи различных композиционных и художественных инструментариев, что, в свою очередь, приводит к очевидному смешению различных видов прозаических жанров, порождающих деление внутри самого романа. Следует подчеркнуть, что само по себе определение, хоть и не полностью отображает сущность романа, оно, однако, охватывает наименее традиционные признаки романа как такового, а также неосознанно фиксирует источник изменчивости романа - непрерывное смешение различных композиционных, художественных, смысловых составляющих, которые для лучшего отображения действительности, приходит к различным формам и видам.

- В теоретико-историческом очерке Вадима Кожина находим четко сформулированное определение романа: "Несомненно, что роман, т.е. своеобразный литературный жанр, - это конкретное единство целого ряда свойств художественной формы <...> есть определенная целостная форма литературного произведения, конкретный тип художественной структуры, единая система своеобразных композиционных, образных и языковых свойств [Кожин 1963: 5-7]. Таким образом, Кожин делает акцент на том, что сам романный жанр следует воспринимать как целую систему различных приемов, а не определенное, односоставное образование. "Определенный тип прозаического повествования, называемый романом, приобретает свою конкретную форму в зависимости от той исторически развивающейся системы вещей, внутри которой он возникает <...> Специфическая эстетика романа: в каждом элементе повествования переплетены возвышенное и низменное, красота и безобразие, поэзия и проза и т.д. Причем переплетены так, что уже невозможно выделить и указать пальцем на какую-либо из сторон: они слиты в новую цельность, в неповторимое единство многообразных качеств <...> В романе исходным пунктом понимания, оценки и оформления действительности служит живая, часто даже прямо злободневная действительность <...> Роман не опирается на предание, на готовую фабулу и персонажей; он исходит из личного опыта и свободного вымысла <...> В романе кардинально изменяется природа художественной речи, словесной материи. В романе господствует совершенно новое отношение слова к предмету изображения. Слово в романе выступает не только как средство изображения, но и как предмет изображения"[Кожин 1963: 143].

Иными словами, мы можем сделать вывод, что согласно Кожину романом следует называть определенный набор элементов, составляющих художественную структуру произведения, образующий единое целое, возникающий на основе актуальной злободневно-

сти, переплетая в себе черты знакомых эпических жанров, но так, чтобы каждая заимствованная черта была органично вплетена в общий концепт и вписывалась настолько, чтобы отделить ее уже не было возможным.

- Словарь терминов мировой литературы Дж. Шипли говорит следующее - "Роман - вымышленное повествование в прозе, значительное по объему. Один из самых изменчивых видов литературы, роман труднее всего поддается определению. На различных стадиях своего развития он ассимилирует различные черты других видов письменности — эссе и писем, мемуаров и исторических хроник, религиозных трактатов и революционных манифестов, путевых записок и правил хорошего тона, всех популярных видов прозы. Поскольку он никогда не предназначался для публичного исполнения и даже просто устного воспроизведения, ему удается избежать строгих условностей драмы и поэзии. Поскольку, в отличие от этих более условных литературных форм, для романа характерны более близкие отношения между читателем и писателем, он открывает гораздо больше возможностей для непосредственного сообщения о происходящем" [Шипли, 215].

В данной словарной статье находим подчеркнуто выделенные черты романа. Шипли фиксирует наиболее четко те внутренние черты, которые наиболее всего образуют то понятие жанра романа, как такового.

- В "Литературе и литературном жанре" находим статью М. Зераффа, который пишет, что роман "это, прежде всего повествовательный прозаический жанр. В другом значении, роман — повествование, представляющее собой выдуманную историю, в то же время глубоко историчное. И, наконец, роман — произведение искусства: каждая его составная часть, как и все целое, должна, благодаря определенным приемам, служить созданию эстетического эффекта. Чтобы пояснить наше определение романа, можно выбрать другой угол зрения, основываясь на том факте, что роман, вопреки огромному количеству его конкретных воплощений, предстает как книга (по крайней мере, сегодня) и в любом случае остается феноменом вымышленного исторического повествования, который бесконечно трансформируется и расчленяется, порождая непрерывный преемственный ряд художественных структур, т. е. таких произведений, чьи элементы сплетаются в единое целое <...> Роман иллюстрирует социальные отношения между писателем, персонажами и читателем. <...> Персонаж романа, как таковой, вбирает в себя и выражает внутренние противоречия определенной социальной группы или ее противостояние другой

группе. Текст романа — это психологическое, идеологическое и культурное явление: будучи способом создать произведение, отличающееся гибкостью формы и представляющее собой легкое чтение, роман соединяет в себе и развивает идеи и борьбу идей, он может многое заимствовать в плане формы и содержания у других жанров. <...> Роман представляет собой такую форму коллективного мышления, для которой время (признают это открыто или нет) оказывается наивысшей реальностью" [Зерафф 1978: 97-101].

В данном комментарии мы находим разные аспекты понимания жанра романа, его внутренней и внешней структуры, его цели и намерения по отношению к читателю, его самостоятельность и независимость от известных литературных закономерностей. Зерафф рассматривает роман не просто как литературный жанр, призванный быть инструментом классификации, он рассматривает его скорее, как нечто, стремящееся вывести литературу на новый уровень существования, подчеркивая и объясняя, каким образом неизменяемая часть признаков романа способствует самообновлению этого до конца неоформившегося жанра.

Ознакомившись с разными мнениями о том, что собой представляет роман как жанр, мы можем обобщить в одно все те типичные черты, которые характеризуют роман как жанр. Этот литературный жанр, как и упоминалось выше, имеет набор неизменяемых характеристик:

- Роман - это эпическое произведение, большого объема, написанное прозой, способное сочетать внутри себя черты других жанров.
- Сюжет романа вымышлен и обладает многолинейностью и многоплановостью.

Это те качества, которые входят в понятие канона, т. е. "совокупность законов и правил, которые являются нормой и образцом для всех художественных произведений данного рода" (Лосев 1973: 418-419). Однако находим, что понятие канона, как некоего правила, для жанра романа не совсем подходит, ввиду того, что роман как жанр не может считаться жанром, до конца пережившим становление. Михаил Бахтин пишет: "Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению. Но главное - роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действенны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков;

изучение же романа - изучению живых языков, притом молодых <...> Роман - не просто жанр среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. Это единственный жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории и поэтому глубоко сродный ей, в то время как другие большие жанры получены ею по наследству в готовом виде и только приспособляются - одни лучше, другие хуже - к новым условиям существования. По сравнению с ними роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются" [Бахтин 1975:447-448]. Парадоксальным выступает тот факт, что ввиду своей жанровой непостоянности и стремлению к изображению меняющейся действительности, мы не можем говорить о каноне романа как жанра, однако, несмотря на это, все же стоит говорить о некоторых чертах, которые выделяют роман на фоне других жанров уже долгое время.

Ф. Шлегель писал следующее: "Романтическая поэзия есть прогрессивная универсальная поэзия. Ее назначение состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы» [Шлегель 1966: 173]. Эта сущность романа – постоянная, внутренняя нестабильность и преобразование - предстают как необходимость для существования и развития жанра в целом. Вполне очевидно, что в то время как другие жанры литературы полностью завершены в себе и могут предстать для анализа, роман как жанр "находится еще в становлении, более того, сама ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена" [Шлегель 1978: 295]. Сравнивая жанр романа с другими жанрами литературы, Ф. Шлегель выделял смешение внутри романа как его свойство, полагая, что сам по себе роман "самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением всех форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга; из этих различных стилей часто развиваются новые сочетания, часто встречается пародия..." [Шлегель 1978: 100].

Так М. Бахтин также подчеркивает "пародийность" как одну из основных черт романа: "Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их" [Бахтин 1975: 448-449]. Такая "пародия" являет

собой инструмент становления и продвижения жанра романа, внутренне развиваясь и порождая новые черты романа, тем самым создавая новую грань, новый метод отображения многомерного, многопланового мира действительности и вымысла.

1.2. Признаки традиционного жанра романа

Чтобы лучше понимать структуру самого жанра и ориентироваться в нем, чтобы четко понимать ту базу, которая со временем переживает изменения, рассмотрим и прокомментируем традиционные признаки романа как жанра.

Одной из первых черт, которые выделяют исследователи романа как жанра, является его принадлежность к эпической форме большого объёма. Необходимо подчеркнуть то, что эпос, в переводе с греческого, означает повествование, рассказ, и рассказ этот фиксирует реальное или вымышленное событие (которое обязательно будет иметь в основе ситуацию, типичную для реальной жизни) и которое в себе сочетает черты и драмы, и лирики [Словарь литературных терминов 1925]. Из этого следует, что роман как литературное произведение предстает как повествование о событиях, имеющих место в реальной жизни, которое охватывает значительный отрезок времени, включающий не только моменты определенной значимости, но освещая те элементы, которые раскрывают характер развития и становления событий и героев.

Второй чертой романа мы можем назвать разнородность тем, сюжетов и мотивов, которые находим в подчинении у этого жанра. Роман как объёмное произведение, безусловно, будет иметь своего главного героя, человека, судьбу, часть которой обязательно будет находиться под тщательным наблюдением. Но известно, что это не будет единственной смысловой нитью романа. Обыкновенно, в романе на фоне определенной картины решаются глобальные вопросы, связанные с политикой, эстетикой, нравственной составляющей того общества, в котором разворачивается событие. Зачастую те смысловые линии, которые направлены на то, чтобы стать толчком к решению важных проблем, изначально покоятся не на поверхности повествования, а составляют корневую структуру повествования, прорастая и в нужный момент, переплетаясь с главной сюжетной линией.

Следует заметить, что вторая черта романа как жанра неразрывно связана с третьей, а именно с тем, что роман непременно для изображения и главной темы выберет действительность. Если сказать по-другому, роман является естественной литературной реакцией на повседневность. Можно поставить под сомнение это утверждение,

сославшись на такие типы романа, как фантастический или экспериментальный, но стоит отметить, что, несмотря на то, что хронотоп в таких произведениях значительно отличается, повествование все равно будет идти в рамках тех понятий действительности, которые будут известны читателю, которые будут прожиты им в той или иной форме. Несмотря на то, что читатель при выборе литературного произведения негласно соглашается с тем, что та действительность, которая отображается, является литературной манипуляцией, он все равно будет способен понять прочитанное лишь при условии, что написанное будет актуально действительности, времени, и личному опыту читателя. В любом случае, то, что имеет значение в действительности - моменты политики, нравственности и эстетики - обязательно должно быть отображено в повествовании в том или ином виде, иначе роман меркнет и не находит своей актуальности.

Одной из характеризующих черт романа можно назвать его “сотканность” из различных видов жанровых разновидностей. Роман, ввиду своего сложного развития и становления как жанра, принимает в себя черты других жанров, которые наиболее тонко и четко проводят грань между изображаемым, необходимостью изображения и удовлетворением как эстетических, так и нравственных потребностей читателя. Следует также заметить, что роман, копируя некоторые из отличительных черт других жанров, ассимилирует их, переигрывает, превращая наимоощнейшим инструментом взаимодействия как с читателем, так и самим автором. Текст перестает быть исключительно достоянием авторской позиции, он выходит на новый уровень, где, в некотором роде сам автор превращается в инструмент реализации - текст начинает жить самостоятельно, и отталкиваясь от прямого соприкосновения автора с реальностью, создает значимое для действительности слово.

Мы также можем говорить о нестабильности романских признаков, его изменчивости и неспособности быть зафиксированными в определенных рамках. Мы склонны думать, что роман как жанр выбирает для изображения темы, значимые для реального мира, способные быть актуальными в любой период времени. Однако, учитывая тот факт, что время не стоит на месте, то соответственно и человек развивается со временем, его сознание перестает функционировать прежним способом, оно наполняется различными новшествами, меняющими способность восприятия. Однако необходимость в удовлетворении таких элементарных, базовых потребностей, как нравственность, мораль, справедливость, чувство эстетики и так далее, остается. Поэтому, чтобы говорить с читателем на одном языке, чтобы удовлетворить его потребности и при этом научить, романная форма также изменяется, стремясь быть извечным проводником в более

углублённое изображение жизни, материи человеческой души и сознания, учителем. Жанровая несостоятельность и неоформленность романа вовсе не является таковой, скорее это настолько самоцентричный в себе жанр, который с каждой новой эпохой перерождается в совершенно новое явление, которое при всей своей изменчивости, остается все тем же достоянием не только литературы, но и реального мира.

1.3. Взаимосвязь главного героя и глубокого психологизма как при- ем отображения реального мира

Еще одной очень значимой составляющей романа как жанра являются два неразрывно связанных аспекта, идущих в неразрывном и органичном взаимодействии. Это главный герой и глубокий психологизм. Причем независимо от типа романа, будь то роман-детектив, приключенческий или любовный роман, он будет обязательно развивать эти аспекты внутри жанровой разновидности.

Главный герой романа обязательно должен быть зеркальным отражением реально существующего человека. Это значит, что те черты, которые определяют характер героя, должны быть максимально приближены к реально существующим. Автор должен вложить все свое мастерство, чтобы описание и характер главного героя были настолько знакомы и известны читателю, чтобы не возникало сомнения в том, что описываемый персонаж имеет право на существование не ввиду своей исключительности, а напротив, своей типичности.

Сразу возникает вопрос относительно глубокого психологизма. Для начала определимся с тем, что мы подразумеваем под "глубоким психологизмом". Этим термином мы можем обозначить явление в литературе, которое призвано к изображению внутренней жизни героя, его изменений, порывов, анализу деградации или эволюции тех или иных свойств личности человека [См.: Белокурова 2005]. Иными словами, глубокий психологизм — это та основная тематика, на которой строится весь сюжет. Без этой составляющей мы не увидим и самого романа как жанра. Роман не просто литературное произведение, это глубокий анализ человеческой сущности в рамках окружающей действительности.

Основываясь на всем вышесказанном о психологизме, как составляющей части романного произведения, рассмотрим те направления, где психологизм выступает как необходимая основа, обуславливающая восприятие романа на уровне высокой литературы. Во-первых, понятие психологизма напрямую связано с автором, так как он,

вырисовывая тот или иной тип героя, должен быть наделен исключительной проницательностью по отношению к реально существующим психологическим колебаниям и соответственно изменениям, которые сопутствуют развитию характера героя.

Необходимо также заметить, что, отображая какие-либо душевные колебания, мысли и эмоции, автор должен быть не проводником, а непосредственным участником, т.е., чтобы повествование было успешным, автор должен иметь свой личный опыт в том или ином переживании.

Во-вторых, главный герой, который предстает перед читателем, должен быть живым характером, реагирующим на любой раздражитель, перемену в действительности. Это должен быть сверх вырисованный персонаж, главные черты которого граничат с абсурдностью, так как они находятся на самом пике своего развития, т.е. главный герой должен или глубоко сопереживать законам нравственности и морали, или, напротив, отвергать эти их. В любом случае, самое главное это то, что герой должен быть направлен на себя и свой внутренний мир, т.е. любое колебание должно отзываться в нем борьбой, каждый свой поступок или проступок он должен мотивировать, рассуждать над ним, отвечая на несколько вопросов - кто он? Каково его место в мире, обществе? Какой он? Какую пользу приносит и так далее.

В-третьих, само произведение должно диктовать условия, для того чтобы возникла необходимость в психологизме. Т.е. сам текст, вся совокупность факторов литературного произведения должна быть направлена на то, чтобы раскрыть всю историю развития героя. Текст должен представлять собой не только рамку, где развивается личность, это должна быть некая вселенная, силы которой уполномочены разыграть судьбу героя так, как удобно. Произведение также должно быть доступным обыкновенному читателю, при этом, главным правилом должна быть установка на то, что текст, подобен одежде, ее надевает читатель, становясь непосредственным героем самого романа. Это не значит, что теряется типичное распределение ролей, где воспринимающий - это читатель, а материя - это текст. Наоборот, происходит некая модификация, при которой роль читателя усовершенствуется - он становится не просто наблюдателем ситуации, а скорее тем, кто проживает описанное, читатель оживляет повествование посредством своего узнавания текста.

Рассмотрев те признаки романа, которые наиболее характеризуют роман как жанр прозаический, обратимся к еще одному признаку, посредством которого становится

возможным говорить о составляющих романа, а именно о языковом инструментарии, используемом автором, т.е. прозаическом языке романного произведения. Основными функциями языка являются такие функции, как информативная функция и коммуникационная. Дело в том, что в зависимости от того, каким языковым средством будет пользоваться автор при создании произведения, таким и будет произведение. Здесь можно привести слова Белинского, который говорил следующее: "нет ничего в мире несноснее, как читать в повести или драме вместо разговора-речи, из которых сшивались поэтическими уродами классические трагедии. Поэт берется изображать мне людей не на трибуне, не на кафедре, а в домашнем быту их частной жизни, передает мне разговоры, подслушанные им у них в комнате... - и я вместо этого читаю речи, составленные по правилам старинных реторик" [Белинский 1988: 41-42]. Дело в том, что невозможно говорить с читателем одного времени языком другого, иначе теряется то, что можно именовать правдоподобием. Читатель не верит тому, что написано. Для того, чтобы произведение действительно было актуальным и необходимым тому или иному обществу, чтобы оно могло претендовать на статус литературного произведения, оно посредством своих языковых инструментариев должно заставить читателя перешагнуть ту линию, которая отделяет его от реальности, но при этом ничем не отличается от действительности. Язык и речь должны создавать необходимую канву, на которую наносится все произведение. Здесь срабатывает механизм, в котором, все составляющие произведения одинаково важны. Без языковых составляющих нет самого явления как роман, но его также нет без смысловой и композиционной составляющей.

1.4. Конвенциональные признаки жанра романа в произведении М. Петросян "Дом, в котором"

В 2009 году вышел первый и на данный момент единственный роман Мариам Петросян "Дом, в котором". Дмитрий Быков назвал роман "замечательным" и выразил предположение насчет того, что это произведение является "дверью в ту новую литературу, которую все ждали" [Быков 2010]. Произведение было награждено множествами литературных наград - Русская премия — победитель в номинации «Крупная проза» (2009); «Большая книга» — 3 место в номинации «Приз зрительских симпатий» (2009); «Портал» — победитель в номинации «Открытие себя (имени В. И. Савченко)» (2010); «Странник» — победитель в номинации «Необычная идея» (2010); «Студенческий Букер» (2010), «за умелое переплетение жанров, простоту стиля и необычность художественных средств»; Звёздный мост — Серебряный кадуцей в номинации «Дебютные книги» (2010).

В 2010 году был переведен на итальянский, где вышел под названием "Дом вне времени" ("La casa del tempo sospeso")

Повествование сосредоточено на событиях, происходящих в некоем Доме, расположенном на Пустыре. Дом - интернат для детей с ограниченными умственными и физическими способностями. На первый взгляд может показаться, что книга носит исключительно социально-бытовой характер, однако, повествование романа сочетает в себя и фантастические элементы, что выводит этот роман на понятие многомерной жанровой исключительности в прямом и переносном смысле.

Может возникнуть вопрос, почему же следует рассматривать это произведение в рамках традиционной романной теории. На каком основании мы можем говорить о том, что перед нами находится роман в том понимании, которое мы привыкли приписывать этому произведению - это те главные вопросы, которым будет посвящен этот параграф.

Перед нами работа Петросян. Повествование в прозе, уместившееся на более чем 900 страниц. Сам роман в своей композиционной структуре поделен на три книги и эпилог. Следует заметить, что каждая книга будет терять свое значение будучи читаема в отдельности от других двух. Может возникнуть сомнение в том, что большая прозаическая форма является весомым аргументом для того, чтобы мы могли говорить о том, что это роман. Однако, вспомним, что, каждый признак того или иного явления взаимосвязан с другим. Дело в том, что большой объем романного произведения обеспечивает произведению широту сюжетных линий, раскрытие психологии персонажей и отображение жизненных коллизий. Большой объем обеспечивает многогранность хронотопа, который в свою очередь отвечает за то, чтобы произведение максимально могло реализовать позицию альтернативной реальности. "Дом, в котором..." как раз является примером такого произведения. Дело в том, что хоть и в романе есть центральный персонаж, повествования строятся так, что он все время меняется и мы получаем произведение, на страницах которого, одновременно разворачивается максимальное количество возможных сюжетов, ситуаций и различных жизненных историй. Главный герой Курильщик как персонаж, способен быть понятым только сквозь призму остальных героев, что и происходит благодаря большому объёму произведения.

Роман Мариам Петросян выступает перед нами интереснейшим симбиотическим сплетением различных жанровых категорий. В романе мы находим множество различных жанров повествования. Так, например, повествования в романе по большей своей части организовано как дневниковая запись, где очень часто мы встречаем конструкции,

фиксирующие действия - "За ужином я почти не ел" [Петросян 2015: 89]; "Он затаскивает меня в лифт, где я демонстративно тряусь и стучу зубами" [Петросян 2015: 386] и т.д. Повествование, организованное таким способом, позволяет читателя переместить себя на место главного героя, пережить всю эмоциональную составляющую ситуацию. Так как в романе хронотоп все время меняется, одной из характерных черт этого произведения, мы находим смещение акцента с главного героя на другого, не менее важного, персонажа, тем самым позволяя читателю рассмотреть ситуацию с разных позиций.

Следует заметить, что существуют и непосредственно дневниковые записи - "Выписки из дневника Курильщика. Русалка тклет ковер или что-то вроде ковра. По цвету он похож на шахматную доску. Перед сном это вязание вешается на стену, и Русалка спит по ним. По ее словам, такая паутина защищает от плохих снов, а по словам Сфинкса, она, наоборот крадет сны и запутывает их в нерасплетаемые клубки" [Петросян 2015: 777].

Одним из достаточно популярных жанров, который органично вплетается в повествование, мы можем назвать сказку, или лучше будет сказать легенду. Сказки эти носят своеобразный характер и призваны пробуждать в читателе ощущение смещения пространственно-временных рамок, углубляя его в атмосферу того закрытого социума, вокруг которого строится повествование - "Сказка Лорда. Однажды он очутился на дороге, в месте, где никак не мог находиться. Отчего-то его это не беспокоило. Что-то странное приключилось с памятью, он ничего не помнил, но откуда-то знал, что попал сюда по доброй воле и должен найти что-то важное..." [Петросян 2015: 893]; " Сказка Рыжего. В мире, о котором пойдет речь, Смерть приходила к людям в облике юноши или девушки. Девушка была бледна и черноволоса. Юноша рыж. Девушка была печальна, юноша весел. Так повелось в этом мире с давних пор..." [Петросян 2015: 911]. Как и все сказки, каждая из представленных в романе имеет свою завязку и развязку сюжета, фантастический элемент и испытания, которые необходимо пройти. Каждая из таких сказок призвана не только усугублять восприятие происходящего в самом Доме, но и расширять систему персонажей, где каждый из героев имеет не одну личину.

Отдельными жанрами в романе вступают песни. Песни имеют более-менее типичную конструкцию и связанный смысл -

"За синие горы, за белый туман...

В пещеры и норы уйдет караван...

За быстрые воды уйдем до восхода

За золотом гномьим из сказочных стран...

Шумели деревья на склоне крутом...

И ветры стонали во мраке ночном..." [Петросян 2015: 391].

Каждая из песен является продуктом интертекстуальности самого же романа, отсылающая читателя в определенный сектор повествования - будь то описание Наружности, обратной стороны Дома, будущего или прошлого.

Следует заметить, что весомую роль в романе исполняют такие жанры как исповедь и интермедия.

Исповедь на страницах романа явно представлена единожды и носит название "Исповедь Дракона". Эта исповедь относится к одному из самых сложных персонажей романа. Несмотря на то, что мы имеем достаточно большое количество информации о жизни этого героя до того, как он попал в Дом, сам же он представляется нам весьма неопределенным персонажем. Мы сейчас говорим о герое Петросян Македонском. Не зря, одна из глав, посвящённая этому герою имеет название "Призрак". Исповедь этого героя представляется нам как попытка объяснить читателю те или иные намерения как самого автора, так и персонажа в целом. Это глубоко психологичная глава, представляющая читателю возможность не только прочувствовать характер персонажа, но и понять глубокую драму, скрытую в самой ситуации - "За грехи свои надо расплачиваться. Это вдолбил в меня мой дед, мой сумасшедший дед, который, я надеюсь, горит сейчас в аду, потому что если и правда есть на свете такое место, то оно для него и для таких, как он" [Петросян 2015: 393].

Совершенно необычно и органично вписываются в повествования интермедии. Изначально как жанр, интермедии — это "небольшое театральное представление между двумя действиями" [Чудинов 1910]. Совершенно уникально это явление раскрывается в романе - перед нами предстают важные составляющие повествования, которые пополняют основную часть произведения. Однако, говорить о том, что это своего рода театральные литературные постановки мы не можем, скорее, это углубления и пояснения основного повествования, которые стремятся к тому, чтобы сам роман наполнить внутренней динамикой, расширить границы повествования, при этом мы скорее должны говорить не о вертикальном расширении, а о горизонтальном. Интермедии здесь выполняют роль некой хроники, не фиксирующей дату, но определенное событие, которое становится важным поворотом в развитие характера персонажа, который, в свою очередь, повлияет на ход

развития события "Кузнечик посмотрел на Волка. Ему стало не по себе. Я его совсем не знаю. На самом деле совсем не знаю. Может, он мне совсем не обрадуется. Может лучше было остаться в своей палате и каждый день ходить с Рыжей в гости к Смерти? Он посмотрел на скачущих Микки-Маусов, которым какой-то шутник пририсовал торчащие зубы. Подошел к Волку, сел рядом с ним на корточки и тихо позвал: - Эй, вампир..." [Петросян 2015: 192].

Как и говорилось ранее, разнородность тем и сюжетов следует также рассматривать как один из значимых признаков жанра романа. Если мы обратимся к самому роману Мариам Петросян "Дом, в котором...", находим что в данном произведении действительно сомкнулись в единое целое такие темы как сосуществование в замкнутом социуме, понятия тех своеобразных правил, которые царят в таких группах, для чего и почему их необходимо соблюдать. Также в произведение поднимается вопрос взаимопонимания между людьми, приходящими в Дом и людьми, живущими в нем. На фоне социально-бытовых драм, разворачиваются также фантастические сюжеты превращения героев в сказочных персонажей, их роль не только в реальном мире - Наружности, в самом Доме и в Изнанке - Темной стороне Дома.

Мы не можем говорить о том, что то количество сюжетных линий, которые имеются в произведении образуют хаос, скорее, это определенная схема, по которой каждая линия сюжета обязательно должна приводить читателя в состояния неудовлетворенности тем, что ему известно, должно пробуждать в нем желание знать больше. Так, например, происходит с сюжетами, которые нам открывают встречу знакомства Кузнечика и Волка. Если мы, например, рассматриваем те сюжеты, которые более чем фантастичны, а именно блуждание прыгунов во внутренней части дома, попытки выбраться обратно в реальность ощущаемую, то приходим к выводу, что такого рода сюжетные линии создаются для того, чтобы мы более углубленно рассматривали ту ситуацию, что описывает автор, чтобы это описание оно не оставалось фиксированным исключительно в символическом эквиваленте, а ожило в сознании, при этом так, чтобы разглядеть ситуацию возможно было бы с разных точек зрения.

Рассмотрим еще один из типичных признаков. Это понятие главного героя и сопутствующий ему глубокий психологизм. Читая роман Петросян не покидает ощущение, что ты до последнего не знаешь, кого же стоит называть главным героем повествования - Курильщика, Сфинкса, Слепого, Табаки или сам Дом. Дело в том, что, в своем романе, Петросян создала систему персонажей без центрального героя, т. е. мы,

читая произведения все время смещаем свой взгляд с одного персонажа на другой. Постоянные интермедии, дневниковые записи, построения повествования с различных точек зрения, приводит нас к мысли о том, что в принципе, центрального персонажа не существует. Каждый из описанных характеров имеет права на статус главного героя. Весьма важно, однако, отметить тот факт, что никакое произведение не может быть настолько категорично многоцентрично, чтобы отсутствовал главный герой, поэтому мы предполагаем, что главным героем романа выступает сам Дом. В самом начале повествования, М. Петросян знакомит нас именно с Домом - "На нейтральной территории, между двумя мирами - зубцов и пустырей - стоит Дом. Его называют Серым. Он стар и по возрасту ближе к пустырям - захоронениям своих ровесников. Он одинок - другие дома сторонятся его - и не похож на зубец, потому что не тянется вверх. В нем три этажа, фасад смотрит на трассу, у него тоже есть двор - длинный прямоугольник, обнесенный сеткой. Когда-то он был белым. Теперь он серый спереди и желтый с внутренней, дворовой стороны. Он щетинится антеннами и проводами, осыпается мелом и плачет трещинами. К нему жмутся гаражи и пристройки, мусорные баки и собачьи будки. Все это со двора. Фасад гол и мрачен, каким ему и полагается быть. Серый Дом не любят. Никто не скажет об этом вслух, но жители Расчесок предпочли бы не иметь его рядом. Они предпочли бы, чтобы его не было вообще" [Петросян 2015:7]. Как мы видим, автор акцентирует свое внимание на доме не как предмете, необходимом для жилья и нормального существования человека, а на очевидной самостоятельности предмета как живого. Петросян персонифицирует Дом, наделяя его человеческими качествами ("Он одинок"; "Он щетинится"; "плачет трещинами" и т.д.).

Название самого романа "Дом, в котором..." на первый взгляд наводит читателя на мысль о том, что дом представляет собой некое замкнутое пространство, внутри которого будут происходить основные события, однако, ознакомившись с повествованием, мы приходим к выводу, что дом, это самостоятельно существующее явление, которое само генерирует событие, которое наделяет каждого жителя определёнными качествами, воплощая свои черты в реально существующих людях. Таким образом, мы утверждаем, что каждый из наиболее повторяющихся героев, представляет собой одну из граней характеристики самого дома.

Здесь важно заметить, что несмотря на уникальность каждого постояльца дома, никто уходящий из него любым способом, будь то смерть или выпуск, не покидает его. Иными словами, Дом наделяет каждого жителя определенными качествами, которые

потом, при случае ухода их носителя, воплощаются в ином жителе, немного перевоплощаясь, но сохраняя свою суть.

Рассмотрим систему персонажей романа "Дом, в котором...".

Слепой. Один из основных персонажей романа. Самый загадочный и непонятный. Является главарем четвертой группы и главой всего Дома. Иными словами - голос и воплощение воли Дома - "Едва переступив порог, я понял, что знаю об этом месте больше, чем должен был знать, и что здесь я другой. Дом открыл передо мной все сны, двери, все пути, не имеющие конца, только самые мелкие предметы не пели мне о своем присутствии, когда я приближался к ним...Дом не защитил его, как защитил бы меня, потому что я был его частью, а Лось нет..." [Петросян 2015: 793-794]. Этот персонаж незряч, однако при столкновении с другими весьма опасен. Неопрятен и ходит босиком. Наиболее его сущность раскрывает один из второстепенных героев - Горбач: "Все берут. Но ты особенно. Ты жадный, Слепой. Ты берешь как вор, и это сразу заметно. Иногда мне кажется, что ты кормишься нашими мыслями, что самого тебя нет, а есть только то, что ты забрал у нас, это украденное...оно ходит среди нас, разговаривает и принохивается, и делает вид, что ничем не отличается от любого другого. Иногда я чувствую, как пустею от твоего присутствия, иногда я слышу свои слова от тебя, слова, которых при тебе не произносил. Логи называют тебя оборотнем. Говорят, что ты воруюшь чужие сны. Над этим принято смеяться, как над всеми их глупостями, но это правда, я это знаю давно. А еще я знаю, что ты подделка. Наши осколки, собранные в одно целое" [Петросян 2015: 790-791]. Слепой исполняет роль стража в Доме, он воплощение оградительной функции Дома, в его обязанности входит защита обитателей дома от разных опасностей, порою даже от самих себя. Этим мы можем объяснить слова Горбача о воровстве таких личных составляющих как сны и мысли. Слепой - антивирус. Чтобы своевременно среагировать на какую-либо ситуацию он должен быть гибким и чувствительным к любым, даже наименьшим колебаниям. Слепой предвидит опасность, которую таит каждый, превращая ее в оружие самого дома. Слепой также оборотень, он способен превращаться в волка, это та его личина, которую он выполняет на Темной стороне Дома. В сказке Табаки о старичке упоминается необычный мальчик, попросивший однажды не шестеренки или перо цапли, а такой сон, чтобы проникать в другие сны А позже пришел за зеленым в белую крапинку яйцом [См.: Петросян 2015: 914].

Шакал Табаки, ранее имел кличку Вонючка. Табаки колясочник, очень неопрятный. Хранит различные предметы, сам варит настойки. Табаки хранитель времени

и традиций в Доме. Ему известно все что происходило в доме и происходит. Табаки летописец, хроникер. Он отвечает за свод правил в доме, фиксирует их и записывает в своеобразные инструкции, которые запечатлевает на стенах дома. "Я не люблю истории. Я люблю мгновения. Люблю ночь больше утра, луну больше солнца, а здесь и сейчас - больше любого где-то потом...геральдику, астрологию, кровавые детективы и древние эпосы... Люблю писать на стенах так, чтобы непонятно было кто это написал, и рисовать так, чтобы никто не догадался, что нарисовано...Люблю направлять читающих стрелками туда и сюда, в другие места, где я тоже что-нибудь написал, люблю путать следы и расставлять фальшивые знаки... Люблю, когда одежда такая заношенная, что кажется собственной кожей, а не чем-то, что можно снять... А не люблю я часы" [Петросян 2015:322-323]. Казалось бы, эта цитата не имеет ничего общего с характеристикой Табаки как хроникера, однако следует помнить, что любой житель Дома — это первоначально носитель характеристик Дома. Если здесь мы находим собственные мысли Табаки о самом себе, то далее, находим сказку, в которой раскрывается его истинная сущность: "Живет-поживает на свете удивительный старичок. Живет он в старом месте. Место — это трудно найти, а еще труднее отыскать в нем старичка. У него множество домов, а может, один и тот же дом, меняющиеся для каждого входящего... Музыка он прячет в ракушках, черепах мелких животных и фруктовых косточках. Запахи - в бобовых стручках и ореховых скорлупках. Сны- в пустых тыквах-горлянках. Воспоминания - в шкатулках и флакончиках из-под духов... Приходящим к старичку не нужно ни пряностей, ни мирры, ни ладана, ни драгоценных камней. Всем им нужны лишь шестеренки от разбитых часов. То, с чем старичок расстается крайне неохотно...и описывается сидящим на вершине горы, с двумя клубками- белым и черным. Один он сматывает, второй разматывает, сменяя день ночью, а ночь днем. В более поздних сказках, говорится, что он вечно вращает огромное колесо, одна половина которого летняя, а вторая зимняя. И что летняя часть колеса красная, а зимняя - бела, как снег... Везучим гостям он дарит колесики от разбитых часов. Самым везучим - перо цапли...Скуки старичок боится больше всего на свете. Иногда, утомленный однообразием своих подарков другим, он дарит что-нибудь самому себе"[Петросян 2015: 912-914]. Табаки, это хранитель времени, управляющий именно временными сутками дома, которые отличаются он временных рамок реального мира. Именно Табаки устраивает ночи сказок, а еще, именно он ответственен за Самую Длинную ночь. Табаки располагает всеми возможными ресурсами, чтобы воплотить желания обитателей, естественно за некую плату. В некоем переосмыслении, этот персонаж схож с героем сказки братьев Grimm Румпельштильцхен. Только Табаки не ищет обогащения-ему и так все доступно, Табаки скрывается от скуки.

Македонский. Одним из самых интересных персонажей выступает именно этот герой. Македонский исполняет роль утешителя. Именно он заботится о том, чтобы успокоить других обитателей, незримо прийти к ним на помощь. Однако, Македонский не такой простой персонаж - это единственный изначально фантастический герой, который образуется вне Дома, а не внутри его - "Я один знал, что он такое. Он был дракон, он был красный - сказочный человек из другой жизни, потому что просто так, ни с того ни с сего в пираньих семьях не появляются грустные люди с умными глазами, о которых рассказывают небылицы" [Петросян 2015:382]. В детстве, до того, как попасть в Дом, он исполнял роль Ангела в культе, придуманном Его дедом. Его сверхъестественные способности оказались в тягость родственникам после смерти деда и совершенно здорового (редкие приступы эпилепсии) ребенка поместили в Дом. Сам Македонский внешне напоминает Ангела, оставшегося на Земле - "Он был тонкий, весь в веснушках. В старой, потрепанной куртке, в штопаном домашнем свитере, в джинсах с потертыми коленками. Глаза его были как целый мир. Как заброшенная планета. Руки с длинными, тонкими пальцами. Обкусанные до крови заусеницы"[Петросян 2015:378]. О себе Македонский в разделе "Исповедь Красного Дракона" говорит следующее: "... и я очутился в Сером Доме, в месте, созданном для таких как я, никому не нужных или нужных не тем. Только увидев его, я понял: это то самое, о чем я просил. На стене было написано: "Привет всем выкидышам, недоноскам и переноскам... Всем уроненным, зашибленным и недолетевшим! Привет вам "дети стеблей"! <...> И вошел, веря, что моя молитва была услышана. Вошел и стал Македонским, оставив позади Ангела и Дебила, обоих раз и навсегда, потому что "...если хочешь остаться с нами, то никогда - слышишь? - никогда никаких чудес, ни плохих, ни хороших, ни средних. Я сказал "да", и под пристальным взглядом зелены глаз стал Македонским, чужой тенью, чужими руками. И я старался, очень старался, хотя сказать "да" просто, намного проще, чем все время об этом думать...Надо было помнить, а я забыл. Руки делали это сами - потихоньку крали чужую боль, я уносил ее в горячих ладонях и смывал в раковину... Я дарил им тайные обрывки и ошметки чудес - то, что можно передать незаметно, спрятать в кармане и сделать вид, что там ничего не было, вообще ничего" [Петросян 2015: 395-398]. Как мы видим, Македонский сам в себе персонаж очень сложный, смиренный утешитель, которому пришлось отказаться от дара, полученного вне Дома. Однако, он приобрел другую роль, став бесшумным, неким живым щитом, всем тем, чего нахватает каждому обитателю дома.

Курильщик. Единственный с точки зрения реального мира персонаж, которого мы можем назвать вменяемым в плане восприятия действительности. Курильщик - колясочник, более или менее старающиеся держать связь с реальным миром и не поддаваться ре-

альности Дома. Из-за этого у него бывает много проблем. Курильщик персонаж однозначный. Кстати, единственный, из основных героев, чье настоящее имя нам известно - Эрик Циммерман. Курильщик сторонится законов дома, избегает их. С одной стороны, старается сохранить быть нормальным, с другой стороны всеми силами пытается стать частью дома. Задает слишком много вопросов, но получив ответы боится понять их. Откровенно говоря, Курильщик является проводником читателя в мире Дома. Он озвучивает вопросы, возникающие у читателя, а также выступает в роли гида. Курильщик это необработанный домом персонаж, который противится Дому, но в то же время намного больше, нежели, чем другие обитатели дома понимает его задачу. Естественно, на неосознанном уровне.

Еще одним персонажем, перерожденным в Доме, является персонаж Сфинкса. Сфинкс в Доме-источник мудрости. Изначально, имел кличку Кузнечик, но после своего первого прыжка, потерял полостью волосы и брови, оставшись лысым. У Сфинкса нет рук, иногда он носит "грабли" - протезы. Сфинкс - выступает здравым смыслом Дома. Дело в том, что в своем первом прыжке он провел очень большое количество времени, по меркам другой стороны дома, а вернувшись, снова обрел облик ребенка, так как временные рамки Дома и действительности не совпадают, получилось, что в теле ребенка замкнут очень старый и мудрый человек. Сфинкс и Слепой лучшие друзья. Они лучше других знают Дом и функции каждого в нем. Рассматривать Сфинкса лучше всего в сопоставлении со Слепым. Дело в том, что внешне они совершенно разные-Сфинкс эмоционален, а Слепой холодно рассудительный. Однако, если мы рассмотрим два этих персонажа глубже, то приходим к выводу, что на самом деле, именно Сфинкс обладает холодной рассудительностью. Именно он приводит все действие Слепого в равновесие.

В самом романе очень остро ставится проблема "внешних" и "внутренних" персонажей. К "внешним" персонажам относятся Акула, Лось, Ральф и все преподаватели, которые рассматривают Дом исключительно как интернат, в котором содержатся дети. Со слов Слепого - Дом их не защищает, потому что они не являются его частью. Однако, если мы рассмотрим персонажей "внутренних", то приходим к заключению - как бы плохо не жилось бы обитателям Дома, у каждого из них есть своя роль и свое предназначение. Каждый из героев находится под защитой силы Дома, которая в свою очередь предполагается до тех пор, пока есть в этом необходимость.

Говоря о глубоком психологизме каждого из героев по отдельности и всех вместе в частности, приходим к выводу, что он заключается именно в проявлениях взаимоотношений между персонажами. Роман Петросян потрясающе психологичен-на каждой странице мы находим рассуждения, сомнения, надежды обитателей Дома, при этом всем, мы видим

не только конечный итог этих переживаний, мы прослеживаем глубокую эволюцию характеров каждого из героев. Мы знаем почему тот или иной герой поступают именно так, а не иначе.

Петросян в своем романе удалось совместить несколько социальных проблем. Это и взаимоотношения между людьми в закрытом социуме, и отношение между людьми с из разных социальных и возрастных категорий, это проблемы каждого индивида, переживающего отверженность и обречения им тех или иных жизненно необходимых пластов смысла. Однако, роман этот в меньшей мере социальный. Скорее, будет правильно назвать это произведение экзистенциально психологичным, где в первую очередь жажда жизни и обрести свое место сильнее различных социальных установок.

Выводы к главе 1

- Говорить об окончательно устоявшихся конвенциональных признаках романа нет возможности в силу того, что жанр романа, как наиболее чуткий феномен литературы, к тенденциям действительности, изменяется для того, чтобы угодить интенции читателя в удовлетворении его эстетической потребности;
- Роман - это эпическое произведение, большого объема, написанное прозой, способное сочетать внутри себя черты других жанров;
- Сюжет романа вымышлен и обладает многолинейностью и многоплановостью;
- Роман для изображения и главной темы выбирает действительность;
- "Неспособность" романа быть зафиксированным в жесткие рамки есть основание для внутрижанровой эволюции;
- Главный герой и глубокий психологизм романа выступают основополагающими признаками жанра ввиду своей способности углубления сюжетной линии и способности быть предметом отображения авторских навыков;
- "Дом, в котором..." – прозаическое произведение большого объёма, сочетающее в себе бытовые и фантастические элементы, что выводит его на понятие многомерной жанровой исключительности
- Роман Мариам Петросян выступает симбиотическим сплетением различных жанровых категорий. В романе находим множество различных жанров повествования - песни, сказки, интермедии, дневники, исповедь и т.д.
- Система героев роман Мариам Петросян многоцентрична - отсутствует единый главный герой;
- Роман переплетает в себя различные смысловые сюжеты, начиная с социально-бытовых тем заканчивая фантастическими интермедиями.

Глава 2. Современные дискуссии о романе. Основные направления трансформации/модификации современного русского романа

2.1. Осмысление романа в рамках современности

Говорить о состоянии современной литературы, в частности, о положении романа в системе общего процесса развития литературы сложно и в некоем смысле невозможно, так как объективно оценить этот период становления жанра возможно будет лишь спустя время. Однако уже сейчас существуют те особенные черты, которые выводят роман на новый уровень, которые отличают его от всего того, что было известно ранее. Происходит переосмысление тех жанровых приемов, которые использовались ранее; роман сам в себе совершенствует их, при этом не отказывается от главного их призвания - создания весомой сюжетно-смысловой базы.

Роман, как мы определились ранее, представляет собой некую документацию действительности, это своеобразная фиксация событий, как реальных, так и событий психологических, событий социума или отдельного человека в этом социуме. Развиваясь в тех или иных областях, человек выводит свое сознание и мышление на новый уровень, где какие-либо его части будут усовершенствованы, а какие-то, наоборот, регрессируют. От этих процессов развития зависит то, какие приемы вберет в себя современная словесность. Мы не можем и не должны рассчитывать на то, что те авторские приемы воздействия на читателя, те приемы создания самого произведения, что были актуальны несколько десятков лет, будут актуальны и сегодня. Читатель сегодняшних и автор прошедших дней будут говорить на разных языках.

Говоря о современной литературе, явлении нестабильном и меняющемся, стоящем на пороге новой эры, все чаще находим уже упомянутые жанровые контаминации, где выделяем наиболее отчетливо проявляющиеся черты романа. Разнообразие тех жанровых разновидностей, которыми пользуются авторы, велико, и все чаще авторы уточняют жанр своего произведения или придумывают новые разновидности уже существующим жанрам. Те романские разновидности, которые вдруг возникают при синтезе разных явлений повседневности и разных продуктов искусства в целом, являют собой наиболее достоверное отражение трансформации романа, его борьбы за выживание в условиях постоянно подверженной изменениям реальности. Обращаясь к М. Бахтину, находим следующее: "Гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романскую разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной

формой романа... Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении, сами, зато участвуют в живом становлении романа как жанра. Они часто глубоко и верно отражают борьбу романа с другими жанрами и с самим собою (в лице других господствующих и модных разновидностей романа) на определенном этапе его развития. Они ближе подходят к пониманию особого положения романа в литературе, несоизмеримого с другими жанрами" [Бахтин, 1975: 453].

2.2. Значение глобализации в формировании условий становления современного жанра романа. Постмодернизм как импульс формирования современных жанровых признаков

Среди произведений, созданных в последнее время, находим немалое количество таких работ, которых автор самостоятельно дефинирует с точки зрения того или иного жанра, а точнее будет сказать, не жанра, а некой его разновидности. Примечательно, что такого рода жанровые разновидности являются в литературе явлениями промежуточными. Они представляют собой своеобразную ступень, через которую стоит переступить, чтобы стало реальным создание нового, чистого литературного явления, но в сущности которого оставались бы прежние черты знакомого явления. "Авторские жанровые номинации нередко указывают на те или иные литературные или фольклорные жанры, обнаруживая присутствие разных жанровых кодов, объединение которых рождает новую жанровую модель" [Маркова 2011]. Такое стремительное развитие жанра, подбор разновидностей и быстрая смена подручного материала, какими выступают романские явления для современного автора, можно объяснить глобализацией, которая вторгается во все сферы человеческой деятельности.

Глобализация как явление, направленное на интеграцию и унификацию политических, экономических, культурных и религиозных реалий повседневности отдельных государств, непременно затрагивает и литературу как арену, прежде всего, культурологического основания. В связи с этим, мы можем наблюдать огромное количество литературы, в частности русской, которая непременно перенимает традицию Запада, при этом все равно ассимилируя эту традицию под действительность русского мира. На фоне такого рода борьбы возникают произведения, которые образуются в виду общего слияния как литературных, внелитературных и культурных категорий, представляют собой попытку разыскать что-то свое, подлинное среди общего.

Одной из реакций на повсеместную глобализацию можно считать возникновение постмодернизма, который на основании широких перемен во всех областях жизни

человека, пробивает дорогу для необходимых новых категорий. "Возникновение постмодернизма связывают с кризисным состоянием современной цивилизации в целом и общественного сознания в частности, с общим изменением социокультурной ситуации, в которой под воздействием масс-медиа начали формироваться стереотипы массового сознания. Применительно к литературе, наиболее рациональным представляется рассматривать это явление как синтез или сумму приемов, необходимых для выработки универсального художественного языка путем сближения и сращивания, интерференции и конвергенции различных литературных направлений. При этом национальное своеобразие постмодернистской художественной продукции, несмотря на интеграционные аспекты поэтики, в первую очередь определяют национальный язык, национальная литературная традиция, национальный склад мышления, тип юмора и иронии, а уже во вторую очередь всемирная культурная традиция и контекст (мировой, континентальный, региональный и т.д.)" [Старикова 2006: 194-195]. Таким образом, постмодернизм представляет собой некий инструмент, призванный служить выработке того художественного языка, который сможет объединить в себе все, что ранее было известно в литературе. Постмодернизм как универсальная схема построения современного произведения, но независимо от всемирного сознания, включения одной культуры в другую, оставляет в себе национальное, приумножая это во много раз. Как реакция на фоне общего взаимоуничтожения границ между разными эпохами, государствами, культурами, постмодернизм вступает в борьбу за сохранение того, что определяет ту или иную национальность. "Разрушив культурные границы, постмодернизм в славянской литературе, с одной стороны, способствовал высвобождению национального художественного сознания от комплексов и стереотипов, помогал преодолеть эстетический консерватизм, ослаблял путы ложно понятой зависимости литературы от национальных художественных авторитетов. С другой стороны, помогал национальному самоутверждению в литературе, поскольку в каждом конкретном случае характер осмысления и адаптации постмодернистских реалий зависел от специфики национального культурного пространства, историко-литературных традиций, художественного потенциала" [Старикова, 2006: 197]. Таким образом, мы не можем рассматривать постмодернизм как явление, стремящееся к преодолению всего ранее известного, как некоего протеста и отрицания национального. Однако, одним из маневров постмодернизма можно считать манипуляцию национальными чувствами, а именно "практически везде постмодернизм стимулирует ироническое отношение к национальным музам и национальной классике и дает славянским авторам дополнительную свободу маневра среди разных художественных школ и направлений прошлого и настоящего, способствуя

художественному обогащению литературы, продуцирует новые жанровые модификации, являясь идеальным экспериментальным пространством. При этом одной из его славянских особенностей стал так называемый мерцательный, дискретный характер, обилие художественных текстов, которые можно назвать произведениями с элементами постмодернизма, где классическая повествовательная традиция вбирает приемы иного художественного опыта. Очевидно, что в сознании большинства славянских авторов по-прежнему живы классические традиции их национальных литератур, поэтому в основе их творческой самореализации, поиск синтеза новейшей техники письма с традиционной поэтикой, идей и поэтики постмодернизма с индивидуальным и национальным материалом" [Старикова, 2006: 199]. Иными словами, постмодернизм предстает как обширное поле деятельности для современного автора, так как здесь происходит осознанная манипуляция национальными традициями для того, чтобы продолжить национальную традицию, при этом обогатив ее и выведя на новый уровень существования. Приходим к выводу, что вопреки парадоксальности того факта, что постмодернизм стремится к сохранению национальных черт литературы, он в тоже время выступает за обогащение этой традиционной национальности посредством современных методов, а именно посредством слияния разнообразных продуктов культуры, внедрения и приспособления разнообразных технологических методов в литературный контекст.

Представ пред автором как новый способ обогащения и построения литературы, постмодернизм подвел автора к поиску новой формы и содержания. Именно в этот момент происходит отказ современного автора от канонического понятия жанровых структур. Говоря непосредственно о романе как таковом, повторим, что на протяжении всего его существования возникали проблемы его идентификации ввиду его самой изменчивости как одной из характерных черт. Невозможность романа как жанра следовать определенной схеме развития, дает возможность творческому эксперименту, который непосредственно со временем приводит к вопросу о сопоставлении первоначальной формы во всех ее планах, с формой, которая возникает при трансформации. Этот вопрос чаще всего связывают с каноном этого жанра, не разграничивая поиск изменений в формальных, композиционно-структурных реалиях жанра, и реалиях, имеющих отношения непосредственно к содержанию.

Наша реальность, технологическая, прежде всего, занимает в жизни человека одну из ведущих ролей. Технология проникает во все виды человеческой деятельности, и естественно, что литература как составная часть культурного наследия, как часть искусства, также откликается на технологические новшества. Однако утверждать, что

принципы, заимствованные из технологий, которыми владеет кинематограф, компьютерные игры и телевизионные передачи, весьма сложно по отношению к литературе, так литература в данный момент переживает период становления нового этапа. "Нельзя не признать, что сегодня рефлексия культурного, нравственного, социального и политического развития мира все в большей степени находит место в средствах массовой информации, прежде всего, в Интернете и на телевидении, в специальной и научно-популярной литературе, тем самым маргинализируя саму художественную литературу с ее как традиционными жанрами, так и интеллектуальными экспериментами" [Пимонов 2007].

Одной из реакций литературы на глобализацию оказалось смешение границ между литературой массовой и литературой высокой. Если массовая литература направлена на быстрое потребление литературного произведения, легкого по своему содержанию и преследует цель быть купленной, то высокая литература объемна своими формальными и содержательными параметрами, имеет очень сложные сюжетные и смысловые линии. В момент возникновения глобализации, а вместе с тем и постмодернизма, находим, что массовая литература приобретает новые характеристики, заимствуя техники не только разных жанров, но по большей части заимствуя приемы кинематографического и сетевого построения, что расширяет, безусловно, эту литературную категорию, позволяя ей не только выйти на новый уровень потребителя, но и обозначить новые границы. В свою очередь то же самое происходит с высокой литературой, однако ее цели отличаются. Ввиду стремительного развития темпа жизни и технологий, которые развиваются параллельно, человек находит все меньше времени на литературу высокую, и тем самым круг интеллигентного читателя резко сужается (отчего в свою очередь не страдает массовая литература, так как у читателя все равно есть стремление к удовлетворению эстетической потребности). Высокая литература, чтобы вернуть читателя и пополнить количество думающего потребителя, вступает во взаимодействия с технологиями массового потребления, при этом сохраняя свою установку на глубокую интеллектуальность. В таких случаях возникает явление "высокого читыва". Этот термин внесла Н. Иванова в своей критической статье "Высокое читыво: стратегия литературного выживания", где она ставит вопрос о том, насколько реально сохранить литературу посредством таких включений. литературой?", "Понятие концепта "Высокого читыва" на арене современной литературы".

В итоге получается, что массовая литература, стремясь быть более продаваемой, незримо выходит из границ пустой литературы, а высокая литература, хоть и вступает в син-

тез с методами массовых технологий, расширяет свои литературные границы, отрекаясь от традиционного в пользу выживания литературы вообще. Такая литературная приспособляемость позволяет автору создавать основу, инструментарий для образования новой литературной эпохи.

2.3. Признаки современного жанра романа

Проанализировав все вышесказанное, приходим к наиболее частотным проявлениям современного романа:

1. Чаще всего роман выступает как синтез двух смежных понятий искусства, образующих не жанр в чистом виде, а его разновидность.
2. Современный роман направлен на включение массовых технологий в организацию текста, таких как кинематографичность, медиальность и т. д.
3. Формальные признаки современного романа варьируются согласно тому, какое явление современности ложится в основу.
4. Современный роман отражает действительность, или рисует вымышленную реальность согласно общедоступному для понятия читателя материалу.
5. При построении повествования роман оперирует понятиями медийности, которое генерирует отношения между читателем и автором, как автор - соавтор.

Роман канонический и роман современный значительно отличаются друг от друга, однако стоит заметить, что роман сам по себе не смог достигнуть какого-либо канона изначально, изменяясь в себе, пародируя и приспособляясь к общим процессам вне литературы. Роман - самый приближенный из всех литературных жанров к действительности, наиболее чуткий и незамедлительно действующий на изменения жанра. Говорить об отличиях канонического романа и романа современного можно бесконечно, так как канон романа существует параллельно самому жанру, т.е. канон этого жанра - это те наиболее распространенные и общие черты романа, которые ему присущи лишь в определенный период времени. Каждое новое явление действительности рождает незамедлительную реакцию на это явление, открывая литературе тем самым дорогу для развития и расширения своего внутреннего потенциала. Современный роман в данный момент находится в состоянии выработки какого-то общего канона для действующего периода глобализации всех сфер человеческой деятельности. Это не значит, что роман распадается внутри себя, напротив, современный роман путем проб и экспериментов

выявляет те методы и схемы, которые будут наиболее удачными и понятными для современного читателя.

"Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалов, меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют" [Тынянов, 1977: 275-276]. Иными словами, на протяжении становления романа, до сегодняшнего момента, а здесь нужно отметить, что говорить о том, что он до конца оформился мы не можем, жанр романа развивается для того, чтобы новые методы внедрения "внелитературных материалов" были достаточно понимаемы и воспринимаемы читателем, чтобы главные функции романа были выполнены, независимо от того, в каком состоянии находится развитие общества. Мы должны понимать, что современная литературная ситуация, современный жанр роман в принципе в своей эстетически-смысловой функции не поменялся. Единственное изменение, о котором стоит говорить, это способ, который выбирает сам жанр, для того чтобы быть способным отреагировать на изменения действительности, что, соответственно, ведет к тому, что мы называем эволюцией жанровых признаков.

Уже достаточно много было сказано о том, почему мы можем говорить о таком явлении, как современная проза, а, в частности, о современном романе. Теперь следует определиться с теми характеристиками и наиболее отличительными чертами, присущими современному состоянию романа. Прежде чем определиться со списком наиболее характерных черт, следует еще раз подчеркнуть тот факт, что те черты, которые мы будем рассматривать, напрямую связаны с теми процессами, которые находят место в современной действительности. Литературное развитие являет собой непосредственную реакцию на эволюцию всех процессов жизнедеятельности человеку, поэтому вполне естественно понимается то, что литература перестает быть только искусством слова. Принимая тот факт, что достаточно широкий шаг сделан в техническом плане, что в свою очередь повлекло своеобразное смешение методов и принципов восприятия, литература стремится соответствовать и остаться актуальной на фоне всеобщего замещения всех областей жизни человека цифровой реальностью.

Как мы уже говорили, роман наиболее чувствительный к разным переменам, имеющим место в реальном мире. Соответственно, такую чувствительность объясняем необходимостью наиболее точно и чутко доносить смысловые категории до читателя. Так

как писатель и читатель современного романа находятся в одной временной плоскости, естественно полагать, что оба мыслят в одинаковых категориях технологического развития, т.е. те методы донесения смысла посредством таких продуктов массовой глобализации, как кинематограф, цифровое пространство, аудио визуальность, не будут восприняты как некая дань моде, а скорее, как естественная необходимость, посредством которой происходит общение.

Наиболее важными чертами современного романа, которые резко выделяются на фоне предшествующего состояния романа, являются следующие признаки:

1. Кинематографичность и аудиовизуальность
2. Отсутствие границ между массовой и высокой литературой
3. Читатель - соавтор произведения
4. Идентификация жанровой разновидности самим автором
5. Значимость гендерного аспекта при создании романа
6. Языковые коннотации романа

Чтобы более точно понять то, насколько меняется в себе роман, насколько новые признаки становятся удачными методами достижения внимания читателя, удовлетворения смысловых и сюжетных потребностей, а также эстетической функции современного общества, нам необходимо понимать эти черты не только на уровне модификаций, но и на уровне характеризующих роман черт, присущих ему в этот определенный момент.

2.4. "Дом, в котором" как современный роман: основные черты и характеристики

То, что роман Мариам Петросян - роман современный вполне очевидно. Об этом говорит, прежде всего, время написания данного произведения. Однако, время — это не единственная характеристика современного романа.

Роман "Дом, в котором..." можно назвать современной трансформацией этого жанра не только ввиду его временной отнесенности, но и ввиду того, что сам несет в себе следующие черты:

- ✓ Роман является синтезом кинематографического и литературного искусства;

- ✓ Роман отвергает какую-либо отнесенность к массовой или элитарной литературе;
- ✓ Хронотоп и внутритекстовая действительность романа "Дом, в котором..." как продукт интерсексуальности;
- ✓ Мультипликация главного героя как метод трансляции многомерности смыслов повествования.

Синтез кинематографического и литературного искусства тема достаточно обширная, поэтому следующая глава этой работы посвящена исключительно этой теме. Здесь лишь заметим, что ввиду обширного технологического скачка такое слияние становится возможным и говорить о том, насколько он приносит пользу литературе, мы не можем, ввиду того, что слишком рано оценивать процессы современного литературного становления. Ясно лишь одно - такого рода смешения выводит литературу на новый уровень существования и безусловно приносят в нее свежие сюжеты, методы и техники.

Роман Мариам Петросян мы не можем отнести к элитарной или массовой литературе. Если бы объем, и тема были бы единственными критериями этой отнесенности, то безусловно мы могли бы говорить о том, что роман этот несомненно принадлежит к кругу элитарной литературы. Однако, литературное произведение - это не только формальные и смысловые качества, это совокупность всех составляющих произведения - начиная с композиционно - стилистических образующих заканчивая сюжетно-смысловыми признаками. Для современной литературы в данный момент свойственно отрицать принадлежность к тем или иным кругам, однако у самого романа Петросян отсутствует даже установка на какой-либо из кругов. Попросту говоря, это произведение, не имеющее ориентировки на тот или круг литературного существования. Зачастую, ориентировка на литературный круг происходит посредством языковых средств, однако читая роман мы находим совершенно поразительный синтез языкового инструментария - от откровенно маргинального: "Чтоб мне не прикручивать эту блядскую оптику к морде скотчем"[Петросян 2015: 424] до высокого и глубокого "Зеленый день падучей саранчи... Предместных гор седые очертанья..."[Петросян 2015: 223]. Отрицание какой-либо принадлежности позволяет вывести повествование на уровень вседоступности, чтобы каждый смог найти себя в повествовании.

Еще одной характерной чертой романа Петросян является его искаженная хронотопическая и внутритекстовая действительность, которая представляется нам результатом

интертекстуальности. Почти каждая глава романа имеет свой эпиграф. Здесь мы находим произведения Джона Леннона ("Испанец в колесе"), Дун Юэ ("Новые приключения царя обезьян"), Льюиса Кэрролла ("Охота на Старка"). Как признается сама Мариам Петросян: "Книга была безразмерна и, кажется, вместила в себя всё, что мне так или иначе нравилось. Все мои литературные пристрастия. Не знаю, правда, сколько там от них осталось сейчас, после всех переделок и изменений, — наверное, не очень много, потому что проводящие параллели чаще промахиваются, чем попадают в цель... Влияли на меня скорее отдельные книги, чем авторы. "Помутнение" Филипа Дика, "Порою нестерпимо хочется" Кена Кизи, "Иллюзии" Баха, "Дочь железного дракона" Майкла Суэнвика, одна из самых моих любимых книг. Добрый воспитатель и наставник Лось возник из Дока — "Консервный ряд" Джона Стейнбека — и притащил с собой оттуда же ещё одного персонажа, мальчика Фрэнки — у меня Красавицу. Большой, сильный и недотёпистый Слон тоже навеян Стейнбеком, "О мышах и людях". Отрывок с описанием раннего детства Слепого в первой интермедии — почти прямая отсылка к Кристмасу из фолкнеровского "Света в августе" [Юзефович 2010]. Книга Петросян - это умело сплетенная и переосмысленная, преломленная в ее сознании канва, которая выводит свой узор так, чтобы оставаться в сознании читателя не продуктом преломления Петросян, но продуктом самостоятельного читательского сознания.

В романе мы находим множественные скачки из одного пространства в другое, однако, они нам понятны и привычны, так как чаще всего эти скачки сокрыты в интермедиях. "Интермедиальная поэтика важна в плане выяснения степени проницаемости границ между искусствами, их взаимодействия в рамках словесного искусства, текстообразующих и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов" [Маркова 2011]. Однако, это не единственное качество интермедий. Интермедии в романе Петросян, в первую очередь, выступают проводники по сюжетной летописи, открывая нам литературную действительность романа. Но есть несколько моментов, когда понятия действительности восприятия литературного момента теряются, события смещаются и читатель еще долго находится в некоем непонимании. К таким моментам следует относить важные повороты сюжета, а именно - Самую длинную ночь и Ночь сказок. Каждое искажение действительности в романе играет роль своеобразной лестницы, направленной в глубь повествования, стремящаяся показать читателю все те пласты, образующие повествование.

Еще одной новаторской чертой романа Мариам Петросян "Дом, в котором..." следует назвать мультипликацию главного героя как метод трансляции многомерности смыслов повествования. Иными словами, перемещение акцента с одного героя на другого - пози-

ционирование каждого персонажа как главного позволило автору рассмотреть различные аспекты одной ситуации, различные реакции и, соответственно, действия героев. Таким образом, мы, как читатель перестаем воспринимать текст поверхностно - в какой-то момент начинаем воспринимать происходящее изнутри текста, нам становятся известны все ниточки сюжета, предосылки к образованию тех или иных реакций и событий.

Постоянное перемещение акцента с одного героя на другого усиливает динамику происходящего, позволяя нам преломить все события через собственное восприятие.

Выводы к главе 2

- Говорить о положении романа в системе общего процесса развития литературы сложно и, в некоем смысле, невозможно, так как объективно оценить этот период становления жанра возможно будет лишь спустя время;
- Роман представляет собой документацию действительности, это - фиксация событий, как реальных, так и событий психологических, событий социума или отдельного человека в этом социуме;
- Глобализация как явление, направленное на интеграцию и унификацию политических, экономических, культурных и религиозных реалий повседневности отдельных государств, влияет на развитие литературного процесса, внедряя в процесс становления литературы, смежные культурные понятия;
- Одной из реакций литературы на глобализацию - смешение границ между литературой массовой и литературой высокой;
- Чаще всего роман выступает как синтез двух смежных понятий искусства, образующих не жанр в чистом виде, а его разновидность;
- Современный роман направлен на включение в технику повествования и композиционно-стилистическую организацию текста массовых технологий - кинематографичности, медиальности, монтажа, аудиовизуальности;
- Формальные признаки современного романа варьируются согласно тому, какое явление современности ложится в основу повествования;
- Современный роман отражает действительность, или рисует вымышленную реальность согласно общедоступному, понятию читателя, материалу;
- При построении повествования роман оперирует понятиями медийности, которое генерирует отношения между читателем и автором, как автор - соавтор;
- Наиболее значительными чертами романа выступают:

1. Кинематографичность и аудиовизуальность;

2. Отсутствие границ между массовой и высокой литературой;
3. Читатель - соавтор произведения;
4. Идентификация жанровой разновидности самим автором;
5. Значимость гендерного аспекта при создании романа.
 - Роман "Дом, в котором..." можно назвать современной трансформацией романного жанра не только ввиду его временной отнесенности, но и ввиду того, что внутри себя он несет следующие черты:
 1. Роман является синтезом кинематографического и литературного искусства;
 2. Роман отвергает какую-либо отнесенность к массовой или элитарной литературе;
 3. Хронотоп и внутритекстовая действительность романа "Дом, в котором..." как продукт интерсексуальности;
 4. Мультипликация главного героя как метод трансляции многомерности смыслов повествования.

Глава 3. Кинематографичность и аудиовизуальность современного русского романа

3.1. Определение понятия кинематографичности прозы

Находясь в совершенно уникальной ситуации, когда мы можем говорить о том, что происходит повсеместное смешение различных культурных кодов, когда совершенно естественно один вид искусства внедряется в другую область искусства, при этом создавая что-то новое, но служащее неким поплавком для существования обеих видов искусства, следует больше внимания уделять таким новообразованиям внутри симбиотических отношений искусств.

Кинематографичность литературного произведения, а в частности романа, следует считать таким новообразованием, возникающим впоследствии перенесения кодов кинематографа в литературное пространство.

По мнению И. Мартьяновой кинематографичность - "это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. <...> Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно - графического оформления и членения" [Мартьянова, 2002: 9]. Кинематографичный текст находит место тогда, когда возникает необходимость читателя заявить еще и как зрителя. Иными словами, литературное произведение входит в ряды кинематографичного в тот момент, когда динамика повествования набирает скорость кадра в кино, сменяющимся иным кадром, т.е., не выходя за рамки одного повествования, читатель-зритель наблюдает одновременно несколько сюжетно значимых картин, обусловлено связанных друг с другом. При этом все те составляющие текста, которые образуют его материально графическую оболочку, непременно должны будут представлять собой определенную конструкцию, которая, может и не сразу, но подсознательно точно, будет направлять читателя на восприятие текста не только на лексическом уровне.

Как уже было сказано, одной из причин возникновения огромного количества кинематографичной литературы — это влияние кинематографа на все области жизни человека, некое программирование сознания на иной способ восприятия. Однако если мы говорим о кинематографичности как идиостиле, приходим к следующему - "Глубинная кинематографичность идиостиля имеет функционально-смысловую основу. Она

обусловлена не только и не столько влиянием кинематографа, сколько самой потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть, отстранить его фрагменты в парадоксальном монтажном сопряжении, его желанием руководить восприятием читателя-зрителя, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя совокупность плана, сжимая или растягивая время текста" [Мартьянова, 2002: 9].

Принцип создания кинематографичности - это не только дань моде или перестройка привычных концептов и техник, кинематографичность хоть и предстает как побочный продукт глобализации, не несет в себе разрушающий жанр или вид искусства, наоборот, она скорее направлена на то, чтобы выйти на новый уровень преподнесения многомерности хронотопа произведения, главных героев и событий.

Принцип кинематографичности в, большей мере, относится к прозаическим произведениям, в частности, таким образом создаются рассказы, или романы (как расширенные рассказы). Эту тенденцию можно объяснить тем, что именно эти два жанра максимально обладают смысловым и композиционным набором свойств, которые сближают и позволяют наиболее точно и четко сформировать необходимые качества для того, чтобы вывести жанр на новый уровень восприятия.

3.2. Виды кинематографичной прозы

Произведения, в которых мы находим черты кинематографичности, подразделяются на несколько типов - непосредственно киносценарии, произведения, которые "имитируют киноизображения", но которые вовсе не предназначены для воплощения в кинематографическое произведения, и произведения, которые возникают как послесловия/продолжения к уже существующим киновоплощениям [Мартьянова, 2002:53].

Произведения, возникающие после уже существующего кинематографического произведения, являются обратной стороной одного процесса, а именно процесса симбиотических отношений, где другой стороной является экранизация того или иного произведения литературы. Следует заметить, что в наши дни достаточно часто можно встретить экранизацию романа, которая позже приобретает статус литературы, написанной как продолжение фильма. Так, знаменитый роман Джорджа Рэймонда Ричарда Мартина "Игры престолов", будучи экранизированным, набрал огромное количество поклонников. Автор не успевал создавать новые романы для того, чтобы была

почва для продолжения культового сериала, поэтому стал писать сценарий, который обещает позже переписать в полноценный роман [Narwen, 2015]

Говоря о произведениях, копирующих стиль кинопроизведений, но не рассчитывающих на экранизацию, следует принимать во внимание то, что такого типа кинолитература "в отличие от традиционной литературы, сосредоточена на преимущественном изображении наблюдаемого, ей присуща монтажная техника композиции, динамическое текстовое развертывание. Но, в отличие от киносценария, она самодостаточна в своей реализации, не предназначена для перевода на язык кино" [Мартьянова, 2002:54]. Таким образом, приходим к выводу, что, несмотря на все приемы, имитации кинематографического произведения, кинолитература не стремится, даже можно сказать сторонится экранизации, ввиду своей полноценности. Кинолитература акцентирует свое внимание на том, чтобы сфокусировать внимание на наблюдаемом, которое будет наполнено не только зрительными образами, но будет иметь содержание. Вопреки кино, которое "слишком часто довольствуется видимостью - легко достижимое правдоподобие таит в себе соблазн. Мы попадаем в иллюзию и готовы принять за художественную реальность набор готовых теней, имеющих лишь внешнее сходство и с жизнью, и с искусством" [Харитонов 1998: 150].

О киносценариях следует сказать следующее - это тексты, специально создаваемые непосредственно для того, чтобы быть воплощенным киноматериалом. Смысл таких текстов понятен исключительно из диалогов, которые ложатся в основу этого жанра. Обильное количество уточнений и пояснений приобретают здесь немаловажное значение.

3.3. Монтаж как основной принцип формирования кинолитературы

Одной из характерных черт любого вида кинолитературы является монтаж. Ю. Лотман определяет монтаж как "соположение разнородных элементов киноязыка"[Лотман,1973:72] Такого вида соположение различных элементов широко используется в искусстве. Однако Лотман выделяет несколько видов сопоставления: "Сопоставление элементов может быть двух родов:

1. Оба сопоставляемых элемента на семантическом или логическом уровнях отождествляются, про них можно сказать: "Это одно и то же". Однако представляя один и тот же денотат (объект, явление, вещь из мира вне текстовой действительности), они дают его в различных модусах;

2. Оба сопоставляемых элемента представляют различные денотаты в одинаковых модусах. Применительно к фактам языка, этой классификации будут соответствовать повторы одной и той же лексемы (слова) в различных грамматических категориях и повторы одной и той же грамматической категории в разных словах" [Лотман,1973:73]

Мы можем говорить о том, что текст обладает признаками кинематографа лишь в том случае, если сложенные в единые целые компоненты образуют в повествовании одно смысловое целое.

Монтаж как инструмент создания кинолитературы носит различный функциональный характер. В своей работе "Кинолек русский текст: парадокс литературной кинематографичности" И. Мартьянова выявляет эти функции:

1. Создание и сопряжение наблюдаемых и слышимых образов;
2. Выражение эксплицитной и имплицитной оценки;
3. Динамизация художественного пространства;
4. Воздействие на воспринимающего, вовлечение его в сотворчество
5. Изображение художественного времени [Мартьянова, 2002:13-14].

Монтаж как инструмент "склеивания" смысловых и композиционных составляющих чередует в себе изображения того, что возможно услышать, с тем, что услышать невозможно, что мы видим и чему придаем значение, и с тем, что на первый взгляд бессмысленно, однако, что приобретает смысл. Мы видим сам момент повествования, его предысторию и будущее развитие событий, может не эксплицитно, однако точно и определенно на подсознательном уровне.

Такая способность монтажа позволяет автору углубить хронотоп повествования, расширив границы наблюдаемого; позволяет раскрыть характер главного героя, обрисовав его как многомерное явление, подчеркнуто необходимое не как некто герой, а как нечто, что имеет свое определенное значение.

Монтаж как явление вовсе не наследует механического характера исконного понятия этого термина. Б. Гаспаров отмечает, что "роль авторской воли состоит в том, что автору удастся - отчасти преднамеренно, отчасти в силу бессознательно возникающих ассоциаций - расположить в тексте известное число компонентов таким образом, что их взаимодействие вызывает процесс индукции смыслов... Каждое новое соположение в

тексте, увиденное читателем, видоизменяет смысловые ракурсы сопологаемых компонентов и тем самым открывает возможности для новых соположений, которые в свою очередь создают новые смысловые повороты новые конфигурации смысловых планов" [Гаспаров, 1996: 332]. Таким образом, получается, что, создавая те или иные комбинации склеенных сюжетов, композиций и т. д. он всего лишь предлагает читателю-зрителю найти свои смыслы, свои моменты восприятия, создающие в будущем новые соположения монтажных реалий.

Использование монтажной техники, как уже было сказано, в литературном произведении превращает его в кинематографическое. Это явление комбинации композиционных частей произведения приводит к тому, что текст по инерции вбирает в себя методы, присущие работе с камерой, а именно - использование крупного плана, использование эффекта замедленной съемки, использование метода вставки, использование метода быстрой смены кадров. Безусловно, каждый из этих методов обладает самостоятельными функциями, но они совершенно теряются, если мы рассматриваем их поодиночке. Каждый из этих методов является предшествующим или последующим звеном в создании того, что мы называем кинематографическим произведением, поэтому и функции этих методов нам стоит выявлять общие:

- ✓ изображение личности, предметов, явлений в полноте своей сущности с целью раскрытия той или иной характерной черты;
- ✓ привлечение внимания читателя к тем или иным частым явлениям изображаемого, с целью прямого или косвенного намека на ассоциативную составляющую связи между сюжетными линиями или героями;
- ✓ погружение читателя в определённую атмосферу, где динамика изображаемого, зависит от необходимого автору эффекта - замедления (медленное и осознанное акцентирование момента, желание автора заставить читателя прочувствовать каждую составляющую момента) или ускорения (создание эффекта мимолётности мгновения, которое было, имеет значение, но которое нельзя считать превалирующим);
- ✓ изображение различных периодов развития одной или нескольких сюжетных линий с целью привития читателю полного осознания происходящего, мотивов последующего, объяснения предшествующих причин.

3.4. Композиционно-синтаксические организации текста как инструмент литературного монтажа

Несмотря на то, что монтаж действительно является значимым аспектом кинолитературы, нам также следует обратить внимание на композиционно-синтаксическую организацию текста: "Кинематографичный тип текста отмечен самобытностью своей композиционно-синтаксической организации: малыми и нетрадиционными абзацами, вставными конструкциями, номинативными цепочками, сегментированными высказываниями" [Мартьянова, 2002: 16]. Иными словами, то, что мы видим и воспринимаем как кинотекст не только по своей смысловой нагрузке и композиционной связке может быть наименован кинотекстом, но и благодаря тому синтаксическому инструментарию, которым пользуется автор, при создании произведения.

Основными композиционно-синтаксическими приемами следует считать повторы и сегментацию, обусловленную глубокой тенденцией к аналитизму (Мартьянова.2002). Следует заметить, что, исследуя этот вопрос И. Мартьянова приходит к выводу, что композиционно-синтаксический аспект напрямую связан с самим понятием монтажа, так как отдельные "сегменты высказывания" наполняются определенной монтажной значимостью, выделяют следующие виды:

- создают иллюзию спонтанной речи;
- изменяют крупность плана;
- фиксируют вехи сюжетного развёртывания.
- нагнетают текстовую напряжённость;
- наполняют экспрессией изображение динамики действия (Мартьянова, 2002).

Мы не можем не отметить тот факт, что именно посредством композиционно-синтаксических элементов становится возможным вообще понятие кинематографического текста. Эволюция этих элементов состоялась благодаря широкому влиянию кинематографа, но от этого сам текст не пострадал, мы пришли к тому, что все элементы стали более насыщенными внутри, стали намного многомерными, их границы расширились, допустив в свое содержание непосредственно прямые отсылки к кинематографу. Такие отсылки имеют выражение в лексических сигналах

кинолитературы, "фреймах киновосприятия, кинематографических образах и иллюзиях" [Мартьянова, 2002:36].

3.5. Принципы взаимодействия автора и читателя на страницах кинематографической литературы

В произведениях кинематографической литературы, в частности, в романах, между автором и читателем выстраиваются совершенно уникальные отношения - читатель перестает быть просто абсорбентом литературного посыла, он становится соавтором произведения, даже более того, в удавшихся работах граница между героями и читателем стирается, и он на литературном уровне становится воплощением героев, событий, характеров, на эмоциональном уровне переживая все события, представленные автором. Это происходит в тот момент, когда происходит смешение двух кодов коммуникации между автором и читателем (код считывания авторской мысли) и между зрителем и кинематографическим произведением (код образно-зрительного восприятия) [Загидуллина 2011].

Произведения кинематографического типа имеют огромное значение в развитии литературного процесса как такового. Они представляют собой отражения всеобщего перехода реальной жизни на новую ступень как технического развития, так и новой плоскости развития мышления, при этом позволяя как автору, так и читателю выйти на новый уровень коммуникации. "Художественный текст несет в себе мысль в форме идей и образов. Реципиент проникает в этот мир посредством восприятия его через систему знаков (визуально) и путем перенесения себя в выдуманный автором (или приукрашенный) мир героев (ментально). А поскольку это проникновение носит личностный характер - сколько читателей, столько же и миров - то здесь читатель является со-творцом произведения" [Рубцова, 2015].

Прежде чем говорить о том, как взаимодействует читатель и зритель на страницах кинопроизведения, нам необходимо определиться с тем, какие же типы авторов и читателей существует.

Любое произведение должно быть кем-то написано и кем-то читаемо. В этом одна из ее основных функций - коммуникация. Любой художественный текст выступает как сообщение, целенаправленно обращаясь к определенному виду читателя. "Произведение интимно обращается к воспринимающему человеку, вступает с ним в личный контакт и взаимодействует с его неповторимым личным опытом" [Борев, 1986: 33]. Таким образом, мы можем утверждать, что любое литературное произведение будет прочитано и интер-

претерено читателем не так, как хотел написать его автор, а так, как позволяет ему его личный культурный, жизненный и эмоциональный опыт.

Соглашаясь с тем фактом, что художественное произведение является всецело продуктом фантазии автора, где происходит смешение категорий реального и ирреального, манипуляция различными временными категориями, приводящая к разрушению пространственно-временных границ, приходим к выводу, что, помещая те или иные категории в текст они преломляются сквозь призму художественности, которая, в свою очередь, выступает как интерпретация отдельного автора. Тем самым приходим к выводу, что несмотря на то, что мы не всегда можем вычленивать позицию автора в каком-либо произведении, она все же существует [См.: Рубцова 2015]. Есть различные авторские приемы, которыми пользуется создатель текста, для того, чтобы его позиция была зафиксированной. Зачастую это выражается в диалогах между героями или же речи нарратора.

Нарратором следует называть две внутри текстовые категории повествования- эксплицитного и имплицитного автора.

"Имплицитный автор ответственен за обеспечение художественной коммуникации всего литературного произведения в целом. Он является своего рода вторым "я" автора. Имплицитный автор не есть сам писатель "во плоти", но его идеальный образ, складывающийся у читателя в процессе восприятия художественного произведения <...> Имплицитный автор ничего не рассказывает читателю, он является лишь образом, созданным воображением читателя, его мнением относительно автора художественного произведения... Категория имплицитного автора возникает как осмысление факта несовпадения замысла автора с результатом его творческого труда" [Рубцова, 2015]. Анализируя все вышесказанное, понимаем, что имплицитным, т.е. скрытым автором мы называем не реального автора-писателя, который создал литературное произведение, но идеальный образ пишущего на основании того, что мы читаем. Следует подчеркнуть, что именно во время восприятия художественного произведения, у читателя возникает понятие о скрытом авторе. Необходимость в имплицитном авторе возникает у читателя на подсознательном уровне, так как изначально принимая литературное произведение как альтернативную реальность, нам необходимо иметь связь с тем, кто "пережил" все то, о чем пишет. Тут резонно возникает вопрос о статусе эксплицитного автора, как второго повествователя.

Эксплицитным автором нам следует называть "фиктивного автора" [См.: Рубцова 2015], т. е. непосредственный, прямой образ, от лица которого ведется повествование. Он может выступать в художественном произведении как персонаж, или часть непосред-

венно повествования. Эксплицитный автор выступает голосом произведения, фиксирует события и в тоже время ведет читателя по сюжетной линии повествования.

Чтобы между автором и читателем состоялся продуктивный диалог, оба должны понимать сущность друг друга. Безусловно, мы не можем говорить о личных знакомствах, при восприятии одним литературного произведения другого, однако у обоих должен существовать идеальный образ согласно потребностям (читатель) и продукту их удовлетворения (автор).

"Любой читатель - это, прежде всего, потребитель, он сам выбирает, что ему нужно от литературы - "учиться жизни", развлечься, отдохнуть, подумать над сложными вопросами и найти ответ, уподобляя себя литературному герою. Читая произведение, реципиент сопереживает происходящее в произведении, пытается подражать им в реальной жизни или же просто отдыхает, находит развлечение в прочтении художественного текста, не задумываясь над сложностями характеров героев и событий" [Рубцова, 2015]. Таким образом, приходим к выводу, что читатель, понимая, какого рода литература ему необходима, стремится удовлетворить свою потребность соответственно, не тому, что ему предлагают, а что он выбирает.

В свою очередь, автор "сознательно или бессознательно реализует определенные этические и эстетические установки, "идеологемы" [Рубцова, 2015], что приводит к тому, что хоть читатель и выбирает то, что считает нужным, в какой-то момент он начинает подражать литературному герою, который наделен определенными, необходимыми автору чертами. Т. е. будучи свободным в своем выборе читатель, в какой-то момент, осознанно или неосознанно придет к тому, что выступит реализатором авторской интенции.

Наряду с нарратором, автором, существует парное ему понятие - наррататор, включающее в себя такие же понятия имплицитного и эксплицитного авторов.

Имплицитным читателем мы называем читателя "идеального". Это абстрактный читатель, который, возникает в сознании автора при написании произведения. Это читатель, способный полностью понять автора и все те текстовые, сюжетные и смысловые категории, которыми манипулирует автор.

Эксплицитный же читатель выступает собой реципиентом произведения. Однако, здесь стоит подчеркнуть, что эксплицитный читатель не является читателем реальным, это читатель, к которому обращается эксплицитный автор, т. е. непосредственно внутретекущей посыл, ориентация на слушателя.

"Однако, интерпретатором художественного текста является реальный читатель. Имплицитный и эксплицитный автор и читатель есть порождения художественного произведения, не участвующие в процессе интерпретации. Имплицитный и эксплицитный читатели по сути своей "неподвижны", статичны. Реальный читатель, во-первых, индивидуален сам по себе; во-вторых, способен изменяться во времени и пространстве: одно и то же произведение воспринимается в различные эпохи, не говоря уже о личностном восприятии каждого читателя относительно своего интеллектуального уровня" [Рубцова, 2015].

Способность реального читателя видоизменяться, дает толчок новым взаимоотношениям между автором и читателем. С развитием того или иного характера участников литературного коммуникационного акта, происходит и развитие другого.

В рамках кинематографичной литературы автор и читатель встречаются на нескольких уровнях восприятия друг друга. Нам следует понимать, что кинематографичная литература — это литература, которая смешивает в себя разные коды восприятия информации.

Автор кинолитературы выступает не только с позиции автора литературного произведения, но и с точки зрения режиссера. Сложность здесь состоит в том, чтобы позиция нарратора одновременно могла бы включать в себя и позицию режиссера, т.е. направлять читателя не только на считывание определенного авторского кода, но способствовать в нем взаимодействию кодов, считывание и активизации визуально-аудиальных кодов. Автор направлен на серьезный диалог, который максимально, в рамках доступного, будет соответствовать реальной ситуации общения, где оба коммуниканта будут и понимать многомерность высказывания и видеть соответствующие предметы диалога.

Читатель в свою очередь должен быть целенаправлен на диалог с автором, позиция нарратора должна быть готова к восприятию позиции нарратора. Так как мы выше выяснили то, что позиции эти непременно будут идти навстречу друг другу, ввиду своей статичности, нужно отчетливо понимать, что реальный читатель может и не воспринять текст. В нем могут не сработать переключения кодов или ввиду аттрафикации одного из них (считывание смысла) или ввиду отсутствия навыка на другой (аудиовизуальный).

Однако, чаще всего кинолитература выступает как симбиоз авторской и читательской работы. Дело в том, что любой написанный текст, несмотря на то, что и будет написан для определенного, идеального читателя, он будет иметь открытый характер восприятия ввиду того что интерпретация того или иного понятия будет всецело зависеть от реального читателя, "который скрыто участвует в создании произведения, влияет на его со-

держание, определяет его стиль" [Комарова,1997: 338]. Со-авторство обоих - и читателя и автора, будет происходить на высшем, ментальном уровне, где именно читатель будет целенаправленно ставить акцент на свою читательско - авторскую позицию.

3.6. Аудиовизуальность

Аудиовизуальность - это способность текста сочетать в себе черты основных направлений искусства. Этот пласт аудиовизуального романа по большей мере доступен лишь интеллектуально развитому читателю, читателю высокой литературы. В современной литературе по большей мере мы находим черты аудиовизуальности, которые связаны с кинематографом, музыкой, архитектурой, танцем.

Способность автора скомбинировать достаточное количество видов аудиовизуального порождает интертекстуальную работу, глубина которой будет исчисляться культурными познаниями читателя.

Использование кодов разных искусств воссоздает в сознание читателя аллюзионные связи с уже известным понятием из другой сферы. Переложение этих кодов в языковую плоскость представляется нам некой попыткой удержать литературу и роман в рамках современности. Но следует также отметить то, что, используя подобные переложения, автор углубляет динамику текста. Текст становится многомерным, перестает быть воспринимаемым только на эмоциональном и сознательном уровне. Так, Эмбер Джонс, консьерж одного из Нью-Йоркских отелей создал книгу-комикс, которая вобрала в себя все характерные запахи Нью-Йорка [2011]. При этом чтобы почувствовать запах, страницу книги нужно потереть.

Говоря о аудиовизуальности, а именно о восприятии текста в рамках аудио и видео, следует заметить, что здесь существует разные оформления этой аудиовизуальности. Так как само понятие напрямую связано с медиа категориями, нам нужно понимать, что одна из форм этой аудиовизуальности будет заключена в технические рамки, а именно произведение будет записано на тот или иной носитель информации с соответствующим визуальным и музыкальным сопровождением.

Но существует еще и другая форма существования этого явления. Она более связана с языковыми и литературными понятиями. Мы говорим о композиционно-синтаксических приемах образования текста. В аудиовизуальных текстах очень важно, чтобы само произведение воспринималось на уровне визуального и аудиального.

Аудиальную составляющую современного текста образуют музыкальные фреймы, разнообразные аллюзии на мюзиклы, концерты певцов и их песен, также упоминание тех или иных музыкальных инструментов. Одним из самых мощных аудиальных инструментариев является звукоподражание. Здесь следует отметить, что процесс этот сложный и ёмкий, так как люди по-разному воспринимают звуки. Однако, не смотря на все сложности, мы находим огромное количество таких текстов, где аудио принцип хорошо исполнен и понятен.

Визуальное находит свое выражение, во-первых, непосредственно в структуре текста, а именно в организации пунктуации, абзацев, иллюстраций. Во-вторых, во фреймах, связанных с живописью, кинематографом, масс-медиа. Непрерывное обращение читателя автором к его культурологическому опыту, связанному с визуальным восприятием, выводит обоих на достаточно интересный уровень коммуникации, так как срабатывают не только интеллект, но и способность к восприятию тех или иных элементов.

Так как основной функцией любого произведения считается коммуникация, мы должны понимать, что существуют разные уровни существования кодировки информации. И задачей автора является направить читателя именно на тот уровень, где информация скрыта, чтобы коммуникация могла считаться полноценной.

3.7. Роман М. Петросян как пример организации кинематографического и аудиовизуального текста

Кинематографичность как явление современной литературы стало достаточно частым приемом, используемым современными авторами. И не смотря на всю "неискушенность" [См.: Геворкян 2011]. Мариам Петросян как автора, родившегося вне литературных процессов, она все же пользуется им и целенаправленно идет к тому, чтобы роман "Дом, в котором..." воспринимался не как исключительно текстовая канва, а как художественное произведение, взаимодействующее с разными уровнями восприятия.

Мариам Петросян по образованию "художник-оформитель", долгое время проработавшая мультипликатором [См.: Мильчин 2010]. Естественно полагать, что как бы автор не была бы далека от современных литературных процессов, кинематографичность будет неотъемлемой частью ее работы ввиду того, что она является продуктом глобализации.

Мариам Петросян в своей работе смогла органично смешать черты литературы и кино, тем самым создав глубокое по смыслу и художественным приемам произведение. Прием кинематографичности достигается разными способами - в основном это обширное использование метода монтажа, которым владеет Петросян в идеале.

Роман "Дом, в котором..." - это обширное литературное произведение, сага. Роман делится на три книги, каждая из которых внутри себя делится на сказки, дневниковые записи, инструкции и интермедии. Главной целью литературного приема Петросян является акцентирование внимание читателя не только на смысловой составляющей повествования, но на визуальной, тактильной. Где реальное ощущение возникает не как физических отклик, а как включение ментального кода - "Когда дырка уже почти готова, банка с краской соскальзывает с коленей и летит вниз. Грохот. Еще какое-то время она катается по полу, пока не застревает где-то, а я все ковыряю глаз. Дырка уже довольно глубокая. Пробую ее пальцем" [Петросян 2015: 389].

Основной эффект кинематографичности романа Мариам Петросян достигается посредством использования литературного монтажа. Петросян умело варьирует различные техники, чтобы повествование стало восприниматься посредством и аудиовизуального кода. Воспринимая роман, мы как бы считываем и внешние, "мимические" показатели романа, обращая внимания и акцентируя свой взгляд на понятиях, которые хочет включить в кадр автор - "Перекресток освещался двумя настенными лампами. Одна - с бордовым абажуром - освещала угол с телевизором. Вторая - с треснувшим синим плафоном - низенькое продавленное кресло у противоположной стороны" [Петросян 2015, 243].

Повествование в романе разделено на кадры, название каждого указывает на главное действующее лицо определенного кадра - "Курильщик"; "Сфинкс"; "Табаки" и т. д. Кадры расположены так, чтобы все события имели линейное развитие, но освещались с разных позиций восприятия. Несмотря на то, что развития расположены логически, по нарастающей, очень часто они прерываются интермедиями - элементами саги, которые перемещают читателя в прошлое, тем самым объясняя те или иные понятия, события и предпосылки к эволюции персонажа. Основываясь на этом, мы можем сделать вывод, что автором используются элементы именно параллельного монтажа - одновременно с развитиями в одной временной плоскости - развиваются события в другой, что приводит к осознанию романа как многоуровневого элемента взаимодействия читателя и автора. Интермедии в романе наиболее всего указывают на черты кинематографичности, так

наиболее очевидно выступают продуктом синтеза двух искусств - литературы и кинематографа. Для того, чтобы интермедии органично вживались в текст, автор пользуется методом вставки, что позволяет в любой момент любого события, поместить ту или иную ситуацию прошлого. Неспроста, слово "интермедиа" имеет приставку "интер", которая переводится как "внутри".

Если мы говорим о методах монтажной организации романа, нам следует акцентировать свое внимание на следующих инструментариях - использование крупного плана, использование эффекта замедленной съемки, использование метода вставки, использование метода скольжения.

Крупный план - это наиболее частотный прием. Посредством крупного плана мы узнаем волю автора, а также настраиваемся на то, чтобы воспринять именно тот элемент, который необходим автору в определенный момент повествования - "Лорд лежит в искрящейся темноте. Он укрыт с головой и задыхается от жара, а вокруг плавают видения. Ее глаза, волосы, тонкая рука, охваченная плетеным ремешком браслета" [Петросян 2015:538]. Крупный план служит фиксатором определенного времени и элемента, заключая их в рамки, которые не должны быть каким-либо образом скорректированы читательским восприятием. Иными словами, крупный план — это прямое волеизлияние авторской позиции.

Эффект замедленной съемки в романе служит "загустителем" повествования. Именно обращаясь к этому элементу изображения события, мы приходим к выводу, что посредством его автора растягивает событийную плоскость, углубляя ее, вводя читателя в литературный транс, заставляя, в некой мере, блуждать по смысловым и сюжетным поворотам: "Долго смотрим на рисунки. Делается немного грустно...Мы смотрим на них раз в полгода или чаще, если решаем, что соскучились...Смотрим, вспоминаем, грустим и переполняемся всякими важными эмоциями...И вот мы стоим перед нашим богатством. Смотрим на него - и не смотрим. Но видим. Слушаем и размышляем. Вешаем карту на место и возвращаемся к повседневным делам" [Петросян, 2015: 544]. Замедленная съемка — это возможность читателя переосмыслить событие, которое переживается, вновь и вновь раскрывая свой смысл и всю глубину происходящего.

Использование скольжения как элемента зачастую используется авторами при описании тех или иных предметов, не исключение и повествование Петросян. В романе скольжение используется для описания предметов окружающего мира: "Я лежу на влажной траве, положив ноги на скамейку и смотрю в небо, которое недавно плакало.

Мои заляпанные грязью кроссовки скрещены на сиденье скамейки, грязь на них постепенно светлеет, высыхая, и осыпается на облезлые доски... Я пока еще могу смотреть на небо. Ярко-голубое в паутине дубовых ветвей. Ниже корявый ствол, будто сплетенный из окаменевших канатов. Взгляд скользит по нему сверху вниз, от самых тонких веток до самых корней толщиной с меня..."[Петросян, 2015: 587]. Следует заметить, что в схеме всего скольжения, движение происходит по одной из оппозиций - справа - налево (и наоборот) и сверху - вниз (и наоборот). Такого рода движения не только организуют кадр, но и направляют внимание читателя по определенной схеме отображения предмета.

Говоря о композиционно-стилистической организации кино текста "Дом, в котором..." нам следует подчеркнуть, что автор не использует прямых отсылок в тексте к кинофреймам, однако визуальное построение текста имеет достаточно интересную структуру. Каждая интермедия, сказка, песня, стих, надпись на стене Дома, выделяются своим определенным шрифтом, тем самым указывая читателю, во-первых, на переключение хронотопических рамок романа, во-вторых, на подачу сигнала для переключения кода восприятия.

Каждый, визуально оформленный элемент повествования, выступает как часть аудиовизуальности самого текста. Если мы говорим о внутретекустовой аудиовизуальности, то тут автор использует огромное количество картин и звуков - "мимо нас, громяхая стульями, проходят и выезжают выходящие"; "ее ежевичные глаза"; "воплъ Черного тонет в общем хохоте"; "Здесь только пустые, обведенные черным, прямоугольники, с мелкими пояснениями в центре каждого: здесь была антилопа работы Леопарда. Мел, охра, бронза. Сохранившийся фрагмент диптиха "Охота" [Петросян 2015: 803]. Широкое использование фрагментов аудиовизуальности входят в инструментарий кинопрозы. Аудиовизуальность придает кинопрозе динамику, яркость, именно это подчеркнутая окраска и озвучивание, "оживляют" текст, по праву, оснащая всем необходимым для того, чтобы мы могли утверждать о подлинности изображаемого.

3.8. Роман М. Петросян как роман без ориентира на определенный тип читателя

Любое литературное произведение представляет собой коммуникативный акт, где в диалог вступают автор и читатель, где у обоих существует негласная договоренность о том, что оба соглашаются на условия общения в рамках одного произведения.

Роман Мариам Петросян "Дом, в котором..." достаточно интересное литературное явление, ориентированное на читателя глубоко развитого, непосредственного, имеющего достаточно обширный опыт знакомства с мировой литературой. Мариам Петросян говорит следующее - "Я писала эту книгу для себя, и главным для меня было то, чтобы она понравилась мне. Может быть, ещё расчёт был на очень близких людей, мне казалось, это очень узкий круг. И огромным потрясением для меня стало узнать, что, оказывается, таких людей очень много, которые могли бы быть в этом кругу, просто мы не знаем друг друга. Это стало большой неожиданностью, и спасибо всем этим людям" [Юзефович 2010]. Как видим, первоначально текст имел адресата, но адресат этот, согласно словам Петросян, должен иметь как минимум набор тех знаний и опыта, что имеет сама Петросян, чтобы литературное произведение было воспринято так, как его видит автор. Однако, это изначально невозможно, учитывая все то, что, имея одинаковый опыт, мы будем иметь различные способности восприятия этого опыта. Поэтому, именно здесь вступает в диалог понятие "наррататора". Мы полагаем, что роман в идеале направлен на читателя, способного взаимодействовать с текстом не только на уровне кода считывания, но еще и на уровне кодов построения интертекстуальных связей.

Но, говоря о наррататоре, мы должны помнить, что он объект, на диалог с которым направлен нарратор. Позиция же наррататора в тексте весьма неопределенна - постоянная смена позиции ведущего повествования лишает индивидуальности наррататора, он становится настолько общим для употребления главными героями, что перестаёт иметь свои личные качества. Даже больше следует сказать - автор специально созидает открытый образ наррататора, некую оболочку, которая по мере необходимости наполняется тем или иным рассказчиком. Но, что интересно - в самом начале повествования, когда автор вводит понятие Дома, мы можем услышать иной голос - голос, отстраненного наблюдателя, роль которого заключается в том, чтобы описать ситуацию и раскрыть основные положения текста. Точнее будет сказать, что он, этот автор - связующее звено между безликой, постоянно наполняемой оболочкой и наррататором, который возникает в момент углубления повествования. Здесь, мы приходим к выводу, что начало повествования, вступление, выполняет роль зачина, где рассказчик-наблюдатель готовит читателя к тому, что повествование начнет "жить" самостоятельно, т. е. будет ведомо теми говорящими, чья позиция в ситуации изображения будет иметь наивысшее значение.

Говорить о образе читателя в тексте достаточно сложно, но не невозможно. Если смотреть только по сюжетным линиям и смысловым категориям - читателем может быть представитель любой социальной группы, правда ограниченный возрастной категорией -

12+. Мы объясняем это тем, что юному читателю скорее всего будет непонятна та социально-психологическая драма, которая развивается на страницах романа. Также у такого читателя не будет достаточно опыта в восприятии интертекстуальных сюжетов, жанровых отсылок, которыми пользуется Мариам Петросян. Снова обращаясь к словам Петросян - "Книга была безразмерна и, кажется, вместила в себя всё, что мне так или иначе нравилось. Все мои литературные пристрастия. Не знаю, правда, сколько там от них осталось сейчас, после всех переделок и изменений, — наверное, не очень много, потому что проводящие параллели чаще промахиваются, чем попадают в цель... Влияли на меня скорее отдельные книги, чем авторы. "Помутнение" Филипа Дика, "Порою нестерпимо хочется" Кена Кизи, "Иллюзии" Баха, "Дочь железного дракона" Майкла Суэнвика, одна из самых моих любимых книг. Добрый воспитатель и наставник Лось возник из Дока — "Консервный ряд" Джона Стейнбека — и притащил с собой оттуда же ещё одного персонажа, мальчика Фрэнки — у меня Красавицу. Большой, сильный и недотёпистый Слон тоже навеян Стейнбеком, "О мышах и людях". Отрывок с описанием раннего детства Слепого в первой интермедии — почти прямая отсылка к Кристмасу из фолкнеровского "Света в августе" [Юзефович 2010]. Как мы видим, чтобы понять многих персонажей романа Петросян, читатель должен понимать интертекстуальные отсылки, которые очень умело Петросян "наращивает" своими впечатлениями и переосмыслениями.

Было бы очень глупо, предполагать, что книги читают только те люди, которые знакомы с интертекстуальными вставками, к которым апеллирует автор. Естественно полагать, что для такого читателя, книга будет интерпретироваться совершенно по-другому, что выводит произведение на новый уровень. Т.е. позволяет читателю поучаствовать в создании романа.

"Основное отличие пост-массовой культуры от традиционной массовой — это толерантное отношение к своим ценностям и приемам. Так, например, в произведении пост-массовой культуры сочетаются элементы элитарной литературы (мифологизм, психоанализ, интертекстуальность) и фундаментальные черты традиционной массовой (стереотипность построения текста, главный герой, миссия, антигерой, стремление к поставленной цели, поэтика счастливого конца и пр.). В результате такого объединения образовался так называемый «культурный средний класс» (cultural middle-class). Его представители не делают из чтения высоко эстетического действия или культурного события, для них главное — прочитать текст" [Скокова 2009: 98]. В какой-то момент мы понимаем, что именно такой вид читателя, становится основным потребителем роман

Петросян, но с одной оговоркой - в какой-то момент он перестает быть этим "средним классом". Он выходит на новый уровень существования с произведением, тем самым обогащая произведение своим опытом восприятия, а также становясь непосредственным участником собственных преобразований в рамках литературной эстетики.

Еще одно принципиальное качество романа Петросян заключается в том, что произведение выходит на уровень манипуляции читателем. Это связано с тем, что сама книга является Домом, на страницах которого формируется читатель. Независимо от того, какими качествами, эрудицией, культурным и жизненным опытом обладает читатель, книга сформирует его образ самостоятельно, открыв только то, к чему будет готов читатель. Здесь срабатывает момент взаимодействия не автора и читателя, а читателя и произведения ввиду самодостаточности системы произведения. Иными словами, произведение формирует облик читателя и, независимо от того, каким будет читатель, произведение возьмет от него только то, что необходимо будет для углубления смысловых и сюжетных полей.

Несмотря на то, что мы вроде и находим в тексте установку на идеального читателя, в итоге, мы приходим к тому, что установка эта фиктивна. Да, она имеет смысл на первых порах восприятия произведения, так как выступает неким инструментом отсева читателя незаинтересованного, однако, в большей своей степени, читатель романа Петросян неоднозначен, так как в дальнейшем, при восприятии текста, коммуникации с различными образами главного героя, он будет трансформироваться и принимать те черты, которые сможет использовать сам текст, на основе личного опыта и особенностей восприятия реального читателя.

Выводы к главе 3

- Кинематографичностью литературного произведения, а в частности романа, следует считать такое новообразование, которое возникает впоследствии перенесения кодов кинематографа в литературное пространство;
- Произведения, в которых мы находим черты кинематографичности, подразделяются на несколько типов - непосредственно киносценарии, произведения, которые "имитируют киноизображения", но которые вовсе не предназначены для воплощения в кинематографическое произведения, и произведения, которые возникают как послесловия/продолжения к уже существующим киновоплощениям, киносценарии;
- Одним из инструментариев кинолитературы выступает монтаж - расположение смысловых кадров в определенном порядке;
- Посредством композиционно-синтаксических элементов становится возможным говорить о понятии кинематографического текста - они выступают языковым и графическим инструментарием организации кинопрозы;
- В произведениях кинематографичной литературы - в романах, между автором и читателем, выстраиваются совершенно уникальные отношения - читатель перестает быть просто абсорбентом литературного посыла, он становится соавтором произведения; в удавшихся работах граница между героями и читателем стирается, и он на литературном уровне становится воплощением героев, событий, характеров, на эмоциональном уровне переживая все события, представленные автором;
- В рамках кинематографичной литературы автор и читатель встречаются на нескольких уровнях восприятия друг друга, в зависимости от кодов восприятия и интерпритации информации;
- В современной литературе находим черты аудиовизуальности, которые связаны с кинематографом, музыкой, архитектурой, танцем и, которые, а синтаксическом уровне взаимодействуют с литературными техниками;
- Мариам Петросян как автор пользуется чертами кинематографичности и аудиовизуальности и целенаправленно идет к тому, чтобы роман "Дом, в котором..." воспринимался не как текстовая канва, а как художественное произведение, взаимодействующее с разными уровнями восприятия;

- В романе "Дом, в котором..." используются такие монтажные техники как использование крупного плана, использование эффекта замедленной съемки, использование метода вставки, использование метода скольжения;
- Несмотря на то, что роман "Дом, в котором..." имеет образ идеального читателя, следует понимать, что он выступает фикцией, направленной на коррекцию круга воспринимающих текст;
- Образ читателя изначально неопределён - текст выступает как модификатор первоначального, естественного состояния читателя о мере доступного читателю опыта и особенностей восприятия.

Глава 4. Гендерный аспект в современной романистике

4.1. Идеи постфеминизма как развитие постмодернистской концепции в сфере гендерных отношений.

На протяжении всего времени существования людей, неизменно возникал вопрос существования мужчин и женщин, их правовых статусов и в целом, организации общества как такового. Было пройдено множество этапов, прежде чем женщина смогла иметь более-менее равные права с мужчиной, однако, такого статуса женщина смогла добиться лишь агрессивным путем - посредством отвержения патриархального устройства общества и позиционирования мужчины как тирана, стремящегося к абсолютной власти, полностью захватившей и подчинившей себе все сферы женской жизни. Несмотря на то, что в некоторых сферах жизни, некоторых странах, женщина до сих пор остается менее оцененной по качествам и достоинствам, чем мужчина, мы можем говорить о том, что в принципе женщине удалось вывести фемининность на достойный уровень с маскулинностью.

Основной целью феминистического движения является противостояние "онто-лого-тео-телео-фоно-фалло-центризму", термин введенный Дерридой, обозначающий "иерархический, "мужской" способ организации общества, знания, воспитания, семьи, культуры, языка" [Костикова 2003]. Стремление позиционировать себя как значимый элемент общества, а не второстепенный компонент счастливого и благополучного существования мужчины, привел к тому, что женщина приходит к самосознанию своей значимости и начинает борьбу за свои права.

Движение феминизма начало свое существование в девятнадцатом веке и с тех пор переживает четвертую волну своего существования. Говоря кратко, первая волна феминизма была посвящена тому, чтобы дать женщине право выразить свою волю в политических аспектах, мы сейчас говорим о суфражистском движении, которое дало женщине право выступать как полноценный член общества.

Вторая волна феминистического движения приходится на 1960-1980 года и в своей основе борется за пресечение дискриминации по отношению к женщине в различных областях деятельности. Третья волна является продолжением второй, однако спектр проблем дискриминации расширяется, и в отличие от второй волны феминизма, гетеро сексуальность и всякое отклонение от норм женской сексуальности считается неприемлемым, так

как сексуальность является инструментом раскрепощения и позиционирования женщины как таковой [См.: Холт, Каммерон 2010].

На данный момент движение феминизм переживает четвертую волну, название которой заимствовано у одной из ведущих исследователей этого движения, а именно у Джудит Батлер. "Гендерное беспокойство"(1990) - это работа, в которой впервые появилось понятие постфеминизма или постмодернистского феминизма. Это понятие вбирает в себя два движения, существующих отдельно друг от друга, но взаимно подкрепляющих друг друга.

Для того чтобы лучше понимать сущность всего явления, обратимся еще раз к понятию постмодернизма. "Под постмодернизмом следует понимать специфическое мировоззрение, получившее распространение в конце XX века, главной отличительной чертой которого является плюрализм, т.е. допущение одновременного сосуществования разнообразных точек зрения. Именно принцип плюрализма является фундаментальным для осмысления постмодернизма, и уже непосредственно из него вытекают такие производные его характеристики как фрагментарность, децентрация, изменчивость, контекстуальность, неопределенность, ирония, симуляция, которые, в свою очередь определяют специфику постмодерной культуры – культуры пронизанной постмодернистским мироощущением <...> Постмодернизм следует понимать не как некую "химеру", сочетающую в себе несоединимое – "лев головою, задом дракон и коза серединой", а как непосредственное отражение реальных, хотя и противоречивых и иногда не вписывающихся в привычные рационально мыслимые рамки процессов, происходящих в современном фантастически сложном обществе" [Емелин 1999-2000]. Таким образом приходим к выводу, что постмодернизм являет в себе движение, призванное к сосуществованию множественных точек зрения и мировоззрения как объяснения происходящих событий в обществе на фоне общих процессов глобализации. Постмодернизм переосмысляет в себе все принципы модернистского движения и выводит эти понятия на новый уровень существования.

Если мы говорим о понятии постфеминизма, то постфеминизм можно трактовать как отход от экстремизма и нигилизма радикального феминизма и частичный возврат к патриархальным традициям, которые ставили во главу угла не равенство полов, а их различия.

Идеологи "постфеминизма", придерживающиеся этой концепции, утверждают, что женщины добились большого прогресса благодаря феминизму, но такой феминизм сейчас неуместен и даже нежелателен, так как он делает миллионы женщин несчастными" [Полутова 2013]. Следовательно, понятие постмодернизма включает в себе понятие переос-

мысления ранее оформившихся позиций феменизма, и приходит к выводу, что несмотря на огромное количество положительного результата, которого добились феминистки в прямом понимании этого слова, агрессия по отношению к маскулинному в современной ситуации не даст никакой пользы и в некотором смысле вернет женщин на несколько ступеней назад.

Понятие постфеминизма стремится огородиться от понятий пола и гендера в сферах, связанных с равноправием. Свою позицию постфеминистки строят на таком понятии как эгалитаризм. В соответствии с «Большим энциклопедическим словарем», эгалитаризм - это концепция, согласно которой все члены общества, вне зависимости от половой принадлежности, религиозных взглядов и т. д. имеют одинаковые права и обязанности [Большой Энциклопедический словарь 2016]. Как в своей статье заметила И. Хакамада, для постфеминистки «Мужчина – таинственная, другая вершина, покорить ее невозможно, но сосуществовать можно прекрасно, приняв очень простой тезис. Мужчина всего лишь часть большого мира. Мир больше, чем мужчина. В мире есть очень много другого интересного, и смотреть на мир постфеминистка предпочитает своими глазами, а не глазами мужчины» [Хакамада 2009], т. е. мужчина не выступает как некая главенствующая инстанция, призванная к всеобъемлющему контролю. Напротив, это такая же, как и женщина самостоятельная субстанция, стремящиеся к самореализации и утверждению своих позиций.

В данном случае нам очень важно понимать оппозицию гендера и пола. Джудит Батлер пишет следующее: "Гендер - это не совсем то, чем некто может "являться" или же "обладать". Гендер представляет собой аппарат, с помощью которого, наряду с промежуточными гормональными, хромосомными, физическими и поведенческими формами, осуществляется воспроизводство и нормализация мужского и женского...гендер есть механизм, нормализующий и натурализующий понятия мужского и женского, но одновременно он может выступать в качестве механизма, посредством которого это термины подвергаются деконструкции и денатурализации" [Батлер 2011]. Иными словами, под гендером мы понимаем свод определенных правил поведения в обществе человека согласно его половой принадлежности. Однако, здесь стоит уточнить термин "пол". "Пол — описывает биологические различия между людьми, определяемые генетическими особенностями строения клеток, анатомо-физиологическими характеристиками и детородными функциями" [Кондрашихина 2009]. Таким образом пол - это категория деления людей на мужчин и женщин согласно физическим показателям, в то время как гендер определяет человека по тем традиционно положенным ролям в культуре и обществе, которые свойственно исполнять согласно той или иной половой принадлежности.

В современной литературе существует пять основных аспектов отражений постфеминистических настроения:

1. Отрицание агрессивного феминизма;
2. Заострение внимания на личности человека, а не его принадлежности к той или иной общности;
3. Возвращение женщиной к традиционным понятиям женственности и здоровым отношениям с мужчиной. Заострение внимания на проблемах семьи, материнства и роли женщины как хранительницы домашнего очага;
4. Личностный кризис женщины ввиду долгосрочно отрицания женственности и аттрафикация понятия сексуальности;
5. Отображение женщины в трудной ситуации выбор. Женщина - испытывает страх и неуверенность в своих силах [Литературные исследования 2016].

"Если апеллировать к гендерным категориям, то анализ текстов современных романистов позволяет предположить, что изменение классических традиций жанра в современной беллетристике происходит в двух направлениях: мужское и женское видение человека и мира, мужской и женский способы письма, мужская и женская поэтика. Постановка проблем, связанных с гендерным статусом, реализуется в центральной категории поэтики - пространственно временных отношениях, а также нарративно-актантных моделях" [Крижовецкая 2007, 138]. Таким образом, приходим к выводу, что современная литература, в частности роман, развивается согласно гендерным предрасположенностям автора. Построение произведения зависит от тех характерных авторских способов мышления, которые присущи ему как представителю того или иного гендера.

Однако, в тот момент, когда мы говорим о постфеминистической прозе, мы должны понимать, что это явление возводит литературу на новую ступень развития в рамках самой современной литературы. Если ранее мы действительно наблюдали стремление женской прозы занять определенный статус в литературных кругах именно как явление, созданное женщиной, то в данный момент развития литературы, мы приходим к мнению, что все же женщина стремится выразиться не с позиции своей женской роли в обществе, а с позиции человека в таком обществе, где роль гендера не будет иметь значения. Постфеминистическая литература по своей композиционно-сюжетной линии, выходит на функ-

цию препарирования общества как такового, показывающего психологию человека, его действий, мотивов и жизненной позиции в целом.

Современная постфеминистическая проза хоть и затрагивает все те темы, которые были приведены выше, однако наиболее всего стремится к тому, чтобы повествование не было наделено никакими характерными "женскими" чертами, которые демонстративно бросают вызов мужской прозе. Скорее, получается, что постфеминистическая литература стремится выйти на уровень восприятия той или иной ситуации исходя из понятий общечеловеческого, а не определенной общности.

4.2. "Дом, в котором..." - постфеминистский роман

Рассматривать роман Мариам Петросян "Дом, в котором..." следует исключительно в рамках постфеминизма. Как бы странно это не звучало, учитывая тот факт, что женскому в романе отводится минимальное значение, роман в себе осуществляют главную идею постфеминизма. Сам литературный труд, не осознавая того, воплощает в себе главную идею постфеминизма - стремление абстрагироваться от своей половой и гендерной принадлежности и выйти на уровень создания произведения человеком, награжденным определенным опытом, не связанным с половой принадлежностью.

В центре событий романа находится человек, половая принадлежность которого не имеет значения так как в сущности своей тут важна идея становления человека как такового, развития его внутренних переживаний. Идея развития сверхчеловека, как об этом пишет Д. Быков: "Петросян подробно исследует обстоятельства, в которых из человека получается сверхчеловек, и прямо отсылается здесь к Веллеру, который в недопонятом, как-то пропущенном «Самоваре» впервые опробовал эту сюжетную матрицу. Он предположил, что калекам выдана исключительно сильная компенсация, и чем значительней увечье, тем она больше. У него все герои – «самовары»: без рук, без ног, снизу крантик. Самоварам дана телепатическая власть над телепрограммой и погодой. Нравы в их палате сильно напоминали те, о которых пишет Петросян, но мир Петросян богаче, увлекательнее, разнообразнее, сказочнее... Веллер тогда остановился на пороге главной проблемы: хорошо, дар у них есть, дальше что с ним делать? У него есть сверхидея, проводимая во многих текстах, что сверхчеловек обязан прежде всего уничтожить мир (и пересоздать, если получится), а потому деятельность его самоваров в основном была направлена на всякие деструктивные гадости... Герои Петросян заняты делами более конструктивными: они оптимизируют среду, выясняют отношения, а главное – действительно главное, как раз и делающее эту книгу столь серьезным явлением, – пытаются опытным путем, мето-

дом проб и ошибок, набивая сверхчеловеческие, убийственные для обычной особи синяки и шишки, сформулировать новую этику... Сверхчеловек – не «очень хороший» и не «очень плохой» человек, он – другой человек: «Драконы не плохие, они просто другие», замечает у Петросян один из повествователей, Табаки. Отсюда ужас и не всегда мотивированная неприязнь окружающих к нему, но этак ведь сверхчеловеком объявит себя любой, кого заслуженно не любят окружающие: видите, по какому тонкому льду ходят авторы, читатели и интерпретаторы подобных текстов..."[Быков 2010].

Действительно, соглашаясь с Быковым мы приходим к мнению, что мир персонажей Петросян не об общности людей, он о человеке и его способностях выжить.

Важно заметить, что в самом начале повествования, существует четкая граница между мужским и женским миром в Доме. Эта граница до определённого момента не пересекается. По этому же принципу разделяются и герои. И лишь в тот момент, когда вожак Дома Слепой остается наедине с представительницей женской части Дома, происходит своеобразное смешение правил и норм существования, которые были в Доме до этого. У читателя появляется возможность рассмотреть в отдельности мужской и женский социум в изоляции, без вмешательства в него противоположного пола.

В романе все повествование ведется от лиц мужского пола. В каждом из героев Петросян вырисовывает определённую черту, которая в реальном мире становится одним из ведущих критериев оценки мужчины как такового - Слепой - отвага и бесстрашие, Сфинкс - мудрость, Табаки - чувство юмора, или черты, которые не очень ценятся в мужчинах - Курильщик - трусость, Лорд - нарциссизм. Таким образом, приходим к выводу, что мужские характеры в романе прорисовываются также под влиянием жизненного опыта взаимодействия автора с представителями упомянутых характеристик, а также на основе ролей, приписываемых тем или иным представителям пола.

Рассматривая женские персонажи, приходим к соответствующему заключению - Мариам Петросян также выделяют разные виды женских характеров. Она классифицирует их и наделяет определенными обязанностями по отношению к тем или иным событиям и героям.

Несмотря на минимальный акцент на "женские" темы в романе Петросян, все же стоит выделить любовную линию Рыжей и Лорда. «Их любовь зреет долго, но в итоге заканчивается тем, что Лорд отрекается от того, кто он есть: «Ты - человек Леса», - говорю я ему. - Это у тебя в крови. Тебе не быть счастливым, пока ты не там. -Я знаю, -говорит он. - Но ее там нет"[Петросян 2015, 850].

Следует также сделать акцент на том, что именно Рыжая проявление материнской заботы во всем повествовании Петросян. Она ухаживает за Смертью в могильнике, где знакомится с Кузнечиком, она заботится о Толстом - "Рыжая...поправляет панамку на голове Толстого и увозит его вперед"[Петросян 2015, 803]; "Рыжая баюкает мою зареванную голову, приговаривая: - Ну, Табаки, ну что ты так, не плачь!"[Петросян 2015, 827].

Рыжая выступает чистым и непорочным созданием в Доме, она ценит превыше всего другого человека, заботясь о нем и помогая.

Есть еще пару интересных женских персонажей, каждый из которых стоит рассматривать как противоположность по отношению к друг другу. Если Ведьма рассматривается в произведении как воплощение бескорыстной любви по отношению к Черепу, представителю другого клана (аллюзия на "Ромео и Джульетту" Шекспир) и самопожертвования, то Шпала как раз предстает перед нами как девушка вольных взглядов и поведения - именно после встречи с ней Слепой отменяет правило общения с девушками.

Говоря о взаимодействии мужского и женского в романе, следует заметить, что в повествовании мы встречаем исключительно "взрослые" понятия взаимодействия полов. Здесь мы не находим глупых, раздутых драм. Напротив, Мариам Петросян выводит взаимоотношения на уровень более глубокий, на уровень организации жизненно важных позиций становления личности как представителя определенного пола и как представителя, нуждающегося в противоположном поле. Но, несмотря на эту необходимость быть или мужчиной, или женщиной, на необходимость быть нужным мужчине или женщине, в первую очередь, Петросян подчеркивает необходимость человека в человеке, необходимость взаимодействия между людьми на более высоком уровне, превосходящем гендерный пласт: "Химера ничего не замечает. Она утопает в слезах. Зеленая тушь оказалась водостойкой, не течет и даже не размазывается, но на Химеру и без того больно смотреть.

— Что случилось? — спрашиваю я. Так мягко, что сам пугаюсь своего голоса.

Химера вытирает нос.

— Ладно, — говорит она с отвращением. — Я расскажу. Вы ведь не отстанете.

Она отворачивается.

— Окна нашего корпуса выходят на воспитательские, — говорит, не глядя на нас. — И крыша видна тоже. Не так давно один парень хотел с нее прыгнуть. Даже соскользнул и повис на руках, но не сумел разжать пальцы. Не смог. Я знаю, как это бывает. Я-то знаю. Потом я его видела опять. Там же. Как он стоит и смотрит вниз. Просто смотрит, и

все. Я раздобыла ключ, и когда в следующий раз его увидела, тоже влезла сюда. Мы с ним поговорили о всяком, он даже рассказал, почему хотел спрыгнуть...

Химера достает из лежащей на плече пачки сигарету. Пальцы у нее дрожат. Длинные ногти покрыты зеленым лаком.

— Вот и все, — говорит она. — Мы стали встречаться здесь иногда. Это был наш секрет. Довольно долго. Еще до Закона. А недавно я увидела сон. Нехороший. Притащилась сюда и сижу, как дура. Конечно, это смешно — платье и все такое, стерегу третий день, а его все нет, мало ли, что увидишь во сне, но я не могла оставаться на месте, все думала, а вдруг это вещий сон, именно этот, и я не успею. А теперь можете уржаться вволю... "[Петросян 2015, 665].

Мариам Петросян все время манипулирует героями. Мы находим постоянное смешение их позиций как гендерных, так и позиций общечеловеческих. В какой-то момент, читатель осознает, что перестает рассматривать социум Дома, как схему взаимодействия внутри однополого/разнополого социумов. Напротив, мы начинаем рассматривать героев с позиции становления человека личностью, с позиции прививания ему определенных нравственных баз. И в тоже время, мы позиционируем каждое действие героя согласно той культурно-гендерной роли, которую он занимает.

Необходимо понимать, что на уровне гендерного пласта романа, каждый герой воспринимается, прежде всего, как отдельная часть сообщества людей, а потом уже, как часть гендерного сообщества.

Выводы к главе 4

- Понятие постфеминизма стремится огородиться от понятий пола и гендера в сферах, связанных с равноправием. Свою позицию постфеминистки строят на таком понятии как эгалитаризм;

- В современной литературе существует пять основных аспектов отражений пост-феминистических настроения:
- Отрицание агрессивного феминизма;
- Заострение внимания на личности человека, а не его принадлежности к той или иной общности;
- Возвращение женщиной к традиционным понятиям женственности и здоровым отношениям с мужчиной. Заострение внимания на проблемах семьи, материнства и роли женщины как хранительницы домашнего очага;
- Личностный кризис женщины ввиду долгосрочно отрицания женственности и аттрафикация понятия сексуальности;
- Отображение женщины в трудной ситуации выбор. Женщина - испытывает страх и неуверенность в своих силах;
- Роман "Дом, в котором..." представляет собой манипуляцию гендерными ролями, в основную смысловую линию выводя противопоставление закрытых гендерных социумов, а также анализ исполняемых ролей разными представителями гендерных сообществ;
- Рассматривать роман Мариам Петросян "Дом, в котором..." следует исключительно в рамках постфеминизма. Роман в себе осуществляют главную идею постфеминизма - стремление абстрагироваться от своей половой и гендерной принадлежности и выйти на уровень создания произведения человеком, награжденным определенным опытом, не связанным с половой принадлежностью.

Выводы

- Жанр романа выступает наиболее чутким представителем литературы по отношению к процессам, происходящим в действительности, чем и обусловлена

невозможность четкого определения конвенциональных признаков романа. Наиболее устойчивыми чертами романа можно назвать его отнесенность к большому, эпическому жанру, в центре изображения которого, находится реальный мир и глубоко психологичное становление личности главного героя.

- Роман Мариам Петросян "Дом, в котором..." является объемным прозаическим произведением, в центре которого находится группа людей, герои которой, переживают глубокие изменения становления личности. Текст изобилует различными переплетениями жанровых конструкций, а также представляет собой многомерное сюжетное повествование, смешивающее в себя различные хронотопные уровни.
- Современный роман представляет собой многомерное литературное образование, главной чертой которого, является смешение различных видов искусств, порождающих модифицированный вариант жанра, и который, стремится к синтезу продуктов глобализации - медийности, кинематографичности, аудиовизуальности и остальных процессов, связанных с моментами технологических развитий.
- Роман М. Петросян в высшей мере представляет собой современное романное произведение, сочетающее в себе признаки кинематографа и аудиовизуальности, направленное на генерацию сигналов в сознании читателя с целью воздействия на различные коды восприятия текста.
- Кинематографичность литературного произведения представляет собой такое явление авторской техники организации текста, призванного к построению сюжетной линии и композиционно-стилистических аспектов текста согласно приёмам кино, а именно при использовании литературного монтажа и аудиовизуальности. Основной чертой кинематографичности выступают своеобразные отношения между автором и читателем - читатель перестает быть абсорбентом литературного произведений, вместо этого становится со-автором произведения.
- Роман "Дом, в котором..." предстает пред читателем как своеобразное, целенаправленное на переключение визуальных кодов, литературное произведение, стремящиеся к тому, что воздействовать; на читателя изнутри, трансформируя его первоначальный образ в соответствии с его литературным и жизненным опытом.

- Постфемінізм как явление глобализации, предстаёт одним из импульсов к созданию современного романа. Главной чертой этого направления, является заострения внимания на темах развития личности не как части определенной общности, но как самостоятельном предмете. Широко ставится под сомнение понятия пола и гендера, происходит манипуляция этими понятиями.
- Роман М. Петросян представляет собой постфеминистический роман, в центре которого личность человека изображена исключительно как самостоятельное явление. В романе происходит подразделения героев на разные гендеры, осуществляется типизация некоторых героев, согласно приписываем обществом правилами, но в итоге, роман построен так, чтобы читатель смог воспринять текст не с точки зрения акцентирования гендерных ролей и их действий/последствий действий, а сточки зрения отдельного человека как личности вне гендерных рамок.

Заключение

Цель данной работы заключалась выявить, сравнить и прокомментировать основные признаки современного жанра романа, объяснить их взаимодействие и значение в тексте

романа Мариам Петросян. В соответствии с поставленной целью перед исследователем был поставлен и последовательно решен целый ряд задач, которые позволяют утверждать, что исследование в рамках магистерской работы завершено. Тем не менее, ряд вопросов так и остался нерешенным, например, влияние национальной идентичности на создание романа автором диаспоры. Так как процесс становления современной литературы не завершён, то мы предполагаем, что дальнейшее развитие данной темы заслуживает место быть.

Список использованной литературы

Источники

Петросян, М. Дом, в котором... - Москва: Livebook, 2015. - 960 с.

Научная литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М.Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975

Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М.: Недра, 1988

Кожин В.В. Происхождение романа/ В.В.Кожин. - М., 1963.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970.

Мартынова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб, 2002.

Интернет-источники

Батлер, Дж. Гендерное регулирование [электронный ресурс] Доступен на 02.06.2016: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/2/ba2.html>

Быков, Д. Порог, за которым [электронный ресурс]. Доступен на 02.06.2016: http://www.livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dmitriy_bikov_o_dome/

Власова, И. Трансформации феминизма как метанарратива модерна [электронный ресурс] Доступен на 02.06.2016: http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/1183/1/Vlasova_transform.pdf

Костикова, А. Гендерная философия и феминизм: история и теория [электронный ресурс] Доступен на 02.06.2016: http://www.gender-cent.ryazan.ru/kostikova_a.htm

Лебедёшкина, О. Петросян, которую «не ждали» [электронный ресурс]. Доступен на 02.06.2016: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/8/le17.html>

Маркова, Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>

Мельчин, К. Дом, в котором Мариам Петросян [электронный ресурс]. Доступен на 02.06.2016: http://expert.ru/russian_reporter/2010/24/mariam_petrosyan/

Молданов, Е. Парадоксы "Дома, в котором" Мариам Петросян [электронный ресурс] Доступен на 02.06.2016: http://livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dom_arist/

Юзефович, Г. Мариам Петросян: «Новых книг от меня ждать не стоит...»

[электронный ресурс] Доступен на 02.06.2016:

http://www.chaskor.ru/article/mariam_petrosyan_novyh_knig_ot_menya_zhdat_ne_stoit_15919

Narwen Шестой сезон Игры престолов станет первым, основанным на черновиках, и вторым без сценария Джорджа Мартина [электронный ресурс] Доступен на 02.06.2016:

<http://7kingdoms.ru/2015/6th-season-based-on-draft-and-spoiler/>

Maģistra darbs „Mariamas Petrosjanas romāna "Māja, kurā..." žanra poētika" izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: _____ Anna Kļimjuka

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja: Asoc. Prof. Dr. phil. prof. N. Šroma _____ 02.06.2016.

Recenzenti: Asoc. Prof. Dr. phil. N. Kononova,

Pasn. Dr. phil. S. Pogodina

Darbs iesniegts Rusistikas un slāvistikas nodaļā 02.06.2016.

Studiju metodiķe: Jeļena Sevastjanova: _____

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījuma komisijas sēdē

16. 06. 2016. prot. Nr. _____, vērtējums _____ (_____)

Komisijas sekretāre: lekt. Nadežda Kopoloveca _____