

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/93/11

**Смерть читателя, или Цена успеха
(об одном случае двойной референции
фикционального нарратива)**

Олег Александрович Ковалев

Алтайский государственный университет
Барнаул, Россия

kovalev_oa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-7626-1960>

Аннотация

Статья посвящена анализу группы сюжетов в литературе и кинематографе, в которых история успеха героя может быть интерпретирована как не прямое выражение авторского желания успеха благодаря приписыванию герою тех или иных атрибутов автора художественного произведения. Поскольку ясными знаками успешности героя в этом случае являются свидетельства гипертрофированного воздействия текстов на читателя, слушателя или зрителя (смерть, помешательство и пр.), истории успеха рассматриваются как символические преступление и наказание автора. Данные сюжеты помещаются в контекст процесса профессионализации писательства, начавшегося в XVIII–XIX вв., и представлены как проявление имплицитной рефлексии о творческой профессии. Подчеркнуто, что образным выражением трансгрессивности авторского опыта является мотив выхода за пределы рамки, а структурным последствием данной рефлексии становится разрыв целостности нарративных уровней, который особенно отчетливо представлен в произведениях, построенных по принципу текста в тексте.

Ключевые слова

косвенная референция, история успеха, метатекст, фикциональный нарратив, повествовательные уровни, рамка, трансгрессивность

Для цитирования

Ковалев О. А. Смерть читателя, или Цена успеха (об одном случае двойной референции фикционального нарратива) // Сибирский филологический журнал. 2025. № 4. С. 140–152. DOI 10.17223/18137083/93/11

© Ковалев О. А., 2025

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2025. № 4. С. 140–152

Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2025, no. 4, pp. 140–152

The death of the reader, or the price of success: a case of double reference in fictional narrative

Oleg A. Kovalev

Altai State University
Barnaul, Russian Federation

kovalev_oa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-7626-1960>

Abstract

This paper analyzes a group of literary and cinematic narratives where a protagonist's success indirectly expresses authorial desire through the attribution of the author's traits to the character. These are examined as instances of indirect reference. The works of Fyodor Dostoevsky, who frequently endowed his characters with authorial attributes, serve as a primary example. From "Poor Folk" to "The Brothers Karamazov," he populated his works with characters who write, compose, and fantasize, thereby directly or indirectly reflecting on the writer's craft. The analysis also extends to contemporary Russian novels, Mikhail Elizarov's "The Librarian" and Alexei Salnikov's "The Petrovs in the Flu and Around It" and "Indirectly," with the plots exploring the fantasy of the heightened impact of the literature. In these works, the clearest markers of the hero's success are the extreme effects their texts have on readers, listeners, or viewers (causing death, madness, etc.). These success stories are interpreted as the author's symbolic crime and punishment. Situated within the historical professionalization of writing, these narratives manifest an implicit reflection on the creative profession. The analysis also covers films by directors like David Cronenberg, John Carpenter, and Michael Haneke, which feature a convergence of narrative and discourse levels. Figuratively, this authorial self-reflection is expressed through the motif of breaking the frame. Structurally, it ruptures the integrity of narrative levels, especially in texts-within-texts. This theme of artistic transgression, debated in the 19th century, is further traced in Nikolai Gogol's "The Portrait" and Dostoevsky's "Crime and Punishment."

Keywords

indirect reference, success story, metatext, fictional narrative, narrative levels, frame, transgression

For citation

Kovalev O. A. The death of the reader, or the price of success: a case of double reference in fictional narrative. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2025, no. 4, pp. 140–152. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/93/11

Данная статья посвящена одному из случаев построения фикциональных нарративов, а именно повествовательным произведениям, отмеченным параллелизмом между историей успеха вымышленного героя в диегетическом мире и авторской активностью, направленной на текст произведения. Открытые, прямые контакты между разными уровнями повествовательного текста в этом случае могут отсутствовать, и с точки зрения семиотики перед нами случай не прямой референции (непрямого говорения [Гоготишвили, 2006]): явным содержанием повествовательного текста является история персонажа, но косвенно история его успеха отсылает к автору.

Речь идет о тех случаях, когда присутствие автора в диегесисе обнаруживается благодаря приписыванию (часто иносказательному) персонажу тех или иных атрибутов автора – как писателя, творца, что может вступать в противоречие с образом персонажа или, по крайней мере, находится на периферии его образа.

Изучение авторских стратегий успеха является активным направлением социологии литературы [Берг, 2000] и собственно литературоведения (см. многочисленные работы о механизмах автоканонизации). Однако в данном случае речь идет не о том, как в структуре текста, в авторской поэтике реализуется стратегия успеха, а о том, как авторское воображение, рисуя образы успеха, не только исполняет авторское намерение, но и – тем или иным образом – наказывает автора, т. е. о воображаемых преступлениях и наказаниях как составляющих авторской рефлексии о творчестве.

В аспекте данной темы главный интерес представляют случаи, когда в произведении рассказывается о нарушении границ повествовательных уровней, целиком принадлежащих диеггесису (например, когда фантазия вымышленного автора начинает влиять на его собственную жизнь и вымысел фиктивного автора внедряется в реальность нарратива, частью которого он является).

Важнейший аспект темы успеха в этом случае – этический. Диеггетический автор становится моделью творчества, которая удовлетворяет устремлениям первичного автора и одновременно получает осуждение, так как в воображаемой модели сила воздействия доводится до предела: произведение получает признание со стороны потусторонних сил, зритель или читатель заканчивает жизнь самоубийством, умирает от силы воздействия произведения, сходит с ума и пр.

Писатель, которого в контексте данной проблемы следует назвать первым, – Ф. М. Достоевский. Хорошо известно частое приписывание им своим персонажам различных атрибутов автора. Начиная с повести «Бедные люди» и заканчивая романом «Братья Карамазовы» Достоевский выводит в своих произведениях людей пишущих, сочиняющих, фантазирующих, тем самым прямо или косвенно рефлексировав о писательском ремесле.

В рамках темы данной статьи особое значение имеет случай Ивана Карамазова, персонажа последнего романа Достоевского – не только как фиктивного автора поэмы «Великий Инквизитор», но и как собеседника своего младшего брата. В разговоре с Алексеем в знаменитой IV главе пятой книги второй части Иван использует способы воздействия, напоминающие эффективные писательские приемы. В частности, Иван рассказывает историю, рассчитанную на шоковое воздействие, как бы проверяя одновременно и действенность самой истории, и реакцию слушателя, которая оказывается трансгрессивной: кроткий и верующий Алексей соглашается с экстремальным выводом Ивана – расстрелять генерала (Достоевский, 1976, с. 221). Перед нами модель художественной коммуникации, где младшему брату отводится роль читателя, а старшему – если и не сочинителя, то рассказчика, воздействующего на собеседника посредством своих историй, а следовательно, в известном смысле автора.

В поведении Ивана есть изрядная доля жестокости в отношении младшего брата («Ничего, я тоже хочу мучиться», – отвечает Алексей в ответ на предупреждение Ивана (Достоевский, 1976, с. 221)). Испытанию подвергается вера Алексея, его фундаментальные жизненные принципы, и в этом смысле поведение Ивана мало чем отличается от поведения автора, который, испытывая веру младшего Карамазова, заставляет старца «провонять».

Разграничение произведения как вымысла, выдающего себя за реальность, с одной стороны, и сообщения, предполагающего коммуникацию, у Михаила Ямпольского рассматривается как противоположность двух аспектов – повествовательного текста, с одной стороны, и дискурса, с другой [Ямпольский, 2004, с. 252].

Вымышленная реальность имеет особый онтологический статус. Можно говорить, с одной стороны, о ее стремлении к самодостаточности, замкнутости, полноте, объективности, убедительности (по сути, это те свойства произведения, которые обычно воспринимаются как некий идеал литературного творчества). Автор здесь выступает как творец автономной реальности, связи которой с первичной реальностью (его собственным существованием) либо несущественны для читателя, либо всячески маскируются.

С другой стороны, для многих авторов характерно стремление, отталкиваясь от собственных впечатлений, трансформируя свой жизненный опыт, подавляя и скрывая желание исповедоваться, по сути, рассказывать о себе.

Указанная двойственность художественного вымысла затрудняет и сам процесс интерпретации. Ведь, какова бы ни была рассказываемая в произведении история, мы вправе ставить вопрос о том, каким образом и в каком аспекте автор посредством этой истории рассказывает о себе.

Желание читателя подчиниться иллюзии и закрыть глаза на естественную и неизбежную связь между автором и героем – преимущественно потребность читателя жанровой литературы, почти не предполагающей диалог с автором в процессе чтения. Но это лишь один из моментов чтения. Диалектика процесса чтения допускает возможное желание читателя увидеть за вымыслом первоисточник – то, что на самом деле явилось основой вымысла (и о чем как бы «на самом деле» рассказывает текст).

Данный тип рецепции можно условно назвать поиском автора, и он связан с не менее естественным желанием демистифицировать текст (в какой-то степени о данном механизме напоминает желание Бенгальского, персонажа романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», разоблачить иллюзию на сеансе магии в главе 12 «Черная магия и ее разоблачение»: «– Вот, граждане, мы с вами видели случай так называемого массового гипноза. Чисто научный опыт, как нельзя лучше доказывающий, что никаких чудес и магии не существует. Попросим же маэстро Воланда разоблачить нам этот опыт» (Булгаков, 1992, с. 122)).

Последующее возмущение Фагота словами Бенгальского – косвенное выражение нежелания автора раскрывать истинную природу вымысла, желание, чтобы читатель верил в подлинность чуда материализации авторской воли и фантазии. Данный эпизод входит в обширный ряд иносказательного изображения художественного творчества в литературе. Реальность магии в данном случае представляет в своей основе стремление отстоять власть художника над миром.

Одной из важных форм рефлексии относительно творчества и границ реальности является создание образа человека, фантазирующего, лгущего или дающего заведомо либо непроизвольно ложную информацию. Но квалификация персонажа как лжеца свидетельствует о его неуспешности как автора.

Категория успеха чрезвычайно важна для художника, в том числе писателя. Это не просто выражение профессиональных амбиций – дело касается самой онтологии произведения – ведь оно существует постольку, поскольку оказывает определенное – в заданном направлении – воздействие. Автор, так сказать, обречен на то, чтобы стремиться к успеху.

Большая часть рассматриваемых здесь примеров относится к литературе XIX–XX вв. и кинематографу XX–XXI вв. Но встречается подобное моделирование эффективного творчества и раньше.

Так, например, в романе французского писателя начала XVIII в. Алена-Рене Лесажа «Хромой бес» (1707) условный трагик в разговоре с не менее условным

сочинителем комедий приводит разные свидетельства совершенства своих трагедий, как то: аплодисменты и другие показатели успеха. Из них особенно интересна реакция некой графини Вией-Брюон. Перед нами предстает развернутая картина восприятия воображаемой зрительницы, расцениваемая трагиком как свидетельство абсолютного успеха: «Elle pleurait à chaudes larmes dès la première scene. Elle fut obligée de changer de mouchoir au second acte; elle ne fit que sangloter au troisième; elle se trouva mal au quatrième; et jeu crus, à la catastrophe, qu'elle allait mourir avec le héros de ma pièce» (Le Sage, 1987, p. 422) ¹. Перед нами пародийное изображение реакции восторженной зрительницы на пьесу. Воображаемый автор фантазирует относительно максимального успеха произведения, и пределом успеха становится смерть зрителя. Смерть, таким образом, использована как знак максимальной силы воздействия произведения. При этом обнажается, по сути, основная закономерность интересующего нас параллелизма: усиление силы воздействия произведения в определенный момент вызывает у автора страх или чувство вины, осознание того, что перейдена некая черта допустимого, что превращает автора в преступника.

Современная отечественная литература дает не менее показательные и, несомненно, более многочисленные случаи авторского фантазирования относительно силы воздействия художественного произведения. В качестве примера можно назвать романы Михаила Елизарова «Библиотекарь» (2007), Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» (2016) и «Опосредованно» (2018).

Один из персонажей романа «Петровы в гриппе и вокруг него», начинающий литератор Сергей страдает от зрелища чужого писательского успеха: «Во время, когда жил Сергей, и даже чуть раньше, со всех сторон через радио и телевизор вываливались на него примеры писательского успеха, примеры чудовищного везения, совпадения читательского вкуса, проницательности литературного агента и провидения» (Сальников, 2021, с. 249). При этом в собственном романе Сергея он – успешный литератор («Себя Сергей переделал в успешного драматурга, бывшего одноклассника, добившегося успеха, катающегося по международным фестивалям и фигурирующего только как некий образ, к которому переделанный Петров чувствовал зависть» (Сальников, 2021, с. 252)).

Показателем успеха является известность, ради которой фиктивный автор, страдающий от отсутствия признания, должен принести себя в жертву («видимо, он выстроил в голове какой-то сюжет, который должен был реализоваться именно посредством того, что Петров должен был стрелять в Сергея» (Сальников, 2021, с. 251)). Но успех здесь связан со смертью не читателя, а самого автора, которую тот воспринимает как цену успеха.

В романах «Библиотекарь» и «Опосредованно» рассказывается о власти книги или текста. Можно предположить, что замысел этих произведений родился из писательской мечты о власти, которая проявляется в силе воздействия. Характерно, что названные произведения написаны в период ослабления социальных функций литературы и сокращения читательского спроса, вообще читающих людей.

¹ В пер. Е. А. Гунста: «С первой же сцены она залилась горячими слезами, во время второй ей пришлось переменить носовой платок, в третьем акте она беспрерывно рыдала, в четвертом ей стало дурно, и я уже боялся, как бы при развязке она не испустила дух вместе с героем моей пьесы».

В обоих произведениях читательская аудитория представлена как относительно узкий круг сектантов, не стремящихся делиться своим опытом с простыми смертными. У Сальникова ценители литературы уподобляются наркоманам, получающим запретные наслаждения («Опосредованно»). При этом наркотиком является «литра» (в отличие от обычной литературы), действие которой подробно описывается; появляется даже нечто вроде передозировки, вызывающей смерть, – речь идет о текстах, сила воздействия которых столь велика, что они могут вызвать инфаркт.

В романе Елизарова литература тоже ассоциируется со смертью, только здесь смерть связана с битвой за книгу, обладающую сверхсилой. Автором этих книг является третьестепенный советский писатель Громов. Успех Громова посмертный, притом это успех представителя ушедшей в прошлое литературной традиции.

В обоих романах сила текстов не связана с их эстетической ценностью, хотя среди произведений, действие которых описывается в романе «Опосредованно», есть такие безусловные художественные шедевры, как «Рождественская звезда» Бориса Пастернака или «В этой роще березовой...» Николая Заболоцкого, а описание механизма воздействия текстов может быть прочитано как авторская программа работы со стилем произведения: и в том и в другом случае силу воздействия определяет способность создавать сравнения, т. е. видеть неочевидные сходства между явлениями окружающего мира.

В обоих романах фантастический сюжет рождается из рефлексии о природе литературы. Авторская фантазия является продолжением определенных теоретико-литературных концепций, например представления рецептивной эстетики об ослаблении эстетической ценности по мере привыкания.

Высокая цена авторского успеха и символическое наказание за него работают по принципу вытеснения – за осуществлением желания следует наказание, а значит, сюжет произведения – это история одновременно успеха и поражения. Особенно отчетливо эта логика работает в жанрах, ориентированных на произведение значительного эмоционального воздействия – страха, волнения, радости, умиления, смеха и пр.

В XVIII–XIX вв. в Европе и в России принципиально меняются социальные условия существования художника². Тема успеха в эпоху профессионализации литераторов выходит на передний план, но одновременно в самом понятии успеха происходит дифференциация – разделение или даже противопоставление успеха мнимого и подлинного. Данное разделение часто приводит к противопоставлению высокого и массового (низкого) искусства, а темой произведения нередко оказывается выбор творческого человека между легким и «тяжелым» успехом.

Проблема эта хорошо известна по произведениям Н. В. Гоголя («Портрет», «Мертвые души» и О. де Бальзака («Утраченные иллюзии»). И в том и в другом случае за выбором героя стоит самоопределение первичного автора, т. е. самих Гоголя и Бальзака относительно высокой и низкой литературы. Писатель отвергает актуальную для него перспективу низкого искусства: в случае Гоголя речь идет скорее всего о соблазне чистого, т. е. бесцельного комизма, а в случае Бальзака – об отвержении механизмов прямого воздействия, характерных для «неистой» словесности (Balzac, 1977, p. 348–349).

² См. одно из исследований, посвященных изменению статуса автора в Европе, преимущественно в Англии: [Алябьева, 2004].

В повести «Портрет» Н. В. Гоголь осуществил скрытую рефлексию относительно авторской успешности в образе художника Чарткова. Символом искусства как сделки со злом стал образ старика, изображенного неправдоподобно реалистично.

Интересно, что соблазн уронить свое искусство, поддавшись требованиям массовой публики, символически связывается здесь с подменой искусства самой реальностью, выразившейся с помощью мотива преодоления рамок. Трансгрессия в этом случае двоякая: во-первых, это слишком натуралистичное изображение старика, во-вторых, фантастический мотив ожившего изображения. При этом успех у публики представлен как фактор, разрушающий художника, а следовательно, как свидетельство его творческого краха.

И чрезмерная глубина, и погоня за успехом любой ценой создают эффект выхода за пределы искусства, что образно оформляется как пересечение рамки или оживание статичного образа. И натурализм, и желание идти на поводу у публики представлены Гоголем как своего рода граница, предел для искусства. И то и другое отражает эстетические дискуссии эпохи: с одной стороны, критику принципа так называемого дагерротипизма, т. е. копирования объекта, с другой – отрицание коммерческой литературы, в это время представленной такими журналистами, как Осип Сенковский, и такими популярными писателями, как Фаддей Булгарин. При всей сложности гоголевской мотивации речь в значительной степени идет о тех правилах игры, которые диктует буржуазная эпоха, с ее культом успеха, и которой Гоголь стремится противопоставить идеал религиозного искусства.

Позже мотив разрушения рамки – своего рода аналог преодоления рамки картины стариком, изображенным в повести Н. В. Гоголя, периодически возникает в творчестве Достоевского (см. подробнее [Ковалев, 2008]).

Особое значение в этом контексте имеет случай Бальзака – писателя, который в романе «Утраченные иллюзии» под сомнение поставил ценность легкого и быстрого успеха, противопоставив пути двух персонажей – Этьена Лусто и Даниеля д'Артеза. Но и в собственном творчестве Бальзака мы видим характерное колебание между серьезностью, грандиозностью замыслов и склонностью к эффектам, приемам бульварной литературы. И у Гоголя, и у Бальзака, таким образом, производится дифференциация в самой категории успеха.

Тень Фауста неизбежно ложится на данный сюжет, так как речь идет об успехе любой ценой, и это неизбежно предполагает оборотную сторону успеха – наказание, а в некоторых случаях контуры истории сделки со злом становятся весьма отчетливы. В частности, в «Утраченных иллюзиях» Бальзака Люсьену Шардону ради успеха приходится осуществить символическую продажу души журналисту Этьену Лусто³.

Если мы обратимся к собственно массовому искусству, например жанровому кинематографу, то найдем здесь такие относительно простые случаи параллелизма линии автора и линии героя, как, например, фильмы в жанре хоррора, снятые в 1980–1990-х гг. Дэвидом Кроненбергом и Джоном Карпентером, – «Видеодром» (Videodrome, 1982) Д. Кроненберга, «В пасти безумия» (In the Mouth of Madness) (1994) Дж. Карпентера. Авторское желание максимального успеха в вымышленной реальности трактуется как максимальная сила воздействия: вымышленный создатель фильма переживает максимальный успех. У Дж. Карпентера фильм

³ См. о реальной подоплеке взаимоотношений Шардона и Лусто, а также о разных версиях сделки героя со злом: [Chollet, 1977].

внутренний оказывает именно то воздействие, к которому, в соответствии с законами жанра, стремится первичный автор. Что является показателем успешности автора хоррора? Максимальный испуг, пределом которого является безумие или смерть зрителя. Но эта максимальная степень успешности не может не вызывать страх и осуждение со стороны самого автора⁴. Точнее, первичный автор решает проблему создания эффективного хоррора, изображая фиктивного автора, решающего данную задачу максимально эффективно, но с недопустимыми или невозможными для реального автора последствиями.

Например, в фильме «В пасти безумия» речь идет о вымышленном писателе Суэттере Кейне, более успешном, чем Стивен Кинг. С точки зрения жанра хоррора это максимальный успех (по определению невозможно быть лучше Стивена Кинга в данном жанре), и он оказывается возможным лишь благодаря тому, что писатель создал ужас, проникающий в реальность: жестокость охватывает читателей, вымысел становится реальностью. Так появляется книга, читать которую смертельно опасно.

Стремление усилить степень воздействия произведения приводит к преодолению условности искусства. Автор переступает черту, отделяющую искусство от жизни. Изображенная жестокость в фильме Карпентера превращается в жестокость реальную.

Тему успеха чрезвычайно актуализирует построение произведения по принципу текста в тексте – речь в данном случае идет об успехе героя как фиктивного автора. «Гамлет» В. Шекспира может рассматриваться в данном контексте: «Убийство Гонзаго» в известном смысле является произведением Гамлета – и произведением вполне успешным. А учитывая тот факт, что желание Гамлета произвести впечатление на дядю в тексте произведения сопоставлено со стремлением Клавдия и Полония создать для Гамлета ситуацию саморазоблачения, проект Гамлета кажется успешным вдвойне.

Лучшей и наиболее естественной визуализацией описываемого здесь механизма является образ рамки, целостность которой нарушается.

В XIX и особенно в XX в. благодаря фотографии, кинематографу тема успеха как силы воздействия становится особенно актуальной. И в том, и в другом искусстве присутствует принцип преодоления границ, тем более что изначально оба искусства не воспринимались как собственно искусство – скорее как техническое изобретение, преодолевающее границы искусства, его условность, оставаясь при этом по своей сути репрезентацией.

Кинематограф, как известно, вообще начинался с шока, жестокость изначально находилась в самой природе его воздействия. Вероятно, один из самых жестоких фильмов в истории кино – «Забавные игры» (1997) Михаэля Ханеке – строится на переносе мотива жестокости с уровня диегесиса на уровень дискурса, т. е. автора. Возможные объяснения жестокости двух подростков издевательски блокируются (ёрничая, один из подростков перебирает возможные стандартные объяснения поведения садистов-убийц), тем самым снимая вопрос о мотивах по-

⁴ Приведем здесь интересное свидетельство из области исполнительского искусства. По словам пианиста Андрея Гаврилова, Святослав Рихтер, феноменальная сила воздействия искусства которого является практически общепризнанной, похвалялся тем, что убил своей игрой знакомого профессора. «Что значили его слова? Бравлада блистательного мастера? Вот, мол, как я сыграл! Профессора мертвые в снег падают. Он ведь любил хвастаться тем, сколько человек на его концертах умерли. И меня втягивал в это мрачное соревнование» (Гаврилов, 2019, с. 231)).

ведения подростков и оставляя единственной ответственной за жестокость инстанцией самого автора (режиссера). Тем самым Ханеке актуализирует тему жестокости искусства. Связь подростков с инстанцией автора, а точнее, гротескное соединение диегесиса и дискурса обнажается в эпизоде с пультом: когда события вырвались из-под контроля подростков и пошли не по плану (их авторскому плану), один из них берет пульт и перематывает пленку к началу эпизода, чтобы предотвратить уже совершенное жертвой убийство одного из подростков.

Особый вариант истории успеха представлен в фильме «Стрингер» (реж. Дэн Гилрой, 2014). Главный герой данного фильма может быть отнесен к типу антигероя. Луис Блум успешен, предприимчив, добивается своего, но при этом не вызывает у зрителя симпатии. Возможность полного сопереживания зрителя герою блокируется с самого начала: перед нами вор, который понял, что деньги можно извлекать из информации, если суметь опередить полицию и репортеров. Он настолько одержим успехом, что не останавливается ради этого ни перед чем. Герой здесь – именно тот человек, который способен переходить запретную черту в поведении и в общении с другими людьми.

Фильм «Стрингер» – яркий пример произведения, где косвенно актуализируется этическая сторона процесса и результата творчества. Пределом погони за свежей информацией может стать присутствие на месте преступления в момент его совершения, а если пойти еще дальше – его совершение. В результате репрезентация постепенно заменяется реальностью.

Успех антигероя фильма связан со знанием: увидеть, узнать раньше и больше всех. Это дает не только деньги, но и чувство превосходства.

Фильм обозначает вопрос: готовы ли создатели фильма идти на любые жертвы ради успеха своей картины?

Но в поле этической проблематизации неизбежно вовлекается еще одна инстанция. С помощью сюжета моделируется незаконный опыт, к которому приобщается и зритель⁵. Предприимчивость героя, его желание найти работу и преуспеть, планировать и рассчитывать, рисковать и выигрывать, затрагивая знакомые практически любому человеку цели, проецируются на жизнь зрителя фильма. Зрителю отводится положение наблюдателя, который видит слишком много, не имея возможности вмешаться. В результате он тоже оказывается незаконным наблюдателем.

Есть в фильме «Стрингер» такой важный эпизод: редактор новостей недвусмысленно дает понять, что для нее главное не правда, не безопасность граждан – ее зрителей, а только сила воздействия, которая и гарантирует успех. Зритель оказывается в ситуации символического выбора – на что он готов пойти ради успеха?

Как бы ни была двусмысленна эта ситуация в этическом плане, мы не можем не заметить широкую распространенность ее аналогов в области литературы. И самый известный пример здесь – роман «Преступление и наказание», автор которого устраивает испытание для читателя через самоидентификацию с убийцей.

⁵ Безусловно, данный фильм представляет собой художественную реакцию на ту особенность современных новостных программ, которые, по словам Х. Штейерль, «создают впечатление исключительности описываемых событий, непрерывного кризиса, состояния повышенной готовности и напряжения» [Штейерль, 2021, с. 64]. Однако это не мешает нам рассматривать данный кинотекст как пример авторской рефлексии относительно цены успеха.

Передвижение свидетеля по временной оси к моменту совершения преступления превращает автора из повествователя в соглядатая и символического соучастника и отсылает к экспериментам в области повествования, которые велись еще в XIX в. и суть которых заключалась в замене повествования как рассказа о событии из прошлого на синхронную фиксацию сознания или потока впечатлений героя. Подобный тип повествования, назвав его фантастическим, Достоевский использовал в повести «Кроткая». А если брать трансгрессивность творчества Достоевского широко, то нельзя не вспомнить о его знаменитой погоне за настоящим, заставлявшей писать о едва произошедшем или даже еще намечающемся.

«Преступление и наказание» Достоевского, как и «Портрет» Гоголя – это история автора, нарушившего законы искусства. Эксперименту Раскольникова предшествовало произведение, текст, но он пожелал быть более чем автором. И, превратив отвлеченную теорию в реальность, герой столкнулся с ее шокирующей материальностью.

Со времен критика Николая Михайловского в окололитературоведческом, скорее литературно-критическом, чем научном обиходе довольно широко функционирует понятие «жестокий талант». Так Михайловский назвал свою статью (1882), посвященную Достоевскому – писателю, которого он в значительной степени выводил за пределы собственно литературы [Михайловский, 1989, с. 179]. Критик обращает внимание именно на силу воздействия – выходящую, по мнению автора статьи, за пределы законов искусства, а следовательно, трансгрессивную.

Выход за пределы законов искусства при значительной силе воздействия – эта мысль присутствует и в более ранней статье Н. А. Добролюбова о Достоевском «Забитые люди» (1861). По мнению Добролюбова, произведения Достоевского нельзя оценивать по законам красоты [Добролюбов, 1984, с. 435–436], при том что для эстетики Достоевского категория красоты, как известно, весьма значима.

Образ человека, оживающего и покидающего произведение, – один из наиболее символически нагруженных образов в искусстве XIX–XX вв. Он отражает и споры об искусстве, которые велись в то время, и сложность примирения традиционных концепций с новыми реалиями, и подспудное формирование новых концепций искусства. За ним – и символизация страхов художника, подавленных тайных желаний и инстинктов, и переориентация искусства, обретение им новых функций – то, что в эстетике Белинского, Добролюбова, Чернышевского обычно рассматривалось как сближение с жизнью.

Тема трансгрессии появляется уже в первом произведении Достоевского – повести «Бедные люди» (1845). Мы имеем в виду странную и, по всей видимости, амбивалентную оценку повести «Шинель» через реакцию Макара Девушкина. Возмущение героя вызывает именно глубина проникновения, некое авторское бесстыдство, которое мешает наблюдаемому герою сохранять благопристойную видимость, скрывая от наблюдателя свое бытовое убожество. Макара возмущает здесь прежде всего окончательность приговора, завершенность образа. А потому в этой оценке есть двусмысленность: Гоголь обвиняется одновременно в завершении образа, и в переходе рамки, свидетельствующем о силе проникновения в реальность – т. е. в оживлении образа.

Задачи данной статьи не предполагают подробного рассмотрения темы жестокости в литературе. Да это и невозможно в пределах столь краткого исследования. Проблемой жестокости активно занимаются прежде всего социологи и психологи.

В литературоведении и культурологии эта тема изучалась преимущественно с точки зрения изображения жестокости, т. е. жестокости в диегесисе (см., например: [Мюллер-Функ, 2023]).

Значительно реже и в основном в рамках литературной и философской критики затрагивался вопрос о жестокости автора. При этом два аспекта жестокости, разумеется, связаны между собой: атрибут жестокости зачастую приписывался автору, который, изображая без особой необходимости жестокость, тем самым подвергал читателя усиленному психологическому воздействию.

Чрезмерная жестокость неизбежно ставит вопрос о трансгрессии – преодолении границ между литературой и нелитературой, выходе за пределы литературы и искусства. Но трансгрессия одновременно означает преодоление автоматизма восприятия, поэтому нередко расценивается как возрождение подлинного искусства [Максимов, 2000, с. 7].

В классической работе «Структура художественного текста» Ю. М. Лотман показал значение категории границы для определения понятий «событие» и «сюжет» [Лотман, 1998, с. 224]. Сюжетность в его понимании представляет собой трансгрессию, переход (в широком смысле) персонажа через границу. Однако данное понимание может быть спроецировано и на само определение литературы. Нарушение запрета, переоценка ценностей, получение тайного знания – события, без которых автор не отвечает своему назначению.

Проанализированные в данной статье произведения литературы и кинематографа представляют собой один из возможных вариантов воображаемой проекции этой трансгрессивности во внутреннюю реальность произведения. Тот вариант трансгрессии, который представлен в проанализированных в данной статье произведениях, является формой осознания автором своей воли к власти. За данными сюжетами стоит мечта о власти художника, силе его искусства, стремление повысить свой символический статус с одновременным взвешиванием последствий своего поведения.

При этом автор предлагает читателю пережить успех героя как собственный. Реализуя свою индивидуальность, автор в то же время социализует собственное желание успеха и свою волю к власти, по сути обезличивая их. Чей это успех – читателя (потому что в конечном счете это его переживание), автора (потому что здесь важна мотивировка фантазии) или героя (потому что ему он приписывается)? Трансгрессия проявляется и в нарушении определенности границ между героем, автором и читателем, обнажении их условности и фиктивности. Двусмысленность репрезентации оборачивается ее крахом.

Список литературы

Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. М.: НЛО, 2004. 400 с.

Берг М. Литературократия. М.: НЛО, 2000. 352 с.

Гоголишвили Л. А. Непрямое говорение. М.: ЯСК, 2006. 720 с.

Добролюбов Н. А. Забытые люди // Добролюбов Н. А. Литературная критика: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 419–473.

Ковалев О. А. Три экфрасиса // Сибирский филологический журнал. 2008. № 2. С. 57–67.

Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 702 с.

Максимов В. Антонен Арто, его театр и его двойник // Арто А. Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 5–34.

Михайловский Н. К. Жестокий талант // Михайловский Н. К. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. Л.: Худож. лит., 1989. С. 153–234.

Мюллер-Функ В. Жестокость. История насилия в культуре и судьбах человечества. М.: АСТ, 2023. 416 с.

Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999–2009 гг. Н. Новгород: Красная ласточка, 2021. 200 с.

Ямпольский М. Дискурс и повествование // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф в поисках смысла. М.: НЛЮ, 2004. С. 251–276.

Chollet R. Introduction. In: Balzac. *La Comédie humaine. V. Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie Parisienne*. Paris, Gallimard, 1977. P. 3–108.

Список источников

Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 5. 734 с.

Гаврилов А. Чайник, Фира и Андрей. Эпизоды из жизни ненародного артиста. Asteroid Publishing Inc., 2019. 409 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 511 с.

Сальников А. Б. Петровы в grippe и вокруг него. М.: Изд-во АСТ, 2021. 411 с.

Balzac. *La Comédie humaine. V. Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie Parisienne*. Paris: Gallimard, 1977. 1574 p.

Le Sage. *Le diable boiteux // Romanciers du XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987. P. 271–494.

References

Alyab'eva L. *Literaturnaya professiya v Anglii v 16–19 vekakh* [The literary profession in England in the 16th–19th centuries]. Moscow, NLO, 2004, 400 p.

Berg M. *Literaturokratiya* [The power of literature]. Moscow, NLO, 2000, 352 p.

Cholet R. Introduction. In: Balzac. *La Comédie humaine. V. Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie Parisienne*. Paris, Gallimard, 1977, pp. 3–108.

Dobrolyubov N. A. Zabitye lyudi [Downtrodden people]. In: Dobrolyubov N. A. *Literaturnaya kritika: v 2 t.* [Literary criticism: in 2 vols.]. Leningrad, Khudozh. lit., 1984, vol. 2, pp. 419–473.

Gogotishvili L. A. *Nepryamoe govorenie* [Indirect speaking]. Moscow, LRC Publishing House, 2006, 720 p.

Kovalev O. A. Tri ekfrasisa [Three ekphrasis]. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal* [Siberian Journal of Philology]. 2008, no. 2, pp. 57–67.

Lotman Yu. M. *Ob iskusstve* [On art]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb, 1998, 702 p.

Maksimov V. Antonen Arto, ego teatr i ego dvoynik [Antonin Artaud, his theater, and his double]. In: Arto A. *Teatr i ego dvoynik* [The theater and its doppelganger]. St. Petersburg, Simpozium, 2000, pp. 5–34.

Mikhaylovskiy N. K. Zhestokiy talant [A cruel talent]. In: Mikhaylovskiy N. K. *Stat'i o russkoy literature 19 – nachala 20 veka* [Articles on Russian literature of the 19th and early 20th centuries]. Leningrad, Khudozh. lit., 1989, pp. 153–234.

Müller-Funk W. *Zhestokost'. Istoriya nasiliya v kul'ture i sud'bakh chelovechestva* [Cruelty. The history of violence in culture and the fate of humanity]. Moscow, AST, 2023, 416 p.

Steyrer H. *Po tu storonu reprezentatsii. Esse 1999–2009 gg.* [Beyond representation. Essays from 1999–2009]. N. Novgorod, Krasnaya lastochka, 2021, 200 p.

Yampol'skiy M. Diskurs i povestvovanie [Discourse and narrative]. In: Yampol'skiy M. *Yazyk – telo – sluchay: Kinematograf v poiskakh smysla* [Language – Body – Case: Cinema in search of meaning]. Moscow, NLO, 2004, pp. 251–276.

List of sources

Balzac. *La Comédie humaine. V. Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie Parisienne*. Paris, Gallimard, 1977, 1574 p.

Bulgakov M. A. *Sobr. soch.: V 5 t.* [Collected works: In 5 vols.]. Moscow, Khudozh. lit., 1992, vol. 5, 734 p.

Dostoevskiy F. M. *Poln. sobr. soch.: V 30 t.* [Complete works: In 30 vols.]. Leningrad, Nauka, 1976, vol. 14, 511 p.

Gavrilov A. *Chaynik, Fira i Andrey. Epizody iz zhizni nenarodnogo artista* [Chaynik, Fira, and Andrey. Episodes from the life of an unpopular artist]. Asteroid Publishing Inc., 2019, 409 p.

Le Sage. Le diable boiteux. In: *Romanciers du XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1987, pp. 271–494.

Sal'nikov A. B. *Petrovy v grippe i vokrug nego* [Petrovs in and around the Flu]. Moscow, AST, 2021, 411 p.

Информация об авторе

Олег Александрович Ковалев, кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия)

Information about author

Oleg A. Kovalev, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of General and Applied Philology, Literature, and Russian Language, Altai State University (Barnaul, Russian Federation)

Статья поступила в редакцию 18.08.2025;

одобрена после рецензирования 05.09.2025; принята к публикации 05.09.2025

The article was submitted on 18.08.2025;

approved after reviewing on 05.09.2025; accepted for publication on 05.09.2025