

УДК 808.1

doi: 10.18101/1994-0866-2016-2-109-116

### **Коммуникативная стратегия в романе А. Понизовского «Обращение в слух»**

© *Колмакова Оксана Анатольевна*

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Бурятский государственный университет

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6

E-mail: post-oxygen@mail.ru

Рассмотрение художественного текста как результата творческой речевой деятельности позволяет говорить о его коммуникативной функции. В аспекте художественной коммуникации прочтение и понимание нарративного текста становится осуществлением продуктивного коммуникационного процесса между автором и читателем. В романе современного прозаика Антона Понизовского «Обращение в слух» углубление коммуникативной многоплановости осуществляется посредством смены нарраторов, репрезентирующих зачастую диаметрально противоположные языковые личности. Событийно-фактуальный слой рассматриваемого произведения отходит на второй план, уступая место его интерпретациям и оценкам. Коммуникативная ситуация «герой — слушатель» проецируется таким образом на ситуацию «автор — читатель», коррелируя тем самым авторский замысел с читательской рецепцией. Кроме того, многоуровневая коммуникация, в процессе которой сообщение подвергается полемической интерпретации, вводит социально-психологический романский конфликт в пространство онтологических вопросов.

**Ключевые слова:** А. Понизовский, «Обращение в слух», коммуникативная стратегия, нарратор, персонаж, автор, читатель.

Взгляд на художественный текст как на «пространство коммуникации» [4] позволяет рассматривать его не только в качестве совокупности ряда коммуникативных актов нарраторов и персонажей, но и как сообщение в структуре «автор — читатель». Под коммуникативной стратегией принято понимать комплекс представлений адресанта о наиболее оптимальной для него модели коммуникации и о путях реализации этой модели в процессе общения. Новаторство написанного в 2013 г. романа А. Понизовского «Обращение в слух» во многом определяется спецификой избранной автором коммуникативной стратегии. Основной сюжет романа развивается в пространстве коммуникации и представляет собой прослушивание и обсуждение персонажами неких «историй», которые составляют значительную часть авторского «massage'a».

Диегезис романа представлен одной фабульной линией. Мотивировкой сюжета является случайная встреча в Швейцарии четверых русских. 24-летний аспирант-филолог Université de Fribourg Федор, девушка-сноубордистка Леля, бизнесмен-интеллигент Дмитрий Белявский и его супруга Анна вынужденно коротают время (5 дней) в отеле на горнолыжном курорте, «изолированные» от внешнего мира из-за извержения вулкана. Чтобы себя как-то занять, они включаются в исследовательскую деятельность Феди по расшифровке аудиозаписей неких «историй», записанных в России. По теории научного

руководителя Федора профессора Хааса, «чтобы понять национальный характер — не важно, русский, турецкий или швейцарский, — т. е. именно чтобы понять «народную душу», «загадку народной души», нужно было (по Хаасу) выслушать *les récits libres* («свободные повествования») подлинных «обладателей» или «носителей» этой самой «души», т. е. простых швейцарцев или простых португальцев...»\* [9, с. 17]. Тема исследования Феде совпадает с проблематикой романа в целом. Оппозиции «русский — иностранный», «интеллигенция — народ», «национальный — общечеловеческий» определяют специфику конфликта и жанровую принадлежность произведения как «русского интеллигентского романа» [8, с. 186].

Рамочная («декамеронная») композиция текста формирует его сложную коммуникативную структуру. В качестве субъектов коммуникации в романе выступают образы повествователя, целой галереи рассказчиков «историй» и четырех главных героев. Кроме них в тексте ощутимо «присутствие» еще одного «персонажа», появление которого отнюдь не случайно. Этим «персонажем» является Ф. М. Достоевский\*\*, внесший существенный вклад в изучение загадки русской души, главным образом с позиций христианской аксиологии. «Достоевские» темы страдания униженных и оскорбленных звучат почти во всех «историях», объединенных мотивами смерти, боли, алкоголизма, бессмысленной жестокости.

Дискурс Достоевского появляется с первых страниц романа. Так, при знакомстве Белявский адресует к Феде с фразой Мармеладова «А осмелюсь ли, милостивый государь, обратиться к вам с разговором приличным?» (с. 14). Можно говорить о параллелизме мотивов и образов произведений Достоевского и рассматриваемого нами романа. К примеру, в образе Федора соединены черты Алеши Карамазова (искренняя вера во Христа и в русский народ) и князя Мышкина. Как и «забытый» в швейцарском пансионе Мышкин, «Федя уже седьмой год почти безвыездно жил в Швейцарии: жил очень скромно, даже, пожалуй, скудно — и одиноко» (с. 11). Белявский же обнаруживает в себе аллюзии на прагматика Ивана Карамазова, циничного Свидригайлова и атеиста Версилова. Само многоголосие романа Понизовского отвечает основному принципу поэтики Достоевского, как его сформулировал М. М. Бахтин: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского» [1, с. 208]. Однако сблизивший главных героев Достоевский становится для них впоследствии камнем преткновения.

Взаимное непонимание, речевой и психологический дискомфорт, испытываемый героями, вводят аспект полемичности в проблематику романа. Ситуация диалога-конфликта характеризует все уровни архитектоники тек-

---

\* Далее цитаты из произведения будут даны с указанием страниц в круглых скобках.

\*\* В критике сложилось устойчивое мнение о том, что Ф. М. Достоевский является полноценным персонажем романа А. Понизовского (см., например: [6]).

ста: жанрово-стилевой (колебание между fiction и non-fiction<sup>\*\*\*</sup>), сюжетный (швейцарский «рай» и российский «ад») и особенно уровень повествовательной организации. В романе конкурируют книжное и сказовое повествование. Книжное повествование представляет собой чередование традиционного для русского романа гетеродиегетического аукториального (нарратор дистанцирован от героев) и гетеродиегетического акториального (нарратор рассказывает о герое изнутри его сознания). Сказ же представляет собой гомодиегетическое акториальное повествование (рассказ героя о себе).

Говоря о тенденциях манифестации образа повествователя у Понизовского, следует отметить его функции «писателя» и «медиатора». С одной стороны, перед нами экзегетический повествователь, «замещающий» писателя, на что указывает его существенная филологическая компетентность. Повествователь применяет средства параграфематики (в романе смысловые ударения и цитаты выделены курсивом), использует специальную терминологию («свободный нарратив», «компаративная культурология» и др.) и свободно меняет языковые регистры (русский — французский — английский). Использование вводных конструкций как диалогических по отношению к читателю (к примеру: «На шее у Лели <...> был вытатуирован штрихкод. Федору любопытно было, что бы это могло означать, но при знакомстве он, разумеется, не спросил», с. 12) позволяет говорить о формировании образа читателя как единомышленника повествователя.

В языковом воплощении образа повествователя у Понизовского значительную роль играет ирония, которую можно считать основным средством создания авторской модальности. Так, на слова Федей о том, что он «почти научился общаться с другими людьми», повествователь иронически замечает: «Федя не знал, что он не “научился”, а никогда и не умел общаться с другими людьми» (с. 67). Иронией окрашен и диалог героев в эпизоде о том, как хозяин гостиницы Эрик рассказывает о гордости своего заведения — камине, который однако пока не работает. «”Камин нельзя разжигать!” — голос Эрика дрогнул <...> Дмитрий Всеволодович разделил скорбь хозяина: ”Да, это существенный недостаток”» (с. 20).

Медиативная функция нарратора в романе выявляется в его «взаимоотношениях» с персонажами, главным образом с Федей. А. Понизовский обращается к гетеродиегетическому акториальному повествованию, когда нарратор уступает персонажу свои функции говорящего как субъекта речи, сознания и дейксиса. Приведем показательный пример: «Научным руководителем Федора был Никола Хаас, профессор культурной антропологии... то есть антропологии национальной культуры... Федор немного запутался в терминах: название дисциплины, в которой блистал доктор Хаас, не имело точного русского перевода» (с. 17). Очевидно, что субъект речи в приведенном эпизоде — персонаж, хотя повествование оформлено как «третьеличное». И такое «чередование» голосов нарратора и персонажа у Понизовского является регулярным.

---

<sup>\*\*\*</sup> А. Понизовский утверждает, что «свободные повествования» в его романе — это подлинные интервью, сделанные им на Москворецком рынке и в городской больнице г. Одинцово [3].

Автор изображает мысли героя, прибегая к внутренней фокализации [5, т. 2, с. 205–209]. Вот как заканчивается описание сцены несостоявшегося соблазнения Федора Анной Белявской. «Федор почувствовал очень сильное облегчение. Все самое лучшее произошло, и даже повод для гордости появился — а ничего неприятного не успело случиться» (с. 214). В приведенном фрагменте смена модального значения, характеризующего важную для читателя содержательно-фактуальную информацию, происходит во внутренней речи персонажа: отрицательная алетическая модальность («ничего не успело случиться») сменяет положительную («все произошло»). Данный прием сближает образы повествователя и героя. Думается, что игра с повествовательной формой у Понизовского не сводится только лишь к преодолению авторского монологизма. Логика смены типов повествования в пределах одного текста связана с решением определенных художественных задач. Во всяком случае читателю становятся очевидными авторские симпатии к герою, которому дано право быть субъектом коммуникации.

В авторской коммуникации значительную роль играют «истории простых людей», имитирующие нефикциональный нарратив. Обращаясь к характерному сказу [10, с. 190], А. Понизовский создает яркие образы героев-рассказчиков. В сказовом повествовании язык наиболее полно раскрывает свою способность быть «тончайшим инструментом самовыражения личности» [7, т. 2, с. 17]. Кроме того, сказ создает иллюзию канонической речевой ситуации, т. к. последовательно строит образы говорящего и слушающего и формирует высказывание, разворачивающееся по мере развития событий. Однако «сказ лишь сигнализирован, лишь обозначен как форма устного повествовательного монолога <...> Сказ строит рассказчика, но сам — построение писателя. Или вернее: в сказе дан образ не только рассказчика, но и автора» [2, с. 35].

Авторское «участие» в сказовых монологах проявляется в степени дистанцирования от героя-рассказчика. Дистанция эта определяется типом тональности сказового нарратива, главным образом лирической или комической, которые маркированы спецификой манеры изложения и коммуникативной стратегии. Соответственно, лиризм сказового слова сокращает дистанцию между рассказчиком и автором, комизм — увеличивает ее.

Комизм, как правило, возникает в историях о страшном. Например, в «Рассказе о разбитой бутылке», повествующем о беспросветных буднях колхозной жизни (когда доить корову девочка учится с четырех лет, с десяти — водить «МАЗ», а в четырнадцать лет спасает брата в пьяной драке, пырнув кого-то разбитой бутылкой), реплика рассказчицы «В четыре года я такая матершинница была, ой!» сообщает всей истории некоторую долю условности. В «Рассказе о двухтавровой балке», имеющем подзаголовок «Dies irae» («Судный день»), рассказчик «дядя Костя» зловеще предупреждает о неминуемом народном бунте: «Поднимемся все, вся Россия-матушка, всех мочить будем сподряд, всех!» (с. 42). Сниженность оценочно окрашенных суждений, создающая в этом монологе пафос отрицания, одновременно вызывает комический эффект (ср.: «Одна наркота у нас в Одинцово», «Бабульки у нас — нищета! <...> Это же вообще срамотища!»). Фраза же о ма-

сонах в российском правительстве придает комический характер самому образу «дяди Кости» и окончательно подрывает его авторитет как нарратора, а значит — субъекта авторской коммуникации.

Ярким примером сказа лирической тональности в романе являются монологи некой Нины Васильевны «Рассказ незаконнорожденной» и «Рассказ о матери». Эти монологи приобретают характер исповеди, а в их речевой композиции возникает орнаментальное начало. Ощущение ритмичности речи формируют синтаксические параллелизмы и морфологическое единообразие лексики, как, например, в следующем случае: «А потом ей <матери> пришлось оттуда уйти, и она стала ходить по селам побираться. Туда в село пойдет, в другое село пойдет, и я за ней в хвосте, в хвосте постоянно — хожу, побираюсь вместе с ней. Вот это я помню уже. Что я всегда с ней в хвосте ходила. В тот дом пошли, в другой дом пошли...» (с. 8). Кроме того, в истории Нины Васильевны присутствуют мифологические образы-символы, создающие орнаментальное пространство речи: «мать», «дитя», «река», «поле», «хлеб».

Несмотря на индивидуализированность речевой манеры сказовых нарраторов, можно говорить о созданном в романе «коллективном портрете» демократического рассказчика, которому автор явно симпатизирует (даже несмотря на наличие дистанции). На фоне «коллектива» демократических рассказчиков резче обнаруживаются яркие индивидуальности персонажей-интеллигентов, одним из которых является Дмитрий Белявский. Этот персонаж берет на себя роль «дирижера» хора рассказчиков, пытается вскрывать внутренние мотивировки каждого из них и идентифицировать их дискурсы.

Резкость оценок, артистизм и интеллектуальность создают неоднозначный образ Белявского. Вот, например, герой изображает «русского мужика», увиденного Достоевским: «Я “подл и низок” — но зато припадаю и упадаю. Я весь в дерьме — зато падаю, плачу — и все. И — оправдан. И воссияю! И — русский народ!» (с. 279). В уста Белявского автор вкладывает радикальные русофобские идеи, имеющие сегодня немало сторонников («русские — тупиковая ветвь», «русские примитивны», «русские инфантильны» и т. п.).

Автор открыто не осуждает своего героя, но использует ряд приемов, формирующих негативную оценку этого образа. Так, несмотря на обилие просторечной лексики («жратва», «ханка», «брюхо», «совок» и др.), речь Белявского остается книжной, что особенно ярко проявляется в употреблении слов и выражений, которые для рядового читателя семантизируются как агнонимы («первобытная хтонь», «пирамида Маслоу», «инфантильность самосознания» и др.). Книжный характер речи Белявского становится маркером авторского отчуждения.

Единство когнитивной базы определяет общность позиций супругов Белявских. Если Дмитрий формулирует свои взгляды в форме публицистических инвектив, то Анна говорит о своей неприязни к русской жизни метафорическим языком. «Войдите в любую квартиру, — рассуждает Анна, — не в центре, “дизайнерскую” с искусственными людьми, а в любом Мончегорске <...> откройте полупустой шкаф с тряпьем, на кухню пройдите, чтобы клее-

ночка липкая, чтобы в линолеуме дыра, и за дверью бачок течет ржавой струйкой — что, вы думаете, это? Бедность? Нет. Это калиточки, это тропиночки и закоулочки в ночь» (с. 297).

Идейным оппонентом Белявских в романе является Федя. Свою аргументацию православного «кода» русской души Федя строит с опорой на концепцию Достоевского, которого яростно пытается развенчать Дмитрий Белявский (см. главы «Разоблачение Достоевского»). Федя — романтический протагонист, главный субъект фабульной линии. Это персонаж с высокой моральной планкой, коррелирующий с типом «положительно прекрасного героя» Достоевского. Его устами вербализована основная авторская идея об отмене «противоречия между так называемым “мной-субъектом” и “им-объектом”» (с. 201) — идея, заданная в названии романа и актуализированная в категории Слушателя, который в финале полностью растворяется в чужих «историях».

Если Лелю, в сущности, совсем юную девятнадцатилетнюю девушку, трогает жизненный материал «историй», то для Феде важность представляют образы рассказчиков, становящихся для него объектами своеобразной романтической антропологии. Даже негативные факты биографий рассказчиков обладают для Феде положительной аксиологией, поскольку в его сознании эти факты интерпретируются как оригинальные, в конечном счете подлинные, аутентичные. «Человек в первую очередь вспоминает моменты, в которые чувствовал себя максимально *живым!* А уж плохо ли, хорошо ему было — это уже почти все равно!» — восклицает всегда очень сдержанный Федя (с. 437).

«Подлинный — фальшивый» — базовая оппозиция картины мира Феде. Характеристика поведения Анны и Дмитрия Белявских как искусственного, театрального, создает устойчивую отрицательную текстовую оценочность этих образов. И все же Дмитрий Белявский и Федя не антагонисты; они соотносятся друг с другом по принципу дополнительности Н. Бора. Белявский публицистически рассуждает о социальных проблемах, Федя же помещает их в религиозно-философский, онтологический контекст. Так, один из самых ярких пассажей Белявского о тяжелом русском пьянстве наталкивает Феде на мысли о том, что «если целый народ <...> по-черному пьет — может быть, именно этот народ сильнее других ощущает внутреннюю пустоту?» (с. 238).

Итак, проблемно-смысловые полюса, аксиология и символика романа А. Понизовского «Обращение в слух» в значительной степени объективируются коммуникативными стратегиями автора. Писатель создает спектр образов персонажей, в оценочных суждениях которых моделируются отношения автора-демиурга с реальными читателями. Данный прием преодолевает «отложенность» текстовой коммуникации и способствует сближению с читателями разного ранга. При этом коммуникативная структура романа определяет его речевую организацию не только как образца идиостиля писателя, но и как феномена эпохи многоканальной коммуникации.

*Литература*

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. — Киев: Next, 1994. — 511 с.
2. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. — М.: Высшая школа, 1981. — 320 с.
3. Данилкин Л. «Вот эта, кажется, могла бы историю рассказать»: как тележурналист Понизовский написал большой роман на основе рыночных разговоров [Электронный ресурс]. — URL: // <http://bigbook.ru/articles/detail.php?ID=15157>.
4. Долинин К. А. Интерпретация текста. — М.: Просвещение, 1985. — 288 с.
5. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
6. Латынина А. Под знаком Достоевского. Заметки о романе Антона Понизовского «Обращение в слух» // Новый мир. — 2013. — № 6. — С. 160–167.
7. Новиков Л. А. Избранные труды: в 2 т. — М.: Изд-во РУДН, 2001.
8. Оробий С. Глас вопиющего в Швейцарии // Октябрь. — 2013. — № 10. — С. 183–186.
9. Понизовский А. Обращение в слух: роман. — СПб.: Лениздат, Команда А, 2014. — 512 с.
10. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

**Communication strategy in A. Ponizovsky's novel  
«Turning into a Listening Ear»**

***Oksana A. Kolmakova***

PhD in Philology, A/Professor, Department of Russian and Foreign Literature,  
Institute of Philology and Mass Communications, Buryat State University  
6 Ranzhurova St., Ulan-Ude, 670000 Russia

Consideration of the literary text as a result of creative speech activity makes it possible to speak about its communicative function. In the aspect of artistic communication reading and comprehension of narrative text is an implementation of productive communicative process between an author and a reader. In the novel of contemporary writer Anton Ponizovsky «Turning into a Listening Ear» the deepening of communicative counterpoint is done by changing of narrators. The narrators often represent diametrically opposed linguistic personalities. Events and facts of the considered composition fades into the background, giving way to their interpretations and evaluations. Thus the communicative situation «character — listener» is projected on the situation «author — reader», correlating by that the author's concept with the reader's reception. In addition, multi-level communication, during which the message is subjected to a polemical interpretation, introduces the social-psychological novel's conflict into the space of ontological problems.

**Keywords:** A. Ponizovsky, «Turning into a Listening Ear», communication strategy, narrator, character, author, reader.

*References*

1. Bahtin M. M. *Bakhtin M. M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo. Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's work. Problems of Dostoevsky's Poetics]. Kiev: Next Publ., 1994. 511 p.
2. Vinogradov V. V. *Problemy russkoi stilistiki* [Problems of Russian Stylistics]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1981. 320 p.
3. Danilkin L. «Vot eta, kazhetsya, mogla by istoriyu rasskazat'»: kak telezhurnalist Ponizovskii napisal bol'shoi roman na osnove rynochnykh razgovorov [«This One Seems to Be Able to Tell the Story»: How TV journalist Ponizovsky Wrote a Great Novel based on Market Talks]. Available at: <http://bigbook.ru/articles/detail.php?ID=15157>.
4. Dolinin K. A. *Interpretatsiya teksta* [The Interpretation of Texts]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1985. 288 p.

5. Zhenett Zh. *Figury* [The Figures]. In 2 v. Moscow: Sabashnikov's Publishing House, 1998.
6. Latynina A. *Pod znakom Dostoevskogo. Zametki o romane Antona Ponizovskogo «Obrashchenie v sluh»* [Under the Sign of Dostoevsky. Remarks on the Novel «Turning into a Listening Ear» by Anton Ponizovsky]. *Novyi mir — The New World*. 2013. No. 6. Pp. 160–167.
7. Novikov L. A. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. In 2 v. Moscow: Peoples' Friendship University of Russia Publ., 2001.
8. Orobii S. *Glas vopiyushchego v Shveysarii* [The Voice of One Crying in Switzerland]. *Oktyabr' — October*. 2013. No 10. Pp. 183–186.
9. Ponizovskii A. *Obrashchenie v sluh* [Turning into a Listening Ear]. St. Petersburg: Lenizdat, Komanda A Publ., 2014. 512 p.
10. Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2003. 312 p.