

ББК 83.3(2=411.2)6

УДК 82-31

DOI: 10.46726/И.2021.4.5

*В. А. Павлычев***РЕАЛИЗАЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ПРИНЦИПА  
В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л. ДОБЫЧИНА:  
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В статье предпринимается попытка осмыслить поэтику Л. Добычина через методологическое соотнесение с искусством фотографии. На примере малой прозы Л. Добычина рассматривается общее композиционно-семантическое устройство текста. Некоторые аспекты поэтики текстов Л. Добычина могут быть соотнесены с базовыми философскими принципами, формирующими фотографическое искусство. Дискретность композиции и имплицитность художественных образов, формирующих текст, остраивают читательское восприятие и актуализируют необходимость в замедленном, вдумчивом чтении. Однако вне определенной методологической установки, позволяющей комплексно описать и объяснить уникальность стиля Л. Добычина, читательский опыт может оставаться поверхностным. В качестве такой методологической установки может выступать принцип фотоснимка, способный запечатлеть вещи в их статическом состоянии, лишенном потенциала к динамическому развитию. Этот принцип применяется как к композиционной структуре малой прозы Л. Добычина, так и к субъектно-объектным моделям, формирующим ее семантическое, внутреннее устройство. Несмотря на неоднозначность интерпретаций, к которым приводит данное методологическое сопоставление, оно всё же может частично объяснить уникальность поэтики Л. Добычина.

*Ключевые слова:* Добычин, фотография, остранение, малая проза, субъектно-объектные отношения.

*V. A. Pavlychev***REALIZATION OF THE PHOTOGRAPHIC PRINCIPLE  
IN L. DOBYCHIN'S SHORT PROSE:  
STRUCTURAL AND SEMANTIC ASPECT**

The article attempts to comprehend the poetics of L. Dobychin through methodological correlation with the art of photography. Using the example of L. Dobychin's short prose, the general compositional and semantic structure of the text is considered. Some aspects of the poetics of L. Dobychin's texts can be correlated with the basic philosophical principles that form the photographic art. The discreteness of the composition and the implicitness of the artistic images forming the text detract from the reader's perception and actualize the need for slow, thoughtful reading. However, outside of a certain methodological principle that allows to comprehensively describe and explain the uniqueness of L. Dobychin's style, the reader's experience may remain superficial. As such a methodological installation, the principle of a photograph can act, capable of capturing things in their static state, devoid of the potential for dynamic development. This principle applies

both to the compositional structure of L. Dobychin's short prose and to the subject-object models forming its semantic, internal structure. Despite the ambiguity of the interpretations to which this methodological comparison leads, it can still partially explain the uniqueness of L. Dobychin's poetics.

**Key words:** Dobychin, photography, estrangement, defamiliarization, small prose, subject-object relations.

В статье «Литература и кинематограф» В. Б. Шкловский пишет: «Мы живем в бедном и замкнутом мире. Мы не чувствуем мира, в котором живем, как не чувствуем одежды, которая на нас одета. <...> Мир ушел из нашего видения, мы имеем только узнавание вещей. Мы не говорим друг другу “здравствуйте”, мы говорим “...асте”. Весь мир, через который мы проходим, дома, нами незамеченные, стулья, на которых мы сидим, женщины, с которыми мы ходим под руку, говорят нам “..... асте”» [5, с. 4]. Это наблюдение представляется ценным не только в качестве общефилософской установки, описывающей гипотрофию вовлеченности современного человека в действительность, но и в качестве конститутивного принципа, который фиксирует важную особенность поэтики Л. Добычина, а именно — предельную дискретность как повествования, так и образов, формирующих текст.

Процитированный фрагмент статьи Шкловского предваряет дальнейшие рассуждения об остранении — о необходимости присвоения знакомым вещам новых номинаций и новых смысловых перспектив, способных вырвать эти вещи из автоматизма восприятия. В этом смысле поэтика Л. Добычина представляется чем-то противоположным: образы его текстов будто бы нарочито уплощены и опредмечены, доведены до предельной степени инерционного воспроизведения, которое, по Шкловскому, являлось бы антиэстетическим нарушением, умаляющим силу воздействия объекта искусства на реципиента. Однако по некоторым причинам такая особенность добычинских текстов воспринимается читателем как мощнейший острабяющий механизм, не просто переназывающий и препарирующий привычные вещи, но будто бы трансформирующий саму их сущность.

Такая нетипичная, почти парадоксальная ситуация, может быть обусловлена, помимо прочего, внутренней структурой малой прозы Л. Добычина. В науке уже предпринимались попытки описать уникальность поэтики Добычина через сравнение ее композиционного устройства с искусством кино. Выводы, к которым приходит Ф. Федоров в своей статье [4], посвященной данной проблеме, представляются довольно убедительными, однако методологический потенциал этой интерпретации, как нам кажется, не исчерпан. В своей дискретности и разобщенности образов, прозу Добычина было бы так же уместно осмыслить через искусство фотографии, художественный потенциал которой уже в эпоху Добычина выглядел неоспоримым.

Принципиальное отличие фотографии от кинематографа как вида искусства состоит, в первую очередь, в способах взаимодействия с временем как таковым. Если кинематограф распознает и использует время в его непосредственной сущности<sup>1</sup>, то фотография как такового времени не имеет.

---

<sup>1</sup> Заметим, что в данном случае монтаж не играет особой роли: даже если кинофрагменты представлены не в последовательной хронологии типа  $A \rightarrow B \rightarrow C$ , а в хронологии, скажем,  $B \rightarrow C \rightarrow A$ , они всё равно подчинены самой онтологической сущности времени, и развертываются на экране перед зрителем в течение определенного хронологического отрезка.

Е. В. Васильева определяет позицию времени в фотографии через ряд очень точных сентенций. Вот, на наш взгляд, самые важные из них: «Фотография представляет время законченной конструкцией — снимок есть *итог* фрагмента актуального времени. Фотография эсхатологична — она всегда рассказывает о завершённом, представляет *конечность* главным атрибутом происходящего, называет временем только то, что завершено. <...> Любая фотография — событие. *Кадр не локализует происходящее во времени*» (курсив мой. — В. П.) [1, с. 70].

Говорить, что литература как искусство в осмыслении времени сближается с фотографией, было бы не совсем корректно. Даже в самых экспериментальных своих формах, каждый конкретный текст не лишен хронологических координат. Особенно это касается эпоса (пусть и дискретного), в котором субъект и объекты, окружающие его, так или иначе существуют и развиваются в заданном временном промежутке. Даже простое перемещение героя из точки А в точку В задействует необходимый для этого процесса хронологический потенциал. Такой же логике подчиняются и все остальные субъектно-объектные взаимоотношения внутри текста.

Малая проза (говорить далее будем только о ней, не касаясь романов) Л. Добычина и опровергает, и подтверждает этот тезис одновременно. Действительно, субъектно-объектные отношения в рассказах помещены в хронологические сегменты и неизбежно разворачиваются во времени. Однако еще одним существенным признаком, отличающим фотографию от кинематографа, помимо собственно времени, является понятие *динамики*. Под ней, в произвольной форме, предлагаем понимать всякую имплицитную и эксплицитную возможность и непосредственную реализацию *движения* в самом широком смысле — будь то изменения, произошедшие в сознании или жизни героя за отведенный кинолентой отрезок времени, или же какое-либо движение героев/объектов/образов киноленты навстречу друг другу и т. п. Разговор о подобной динамике неизбежен в случае, если мы говорим о кино, но он совершенно избыточен и невозможен применительно к искусству фотографии. Наряду с незнанием времени, фотография также обречена на незнание динамики: образы, запечатленные на фотоснимке, не способны к развитию и переменам, они зафиксированы в своей данности и, возвращаясь к словам Е. В. Васильевой, представляют «итог фрагмента актуального времени» [1, с. 70].

У Добычина мы можем наблюдать нечто сходное: при внешнем сохранении динамики повествования и заданной композиционной структурности, эти *внешние* элементы слабо коррелируют с *внутренним* наполнением текста. Герои его рассказов не изменяются и не развиваются во времени или пространстве, а их положение в тексте сводится к некоему симулятивному присутствию, подобно жизни, которое уместнее было бы назвать существованием, чем жизнью в привычном смысле слова.

Продемонстрируем на примере:

«Селезнева заперла калитку и <...> отправилась.

Предчувствовалась оттепель. Деревья были черны. Огородные плетни делили склоны горок на кривые четырехугольники.

Дымили трубы фабрик. Новые дома стояли — с круглыми углами. <...>

Репейники торчали из-под снега. Серые заборы нависали» [2, с. 64].

Перед нами ряд пейзажных композиций, разрозненных пространств, присутствие которых в тексте продиктовано перемещением героя между ними («Селезнева заперла калитку и <...> отправилась»). Заметим, что повествование в рассказе ведется от третьего лица, и номинально субъектом повествования является сторонний наблюдатель, рассказчик. Однако фактический субъект действия — именно Селезнева, перемещающаяся между различными пространствами. Таким образом, принцип отбора этих пространств представляется очевидным, однако нельзя при этом не отметить их контрастности и равноудаленности друг от друга. Натуралистический пейзаж («Деревья были черны. Огородные плетни...») сразу же сменяется (будто растворяясь, скрадываясь в этом соседстве) монументальным урбанизированным пространством. Переключение между этими кадрами происходит по принципу монтажа, однако редуцированная (вплоть до почти что неразличения<sup>2</sup>) позиция субъекта по отношению к описываемым пространствам, «впечатывает» их в текст в такой пропорции, что из них будто бы изымается всякий динамический потенциал. Такая статуйность и громоздкость пространств роднит их с фотографическими изображениями — недвижимыми и умерщвленными, развернувшимися перед наблюдателем в своей данности. Здесь же напрашивается другая метафора, дополняющая сравнение добычинской прозы с фотографией — механизм ушедших в прошлое диафильмов, которые демонстрировали зрителю фотографии или картинки, часто сопровождаемые комментариями.

Антропологические образы размещаются в тексте по тому же принципу. Всё, что составляет непосредственное окружение главного героя (а иногда и сам герой, с его мыслями, чувствами и действиями), преподносится в статическом модусе, неспособном выразить многообразие эмфатических оттенков, свойственных переменчивому поведению человека. Так, диалог между героями, традиционно занимающий существенное пространство в любом художественном тексте и характеризующий своих участников, у Добычина часто превращается в систему сжатых вопросительно-ответных конструкций, а иногда и вовсе замещается косвенной речью: «Тень аэроплана пробежала по столам, и мы поговорили, сколько получают летчики» [2, с. 71].

Мы видим, что действие («мы поговорили») номинировано, но не экспонировано в полном объеме. Самого разговора нет, есть лишь свидетельство, запечатленный субъектом факт того, что этот разговор состоялся. В данном случае в роли субъекта выступает ребенок, повествование в рассказе ведется от первого лица (что в целом несвойственно для малой прозы Добычина), и, казалось бы, нет никаких препятствий для развернутого изложения событий. Однако субъект выбирает умолчание, сокрытие от читателя даже минимальных подробностей о происходящем. Вновь, как и на фотоснимке, мы можем увидеть выхваченное из общего потока мгновение реальности, но никогда не сможем очутиться *внутри* него и восстановить его сущностное содержание, только если мы не были непосредственными участниками сфотографированного момента. Очевидно, что никто, кроме самих героев Добычина, внутри описываемых «фотоснимков» присутствовать не мог.

---

<sup>2</sup> В исходном тексте предложение, сообщающее о том, что «Селезнева <...> отправилась» осложнено рядом несогласованных определений. Это значимо, поскольку создает эффект затрудненного чтения и будто бы намеренно скрывает от читателя присутствие субъекта действия в тексте.

Перед читателем разворачивается целая галерея персонажей, взаимодействия между которыми представлены через последовательность усеченных, отрывистых фактов: «Гроб с Таисией прибыл из больницы. Кучер привязал вожжами лошадь и пришел сказать. Управделами отпустил конторщиц проводить Таисию. Построились за гробом. Чернякова, поправляя галстук, встала с профуполномоченным, за ними встали регистраторша с курьершей, а за ними — машинистки: Закушняк и Полуектова» [2, с. 67]. Снова наблюдаем акт говорения («кучер <...> пришел сказать»), свернутый в косвенную речь<sup>3</sup>, а затем — механическое перечисление действий, совершаемых героями. Похоронная процессия, традиционно сопровождающаяся глубоким эмоциональным потрясением участвующих, у Добычина превращается в обыденную рутинную процедуру, эмоциональное подключение к которой кажется избыточным. Читатель, однако, видит существенное противоречие между подразумеваемым и непосредственно запечатленным. Ему (читателю) только что продемонстрировали ряд фотоснимков, порождающих в его сознании некий аффект, при этом сами же фотографии, по понятной причине, отобразить этот аффект в динамике неспособны. По словам С. Сонтаг, «фотографии сами не могут ничего объяснить, но неутомимо призывают к дедукции, спекуляции, работе воображения» [3, с. 38].

Верно было бы предположить, кроме всего прочего, что такая дискретность в повествовании и описании вещей является своеобразной формой трансгрессии для субъекта: в момент, когда негативные свойства окружающей действительности преодолевают его (в данном случае в роли субъекта вновь выступает безмолвный наблюдатель, регистрирующий происходящее, а повествование ведется от третьего лица) и расшатывают устоявшийся психологический комфорт, он выбирает отстраниться от этой действительности, спрятаться за тем, что превращает травматический опыт в простой повседневный факт. Объектив фотоаппарата, к слову, также обладает сильным отстраняющим свойством. Вновь обратимся к С. Сонтаг: «Погубленные надежды, молодежные неистовства <...> — все едино, все стрижется под одну гребенку камерой. Фотосъемка установила хроническое вуайеристское отношение к миру, уравнивающее значение всех событий» (курсив мой. — В. П.) [3, с. 22].

Об упоминаемом С. Сонтаг вуайеризме стоит сказать отдельно. Далее она называет фотографию «элегическим искусством», а важным сущностным признаком сфотографированного (в широком смысле) — его трогательность: «Уродливая или нелепая модель может быть трогательной благодаря тому, что внимание фотографа придало ей достоинства» [3, с. 28]. Ключевой здесь является позиция субъекта, спускающего затвор фотоаппарата, а еще точнее — сам факт присутствия этого субъекта, ведь именно он стал тем

<sup>3</sup> Примечательно также, что и без того имплицитная речь героев подается через совершенные формы глагола. В первом цитируемом фрагменте герои «поговорили» о зарплате летчиков, во втором — кучер «пришел сказать» (в аналитической сцепке с «пришел», инфинитив «сказать» также воспринимается как совершенный глагол, грамматически таковым не являясь). Логично, что глагол совершенного вида указывает на завершенность действия, однако у Добычина он используется в том числе для передачи процессуальности — действий, композиционно разворачивающихся во времени. Наблюдается явное несовпадение между планом содержания и планом выражения.

актером, который подарил фотоснимку право на жизнь. Именно этот взгляд, это вуайеристическое упоение и удовольствие не столько от «подсматривания», сколько в целом от процесса *смотрения*, позволяют фотографии обрести уникальные оттенки смыслов. Такая логика вполне применима и к Добычину. Помимо уже упомянутых трансгрессивных свойств его «фотографической прозы» нередко в рассказах актуализируется чувство уюта и некоей меланхолической интонации в наблюдении за героями, застигнутыми в их повседневности и нарочитой обыденности: «Кошка, тряся стул, лизала у себя под хвостиком. Отец шуршал страницами. Маман, посмеиваясь, пришивала кружево к штанам. Я перелистывала книгу» [2, с. 73]. Заметно, как глаголы утратили свою перфектность, холодность и чеканность, которую мы наблюдали в предыдущих случаях. Никуда не ушла дискретность, но здесь она будто бы начинает работать по-другому принципу, позволяя субъекту посредством перечисления коротких фактологических заметок не минимизировать травматичность описываемого, но сделать как можно больше снимков, вызывающих приятные переживания: «Маман, с полузакрытыми глазами, с полотенцем на плече, перемывая чашки, улыбалась. Гости только что ушли — сапожной мазью еще пахло» [2, с. 73].

Меланхолическая интонация, о которой мы говорили, в цитируемом фрагменте не просматривается вовсе, но возникает в тесном композиционном и смысловом единстве с общим содержанием рассказа, в котором повествование ведется от первого лица, а субъектом наблюдения за окружающим миром является ребенок (выше мы уже обращались к этому тексту). Как это часто бывает у Добычина, фигура ребенка непременно актуализирует чувство тревоги, потерянности и страха перед действительностью, довлеющей над беспомощным героем.

Таким образом, «фотографическая» поэтика Добычина не вполне однородна и в зависимости от конкретных имманентных проявлений способна навязывать тексту разные семантические модификации. Однако видимая однородность художественных принципов, на наш взгляд, позволяет применять такой аналитический метод в качестве основополагающего (или одного из таковых) при попытке знакомства с прозой Л. Добычина.

#### Список литературы

1. Васильева Е. В. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 64—79.
2. Добычин Л. Город Эн. М.; СПб.: Т8 Издательские технологии, 2020. 286 с.
3. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Марингем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. 272 с.
4. Федоров Ф. Добычин и кинематограф // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания, статьи, письма / сост. В. Бахтин. СПб.: Журнал «Звезда». 1995. С. 69—77.
5. Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. 59 с.