

Софья Крымская

Высшая государственная инженерно-техническая школа (колледж)  
имени Д. К. Советкина  
sonya.miss-sonya@yandex.ru

Sof'ia Krymskaia

Higher State School of Engineering and Technology (College) named after  
D. K. Sovetkin  
sonya.miss-sonya@yandex.ru

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ И МОДЕЛИ ПАМЯТИ  
В РОМАНЕ ВЕРЫ БОГДАНОВОЙ  
*СЕЗОН ОТРАВЛЕННЫХ ПЛОДОВ*

THE CHARACTER SYSTEM AND MEMORY MODELS  
IN VERA BOGDANOVA'S NOVEL  
*THE SEASON OF POISONED FRUITS*

Статья посвящена осмыслению моделей памяти и системы персонажей в романе *Сезон отравленных плодов* В. Богдановой. В. Богданова преобразует историческую действительность 1990 — 2010-х гг. и создает в романе особую художественно-документальную реальность, представляющую собой персонализированную репрезентацию исторических событий данной эпохи. Тенденция современной русской прозы к освоению документальности, выявляющей скрытую диалогичность и катастрофизм, свойственна и роману Богдановой, характеризующемуся беллетризацией новейшей истории в сочетании с усиленной эмоционально-экспрессивной и оценочной реакцией на исторические события. В *Сезоне отравленных плодов* в зависимости от степени взаимопроникновения художественного и документального появляются фоновые и персонализирующие упоминания, а также коррелятивные упоминания как особый подвид последних.

*Ключевые слова:* В. Богданова, *Сезон отравленных плодов*, система персонажей, модели памяти, документальность, художественно-документальная реальность, дискретный хронотоп, фоновые упоминания, персонализирующие упоминания.

The article is devoted to understanding the models of memory and the system of characters in the novel *The Season of Poisoned Fruits* by V. Bogdanova. V. Bogdanova transforms the historical reality of the 1990s — 2010s and creates in the novel a special artistic and documentary reality, which is a personalized representation of the historical events of this era. The tendency of modern Russian prose to master documentary, revealing hidden

dialogic and catastrophism, is also characteristic of Bogdanova's novel, characterized by the fictionalization of modern history in combination with an enhanced emotionally expressive and evaluative reaction to historical events. In *The Season of poisoned fruits*, depending on the degree of interpenetration of fiction and documentary, background and personalizing mentions appear, as well as correlative mentions as a special subspecies of the latter.

*Keywords:* V. Bogdanova, *The season of poisoned fruits*, character system, memory models, documentality, artistic and documentary reality, discrete chronotope, background mentions, personalizing mentions.

## Введение

В современной русской прозе XXI века все больше намечается тенденция к интенсивному освоению документальности, катастрофизму и скрытой диалогичности как способам организации повествования и освоения реальности. Документальность обеспечивает в данном случае и диалогичность, и катастрофизм, так как позволяет по-новому посмотреть на уже известные исторические события и оценить их, а также сформулировать мироощущение человека эпохи катастроф.

Как утверждает Татьяна Головина, документальность — это «особое качество произведения, открывающее дополнительные возможности воздействия на читателя, благодаря ощущению им достоверности изображенного» (Головина 1987: 78). Состояние современного литературного процесса таково, что документальный и вымышленный элементы тесно переплетаются, создавая уникальный сюжет литературного произведения (Гурска 2019: 9). Художественное позволяет нанизывать на себя необычные документальные свидетельства, которые обогащают друг друга и в постоянном взаимодействии образуют сложную полифоническую структуру художественного произведения.

Кроме того, одной из важных функций современной литературы и ее интерпретативных институтов является, по утверждению Ирины Каспэ, возможность «смягчить прикосновение к самым <...> травматичным зонам» (Каспэ 2010: 46) благодаря взаимодействию документальных и художественных элементов, которое, во-первых, рождает различные модусы восприятия как категории вымысла, так и категории персонального или исторического опыта, а во-вторых, позволяет осмыслить этот опыт в литературном произведении при помощи «специфической модели построения нарратива» (Каспэ 2013: 269–270).

Говоря о своеобразии художественного метода авторов поколения *тридцатилетних* и об особом соединении «прямой документальности и форм литературы для создания художественной документальности времени», Гульнара Алтынбаева замечает, что их произведения содержат элементы, взятые «из личной биографии авторов, истории эпох и придуманных авторами типичных для романного времени событий, ситуаций, героев, развития сюжета» (Алтынбаева 2023: 108).

Упомянутые тенденции современной русской прозы сходятся в выпущенном в 2022 году романе Веры Богдановой *Сезон отравленных плодов*. Он репрезентативен для современного литературного процесса и характеризуется беллетризацией исторической памяти о новейшей истории в сочетании с усиленной эмоционально-экспрессивной и оценочной реакцией на исторические события. Роман Богдановой встраивается в современный литературный процесс, включаясь в дискуссию о 1990-х и предпринимая попытку их осмысления, как это делают, например, и Виктор Пелевин в романе *Generation «П»*, и Сергей Шаргунов в романе *1993*. Сегодня единой концепции данной эпохи не существует, и литература через полифонию голосов и свидетельств пытается разобраться в этом памятном многим историческом периоде.

По-особенному раскрывается в романе Веры Богдановой тема исторической памяти, характерная для современной русской прозы. Как правило, документальная литература говорит о завершившихся эпохах и о болезненной памяти, что можно увидеть в романе *Памяти памяти* Марии Степановой. В *Сезоне отравленных плодов* болезненной предстает не только память, но и сама эпоха 1990-х и 2000-х годов.

### Темпоральная структура и хроникальные особенности романа

*Сезон отравленных плодов* описывает поколение 1990-х годов, выросшее на фоне многочисленных терактов. В интервью Наталье Ломыкиной В. Богданова объясняет: «Я хотела показать, в первую очередь, как 1990-е повлияли на нас: политическая ситуация, нестабильная обстановка и теракты, падение самолетов, захваты заложников, все это на фоне совершенно нестабильной экономической обстановки в стране» (Ломыкина 2022). Именно нестабильность эпохи 1990–2010-х гг. и «появление на мировой арене глобального терроризма» стали, по словам Ильи Кукулина, не только движущей силой для расцвета документалистской литературы в России, но и возможностью для нового переживания пространства и времени, погруженности во время (Kukuljin 2010: 600). Художественное осмысление эпохи в условиях трагичных событий 1993–2015 гг. в России и в мире задает определенные временные ориентиры для художественного времени и вместе с этим — установку на подлинность в романе. Достоверность вписанных в фабулу художественного произведения исторических событий В. Богданова подтверждает в том же интервью: «Когда я писала книгу, я составила таблицу событий по новостям, чтобы не запутаться в датах и отслеживать, что происходило в те годы, о которых я пишу» (Ломыкина 2022).

Роман В. Богдановой охватывает период 20 лет жизни современной России, и за это время успевает повзрослеть целое поколение, представителями которого в романе являются главные герои — Женя, Даша и Илья, в реальности же к этому поколению принадлежит сама В. Богданова, которая в интервью Анастасии Скорондаевой подтверждает, что роман *Сезон*

*отравленных плодов* является автобиографичным (Скорондаева 2022). Осваивая документальность как художественный прием, писательница рассматривает реальный мир 1990–2010-х гг. через «литературный объектив, позволяющий оправдать оценочное суждение» о тех исторических событиях, которые она реконструирует в романе (Уайт 2024: 41).

Детали — приметы времени — создают достоверный образ эпохи: «топик с Лео, Кейт и носом затонувшего *Титаника*» (герои кинофильма «Титаник», вышедшего в 1997 году); «пакет с Марианной» (полиэтиленовый черно-белый пакет с женским профилем в шляпе); «передача с двумя роялями и Минаевым в большом пятнистом пиджаке» (музыкальное телешоу «Два рояля», выходявшее с 1998 по 2005 год); «*Моджо* поют про леди и танцы в лунном свете» (песня «Леди» — дебютный сингл французского хаус-дуэта «Моджо», вышедший в июне 2000 года); «кассеты с *Эйс оф Бейс* и *Арми оф Лаверс*» (шведские поп-группы) (Богданова 2022: 14–15, 21–22, 34), — и это делает повествование документированным и более реальным. Детализация позволяет создать достоверный срез эпохи, а упоминаемые в романе культурные артефакты порождают эффект узнавания и вызывают доверие к описываемому в художественном тексте. Приметы времени позволяют писательнице создать общее для поколения *тридцатилетних* «психологическое пространство опыта», которое является не органическим, а механическим, так как «состоит из фракталов, фрагментов, осколков, отходов, отдельных частиц» — элементов индивидуальной памяти (Уайт 2024: 179). Такой прием узнаваемых фрагментов, которые заставляют вспомнить свое взросление и частично вернуться в собственное прошлое, позволяет не только создать колорит эпохи, но и запустить особенный механизм актуализации индивидуальной и социальной памяти.

Документальный элемент, присутствующий в художественном тексте В. Богдановой, выполняет сюжетообразующую функцию и, несмотря на нелинейность, прерывистость повествования — действие то переносится на несколько лет вперед, то снова возвращается в прошлое, то предстает воспоминанием или вовсе предсказанием будущего — организует хронотоп и соотносит разное пространство и время, что позволяет задать условия жизни персонажей в эпоху катастроф. Дискретный хронотоп в романе порождается, в том числе, сложностью сочетания «циклического времени травматического опыта <...> с линейным временем истории» (Etkind 2013: 211).

Тенденция к изображению прерывистых воспоминаний становится одной из тем, лежащих в основу прозы XXI века: ее воплощение мы можем увидеть, например, в произведениях Евгения Водолазкина: «парадоксы памяти образуют нерв проблематики и композиции» его романа *Авиатор* (Ничипоров 2019: 130). Дискретность времени в художественном пространстве романа позволяет говорить о прошлом не как о замкнутой и жесткой системе причинно-следственных связей, а как о предвосхищении будущего, в том числе — нашего времени. Кроме того, подобное изображение действительности позволяет сделать сюжет непредсказуемым, внести в него

некоторые черты литературы прерывистых воспоминаний и магического реализма (или «магического историзма», специфика которого, по словам Александра Эткинда, в том, что он возникает из катастрофической постсоветской культуры, имитируя историю и в некоторой мере борясь с ней (Etkind 2013: 233).

Темпоральная структура текста романа *Сезон отравленных плодов* представляет собой разнонаправленное, прерывистое художественное время, вписанное во внетекстовую реальность. Заглядывая в наше время из прошлого и изображая 1990-е как время исторических и личных катастроф, В. Богданова создаёт дискретные воспоминания, трогающие современного читателя, которому знакомо описанное в романе время. Писательница объясняет настоящее через прошлое, зачастую альтернативное, потому как чувство травмы рождает вопросы о том, как можно было бы избежать произошедшего и можно ли вообще (Etkind 2013: 232–233). Подобную катастрофизированную историю взросления в реалиях 1990-х можно увидеть в романе Аллы Горбуновой *Конец света, моя любовь*, совмещающем в себе приметы автофикшена и магического реализма. Однако если у Горбуновой описана исключительно личная жизнь девушки-подростка, где эпоха служит фоном, то у Богдановой исторические реалии, в которые вписаны персонажи, приобретают бóльшую значимость.

### **Реальное историческое и субъективное художественное время**

Между элементами документальности и дискретностью повествования у Богдановой существует прямая зависимость: чем документальнее повествование, тем оно дискретнее. Указание точного года и месяца, а иногда и даты происходящего в романе в начале каждой главы и повествование в этих главах о реальных исторических событиях, происходивших то же время, позволяет очертить временные границы происходящего. Самое раннее историческое событие, упоминаемое в романе (Октябрьский путч), датируется 3 октября 1993 года, самое позднее (серия терактов в Париже) — 13 ноября 2015 года. Однако основное художественное повествование ограничивается рамками 1995–2013 гг., а события, датируемые в романе периодами 1993–1995 гг. и 2013–2015 гг., представляют собой, в большинстве случаев, дискретные воспоминания героев. Реальное историческое время в романе *Сезон отравленных плодов* или совпадает с субъективным художественным временем, или же предстает по отношению к нему ретроспективным или проспективным.

Одним из примеров совпадения временных планов в романе является эпизод, в котором героиня Женья во взрослом возрасте становится жертвой теракта 31 августа 2004 года на станции метро Рижская: «Она вышла из перехода со стороны метро <...>. Вдруг что-то бахнуло, сбilo с ног. Раз — и Женья на асфальте, лежит на осколках у перевернутой мусорки. Непрерывно гудели машины, выла сигнализация, не понять, близко или далеко, —

звуки еле прорывались через плотную пелену в ушах. Пахло гарью, люди куда-то побежали — прочь от метро, от Жени. Она попыталась встать, но голова кружилась» (Богданова 2022: 165–166). Это событие является первым происшествием, в котором Женя становится именно жертвой, а не очевидцем, и потому становится центральным, а все остальные трагедии, упоминающиеся в романе, выстраиваются вокруг него. Принимая во внимание автобиографичность романа, важно заметить и то, что сама В. Богданова стала свидетельницей именно этого теракта, о чем она пишет в послесловии: «31 августа 2004 года, спустя полчаса после теракта у метро “Рижская”, я возвращалась с работы домой и ехала по проспекту Мира в сторону области. Я сразу поняла, что произошло...» (Богданова 2022: 346) — и упоминает в интервью Наталье Ломыкиной: «Рижскую я сама видела. Я выросла на Алексеевской, и в этот момент, сразу после взрыва, я проезжала как раз в сторону области по проспекту Мира и видела эти жуткие последствия» (Ломыкина 2022).

В романе Веры Богдановой человек, живущий в 1990-х и 2000-х, становится очевидцем сразу нескольких терактов, что рождает новое понимание свидетеля трагедии как человека, живущего от катастрофы к катастрофе. Ретроспективное описание трагичных событий прошлого зачастую преподносится как рефлексия пережитого, воспоминание. Так, например, в апреле 2005 года Илья вспоминает, как в 2002 году его друг сообщил ему о террористическом акте на Дубровке, и они поехали на улицу Мельникова, где располагалось здание Театрального центра, в котором случился теракт. Происходящее там мы видим глазами Ильи, задающего самому себе риторические вопросы: «...Илье просто было страшно. Он думал: а если бы Дашка туда пошла с классом? Им предлагали “мюзикл с настоящим самолетом” на Новый год. Если бы Дашка вот там сейчас лежала в проходе между рядами?» (Богданова 2022: 176).

Другим примером дискретности художественного времени в романе могут служить встроенные в художественную реальность исторические события 3 октября 1993 года. В. Богданова описывает, как в детстве Женя оказывается свидетельницей событий Октябрьского путча и как данное событие несколько раз ретроспективно осмысливается героиней. Первый раз описание теракта предстает в романе в 1995 году (спустя два года после произошедших событий) воспоминаниями ребенка, не понимающего происходящего: «В девяносто третьем бабушка забрала ее из ДК, где Женя по воскресеньям занималась английским. Но стоило им подняться из подземного перехода, как бабушка, охнув, загнала Женю обратно — та успела увидеть лишь грузовики на опустевшем проспекте, демонстрантов, которые сидели в кузовах, выглядывали из-под тентов, шли рядом, и все это походило на парад в честь Дня Победы. Наверху происходило какое-то волнение, доносились крики, что-то грохотало, люди сбегали по ступеням в переход и замирали, прислушивались. Жене страшно не было, только любопытно» (Богданова 2022: 39).

В следующий раз события октябрьского восстания 1993 года вспоминаются героями в 2000 году, когда они видят репортаж по телевизору. В этих воспоминаниях появляется фигура Бориса Ельцина как исторического лица и фигура дяди Мити как лица вымышленного: «Теперь, когда по телику говорят об октябре девяносто третьего, добавляют о каких-то “открывшихся фактах”. <...> Потом говорят о Ельцине, показывают, как он спускается по трапу, машет рукой. <...> Заплывшими глазами он напоминает Жене соседа дядю Митю, а в остальном нет, ведь Ельцин крупный, щекастый и в костюме, а дядя Митя тощенький, с маленькими пальцами и ладонью, перевязанной малярным скотчем, помятый, хоть и старается быть опрятным, с вечно несвежей головой и пылью на черных джинсах» (Богданова 2022: 49). Здесь реконструируемые воспоминания героини об исторических событиях строятся на антитезе реальной исторической личности, президента России Бориса Ельцина, и Жениного соседа, дяди Мити, что рождает документально-художественный синтез, в котором факт и вымысел в романе, взаимопроникая друг в друга, расширяют пространство текста и создают у читателя ощущение подлинности описываемых исторических событий.

Илья и Женья — это носители «шокирующего опыта», причём, пользуясь терминологией Ильи Кукулина, дискомфортного как эмоционально, так и экзистенциально. Их становление как личностей пришлось на тревожное время 1990–2000-х гг., что сформировало у них катастрофическое мышление, состоящее из страха, боли, «проблем идентичности, ощущения крушения и последующего трудного обретения смысла жизни, саднящей невосполнимости потерь» (Кукулин 2005: 623).

Жизнь от катастрофы к катастрофе модифицирует не только общую чувственность всей системы персонажей, но и субъективное время отдельных героев. Так, показателен единичный случай проспекции исторического времени по отношению к субъективному художественному времени. В художественную структуру эпизода, обозначенного 2004 годом, встраивается документальный эпизод о событиях 2015 года. В нем В. Богданова показывает, как Юля — подруга Ильи — перебравшись на стажировку в Париж, 13 ноября 2015 года становится жертвой обстрела террористами кафе Ла Белль Экип на улице Шаронн: «В две тысячи пятнадцатом Юлечка созвонится с подружками, договорится о встрече на улице Шаронн. Они сядут на открытой террасе кафе “Ла Белль Экип” за маленький круглый столик <...> Потом раздадутся глухие щелчки, в окне соседнего суши-бара провалятся ровные небольшие дырки, как если бы стекло проткнули пальцем в нескольких местах. <...> Сама Юлечка упадет под стол» (Богданова 2022: 136). Такое проникновение в субъективное время усиливает впечатление, что в художественном мире этого романа катастрофичность не может быть локализована в каком-то конкретном периоде — она охватывает все временные пласты. О подобной «аномалии временного порядка» в пе-

риоды насилия пишет Алейда Ассман: на будущее, которое становится пугающим и теряет свою привлекательность, все большее влияние начинает оказывать прошлое, проникающее в него (Assmann 2020: 5).

### **Особенности художественно-документальной реальности и система персонажей**

Документальное в романе становится свидетельством изменения человека и его мировоззрения в эпоху катастроф. Многие исторические события, участниками которых В. Богданова делает своих героев, оказываются связанными в их сознании. Так, переживая случившееся 31 августа 2004 года, Женя вспоминает события 3 октября 1993 года: «Жене в это время снился вой машин и почему-то танки. Они ползли к ней по проспекту, за ними гигантской спичкой горела Останкинская башня, кружил над ней погибший дядька, выла сигнализация машины, дымил вход в метро...» (Богданова 2022: 166) — а взрыв на Пушкинской площади 8 августа 2000 года всплывает «из темной тесноты воспоминаний», когда героиня смотрит репортаж о событиях в Беслане 1 сентября 2004 года (Богданова 2022: 167).

Элементы вымысла в указанных выше эпизодах усиливают чувственное восприятие событий романного текста, вписанных в исторический контекст, и запускают механизм эстетического переживания реальных событий (Тюпа 1999: 465). Появление вымышленных персонажей в исторических реалиях погружает нас во временной континуум, где временные планы и художественная действительность, реальное и вымышленное становятся неразделимыми.

Установление причинно-следственных и психологических связей событий в сюжете романа *Сезон отравленных плодов* становится возможным при помощи не столько нарратива, сколько особой организации вымысла, преломления его элементов в документальном изображении исторических событий, служащих импульсом для сюжетного действия, где описание «реального исторического мира <...> приобретает оттенок фикциональности» (Уайт 2024: 42). Так, например, сначала мы видим, как в апреле 2005 года Женя, подойдя к станции метро, передумывает заходить туда и «идет к проспекту Мира ловить машину», а затем, когда героиня садится в такси, как у нее «из-под рукава выглядывает шрам на запястье» (Богданова 2022: 163–164). И уже позднее, когда действие романа переносится в август 2004 года, мы видим события, объясняющие такое поведение героини: она стала жертвой теракта на станции метро Рижская. Это происходит в том числе и потому, что травмирующие воспоминания модифицируются, соприкасаясь с другими воспоминаниями, зачастую поляризуясь в сознании своего носителя (Ассман: 2014: 13).

Документальные элементы в *Сезоне отравленных плодов* не являются просто фактическими свидетельствами — они вступают в разные по сво-

ему качеству отношения с художественными элементами, благодаря чему обеспечивается единство художественной ткани романа. Являющиеся упоминаниями реальных исторических событий 1990–2010-х гг., встречающиеся в тексте документальные элементы по способу взаимодействия с художественными элементами в романном тексте можно разделить на фоновые (сопровождающие действия сюжета, служащие для них фоном) и персонализирующие (обогащенные художественным сюжетом), среди которых, в свою очередь, можно отдельно выделить коррелятивные (находящиеся в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии с художественными элементами) упоминания.

Разные типы документальности в тексте определяют и разную степень реальности героев: чем более вовлечен герой в происходящее, тем более он становится реальным, и наоборот. По степени вовлеченности в описываемые трагические события всех персонажей романа *Сезон отравленных плодов* можно разделить на три типа: свидетели (герои-очевидцы происходящего), участники (герои, участвующие в происходящем) и жертвы (герои, пострадавшие от происходящего). Примечательно, что в различных эпизодах один и тот же персонаж может выполнять разную функцию. Так, например, Женя становится героем-свидетелем крушения самолетов ТУ-134 и ТУ-154 в ночь на 25 августа 2004 года, героем-участником событий на Октябрьской площади 3 октября 1993 года и на Пушкинской площади 8 августа 2000 года, героем-жертвой теракта на Рижской 31 октября 2004 года. Герои-свидетели соотносятся, в первую очередь с фоновыми упоминаниями в романе, а герои-участники и герои-жертвы — с персонализирующими. При этом и фоновые, и персонализирующие упоминания в тексте романа сопровождаются эмоционально-оценочным откликом всех персонажей на них вне зависимости от их функции.

### **Фоновые упоминания и герои-свидетели**

Фоновые упоминания представляют собой описания реальных исторических событий, выполняющих функцию создания установки на подлинность, придания разворачивающемуся художественному сюжету реалистического характера. Зачастую такие события прямо не называются, но указанные в начале главы год и месяц событий и фоновые знания новейшей истории позволяют нам узнать их. Таковы, например, упоминание катастрофы Конкорда, произошедшей 25 июля 2000 года («По телевизору все время говорят о падении какого-то самолета»); взрыв остановки на Каширском шоссе в Москве 24 августа 2004 года («Она смотрела телик: в Москве взорвали остановку...»); теракт в Беслане («Бабушка сделала телик погромче, и оттуда встревоженный голос сказал: захват заложников в Северной Осетии в городе Беслан, в тридцати километрах от Владикавказа»); взрывы в Лондоне 7 июля 2005 года («По телику показали взрывы в Лондоне...»); митинг Народное вече в Киеве в декабре 2013 года («По Первому идут

новости, показывают вечерний Киев, заполненную людьми площадь, колонна Монуumenta Независимости подсвечена призрачно-голубоватым»); взрыв в здании железнодорожного вокзала в Волгограде («... по телевизору и в новостях в сети дрожит струной одно: теракт. Взрыв произошел на железнодорожном вокзале, мимо которого Женя ездит почти каждый день...») (Богданова 2022: 69, 157, 167, 314, 331, 338). Некоторые события, как нам кажется, воссозданы в романе по средствам массовой информации. Например, детали события на Каширском шоссе в романе описаны так: «...самодельное взрывное устройство было заложено у столба, сильное шипение, затем хлопок...» (Богданова 2022: 157) — что практически дословно повторяет статью Марины Трубилиной в *Российской газете* от 25 августа 2004 года: «24 августа 2004 года в Москве взорвалось заложенное у фонарного столба самодельное взрывное устройство. <...> Как рассказывали очевидцы, сначала раздалось сильное шипение, а затем хлопок» (Трубилина 2004). Источником, из которого герои романа узнают о трагичных новостях, является телевизор. Он предстает символом, через который действительность проникает в художественный вымысел и становится фоном истории взросления персонажей, что позволяет полнее понять авторскую художественную интенцию. Средства массовой информации медиатизируют воспоминания и в режиме реального времени делают представителей целого поколения свидетелями травматических событий (Ассман: 2014: 145).

Персонажи, застающие трагические события в настоящем и видящие, как на их глазах конструируется историческая действительность, являются героями-свидетелями. Они не являются прямыми участниками событий, но становятся очевидцами происходящего. Однако погруженность в травму свидетеля становится не менее глубокой, чем в травму участника или жертвы, во многом как раз из-за телевидения, которое транслирует трагедии по всему миру. Это создает особый тип переживания, который Алейда Ассман называет «коллективно-анонимным»: травматичный, почти интимный опыт переживания трагедии отдельным человеком, объективируясь в средствах массовой информации, становится доступным для посторонних людей и одновременно с этим такой опыт «делается прочной реальностью» благодаря транслированию на экранах и обретению «нео-провержимо доказательной силы» (Ассман: 2014: 230).

Наиболее сильно травма свидетеля воздействует на Женю, вследствие чего героиня обретает особое катастрофическое мироощущение и неоднократно вспоминает произошедшие травмирующие события, мысленно возвращаясь в прошлое. Хейден Уайт в своей работе *Практическое прошлое* пишет о том, что человек переживший травматичные события и реконструирующий их в своих воспоминаниях, оказывается «дважды раненным — во-первых, из-за воспоминания об изначальной сцене вторжения и внезапного открытия его смысла и затем из-за повтора изначального вытеснения этой сцены из сознания, которое теперь сопровождается чувством вины за непонимание того, чем изначальное было это событие» (Уайт 2024: 119).

В романе действительность преломляется таким образом, что Женя считает себя и свою инцестуальную связь с Ильей причиной происходящих катастроф: «Тридцать первого августа две тысячи четвертого стыд-и-срам наказал Женю впервые»; «...оповещение кричало, что все это — за грехи наши, за прелюбодеяние, за нарушение структуры мира»; «Казалось бы, еще тогда, на похоронах двоюродного дядьки она должна была понять предупреждение...»; «Их с Ильей наказывают за нарушение порядка...»; «Если сейчас со стороны Останкинской башни прилетят истребители и разбомбят дом Жени — ясное дело, за все ее грехи»; «...ее проклятие просочилось через границу, вылилось в мир» (Богданова 2022: 164, 166–168, 312, 314).

Такое мироощущение героини, подкрепляющееся практически непрерывным фоном трагичных новостей и рефлексией происходящего, на протяжении всего романа исподволь готовит нас к неизбежно трагическому финалу: «Вокруг все заминировано, и струн, которых нельзя касаться, становится больше, когда-нибудь Женя точно одну заденет»; «Когда-нибудь она исчезнет. Когда-нибудь она оступится, и стыд-и-срам ее сожрет» (Богданова 2022: 168, 171). Однако интересно то, что наделяя свою героиню стойким ощущением, что «Женя не для счастья, а счастье не для Жени, оно для милых добрых девочек, для тех, кто учится на дневном и стажирруется в Париже» (Богданова 2022: 168), В. Богданова позднее, выйдя за пределы художественного повествования, сама опровергнет эту мысль, показывая, как спустя 11 лет Юля, стажирясь в Париже, погибнет в теракте 13 ноября 2015 года. Но в связи с тем, что Женя как вымышленный персонаж существует только в пределах художественного повествования, хоть и встроенного в систему реальных исторических событий и, находясь на момент описания событий в 2004 году, не может об этом узнать.

### **Персонализирующие упоминания, герои-участники и герои-жертвы**

Историческая реальность в романе В. Богдановой персонализируется через выстраивание сюжетных линий персонажей, вписанных в исторический нарратив эпохи 1990–2010-х годов. Персонализирующие упоминания представляют собой документальные факты, обогащенные художественным сюжетом. Они создают особую синтетическую художественно-документальную структуру романного текста: через сочетание вымышленного и реального в факте пробуждается эстетическая жизнь (Гинзбург 1970).

С персонализирующими упоминаниями связаны сразу два типа персонажей: герой-участник и герой-жертва. Они отличаются степенью вовлеченности героя в описываемые исторические события. Героями-участниками становятся персонажи, вовлеченные в происходящие события напрямую, физически, но не пострадавшие от нее. Также вовлечены в происходящее напрямую и герои-жертвы, однако их положение усугубляется причинению им вреда.

Так, бабушка Жени становится жертвой МММ, и реальные события 4 августа 2004 года, когда управление налоговой инспекции и ОМОН штурмом взяли центральный офис МММ, расширяются и преломляются, проходя через призму художественного вымысла: «Бабушка продала квартиру и отдала деньги кому-то по имени МММ, желая заработать вдвое больше. <...> Когда главный офис МММ накрыл ОМОН, бабушка пыталась обменять пачки розовых “мавродиков” на деньги, на какую угодно сумму. Они с Женей толклись в длинных злых очередях, где все время кто-то тихо плакал, потом бабушка стояла с плакатом в поддержку того губастого мужчины — не по любви, а в надежде вернуть свои кровные» (Богданова 2022: 25–26). В данном эпизоде героем-участником, вовлеченным в события, является Женя, а героем-жертвой — ее бабушка, потерявшая все вырученные за продажу квартиры деньги.

Другим персонализирующим упоминанием становится описание теракта на Пушкинской площади: «Восьмого августа, за пять минут до восемнадцати часов, когда Женя с мамой только подъезжали к своей станции метро, переход на Пушкинской взорвали. <...> По тому переходу в то самое время шел мамин двоюродный дядька, лысоватый дед. <...> “Явно чеченский след”, — говорит Лужков» (Богданова 2022: 127–129). Дословная цитата мэра Москвы Юрия Лужкова и поминутная точность происходящего перемежаются в описании взрыва на Пушкинской площади с упоминанием вымышленного персонажа, родственника Жени, который погибает в теракте и, следовательно, может быть охарактеризован как герой-жертва.

Среди персонализирующих упоминаний следует отдельно выделить коррелятивные упоминания, в которых связь документального и художественного элементов является более тесной, так как эти элементы не только представляют собой цельную синтетическую структуру, но и вступают во взаимозависимость друг от друга, а столкновение реального и вымышленного здесь становится толчком для развития сюжетного действия.

Так, например, Илья передумал лететь в Сочи в ночь на 25 августа 2004 года, когда одновременно разбились два самолета, летевших рейсами Москва — Волгоград и Москва — Сочи, и данное решение героя повлекло за собой его воссоединение с Женей (Богданова 2022: 157–160). В данном эпизоде несмотря на тесную связь вымышленного и реального Женя и Илья остаются героями-свидетелями, не становясь прямыми участниками трагедии.

Другим примером такого коррелятивного упоминания становится эпизод, в котором Илья едет к Жене, чтобы сделать ей предложение, когда родители Жени убеждают дочь сделать аборт. Данные события сюжета, показанные нам поочередно со стороны Жени и со стороны Ильи, происходят в реалиях крупной аварии в энергосистеме Москвы 25 мая 2005 года, когда на несколько часов была отключена подача электроэнергии в нескольких районах города. Крупная энергетическая авария, нарушившая работу транспорта, напрямую повлияла на ход сюжета и жизнь персона-

жей романа. Из-за остановившегося метро Илья не успевает приехать к Жене, которая под давлением родителей принимает необратимое решение сделать аборт: «...добраться нужно было как можно быстрее, пока не стало поздно. Он выскочил на Электrozаводской, но кругом вдруг сделалось темно, фонари погасли. Авария на электроподстанции, как потом сказали в новостях. Москву частично обесточило, застряли все везде: в лифтах и в метро, Калужско-Рижская остановилась, и до проспекта Мира Илья добирался пешком. Целый час он то бежал, то шел вдоль автомобильных пробок. <...> Час он покрутился под окнами, пытался дозвониться, достучаться, докричаться, скребся в дверь. Никто не отзывался» (Богданова 2022: 307). И Женья, и Илья здесь становятся героями-жертвами, попавшими в зависимость от обстоятельств, предписанных исторической действительностью, в которую погружает персонажей Богданова.

Особенным по характеру взаимосвязи художественного и документального в структуре романа предстает финальный эпизод, описывающий 30 декабря 2013 года в Волгограде и отсылающий нас к реальным историческим событиям — взрыву троллейбуса № 15 в Дзержинском районе г. Волгограда. Эти события описаны в романе дважды: сначала мы видим художественное описание утра, предшествующего трагедии: герои идут к остановке *Качинское училище*, которую, остановившись, объявляет троллейбус № 15. Осознавая исторический контекст происходящего и понимая, какие события последуют дальше, а также учитывая возрастающую градацию, на протяжении всего произведения усиливающую чувство тревоги, можно предположить трагический исход событий, каким он и был первоначально по замыслу В. Богдановой (Мерзляков 2022). Однако то, как герои балансируют на грани смерти и жизни: «Илья тянет внутрь, в надышанное тепло», а «Женья тянет его обратно, в липкий от влаги холод» (Богданова 2022: 342) — можно трактовать как борьбу документального и художественного начал в финале романа. И принятое спасительное решение пойти пешком оборачивается победой второго над первым, где «Илья и Женья идут дальше» (Богданова 2022: 342). Стоит заметить, что сам взрыв Богданова здесь не описывает: он случился в исторической реальности, но не в художественной.

Следом за художественным описанием событий мы видим описание тех же событий, но уже публицистическое, достоверно передающее информацию о взрыве в троллейбусе с точным указанием места трагедии, количества погибших и пострадавших. Такое наложение художественной и документальной реальности друг на друга помогает читателю увидеть различные формы документальности: в первом случае документальность осваивается художественной реальностью, поглощается ею; во втором случае документальность предстает исторически достоверным описанием событий — ориентиром во времени и пространстве.

Антитеза художественного описания с жизнеутверждающим финалом и документального описания с трагическим финалом решается в пользу

первого согласно замыслу В. Богдановой: в послесловии писательница замечает, что не хочет передавать травму следующему поколению, и поэтому говорит, что «мы идем дальше, за Женей и Ильей» (Богданова 2022: 347). Кроме того, в интервью В. Богданова отмечает следующее: «... главное, что я хотела сказать, — все в наших руках. Мы не можем повлиять на многие события, но способны преодолеть себя» (Мерзляков 2022). Тем самым благодаря особому взаимодействию художественного и документального элементов в романе *Сезон отравленных плодов* трагическая реальность оказывается побежденной, преодоленной художественным вымыслом.

### Заключение

Взаимодействуя, документальные и художественные элементы, становятся единым целым в структуре художественного текста, особенно сильно действующего на читателя за счет узнавания им когда-то пережитого или увиденного в жизни и дополненного, реконструированного при помощи художественной реальности. В зависимости от степени взаимопроникновения вымышленного и реального в романном тексте В. Богдановой можно выделить фоновые и персонализирующие упоминания, а также коррелятивные упоминания как особый подвид последних.

Документальное в романе не однослойно, и эта неоднослойность влияет на статусы героев уже внутри художественного развития сюжета. То, насколько тесную связь образуют документальный и художественный элемент в романе, напрямую связано с тем, насколько реален герой, вписанный в особую документально-художественную действительность романа.

Субъективное художественное и реальное историческое время по-разному соотносятся в романе: исторические события могут совпадать с событиями сюжета или носить ретроспективный или проспективный характер. Особый способ взаимодействия документальных элементов, представляющих собой внетекстовую реальность, и художественных элементов формирует дискретный характер хронотопа, выполняющего сюжеттообразующую функцию.

В романе *Сезон отравленных плодов* писательница преобразует знания об исторических событиях новейшей истории и собственные впечатления от событий, очевидцем которых она стала, расширяя их и создавая новую, художественно-документальную реальность, представляющую собой персонализированную репрезентацию исторических событий, предпосылкой для развития сюжета которой становится эпоха 1990–2010-х гг. Произведение, на наш взгляд, обладает «читательски ориентированной модальностью», являющейся, по предположению Марка Липовецкого, наиболее непосредственной попыткой отражения травматического опыта и ответа на него в форме «аффективного повторения травмы» (Липовецкий 2012: 8), полученной целым поколением и представленной через персонализированные истории его представителей, помещенных в художественно-документаль-

ную реальность. Роман Богдановой можно определить как исследование нового героя, обладающего не только катастрофической памятью, но и катастрофическим переживанием текущих событий, что сближает *Сезон отравленных плодов* и с литературой памяти, и с постапокалиптической фантастикой.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алтынбаева Гульнара. «Художественное и документальное в прозе поколения “тридцатилетних”». *Филология и культура* 2/72 (2023): 104–110.
- Ассман Алейда. *Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Богданова Вера. *Сезон отравленных плодов*. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022.
- Гинзбург Лидия. *О документальной литературе и принципах построения характера* (1970). <<https://voplit.ru/article/o-dokumentalnoj-literature-i-printsipah-postroeniya-haraktera/>>. 31.05.2024.
- Головина Татьяна. «Формы и функции документализма в произведениях Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина 60–70-х годов XIX века». Розанова Людмила (ред.). *Факт, домысел, вымысел в литературе*. Иваново: Ивановский государственный университет, 1987: 77–86.
- Гурска Каролина. *Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич: проблемы поэтики*. Дис ... канд. филол. наук. Москва: Российский университет дружбы народов, 2019.
- Каспэ Ирина. «Вместо доверия: “работа с документами” в русской литературе 2000-х». Каспэ Ирина (ред.). *Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013: 267–297.
- Каспэ Ирина. *Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х*. Москва: Издательский дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2010.
- Кукулин Илья. «Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов». Габович Михаил (ред.). *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа*. Москва: Новое литературное обозрение, 2005: 617–658.
- Липовецкий Марк. «Маятник: от “простоты” к “сложности” и обратно». *Филологический класс* 2/28 (2012): 5–10.
- Ломыкина Наталья. Интервью с Верой Богдановой. *Отравленные плоды 90-х: как нестабильное и опасное время травмировало целое поколение* (2022). <<https://www.forbes.ru/forbes-woman/459197-otravlennye-plody-90-h-kak-nestabil-noe-i-opasnoe-vrema-travmirovalo-celoe-pokolenie>>. 01.06.2024
- Мерзляков Роман. Интервью с Верой Богдановой. «Сезон отравленных плодов»: детский яд (2022). <<https://godliteratury.ru/articles/2022/05/18/sezon-otravlennyh-plodov-detskij-iaid?ysclid=Iwukyjfwwx433565419>>. 28.05.2024.
- Ничипоров Илья. «Парадоксы памяти в современном русском романе: “Авиатор” Е. Водолазкина». *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки* 1/82 (2019): 127–130.
- Скорондаева Анастасия. Интервью с Верой Богдановой. *Вера Богданова: «Мы будто застряли между условными традиционными ценностями старшего поколения и свободой нового времени»* (2022). <<https://perspectum.info/vera-bogdanova/?ysclid=Iwoocs7ou9446749657>>. 29.05.2024
- Трубиллина Марина. *В Москве взорвали остановку* (2004). <<https://rg.ru/2004/08/25/kashirka.html>>. 02.06.2024
- Тюпа Валерий. «Художественность». Чернец Лилия (ред.). *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*. Москва: Высшая школа, 1999: 463–482.

- Уайт Хейден. *Практическое прошлое*. Москва: Новое литературное обозрение, 2024.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. London: Cornell University Press, 2020.
- Etkind Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Kukul'in Ilya. «Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry». *The Russian Review* 4/69 (2010): 585–614.

## REFERENCES:

- Altynbaeva Gul'nara. «Khudozhestvennoe i dokumental'noe v proze pokoleniia "tridsatiletnikh"». *Filologiya i kul'tura* 2/72 (2023): 104–110.
- Assman Aleida. *Dlinnaia ten' proshlogo: memorial'naia kul'tura i istoricheskaia politika*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. London: Cornell University Press, 2020.
- Bogdanova Vera. *Sezon otravlennykh plodov*. Moskva: AST: Redaktsiia Eleny Shubinoi, 2022.
- Etkind Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Ginzburg Lidiia. *O dokumental'noi literature i printsipakh postroeniia kharaktera* (1970). <<https://voplit.ru/article/o-dokumentalnoj-literature-i-printsipah-postroeniya-harakter/>>. 31.05.2024.
- Golovina Tat'iana. «Formy i funktsii dokumentalizma v proizvedeniiakh N. A. Nekrasova i M. E. Saltykova-Shchedrina 60–70-kh godov XIX veka». Rozanova Liudmila (red.). *Fakt, domysel, vymysel v literature*. Ivanovo: Ivanovskii gosudarstvennyi universitet, 1987: 77–86.
- Gurska Karolina. *Khudozhestvenno-dokumental'naia proza Svetlany Aleksievich: problemy poetiki*. Dissertatsionnaia rabota. Moskva: Rossiiskii universitet druzhby narodov, 2019.
- Kaspe Irina. *Kogda govoriat veshchi: dokument i dokumentnost' v russkoi literature 2000-kh*. Moskva: Izdatel'skii dom Gosudarstvennogo universiteta — Vysshei shkoly ekonomiki, 2010.
- Kaspe Irina. «Vmesto doveriia: "rabota s dokumentami" v russkoi literature 2000-kh». Kaspe Irina (red.). *Status dokumenta: okonchatel'naia bumazhka ili otchuzhdennoe svidetel'stvo*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013: 267–297.
- Kukul'in Il'ia. «Regulirovanie boli (Predvaritel'nye zametki o transformatsii travmaticheskogo opyta Velikoi Otechestvennoi / Vtoroi mirovoi voiny v russkoi literature 1940–1970-kh godov». Gabovich Mikhail (red.). *Pamiat' o voine 60 let spustia: Rossiia, Germaniia, Evropa*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005: 617–658.
- Kukul'in Ilya. «Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry». *The Russian Review* 4/69 (2010): 585–614.
- Lipovetskii Mark. «Maiatnik: ot "prostoty" k "slozhnosti" i obratno». *Filologicheskii klass* 2/28 (2012): 5–10.
- Lomykina Natal'ia. Interv'iu s Veroi Bogdanovoi. *Otravlennye plody 90-kh: kak nestabil'noe i opasnoe vremia travmirovalo tseloe pokolenie* (2022). <<https://www.forbes.ru/forbes-woman/459197-otravlennye-plody-90-h-kak-nestabil-noe-i-opasnoe-vremia-travmirovalo-celoe-pokolenie>>. 01.06.2024.
- Merzliakov Roman. Interv'iu s Veroi Bogdanovoi. «*Sezon otravlennykh plodov*»: *detskii iad* (2022). <<https://godliteratury.ru/articles/2022/05/18/sezon-otravlennykh-plodov-detskij-iad?ysclid=lwukyjfwwx433565419>>. 28.05.2024.
- Nichiporov Il'ia. «Paradoksy pamiati v sovremennom russkom romane: "Aviator" E. Vodolazkina». *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* 1/82 (2019): 127–130.
- Skorondaeva Anastasiia. Interv'iu s Veroi Bogdanovoi. *Vera Bogdanova: «My budto zastriali mezhdu uslovnymi traditsionnymi tsennostiami starshego pokoleniia i svobodoi novogo*

- vremeni» (2022). <<https://perspectum.info/vera-bogdanova/?ysclid=lwoocs7ou9446749657>>. 29.05.2024.
- Тиупа Валерии. «Khudozhestvennost'». Chernets Liliia (red.). *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye poniatia i terminy*. Moskva: Vysshiaia shkola, 1999: 463–482.
- Trubilina Marina. *V Moskve vzorvali ostanovku* (2004). <<https://rg.ru/2004/08/25/kashirka.html>>. 02.06.2024
- Uait Kheiden. *Prakticheskoe proshloe*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2024.

Софја Кримска

## СИСТЕМ ЈУНАКА И МОДЕЛИ СЕЋАЊА У РОМАНУ ВЕРЕ БОГДАНОВЕ *СЕЗОНА ОТРОВАНИХ ПЛОДОВА*

### Резиме

Чланак је посвећен осмишљавању модела памћења и система јунака у роману *Сезона ојрованих плодова* В. Богданове. В. Богданова трансформише историјску стварност 1990–2010-их година и гради у роману нарочиту уметничко-документарну реалност, која представља персонализовану репрезентацију историјских догађаја дате епохе. Тенденције савремене руске прозе у погледу савладавања документалистике, која оспољава скривени дијалогизам и катастрофизам, својствене су и роману Богданове, који карактерише белетризација најновије историје у комбинацији с израженом емотивно-експресивном и вредносном реакцијом на историјска збивања. У *Сезони ојрованих плодова*, у зависности од степена узајамног прожимања уметничког и документарног, појављују се позадинска и персонализујућа помињања, као и корелативна помињања — њихова посебна подврста.

Вишеслојност документарних елемената, која поседује посебну функцију саодноса реалности и уобразиље, утиче на систем јунака, чија реалност зависи од степена повезаности уобразиље и реалности у епизодама где се појављује јунак који својим памћењем и интуицијом организује документарно-уметничку стварност романа. Истовремено, ретроспективан и проспективан карактер саодноса субјективног уметничког и реалног историјског времена формира дискретан хронотоп, који, испуњавајући у роману функцију формирања сижера, диктира услове живота јунака у епоси катастрофе.

На тај начин, роман Богданове се може одредити као истраживање новог јунака, који поседује не само катастрофичко сећање, већ и катастрофичко преживљавање текућих догађаја, што зближава *Сезону ојрованих плодова* и с књижевношћу памћења, и с постапокалиптичном фантастиком.

*Кључне речи:* В. Богданова, *Сезона ојрованих плодова*, систем јунака, модели памћења, документалистика, уметничко-документарна реалност, дискретан хронотоп, позадинска помињања, персонализујућа помињања.