


Татьяна Автухович

 <https://orcid.org/0000-0001-9640-8673>

Гродненский государственный университет

имени Янки Купалы

Филологический факультет

кафедра русской филологии

230023 Гродно, ул. Ожешко, 22

avtuchovich@mail.ru

<https://doi.org/10.18778/8220-520-6.09>

ЖАНР БАЙОПИКА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КАК МАРКЕР НОВОГО СТИЛЯ

The biopic genre in contemporary culture as a marker of a new style

Gatunek biopika we współczesnej kulturze jako marker nowego stylu

Резюме

В статье ставится вопрос, о каких социокультурных изменениях сигнализирует появление термина байопик. Утверждается, что байопик является маркером нового стиля и может использоваться в применении к современной культуре в целом. На основании краткого экскурса в историю жанра и анализа примеров байопика в кино и литературе делается вывод, что, в отличие от традиционной биографии, целью которой было утверждение идеи смыслополагания – построения жизни в соответствии с общественно значимой нормой и в связи с этим соотносением биографии с контекстом истории, для байопика характерен иной способ подачи биографического материала (на первом плане не достижения героя, а его частная жизнь, вместе с путями к значимой цели и самоосуществлению – успех как результат игры случая и обстоятельств).

Summary

The article raises the question of socio-cultural changes and the emergence of the term biopic. It is argued that biopic is a marker of a new style and can refer to modern culture as a whole. On the basis of a brief study of the history of the genre and analysis of examples of biopic in the cinema and literature, it is concluded that, unlike traditional biographies, the purpose of which is to adopt the ideas of conceptualization of life in accordance with the public interest standard and, in this regard, the correlation of

biography with a historical context, biopic follows a different model of presenting biographical material (it is not the protagonist's achievements but his or her private life that comes to the fore; it is not his or her conscious pursuit of life goals but accidental success as the result of a game of chance and circumstances).

Streszczenie

W artykule zostały poruszone kwestie dotyczące zmian społeczno-kulturowych oraz związane z nimi pojęcie biopic. Uważa się, że biopic jest wyznacznikiem nowego stylu i może odnosić się do współczesnej kultury jako całości. Na podstawie krótkiej analizy historii gatunku oraz przykładów biograficznych występujących w kinie i literaturze można dojść do wniosku, że w przeciwieństwie do tradycyjnej biografii, której celem jest afirmowanie idei znaczenia – budowanie życia zgodnie z normą społeczną oraz, w związku z tym, korelowanie biografii w kontekście historycznym, biopic wyróżnia się innym sposobem wykładni materiału biograficznego (na pierwszym planie występują nie osiągnięcia bohatera, lecz jego życie prywatne; nie świadome dążenie do wyznaczonych celów życiowych, tylko przypadkowy sukces, jako wynik gry przypadku i okoliczności).

Ключевые слова: биография, байопик, норма, отклонение, демифологизация, повседневность.

Keywords: biography, biopic, norm, deviation, demythologization, everyday life.

Słowa kluczowe: biografia, biopic, norma, dewiacja, demitologizacja, codzienność.

Термин байопик (*Biopic*) возник в результате соединения слов биография (*biography*) и картина (*picture*). В дословном переводе байопик – биографическая картина, фильм-биография или биографический фильм. Несмотря на то что киножанр появился давно – достаточно вспомнить хотя бы знаменитые фильмы *Чапаяв* братьев Васильевых (1934), *Петр Первый* В. Петрова (1937–1938) и *Александр Невский* С. Эйзенштейна (1938), термин байопик получил распространение сравнительно недавно, что побуждает задаться вопросом, проявляется в этом общая тенденция к проникновению англицизмов в русский язык или же речь должна идти о явлении, которое генетически связано с древнейшей традицией биографического повествования и в то же время обусловлено новой социокультурной ситуацией.

На мой взгляд, байопик является маркером нового стиля, который сигнализирует о происходящих в современной культуре мировоззренческих и эстетических трансформациях. Такая постановка вопроса делает необходимым ответ на несколько вопросов. Во-первых, это вопрос о том, почему следует говорить о байопике не только в применении к кино, но и к современной культуре. Во-вторых, если термин не является данью языковой моде и несет новое содержание, которое позволяет отличать его от традиционных понятий «биографический фильм (книга и т.д.)», то в чем отличие новой

модификации жанра от его традиционных воплощений. Наконец, если байопик предлагается рассматривать как маркер нового стиля (при этом слово «стиль» употребляется в широком понимании – как отражение в художественном языке мировоззренческих и социокультурных представлений, аналог – «стиль эпохи»), то каковы черты этого стиля и причины его появления, о каких сдвигах в массовом сознании сигнализирует байопик как явление современной культуры.

Комплекс этих вопросов предполагает историческую проекцию – экскурс в историю биографического жанра позволяет выявить некоторые закономерности его актуализации и основные тенденции развития. Как справедливо заметил в свое время Г.О. Винокур, биография это проблема истории литературы и исторической поэтики (Винокур, 1997, 12) в том смысле, что как герой биографического повествования и его автор являются порождением современной им культуры, так и язык жизнеописания отражает ценностные установки эпохи, его породившей.

Знаменательно в этом отношении, что интерес к биографии, как правило, возникает в периоды смены исторических эпох, когда, с одной стороны, определяются границы общественно значимого / официального / нормативного и личного / частного / девиантного в поведении человека, с другой стороны, на этой основе оформляется новая модификация жанра (канон жизнеописания). Так, в момент своего появления в эллинистическую эпоху, когда биография выделяется из официальной историографии и панегирической литературы, новый жанр противопоставил рассказу о «деяниях» великих мужей рассказ о «жизни», определив объект своего интереса (частная жизнь), два типа персонажей (представитель духовной культуры – мыслитель, литератор, ученый, художник или же властитель; при всей противоположности этих типов, их объединяет несоответствие общепринятой в обществе норме гражданского поведения, иногда статус «чужаков»), источники информации (скандальные происшествия, сенсации, сплетни), характер ее изложения (сосредоточенность на курьезных мелочах и подробностях), установку не на оформление образа идеального гражданина, а на сообщение сведений о знаменитом человеке, причем именно на фоне его частной жизни (Аверинцев, 1994; Аверинцев, 1973).

Так уже на исходе античности обозначилась оппозиция норма – отклонение, которая будет определять развитие жанра биографии в дальнейшем. Движение между полюсами оппозиции затрагивало не только содержательную сторону, но и способы повествования. Нельзя не заметить, что если в эллинистическую эпоху в герое биографии акцентировалось отклонение, то на протяжении всей христианской эпохи доминирующее положение в биографическом описании занимала идея нормы, будь то идеальное представление о праведной жизни (средневековое житие), будь то служение государству/гражданскому или общественному долгу (биографии XVII–XIX вв.). Редкие

уступки интересу читателя к частной жизни (биографии художников Возрождения) лишь подтверждали общее правило.

Идея нормы в ее этической проекции оформлялась как представление о смыслополагании жизни, которое наиболее отчетливо было артикулировано в модернистской концепции жизнестроения и позднее, уже в более прямолинейном варианте, – в советской доктрине служения идее революционного переустройства мира. В этом отношении интерес представляет мысль Г.О. Винокура (со ссылкой на Э. Шпрангера) о герое биографии как особом типе эстетического человека, который делает «произведение искусства из собственной жизни» (Винокур, 1997, 19), привнося в нее цельность замысла и осуществления, при этом оппозиция общественно значимого и личного снимается благодаря тому, что личное понимается как интенсивная *духовная* жизнь, неразрывно связанная с историческим бытием: «Переживание и есть та новая форма, в которую отливается анализируемое нами отношение между историей и личностью: становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл» (там же, 44).

Стоит обратить внимание на то, что в биографическом повествовании христианской эпохи присутствует мотив воздаяния – либо в виде вечной жизни для праведника, либо в виде поддержки при жизни (со стороны меценатов, королевской или церковной власти), либо в виде благодарной памяти потомков после смерти. Это подразумеваемое пересечение границ частного времени и пространства (выдвинутость времени в будущее) имплицитно присутствует в традиционной биографии. Авторская установка на выявление смысла жизни героя биографии обуславливает характер дискурса – отбор фактов, их акцентуацию, речевую аранжировку.

Такая установка обуславливает специфику коммуникативного события биографического дискурса. По словам В.И. Тюпы, субъект, объект и адресат биографии «суть равнодостоинные субъекты смыслополагания, между которыми устанавливаются отношения ценностно-смысловой солидарности (или, напротив, полемичности)» (Тюпа, 2001). Это означает, что адресату биографического дискурса «надлежит уметь проецировать чужой экзистенциальный опыт присутствия в мире – на свой опыт жизни, а также проектировать свою жизненную позицию, опираясь на индивидуальный опыт чужой жизненной позиции» (там же) – в этой потребности личностного самоопределения и духовного роста состоит подспудная, часто неосознаваемая адресатом цель ознакомления с биографиями выдающихся или просто знаменитых людей. Именно этот своеобразный синкретизм автора, героя и читателя биографического повествования имел в виду М.М. Бахтин, утверждая, что «биография – органический продукт органической эпохи» (Бахтин, 1986, 151).

Идея доминирования общезначимого смысла / поведенческой нормы проявлялась в визуальных искусствах: движение от античного барельефа к средневековой иконе и затем к светскому портрету, осциллируя в разные

эпохи между внешним и внутренним, индивидуальным и универсальным, всегда предполагало ее утверждение. Не случайно портрет, по наблюдениям Ю.М. Лотмана, – самый мифогенный и философский жанр живописи, поскольку в нем «предельная сущность человека, воплощаясь в исторически конкретных формах, сублимируется до философской проблемы „Се человек”» (Лотман, 2002, 265). Биография – при всем различии ее исторических воплощений в христианскую эпоху – тоже мифогенна и имплицитно философична, поскольку намечает возможный в данную эпоху и в данном виде деятельности предел жизнеосуществления, а главное – сюжетобразующую роль цели в жизни каждого человека.

Историко-теоретический экскурс позволяет определить значимые отличия, характеризующие биографические тексты (в том числе в киноискусстве) начала XXI в. Нельзя не заметить, что рубеж XX–XXI вв. ознаменовался всплеском интереса к биографическому повествованию и способам его изучения: прошло несколько конференций, посвященных рефлексии над биографическим методом и сферой его применения в литературоведении и других гуманитарных науках; новые тенденции затронули автобиографическую прозу (неоавтобиографизм), для которой характерна противоречивость осмысления результатов жизненного пути; заметным трендом в кино и литературе стало появление фильмов и произведений прозы, посвященных знаменитым людям, – их количество на Западе и в России неисчислимо. При этом заметные изменения произошли в отборе персонажей (наряду с традиционно вызывавшими интерес фигурами, такими как Иисус Христос, Клеопатра, Наполеон Бонапарт, Ленин, Гитлер, английские королевы Виктория и Елизавета I, король Генрих VIII, российские самодержцы Петр I и Екатерина II, сегодня героями байопиков становятся известные певцы, музыканты, спортсмены, изобретатели, а также ученые, писатели, политические деятели); определились разные типы (карьерный, поколенческий, документальный, мифический, альтернативный, а также псевдобайопик – отличие между ними в соотношении документа и вымысла в сюжете), способ подачи биографического материала (на первом плане не достижения героя, а его путь к славе) и наиболее очевидная интенция (в случае «замечательных людей» прошлого – это демемориализация и/или демифологизация, часто с политическим заданием, в случае современных знаменитостей – это, как правило, рассказ о «закулирье» успеха, но в обоих вариантах акцент делается на информации о детстве, обстановке в семье, личной жизни).

Разнообразие творческих решений не может затмить главного: парадигма «деяний», определявшая биографический дискурс на протяжении христианской эпохи, вновь сменилась парадигмой «жизни», во многом напоминая те особенности ранней эллинистической биографии, о которых со ссылкой на С.С. Аверинцева было сказано выше. Важно обратить внимание на мысль В. Беньямина, которую приводит В.И. Тюпа, – об утрате в XX в.

людьми такого опыта, которым можно было бы поделиться (Тюпа, 2001). Поэтому байопик, в отличие от традиционного биографического дискурса, это рассказ не о великом образце, не об уникальном опыте бытия в мире, не о результате индивидуального опыта (поиска) смыслополагания (жизнь в истории, достижения в науке и искусстве), а об обычном человеке, который благодаря определенным обстоятельствам добился успеха.

Очевидным примером демемориализации официального портрета и поворота к картине жизни является сериал *Фурцева* (реж. С. Попов, 2011 г.). Подзаголовок *Легенда о Екатерине* указывает на цель создателей – разрушить представленную в информационных источниках легенду (советского образца) о простой девушке-ткачихе из Тверской области, которая прошла путь до министра культуры, занимала высокие посты в партийном руководстве. В целом следуя за документальными свидетельствами, авторы фильма восстанавливают скрытую за общеизвестными фактами жизнь как самой героини – ее два брака, отношения с мужьями, дочерью, матерью, друзьями, так и партийной верхушки с ее склоками, интригами, борьбой за власть или за место возле очередного «первого лица». Обращение к этой стороне жизни удовлетворяет интерес зрителей к бытовому, а не бытийному, отвечает желанию увидеть человеческое лицо за парадным «ликом», проникнуть в тайное тайных – коридоры власти. Смена приоритетов символично проявляется в двух сценах, когда Фурцева запрещает повесить в кабинете свой парадный портрет на том основании, что он может вызвать недовольство и ревность Брежнева (Хозяин должен быть один!), а после ее смерти этот же портрет оказывается никому не нужен – ни новому хозяину кабинета, ни близким покойной. Закономерно, что и самой героине он не нужен, – больше эмоций у нее вызывают в конце жизни фотографии из семейного альбома, запечатлевшие не минуты ее официальных триумфов, а исчезнувшие даже в памяти мгновения повседневной жизни.

Серия эпизодов из жизни Фурцевой разных десятилетий объединяется в фильме проблемой цены, которую пришлось заплатить наивной восторженной комсомолке, свято верившей власти и выполнявшей любые ее приказы, принесшей в жертву своему беззаветному служению дружбу, семью. Лишь в конце жизни, испытав цинизм и предательскую жестокость системы уже не по отношению к другим, а к себе самой, Фурцева – верный солдат партии становится мягче, пытается преодолеть ту стену одиночества, которую сама воздвигла вокруг себя, посвятив всю жизнь работе – служению, как она считает, идеалу. История Фурцевой – это история постепенного прозрения, в котором героиня не признается самой себе, потому что остается верна навязанной эпохой и усвоенной в молодости поведенческой модели. Визуально это внутреннее изменение фиксируется обликом двух актрис: романтической, жизнерадостной, пылкой, затем жесткой и убежденной в своей правоте (Т. Арнтгольц – Фурцева в молодости) и мягкой, женственной, от-

крывшей в себе женщину, но не реализовавшей в полной мере свой женский и личностный потенциал (И. Розанова – Фурцева второй половины жизни).

Однако проблема цены и ложной идеи уходит на второй план в результате доминирования в фильме мелодрамы, которая определяет даже исторический контекст, поданный через отношения людей, их страсти, эмоции, судьбоносные решения. Наблюдая за перипетиями судеб героев, сопереживая им, зритель вряд ли обратится к рефлексии над судьбой человека в истории, а скорее утвердится в ценности своего повседневного существования, в значимости семейных связей. Героиня вызывает у зрителя сочувствие, но не желание следовать ее примеру в жизни. Закономерно, что и ценностное единение автора и героя (в бахтинском понимании), равно как восхищение других персонажей героиней в фильме отсутствует: судьба Фурцевой, ее успех проблематизированы, вызывают противоположные оценки, вплоть до отрицания.

Своеобразным аналогом сериалу о Фурцевой является книга Д. Быкова *Борис Пастернак* (Быков, 2006), в которой творчество великого поэта представлено через призму его личной жизни (как пишет автор, изменения в поэтике Пастернака были синхронны появлению очередной женщины в его судьбе) и перипетии отношений с властью. Словно отталкиваясь от известных строк А. Ахматовой «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда», Д. Быков производит «раскопки» слежавшегося культурного слоя, извлекая из него мелочи быта, детали взаимоотношений Пастернака с современниками, его влюбленностей и человеческих привязанностей. Сама книга строится по принципу сериала: в центре каждой главы оказывается законченный в смысловом отношении сюжет, который рассматривается подробно и тщательно, напоминая процесс оживления картины (часто в качестве пускового нарративного механизма оказывается фотография) определенного эпизода из жизни поэта; в дальнейшем герои, занимавшие центральное место в данном сюжете, могут уйти на периферию, уступив место в центре другим персонажам, но продолжая присутствовать в жизни Пастернака в качестве «фона» и подтверждая тем самым принцип не столько хронологической, сколько сериальной (картинной) организации повествования. Автор оживленно комментирует внешность, бытовые привычки, психологические особенности героев, воссоздавая именно быт («сор»), хаос впечатлений, из которых рождались стихи. «Обытовленный» Пастернак становится ближе и понятнее читателю, но в каком-то смысле утрачивает статус поэта – его поэтическое творчество становится своего рода «чужацеством», отклонением от нормы жизни обычного (советского) человека, приносившим ему только неприятности.

Оценивая фильм о Фурцевой и книгу о Пастернаке, стоит вернуться к вопросу о визуальном аналоге современного биографического дискурса – таковым является фотография, причем в ее новейшем варианте – селфи.

Если, всматриваясь в портрет великого человека – живописный или литературный, автор и читатель пытались увидеть в нем, как уже было сказано выше, предел своего личностного роста, то, запечатлевая собственное лицо, субъект фиксирует удовлетворенность собой, своим внешним видом, душевным состоянием и духовным уровнем. По существу байопик, каковым являются сериал о Фурцевой и книга о Пастернаке, предлагает читателю сделать такое же селфи – опустив незаурядную личность до бытового понимания, убедиться в правильности (нормальности) именно своей жизни. Увидеть в «человеке с портрета» себя.

Своеобразным парафразом селфи в книге Д. Быкова оказываются главы под одинаковым названием: *В зеркалах*. Зеркалами, в которых должен увидеть себя Пастернак, выступают его значимые современники Фрейденоберг, Маяковский, Цветаева, Блок, Сталин, Мандельштам, Ахматова, Вознесенский – в общении с ними происходил процесс его творческой авторефлексии: важно увидеть себя в Другом, чтобы избежать вариации, а значит – установить очередной предел духовного роста. Однако для автора книги – известного поэта и прозаика принцип парного портрета открывает возможность соотнести себя с пантеоном великих, но не для того, чтобы увидеть вершину, а чтобы превратить ее в плато. Именно скрупулезное погружение в житейскую «кухню» творчества, в переплетение взаимных рефлексий-отражений, восхищений, обид, разочарований, сопровождаемое авторскими психологическими комментариями, оценочными суждениями и остроумными параллелями (как, например, параллель Лев Толстой – Пастернак в позднем этапе их жизни и творчества), сближает книгу Быкова с байопиком (в отличие от традиционных для серии *Жизнь замечательных людей* биографических текстов, в которых «быт», как правило, если не отвергается, то подвергается целенаправленной селекции и таким образом мифологизируется), а самого автора – с ее массовым читателем.

Крайним выражением этой тенденции в байопике является демифологизация. В отличие от демемориализации, демифологизация, как правило, акцентирует негативные свойства личности или приписывает их историческому лицу, намеренно избегая объективности; часто такая негация сопрягается с афишированием нетрадиционной ориентации героя или иных отклонений в его образе жизни, которые не соответствуют массовому представлению о норме.

Примером такой демифологизации является сериал *Троцкий* (реж. А. Котт, 2017 г.). Теоретик мировой революции никогда не был объектом апологетического восхваления, однако даже на фоне сдержанной оценки Троцкого в официальном дискурсе байопик отличается тенденциозностью, которая лишь частично объясняется характерным для постмодернистской эпохи отрицанием идеи революции, – в ней авторы, следуя за современной ревизией модернистских концепций истории, усматривают только «ярмарку политического и идеологического тщеславия, арену исторического произвола и случайности» (Андреева, 2007, 291). Именно этим (а не политическим

заказом, в котором обвиняют создателей сериала критики) объясняется карикатурная интерпретация исторических личностей – Ленина, Сталина как монстров, борющихся за власть и влияние, за место у колеса фортуны.

В свою очередь герой сериала выступает как объект психоанализа в фрейдистском ключе: жизнь Троцкого представлена как история превращения «блаженного» мечтателя о построении нового мира, отринувшего «мещанское счастье», в человека, опьяненного идеей ускорения истории, воспринимающего революцию как секс – сначала по любви, а в конце концов, основанный на насилии. Секс и воля к смерти – двигатели жизни Троцкого в понимании авторов сериала.

В фильме своеобразно интерпретируется поэтика селфи: каждая серия связана с очередным эпизодом из жизни Троцкого, в центре которого стоит один из спутников героя. Вспоминая этот эпизод (рассказывая о нем канадскому журналисту, который в конечном итоге окажется его убийцей – исполнит задание ГПУ и лично Сталина), Троцкий всматривается в себя, потому что история его взаимоотношений с людьми это всегда история предательства и убийства. Каждая серия заканчивается повторяющимся кадром – превращением живого лица очередной жертвы в мертвую маску, череп. Так визуализируется мысль о революции как уничтожении жизни, о власти как неизбежном источнике смерти, о душе героя как средоточии темных инстинктов – демонической (патологической) жажды власти и его лице как лице смерти.

Как и в байопике Фурцевой, байопик Троцкого включает сюжетную линию, связанную с противопоставлением семейной жизни героя и его деятельности, направленной на преобразование внешнего мира, но в конце концов уничтожившей и его близких, и его самого. Байопик демифологизирует «деяния», снимает романтический флер с героя и в то же время несет очевидный посыл, который сформулирован в финале словами Библии: «Путь же беззаконных – как тьма; они не знают, обо что споткнутся» (Притчи 4: 19). Идея воздаяния здесь выступает как идея неизбежного возмездия при жизни, при этом мысль о непредсказуемости результатов насилия над историей очевидно включает и мысль о неисповедимости и неуправляемом хаосе самой истории. Именно эта мысль соответствует умонастроению современной массовой аудитории, отринувшей прошлое, выстроившей защитную дистанцию от трагедий XX в., а также от актуальной истории и истории вообще.

Заметим в скобках, что подобная интенция характерна и для нового поколения поэтов, вступивших в литературу в начале 2000-х, поэтическое высказывание которых о современности определяется как «лиро-эпос не-определенного времени» (Плеханова, 2010, 83), где не-определенность – следствие «отрешения от истории ввиду ее бесчеловечности», проявление установки на культурную рефлексию вместо нравственной, отказа от сакральных измерений времени и выбора витальной энергии проживания повседневности (Плеханова, 2010). Но в отличие от молодых поэтов,

выбирающих культурную рефлексию, авторы байопиков не рефлексируют, а фантазируют, приписывая собственные (или коллективные) желания, страхи, комплексы своим героям. Страх перед всем непонятным, не вписывающимся в нормативные представления, является почвой для создания исторических фантазий, в том числе о Троцком и революции.

Показательна технология создания такого байопика, в основе которого лежит практика сторителлинга как проявления коммерциализации культуры. Быть интересным как можно большему числу потенциальных потребителей, учитывать их запрос – такова цель ориентированного на массовую аудиторию байопика. Поэтому в байопике трагедия истории ретушируется изображением повседневности, знание подменяется мнением, факты и свидетельства – сюжетами, основанными на мифологических архетипах, которые актуализируют коллективное бессознательное, или на сплетнях.

С поразительной очевидностью эту технологию демонстрирует пример Тамары Катаевой – автора скандальных книг *Анти-Ахматова* и *Другой Пастернак*. Признавшись в том, что не читает стихи поэтов, о которых написала книги, Катаева произносит сакраментальную фразу: «На примере личной жизни Пастернака я высказалась о семье, любви и браке. Писала о нем, **думала о своем**, получилась книга о любви». По ее словам, книга *Анти-Ахматова* создавалась на основе чужих материалов – мемуаров, воспоминаний, из которых она «выписала **цитатки**, написала комментарий». И наконец: «В зарубежных биографиях подход немного другой, чем у нас. Они ближе к моему методу, когда **автор биографии – фигура чуть ли не равнозначная тому, про кого речь**» (выделено мной. – Т.А.) (Катаева, 2009). Демифологизация в исполнении Катаевой – это продукт амбиций, тщеславия и откровенного невежества («Я эту книгу не читал, но считаю») человека, который не различает автора биографического и автора-творца, не учитывает, что суждения современников об Ахматовой – это субъективные оценки, поэтому комментарии к ним заведомо носят характер сплетни.

Нельзя не заметить, что для всех байопиков, независимо от того, какая интенция – демемориализации или демифологизации конкретной личности – движет авторами, характерно сходное понимание картины мира и человека. Если в традиционном биографическом дискурсе преобладающим было осмысление взаимоотношений человека с историей, то в байопике на первый план выходит проблема человек и время, которое рассматривается во всем многообразии довлеющих герою обстоятельств. Попытки героев влиять на исторический процесс (или войти в историю) рассматриваются как заведомо обреченные либо неправомерные, при этом установка на демемориализацию героя, как правило, акцентирует его роль жертвы, в то время как установка на демифологизацию проявляется в демонизации личности. В обоих случаях, хотя и в разной степени, лицо власти приобретает карикатурный или гротескный характер. Такая интерпретация соответствует ожиданиям

массовой аудитории и в то же время моделирует ее пассивность, укрепляет в справедливости собственной системы ценностей, оправдывающей жизнь как удовлетворение базовых человеческих потребностей.

Совершенно очевидно, что за этими сходными тенденциями, которые проявились как в кино, так и в литературе, стоят мировоззренческие и ценностные сдвиги, вызвавшие к жизни феномен байопика. Это разрушение вертикальной модели мира, будь то христианская или светская иерархия, и утверждение горизонтальных связей; это отрицание Бытия и утверждение ценности повседневного существования, частной жизни, а не жизни в истории. Это представление о мире как хаосе, игре случая и жизни в ситуации отсутствия общезначимого смыслополагания. Данные изменения диктуют соответствующую поэтику – внедрение традиции анекдота (новеллы) в повествование; отсутствие связного сюжета как поиска смысла; создание биографической **картины** как совокупности фрагментов, в которой все детали, герои, обстоятельства уравниваются в ценностном отношении. Таким образом, байопик, пришедший на смену традиционной биографии, выступает маркером нового стиля – стиля эпохи.

Библиография

- Аверинцев, С.С. (1973). *Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра*. Москва: Наука.
- Аверинцев, С.С. (1994). *Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии*. В: Плутарх. *Сравнительные жизнеописания в двух томах*. Т. I (637–653), Москва: Наука.
- Андреева, Е.Ю. (2007). *Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Бахтин, М.М. (1986). *Автор и герой в эстетической деятельности*. В: М.М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества (9–191)*. Москва: Искусство.
- Быков, Д. (2006). *Борис Пастернак*. Москва: Молодая гвардия.
- Винокур, Г.О. (1997). *Биография и культура. Русское сценическое произношение*. Москва: Русские словари.
- Лотман, Ю.М. (2002). *Портрет*. В: Ю.М. Лотман. *Статьи по семиотике культуры и искусства (349–375)*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Плеханова, И.И. (2010). «Уверенное» поколение: ориентация во времени или в пространстве? В: *Время как объект изображения, творчества и рефлексии (83–94)*. И.И. Плеханова (ред.). Иркутск: изд-во Иркутского гос. ун-та.
- Публицист Тамара Катаева: «Писала о нем, а думала о своем». *Интервью Наталье Кочетковой (2009)*, Неделя, 21 августа. <https://web.archive.org/web/20090901223008/http://www.inedelya.ru/pisateli/article8665> (доступ: 15.12.2020).
- Тюпа, В.И. (2001). *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиперей» А.П. Чехова)*. Тверь. <https://mognovse.ru/bk-v-i-tyupa-narratologiya-kak-analitika-povestvovatelynogo-diskursa> (доступ: 10.11.2020).