

Уральский государственный педагогический университет



Уральский филологический ВЕСТНИК

Русская литература
XX-XXI веков:
направления и течения

4

2014

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4 / 2014

серия

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ**

Екатеринбург
2014

УДК 80.01 (082)
ББК Ш5 (2-р) 6-3
У 68

Редакционная коллегия:

Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения»:

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, проф.

(Южно-Уральский государственный университет)

М.Н. Липовецкий, д-р филол. наук, проф.

(Университет штата Колорадо, США)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический универси-
тет». – Вып. 4. / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург,
2014. – 211 с.

*(Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления и
течения». Вып. 15)*

ISSN 2306-7462

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены различным про-
явлениям стратегии трансгрессии в современной литературе, опровер-
жению привычных ценностных иерархий, испытанию на прочность
границ художественности, жанровым инновациям.

Сборник подготовлен в рамках научного проекта “Стратегии
трансгрессии в современной русской литературе” (Грант Президента
Российской Федерации для государственной поддержки молодых рос-
сийских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственные за выпуск: Н.В. Барковская, О.Ю. Багдасарян

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2014

© Уральский филологический вестник, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакции</i>	5
--------------------------	---

**СУБЪЕКТЫ ТРАНСГРЕССИИ:
ПОГРАНИЧНОСТЬ И ПЕРЕХОДНОСТЬ**

<i>Лоцилов И.Е.</i> «Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным!». <i>Об «Екклезиасте писательском»</i>	10
<i>Степанова А.А.</i> Город на границах: эстетические грани образа в литературе переходных эпох.....	25
<i>Цепенникова А.Н.</i> Трансгрессия концепта «Дом» в литературе эмиграции «четвертой волны»	39
<i>Прушковская И.В.</i> Абсурдность разума в постижении феномена смерти (на материале пьесы турецкого драматурга Ш. Гюрбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет»)	49
<i>Меркотун Е.А.</i> Драматургия нового апокалипсиса: управление потоками действия	58
<i>Хабибуллина М.Н.</i> «Очарованность Китаем»: образ транскультурного будущего в творчестве В. Сорокина	68
<i>Скотницка Анна.</i> Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина: постановка вопроса	77
<i>Черняк М.А.</i> «Библиотравелог» в новейшей прозе для подростков: к вопросу о жанровой трансгрессии в современной литературе	91

ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ТРАНСГРЕССИИ

<i>Алексеева Н.В.</i> Цикл «Жерлица дружинная» А.М. Ремизова: поэтика малых форм	107
<i>Маркова Т.Н.</i> Мениппейная игра в современной прозе	120
<i>Кубасов А.В.</i> Киносценарий по классическому произведению как образец современной метапрозы	133
<i>Пономарева Е.В.</i> Несказочные сказки Александра Кабакова.....	142

<i>Багдасарян О.Ю.</i> Художественная стратегия Н. Байтова и поэтика романа «Любовь Муры»	154
<i>Барковская Н.В.</i> Концептуальный эклектизм в книге Комара и Меламида «Стихи о Смерти»	163
<i>Светашёва Т.А.</i> Игровая природа жанровой трансгрессии в русской поэзии второй половины XX века.....	179
<i>Верина У.Ю.</i> Три способа назвать книгу: «Трибьюты и оммажи» В. Ермолаева, «Стихи и проза в одном томе» М. Степановой, «Ассорти» В. Ыванова	188
Сведения об авторах	203
SUMMARY	206

ОТ РЕДАКЦИИ

Статьи Уральского филологического вестника 2014 года, серии «Русская литература XX – XXI веков: направления и течения» (продолжающей одноименный сборник), сконцентрированы вокруг стратегий трансгрессии в современной литературе и нащупывают пути возможного осмысления проблемы. Казалось бы, разные авторы представили независимые друг от друга материалы, не сговариваясь и не совещаясь предварительно друг с другом. Вместе с тем, легко обнаруживается общность подходов и даже некий сквозной сюжет, объединяющий неизбежно фрагментарную композицию, диктуемую жанром «сборника». Вероятно, при условии коллегиальности, расширения материала и более отчетливой методологической рефлексии (подступы к ней есть в статьях А.В. Кубасова и О.Ю. Багдасарян) можно было бы говорить в перспективе о коллективной монографии.

Статьи сгруппированы в два блока: первый включает анализ общекультурных трансгрессий, второй исследует трансформации жанровых моделей.

Открывает сборник статья Игоря Лошилова (Новосибирск), представившая на материале впервые публикуемого «Екклезиаста писательского» Антона Сорокина яркий пример «трансгрессивного» литературного поведения. Омский писатель, которого Л. Мартынов назвал «Дон Кихотом сибирской литературы», использовал игровую стратегию (скандал, провокация, безудержная самореклама и проч.), протестуя против коммерциализации литературного дела. Избранная им линия творческого поведения в конце XX столетия вновь станет актуальной в перформансах Дмитрия Александровича Пригова.

Статья исследовательницы из Днепропетровска Анны Степановой дает культурологическое объяснение игровой (антибуржуазной) стратегии «городского художника» с «фаустовским» типом сознания. А.Степанова прослеживает эволюцию *образа города* как этапа, предшествующего уровню *городского текста*. На рубеже XIX–XX вв. город как субъект перехода формирует самоценное и самодостаточное пространство, в топографии которого (сплошь состоящей из разного рода *переходов*) и обретается «городской художник».

Эмиграция как особый род *перехода* стала предметом внимания в статье Аллы Цепенниковой (Екатеринбург). Сопоставляя художественное претворение концепта *Дом* в произведениях писательниц начала и конца XX в., автор статьи обнаруживает нарастание изолированности личности от среды: если героини Ирины Одоевцевой болез-

ненно переживали утрату своего русского дома, то героиня Татьяны Толстой сама должна обрести свой дом как пространство творчества, не прикрепленное жестко к национальной традиции конкретной страны.

Ломка культурных традиций в новейшей турецкой драматургии абсурда расценивается в статье киевлянки Ирины Прушковской как социокультурный и даже политический жест. Ш.Гюрбюз демонстрирует бессилие разума постичь феномен смерти, явно противопоставляя свою пьесу развлекательной драматургии, засилью поп-культуры в условиях Третьей республики. Закрытое пространство дома становится символом одинокой, ущемленной урбанистическими рамками души человека.

Елена Меркотун (Екатеринбург) анализирует специфику организации сценического действия в новейшей русской драматургии. Герои пьес находятся в гуще городской толпы, однако каждый замкнут на самом себе, общение происходит в «пороговых» зонах, отсюда – устойчивые попытки героев «открыть дверь», «достучаться», в том числе, в ситуации *послесмертия* (Н.Белецкая. «Я умер в прошлом году»). Дискретность действия обусловлена разорванностью сознания персонажей, переживающих кризисы, утраты, одиночество как разные состояния своей души. Исследовательница отмечает тяготение актуальной драматургии к экспериментальным ситуациям и психоаналитическому подтексту: главное – разобраться с самим собой.

Маргарита Хабибуллина (Екатеринбург) исследует обрисованную В.Сорокиным («День опричника», «Сахарный Кремль») картину гипотетического будущего «китайской» России, своеобразное трансгрессивное «ретро-будущее».

Статьи Анны Скотницкой (Краков) и Марии Черняк (Санкт-Петербург) обращены к проблеме *детства*, с его переходностью, кризисностью, травмами, поисками «общего языка» с родителями. Польская исследовательница рассматривает те пограничные ситуации в произведениях Михаила Шишкина, которые генерирует ребенок своим присутствием: ситуации страдания, беспомощности, вины. Вместе с тем, ребенок является эквивалентом Вселенной, рефлексия о смерти есть и рефлексия о жизни. В статье Марии Черняк аспект совсем другой – ее интересуют инновационные книжные стратегии, жанр «библиотравелога», культуртрегерские проекты («Этногенез» и др.), функции фанфиков. Но за этими сугубо «цеховыми» вопросами детской литературы автор статьи видит все те же экзистенциальные и социальные проблемы: ломку привычных жизненных схем, утрату общего кода (языка) поколениями; в таких условиях от человека каж-

дый день требуются усилия и, следовательно, жесты трансгрессии. Жанровые сдвиги в формульной масскультуре рассматриваются автором статьи сквозь призму судьбы Слова-Логоса в цифровую эпоху. Отрадно, что исследовательский взгляд достаточно оптимистичен: литература настолько гибкий институт, что просто не может исчезнуть, но трансформируется и развивается в новых постгутенберговских условиях. Разговор о читателе эпохи web 2.0 становится переходом ко второй части сборника.

Открывает второй раздел статья Надежды Алексеевой (Ульяновск), посвященная опять-таки «странному» писателю, на сей раз – Алексею Ремизову. Предмет анализа – поэтика циклизации малых форм в «Жерлице дружинной». Исследовательница сопоставляет тексты изданий 1916, 1924 и 1993 гг., обращается к истории создания цикла (первоначально фрагменты-миниатюры существовали как подписи к картинам Николая Рериха, подвергались многократным доработкам-переделкам-редакциям), убедительно демонстрирует сплав слова, музыки и живописи в поэтике цикла. А за филигранным литературоведческим анализом возвышается главный (и для Ремизова, и для нас) вопрос о судьбе России. Мифологема «град-камен обреченный» выражает отчаяние, боль и, тем не менее, веру и надежду. Синтетический тип жанрового ансамбля превращает *фрагменты-миниатюры* в *сагу* о Русской земле.

Статья Татьяны Марковой (Челябинск) открывается обращением к идее Михаила Бахтина о том, что каждый культурный акт существует на границах. Восстановление разрушенного единства мира и человека осуществляется в актах трансгрессии, переступании границ. Солидаризуясь с учеными, полагающими *мениппею* метажанром современной литературы, автор статьи обращается к произведениям Виктора Пелевина и Людмилы Петрушевской, обыгрывающим жанры страшного рассказа, детской страшилки, былички, хоррора – всех тех жанров, для которых характерен «*дискурс необычного*». Анализируя игровую поэтику «страшных» рассказов о послесмертии, автор статьи видит в них сферу для пространственного и психологического эксперимента.

С экзистенциальной тематикой мениппеи перекликается сценарий Людмилы Петрушевской для мультфильма Юрия Норштейна «Шинель», исследованный в статье Александра Кубасова (Екатеринбург). Сопоставляя гоголевский текст и сценарий, объясняя поэтику сценария, обусловленную техникой мультипликации, автор статьи делает вывод о *киносценарии* как образце современной *метапрозы*. Вслед за Людмилой Петрушевской, автор статьи размышляет о неизбежности

конфликта индивида и толпы, о власти людской массы над незащищенным человеком, конкретизируя тем самым тезис о «городском художнике», высказанный в статье Анны Степановой.

Статья Елены Пономаревой (Челябинск) посвящена «*несказочным сказкам*» Александра Кабакова. Городской мир в «Московских сказках» выстраивается по аналогии с дантовыми кругами ада, вмещающая палитру грехов. Гротескно-карнавальная игра сочетается с философскими мотивами безумия и абсурдизации действительности. Кроме того, в статье проанализированы принципы и приемы циклизации в книге Александра Кабакова – читатель сборника может сопоставить их с механизмами циклизации, выявленными Надеждой Алексеевой в цикле А.Ремизова, рисующего свой «град-камен».

Тексты пограничного типа исследуются Ольгой Багдасарян (Екатеринбург) на материале книги Николая Байтова «Любовь Муры». Автор статьи демонстрирует жанровые трансгрессии, обусловленные использованием техники *ready-made*; сложная субъектная организация повествования программирует совершенно новый режим чтения.

Трансгрессию границы между политическим и приватным, трагическим и банальным, а также – между словесным и визуальным текстом, стихами и прозой показывает Нина Барковская (Екатеринбург) в статье, посвященной «Стихам о смерти» Комара и Меламида. Банализация и абсурдизация смерти в советском социуме не снимает ее экзистенциального смысла. *Апофеоз эклектики* как способа преодолеть тупик «Больших Идей», при всем ироническом настрое книги, все же акцентирует внимание субъекта на его личной способности *соединять* разрозненное, переходить границы жанров, стилей, высокого и низкого, индивидуального и общего, исторического и вневременного.

Статьи минских филологов Татьяны Светашёвой и Ульяны Веринной выявляют сознательную нацеленность авторов на игру с читателем. На материале стихотворных книг (надциклическое образование, преодолевающее родовую фрагментарность лирики) Татьяна Светашёва демонстрирует, как нарочито «поэтические» и даже *экзотические жанровые номинации* (центоны и маргиналии Михаила Сухотина, авантюры – главы германского героического эпоса Дмитрия Строщева, эклоги Владимира Тучкова в книге «Буратиния», терцины и сонеты Андрея Вознесенского) деконструируются вовсе не соответствующим им текстом. В центре внимания Ульяны Веринной – *псевдожанровые заголовки* в названиях книг или их частей, как, например. «Трибьюты и оммажи» Владимира Ермолаева. *Субверсивный нарциссизм*, столь ярко показанный автором статьи на материале книги Виктора Ъванова «Ассорти», возвращает нас к провокативной поэтике Антона Сорокина,

представленной в открывающей сборник статье Игоря Лоцилова. Жанровые трансгрессии в современной поэзии направлены на испытание границ художественности, создают литературу за гранью литературности, и в этом отношении сближаются с экспериментами Николая Байтова.

Спасибо всем исследователям, откликнувшимся на приглашение задуматься над феноменом «нарушения границ» в современной литературе, над формами и функциями трансгрессий – ошеломляющими, шокирующими и, вместе с тем, напоминающими о продуктивности зоны «пограничья» в искусстве.

Надеюсь на дальнейшее интересное и продуктивное сотрудничество!

Н. Барковская

СУБЪЕКТЫ ТРАНСГРЕССИИ: ПОГРАНИЧНОСТЬ И ПЕРЕХОДНОСТЬ

И.Е. ЛОЩИЛОВ

(г. Новосибирск, Россия)

УДК 821.161.1-3(Сорокин А. С.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

«ЛУЧШЕ БЫТЬ ИДИОТОМ, ЧЕМ АНТОНОМ СОРОКИНЫМ!».

Об «Екклезиасте писательском»¹

Аннотация. Статья предваряет публикацию неизданного произведения омского писателя и драматурга Антона Семеновича Сорокина (1884 – 1928). Произведение было написано в 1922 году и называется «Книга Екклезиаст, или Проповедник для писателей Антона Сорокина». Антон Сорокин известен в первую очередь как мастер литературного скандала, провокации, плагиата и рекламы. Менее известны его литературные произведения. В историю литературы он вошел как личность, оказавшая влияние на несколько значительно более известных писателей (Всеволод Иванов, Леонид Мартынов). Памфлет «Книга Екклезиаст» сохранилась в персональном архивном фонде сибирского писателя Кондратия Никифоровича Урманова (Тупикова; 1894 – 1976), хранящемся в Городском Центре истории Новосибирской Книги (Новосибирск). Известно, что в 1926 году Сорокин читал это свое сочинение на собрании писателей. Фрагмент одной фразы неоднократно цитировали мемуаристы: «Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным»). Он стал одной из «визитных карточек» писателя в культуре. Публикация полного текста «Книга Екклезиаст» проясняет необходимые для понимания этих слов контексты.

Ключевые слова: памфлет, литературный скандал, стилизация, сибирская литература, Омск, Антон Сорокин, Леонид Мартынов

Имя омского писателя и драматурга Антона Семеновича Сорокина (1884 – 1928) в первую очередь связано со стихией литературного скандала, провокации, злостного плагиата и безудержной саморекламы. Его

¹ Работа подготовлена в рамках интеграционного проекта СО – УрО РАН «Х.106.53. Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

деятельность – непрерывный акт трансгрессии, при этом вопрос о художественных достоинствах сочинений писателя снят им самим: всему, что выходит из-под его пера, изначально приписан статус «гениальных творений» [см.: Девятьярова 1999; Гончарова 2001; Goncharova 2002; Лоцилов 2008; Мищенко 2009; Лоцилов, Рапопорт 2011].

А.П. Оленич-Гнененко писал в неизданном мемуарном очерке «Всеволод Иванов и Антон Сорокин (Воспоминания)»: «В идейном отношении для Антона Семеновича было характерно сочетание своеобразного толстовства с сектантством молоканского толка и каким-то “своим” опосредованием анархизма, и особенно – непримиримая ненависть к “золоту” – капиталистическому стяжательству во всех его проявлениях, к угнетению и истреблению человека человеком» [ГАНУ. Ф. 272 (Н. Н. Яновский). Оп. 1. Д. 278. Л. 14].

Современный исследователь отмечает: «Все пишущие о нем в основном пересказывают “чудачества” и “шалости” писателя (эти рассказы кочуют из книги в книгу, вариативны по структуре и содержанию, что заставляет предполагать существование устойчивого претекста-инварианта, автором которого был, несомненно, сам Сорокин) и попадают в сферу бытования мифа, видимо, не подозревая особой “мистифицирующей” природы “сорокинского” текста, невольно втягиваясь в “игру”, придуманную много лет назад» [Гончарова 2001: 249].

Первая же из известных нам публикаций писателя носила скандальный характер, хоть еще и не была связана с литературой [Сорокин 1908]. В характерной для Сорокина «взвинченной стилистике» [Беленький 1987: 231] будущий писатель выражал протест против коммерческой деятельности предпринимателя Осипова, покровительствуемой Омским Биржевым комитетом и его председателем Филиппом Филипповичем Штумпфом (1864 – 1921). Претензии – не беремся судить, насколько справедливые, – касались спекуляций солью.

С.Н. Марков вспоминал о последней встрече с писателем весной 1928 года: «...Он с увлечением говорил о выходе своей книги, которую должен был выпустить Сибкрайиздат. – Когда книга выйдет, я выпущу верблюдов с объявлениями... О, я сумею ее продвинуть, – покашливая, говорил А. Сорокин» [Марков 1928].

Между этими двумя «точками» – фантастическая двадцатилетняя вереница писательских выходов, среди которых печатное объявление о собственном самоубийстве, выдвижение своих сочинений на Нобелевскую премию, рассылка их правящим особам всего мира, громкие скандалы, аресты, выпуск скандальных листовок и манифестов, наконец, денежных знаков, обеспечиваемых именем писателя...

В 1926 году, еще при жизни Сорокина, Л.Н. Мартынов писал:

«Однажды он выкинул над центральной улицей своего “стольного града” Омска плакат, извещающий, что “лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным”» [Мартынов 1926].

Странноватая фраза, ставшая заголовком это заметки, воспринимается как оборванная, несколько «куцая» синтаксическая конструкция. Уже в наше время, на одной из посвященных писателю страниц в Интернете, пользователь, скрывшийся под сетевым псевдонимом, подчиняясь, вероятно, языковому чутью, самочинно довел ее до интонационно-смысловой завершенности: «Лучше быть *полным* идиотом, чем Антоном Сорокиным» [Вертер де Гете 2011; курсив мой. – И.Л.].

В мемуарной новелле «Зеленая рука» начала 1970-х годов Л.Н. Мартынов вспоминает о плакате-вывеске более подробно. Мало того – признает, что инициатива выходки принадлежала ему, а не Сорокину: «...Александр Павлович <Оленич-Гнененко> склонен был в какой-то мере резонерствовать и поучать, как бы указуя пальцем на некий не всегда достижимый для него самого идеал. И в одно из таких посещений Оленича-Гнененко у меня по ассоциации с его указующим перстом возник этот блестящий, как мне казалось, план – украсть и употребить в дело ту зеленую металлическую, уже порядочно заржавевшую руку, которая все еще указывала на бывшую аптеку Явельберга с угла Учебной и Волковской улиц. <...> Я взвалил ее на плечи и понес к Антону Сорокину. <...> – Придумайте надпись! – сказал я. – Дело маленькое! – ответил Антон Семенович, развел краски, взял кисть и, почему-то печально вздохнув, вывел на металлической руке хорошо знакомую мне формулу: “Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным!”» [Мартынов 1977: 128-129].

Формульный характер фразы не вызывает сомнения: точно в том же виде воспроизведена она и в воспоминаниях Г.Ф. Дружинина [Дружинин 1965: 99].

Контекст, однако, оставался неясным, пока в персональном фонде писателя К.Н. Урманова (Тупикова; 1894 – 1976) автору этих строк не довелось познакомиться с машинописной копией сорокинской «Книги Екклезиаст» (1922) – неопубликованного по сей день сочинения писателя. Оно живо свидетельствует не только о рефлексивном, «философском» характере его скандальной деятельности, но и о своеобразном литературном мастерстве.

Автору заметки известно лишь одно упоминание об «Екклезиасте» в печати. В конце 1926 года омская газета «Рабочий путь» сообщила: «В воскресенье пятого декабря на квартире писателя А. Сорокина состоялось собрание омского отделения союза сибирских писателей. Были заслушаны: отрывок из повести Сорокина “Алтай и города”, памфлет

того же автора “Экклезиаст писателя” и маленький доклад Леонида Мартынова “О творчестве художника Н.Мамонтова” (Литературная тема в живописи). Собрание прошло весьма оживленно» [Л. 1926].

Читатель обратит внимание на стих 18 Главы 1 «Екклезиаста», подтверждающий предположение о (намеренном?) обрыве запомнившейся современникам формулы: «Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным, потому что каждый идиот посмеется над мудростью, не утруждая ума».

Источник предлагаемой в *Приложении* публикации: ГЦиНК. Персональный фонд К. Н. Урманова. КУ–Р. Оп. 3. № 1–9. Машинописная копия на 9 листах бумаги большого формата (22,2 × 35) не авторизована, но с большой вероятностью была изготовлена автором. Известно о существовании экземпляра «Книги Екклезиаст» в личном фонде А.С. Сорокина [ГИАОО. Ф. 1073 (А.С. Сорокин). Оп. 1. Д. 561. Л. 1-13], но публикатору, к сожалению, пока не удалось ознакомиться с ним. Текст воспроизводится с сохранением характерных особенностей оригинала (например, «сбои» в нумерации «стихов», вариативность написания *Екклезиаст* и *Экклезиаст*). Выражаю признательность Н.И. Левченко (Новосибирск) за разрешение на публикацию этого материала.

Приложение

АНТОН СОРОКИН

6 мая 1922 г.

КНИГА ЕККЛЕЗИАСТА,

или

ПРОПОВЕДНИК ДЛЯ ПИСАТЕЛЕЙ АНТОНА СОРОКИНА

Глава 1

1. Слова Екклезиаста писательского Антона Сорокина первого короля шестой державы².

² В различных декларативных текстах (манифесты, листовки, автобиографии, завещания) Антон Сорокин систематически именовал себя Королем Шестой Державы. «В России в XIX в. появляется взамен английского выражения “четвертое сословие” выражение “шестая держава”. “Шестой державой” пресса была названа в противовес пяти великим державам, входившим в так называемый европейский концерт (Россия, Англия, Франция, Германия, Австро-Венгрия). Выражение “шестая держава” должно было подчеркнуть независимость и могущество прессы» [Ашукин, Ашукина 1955: 610]. В.В. Розанов в «Уединенном» и в «Опавших листьях» приписывал авторство метафоры Наполеону.

2. Суета сует в писательстве и искусстве, сказал Екклезиаст писательский Антон Сорокин. Все суета сует.

3. Что пользы писателю от его книг. Гонорар за строчку, превращенный в хлеб и квартиру, не счастливее ли его всякий ремесленник.

4. Приходят и уходят писатели, печатаются и исчезают книги, и вновь печатаются.

5. Восходит и заходит солнце... Приходят писатели, и уходят, и их многолетний труд что дела однодневки-поденки.

6. Идет ветер к югу и переходит к северу, и кружится на ходу своем, слова и мысли не ветер ли в мозгах человеческих, не возвращаются ли обратно мысли, уже прошедшие.

7. Все реки текут в море, но море не переполняется. Все книги читаются, и умом люди не переполняются.

8. Не может писатель рассказывать всего, что писалось и что будет писаться. Ничего не напишешь нового, чего не было написано ранее.

9. Бывает о чем говорят – смотри, вот это новое; но это было написано ранее.

10. Не помнят долго мыслей писателя, и что будет написано – недолговечно.

11. Я екклезиаст писательский был королем шестой державы в Омске.

12. И продал я душу и сердце мое тому, чтобы исследовать и испытывать мудростью все, что делается под солнцем. Это тяжелое занятие для писателя, и упражнялся в нем.

13. Много я перечитал книг, и вижу: все суета и томление духа.

14. Кривое нельзя назвать прямым, и чего не написано, нельзя читать.

15. Говорил я в сердце моем так: вот я возвеличился и приобрел мудрости больше всех писателей, которые были до меня, и душа моя видела много мудрости и знания.

16. И предал я сердце и душу мою тому, чтобы познать мудрость, а познал безумие и глупость, узнал, что и это – томление духа.

17. Потому что во многой мудрости много печали, и кто умножает познание – умножает скорбь.

18. Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным, потому что каждый идиот посмеется над мудростью, не утруждая ума.

Глава 2

1. Сказал я в душе своей: дай я испытаю тебя весельем, и писал я юмористику для смеха, в Сатириконе и Будильнике печатался, но и это все суета³.

2. О смехе сказал я глупость.

3. Вздумал я усладить себя славой, и душу сделать глупой. Мои рекламы были остроумны и многочисленны, как рекламы о гильзах Катька⁴.

4. Предпринял я большие дела. В мыслях я владел всем миром.

5. Выстроил дворцы, насадил парки, сотворил новых людей и жизни.

6. Я был всемогущ в творчестве, я вел войска в битву, я творил новые неведомые миры, и я был всемогущ, как Бог, и богат, как Соломон.

7. Мудрость моя пребывала со мной.

8. Чего бы ни пожелала душа моя, все я мог сделать и удовлетворить ненасытную душу. Питал я ее и стихами, и драмами, и романами, и рассказами, рисовал картины.

9. Мудрость моя была еще большей, чем бывших до меня.

10. Сократ, Эзоп, Магомет, Шекспир – все это нищие духом, перед моей мудростью.

11. Чего не пожелала душа моя, все исполнял я, и радовалась душа моя, и это было отрадой в трудах моих.

12. Оглянулся я на все дела свои. Вот я написал 24 тома по 320 страниц, напечатал за 20 лет 2000 рассказов по 200 строчек, и вижу: все суета сует. Семя, брошенное на камень, не дает плода.

13. И обратился я к самовосхвалению и рекламе, ибо что может еще сделать писатель сверх того, что уже сделано мною.

14. И увидел я преимущество глупости над мудростью. Глупым жизнь дает упитанное жиром тело, а мудрость сушит тело.

15. У мудрого глаза в душе, а глупый не видит мозгами, но одинакова участь у обоих. Душой я писал сценарии для кино, и мои глаза души через экран были достоянием глупцов.

³ Публикации Сорокина в журналах «Сатирикон» и «Будильник» неизвестны.

⁴ О распространенности рекламы папиросных гильз торговой фирмы «А. Катька и К°» (Москва) свидетельствуют частые упоминания в художественной и мемуарной литературе. Основатель и глава фирмы – коммерсант Абрам Ильич Катък (1860 – 1936), уроженец г. Евпатория, караим.

16. Для чего же я стал мудрым, за 5 рублей можно купить 24 тома Льва Толстого и перечувствовать мыслями гения. Так дешева мудрость.

17. Умные книги таскаются на толчке вместе с глупыми, и погибают наравне.

18. И возненавидел я искусство.

19. И возненавидел я сотворенную жизнь в своих книгах.

20. И не знаю я, кто мои читатели. Кто заплатит рубли за книгу, и десять копеек попадут мне, а остальные издательству, наборщикам, корректору, бумажным фабрикантам, а за десять копеек возьмут мои мысли, как цветы, и бросят под грязные ноги.

20. <Sic> Бесплодны блудницы, не таковы ли и книги, общедоступные по цене, захвачанные грязными руками. Зараза на грязных страницах, на загнутых уголках, а книги в библиотеках с подклеенными листами, не то же ли, что зашекатуренные белилами и покрашенные румянами морщины блудниц.

21. И обратился я, чтобы внушить душе своей отречься от всего труда и уничтожить, не хотел я так дешево продавать свою мудрость.

22. Трудился я с знанием и мудростью, и должен сделать свои мысли публичными.

23. И что я буду иметь за это. Меньше, чем лавочник и калашница с обжорки.

24. Все дни мои скорби, мои труды, беспокойство, и даже ночью душа моя не знала покоя и творила новые жизни.

25. И все-таки моя мудрость не питала меня, и послала считать на счетах в здравотдел Омдора⁵.

26. Копил я мысли, как ростовщик золото, чтобы за копейки отдать идиотам.

Глава 3

1. Всему свое время. Всякая книга необходима в свое время.

2. Время выпускать книгу, время продавать в магазине, время тащить на толчок, и время нести страницы в мусорную яму.

3. Время творить и время молчать.

4. Время юмористике, время футуристическим книгам, и имажинистическим, символическим, время порнографии. Всякой книге свое

⁵ Сорокин много лет служил счетоводом в Омском управлении железной дороги (Омдор). В последние годы жизни, после «сокращения штатов», работал регистратором в пригородной больнице.

время. Время призывать к убийству и время призывать к мирным трудам.

5. Время рассылать книги приложением к журналам, и время переплетать их и ставить на библиотечные полки.

6. Время получать гонорар за строчку, и время покупать на эти деньги пищу для новых мыслей.

7. Время молчать. Иногда молчание писателя следовало бы оплачивать гонораром по часам и дням.

8. От пищи зависят мысли, какова пища, таковы и книги.

9. Книги воскрешают прошедшее, и не 50 лет живет человек, а тысячи лет, благодаря книгам. Мы знаем мысли и персов, и египтян, и всех народов.

10. Бездарного и талантливого писателя одинаково судят идиоты и критики, неудавшиеся писатели.

11. И сказал я в душе своей. Писатели, помните теорию Дарвина. Вы животные, умеющие писать книги, но участь ваша одна, и нет преимущества перед скотом. Что пользы тебе, известному писателю, свои мысли навязывать другим и выражать своими мыслями мозги другого. Каждая собака счастливее тебя. Она думает только для себя, не для других. Все суета сует.

12. Наступит время, и мертвыми будут твои книги.

13. Настанет время, и никто не вспомнит твои книги, и будут курить на толкучках свернутые странички, собачьи ножки с вонючей махоркой.

14. И так увидел я, что нет ничего лучше, как наслаждаться писателю мыслями своими, ибо это доля его, ибо доживают писатели до того, что видят мертвые свои мысли на барахолках и в пыли архивов, библиотек. Не лучше ли от позора сохранить свои мысли.

Глава 4

1. И обратился я, и увидел всякие угнетения. Вот слезы угнетенных, и утешителя у них нет, в руке угнетающих их сила, редактора и издатели морят талантливых писателей голодом, а бездарные живут сыто.

2. И ублажают мертвых, которые давно умерли с голода, издают их книги в сафьяновых переплетах с золотым обрезом на бумаге Верже с иллюстрациями на меловой бумаге, а живые таланты мерзнут и голодают, и их мысли никому не нужны, пока живы сами писатели, а потом, когда они умрут, с них напишут биографии, опишут жизнь таковой, какой они не знали, и издадут их, и поставят рядом с классиками.

3. И блаженнее их всякий лавочник и парикмахер.
4. Видел я, что слава писателю приносит и врагов, вражду и зависть.
5. Бездарные живут лучше талантливых, потому что бездарных читателей больше.
6. Лучше один хлеб, заработанный любым ремеслом, чем вино и масло, заработанные писательством.
7. И увидел я еще одну суету на земле.
8. Писатель бездарный, а читателей у него много, и платят ему деньги за бездарные мысли.
9. Легко порвать одну нитку, и не порвать втрое скрученную. Легко читать бездарные книги, и тяжело писать талантливые, и потому многих талантливых писателей знают по имени, а книг их не читают.
10. Лучше талантливая книга, изданная на плохой бумаге, чем бездарная на бумаге Верже.
11. Береги свои мысли, и не отдавай самые ясные, а то останешься с опустошенной душой.

Глава 5

1. Пиши меньше, а то я видел многотомные писания тех, кто гонялся за построчным гонораром, и утопил душу свою в многословии.
2. Ибо как сновидения бывают от множества забот, так и глупые книги познаются по множеству лишних слов.
3. Лучше не писать никаких книг.
4. Не позволяй устам осуждать прежних твоих мыслей. Старик вспоминает дни детства, так и ты относись к прежним мыслям.
5. В множестве сновидений, как и в множестве снов <sic>⁶, много суеты.
6. Если видишь притеснение талантливого писателя и нарушение справедливости, не удивляйся – бездарные всегда дружно действуют против талантливых.
7. Кто любит золото, не насытится золотом, и кто любит мысли, и того не насытят мысли, и это суета.
8. Умножаются книги писателя, умножаются и читатели, и какое благо для создавшего книги.
9. Пресыщенный мыслями не заснет спокойно.
10. Есть мучительный недуг: богатство мыслей во вред телу.
11. Родит талантливый писатель сына, и будет он бездарным.

⁶ Возможно, опечатка; логичнее было бы: *во множестве слов*.

12. Какая же польза писателю трудиться на ветер.
13. Для живота трудится писатель.
14. Талант пища для человека, и наслаждение.

Глава 6

1. Есть зло, которое видел я на земле, и оно часто бывает между людьми.

2. Писатель талантливый – голодает, а наслаждение жизнью получает издатель.

3. Если какой бы человек родил сто детей, и прожил многие годы, и тело его не насладилось бы довольством, я бы сказал, что собака счастливее его.

Если бы писатель написал сто томов, а не пользовался бы платой, и его книги не издавались бы, я бы сказал: переписчик счастливее его.

4. Напрасно приходил такой писатель, и отошел в небытие.

5. Все труды писателя для рта его, и душа не насыщается.

6. Какое же преимущество писателя перед читателем, разве только одно: писатель получает деньги за мысли, а читатель платит за книгу.

7. Лучше видеть глазами, чем иметь обнаженную душу, чувствующую боль человеческую, как глаз свет.

8. Ибо кто знает, что хорошо для писателя во все дни суетной жизни, и кто скажет писателю, что будет с его произведениями после смерти его.

Глава 7

1. Доброе имя писателя дает больше дохода.

2. Писатели страхов и ужасов заработают больше, чем юмористы, помните это.

3. Обличение дает доход... писателю, а потому не бойтесь обличать.

5. <Sic> Видел я такую суету: нравственный писатель ради денег сеет разврат, не делает этого.

6. Лучше читать книги мудрых обличающих, чем слушать песни смеха и веселья глупцов.

7. Творчество юмористов то же, что треск тернового хвоста под котлом. И это суета.

8. Притесняя писателей, известный писатель делается глупым, а гонорар повышенный убивает творчество.

9. Не пиши книги в гневе, будет глупая книга.

10. Не говори, что прежде писателям жилось лучше, это не от мудрости.

12. <Sic> Хорошо быть писателем богатым.

13. Потому что золото дает жизнь мыслям.

14. Во дни благополучия писатель не создает талантливых книг.

15. Всего насмотрелся я в жизни, талант гибнет, а графоманы наслаждаются жизнью.

16. Не говори много о мудрости своей, это, кроме врагов, ничего тебе не даст.

17. Хорошо, если кроме писательского ремесла, ты знаешь еще какое-нибудь.

18. Скромность мудрого делает его мудрость в десять раз больше.

19. Читатели, не обращайтесь внимания на всякое слово, если бы его написал и известный писатель. Бывают писатели рабы читателей.

20. Ты должен знать, что и ты бываешь рабом талантливого писателя.

21. Кто говорит: я мудр, – мудрость и талант далеки от него.

22. Кто исследует мудрость и разум – найдет глупость и безумие.

Сорные травы растут среди пшеницы, бойтесь таких сорных мыслей.

23. Никогда не пиши про любовь, пусть о любви пишут бездарные.

24. Вот что я нашел и сказал, Экклезиаст писательский Антон Сорокин.

Глава 8

1. Писатель не властен над творчеством, чтобы удержать свои мысли нет спасения в борьбе творчества с здравым смыслом.

2. Бывают времена, когда творчество властвует над человеком и делает его как бы безумным.

3. Не скоро открываются вредные мысли в книгах, и потому не страшатся писатели говорить все, что не следует.

4. Есть и такая суета на земле: талантливых писателей постигает то, чего бы заслуживали графоманы.

5. И сказал: нет ничего лучше заработать больше денег, продать мысли и купить пища и веселья, и это даст опять новые мысли.

6. Тогда я обратил сердце мое на то, чтобы постигнуть мудрость, и обзрел дела, которые делаются на земле, то нашел, что многие писатели утруждают себя непосильными мыслями, и должны лечиться в доме сумасшедших, от яркого света слепнут глаза, от многотрудности слепнет душа.

7. Сколько бы писатель ни писал, всего он не запишет, даже своих мыслей.

Глава 9

1. Всему и всем одно, одна участь таланту и бездарности.

2. Это-то и худо. Во всем, что делается на земле, иногда писателя злого, безумного делают известностью, потому что много безумцев на земле.

3. Писатель бездарный читаемый живет лучше, чем талантливый нечитаемый. Собаке живой лучше, чем мертвому льву.

4. Пройдет время, и нет чести писателю, и никто не читает их книг, итак, пей, ешь, веселись, пока читают твои книги.

5. Наслаждайся жизнью, ибо трудно ремесло писательское.

6. Пиши больше, пока оплачиваются твои рукописи, потому что если ты не будешь работать, к чему ты способен, ты не знаешь ничего делать, даже переписчиком, и то не способен быть.

7. И видел я, что не проворным достается успешный бег, не храбрым победа, не мудрым хлеб, и не у разумных богатство, и не искусным – благорасположение, но время и случай для всех их.

8. Ибо человек не знает своего времени, рыбы попадают в сеть, птицы запутываются в силках, так и писатели гибнут от многословия.

9. Вот какую мудрость видел я под солнцем.

10. Выпускает писатель небольшую книжку, и книга ходит, тысячи книг, пишут, печатаются тысячи писателей, и небольшая книжка кормит сотни тысяч людей.

11. Мудрость лучше силы, и слова мудрых, высказанные сжато и спокойно, читаются лучше, чем истерические выкрики глупцов.

12. Мудрость сильнее оружия, и часто книги превращаются в грохот орудий, потому что нужно писать книги обдуманно.

Глава 10

1. Мертвые мухи портят и делают зловонной благовонную масть мироварника, то же делает небольшая глупость известного писателя.

2. Книги мудрости пишутся писателем годами, глупые книги тянутся днями.

3. Дурака не спрашивай – сам скажет, глупую книгу узнаешь по многословию.

4. Видел я бездарных писателей, живущих богато, и талантов, живущих голодом.

5. Критики, злословящие молодой талант, обречены на гибель.
6. Легче таскать камни, чем читать глупые книги.
7. Злоязычные книги опаснее змей.
8. Слова мудрого дороже денег, слова глупого – убыток.
9. Начало книги глупость, и конец безумие.
10. Глупый бросает слова, радуется больше, чем богач, помогающий деньгами.
11. Труд глупого утомление для его тела.
12. Горе тебе, земля, ты обременена книгами. Фундамент культуры – книга.
13. Книга облетает мир, как птица.
14. Благо тебе, земля, когда люди не имеют книжных листов, засиженных черными точками, гигантскими мухами ротационки.
15. <Sic>

Глава 11

1. Рассылай книги свои для отзыва, по прошествии времени увеличится требование на книги.
2. Бывают книги, переполненные жалостным чувством, и читающие проливают слезы.
3. Кто следит за читателем, тому не писать, а кто наблюдает за продажей книг, тому не издавать.
4. Никто еще не знает пути творчества.
5. Пиши каждый день, мысли – улетающие птицы.
6. Книга-царица может сердцам повелеть.
7. Приятно читать хорошо изданную в переплете.
8. Бывают вечные книги, и никто не знает их долговечность. Тайна, когда умирают дети и живут старики.
9. Удаляй печаль от сердца своего, когда пишешь книгу.

Глава 12

1. Придет время, и скажет писатель: Нет мне радости от моих книг, для чего я потерял время.
2. И умрет писатель, и понесут его гроб три-четыре человека, а умрет блудница, повезут ее на катафалке и провожать будут сотни человек; она награждала болезнью, и ее провожают, писатель сеял слова разума, и никто его не провожает.
3. Суета сует, сказал Экклезиаст писательский Антон Сорокин король шестой державы.

4. Кроме того, что Экклезиаст был мудр, он учил писателей к дружной жизни, он испытал много: был купцом, счетоводом, фотографом, художником – 18 было у него профессий.

5. Старался Экклезиаст приискать слова мудрости и изящные символы.

6. Слова его, как вбитые гвозди.

7. А что сверх всего этого, то берегись составлять много книг – конца не будет, и много читать утомительно для тела.

8. Сущность творчества – красота и краткость.

9. Слушай суфлера и повторяй слова, таково творчество; душа – театр, творчество – суфлер, пьеса – книга, читатели – зрители.

10. Всякая книга – слова души человека, и потому не суди строго глупых книг, как ты не осуждаешь идиотов.

ЛИТЕРАТУРА

Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. М.: ГИХЛ, 1955.

Беленький Е.И. Антон Сорокин // Сорокин А.С. Хохот Желтого дьявола. Повесть, рассказы; Вяткин Г. А. Возвращение. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987 (Серия «Литературные памятники Сибири»). С. 226-254.

Вертер де Гете. Антон Сорокин. «Тридцать три скандала Колчаку» (7 апреля 2011 г.). URL: <http://fantlab.ru/blogarticle11224> (дата последнего обращения: 12.06.2014).

Гончарова О.М. «Игра» в жизни и творчестве Антона Сорокина // Культура и текст. Славянский мир: прошлое и современность. Сб. научн. трудов / под ред. Г.П. Козубовской. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2001. С. 249-259.

Девятьярова И.Г. Дом писателя Антона Сорокина. Омск: Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, 1999 (Культура, искусство, история города Омска в памятниках и исследованиях).

Дружинин Г.Ф. В начале века // Простор. 1965. № 4. 1965. С. 92-105.

Л. У сибирских писателей // Рабочий путь. 1926. № 286 (1635), 12 дек. С. 2.

Лоцилов И.Е. Антон Сорокин: творчество как скандал и скандал как «творчество» // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Материалы конференции / под ред. Ю.С. Степанова, В.В. Фещенко. М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б.; Издательство «Эйдос», 2008. С. 265-282.

Лоцилов И.Е., Раппопорт А.Г. «Это не литература, это вне литературы. Тем хуже для нее...» // Сорокин А.С. Тридцать три скандала Колчаку / сост., прим. и предисл. И.Е. Лоцилова, А.Г. Раппопорта. СПб.: Красный матрос, 2011. С. 7-24.

Марков С. Кем же был он? Памяти Антона Сорокина // Читатель и писатель: Ежедневник литературы и искусства. 1928. № 15, 14 апр. С. 7.

Мищенко А.В. Биографический миф Антона Сорокина как модель жизнотворчества сибирского писателя-футуриста // Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture: Annually for the Institute of Modern Russian Culture at Blue Lagoon. Vol. 15: Siberian Modernism / ed.-in-chief: John E. Bowlt. Los Angeles: University of Southern California, 2009. P. 45-50.

Мартынов Л.Н. Дон Кихот сибирской литературы // Советская Сибирь. 1926. № 117 (1955), 23 мая. С. 4.

Мартынов Л.Н. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Проза. М.: Художественная литература, 1977.

Омские озорники: Графика 1910-х – 1920-х годов из собрания Омского областного музея изобразительного искусства им. М.А. Врубеля: По материалам выставки к 100-летию со дня рождения поэта Леонида Мартынова (май, 2005) / авт.-сост. И.Г. Девятьярова, Т.В. Еременко, науч. ред. Ф.М. Буреева. Омск: Издательско-полиграфический комбинат «Омскбланкиздат», 2010.

Сорокин А. Письмо в редакцию // Омское слово. 1908. № 10, 30 дек. С. 3.

Goncharova O. «Igra» u zivotu i stvaralastvu Antona Sorokina // Mistifikacija, Parodija. Zagrebacki pojmovnik kulture 20. stoljeca / urednici Sonja Ludvig, Aleksandar Flaker. Zagreb: Areagrafika, 2002. S. 134-145.

Архивы

ГАНО – Государственный архив Новосибирской области (Новосибирск).

ГИАОО – Государственный Исторический архив Омской области (Омск).

ГЦиНК – Городской Центр истории Новосибирской книги (Новосибирск).

А.А. СТЕПАНОВА

(г. Днепрпетровск, Украина)

УДК 82.01

ББК Ш33(2Рос=Рус)-3+Ю822.2

ГОРОД НА ГРАНИЦАХ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ГРАНИ ОБРАЗА В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРЕХОДНЫХ ЭПОХ

Аннотация. Статья посвящена исследованию процесса развития художественного образа города в литературе переходных эпох. Выделяются эстетические слагаемые образа города как субъекта переходного процесса. Анализируется специфика эстетического восприятия города в разные эпохи и взаимоотношения эстетического и художественного в структуре образа.

Ключевые слова: художественный образ, образ города, эстетический образ, переходный процесс, субъект перехода, эстетическое восприятие

К концу XIX в. образ города в литературе прошел сложную эволюцию, обрел новую эстетическую наполненность и функциональную заданность в структуре произведения, обозначив переход на новый уровень: от образа – к городскому тексту. Исследованию городского текста в современном литературоведении посвящен значительный массив работ¹, и эта тема продолжает вызывать пристальный интерес ученых. Нам представляется, что не менее интересным является исследование развития художественного образа города в литературе как этапа становления, предшествующего уровню городского текста.

Формирование новых поэтологических доминант в структуре образа города, на наш взгляд, во многом было связано со спецификой переходных процессов в литературе. Феномен перехода конца XIX – первой трети XX вв., его главная особенность и отличие от прежних переходных эпох (средневековье – Ренессанс, рубеж XVIII–XIX вв.) состоит в том, что на рубеже XIX–XX вв. направленность западноевропейской и русской культурно-исторической парадигм в значительной степени выстраивалась на заданных литературой эстетических

¹ Анализ основных научных концепций городского текста, актуальных в современном литературоведении, представлен в нашей статье: Степанова А.А. Городской текст: литературоведческий смысл понятия // Актуальні проблеми слов'янської філології. Міжвузівський збірник наукових статей «Лінгвістика і літературознавство». Вип. XIII. Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. С. 153-162.

критериях миропонимания, с одной стороны, и под влиянием урбанистических процессов, – с другой. В этой связи представляется актуальным рассмотреть урбанистический аспект перехода и специфику города как субъекта переходного процесса.

Выступая в данной ипостаси, город представляет собой пространство перехода, характеризующееся на рубеже веков возрастающей свободой самонасыщения каждого своего локуса «разнообразными возможностями и видами деятельности, общения и приобщения к разнообразию». В этой ситуации город предстает как «внутренне развивающееся, самосвертывающееся, сгущающееся пространство» [Ахиезер 1995: 23]. В процессе перехода, таким образом, происходит самоактуализация городского пространства, как бы «обнимающего» культуру и задающего вектор ее эстетического развития посредством четкой образной локализации. Город как субъект перехода являет самоценное и самодостаточное пространство, в котором происходит смена социальных формаций, культурных парадигм, типов культурного сознания, выработанных и закрепленных эстетической мыслью, в котором, наконец, человек предстает как переходное существо, живущее на границах. В процессе исследования творчества Ф.М. Достоевского, М.М. Бахтин указывал на пограничность мира героев писателя: «Порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов, а вне этого – город: площади, улицы, фасады, кабаки, притоны, мосты, канавки. Вот пространство этого романа. И, в сущности, вовсе нет того, забывшего о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других» [Бахтин 1972: 198-199]. Отметим, что сама топография города являет цепь переходов. Городская улица, по мысли Д. Замятина, есть «самый загадочный географический образ. Это, в действительности, образ на краю, образ *ad marginem*, ибо на ней и посредством ее сталкиваются, борются, взаимодействуют совершенно различные представления, образы жизни, локализованные случаем в одном урочище» [Замятин 2004: 212].

Важно подчеркнуть, что на рубеже XIX–XX вв. город как пространство перехода являет не только средоточие историко-культурных сдвигов, но и выступает как объект эстетического восприятия, чувственного постижения реальности. В этом смысле представление о городе (образ) выходит за рамки понимания собственно пространства как одной из форм существования материи, являя образ города как метaprостранства, наделенного, помимо традиционных (горизонталь / вертикаль), дополнительными образными пространственными катего-

риями, реализующими модус переходности как способ бытия городского сознания. В числе этих характеристик выделим *сагитталь* – линию бытийного пространства городского сознания, содержащую память о городе, связующую прошлое с настоящим и будущим, историю – с грядущими перспективами культурного развития, рождающую имманентный образ города, реализованный в городских мифах, легендах и т. д.; и *эгональ* – индивидуальный вектор перемещения личности в хаос бытия, являющий трансцендентный образ города и приобретающий в эстетическом сознании различные образные конфигурации: лабиринт (Джойс, Кафка, Дос Пассос), круг (Гессе), спираль (кольцевая дорога как опыт набора высоты у С. Сергеева-Ценского) и т. п.²

В истории пограничных эпох Средневековья и Нового времени город как субъект перехода прошел несколько этапов развития, каждый из которых характеризовался определенной спецификой эстетического восприятия и формирования образа города в искусстве.

Этап первый – *формирование* – характеризует процесс развития города в период перехода от Средневековья к Возрождению. Сам процесс перехода в этот период предстает в форме концентрации и повышенной динамики урбанистических процессов. Переход от Средневековья к Возрождению являет начальный этап формирования городского сознания и обживания города, характеризующий восприятие города как социального и архитектурного феномена. В определенном смысле можно сказать, что переход к Возрождению явил поворот к «обывтовлению» города, его постижению как созданного человеком пространства для жизни. И. Данилова отмечает, что «ренессансный город строился не по средневековому принципу пространственно-сакрального стяжения (к собору), но по принципу чисто функционального, вполне профанного пространственного разграничения, он весь делился на зоны, как бы самостоятельные пространственные ячейки (площади, улицы), группирующиеся вокруг жилых или общественных зданий (палаццо) или комплексов (монастырь, госпиталь), – образ не predeterminedного извне, свыше, но самоорганизующегося мира, подчиненного собственным земным требованиям» [Данилова 2000: 20]. В восприятии сознания Ренессанса город – это прежде всего среда обитания, интерьер

² *Сагитталь* и *эгональ* – термины психологии, введенные в научный обиход А.Я. Бродецким и перенесенные нами в область эстетики и литературоведения. *Сагитталь* (от лат. sagitta – стрела) подразумевает все то пространство, что находится спереди (фронт) и сзади (тыл) от каждого из нас. *Эгональ* (от лат. ego – Я) – желаемое, но не всегда выполняемое направление движения // См.: Бродецкий А.Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 192 с.

которой подобен интерьеру жилого дома. «Если дом должен походить на малый город, – пишет Л.Б. Альберти, – то город подобен большому дому, он должен доставлять всякие удобства, которые нужны для жизни мирной, спокойной и отрадной» [Альберти 1935: 159]. Город Возрождения – это чаще всего город мастеров. Главной ценностью в таком городе становится не столько земля, которой человек стремится овладеть, сколько орудия труда для обработки и благоустройства этой земли. В то же время идея благоустройства, наложившая определенный отпечаток на облик городов Возрождения, проросла в идею всеместного освоения и благоустройства пространства, что вылилось в бум кругосветных путешествий, географических открытий, овладения новыми землями и т. д.

Рассмотренные выше факторы определили направленность эстетического восприятия города, формирование которого происходило в соответствии с эстетическими ценностями эпохи, являвшими идеал прекрасного в форме гармонии, симметрии, жизнеподобия и удобства. Подобное представление о прекрасном (как эстетическая задача) обусловило увлечение искусства геометрией, которая закладывалась в основу образа города не только в живописи, архитектуре, но и в литературе. Как указывает И. Данилова, «планы ренессансных идеальных городов имеют строго геометрические формы: круг, квадрат, восьмиугольник... При проектировании городов архитекторы увлечены главным образом сочинением красивых планов, составляя их из разнообразных комбинаций правильных геометрических фигур, в которые затем каким-то образом должны будут вместиться необходимые для жизнедеятельности города постройки. Расположение площадей, улиц, каналов также подчиняется этой игре в геометрию, часто в ущерб практической целесообразности» [Данилова 2000: 23].

Образ города в литературе Возрождения являет, таким образом, не отображение, воспроизведение реальности, а, скорее, *проект* города. Это архитектурно-пространственный утопический образ, заключающий идею социального переустройства мира. Таковыми предстают образы городов в «Мирах» Антонио Франческо Дони, «Городе солнца» Томмазо Кампанеллы, «Утопии» Томаса Мора, Телемском аббатстве Франсуа Рабле, «Новой Атлантиде» Френсиса Бэкона, «Книгах о зодчестве» Леона Баттисты Альберти и т. д. Все эти образы городов выстроены в соответствии с уже сложившимся в период перехода к Возрождению идеалом прекрасного. Иными словами, эстетическое сознание здесь «диктовало» условия литературе, обуславливая смысловую наполненность художественного образа и способ (форму) его воплощения в литературном произведении.

Таким образом, в период перехода к Возрождению и в эпоху Возрождения город как объект эстетического восприятия находится в начальной стадии формирования – он соотносится с уже заданным представлением о прекрасном, в результате чего на первый план выходит внешний образ города, а не его дух. Искусство Возрождения часто являет образ города как образ театральной декорации. «Внимательное рассмотрение изобразительного наследия Ренессанса, – отмечает В. Глазычев, – анализ ренессансной литературы, заставляют нас заметить растущую во времени акцентировку театральности городской среды, ее сделанности. По мере того, как демократические институты средневекового города все более отступают под натиском территориальных институтов власти, город все интенсивнее словно вглядывается в зеркало, принимая перед ним эффектные позы» [Глазычев 1986: 136]. В этой ситуации образ города еще не являет художественной целостности. Это – незавершенный художественный образ, поскольку он не «создает эстетически воздействующий объект» (И. Роднянская), а, скорее, зеркально отражает заданность эстетического образа.

Второй этап развития города как субъекта перехода являет этап *овладения и освоения*, который начинается на рубеже XVIII–XIX вв. и знаменует переход от Просвещения к Романтизму и далее – от романтизма к реализму. Это период зрелости в формировании городского сознания, период осознания себя как городского человека. На рубеже XVIII–XIX вв. начинается процесс целостного восприятия города – его тела и духа, осмысление города как локуса, определяющего человеческое сознание. Связь на уровне взаимоотношений «город – человек» впервые выявляется и осмысливается во второй половине XVIII в. в литературе сентиментализма и предромантизма, утверждающей пагубность влияния городской среды на характер и душу человека и провозглашающей чистоту нравов сельских жителей (элегии Э. Юнга, «Бедная Лиза» Н. Карамзина, «Лондон» У. Блейка и др.). Однако, несмотря на призывы Руссо к возвращению в лоно природы и к бегству от цивилизации, на рубеже веков начинается бурный рост городов, повлекший за собой значительный отток сельского населения в город, что происходило не столько по причине потребности в рабочей силе, сколько вследствие притягательности города как локуса свободы. М. Вебер отмечал, что «лишь город был местом перехода из несвободного состояния в свободное» [Вебер 1994: 332], характеризующееся прежде всего освобождением от диктата родовых канонов, традиций и т. д. Городское сознание самоопределяло себя как сознание свободное, в котором значительно ослаблены были связи с родовым сознанием.

В архитектурных проектах этого периода город предстает как часть природы и универсума. Утверждается идея свободного, «открытого города», не имеющего укреплений – вместо них город опоясывает зеленая полоса бульваров. Планировке города придается уравновешенность и стройность пространственной композиции, увязанной с окружающим ландшафтом (таковым предстает, например, проект Екатеринослава). В романтической литературе возникает образ города как locus свободой человеческого творческого духа (образы Парижа у Беранже, Екатеринослава в «Братьях-разбойниках» Пушкина, Дрездена у Гофмана и др.), формирующий соответствующее восприятие повседневного, реального города. С возникновением реализма в литературе актуализируется иная тенденция.

В Западной Европе, где урбанизационные процессы имели уже многовековую историю, такое «отходничество» населения в город происходило достаточно безболезненно. В России же массовый переход из деревни в город в начале XIX в. и во второй его половине вызывал крайнюю настороженность, а иногда и резкое неприятие, что в первую очередь отразилось в литературе: «Настоящие... дети... должны родиться на земле, а не на мостовой. Можно жить потом на мостовой, но родиться и восходить нация должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут» (Ф. Достоевский, «Дневник писателя»); «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящей смертью... Весь город со всем вихрем сплетней – преобразование бездельности жизни всего человечества в массу» (Н. Гоголь, черновые записки к «Мертвым душам») и т. п.

В реалистической литературе, таким образом, город являет образ социальной среды, формирующей характер человека, оказывающей прямое воздействие на его душу (чаще всего – пагубное). Следует подчеркнуть, что вырабатываемое литературой рубежа XVIII–XIX вв. оценочное отношение к городу и, вместе с тем, – к воздействию городского пространства на человеческое сознание ознаменовало два важных момента в развитии города как субъекта перехода. Во-первых, переход к Романтизму, а затем – к реализму означал переход на новый уровень городского сознания, определявшийся уже не различием между городом и деревней (что было характерно для эпохи Возрождения), а взаимоотношениями в системе «город – человек». Во-вторых, это был переход литературы к качественно новому осмыслению города как художественного образа, обусловленному тем, что «Романтизм впервые наделил город статусом субъекта» [Пелипенко 1996: 45], что вылилось в создание целостного, завершенного образа, включающего

в качестве смысловой доминанты не пейзажную составляющую (как фон, декорация и т. п.), а симбиоз городской среды и человеческого сознания, чувств, поступков и т. д. Такое движение художественного образа (города) отражало и переход на новый уровень отношений литературы и эстетического сознания. Начиная с эпохи Романтизма созданный литературой художественный образ города уже не отражает, но формирует его эстетический образ и задает установки эстетического восприятия города человеком. Таким образом, литература Романтизма ознаменовала переход к целостному эстетическому осмыслению города, к его восприятию как эстетического объекта, к формированию эстетического образа города, завершившегося в литературе второй половины XIX в. В то же время необходимо отметить, что процесс этот – двубратный и предполагает активное влияние города на художественное сознание. И. Яковенко отмечает, что «складывающееся в рамках города художественное сознание предстает как результат кумулятивных процессов, заданных природой города. Эстетическое отношение ко Вселенной, художественное сознание оказываются органическими порождениями зрелой городской среды» [Яковенко 1996: 21]. Таким образом, формирование целостного художественного образа города в литературе предполагает и формирование в культуре образа городского художника как особого типа художественного сознания, ориентированного на город. В этом смысле, обращаясь к замечанию А. Пелипенко, «начиная с эпохи Романтизма и художник и город оказываются предоставленными своей сложной диалектике с ее непредсказуемой амбивалентностью и локальными инверсиями» [Пелипенко 1996: 45].

Наконец, третий этап развития города как субъекта перехода, обозначенный рубежом XIX–XX вв., можно условно назвать *преображением*, своего рода *проектированием* как «раздвиганием горизонта в ситуации перехода» [Смирнов 1986: 40]. Этот период характеризуется завершением процесса формирования городского сознания, его трансформацией в культурный архетип, размыкающий границы географической заданности пространства и обнаруживающий ситуацию, когда, по выражению Л. Стародубцевой, «в образе города сливаются крайние пределы сознания: “Я” и “мир”» [Стародубцева 1999: 72]. Бурный рост городов, возникновение ряда урбанистических концепций в конце XIX – начале XX в. являлись свидетельством происходящего разрыва с родовым сознанием, с утверждением нового типа личности, отличительной особенностью которой стало стремление создавать *свое* пространство и свои традиции и ценности. На рубеже XIX–XX вв. массовый приток населения в город был обусловлен не

столько ростом промышленности и потребностью в рабочей силе (что было более характерно для урбанистического бума конца XIX в.), но в значительной степени эволюцией сознания, являющей тяготение к иному уровню культурного бытия. Говоря о Лондоне, Б. Марков отмечает, что «большинство его жителей были выходцами из провинций, но их приток в город не объясним промышленной революцией. Лондон не был промышленным центром, как Манчестер или Бирмингем с их фабриками и верфями. Это был город купцов и банкиров. Что влекло в него бедноту? Рабочих мест не было, жизнь была дорогой, и поэтому приток в него огромного количества людей нельзя объяснить обезземеливанием крестьян и ростом фабрик и заводов. Рост городов выглядел каким-то бессмысленным, беспричинным процессом. Может быть, люди уезжали с насиженных мест в поисках свободы от давивших на селянина традиций и условностей? Это хоть как-то объясняет целостность города и относительное единодушие горожан, которых объединяет не классовое сознание, а желание независимости, стремление к зрелищам и развлечениям, которые дает город» [Марков 1999: 174]. Переход в свободное состояние, означавший оторванность от родовой принадлежности, своих корней, обусловил тенденцию к индивидуализму и, как следствие, острое чувство одиночества человека в пространстве города, что являлось лейтмотивом литературных произведений второй половины XIX в. На рубеже веков, когда город осуществил переход из стадии культуры в стадию цивилизации (согласно концепции О. Шпенглера), эта тенденция усилилась. Цивилизационные процессы, ознаменовавшиеся началом Первой мировой войны, революции в России, усугубили в городском сознании настроения одиночества, пессимизма, предчувствие апокалипсиса, ощущение конца истории. В то же время прорыв научного знания, рост научно-технического прогресса «смягчали» всеобщую закатность мироощущения, порождая веру в науку и будущее благополучие. Одиночество познающего сознания, отраженное в литературе модернизма, сочеталось с верой в безграничные возможности человека, проявившейся в тяготении к эксперименту, и в первую очередь – к эксперименту с пространством (рост городов, многообразие урбанистических концепций, актуализация в литературе жанра утопии и антиутопии («О, дивный новый мир» О. Хаксли, «Чевенгур» А. Платонова, «Рассказ о Кузнецкстрое...» В. Маяковского и др.), поиски четвертого измерения пространства в кубизме, теория относительности А. Эйнштейна и т. д.). В искусстве модернизма акцентируется образ не конкретного города, а *города как такового*. Анализируя городскую тему в творчестве К. Писсарро, М. Чернышева отмечает, что до 1890-х гг. в его картинах

отображались элементы конкретных провинциальных городов: «Здесь есть узенькие кривые улочки, вдоль которых теснятся дома, столь же непохожие друг на друга, как и прохожие; небольшие пристани с лодками, яхтами; окраины с дымящимися трубами единичных фабрик. Но собственно города нет. Город возникает, начиная с 90-х, как оплот промышленного прогресса, как памятник нескольких эпох, сочетающий в себе древность и модернизм, как колыбель социального неблагополучия, и всегда – как захватывающее пространственное зрелище» [Чернышева 1996: 242].

Тенденция к освоению пространства, эстетическое восприятие города, сформированное в литературе и искусстве, обнаруживали в городском сознании, по мысли Я. Буркхардта, порожденную эпохой Возрождения «склонность к странствиям, соединенную с жадной познания» [Буркхардт 1996: 248], направленную на преобразование мира. В литературе и культуре рубежа веков формировался архетип городского сознания, обозначенный О. Шпенглером как *фаустовский*, «прасимволом которого выступало чистое, безграничное пространство, способное развить из себя совершенную форму мира, а идеалом – вечное познание» [Шпенглер 1998: 345]. В.Д. Наривская указывает на закономерность процесса, вызванного уже складывающейся литературно-художественной тенденцией освоения экзотического пространства, о чем свидетельствовали путешествия Н. Гумилева в Африку, М. Кузмина – на восток, в Александрию, П. Гогена – на Таити, М. Волошина – в провинциальную Италию, А. Чехова – на Сахалин и т. д. [Наривская 2007: 60]. Взрыв географического авантюризма являл один из важнейших модусов «актуализации ментальности “фаустовского” человека» [Хренов 2001: 369] и городского сознания. Актуализация в культуре фаустовского типа личности, явившая новый формат городского сознания, утверждала в искусстве новую картину мира как городскую. «Это тип личности, – отмечает Н. Хренов, – перехвативший у судьбы инициативу. Он уже отделяет себя от рода и коллектива. Этому обстоятельству способствует и рост городов. Первоначально население городов было еще прочно связано с земледельческой деятельностью. Но как только этот тип личности активизируется и начинает социализировать свойственную ему картину мира, земледельческая культура как ценностная система с ее ориентацией на предков и на прошлое начинает распадаться как универсальная система, трансформируясь лишь в крестьянскую субкультуру» [Хренов 1996: 33].

В то же время исследователи отмечают, что индивидуализм и дилетантизм порождают встречное движение – поиск контакта. На рубеже XIX–XX вв. город осуществляет переход от свободы и индивидуализ-

ма к единению. В этот период актуализируются два типа чувствования, которые А. Тойнби считал характерными для эпохи разложения – ощущение всесмешения и единства [Тойнби 1991: 502]. Важно подчеркнуть, что едва ли не главную роль в возникновении и развитии этого ощущения сыграло эстетическое сознание. Литература и искусство, становясь все более публичными, вырабатывали единые критерии эстетического мировосприятия, ценностей, этических императивов – всего, что выстраивало городское сознание в единый культурный феномен. «Публика в театре, – отмечает Б. Марков, – читающая публика, публика, обсуждающая в кофейне новинки литературы, вырабатывает общие смысл и вкус, которые становятся критериями рациональности и одновременно условиями единства» [Марков 1999: 175]. Множество эстетических течений и направлений в искусстве рубежа веков были порождением города, объединявшего художников. Само искусство в определенном смысле имело коллективный характер, о чем свидетельствовало массовое возникновение объединений, как художественных («Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», «Наби», «Мост»), так и литературных («Союз молодежи», «Гилея», ОБЭРИУты, ЛЕФ и т. д.). Уже на этом уровне переходный процесс рубежа веков продуцирует единение эстетического сознания и урбанизма, получившее интенсивное развитие в литературе модернизма, которая в начале XX в. дала толчок процессам интертекстуальности, планетаризации и глобализации. «Откуда у Маяковского это жадное стремление к огромностям? – вопрошал К. Чуковский, – Не потому ли Маяковский – поэт грандиозностей, что он так органически чувствует мировую толпу, чувствует эти тысячи народов, закопошившихся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает об их бытии. “Парижи, Берлины, Вены” – так и мелькает у него на страницах. Там у него есть и Альпы, и Балканы, и Чикаго, и Полярный круг, и Лондон, и Сахара, и Рим, и Атлантический океан, и Ламанш, и Калифорния – вся география мира. Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином вселенной; это чувство новое; его не было прежде; то есть оно было у очень немногих, а теперь оно стало всеобщим. Мысль у каждого выбилась из маленького круга и стала ширять по пространствам» [Чуковский 2001: 215–216].

Вопрос, которым задавался К. Чуковский, отражал общую тенденцию переходности конца XIX – первой трети XX века – постижение мира, бытия через город. Переход рубежа веков, обозначивший пограничность сознания, актуализировал процесс переживания города в себе, что открывало новые грани и новые возможности в его воспри-

ятии как эстетического феномена. В литературе и искусстве рубежа веков и первой трети XX в. складывается *метагеография города* как «конструирование, разработка специфических ментально-географических пространств, в структуре которых главенствующие роли принадлежат знакам и символам определенного города, а также пространственным представлениям о нем» [Замятин 2004: 214]. Третий этап развития города как субъекта перехода завершает цикл эволюции осмысления города как онтологической идеи – от города как ландшафта в эпоху Возрождения, через город как мир (пространство бытия, аналог универсума) в эпоху Романтизма – к городу как тексту, – художественно преобразованному пространству, результату переживания города в художественном сознании модернизма. Литература рубежа веков и первой трети XX века формирует интеллектуально-чувственное восприятие города, раздвигает горизонты его постижения, порождает ситуацию, когда, по выражению Л. Стародубцевой, «урбанизируется» не только ландшафт земли, не только образ жизни человечества, но и мысль человека: город становится фундаментальным элементом языка образного мышления и метафорой сознания... Город и сознание становятся структурно, понятийно, образно подобны» [Стародубцева 1999: 87]. Созданная художественным сознанием образная топография города формирует чувственность человека, являя образ города как проекцию духовно-душевного состояния личности. В этом смысле литературный текст предстает как опыт постижения города.

Таким образом, только к концу XIX в. город становится подлинным объектом напряженного, часто противоречивого эстетического переживания. Огромную роль в эстетизации городского пространства в человеческом сознании сыграли живопись, искусство фотографии и особенно – кинематограф, обладавший возможностью передачи образа города как пространства в движении. «Кинематограф, – отмечает В. Глазычев, – “удвоил” городскую среду, придав ей – за счет темного зала – своего рода станковость. Являясь результатом творческой деятельности режиссера и художника, образ городской среды, то как фон, то как “персонаж” действия, в мелькании кинокадров способствовал тому, что и действительная городская среда начинает трактоваться как произведение искусства... Дома и просветы между ними, уличные фонари и уличные знаки, вывески, плакаты и реклама, люди, автомобили, зелень, животные и птицы – все это собирается в “кадр” на равных правах его композиционных элементов. В несколько десятилетий городская среда превращается в наиболее типический объект эстетического восприятия на уровне неспециализированного, обывденного сознания» [Глазычев 1986: 138].

Однако как целостный, завершенный эстетический образ город явлен только в литературе. И живопись, и фотография, и кинематограф способны передать лишь зрительное, визуальное восприятие образа. В то время как только искусству словесности доступны средства передачи «тотально чувственного восприятия среды». Только в литературе образ города может быть явлен как воспринятый всеми чувствами сразу, как симбиоз наглядного изображения, цвета, света, звука, запаха, тактильных ощущений, человеческой памяти, ассоциаций и т. д. – все-го того, что складывается в городское мироощущение, того, что присуще обыденному, но стократ обостряется в пограничном, переходном состоянии сознания. Созданный литературой образ города, таким образом, «провоцирует» активизацию чувственно-телесного восприятия города и мира. И в этом смысле художественный образ уже не просто формирует эстетическую ценность, что было характерно для предыдущего периода – на этапе преобразования сам художественный образ города явлен как самодостаточная эстетическая ценность. В этом случае художественный образ идентичен образу эстетическому, и эта идентичность включает в структуре образа целостность эстетики и поэтики. Благодаря этой целостности художественный образ достигает той смысловой глубины, что размыкает границы собственно образа и выводит его на уровень идеала, который посредством изменения восприятия реальности изменяет и саму реальность. Город перестает ощущаться как ограниченное и упорядоченное пространство, он растворяется в природе (город-сад, город-солнце), обретает черты бесконечности, трансформируется в новую сущность, в метафизическое, мыслительное, свободное, желаемое пространство, пробуждающее к движению стихию свободного человеческого духа, независимого от культурных императивов предшествующей эпохи и творящего новые ценности и новое пространство. В этом смысле город являет опыт пограничного, «скользящего» существования сознания, обнаруживая, тем самым, тесную взаимообусловленность феномена города как эстетического идеала и феномена «перехода» как концепта культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. 421 с.

Ахиезер А.С. Город – фокус урбанизационного процесса // Город как социокультурное явление исторического процесса / под ред. Э.В. Сайко. М.: Наука, 1995. С. 21-28.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1972. 320 с.

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996. 525 с.

Вебер М. Город // В кн.: Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. 704 с.

Глазычев В.Л. Поэтика городской среды // Эстетическая выразительность города. М.: Наука, 1986. С. 130-156.

Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. М.: РГГУ, 2000. 253 с.

Замятин Д.Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: АГРАФ, 2004. 512 с.

Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб: Алетейя, 1999. 304 с.

Наривская В.Д., Степанова А.А. Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С.Шмелева и О.А.Бредиус-Субботиной // «Русистика». Сборник научных трудов. Вып. 7. К.: Київський університет, 2007. С. 59-65.

Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. 286 с. С. 39-48.

Смирнов С.А. Антропология перехода. URL: http://www.archipelag.ru/authors/smirnov_sergei_alevtinovich/?library=1986. 60 с.

Стародубцева Л.В. Город как метафора урбанизируемого сознания // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов. М.: Наука, 1999. 285 с. С. 70-93.

Тойнби А. Постигание истории. М.: Прогресс, 1991. 736 с.

Хренов Н.А. Картины мира и образы города (психологические аспекты образования субкультур и их воздействие на художественную культуру города) // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. 286 с. – С. 26-39.

Хренов Н.А. Урбанизационные аспекты перехода в истории культуры // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. М.: Наука, 2001. С. 343-380.

Чернышева М.Л. Город «растворенного человека» и модели мироздания в непреложности его бытия. Парижский случай Писарро // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. 286 с. С. 241-245.

Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // А.А. Ахматова: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2001. С. 208-235.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1998. 663 с.

Яковенко И.Г. Художественное сознание и городская среда (в их взаимодействии и созидании) // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. 286 с. С. 20-25.

А.Н. ЦЕПЕННИКОВА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-32

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-008.6

ТРАНСГРЕССИЯ КОНЦЕПТА «ДОМ» В ЛИТЕРАТУРЕ ЭМИГРАЦИИ ЧЕТВЕРТОЙ ВОЛНЫ»

Аннотация. В данной статье на материале рассказов писательниц И. Одоевцевой и Т. Толстой анализируются общие черты и различия в осмыслении образа дома русскими эмигрантами «первой» и «четвертой» волны.

Ключевые слова: Одоевцева, Толстая, дом, эмиграция, потеря

Для людей, по разным причинам, но вынужденно покинувшим свою страну, остаются актуальными, даже спустя почти сто лет, одни и те же проблемы. Одно из острейших потрясений для покинувших родину – потеря своего мира, потеря дома, чувство метафизической «бездомности». М.С. Анисимова, исследуя творчество И. Шмелева и М. Осоргина, отмечает, что «для русской ментальности именно концепт дома стал своеобразным источником основного этнического потенциала, вобрав основные культурные знания и закрепив нравственно-этический кодекс поведения» [Анисимова 2007: 1].

На примере рассказов И. Одоевцевой «Эпилог» (1926 г.), «Дом на песке» (1926 г.) и Т. Толстой «Лёгкие миры» (2013 г.) проследим общие черты и различия в осмыслении образа дома русскими эмигрантами «первой» и «четвертой» волны.

Для героинь И. Одоевцевой из рассказов «Эпилог» и «Дом на песке» воспоминания о России, о Петербурге являются важной частью культурной самоидентификации, воспоминания остаются для них той связующей нитью, которая позволяет не утратить окончательно надежду и смысл существования: «А в России теперь снег...», – так, именно с воспоминаний о России, начинается рассказ «Эпилог» И. Одоевцевой. Герой вспоминает, как прятался от большевиков в доме, как его искали... Свое былое счастье герои Одоевцевой связывают именно с родиной: «Помнишь, как мы мечтали бежать, спастись. Тогда Париж, Ницца казались нам раем. А теперь мы видим, что все это жалко и скучно. Знаешь, Таня, может быть, в России мы были бы счастливее...» [Одоевцева 2011: 34], «В Берлине я чувствовал себя тревожно. Там шел снег и была оттепель. И это слишком напоминало Петербург. А здесь... Ты представить себе не можешь, какое движение в Си-

ти»...» [Одоевцева 2011: 34]. В словах героя противопоставлены гармония, естественность, устойчивость былого русского мира и изматывающая суэта делового западного общества. «Исследователи феномена русской эмиграции не раз подчеркивали непреодолимую тоску русских за границей, их нежелание быстро адаптироваться к местным условиям и перестать быть русскими. Общим моментом, объединяющим культурных и политических русских эмигрантов, становится и постоянное, временами навязчивое, соотнесение себя с оставленным ими отечеством» [Минеева 2013: 41].

Героиня не удовлетворена новой реальностью, своей нищетой: «У себя в комнате она сняла платье и повесила его в шкаф: «Когда еще сошьешь новое?» И, надев халат, принялась жарить бифштекс на спиртовке: «Господи, и это моя жизнь» [Одоевцева 2011: 35]. Она мечтает о роскошной жизни в своем богатом доме с прислугой. Однако, получив возможность роскошной жизни, героиня понимает, что потеряла все: «А теперь я живу в “Негреско”, в той угловой комнате с желтыми шторами, на которую мы часто смотрели» [Одоевцева 2011: 39], «Вот ее комната... Вот ее драгоценности и платья, о которых она так мечтала когда-то. Зачем они ей? Толстый ковер на полу, но такое чувство, будто под ногами камни и сырая земля этой томительной, бесконечной прогулки... Камин ярко горит, но ей холодно, точно кругом все еще туман и дождь. «Я, кажется, простудилась... Ах, не все ли равно...». Она встала и зажгла все лампы. «Ведь и у меня была собственная жизнь и муж... А теперь, что же это такое? Ничего нет. И ничем нельзя помочь. Я сама виновата» [Одоевцева 2011: 42]. «Она села в проезжавшее такси. Ей было холодно и неприятно. «Ничего, ведь я сейчас дома. Дома?». Она представила себе большое белое здание отеля с бронзовыми нелепыми фигурами. «Разве такой бывает у людей дом?» [Одоевцева 2011: 43].

Отель, случайное, хоть и богатое жилище – не дом, дом предполагает семью, любовь, счастье. Приобретя деньги, героиня потеряла себя самое, став причиной самоубийства героя.

В другом рассказе писательницы «Дом на песке» также присутствует мотив дома: «Она подняла валявшуюся на песке детскую лопатку.

– Давай строить себе дом.

Он помогал ей, и они выстроили из песка маленький дом и устроили сад из морских водорослей.

– Теперь смотри, – сказала она серьезно. – Это наш дом. Мы живем в Версале. Ты вернулся со службы домой иходишь в наш сад. Видишь, какие у нас цветы? Это я ухаживаю за ними. Слышишь, как

шумят липы? Тыходишь сюда, в прихожую, я бегу тебе навстречу. Потом идем сюда, в гостиную, и садимся тут, у окна. Комната маленькая, но солнечная, мебель белая. Мы ее купили на выплату, и она нам очень нравится. О чем ты говоришь? Ты очень скучал весь день без меня. Но ведь теперь мы вместе. А в кухне на плите у меня кипит суп» [Одоевцева 2011: 52].

Цветы, солнечный свет, белая мебель создают атмосферу уюта. Но это только мечта, игра, дом на песке – набегающие волны смывают его, ветер разрушит песчаные стены. Таким образом, в рассказах И. Одоевцевой прежний, родной для героинь дом оказывается утраченным навсегда, неизбежной становится «неподлинная» жизнь в случайно снятых жилищах, а Дом остается лишь прекрасной мечтой.

Нечто близкое в трактовке мифологемы дома встречаем в рассказе Т. Толстой «Лёгкие миры». Героиня переживает психологическую травму и дискомфорт, ощущение ушедшей из-под ног почвы, побудившие ее сменить страну: «Стоит – а вернее, течет, хлещет и бурлит – 1992 год, и я приехала из России, где все развалилось на части и непонятно, где чье, но уж точно не твое, и где земля уходит из-под ног» [Толстая 2013].

Точно так же, как и героинь Тэффи и Одоевцевой, эмиграция лишила героиню Толстой ее дома, семьи, привычной обстановки: «Между тем моя семья тихо распалась – разохлась со временем, и все разбрелись в разные стороны. У детей уже были свои семьи» [Толстая 2013]. Она находится на границе двух миров: старого больше нет, а новый – слишком непонятный и не принимает ее. Несмотря на то, что она живет в Америке уже три года, ей не удается вписаться в местную среду и принять новый для нее тип ментальности. Память постоянно уносит ее в прошлую жизнь в Советском Союзе, причем, даже не вполне законные и этичные поступки вспоминаются как характеризующие «широту» и «удаль» русской природы, например, кража со склада военной прокуратуры стройматериалов в 1978 г.: «Первые утренние пешеходы уже куда-то спешили по орошенным поливальными машинами улицам, июль вставал, роскошный и свежий, жизнь была в полуденном цвете. Мы много там наворовали, хорошо обчистили военную прокуратуру, до сих пор я чувствую благодарность и трепет» [Толстая 2013]. А вот американский плотник – не народ, в отличие от бессовестных маляров, оккупировавших под видом ремонта московскую квартиру рассказчицы, этот американский плотник «не спал днем в ватнике с открытым ртом, не предавался буйным утехам на рабочем месте, не пробивался в легкие миры с помощью портвешка с плавленым сырком «Дружба», к нему не являлась жаркая Венера под личи-

ной генеральши, и вообще мифотворческая сила в нем не бурлила, потому и построил он террасу тупо и точно; с накладной не обманул, сколько договаривались – столько и взял, и не ссылаясь на то, что рельеф местности как-то особо ужасен или бревна оказались необыкновенно неподатливыми и надо бы прибавить» [Толстая 2013]. Процедура покупки дома в Америке тоже оказалась абсолютно законной, а потому неинтересной: «Вот так скучно и просто это все оказалось. А где же поэзия взятки – подсунутый конверт, опущенные глаза, тревога, что не возьмет или, наоборот, глянёт, и ему будет мало?» [Толстая 2013]. Авторская ирония показывает, что известная воровская «лихость» русского человека осознается ею как нарушение закона, но, видимо, послушание законам, освящающим собственность, не кажется ей несомненной добродетелью.

Мотив оставленности, неприкаянности, чужести является в рассказе Т. Толстой преобладающим, как и в рассказах писательниц-эмигранток «первой волны»: «Нет большего одиночества, нет большего холода, нет глубже отчаяния. Никто не думает обо мне в этой пустоте – папа умер, а остальные спят. И нет друга, и негде взять его» [Толстая 2013]. Пытаясь вписаться в новую среду, рассказчица устраивается на работу в колледж, где ей приходится учить бездарных студентов писать прозу. Оказалось, что условием успешного преподавания является отказ от собственного интеллекта: «Опытный преподаватель знает: студента не нужно учить. Надо создать у него ощущение, что он научился». Выхода нет: «Мне нужна эта работа, и она у меня будет. И если надо будет встать на четвереньки и лаять – я встану и буду лаять» [Толстая 2013]. Работа нужна героине только для того, чтобы приобрести свой дом: «один акр Соединенных Штатов Америки». Дом вовсе не престижный, он нужен не ради получения гражданства или бытового комфорта. Затерянный в глуши, далеко от места работы, дом «был совсем пустой, голый, старенький. Полы были темными и затоптанными, окна занавешены только с улицы – темными еловыми ветвями; не люблю я ели, это дерево мертвецов. Еще хуже голубые ели, цвета генеральского мундира, ну так их и высаживают там, где лежат карьерные покойники; одна такая елочка светлела на участке соседа. Мне, значит, на нее смотреть. Под потолком, в углах, уже покачивалась коричневая паутина» [Толстая 2013]. Но в доме была одна особенность, которая и решила вопрос о его покупке – там был выход в «легкие миры». Недостроенная прежним владельцем (не хватало денег, грянул развод), стеклянная веранда обещала чудо: «За порогом была небольшая зеленая пропасть, а чуть дальше росла сосна, и в солнечной ветке под ней пробились прошлогодние иголки и стояли,

потупившись, ландыши. Сердце мое сбилось на один стук». Таким образом, для героини Дом – это место, которое дарит ощущение простора, свободы, абсолютной гармонии с миром. Комфорт оказывается совсем не главным: «...я сплю в волшебной комнате. <...> Из-под двери свищет холодом, так что зимой и ночью в комнате неуютно, но это только для тех, кто не видит и не знает: отсюда есть ход в легкие миры. Дом окружен снегами, они поднимаются высоко. Когда взойдет солнце, оно просветит комнату насквозь, от южных розовых сутробов до северных голубых, и комната станет как корабль, покачивающийся на воздухе. Мы не знаем, откуда берется счастье. Но есть такие места, где оно лежит, насыпанное горкой» [Толстая 2013]. Мотивы корабля, отрешенного от земли, воздуха, розового и голубого снега, света создают атмосферу особого, прекрасного мира, достойного человека. И, конечно, это иллюзия, мир мечты, который замещает убогую реальность: «Волшебная комната <...> была печальной и холодной. И стеклянные двери ее открывались совсем в никуда. Я любила этот дом одна» [Толстая 2013]. Получается, что не обстоятельства (дом) определяют самочувствие героини, а наоборот, ее душа преображает убогий дом в счастливый, легкий Дом.

Как героини Н.А. Тэффи – Сашенька из рассказа «Маркита» или манекен Наташа из «Авантюрного романа» – в попытке убежать от ужасов эмиграции, надевают маски, так героиня Т. Толстой ищет «легкие миры» – как попытку уйти от окружающей ее чужой реальности. Для автобиографической героини Толстой, известной писательницы, «легкие миры» – это миры творчества, искусства, в которых ей легко и свободно дышится и где нет жесткой ограниченности и фальши окружающей ее реальности. А реальность, в которую попадает героиня, оказывается совершенно для нее противоестественной: она становится участницей бесконечной американской гонки, по несколько часов добираясь на работу. «Я знаю, какой перекресток буду проезжать, под какими деревьями стоять на светофоре, когда проклянется на горизонте тяжелое малиновое негреющее солнце. Я знаю, на какую дорогу поверну, когда оно выкатится на небеса во всей своей утренней славе, белое и страшное – как на бешеных картинах Тёрнера, – и ослепит всех водителей всех машин, несущихся со мной на зимний, сдвинутый к северу восток. Опустить щиток, надеть черные очки – вся армия водителей одновременно делает то же, все мы автоматы, все прогрызаем себе путь в тяжелом мире крошачимися зубами.

Нет, пяти часов недостаточно для сна, поэтому все четыре часа пути посвящены тому, чтобы ни в коем случае не заснуть и не вылететь на обочину, не перевернуться, не врезаться во встречную машину.

Методика разработана: надо непрерывно пить кофе, курить, приоткрывая окно и впуская ледяной воздух, что-нибудь жевать, очень громко слушать Гребенщикова или «Аукцион», еще лучше громко петь и орать, перекивая кумиров. Дурдом на колесах несется по американской дороге, вылетает на четырехполосное шоссе, и я вижу, что я не одна такая, в соседних машинах происходит то же самое: курят и поют, а самые страстные вообще танцуют за рулем, отбивая такт и ладонью, и двумя. Вот широкое шоссе, гремя и свистя, ушло вбок, а мне на север, и солнце уже высоко, и оно небольшое – солнце как солнце» [Толстая 2013]. Оказавшись встроеной в этот непрерывный поток машин, нельзя ехать медленнее или быстрее, все вынуждены одинаково мчаться... Это напоминает какой-то жуткий конвейер, в который впаян человек.

Американская система образования не устраивает рассказчицу: «Всякая там искренность, указание на идеалы, призывы к совести, высокие примеры и прочая пафосная хрень, столь любимая на нашей родине, здесь совершенно не работает. Тут нужно непрерывно развлекать коллектив и одновременно дать почувствовать каждому студенту, что вот именно он тут самый главный, предмет моей пристальной заботы» [Толстая 2013]. Таким образом, менталитет героини оказывается несовместимым с американским укладом жизни. Это отмечала и М. Рубинс в статье, посвященной творчеству И. Одоевцевой: «Отчужденность русских эмигрантов от западной среды, в которой они оказались по стечению обстоятельств, часто показана через мотив психологической и эмоциональной несовместимости русских с англичанами или американцами – именно они, а не французы оказываются у Одоевцевой маркированными «иностранцами» («У моря», «Эпилог», «Изольда») [Рубинс 2011: 16].

Неуютная, чужая атмосфера на работе выматывает героиню еще больше, усугубляя ее психологическое состояние: «Год был плохой. Я жила рядом с колледжем, иссушавшим мою душу, выпивавшим из меня все живое; красота вокруг была необыкновенная: высокие ели, белые снега; здравствуй, смерть-красавица». Вписаться в новую атмосферу для героини оказалось настолько сложным, что она решает уехать, как только закончится ее годовой контракт с колледжем: «При этом работа в колледже убивала меня. Еще несколько лет назад я умела видеть сквозь вещи, а теперь на меня надвигалась умственная глаукома, темная вода. Надо было бросать тут все и ехать домой – в свой прежний дом, в Москву, например. Или в Питер. Вот доработай свой срок по контракту – и уеду» [Толстая 2013].

Однако среди этого нашлась небольшая «отдушина»: одаренный студент, обладающий писательским даром, с которым ей удалось строить «легкие миры», обсуждая архитектуру текста: «Вторым был парень, который на обычных уроках – ведь это был обычный колледж, разве что с уклоном в «искусства» – считался идиотом. Он и выглядел неавантжно: мешок мешком, грубое лицо, бейсбольная кепочка задом наперед, мятая белая фуфайка, тяжелая поступь. Родители его были фермерами и при этом какими-то замкнутыми сектантами. До колледжа никого умнее коровы он, кажется, не встречал. Думаю, он был аутист.

Когда я увидела его текст, я не поверила своему счастью. Я не могу его воспроизвести, я потеряла рукопись – нью-джерсийские ливни добрались-таки до подвала и погубили весь мой архив – да если честно, я даже не помню, про что был рассказ. Что-то прекрасное в своей грубой дикости. Ну, скажем, сестра сидит за деревянным столом и ест ложкой гороховую кашу. Брат кидает в нее топором. Не попадает. Не помню почему. По ощущению – Брейгель. Дело было даже не в сюжете – хотя от страниц прямо пахнуло хлебом, горохом, дымом, и я увидела этих медленно поворачивающих головы людей, – а в каком-то необъяснимом умении этого увальня легко проходить сквозь стены слов на те подземные поля, что засеяны намерениями и где ходит ветер смысловых движений и шелестят причины. Рассказ был написан до половины. Потом просто обрыв.

– Вот, – сказал он. – Еще не знаю, как дальше.

Мы сидели в пустой аудитории, нам никто не мешал.

– А если вот тут подцепить и тянуть отсюда? – осторожно спросила я и показала пальцем. Он посмотрел.

– Можно, – отозвался он, подумав, – но ведь тогда провиснет вот это? – и тоже показал.

– Да... Но если подложить сюда немного – ля-ля, ля-ля, строчки четыре, не больше, а начало просто отстричь? – я не верила, просто не верила, что это происходит.

– Ага, и вот так вот заплести! – засмеялся он. – Понял, понял! Можно! Тогда я вот тут утяжеляю.

И потыкал пальцем в бумагу, утяжеляя.

– И вот эту фразу я бы убрала... или передвинула. Она розоватая, а тут, в общем, дымно.

– Нет, она мне нужна. А вот я ее в тень. И, и, и... добавлю букву «джей», она графитовая.

Я уже была намертво влюблена. В облики невнятного мешка ко мне пришел астральный друг. Я могла бы сидеть рядом с ним часами не то чтобы глаза в глаза – смотреть там было особенно не на что, – а

голос к голосу, и мы, как Паоло и Франческа, читали бы любую книгу, перебирая ее четырьмя руками, как океанский песок, и смеялись бы, и радовались – маленькие дети, допущенные к вечности, пробравшиеся в незапертую дверь, пока взрослые отвернулись.

– Что вы будете делать дальше? – спросила я его.

– Хочу подать заявление в писательскую школу в Айове.

– Я дам вам рекомендацию.

– Но ведь я даже не дописал...

– Но вы же сами знаете, что допишете, потому что рассказ уже есть, просто его не видно.

Мешок озарился и медленно покивал головой. Мы говорили на одном языке. Потом он сгреб свои бумаги и вышел, тяжело ступая, не сильно отличаясь от стены. Я даже не помню, как его звали. Какое-то квадратное имя. Скажем, Картер. Пусть будет Картер» [Толстая 2013].

Как уже отмечалось выше, героиня терпела выматывающую ее работу ради вновь приобретенного дома. «Оторванность от России – дома не только биографического, но и духовного – повлекла за собой острое желание в своем творчестве преодолеть расстояние во имя возврата к «своему» пространству, «своему» прошлому, «своей» настоящей жизни» [Анисимова 2007: 18]. Дом ассоциируется у человека с чувством защищенности, покоя, уюта и счастья. Для героини рассказа Т. Толстой дом – это место, где видно сквозь стены, где возможен незамутненный контакт с миром, не только зримым, но и воображаемым. Например, она настолько четко себе представляет хозяйку дома, что буквально ее видит: «Посреди лужайки, перед домом она посадила японский клен, тот, у которого красные маленькие резные листья. Это она хорошо сделала! Я часто думала о ней, почему-то представляя себе ее в голубом платье: как она выходит из нашего с ней серого дома, щурится на солнце, как идет к белым розам, к сиреневым, сложно-гинекологическим в своем устройстве ирисам, как касается красных листьев черной-черной рукой и сама смотрит и видит, как это красиво. Еще она, как я выяснила, сажала нарциссы, но за много лет они ушли с участка на юг, и я находила их на границе со своими южными соседями, в зарослях и лианах, там, докуда ноги уже не доходили, а руки еще дотягивались. Конечно, я выкопала их и вернула к дому, ведь она так и хотела с самого начала. И мне казалось, что она прошла мимо и посмотрела» [Толстая 2013].

Однако купленный дом так и не становится ей родным: «Все равно это не то место. Опять не то место. Пора бы уже знать, что в то место не попадешь; может, оно в прошедшем времени, на зеленых холмах, может, затонуло, а может, еще не возникло». Причем предала дом

она сама, сдав его некоему Нильсену, посланцу ада, который бессмысленно изуродовал и дом, и сад, да еще и подал в суд на рассказчицу, истратившую залог, окончательно разорив ее. Нельзя было поддаваться на денежный соблазн, ведь дом, как говорит героиня, был ее земной скорлупой, оболочкой, а Нильсен, прикрываясь стерильностью, оказался тем лишаем, тленом, гнилью, которая разрушила дом. «Ведь это же был все-таки мой дом: живое, любимое, доверившееся мне строение, там солнце плясало на золотом паркете, там стоял стеклянный, как бы несуществующий стол, за которым я любила сидеть, а когда я уезжала, за него садились тени умерших и уехавших...». Дом утрачен навсегда. Героиня обращается к себе самой: «Да, девушка, вот такой финал: стоишь ты себе одна-одинешенька посреди американского континента, без гроша в кармане». Так и найдя своего места в Америке, героиня, распродав имущество, уезжает: «Голым приходишь ты в этот мир, голым и уходи. Постояла на повороте, посмотрела. Вырвала иглу из сердца и ушла» [Толстая 2013]. Таким образом, мотивы одиночества, бездомности, растерянности в рассказе Толстой тесно перекликаются с мотивами рассказов Н. Тэффи или И. Одоевцевой, героини которых также тяжело переносят свою вынужденную эмиграцию. Однако, в осмыслении этими писательницами проблемы оторванности от дома, возможности адаптироваться к новым обстоятельствам, существуют различия. Девушки и женщины в рассказах И. Одоевцевой неразрывно связывали образ дома с образом России, семьи, любви. Утрата дома означала для них утрату своего «я» и обрекала на жизненное поражение. У героини рассказа Т. Толстой нет привязки образа дома к географическому и национальному пространству. Место жительства для нее не имеет принципиального значения, но важно ощущение свободного творческого уединения в любом доме, который сама героиня сделает своим. Воспоминания о московском доме достаточно ироничны, именно там маляры («народ») принимали ее за актрису; не менее иронично описана и Америка, где студенты подозревали, что она знает какой-то технический секрет творчества и где, в конце концов, героиня надела на себя маску «адекватного» преподавателя. Гораздо ближе героине оказывается негритянка, некогда жившая в купленном доме, насадившая прекрасные цветы в саду. «Соотечественники» для героини – люди, способные создать красоту, не важно, какой они национальности. В отличие от первых эмигрантов, теперь у людей есть возможность вернуться, есть возможность выбора, т. е. нет постоянной абсолютной обреченности социально-политическим и историческим событиям. Теперь вина за несостоявшуюся судьбу, за несохранный дом возлагается на самого человека. Уезжая из Америки об-

ратно в Россию, героиня не теряет свой дар, она только освобождается от соблазнов благополучия.

Таким образом, героиня Толстой представлена не столько как *русская* или как *женщина*, сколько как *писатель*, способный творить *легкие миры*.

ЛИТЕРАТУРА

Анисимова М.С. «Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции (на примере романов И.С. Шмелева «Лето Господне» и М.А. Осоргина «Времена»): автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007.

Минеева И.Н. Феномен эмиграции в русской культуре XX–XXI вв.: генезис, семантика, интерпретации // Русское зарубежье и славянский мир. Сб. трудов / Сост. П. Буняк; Славистическое общество Сербии. Белград, 2013. С. 40–50.

Одоевцева И. Зеркало. Избранная проза. Вступительная статья, составление и комментарии Марии Рубинс. М.: «Русский путь». 2011. 665 с.

Рубинс М. Парижская проза Ирины Одоевцевой. // Одоевцева И. Зеркало. Избранная проза. М.: «Русский путь». 2011. 665 с.

Толстая Т. Лёгкие миры // Сноб. 2013. № 07–08. URL: <http://www.snob.ru/selected/entry/60065>.

И.В. ПРУШКОВСКАЯ

(г. Киев, Украина)

УДК 821.512.161-25(Гюрбюз Ш.)

ББК Ш33(5Тул)6-8,446

АБСУРДНОСТЬ РАЗУМА В ПОСТИЖЕНИИ ФЕНОМЕНА СМЕРТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ ТУРЕЦКОГО ДРАМАТУРГА Ш. ГЮРБЮЗ «НИ В ВОЗРАСТЕ, НИ В ГОЛОВЕ РАЗУМА НЕТ»)

Аннотация. Статья посвящена анализу турецкой драмы абсурда в контексте развития турецкой авторской драматургии, в частности формированию феномена смерти в палитре турецкого литературоведения на примере трагикомедии Ш. Гюрбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет».

Ключевые слова: драма, абсурд, феномен смерти, турецкая литература

Исследование поэтики турецкой драмы абсурда конца XX – начала XXI вв. является новым для украинского востоковедения. На сегодняшний день не существует специальных исследований в этой сфере, что и определяет актуальность и новизну данной статьи. Объектом исследования является пьеса турецкого драматурга Шале Гюрбюз (1974) «Ни в возрасте, ни в голове разума нет».

Исследованиями произведений турецких драматургов и анализом отдельных периодов развития современной турецкой драматургии занимались такие российские и турецкие ученые, как Н. Гюрбилек, Д. Давуд, Ф. Кечели, Е.А. Оганова, Р.А. Севенгиль, С. Шенер и др.

Более ста пятидесяти лет назад впервые за всю историю существования турецкой литературы появилась первая авторская драма с неоднозначным названием «Женитьба поэта» (1859) Ибрагима Шинаси (1826–1871) – первого турецкого литератора, осмелившегося честно говорить вслух про правителей, упростившего литературный язык. Он выпустил первую частную литературную газету, стал одним из первых переводчиков художественной литературы с европейских языков, благодаря ему турецкая интеллигенция получила возможность познакомиться ближе с западной культурой и литературой [Sevengil 1961: 11]. Заложив фундамент развитию авторской драмы, турецкое общество активно пыталось идти в ногу с западными литературными тенденциями, синтезируя европейские элементы с элементами турецкой народной драмы.

До провозглашения Турецкой республики в 1923 г. в развитии турецкой авторской драматургии можно отметить много противоречивых моментов, а также прогрессивные изменения – наряду с регрессивными. Первые же пятнадцать лет существования Турецкой республики силы государственных деятелей были направлены на модернизацию и национализацию общества, культуры, экономики, промышленности. Мотивы национализации выразительно отражались в литературных произведениях турецких писателей и драматургов [Sazyek 2006: 22].

После создания в 1924 г. Анкарской государственной консерватории активизировалась деятельность государственных и частных театров, увеличилось количество профессиональных драм. Одновременно с созданием республики вопросы цензуры перешли в компетенцию главного управления печати. В первые годы кемалистского правления продолжают дискуссии о роли театра в жизни общества, его задачах, в русле которых возникает потребность в рассмотрении проблем жанровой классификации драматургических произведений на основе французской терминологии: сатирическая мораль, водевиль, оперетта [Demiray 1971: 94]. 20-е – 30-е годы XX в. проходят в условиях интенсивного развития драматургии, основная тематика которой была связана с событиями национально-освободительной борьбы [Оганова 2006: 72].

В 1940 – 1950 гг. сцену увидели пьесы таких известных драматургов, как Ахмет Кутси Теджер, Ахмет Мухипа Дыранас, Джеват Фехми Башкут, Сабахаттин Кудрет, Севги Санлы, Селяхаттин Баты. Проанализировав драмы, написанные и инсценированные с 1923 г. по 1950 г., можно сделать вывод, что молодые драматурги часто обращались к наследию предшественников, обращаясь к началу зарождения авторской драмы [Aldağ 2008: 31].

27 мая 1960 г. произошел первый военный переворот, который повлек за собой существенные изменения в жизни республики. Политическая ситуация в республике достаточно положительно отразилась на развитии литературы и драматургии. В частности, 60-е годы XX в. исследователи называют «золотым веком» турецкой драматургии [Aldağ 2008: 31]. В этот период началась настоящая мода на Бертольда Брехта. Ярким примером этого увлечения является творчество турецкого драматурга Халдуна Танера (1915 – 1986).

К концу 1970-х годов Турция оказалась в нестабильной ситуации: нерешённые социальные и экономические проблемы породили серии забастовок и партийный паралич в политике, разразилась беспрецедентная волна политического насилия. Военный переворот 12 сентября 1980 г. стал новой точкой отсчета, серьезным переломом в жизни Ту-

републiки. 12 сентября 1980 г. стало своеобразным концом экономического, политического, социального, культурного хаоса семидесятых и началом «третьей республики». Принятая в 1982 г. новая конституция предполагала жесткую цензуру во всех сферах. Поддержка правительством свободной торговли привела к уничтожению среднего слоя населения, массово закрывались высшие учебные заведения, тысячи людей были репрессированы, резко ощущалось давление на граждан, индивид превращался в аполитическую, пассивную, мечтающую про легкий заработок сущность [Dursun 2005: 7].

В 80-ые, 90-ые годы XX в. турецкая драматургия на фоне политических и экономических проблем переживает тематический кризис. Сложные политические условия вытеснили драматические произведения, в которых раскрывались острые социальные проблемы. Со сцен театров начали исчезать трагедии, основной репертуар составляли водевили, бульварные шутки, юморески, легкомысленные комедии, драмы для чтения. Закрывались театры, увольняли актеров и руководителей местных театров, на место которых приходили те, которые были выгодны правительству [Şener 1998: 223]. На театральной сцене появились нейтральные, «неопасные» произведения – исторические драмы Турана Офлазоглу «Сумашедший Ибрагим», «Селим III», Орхана Асены «Хюррем Султан», Тургута Озакмана «Я – Мимар Синан», пьесы на неполитическую тематику Нихата Асьялы «Появился я в образе Юнуса», Октая Арайиджи «Псевдоним Гонджагюль», «Родители», Реджепа Бильгинера «Юнус Эмре». Наравне с уже известными драматургами пытались влиться в драматургический процесс такие молодые литераторы, как Адем Атар, Эрман Джанатан, Йилдырай Шентюрк, Мемет Байдур, Муратхан Мунган, Улькю Айваз и др.

В больших государственных театрах Турции ощущалась тенденция к уменьшению количества переводных пьес, инсценировались большей частью классические произведения мировой литературы. Вместе с тем небольшие театры, количество которых активно увеличивалось в 90-е, вели гибкую политику относительно репертуара и подстраивались под зрителей, подбирая понятные, интересные и веселые пьесы западных и турецких авторов [Şener 1998: 240].

Турецкая исследовательница Севда Шенер характеризует современную турецкую драматургию следующим образом: «Сегодня для турак театр – место отдыха. Зритель не желает утомлять свой мозг сложными сюжетами, он ждет представления, юмора, развлечений. Это и является одной из основных проблем качества пьес, представленных на театральной сцене Турции. Другая, не менее важная проблема – это бесконечное тяготение к реализму [Şener 1998: 296].

С. Шенер отмечает, что в современной драматургии ощущается тенденция китча [Şener 1998: 298]. Такой же мысли придерживается турецкий искусствовед Хюсейн Катырджиоглу: «Мы – общество, подверженное китчу. Особенно, если это касается переоценки ценностей, к которым мы давно уже привыкли, это – будто спорить со старшими, с теми, кого мы так уважаем. Нам кажется это неправильным, абсурдным, мы не привыкли спрашивать, изучать, исследовать, мы просто воспринимаем все, как есть, поэтому мы и не можем быть креативными, конфликтными, динамичными [Şener 1998: 299]. Турецкий литературовед и критик Алдаг Зейтеп также осуждает турецкое поколение 90-х за желание довольствоваться легкодоступностью, за нежелание бороться с попкультурой [Aldağ 2008: 32]. Как отмечает украинская исследовательница Тамара Гундорова, в культуре нового времени китч становится рецептивной проблемой и связан с критерием оценки: то или иное литературное произведение отождествляется с китчем в зависимости от эстетики произведения и вкусов реципиента. В целом, уточняет она, китч проявляет и формирует социальную несознательность и является своеобразным стилем (или анти-стилем) культуры, которая сформировалась на основе дисгармонии элитарной и популярной ментальности [Гундорова 2008: 5].

Говоря о тематике пьес, написанных после 1990-х годов, можно обозначить тенденцию к изображению закрытого пространства – дома, квартиры как символа души и тела одинокого, ущемленного урбанистическими рамками человека, едва ли не впервые появляются драмы абсурда. Одними из лучших пьес этого периода можно назвать «Ножницы швеи» Тургая Нара, «Ноги любви» Мемета Байдура, «В водах конца света», «Свет за красным закатом» Дживана Джановы, «Черноглазая алатурка» Озена Юлы, «Разлука» Бехича Ака, «Дом» Бурака Микаила Учара, Шулe Гюрбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет» (1993).

Как известно, драма абсурда или же театр абсурда (Мартин Эсс-лин) уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов, авангардистское искусство, экзистенциализм. Пьесе из семи действий Ш. Гюмбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет» присущи все элементы театра абсурда: время и место неопределенны и изменчивы, бессмысленные ситуации в жизни героев пьесы – старика, старухи, слуги, молодой девушки, женщины за 40, матери с ребенком, бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий. Жизнь в пьесе Ш. Гюрбюз протекает под знаком смерти. Автор драмы сознательно выбирает трагикомедийные приемы для описания отношения героев своей пьесы к смерти и жизни после нее. Ш. Гюрбюз относит свое творение к гибриднему драматическому жанру – трагикомедии, в

которой достаточно изощренно переплетаются трагические ситуации с комическим обрамлением жизненной позиции героев.

Феномен смерти выступает как сквозная мировоззренческая идея драмы Ш. Гюрбюз. Сам феномен смерти достаточно широко представлен в художественной и философской литературах (Гегель, Ф. Ницше, З. Фрейд, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, Э. Фромм). Согласно экзистенциализму, одинокая, «заброшенная» в мире личность обычно живет абсурдным, то есть жизнью неосознанной и прикрытой ложными целями. Само же существование человека, по мнению экзистенциалистов, имеет особый статус по сравнению с существованием вещей, статус осознанного существования. Человеческое существование – «трансцендирующее», оно, выходя за пределы себя к другому существованию, осознает его как существующее. Свое же собственное существование – тот факт, что он есть, человек принимает во внимание и осознает благодаря феномену смерти, в котором открывается, что человек может не быть. Иначе говоря, именно возможность не быть побуждает человека осмыслить, что же такое быть [Хайдеггер]. Диалог героев пьесы Ш. Гюрбюз – старика и женщины-оборванки, подтверждает факт неполного, абсурдического осознания своего существования сквозь призму смерти:

Темная улица. Под стеной стонет женщина-оборванка. Старик пристально смотрит на женщину, та продолжает стонать.

Старик: Ты чего стонешь, женщина?

Женщина не отвечает, продолжает стонать.

Старик (кричит): Не стони!

Женщина замолкает.

Старик (покачивая головой): какая ты незрелая!

Женщина (громко смеясь): Как же я могу достигнуть зрелости, если еще пока не умерла?

Старик: Как же ты тогда живешь?

Женщина: не знаю, будет ясно, как я живу, когда умру [Gürbüz 1993: 35].

...

Старик: Как странно. На темной улице под грязной стеной стонет женщина, говорит о зрелости, уверяет, что зрелость приходит лишь со смертью, еще и смеется, как же не пойти по ее пути? [Gürbüz 1993: 42].

По мнению М. Хайдеггера, пребывать в мире, быть живым – значит существовать к смерти. Человек, в отличие от других живых существ, способен осознать свою смертность и тем самым – истину своего бытия, что он – есть. Забывая эту истину, человек

превращает свое существование в фальшь. Люди, зная о несомненности смерти, не убеждены в ней, так как несомненность смерти является эмпирической, основанной на наблюдении смерти другого человека [Хайдеггер]. Героиня пьесы «Ни в возрасте, ни в голове разума нет» женщина, которой далеко за 40, решает ввести свою собеседницу – молодую девушку, в состояние осознания смерти, а старик при этом является свидетелем смерти «извне», что мешает ему познать, является ли смерть окончанием пребывания, либо же это лишь переход к какому-то иному существованию:

Молодая девушка: Абла! (комм. – уважительное обращение к старшим женщинам).

Женщина: какая я тебе абла, я ведь младше тебя.

Молодая девушка: Ты – младше? А почему я всегда тебя аблой называла? Почему ты раньше не сказала?

Женщина: Я... просто не хотела тебя обижать. Я не хотела говорить, что ты... умрешь.

Молодая девушка: Умру? (Плачет)

Женщина: Конечно, старшие всегда раньше умирают.

Молодая девушка: Ты почему мне раньше не сказала? А я все жду, что ты первая умрешь.

(Падает навзничь)

Молодая девушка: Я умерла. (Лежит не двигаясь, глаза закрыты).

Женщина: Бедная старушка, умерла вот.

Старик: Как умерла?

Женщина: Не важно как, умерла и умерла.

Молодая девушка: Я умерла, но вас-то слышу.

Старик: Боже правый! Ну и как там?

Молодая девушка: Да нет тут ничего, просто темнота.

Старик: Как темнота? И что, совсем-совсем никого нет? И с крыльями никого?

Молодая девушка: Да нет, говорю же.

Старик: И без крыльев нет? И тут нет, и там нет. Так где же тогда есть?

Молодая девушка: Что есть? Кто есть?

Старик: Ну, не знаю, кто-то, что-то. Может такой страшный с щипцами, который вырывает грязные языки? Или гилманы и хурии, зеленые поля, долины, родниковая вода?

Молодая девушка: Да нет же, говорю вам, нет. Ничего хорошего. Просто темнота.

Женщина: Ой-ой, как же я теперь без тебя, абла ты моя!

Старик: Не переживай ты так, видишь, там тоже ничего нет. Просто темная яма [Gürbüz 1993: 47-48].

Ужас перед смертью питается, главным образом, иллюзией, будто «я» исчезнет, а мир останется. По мнению немецкого мыслителя А. Шопенгауэра, исчезает мир (видимое нашему уму, существующее в нашем представлении), а «сокровенное ядро я, носитель и создатель того субъекта, в чьем представлении мир только и имеет свое существование, остается» [Шопенгауэр 1992: 123]. Страх смерти, как правило, порождает в человеке желание жить. Осознать смерть человеку достаточно сложно, присутствует лишь идея смерти, вызывающая страх, который в свою очередь полезен в качестве мотиватора:

Слуга: Что с ней случилось?

Старик: Умерла. Вот только что умерла, у нас на глазах. Но мне приятно, что кто-то умер у меня на глазах. Я ведь тогда могу по-другому проанализировать свою собственную боль и проблемы.

Слуга (спокойным голосом): Конечно. А для чего же еще нужны смерти других. И рождение людей такую же имеет ценность. Если нам полезно его рождение, то хорошо, а если нет, то не существует для нас этого человека. Но вот сами разговоры про смерть – вещь опасная. Нужно правильно подбирать фразы и все такое, иначе эти разговоры станут сплошной болтовней [Gürbüz 1993: 48-49].

Судьба человека относится к абстрактным понятиям, которые не имеют однозначно фиксированных ассоциаций. Понимание судьбы в экзистенциалистском значении – нахождение и выражение возможностей личности, утверждение спонтанности и свободы. Спокойной, весьма трезвой рассудительностью обладают герои Ш. Гюрбюз, говоря о судьбе человека, о возможности пребывать в этом мире и спонтанном перенесении в мир иной, о решении судьбы человека простой монеткой:

Слуга: Так она жива или нет?

Старик: Я не знаю. А нельзя, чтобы и жива, и нежива? Ничего ведь в этом плохого нет. Да вот решить никак не можем. А давайте монетку бросим? Если орел – то жива, а если решка – то не жива.

Молодая девушка (отняв монетку): Не отдам, вы же меня в колодец бросите.

Старик: Так ты мертва значит?

Молодая девушка: Я не знаю.

Старик: Вот и мы не знаем. Вот мы поэтому монетку и бросаем.

Молодая девушка: А если все же решка?

Старик: Что поделаешь, тогда найдем колодец и...

Молодая девушка убегает.

Старик: Ой, посмотрите на нее, убегает. Даже не узнала, жива ли она или нет. Неужели человеку совсем не интересно? Если знаешь,

что мертва – полезай себе спокойно в колодец и сиди там, а если жива, то иди к колодецу и сиди возле него, жди момента, когда пора будет прыгать внутрь. Разница ведь только в этом: всередине и снаружи... глупенькая, думает, что от смерти убежать можно [Gürbüz 1993: 51].

Подводя итоги, можно отметить тот факт, что турецкие драматические произведения все чаще попадают в сферу интересов литературоведов, культурологов, переводчиков. Как отмечает российская исследовательница турецкой литературы Мария Репенкова, именно постмодернизм в условиях кризиса турецкой литературы привнес в национальную словесность новые идеи и концепции. Турецкие прозаики, драматурги-постмодернисты сосредоточивают свое внимание не на идеологии, а на поэтике, артистизме стиля и языка произведений, заставляют современную литературу и критику пересмотреть укоренившиеся каноны, особенно касающихся отношений писателя и действительности, государства, народа [Репенкова 2010, 34]. Драма абсурда в турецкой постмодерной драматургии ломает устои и сложившиеся в XX веке литературные традиции. Ярким подтверждением этому является пьеса Ш. Гюрбюз, тематическая конва которой буквально пропитана абсурдистскими элементами и неизменным присутствием феномена смерти в трагико-комичном свете.

ЛИТЕРАТУРА

Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. К.: Факт, 2008. 84 с.

Оганова Е.Г. Традиции народной драмы в современной турецкой драматургии. М.: ИСАА МГУ, 2006. 272 с.

Репенкова М.М. Вращающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции / М.М. Репенкова. М.: Вост. лит., 2010. 240 с.

Хайдеггер М. Феномен смерти в экзистенциальной онтологии. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/demid01/txt10.htm>

Шопенгауэр А. Избранные произведения. М.: Просвещение, 1992. 479 с.

Aldağ Z. Ş. Türk tiyatrosunda Kurtuluş savaşı / Zeynep Şebnem Aldağ. İstanbul: 3F yayınları, 2008. 400 s.

Şener S. Cumhuriyet'in 75 yılında Türk tiyatrosu / Sevda Şener. Ankara: Türkiye iş bankası kültür yayınları, 1998. 331 s.

Demiray K. Edebiyatta türler / Kemal Demiray. İstanbul: İnkılap ve alaka kitapevi, 1971. 182 s.

Gürbüz Ş. Ne Yaşadır, Ne Başta Akıl Yoktur. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları / Sanat Dizisi. 1993. 75 s.

Sazyek H. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Garip hareketi / Hakan Sazyek. Ankara: Akçağ, 2006. 572 s.

Dursun D. 12 Eylül darbesi / Davut Dursun. İstanbul: Şehir yayınları, 2005. 326 s.

Е.А. МЕРКОТУН
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-25
ББК Ш33(0)64-46

ДРАМАТУРГИЯ НОВОГО АПОКАЛИПСИСА: УПРАВЛЕНИЕ ПОТОКАМИ ДЕЙСТВИЯ

Драма обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности
[Лейдерман 2010: 425].

Именно драма начинает биться головой о стену новой социальности
[Липовецкий, Боймерс 2012: 9].

Аннотация. В статье рассмотрены пьесы, вошедшие в шорт-лист драматургических конкурсов 2012-2013 гг. Анализируются разные уровни, потоки драматического действия, переходные состояния сознания героя и возможности его диалога с разными измерениями бытия.

Ключевые слова: Пьеса, новая драма, действие, драматический диалог

Как известно, драматические произведения уже около двух десятилетий находятся на первом плане современного литературного процесса. Рассмотреть, как меняется картина мира в современной драме, какие художественные качества повторяются в ряде пьес, намечая и создавая устойчивые тенденции, помогает обращение к спискам драматургических конкурсов, к целому ряду лидирующих сегодня текстов. Материалом для этой статьи послужили пьесы, вошедшие в шорт-лист «Конкурса конкурсов» в рамках проекта «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» (goldenmask.ru). Сформированный корпус лучших пьес сезона 2012-2013 гг. позволяет проанализировать особенности драматического действия, драматургической речи, очертить общие контуры модели мира в новейшей драматургии.

В целом, современная пьеса создает впечатление парадоксальности, неожиданности ракурса, открывающегося объема действия. Каж-

дый из представленных в проекте текстов – сложно устроенное действие, насыщенное планами, образами, перипетиями, и оно не сразу раскрывает свой смысл и внутренний потенциал.

С чего начинать анализ новейших пьес? По традиции одним из важнейших содержательных элементов, несущей конструкцией драматического произведения, его основной тканью считается диалог. Не только обмен репликами между персонажами, но процесс содержательного взаимодействия героя с другими в целом. С.Т.Вайман, например, исследовал процесс поиска собеседника, ближнего и удаленного, диалогической перспективы, который составлял суть развития диалогового строя русской драмы [Вайман 2003: 143]. Также принято считать, что многоуровневый диалог, языковое действие становится способом раскрытия характеров при ослаблении действия внешнего, сюжетного (драматургия абсурда, диалогические «выясняловки» Л. Петрушевской [Меркотун 2012], карнавальная речь персонажей Н. Коляды [Лейдерман 2010: 463–464].

На фоне этой традиции очевидно, что для персонажей новейшей драмы, существующих в сегодняшней ситуации, вопросы о ведении диалога, способах диалогического взаимодействия бывают редуцированы, сконцентрированы вокруг самой проблемы контакта с другой личностью. Показателен, например, монолог Оли о социальных сетях из пьесы П. Пряжко «Злая девушка» [Пряжко], где героиня констатирует замкнутость, закольцованность процесса коммуникации на исходном субъекте:

«Я себя чувствую очень самостоятельной в своей комнате (далее Оля подробно рассказывает об освещении, о компьютере, его клавишах, о положении своего тела при работе с компьютером на коленях) (...) В контакте мне никто не пишет. Я вообще не знаю, зачем этот контакт. У меня на странице только мои новости и все. И я сама все время смотрю свои фотографии, перечитываю сообщения, которые мне нравятся, как я их придумала. Я думала там писать свои заметки, но кто их читать будет?»

При этом в жизни Оля не одинока. Однако, то же впечатление пребывания в контакте исключительно с самой собой производит ее монолог о музыке – импровизация за фортепиано в гостях у Алены и Дениса: «Ну и дальше пошла разработка... каждый раз можно по-разному исполнять... на самом деле я сейчас плохо играю. Очень мощная мелодия, можно по-разному ее наполнить. Удивительно. Надо с нею поработать. Безумный наполненный мир... и т.д.»

Другие герои пьесы «Злая девушка», находясь в гуще городской жизни, в плотном социальном потоке, оказывается, тоже сталкиваются

с проблемой отсутствия контакта, закрытия самой возможности взаимодействия с миром.

Алена. Если меня люди игнорируют, игнорирую их. Раньше так было. А сейчас не обращаю внимание, если это связано с работой и мне что-то надо. Но это конкретно так.

Костя (12 лет). Сейчас подумваю... игнорируют люди. Ну если я спрашиваю, не отвечают, я потом отхожу и все, забываю про это.

То же впечатление производит сцена в кондитерской, когда Денис безуспешно пытается подключить Алену к диалогу с продавцом («Или что, Алена?»; «Я не знаю, Алена?»), или диалог Оли о Косте, который не пересказывает фильм, а «перескакивает», при этом для него нет сюжета, у него «нет структурного мышления». В итоге, все действие этой пьесы выстроено из эпизодов состоявшегося или, чаще, прерванного, невозможного взаимодействия между отдельными людьми, оно представляет собой стремительную мозаику встреч, перемещений, сложный рисунок ежедневного контактирования при почти полном отсутствии связного диалога: «Улица. Дима и Оля стоят и смотрят на Дениса. Денис смотрит по сторонам. (...) Квартира. На диване сидят Оля, Дима Алена, ждут Дениса и Костю. У всех обветренные красные щеки. (...) Улица. Денис, Дима, Оля, Алена идут к зданию, в котором работает Оля. (...) Кафе. Денис ест чебурек. Дима ест жареное яйцо с гречкой, жует и разглядывает все вокруг. (...) Книжный магазин. Денис и еще одна девушка ходят по магазину. (...) Двор. Мужчина лежит возле сугроба. (...) Улица. Денис, Дима, Алена идут по улице, спешат. и т.п.» При этом очевидно, что в пьесе П.Пряжко изменена и привычная речевая структура драматического текста: ремарка играет ведущую роль, преобладает над репликой.

Дискретность действия, состоящего из множества повседневных ситуаций, создает эффект ускоренного движения кадров. И в этой мозаике почти незаметно происходит перемена пар (за которой, можно было бы предположить любовные переживания, и даже драму отношений): «Денис держит Алену за руку. (...) Денис опустил голову. Оля сидит рядом на диване, смеется. (...) Денис наклонился, смахнул грязный снег со штанины. Возле кровати стоят кожаные тапки и розовые пушистые тапки Алены. (...) Алена первой заходит в квартиру. Дима закрывает дверь».

Однако, фрагментарность, дискретность действия проявляет и дискретность сознания персонажей: так же, как не связаны эпизоды фильма в голове мальчика Кости, оборваны и нити отношений, и эмоциональные процессы в душах героев.

Алена. Ну что произошло? Да. Дружила я с ними, дальше что

произошло. Так если я с ними дружила, и они со мной не будут общаться. Ну, что я сделаю, забуду на них. Если я не пересекаюсь по жизни с ними, если нас ничего не связывает, кроме каких-то договоренностей в сфере. Ну так что париться тогда. Если мне особо было так, от нечего делать.

Одновременно с проживаемыми вместе и по отдельности событиями жизни, герои обсуждают психологические эксперименты, заполняют листы с некими тестами, отдают их Оле, получают результат. В свете этого процесса все, представленное на сцене видится как цепь экспериментальных ситуаций, тестовых проб, материал для исследования. Непосредственное действие объединяется с рефлексивным планом, герои проживают жизнь и наблюдают за ней одновременно, достаточно отстраненно рассматривают разные сюжетные и психологические положения как локальные объекты для исследования.

Пьеса М. Зелинской «*Как живые*» [Зелинская] моделирует ту же ситуацию поиска контакта и многочисленные попытки его установить – на этот раз наглядно, физически, через структуру сценического пространства, организацию мизансцен. Главная героиня Настя на протяжении всего действия пытается достучаться, докричаться, добиться, чтобы открыли дверь, до своего отца, в прошлом художника, его супруги, соседей, а также сторожа в магазине «Художник» – все события происходят 1 января. Практически все диалоги начинаются здесь с того, что Настя бьется в закрытые двери: звонок, мобильник, кулаки, крики, разбитые стекла, кровь на руках и т.д. Реакция ее «контактеров» также вполне определена: «Нервная, с ума сошла; ты че, больная что ли; мозгов нет, свои не вставишь; скотина – все отцу твоему расскажу (это соседка, которая в завершении разговора кидает в Настю мусор), хамка, иди на хер отсюда» и далее еще более крепкими выражениями награждают девушку ее собеседники за столь настойчивое стремление к общению. Содержательный ответ на эти тирады всплывает сам собой в Настином монологе в три часа ночи, точнее, это снова «монолог», имитирующий телефонный разговор:

– Не хочешь со мной разговаривать?

– Хочу. Я хочу с вами разговаривать. Я хочу с вами разговаривать. Я хочу с вами разговаривать. Я очень хочу с вами разговаривать (реплика повторяется множество раз).

В процессе реального общения с окружающими Настя напоминает, скорее, персонажа боевиков или триллеров, когда с настойчивостью монстра вновь и вновь появляется на лестничной клетке, звонит в квартиру отца, кричит, ломится, бьется.

Как известно, пространство при дверях, при входе в помещение,

пороговая зона – одно из воплощений хронотопа порога с его метафорическим значением [Бахтин 1972: 292–293]. Подобная структура в драматическом пространстве присутствует, например, в одноактных пьесах Л. Петрушевской, где именно в пороговой зоне сконцентрированы действие и общение персонажей, и решаются не только насущные вопросы, но ведется спор о смысле существования, о жизни и смерти («Лестничная клетка», «Дом и дерево», «Аве Мария, мамочка»). В драматургии Петрушевской такая структура пространства stanovилась условием своеобразного эксперимента автора: сужение физических параметров действия вело за собой усиление плотности, концентрацию метафизического плана.

В пьесе М. Зелинской все действия Насти и ее метания по лестничной клетке, в пороговой зоне, также представляют собой метафизический эксперимент и с трудом поддаются рациональному объяснению.

Настя. Мой папа художник. (...) Когда я была маленькая ты нарисовал инопланетянина. Маме казалось, что он сходит с картины и разговаривает. Она боялась спать с ним в одной комнате. Он был как живой.

Теперь, принося отцу фотографии мужчины, требуя создать его портрет, Настя таким иррациональным способом борется за жизнь любимого человека, пытается воспрепятствовать его уходу.

Настя сидит в своей комнате. Она сидит на матрасе и смотрит на рисунок. Она ждет, когда он оживет (...) В телефоне молчание.

Настя. Это вы, я знаю! (*Настя кладет одну ладонь на рисунок, гладит его*).

Действие этой пьесы протекает словно бы в двух параллельных пространствах. В одном – попытки Насти осуществить свои намерения в условиях обычного физического мира. Все экстремальные действия главной героини здесь, по сути, представляют собой прорывы в другое измерение, именно с другим иррациональным миром возникают моменты диалогического взаимодействия, только оттуда приходит столь необходимый Насте здесь отклик. Например, когда Инна («человеческое дерево, распутившее ветви») странным образом пытается утешить Настю:

Инна. ...выразить как бы вам свое сочувствие и сказать, что никогда не нужно верить и надо отчаиваться. То есть никогда не нужно... Ну вы поняли. Это я только с виду такая странная, а так ничего даже, нормальная. Можно мне верить.

Или соседка, попросившая Настю вынести мусор, проясняет ситуацию, когда кидает в нее этот мусор с криком: «Бери *свой* мусор и

убирайся отсюда!», а также другие реплики и ситуации:

Эдик. Главное позитивный настрой. Посылаешь запрос в пространство – получаешь ответ.

Настя возвращается в подвал. Девушка садится в темный угол, воет. Испитый голос из темноты: «Воешь?» Девушка встает и уходит.

Два потока действия и парадоксальные переключки между ними создают особый фокус восприятия происходящего, метафизический объем, наполненность, осмысленность внешне странных и бессвязных сцен. Символично, что завершается действие полной внешней омертвелостью Насти, застывшей в своей комнате после смерти любимого и открытой настежь дверью, когда Эдик и Инна в ужасе убегают из комнаты с портретом и сидящей в углу Настей, оставляя свободной промежуточную входную зону между двумя измерениями.

Попытки героев новейшей драмы установить контакт с другим человеком, наладить социальные взаимодействия словно переключаются, переводятся в другое русло, оборачиваются процессом новой самоидентификации, общением со своими прошлыми и будущими воплощениями, переходами из одной формы сознания в другую. Так, пьеса *Н. Беленицкой «Я умер в прошлом году»* [Беленицкая] открывается несколькими фарсовыми сценами, которые представляют собой формы диалога глухих и выявляют отсутствие взаимодействия как между близкими людьми, так и между личностью и социальными структурами (первая – общение мужчины и женщины ночью под звук работающего под окном экскаватора, когда Коля по недоразумению делает Наташе предложение; и следующие фрагменты, когда Коля теряет журналистское удостоверение и паспорт).

Начавшись как комедия-фарс или социальная драма, история перестраивается на другую волну, когда Коле сообщают, что он умер 17 сентября прошлого года. Главное, что этот факт начинает довольно быстро осваиваться окружением главного героя и находить свое место в его жизни:

Наташа. Слушай, а это многое объясняет. Твои сюжеты не попадают в эфир, ты почти не бываешь дома, болтаешься непонятно где.

(Он сидит на работе, пялится в открытую почту на гугле, в которой нет ни одного нового письма)

(Тогда он идет в ванну, открывает дверцу шкафа и находит маникюрный набор. Берет ножнички и протыкает себе ладонь. В раковину падает несколько капель крови)

Коля. Вы что меня правда не видите? Наташа, я все еще здесь!

Наташа. Коля, ты умер.

Коля. Где мои вещи?

Наташа. Пожалуйста, уходи.

Коля. Но это моя квартира. Я плачу за нее кредитно

Наташа. Тебе пора.

По нескончаемому эскалатору Коля спускается вниз, в ночное метро. В ушах звучит музыка из плеера, эскалатор движется необычно быстро, и Коле кажется, что он падает вниз.

Пьеса «Я умер в прошлом году» ассоциативно связана еще с «Утиной охотой» А. Вампилова, ситуацией Виктора Зилова, пересматривающего отрезки-события недавнего периода своей жизни как будто с посмертной точки зрения. Но если в пьесе Вампилова циничная шутка запускает механизм духовного кризиса главного героя и создает в действии эффект обратной перспективы, то герой Н. Беленицкой словно бы сам регулирует и переключает разные планы действия. То он пытается восстановить свои документы, расследует это происшествие, обращаясь к адвокату Мише (Миша подробно объясняет социальный механизм подобных недоразумений с виртуальной смертью человека), то бросается в гущу социальной борьбы, пытаясь защитить старика и отстаивая свой сюжет о махинациях с квартирой, то пытается разобраться в своей личной жизни (объяснения с Наташей, новые отношения с Таней). Однако, одновременно с существованием в плотном социальном потоке, герой наблюдает за всем происходящим с позиции уже отсутствующего субъекта (пример – монолог, обращенный к сотруднице архива, когда Коля говорит о себе как об умершем друге, или сцена на собственной могиле). Здесь вспоминаются также персонажи Н. Садур («Группа товарищей»), которые испытывали шок, мистическое потрясение, сталкиваясь лицом к лицу с иррациональным миром, и изобретая изошренные доказательства того, что живы, что реально существуют, доводили друг друга до сердечного приступа. Здесь, в пьесе «Я умер в прошлом году» процесс разрушения прежней самоидентификации героя и переход его в новое состояние происходит постепенно, становится рефлексивным планом действия, напоминает его подводное течение. И финальное соединение Коли с личностью умершего старика (попав в полицию, он называет себя Смоляр Дмитрий Ананьевич) вполне объяснимо и подготовлено не внешней канвой событий, а сложилось в другом психологическом, иррациональном измерении действия. Здесь происходит не новое рождение и воплощение души в другом теле, но своеобразный переход судьбы, воплощение той же личности и характера в другой жизненной траектории, ныряние в другой поток существования.

Вопросы жизни и смерти воспринимаются в новейшей драме не

как переживание трагической утраты или условие для решительных действий, весомых поступков, совершения выбора. Это лишь разные состояния, формы присутствия в том или ином потоке, точка зрения на ситуацию.

Так, герой пьесы Д. Богославского «*Тихий шорох уходящих шагов*» [Богославский] живет в двух измерениях, в двух ипостасях – сознании отца и своем собственном. Поэтому диалог его с отцом есть в то же время разговор с частью своего сознания.:

Дмитрич. Юрасик, таблетки там, в подсобке... не встану.

Александр. Зачем мы вышли? Верни!

Альберт. Это могло вас убить. Вы сейчас находились в теле своего отца, в его разуме, понимаете, вы могли умереть вместе с ним.

Альберт, медиум, психолог, помогающий Александру установить контакт с отцом, общается с дочерью, находящейся в коме:

Альберт. Я общаюсь с ней примерно так же, как и вы с отцом – я погружаюсь в ее сознание. Каждое утро, чтобы не тревожить ее вечерами, я смотрю, что с ней происходит, о чем она думает, чего она хочет. Она говорит только одно: «Я устала!»

В дальнейшем разговор Александра с отцом о том, что нужно почистить колодец, передать ключи от дома Анне, убедить сестер не продавать родительский дом – этот диалог повторяется несколько раз; сохраняются дословно реплики, меняются произносящие их персонажи: Александр все больше воплощается в сознание отца, начинает видеть мир, как он, следить за домом, высказывать мнение о сестрах, об их жизни. Он перестает быть маленьким Сасиком, его слова и решения обретают весомость главы семьи.

Но главный вопрос, который задает отцу Александр: «Ты меня любил?» – так и не получает прямого ответа:

Александр. Я не понимаю.

Дмитрич. Тогда ходи голодный.

Александр. Да я серьезно.

Дмитрич. И я серьезно, колодец иди чисти, чего ты злобы на сестер насобирали?

Диалоги Александра с отцом и сестрами чередуются с разговорами с Альбертом – о свойствах нашего сознания, о неизученности многих сторон психики. В этих переходах постепенно размываются не только границы субъектов диалога, но теряются временные параметры прошлого, настоящего и будущего. И вопрос: «Это вообще было?» – вызывает закономерный ответ: «Почему было? Это есть. Здесь и сейчас».

В итоге, кризисы, переживания, утраты, драма отношений замечаются процессом освоения разных состояний души и сознания. Дей-

ствии вновь получает возможность двигаться в разных ракурсах, разными потоками, главная задача героя – выработать привычку переключения, управления ими. В новейших пьесах сюжеты семейно-бытовые, социально психологические истории становятся условными рамками, канвой для мистического происшествия (В. Дурненков *«Закон»*), психологического эксперимента (Д. Богославский *«Тихий шорох уходящих шагов»*, П. Пряжко *«Злая девушка»*, *«Здесь живет Нина»* П. Бородиной), открытия мифологическо-сказочных явлений (*«Болото»* М. Крапивинной – образ потустороннего мира, города белых асов, в который уходят тонущие в болоте), погружения в контекст иной эпохи, судьбы и культуры (М. Хейфец *«Спасти камер-юнкера Пушкина»*), включения клише кинематографа и образов компьютерных игр (М. Курочкин *«Травоядные»* – сюжет погони за восточной принцессой и золотом Азии; М. Крапивина *«Болото»* – личинки-монстры, выходящие из людей).

Подключение различных планов и моделей сюжета к основному действию позволяет раскрыть не только драматическую историю героя, бытовые, повседневные, психологические конфликты, но драму общества, сознания, культуры, бессознательного, мифологической памяти, драму существования некоего общего энергетического поля, в которое погружены все персонажи, и живые, и уже ушедшие, и находящиеся в переходной стадии.

Такое строение пьесы обогащает возможности выбора для драматического героя и возможности ведения диалога с миром, даже в условиях закрытого контакта с другими личностями, жестких и безвыходных повседневных ситуаций. Драматурги, раздвигая круг представлений о реальности, сообщают, что выбор всегда есть. И, например, бегство Нины (*«Здесь живет Нина»* П. Бородиной) из Москвы в деревню от несчастной любви и семейных неурядиц – и дальнейший перебор ею готовых сценариев – от культурного просветительства, до войны этому миру, до социальной мимикрии – в сущности, тоже попытка создать новую идентичность в новой среде и выбрать стратегию взаимодействия с окружающим. Выбор Нины, в итоге, сводится к тому, чтобы не воевать с миром (не вызывать его на дуэль, как делает, например, герой М. Хейфеца), а жить в нем, знать его, принимать и любить («У меня тут свой Кремль, своя жизнь. Я тут уже все-все знаю. Это потому, что я тут живу.»)

Иную стратегию выбирает герой пьесы *«Спасти камер-юнкера Пушкина»*. Силы притяжения и отталкивания от судьбы поэта, преследующие героя всю жизнь, начиная с детского сада, школы, истории первой любви запускают в его собственной судьбе механизм притяже-

ния трагических событий. Перебирая варианты спасения Пушкина, включаясь все больше в некую историко-литературную игру, герой втягивается невольно не только в глубокое исследование бытовых обстоятельств, предсказаний, предрассудков, присущих личности и судьбе А.С. Пушкина, но и начинает проживать подобные сюжетные узлы сам – в другом мире, другом контексте, на своем материале. В поисках спасения он повторяет роковой круг и приходит на свою Черную речку с дуэльным пистолетом в руках.

Самая весомая, распространенная стратегия взаимодействия с миром в новейшей драме – исследовательская. Экспериментальные ситуации, сильный психологический, психоаналитический подтекст, рефлексия по поводу самого протекания драматического действия («Травоядные» М. Курочкина) и наконец, весьма показательный персонаж, точнее его часть – «рефлексирующая личинка» (М. Крапивина «Болото»), монологи которой напоминают брехтовские зонги, она цитирует Толстого и Достоевского, вносит сомнения, чувство вины и раскаяния в действия и слова героев. В целом, авторы новейших пьес выбирают сегодня позицию внимательного, проницательного наблюдения, сложного эксперимента, исследования, и само по себе создание драматического текста становится инструментом анализа современного мира и человеческого сознания.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит, 1972. 470 с.

Беленицкая Н. Я умер в прошлом году. URL: teatre.com.ua/lib/nyna-belenytskaja-jaumer-vproshlom-godu/

Богославский Д. Тихий шорох уходящих шагов. URL: www.proza.ru/2012/07/12/200

Вайман С.Т. Драматический диалог. М.: УРСС, 2003. 208 с.

Зелинская М. Как живые. URL: www.kolyadatheatre.ru/images/stories/plays/2012/big/kak_zhivye.doc

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 904 с.

Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

Меркотун Е.А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской. Екатеринбург: УрГПУ, 2012. С.40-132.

Пряжко П. Злая девушка. URL: www.theatrelibrary.ru/files/p/pryazhko/pryazhko_10.doc

М.Н. ХАБИБУЛЛИНА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-3(Сорокин В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,43

«ОЧАРОВАННОСТЬ КИТАЕМ»: ОБРАЗ ТРАНСКУЛЬТУРНОГО БУДУЩЕГО В ТВОРЧЕСТВЕ В. СОРОКИНА¹

Аннотация: В статье ставится задача рассмотреть образ будущего в поздних произведениях Владимира Сорокина. На материале романа «День опричника» и книги рассказов «Сахарный Кремль» автор статьи исследует способы создания художественного мира новой России, вернувшейся к государственной политике опричнины. Особое внимание уделено анализу интеграционных процессов между Россией и Китаем и выявлению функций «китайских» образов. Предпринята попытка проследить дальнейшую динамику русско-китайских отношений в картине будущего, представленной в повести «Метель» и романе «Теллурия».

Ключевые слова: В. Сорокин, опричнина, трансгрессия, Китай, политика, тоталитаризм, деконструкция.

Творчество Владимира Сорокина отвечает самым острыми социальными запросам своего времени. Политические изменения в России начала XXI века послужили своеобразной живородящей субстанцией для произведений автора. По замечанию М. Абашевой, «...вектор, формирующий эволюцию В. Сорокина в XXI в., определяется не столько переменами в индивидуальной авторской поэтике, сколько ее тесным взаимодействием с идеологическим, политическим, культурным контекстом, почти одновременным акту письма» [Абашева 2012: 202]. Исследовательница предлагает изучать механизмы этого взаимодействия с целью более глубокого проникновения как в художественную эволюцию писателя, так и в значение контекстов, на фоне которых она разворачивается.

Так, опубликование романа «День опричника» (2006) и продолжающей его идеи книги рассказов «Сахарный Кремль» (2008) совпало с первыми шагами российского общества в направлении нового поли-

¹ Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2003.6)

тического курса. Первое демократическое десятилетие России вскрыло глубинные проблемы страны, не способной отказаться от опыта собственного прошлого.

Соединяя политический и художественный дискурсы, Сорокин создает образ России, вновь ступающей на путь традиционализма и возвращающейся к таким особенностям советского общества, как «принудительная самоизоляция, государственный патернализм, эгалитаристская иерархия, имперский синдром» [Гудков, Дубин, Зоркая 2008: 5].

«Я произвел для себя некий мысленный опыт, – поясняет Сорокин. – Что будет, если изолировать Россию от мира – если предположить, что будет выстроена Великая русская стена по образцу Великой китайской? России некуда будет погружаться кроме как в свое прошлое. Это будет вызвано идеологической потребностью, поскольку все героические образы для массового сознания в прошлом, в глубоком прошлом. Но без современных технологий такая идеология будет нежизнеспособна. Поэтому, собственно, из моего умозрительного опыта и выводится такая формула – человек в кафтане, разъезжающий на «Мерседесе» с водородным двигателем» [Соколов 2006]. Сорокин актуализирует в России 2027-ого года модель правления Ивана Грозного. Марк Липовецкий остроумно определяет подобную конструкцию метафорой «ретробудущее» [Липовецкий 2010].

Но остранение современных российских реалий происходит не только за счет трансгрессивного соединения разных временных пластов: пространство опричной России настойчиво осваивает Китай.

Интерес Сорокина к Китаю возникает еще в романе «Голубое сало» и сквозным вектором проходит через все поздние произведения. Сорокин видит в симбиотическом союзе с Китаем новые для России перспективы. Однако не стоит исключать ироническую подоплеку подобных следующему высказываний автора: «В Китае потрясает громадная потенция, чисто физиологическая... Они совсем другие, поэтому меня и завораживает идея китайской гегемонии. Завораживает идея алхимического брака между Китаем и Россией. Мне кажется, из этого может выйти нечто великолепное» [Сорокин 2006]. В результате чего создается сатирический образ российского будущего, вскрывающий проблемы его настоящего.

Одной из главных особенностей сорокинского будущего России является жесткая изоляция ее от остального мирового сообщества. Если в «Голубом сале» происходит возрождение Великой Китайской Стены, впрочем, не влияющей на интеграционные процессы между Россией и Китаем, то в «Дне опричника» Сорокин по уже отработан-

ной модели начинает «возводить» Великую Русскую Стену, что можно считать материализацией метафоры советского «железного занавеса». Подтверждается это и упоминанием ритуального сожжения заграничных портов на Красной площади. Однако изоляция здесь нарочито избирательна, и Великая Русская Стена носит охранительный характер только от европейского мира «киберпанков», экспрессивно названного «б<...>ской пятой колонной», что вызывает прямые аллюзии с некоторыми политическими аспектами современности.

Иного рода отношения разворачиваются у новой России с Китаем. Суть их изображена в диалоге опричников с Батей:

«Откусывает Батя от ноги индюшачьей, жует, а сам ногу ту над столом воздымает:

– Вот это откуда, по-вашему?

– Оттуда, Батя! – улыбается Шелет.

– Правильно, оттуда, – продолжает Батя. – И не токмо мясо. Хлеб, и то китайский едим.

– На китайских «меринах» ездим! – ощеривается Правда.

– На китайских «Боингах» летаем, – вставляет Пороховщиков.

– Из китайских ружей уточек Государь стрелять изволит, – кивает егеря.

– На китайских кроватях детей делаем! – восклицает Потыка.

– На китайских унитазах оправляемся! – добавляю я» [Сорокин 2009: 183-184].

Так, в «Дне опричника» появляются образы общекультурных реалий, имеющих китайское происхождение. Причем «китаизированы» реалии из всех сфер: от сакрализованного хлеба до телесно-низовых предметов.

Кроме того, в тексте появляются образы, имеющие особый «китайский колорит». Так, например, изображен дом одного из столбовых: «В гостиной все на китайский манер – лежанки, ковры, столики низкие, вазы в человеческий рост, свитки, драконы на шелке и из нефрита зеленого. Пузыри новостные тоже китайские, гнутые, черным деревом отороченные. Восточными ароматами пованивает. Мода, ничего не подделаешь» [Сорокин 2009: 25].

Эта мода оказывает ощутимое влияние и на языковую сферу. На страницах «Дня опричника» значительно реже, чем в предыдущих текстах Сорокина, появляются китаизмы и словесные новообразования, созданные на базе китайского языка. Но в сорокинском мире будущего китайский язык играет роль схожую с английским в настоящем: его считают одним из основных и необходимых. Более того, владение китайским языком становится показателем принадлежности к

элитам: им пользуются государственные служащие, он обязателен для представителей некоторых «престижных» профессий, на «старомодном» китайском говорят члены государевой семьи.

Также в «Дне опричника» Сорокин наделяет Китай функциями разработчика и экспортера изысканных средств наркотического опьянения: разрешенных только в избранных кругах золотых рыбок, плавание которых по кровеносной системе героев обеспечивает выход сознания в трансцендентные сферы. Во время одного из таких наркотических путешествий опричник Комяга с членами братства видит галлюцинации, отражающие их коллективные желания: они превращаются в дракона с семью головами и с дикой, демонической радостью сеют разрушение в ненавистной им Америке.

Таким образом, в художественном мире романа Россия оказывается в положении между резко отвергаемой Америкой и воспринимаемым в качестве союзника Китаем. Вероятно, так Сорокин актуализирует проблему геостратегического выбора России между Западом и Востоком. При этом и та, и другая цивилизации в романе становятся иллюстрациями двух противоположных начал в классической трактовке Владимира Соловьева, представленной в работе «Три силы». Согласно Соловьеву, Запад является миром, где утверждается воля безбожного человека, провозглашено торжество индивидуального и дана «свобода частным формам жизни, свобода лицу и его деятельности» [Соловьев 1989: 19]. Восточная деспотия охарактеризована правлением бесчеловечного бога, «подчиняющего человечество во всех сферах и на всех степенях его жизни одному верховному началу, в его исключительном единстве стремится смешать и слить все многообразие частных форм, подавить самостоятельность лица, свободу личной жизни. Один господин и мертвая масса рабов» [Соловьев 1989: 21]. У России же, по Соловьеву, особая миссия: «Только Славянство, и в особенности Россия осталась свободною от этих двух низших потенций и, следовательно, может стать историческим проводником третьей» [Соловьев 1989: 25].

Неоднозначность отношений между представленными «силами» и вопрос самоопределения России получают в романе своеобразное философское истолкование. Включив «вражескую» радиостанцию, опричник слышит, как «басит Борух Гросс про Америку, ставшей подосознанием Китая, и про Китай, ставший бессознательным России, и про Россию, которая до сих пор все еще является подсознанием самой себя» [Сорокин 2009: 143]. Учитывая в романе Сорокина явные и скрытые отсылки к некоторым современным политико-экономическим фактам, позволим себе ряд замечаний по поводу данного фрагмента.

Целесообразным представляется начать с последнего тезиса, где Россия объявлена подсознанием самой себя. Смысл этой части видится в стремлении России «вытеснить из сознания», отправить в подсознательные сферы собственную самобытность, «опирывать» в пользу Запада или Востока, подогнать себя либо под американскую буржуазную, либо китайскую деспотическую модель развития. При этом радиоведущий указывает, что Россия бессознательно свой выбор уже сделала: несмотря на формальное стремление к демократии, она не отказывается от установок советского прошлого и фактически следует тому же пути, что и ее авторитарный сосед: «Китай – бессознательно России» [Сорокин 2009: 143]. В то же время автор взрывает противоречивость и китайского политического вектора: «Америка – подсознание Китая» [Сорокин 2009: 143]. Нам видится значение этого высказывания в том, что на сознательно-идеологическом уровне коммунистический Китай придерживается антиамериканской позиции. Но, осуществляя техническую модернизацию, неминуемо ведущую к расслоению общества и порождению класса предпринимателей, Китай вынужденно следует западному образцу развития.

Таким образом, в художественном будущем Сорокина вопрос о месте России между двумя мировыми цивилизациями не только не снимается, но в силу сложнейших диалектических изменений этих цивилизаций ставится еще более остро. Но автор предлагает своеобразный путь решения: по карте России через всю ее территорию связующей нитью между Востоком и Западом проходит трасса «Гуанчжоу-Париж»: «Дорога! Мощная эта вещь. Идет она из Гуанчжоу через Китай, ползет через Казахстан, через Южные Ворота в Южной Стене нашей, потом – через Россию-магушку и до самого Бреста. А там – напрямик до Парижа. Дорога «Гуанчжоу-Париж». С тех пор как все мировое производство всех главных вещей-товаров потихоньку в Китай Великий перетекло, построили эту Дорогу, связующую Европу с Китаем. Десятиполосная она, а под землю – четыре линии для скоростных поездов. Круглые сутки по Дороге ползут тяжелые трейлеры с товарами, свистят подземные поезда серебристые. Смотреть на это – загляденье» [Сорокин 2009: 123]. Таким образом, Россия не ощущает своего полукOLONиального положения и даже пытается извлечь выгоду путем паразитизма и сбора неоправданно высоких таможенных пошлин.

Если в более ранних текстах Сорокин, отвечая на миф обыденного сознания о китайской нарастающей технократической мощи и скором мировом господстве, создает образ Китая как опасного Другого, то здесь Китай – вынужденно принятый союзник, «одомашненный»

свой, не внушающий былой опасности или же как таковой Россией не воспринимаемый.

Весьма наглядной здесь оказывается одна из сцен в фильме Александра Зельдовича «Мишень», снятого по сценарию Владимира Сорокина. Офицер таможни Николай, занимающийся главным образом сбором «дани» у китайских водителей на уже упоминаемой трассе «Гуанчжоу-Париж», с восхищением показывает своей любовнице географическое изображение России, проектируемое на стекле его автомобиля: «У нас замечательная страна, замечательная. Вот смотри, там солнце встало, вон туда еще 7 тысяч километров желтое поле, вон туда три тысячи километров – Атлантический океан, туда – Ледовитый. Все это наше. Ты можешь себе представить?». В то время как за стеклом автомобиля проходит многополосная трасса, и ни на секунду не редет поток китайских большегрузных фур. Изображения выстроены так, что на реальную картину дороги проецируется карта России. Таким образом, Россия выступает лишь в качестве придатка, значение которого – обеспечивать функционирование крупнейшей транспортной артерии.

Мотив отражений и взаимных просвечиваний в этой сцене словно намекает на сложную систему отношений России и Китая. «Китай» в произведениях Сорокина работает как гротескное, увеличивающее зеркало, призванное сатирически показать России в начале ее нового пути те опасности, которым она будет подвержена в случае отказа от либерализации и усилении имперских амбиций.

В книге рассказов «Сахарный кремль» (2008) Сорокин изображает конец опричного государства. Образ Комяги, появляясь в нескольких рассказах книги, находит свое завершение в последнем из них, где он был убит. При этом вторая пуля направлена в сахарную фигурку Московского Кремля – знака государственного единства, организующего в цельный художественный мир теперь не только Москву, представленную в «Дне опричника», но и провинции России: упоминаются в тексте Подмосковье, Пермь, Вятка, «косоглазый» Хабаровск и др. В образе сахарного Кремля отразилась стратегия отношений современной российской власти с народом: муслирование идей единения страны, национальной самобытности, экономической и политической стабильности.

Аллегорический образ сахарного Кремля коррелирует не только со своим белокаменным прототипом, но и с «Великой Русской Стеной», в строительство которой, так же, как и в поглощение лакомства, вовлечено все население страны:

«Спрашивает Марфуша. Отвечает Умница голосом послушным:

– Для завершения Великой Русской Стены осталось положить 62 876 543 кирпича.

Подмигивает дед нравоучительно:

– Вот, внученька, кабы каждый школьник по кирпичу слепил из глины отечественной, тогда бы Государь враз стену закончил и наступила бы в России счастливая жизнь.

Знает это Марфуша. Знает, что никак не завершат строительство Стены Великой, что мешают враги внешние и внутренние. Что много еще кирпичиков надобно слепить, чтобы счастье всеобщее пришло. Растет, растет Стена Великая, отгораживает Россию от врагов внешних...» [Сорокин 2008: 18-19].

Но среди этих врагов опять же не числится Китай. Более того, он продолжает утверждаться на территории России, однако теперь скорее интенсивно, чем экстенсивно: китайские и квазикитайские реалии упоминаются реже, но в школах теперь обязателен для изучения китайский язык, получают распространение китайские роботы, а сахарные стены и башенки Кремля весьма символично употребляются в пищу с китайским чаем.

Таким образом, гротескный художественный мир, представленный в книге рассказов «Сахарный Кремль» развивает и приводит к завершению линии, намеченные в «Дне опричника»: герой, глазами которого мы видели будущее России, погибает, главный символ государственности (Кремль) разрушен, финал книги наполнен апокалиптическими предсказаниями («вселенная рушится, земля трясется») [Сорокин 2008: 336], «Завтра мы будем жить в другой стране. Завтра будет поздно!» [Сорокин 2008: 346]).

Однако катастрофы не происходит, и в следующих книгах Сорокина – повести «Метель» (2010) и романе «Теллурия» – у постопричной России есть будущее, хотя оно еще более трансгрессивно.

Если в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле» представлены мотивы, намекающие на скрытую китайскую колонизацию России, то в повести «Метель» Китай окончательно отказывается от роли метрополии. Более того, китайцы появляются только в финале повести и выступают в качестве витальной силы, противостоящей архетипическому образу русской метели как демонической стихии, несущей хаос и смерть. Новая угроза исходит из самой России. М. Липовецкий рассматривает повесть как воплощение сюжета внутренней колонизации, где идеи героя о необходимости насильственной модернизации России разбиваются об ее иррациональные силы.

Интерес Сорокина к социально-политическим изменениям в России носит ярко выраженную футурологическую направленность, для

писателя перестает быть важным свершившееся настоящее. Отсюда, внимание Сорокина к китайской теме угасает по мере экономического и политического сближения России и Китая. И если говорить о предсказанном автором «алхимическом браке» между государствами еще рано, то «помолвка» уже состоялась. Китай стал российской реальностью.

В связи с этим в российском будущем, изображенном в последнем романе «Теллурия», место Китаю отведено самое незначительное. Теперь взгляд писателя обращен к Европе: «Она мне ближе. На Востоке я бывал, конечно, и он мне интересен, но я с ним никак не связан: ни языком, ни географией. Я жил в Японии, но не могу сказать, что знаю Японию. А европейцев я все-таки знаю и знаю, как их описывать. Европейские страхи мне знакомы. Идея мира «Теллурии» лежит скорее в сфере стилистически интуитивного. Ведь это мир раздробленный. А если есть чему дробиться, то, наверное, все-таки Европе. Там есть некая целостность, чего, кстати, уже нет в постсоветской России. А чтобы адекватно описать дробящийся Китай, нужно быть китайцем» [Кочеткова 2013].

Итак, интерес Сорокина к китайской теме начинает проявляться в текстах последних лет XX века. Своего апогея он достигает в политических сатирах: повести «День опричника» и книге рассказов «Сахарный Кремль». Полное завершение его прослеживается в последних книгах писателя. Таким образом, поздние тексты Сорокина выстраиваются в своеобразный метасюжет, отражающий динамическое настоящее России и намечающий абрис ее будущего. Осмысление проблем современного пути развития России и их последствий происходит в постмодернистском ключе: понять себя через Другого, оценить изменения в России с помощью образа Китая.

В одном из последних интервью Сорокин утверждает, что планирует несколько отойти от литературного творчества, что доказывает полную завершенность метасюжета о «китайском» будущем России.

ЛИТЕРАТУРА

Абашева М.П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология Выпуск 1(17). Пермь, 2012, С.202-209.

Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Зоркая Н.А. Постсоветский человек и гражданское общество. М.: Московская школа политических исследований, 2008.

Кочеткова Н. Владимир Сорокин: «У нас просвещенный феода-

лизм»: интервью // Corpus. 2013. URL <http://www.corpus.ru/press/our-enlightened-feudalism.htm> (дата обращения: 17.03.2014)

Липовецкий М. Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации // OpenSpace. Литература. 2010. URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/13073/details/17810/> (дата обращения: 28.04.2014).

Соколов Б.В. Владимир Сорокин: Опричнина – очень русское явление: интервью // Грани. 2006. URL: <http://www.srkn.ru/interview/bsokolov.shtml> (дата обращения: 22.04.2014).

Соловьев В.С. Три силы. Публичная лекция: 1. Православное обозрение. 1877. Январь // В. С. Соловьев. Сочинения: в 2 т. М.: 1989. Т. 1. С. 19-31.

Кормильцев И. Сорокин о своих увлечениях кулинарией, собаководством и литературой: интервью // Влдмр Срkn: офиц. сайт Владимира Сорокина. 2007. URL: <http://srkn.ru/interview/kormiltsev.shtml> (дата обращения: 17.03.2014)

Сорокин В.Г. День опричника. М.: Захаров, 2009.

Сорокин В.Г. Сахарный Кремль. М.: Астрель: АСТ, 2008.

АННА СКОТНИЦКА

(Краков, Польша)

УДК 821.161.1-3(Шишкин М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,43

МОТИВ РЕБЕНКА И СЕМЬИ В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Ребенок – это как если твое сердце где-то вне твоего тела.
Ты здесь, а сердце бьется там.

Аннотация. В статье ставится вопрос исследования мотива ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина в перспективе «пограничных ситуаций» Карла Ясперса, а также указывается возможность анализа состояния героев с помощью понятия «семейного романа» Зигмунда Фрейда.

Ключевые слова: мотив, ребенок, семья, пограничные ситуации

Дмитрий Быков, интерпретируя финал *Тихого Дона* и отмечая его трагическое звучание, приходит к выводу, что «народ, не соблюдающий ни одного закона, народ, богатый исключительно самомнением, традициями и жестокостью, разрушает свое сознание бесповоротно. Остаются в нем только самые корневые, родовые, архаические связи. Родственные. Стоит Григорий Мелехов на пороге опустевшего своего дома, держа на руках сына, – вот и вся история. Последнее, чего не отнять, – род. <...> Больше нет ничего. Ни традиции, ни правил, ни границ, ни Родины, ни будущего. Потому и простирается вокруг “сияющий под холодным солнцем мир”, и все, что в нем остается, – ребенок» [Быков 2013: 183, 185].

Действие книги Шолохова заканчивается в 1922 году, но посыл остается актуальным по сегодняшний день, о чем свидетельствует все возрастающее количество произведений, посвященных теме семьи. В произведениях современного писателя Михаила Шишкина именно мотив ребенка появляется очень часто. И это не удивительно, так как он считает тему детства одной из наиболее важных для общего вопроса прохождения жизни: «Ведь что может быть интереснее, чем детство или юность, отношения с родителями, первая любовь, отношения с детьми, измены, разводы, смерти?» [Концевая, Шишкин]

Я сразу отмечу, что в настоящих заметках речь пойдет о трех ипостасях ребенка. В прозе Шишкина это определение имеет значение

не столько возрастное, сколько обозначает роль, выполняемую человеком в семье независимо от возраста. В метафорическом смысле слово «ребенок» употребляется по отношению к творению, созданному собственным трудом, и, таким образом, ребенок становится эквивалентом Вселенной. Иногда трудно разграничить эти аспекты, так как они переплетаются друг с другом. Более того, персонажи и события как будто имели своих двойников; некоторые мотивы повторяются, в результате чего, как замечает один из исследователей, «ни одно из синхронно протекающих событий не остаётся «в тени» – они воспроизводятся параллельно, кумулятивно нанизываясь друг на друга и отражаясь друг в друге» [Оробий 2011: 140].

Вначале стоит задуматься над понятием мотива, которое можно применить к творчеству русского писателя. Мотивика его прозы рассматривалась уже некоторыми исследователями. Светлана Лашова в своей кандидатской диссертации разрабатывает концептуальные и повествовательные мотивы в прозе Шишкина. Среди повествовательных мотивов она обращает также внимание на рождение детей и гибель близких людей. Автор утверждает, что существование всех мотивов в творчестве прозаика определяют два принципа: переплетения разнородных мотивов и отражения (зеркальности) одноименных [Лашова 2012]. В результате анализа концептуальных мотивов языка, любви и воскрешения исследовательница приходит к выводу, что «в основе авторской мифопоэтики лежит идея о воскрешении через любовь и слово». Следуя установкам теоретиков литературы, подчеркивающих, что мотивы «получают своё содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами» [Тюпа], Лашова пишет: «Семантика каждого мотива складывается за счет семантически неоднородных и взаимно дополняющих друг друга вариантов этого мотива, как в отдельном произведении писателя, так и во всем гипертексте автора». В частности, исследовательница упоминает мотив рождения как онтологического события и мотив неполноценного ребенка в романе *Взятие Измаила* (2000), мотив рождения ребенка как преодоления смерти и приобретения внутренней свободы в романе *Венерин волос* (2005), мотив тоски по ребенку как знак женского одиночества в *Письмовнике* (2010). Третьим, высшим уровнем иерархической системы мотивов Лашова считает «развернутый мотив воскрешения, к которому восходят и повествовательные, и концептуализирующие мотивы». Это положение можно и стоит оспорить, однако, в настоящих заметках лишь назову другой мотив, представляющийся мне в прозе Шишкина в равной степени важным, как воскрешение, а именно – смерти. Она является стимулом к рефлексии и к поступкам.

В одном из своих интервью писатель прямо говорит о том, что его творчество, так же как и рождение ребенка, вызваны своеобразной борьбой со смертью. Смерть и отношение к ней объединяют всех людей. Размышления о ней и поиски ответов сопровождают человека в течение всей его жизни [Концевая, Шишкин].

В высказывании автора смерть очевидным способом соединяется с существованием, то есть размышления о ней связаны с рефлексией о жизни. В последнем романе *Письмовник* Танатос объединяется с Эросом, как будто смерть обуславливала любовь; говоря иначе, перспектива смерти позволяет человеку осознать горизонты своего бытия.

В наших размышлениях стоит также не забывать, что «художественная мотивика не предметна, а предикативна. (...) Строго говоря, в текстах художественных высказываний мы имеем дело не с мотивами сына, царя или цветка, но с мотивами, например, блудного сына, гордого царя или цветка на могиле возлюбленной и т.п.» [Тюпа]. Для Шишкина, как и впрочем, для многих современных писателей, не столько важны детство или ребенок сами по себе, сколько ситуация, которую они генерируют, то есть в случае ребенка можем говорить о реальности, вызванной его присутствием в мире. При этом мы имеем в виду реальность, содержащую некий смысл [Jaspers 1978: 186].

В новейшей литературе детство чаще всего изображается в темных тонах, натуралистически, например, в прозе Людмилы Петрушевской, Рубена Гальего, Асара Эппеля или Павла Санаева. По сравнению с ними Людмила Улицкая представляет почти идиллическое детство. Нередко у этих писателей важную роль играет память о деталях повседневной жизни в советском прошлом. Творческий метод Шишкина другой; он заключается, по его словам, в том, «чтобы с поверхности, где нас многое разделяет, добраться туда, где уже ничто не разделяет – где есть отношения родителей с детьми, муж – жена. Про это я и хочу писать – самые основные банальные вещи» [Иванов С., Шишкин М]. Поэтому в прозе автора не важно, например, национальное происхождение героев, место и время жизни, а важно их экзистенциальное положение вообще и, особенно, ситуации страдания, беспомощности, кризиса. Таким образом, можно сказать, что все-таки героями прозы являются не мотивы, как можно бы думать по темам большинства научных исследований, но люди, и прежде всего, их взаимоотношения. Повторяющиеся мотивы образуют книгу, содержащую как будто опыт всех людей. Герой прозы Шишкина даже свои личные переживания воспринимает в общечеловеческой перспективе: «В каждом доме – семья, а то и несколько. И как же они могут жить вместе? Да никак не могут! И за каждым окном кто-то рано или поздно сказал или скажет

другому: так дальше жить невозможно, мы должны расстаться, потому что я больше не могу быть с тобой в одном помещении. И другой ответил или ответит: хорошо, действительно, так жить невозможно. И рядом в кресле свернется их ребенок, захочет стать совсем маленьким, слепым и глухим, чтобы ничего не видеть и не слышать, как подушка» [Шишкин а 2007: 326-327].

Сила шишкинской прозы заключается в стремлении изобразить общность человеческого переживаний, их банальную и вместе с тем убийственную повторяемость в конкретном и универсальном планах. Поэтому из его книг мы вычитываем не столько портреты людей, сколько ситуации, в которые попадают люди. Человек всегда находится в ситуации, то есть в действительности уже существующей: «А ситуация подразумевает временные, пространственные, исторические, психологические, социальные, биологические условия. Ситуация включает также конечную свободу индивида, которая позволяет ему реагировать на эти условия, изменяя их» [Гиллих 1995]. По отношению к ребенку ученые подчеркивают, что он не существует вне своих родителей. Они и являются для него его контекстом [Czepulonis-Panasiuk]. Их положение вызывает необходимость взаимного самоопределения. Такой подход характерен также для психиатров и психологов, утверждающих, что нет такого явления, как ребенок сам по себе. В свою очередь, литературовед замечает, что «в рассказе ситуация – это элемент референции», так как «каждый рассказ воспроизводит и проблематизирует не только одни действия, но и ситуации, к которым эти действия нас отсылают или которые эти действия детерминируют. Они становятся местами, соотносительность которых меняется по ходу повествования» [Mitosek 2001: 176]. Как доказывает тот же автор, постоянный и повторяющийся элемент рассказа – семья. Ее можно понимать как «повседневный повествовательный мотив» [Mitosek 2001:177], не только используемый фабулой, но и генерирующий фабулы [Mitosek 2001: 180].

Представленные Шишкиным отношения между родителями и детьми можно рассматривать в рамках пограничных ситуаций. Карл Ясперс в 1919 году предложил концепцию пограничных ситуаций, понимая их как те, которые человек не в состоянии изменить [Ясперс 2000]. К ним он причислял смерть, страдание, борьбу, вину. Все их мы находим в рассматриваемой прозе. Очень часто появляется, имеющий автобиографические основы, мотив утраты ребенка или смерти родителей. Но Шишкинским героям не чуждо также страдание и борьба и чувство вины перед родителями.

Ясперс подчеркивал, что пограничные ситуации должны усваиваться субъектами, то есть они призывают к активности: чтобы то, что

ограничивает или пытается уничтожить человека, он смог сделать элементом собственной жизни: «На пограничные же ситуации мы реагируем или их сокрытием, или, если мы их действительно постигаем, отчаянием и последующим избавлением от него: мы становимся самими собой в процессе того, как изменяется наше осознание бытия» [Ясперс 2000]. Усвоить пограничную ситуацию значит создать самого себя как будто заново [Piecuch 2011: 59]. Становление чего-нибудь, в том числе и самого себя, невозможно без борьбы, особенно, внутренней активности, своего рода войны, о которой Гераклит, призываемый также в прозе Шишкина, утверждал следующее: «Расходящееся сходится, и из различных (тонов) образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу. <...> Но должно знать, что война всеобща, что правда есть раздор и что все возникает через борьбу и по необходимости» [Гераклит 1999; Piecuch 2011: 87]. Такому взгляду соответствует заглавие романа *Взятие Измаила*, метафорически описывающее жизнь как осаду и штурм крепости. Но и отношения с родителями чреватые последствиями; взросление, например, связано с борьбой и смертью, неслучайно оно описывается иногда как необходимость «переступить через труп родителей». В *Письмовнике* Шишкина героиня, задумываясь о материнской любви, воспринимает ее как попытку матери донашивать ребенка снаружи: «Ребенок вырастает, а мать за него все цепляется, не может расстаться» [Шишкин 2010: 81]. В результате, созревая, ребенок должен избавиться от обременяющего присутствия матери: «В детстве не могла бы просто себе представить, что когда-то придет время и мне захочется мою мать вытошнить из себя, как рвоту» [Шишкин 2010: 81]. В том же романе герой вспоминает детство и отрочество и свою мечту, чтобы стать самим собой, «вырваться из календаря» [Шишкин 2010: 40]. «Вытошнить», «вырваться» – это глаголы со значением движения изнутри наружу. Они соответствуют акту рождения, ведь латинское *ex sisto* обозначает «выйти из», «рождаться» [Brach-Czaina 1999: 28]. Таким образом, жизнь человека в понимании Шишкина является буквально и фигурально цепью родов, появлений на свет, разрешений от бремени. Проза Шишкина очень часто повествует о женщинах, мечтающих о рождении ребенка, но прежде всего, об экзистенциальном рождении – становлении, взрослении, то есть о процессе изменения духовного мира, метаморфозе, своего рода втором или очередном рождении. Однако, новое рождение является также формой смерти, как убедительно доказывает Борис Пастернак в автобиографии 1929 года *Охранная грамота*.

Поэтому дело осознания своего существования в изображении писателя неизменно связано с тревогой, сомнениями. По ходу раз-

мышлений автор прибегает к понятиям видимого и невидимого (угрожающего) мира и путем ассоциаций со слепотой и незрячими приходит к выводу об относительности используемых нами координат, и прежде всего, к тому, что для него несомненно представляет высшую ценность, то есть к тому, что постоянно и неизменно, а именно, к опыту человека: чувству боли, несчастья и эмпатии, как реакции на страдание. Совокупность всех переживаний, то есть экзистенциальное положение индивида, лучше всего выражает, почерпнутый героем из Марка Аврелия, образ визжащего поросенка: «... вот поросенка несут, чтобы принести его в жертву, поросенок вырывается и визжит. А чего он визжит? Ведь всякое живое существо и всякая вещь каждое мгновение вот так вырывается и визжит. Просто нужно во всем услышать этот визг жизни – в каждом дереве, в каждом прохожем, в каждой луже, в каждом шорохе» [Шишкин 2010:45-46].

Пограничная ситуация страдания проявляется не только в собственных муках, но и в сопереживании с другими. Во взрослой жизни герой *Письмовника* приобретает опыт сочувствия на войне, героиня – работая врачом. Но страх и страдание сопутствуют им и раньше – всем предыдущим их родам, то есть актам появления и предыдущим смертям, – то есть актам исчезновения. Телесная и экзистенциальная лексика сближаются. Ведь изгнание плода и экзистенциальные схватки можно рассматривать как моменты перехода – смерти и рождения одновременно [Brach-Czaina 1999:].

Проза автора нередко представляет также попытку детей и особенно подростков самоопределиться по отношению к собственному происхождению, родителям и судьбе. То, кем являются родители, не зависит от детей. Неоднократно ребенок представлен в ситуациях разлада между родителями: в романе *Венерин волос* как мать, так и жена героя – толмача кладут ребенка в кровать между собой и мужем, «чтобы ребенок, который должен соединять, служил оградой, стеной, границей» [Шишкин а 2007: 324]. Ребенок застает себя в уже готовом мире, он понимает, что не является началом самого себя. Поэтому для него важны причины, по которым он рождается. Иногда дети у Шишкина задают себе такой вопрос. Нередко оказывается, что человек был зачат не для него самого. Крайний случай упомянут в романе *Венерин волос*: говорится о женщинах в лагере, для которых ребенок является средством получить усиленное питание, и которого они бросают после выхода из заключения. В свою очередь, в романе *Письмовник* девочка узнает, что она родилась взамен, ей дали имя умершего брата и, конечно, она ревнует родителей к нему. В этом отношении интересно сравнить вышесказанное с признаниями самого писателя. Автор,

вспоминая свою мать, учительницу и директора школы на Арбате в 1960-1970-е годы, воспринимает ее как женщину, которая, воспитанная в советское время, на первое место ставила школу, а не семью: «Слух о вольности, процветающей в нашей школе, дошел до самых верхов. Нависла угроза, что из школы погонят и парторга, и директора. Маме посоветовали подруги забеременеть и уйти в декрет. С папой они почти не жили – у него складывалась новая семья, но мысль о спасении объединила родителей. Директора действительно изгнали. А мама ушла в декрет и уцелела. В 61-м я родился» [Шишкин в]. А теперь обратимся к высказыванию самого писателя, из которого вытекает такой же смысл, как из предыдущего, но на этот раз речь идет о его сыне: «Без опыта отцовства ты просто неполноценен. Вроде все на месте, а чего-то самого главного для движения по жизни – нет. Как парусник без ветра. Помню, как я летом на даче писал мой первый роман, и ничего не получалось. И вот я взял полистать тогдашний, перестроечный «Огонек» и наткнулся на интервью с Андреем Тарковским. Вдруг читаю: «Как ты можешь снимать фильм или писать книгу, если ты не держал в своей руке ручку твоего сына?» Детей у нас еще не было, а жена читала что-то на террасе на диване. Я бросился на террасу, и в известный срок у нас родился ребенок. Тот первый роман я написал, но это оказалось совершенно неважным по сравнению с тем самым удивительным чувством – держать в своей руке ручку сына» [Шишкин г].

Прозаик многократно в контексте борьбы изображает детские страхи, драмы и смятения. О них говорится чаще всего с точки зрения взрослого человека, вспоминающего прошлое и способного к рефлексии, а не только к эмоциям. В прозе Шишкина найдем весь набор детских и подростковых травм и кризисов. В романе *Взятие Измаила* содержится типичный для латентного периода случай критического подхода к родителям. Болеющий ветрянкой мальчик, в возрасте до семи лет, подслушал фразу, из которой сделал вывод, что является усыновленным ребенком. Мальчик происходящее воспринимает в виде своей борьбы с миром: «... я вдруг почувствовал, что мне, моему миру объявлена безжалостная война, тот, невидимый, нанес первый удар, а я нечаянно, поневоле, отбил этот натиск» [Шишкин б 2007: 105]. Необходимость определения своего «я» в ситуации кризиса предстает перед героем Шишкина как угроза катастрофы.

В статье 1903 года Зигмунд Фрейд ввел термин «семейный роман» для определения процесса отчуждения ребенка от родителей. Он проявляется в фантазиях детей о замене родителей другими. Для психиатра детские фантазии выражали переоценку родителей. Однако

Отто Ранк в 1909 году в статье *Миф о рождении героя* напомнил, что мотивы подмены родителей выступают во многих мифах и обратил внимание на то, что «мифы о героях и семейные романы обнаруживают одну и ту же тенденцию: повсюду в мифах прослеживается стремление избавиться от родителей, и такое же желание присутствует в фантазиях ребенка, когда он пытается установить свою независимость» [Лейбин 2010]. В романе Шишкина дело обстоит несколько иначе. В фантазиях героя его предполагаемые настоящие родители не являются более знатными людьми, он их не возвышает, а наоборот, снижает их образ. Создаваемый героем «семейный роман» выражает не столько сожаление по утрате счастья, сколько страх перед этой утратой. Во всяком случае, описываемую историю можем воспринимать как сигнал внутренней борьбы; попытку ребенка справиться с чувством любви и ненависти к своим родителям. По замечанию Митосек, «семейный роман» – не реальный литературный текст, а метафора, генерирующая сюжеты представлений. Ребенок проектирует свою жизнь, как писатель истории своих героев» [Mitosek 2001: 179].

Существенно и то, что у героя нет уверенности в том, что услышал; он болел и у него была температура, но игра воображения ставит его в затруднительное положение. Фрейд, изучая природу фантазирования, подчеркивает, что «никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный» [Фрейд 1995]. Фантазирование стоит рядом с игрой и художественной литературой. На вопрос, как становятся писателями, Шишкин в телевизионной программе назвал следующие условия, способствующие зарождению этого занятия: «исключительно одиночество в детстве, отсутствие друзей, наличие книг» [Михаил Шишкин (видео)].

Подозрение в иллюзорности мира герой *Взятия Измаила* выражает при помощи сравнения со случаем в театре, когда во время спектакля упал размалеванный задник: «Вдруг оказалось, что мы не в уютной хатке, а в каком-то огромном грязном пространстве с неряшливой кирпичной кладкой. Оттуда подул ветер. Стало жутко. Так было и после тех невозможных слов, обрывка брошенной фразы, которая, может, вообще мне только почудилась, или я что-то неправильно понял, или вообще речь шла о ком-то другом. Я не мог тогда сформулировать словами это странное ощущение. Окружавшая меня жизнь, теплая, уютная, единственная, вдруг оказалась какой-то дурно сляпанной декорацией, в которой я ненароком прорвал дыру. Откуда-то из-за кулис пахнуло затхлой огромной темнотой, и у ребенка под мышками засквозил холодок. Мама, отец, все взрослые кругом оказались переодетыми актерами, участниками устроенного кем-то для меня утренника. Все вжились в

свои роли, но время спектакля уже подходило к концу. Еще немного, и актеры выйдут кланяться: человек, играющий роль моего отца, снимет бороду, мать – парик. Чудесная сказка закончится. Начнется какая-то чудовищная, немислимая реальность» [Шишкин б 2007: 105].

Неуверенность в объективности событий обнажает иррациональную основу у детских страхов. Психологи обращают внимание на то, что «многие из так называемых “страхов” представляют собой не страх как таковой, но скорее *проявление скрытой тревоги в объективированной форме*» [Мэй 2001]. Экзистенциальная тревога, которую испытывает ребенок, связана с осознанием смерти, то есть с типичной пограничной ситуацией, вызывающей страх, чувство конца, но одновременно и мысль о необходимости начинать все вновь. Симптоматично восприятие происшедшего в театральных терминах, которые подчеркивают иллюзорность мира и необходимость избавиться от нее в процессе взросления. Герой изображается в момент самоутверждения, когда подвергается онтологической тревоге небытия. Он не готов принять свою самостоятельность и истолковывает событие, а затем и свою жизнь в семье как обман, ложь, которую следует продолжить, чтобы все оставалось по-прежнему: «Мне не нужна была никакая правда, мне нужно было что-то, что гораздо важнее. Любое слово могло оказаться пробоиной в днище моей лодки – через эту дыру готов был хлынуть тот самый ненавистный невидимый мир и потопить мое суденышко» [Шишкин б 2007: 106].

Опыт тревоги ставит ребенка в положение зависимости от непредвиденных ситуаций. Шишкин изменяет типичную ситуацию. Вопреки сентенции, говорящей, что *Mater semper certa est. Pater semper incertus est*, он велит своему герою усомниться в том, кто его мать. Жизнь становится невыносимой, ребенок приобретает внутренний опыт жизни на границе смерти: «Страх перед невидимым поселился во мне, как проглоченный паук. Прижился где-то внутри, присосался к стенкам желудка. Месяц проходил за месяцем, год за годом, временами все забывалось, но иногда паук снова начинал перебирать лапками, вызывая ужас до тошноты. Поймаешь на себе через открытую дверь взгляд гимназического швейцара, попивающего чаек в своей каморке, – и холодок по коже – неужели и он знает?» [Шишкин б 2007: 108].

Равновесие между миром ясным и понятным, с одной стороны, и темным, непонятным, с другой, нарушено. Исполненные счастьем сцены жизни с родителями чередуются в произведениях Шишкина с описаниями ссор и склок с ними, однако, главное ощущение, возникающее у читателя, – это сознание хрупкости мира, которое герои писателя приобретают в столкновении с ложью. Мотив подмены сочетается

ся с важным для писателя противопоставлением видимого и невидимого миров. Их разделяет граница, иногда легко перемещающаяся, но необходимая для жизни сознания: «Подлинная история нашего сознания начинается с первой лжи» – писал Бродский в своем эссе *Меньше чем единица* [Бродский 1992: 317].

Писатель в своей прозе изображает также страдания родителей, связанные с болезнью детей или их смертью. Гибнет в катастрофе сын самого автора и героя романа *Взятие Измаила*. В *Письмовнике* и *Взятии Измаила* речь идет об умирании родителей. Все отдельные случаи можно рассматривать как одну ситуацию: смерти близкого. Она здесь становится первой ступенью человеческого сознания [Chaunu 1987: 206]. Быть может, именно по этой причине Шишкин утверждает в своих последних произведениях, что смерть является даром. В *Письмовнике* содержится потрясающая сцена, когда врач уговаривает девочку в коме уйти, отпустить родителей. Смерть ребенка можно также рассматривать как экзистенциальное потрясение, способствующее обращению к трансценденции. Одна из героинь *Венериного волоса* заявляет, что «Бог начался с той женщины, у которой заболел ребенок, и никто ей больше не мог помочь. И ей ничего не оставалось, как поднять руки к небу и молиться» [Шишкин а 2007: 168]. Таким образом, мы подходим к еще одному важному для писателя положению, которое лучше всего выражает именно фигура ребенка, а именно о сосуществовании любви и смерти. Неслучайно во *Взятии Измаила* зачатие ребенка и смерть отца автобиографического героя наступают почти одновременно. В некотором смысле жертвовать собой значит ведь умирать самому себе, умереть в коме, в данном случае – обозначает взять на себя ответственность за своих родителей, освободить их от боли.

Особенно удачны в творчестве Шишкина образы женщин, мечтающих о ребенке, чувствующих себя неполноценными без детей, беременных, страдающих по утрате, не знающих, что делать с переполняющей их любовью. Система ценностей многих героев, как женщин, так и мужчин, базируется на ребенке, олицетворяющем смысл жизни: «Мне ведь ничего не надо было – только любить. Будто я была чашка, и ее нужно было налить до краев. Или чулок, который ждет ноги, чтобы осуществиться. Ведь в этом и есть смысл чулка – в ноге. Он для этого только и создан – по образу и подобию. Все во мне было готово, а внутри пустота» [Шишкин а 2007: 369].

В свою очередь, беременность уравнивает женщину космосу, Богу: «У меня удивительное ощущение, как будто я участвую в образовании новой планеты, которая от меня в свой положенный срок отпоч-

куется, будто я – сестра жизни и вообще близкий родственник каждому дереву. Но так ведь и есть. <...> И главное, в этом живом сгустке во мне ведь уже зреет и следующая жизнь, и еще следующая, и так без конца. Я просто нашпигована будущими жизнями! В школе все никак не могла представить себе бесконечность – а она вот здесь, под ладонью» [Шишкин 2010:146]. Ребенок в книгах писателя является также эквивалентом Вселенной, но и обратная связь возможна, так как каждая творческая активность равнозначна акту зачатия: «В начале была любовь. Такой сгусток любви. Вернее, даже не любовь еще, а потребность в ней, потому что любить было некого. Богу было одиноко и холодно. И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла, прижаться к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок, свой, плоть от плоти – и вот Бог создал себе ребенка, чтобы его любить: Ниневию» [Шишкин а 2007: 269].

Фигура ребенка позволяет писателю сосредоточить внимание на самых чувствительных темах, травматических переживаниях и существенных аспектах бытия. Их подоплека несомненно автобиографична, о чем говорит прямо и сам писатель и о чем свидетельствует прием ономастического тождества [Кучина 2008]. Как упоминалось в начале, в прозе Шишкина проявляется также ситуация вины. Последний, опубликованный писателем в журнале «Сноб» в 2010 году, рассказ *Пальто с хлястиком* можно рассматривать как иллюстрацию этого вопроса. Заглавное пальто с хлястиком можно считать образом регрессирующего воспоминания. Оно отсылает нас к истории, часто рассказываемой матерью героя, в которой хлястик, декоративная часть одежды, поспособствовал спасению жизни ее сына: она поддержала его в момент, когда он поскользнулся, входя в вагон и уже падал в щель между платформой и поездом. «– Тяну за хлястик и одна мысль в голове: вдруг сейчас оборвется?» [Шишкин д].

Столкновение со смертью, сознание которой есть у матери, для ребенка остается за пределами понимания. Ребенок должен был стать взрослым, чтобы понять то, что произошло и, прежде всего, свою мать и ее заботу о себе. В *Письмовнике* герой прямо скажет, что кровное родство оказывается самым далеким для подростка. Одной из причин конфликта с матерью писатель называет в рассказе советское время. Для рассказчика-героя жизнь в советское время шестидесятых и семидесятых прошлого века основана на лжи. Ее механизмы показывает Шишкин на примере своей матери. С одной стороны, – это обыденная ложь: он вспоминает маму, которая просит сына, чтобы соврал знакомому, что его отец умер. С другой, – ложь как порождение государственной системы. Подросток, с которым взрослому трудно иденти-

фицировать себя («без спроса называю того подростка мною»), упрекает мать в том, что она, учительница и директор школы, на первое место ставила работу, а семью – на второе.

Пытаясь ее понять и, наверное, оправдать, рассказчик смотрит на нее с перспективы поколения, к которому она принадлежала, поколения, как пишет, выросшего под плакатом «Родина-мать зовет!», то есть следовавшего, прежде всего, чувству долга по отношению к государству. Одновременно он говорит о воспитании детей в те времена, определяя этот процесс как задачу без решения – взрослые должны были «учить говорить детей правду, вводя их в мир лжи». Возникшие из-за отлучия идеалов и образов жизни матери и сына разногласия привели к конфликту.

Таким образом, весь рассказ на самом деле является отчетом о собственной вине перед близким человеком, которого в детстве и молодости герой обвинял, осуждал, критиковал. На этот раз, с позиции взрослого, рассказчик обвиняет самого себя. Его произведение можно назвать своего рода исповедью, в которой он пытается покаяться за свои проступки. Одновременно свои произведения автор называет разговором с родителями, особенно с мамой; и он выражает также надежду, что роман *Письмовник* и рассказ *Пальто с хлястиком* будут последним их разговором [«Сноб» видео].

Как уже отмечалось, одной из черт мира героев Шишкина является повторяемость ситуаций, в которые они попадают. Писатель обозначает их пунктиром, поэтому трудно дать исчерпывающую характеристику их положения. Важнее оказывается смена перспектив, их звучие. Ребенок – подросток – взрослый, отношения между родителями и детьми, смена ролей в процессе созревания – это формы изменяющихся противопоставлений, таких, как «любовь – ненависть», «стабилизация – кризис». Каждый из мотивов должен рассматриваться в связи с другими, но в конечном счете всегда возвращается основная тема и генератор мотивов – семья. Часть (ребенок) и целое (семья) остаются в непрерывном движении и зависимости. Изменениям и освоению подвергается опыт распада и соединения личности, который выражают пограничные ситуации смерти, борьбы, страдания и вины.

ЛИТЕРАТУРА

Бродский И. Меньше чем единица. // *Бродский И.* Форма времени. Минск, 1992. Т. 2.

Быков Д. Советская литература. Краткий курс. М. 2013.

Шишкин М. а. Венерин волос. М. 2007.

- Шишкин М. б.* Взятие Измаила. М. 2007.
- Шишкин М.* Письмовник. М. 2010.
- Chaunu P.* Śmierć dziecka. // *Ch. Chabanis.* Śmierć, kres czy początek? Пер. А.Д. Tuszyńska. Warszawa 1987.
- Brach-Czaina J.* Szczeliny istnienia. Kraków 1999.
- Jaspers K.* Sytuacje graniczne. Пер. А. Staniewska. В: R. Rudziński. *Jaspers.* Warszawa 1978.
- Mitosek Z.* Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie. // *Praktyki opowiadania*, Ред. В. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski. Kraków 2001.
- Piecuch Cz.* Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa. Kraków 2011.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

Гераклит. Фрагменты. Пер. и ред. А.О. Маковельского. В: А.О. Маковельский. Досократики. Минск 1999. URL: <http://geraklit.moy.su/publ/5-1-0-22>

Иванов С., Шишкин М. Писатель должен оцутить всесилье. Интервью. URL: <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32-pisatel-dolzhen-oshhutit-vsesilie.html> 22.11.13

Концевая М., Шишкин М. Написать свою «Анну Каренину» Интервью. URL: <http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html>

Кучина Т.Г. Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: Перволичные повествовательные формы. Автореф. ... дисс. доктора филолог. наук. Ярославль 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/poetika-russkoi-prozy-kontsa-khkh-nachala-khkh1-vv-pervolichnye-povestvovatelnye-formy>

Лашова С. Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии. Автореф. на соиск. учен. ст. канд. филолог. н., Пермь 2012. URL: http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova_22_03_12.pdf

Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. М. 2010. URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/881/word/cemeinyi-roman>

Михаил Шишкин. Российские писатели. Новая антология. 2010 URL: <http://vdownload.eu/watch/105891-михаил-шишкин-российские-писатели-новая-антология.html> (видео)

Михаил Шишкин о том, из чего состоят книги. // «Сноб» (видео) URL: http://www.snob.ru/magazine/entry/20546#comment_144760

Мэй Р. Смысл тревоги. Пер. М. И. Завалова и А. Ю. Сибуриной. М. 2001. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/meyro02/txt04.htm>

Тиллих П. Мужество быть. Пер. Т. И. Вевюрко. // *Тиллих П.* Избранное. М., 1995. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/tillp01/txt05.htm#3>

Шишкин М. в. «Я почувствовал себя крошечным колесиком ма-

- шины, производящей говно». //«Салідарнасць. Gazeta by». 2007.11.09
URL: http://www.gazetaby.com/index_o.php?&sn_nid=9663&sn_cat=38
- Шишкин М. г.* ИРОД – ЭТО ВРЕМЯ. URL:
<http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/sh/shishkinMihail.htm>
- Шишкин М. д.* Пальто с хлястиком. // Сноб. 2010. 2. 7-8. URL:
<http://www.snob.ru/magazine/entry/20546?preview=print>
- Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995. URL:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_hud/02.php
- Ясперс К.* Введение в философию. Пер. и ред. А.А. Михайлова. Пропилеи. Минск 2000. URL: oleshkov.info-tag.ru/doc/318.doc
- Czepulonis-Panasiuk Z.* Psychoanalityczna perspektywa adopcji.
URL: <http://www.ptpp.pl/czepulonis.pdf>

М.А. ЧЕРНЯК

(г. Санкт-Петербург, Россия)

УДК 087.5

ББК Ш380.14

«БИБЛИОТРАВЕЛОГ» В НОВЕЙШЕЙ ПРОЗЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ТРАНСГРЕССИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Детская литература, являясь непосредственной частью историко-литературного процесса и вбирая в себя все его основные черты и тенденции, тяготеет к массовой литературе с ее формульностью, тематической заданностью, эскапизмом. Поэтому детская литература, солидаризируясь с тенденциями современного масскульта, берет на себя особую «учительную» роль. В статье рассматриваются жанровые трансформации в современной прозе для подростков на примере формирующегося жанра «библиотравелог» (путешествие по литературному или книжному миру).

Ключевые слова: современная литература, жанровые трансформации, библиотравелог, детская литература, чтение, литературоцентризм

Современная стадия развития литературы демонстрирует разнообразные жанровые сдвиги, скрещения и синкретические формы. Литературный процесс «ускоряется», формируются новые жанры и субжанры. Подобную динамику возникновения и закрепления новых жанров и форм художественных произведений можно обнаружить в разных странах – в элитарной литературе, беллетристике, массовой литературе и, безусловно, в детской литературе, вбирающей в себя все основные черты современного литературного процесса.

Говоря о специфике современного жанрового мышления и определяя его как поливариантное, демонстрирующее движение жанровых конструкции в сторону их усложнения, скрещения, варьирования, Т.Н. Маркова приходит к выводу, что «жанровые трансформации художественной словесности конца XX-начала XXI века осуществляются преимущественно в двух направлениях: к расширению границ и скрещиванию жанров (это путь гибридизации) либо к сужению семантического поля, редукции: это путь минимализации» [Маркова 2011].

Можно обнаружить общность интенций, объединяющих разных авторов, которые ощутили потребность откликнуться на острую проблему современного мира, связанную с утерей общего культурного кода. «Многие современные романы вбирают в себя скоростные ха-

рактеристики опыта, чья запись происходит в сфере визуального. Цифровое фото и запись (Я-соцсети) – это, по сути, знаки (формальные признаки) той новой чувственности, которая так или иначе захватывает и видоизменяет всех. Дистанция между «реальностью» и ее отображением уже совсем ничтожна – момент проживается постольку, поскольку переводим в дубликат. Способность быть мгновенно повторенным гарантирует «истинность» пережитого. Правда неотделима от своей же трансляции, а в конечном счете от вымысла», – справедливо полагает философ Е.Петровская [Петровская 2012:290]. Справедливость подобного взгляда на современный роман доказывает опыт киевских писателей Марины и Сергея Дяченко, романы которых остро поднимают вопрос о месте Слова, Логоса в цифровую эпоху.

Главный герой романа Дяченко «Цифровой» – четырнадцатилетний подросток Арсен, жизнь которого проходит в сети. В реальной жизни он – талантливый манипулятор. Он мастерски манипулирует не только вымышленными героями компьютерных игр, но и родителями. «У меня дома две приставки, – с ужасом думает Арсен о папе и маме. – К телевизору и ноутбуку» [Дяченко 2009: 46]. Действительно, его родители живут заэкранными проблемами, бедами и радостями, причем не собственными и не семейными. В блоги ушло все материнское тепло, а в ленту новостей – отцовский интерес к жизни. Они отвыкли друг от друга в суеде бесконечной работы, дней и недель, порезанных на фрагменты звонками будильника. Родители верят, что сын ходит в школу, в то время как тот разводит и продаёт виртуальных щенков и под аватаркой всемогущего Министра обладает огромной властью в онлайн-игре «Королевский бал». И в один момент всё это превращается в ничто. «Человечество, – заявляет существо (терминал, через который с людьми разговаривает некий разум), – это большая информационная машина. Тот, кто однажды запустил эту машину, отлучился куда-то, я не знаю, кто это был и куда подевался... И люди остались, как щенки в темноте. Сидят и ждут, когда придёт хозяин» [Дяченко 2009: 212]. Знакомство с наставником и работодателем Максимом полностью меняет жизнь Арсена. Максим мастерит свой «нуль-передатчик», выстраивая из людей цепочки, чтобы «собрать информационную машину достаточной мощности» и отправить самого себя домой – «как файл по Сети». Информационная машина в данном случае человечество, двоичный код, которым пользуется Максим, – оппозиция «свой» – «чужой», Арсен – часть кода, пусть немаловажная [Маркова 2009:114]. Дилемма «тварь я дрожащая или право имею» – иллюзия, подсовываемая Максимом и его новой компьютерной игрой «Преступление и наказание». Арсен не решает вопросов Раскольникова,

даже когда, став цифровым, напрямую, как мышкой на экране компьютера, начинает управлять людьми.

Роман «Цифровой» стал логическим продолжением романа «Vita nostra». Вынесенная в заглавие цитата из студенческого гимна «Гаудеамус» («Vita nostra brevis est, Brevi finietur» – «Жизнь мы краткую живем, призрачны границы») в какой-то степени определяет идею этого своеобразного романа воспитания. Главная героиня, выпускница школы Саша Самохина сталкивается с чем-то совершенно необъяснимым, отчего привычные жизненные схемы ломаются. Неожиданно появившийся в жизни Саши куратор ставит девушку в ситуацию постоянного выбора. Вместо престижного МГУ она поступает в заштатный провинциальный вуз, специализацию которого понять сразу невозможно, но где заставляют учиться не за совесть, а за страх. В случае плохой учебы что-то случается с близкими (Саша пропускает индивидуальное занятие – ее мама сразу, поскользнувшись на тротуаре, ломает палец, Костя не сдает зачет – у него тут же умирает любимая бабушка). Оказывается, все происходящее – жизнь универсального языка. Мир – это Гипертекст, а люди в нем – слова, части речи, а человеческие отношения – лишь грамматические коллизии, созданные Речью фразы. Все преподаватели университета – Слова и Грамматические Категории Гипертекста, а некоторые из них никогда и не были людьми. После госэкзамена студентам предстоит стать Частями Речи и прекратить свое материальное существование, обретя новую сущность и новое Я. Саша перед экзаменом объясняет своему другу суть этого странного обучения: «Мы проходим путь от человека к Слову, ты сейчас на самом крутом участке этого пути. Но когда ты преодолешь его – когда ты поймешь наконец-то, чему тебя учат, <...> ты станешь Словом и выполнишь свое предназначение. Ты – орудие речи, инструмент великой гармонии. Ты – участник мироустройства... будешь. А пока ты маленький человек. И должен бороться со своим страхом» [Дяченко 2008: 89]. Сама же Саша оказалась глаголом в повелительном наклонении («...воля в чистом виде. Импульс. <...> Глагол может вытащить имя из небытия, а может погрузить обратно одним повелением»).

Критик Т. Щербина полагает, что этот очень актуальный сегодня роман был бы пресловутым фэнтези, если б не являлся «историей про то, как каждый день делается невидимое миру сверхчеловеческое усилие, для того чтобы осуществиться. Не просто выжить, адаптироваться или преуспеть в обществе, а узнать, как и для чего устроено мироздание. Узнать теоретически, поверив на слово – нельзя, только на собственном опыте, только деформировав себя как манекен, расцарапав его, добравшись до спрятанной в самой его глубине сути. Каждый

день, когда не совершаешь внутреннего подвига, который оказывается всего-то маленьким шажком (а вдруг еще в неверном направлении) – деградируешь» [Щербина 2009: 119]. Своеобразным подтверждением слов критик звучат слова из рецензии на роман сверстницы главной героини: ««Vita Nostra» – первая книга трилогии «Метаморфозы», которая разбивает строку из студенческого гимна “Gaudeamus” на три заглавия: «Vita nostra // brevis est // Brevi finietur (*Наша жизнь коротка. Конец близок*). Наша жизнь. Наша – автора и читателя. Сашки и моя. И речь здесь совсем не о боваризме, а о той палитре оттенков переживаний и внутренних озарений, которые удалось передать авторам – от подростковой сексуальности до духовного озарения. Кажется, книга адресована в первую очередь молодым людям, которые только встают на путь самопознания и самоопределения. Эта книга не морализаторствует, не наставляет на путь истинный, рассказывая «как надо». В то же время, она не водит читателя за нос, рассыпая случайным образом в ткани текста постмодернистские подсказочки-манки. Она увлекает».

Главный конфликт романа, по мнению В. Каплана, состоит в конфликте между жадой познания и любовью («Я могу... создать... воплотить... актуализировать... изреальить... нарисовать вам с Женькой такую Любовь, как у Ромео и Джульетты. Вы будете чувствовать... жить, проживать, угорать... от единственной в мире любви... Я ее изъявлю» [Дяченко 2008: 120], – говорит Сашка). «Героиня поставлена в ситуацию, когда между ними приходится выбирать. В нашей современной прозе не столь уж много подобных произведений – где метафизическая проблематика явно превалирует над этической, духовное – над душевным, психологическим. Бывает, конечно, что темы эти обозначаются, и обозначаются ярко, но, как правило, служат лишь фоном для социально-психологических изысканий автора. Здесь же фон и передний план поменялись местами. «Vita nostra» – это не роман взросления в метафизическом антураже. Это метафизический поиск в антураже романа взросления» [Каплан 2007: 99].

Любые новации в сфере книгоиздания вызывают множественные изменения контуров культурной среды и влияют на расширение жанрового репертуара современной литературы. Показателен в этом отношении литературный проект издательств «Популярная литература» и «АСТ» «Этногенез», стартовавший весной 2009 года. Первая же книга проекта, «Маруся», стала по данным интернет-магазина «Озон» лидером продаж. Об увлечении московских школьников романом «Маруся» свидетельствуют и опросы, проведенные учителями [Кутейникова 2014:6]. История 14-летней Маруси Гумилевой, живущей в 2020

г. и обладающей сверхъестественными способностями, была рассчитана в первую очередь на 13-18-летних читателей, которые сразу стали сравнивать роман с «Гарри Поттером» и «Властелином колец». Авторы же видели задачу проекта в том, что кроме развлекательной функции он несет вполне конкретную внелитературную задачу – поддерживать у ровесников Маруси интерес к техническому прогрессу. Поскольку действие книги происходит в 2020 году, авторы делают футурологический прогноз о том, что будет служить средствами связи и передвижения в ближайшем будущем.

Издатели сделали ставку на создание сайта «Маруся.ру» и массивное продвижение проекта в социальных сетях. На сайте проекта еженедельно в открытом доступе выкладывались новые эпизоды произведения и новые части аудио-спектакля по книге. Изначально планировалось 12 серий по три книги в каждой («Маруся», «Блокада», «Чингисхан», «Революция», «Миллиардер», «Сомнамбула», «Армагеддон», «Дракон», «Пираты», «Хакеры», «Пангея»). Летом 2011 года было начато издание «Этногенеза-2» («Че Гевара», «Рим», «Охотники», «Наполеон», «Тамплиеры», «Тени», «Зеркала», «Тираны», «Цунами», «Франкенштейн», «Западня», «Сыщики», «Эльдорадо»). Над сериалом работает несколько авторов – писателей-фантастов, историков, футурологов и сценаристов, причем каждый авторский коллектив работает автономно. Авторами проекта, в котором принимало участие более 50 авторов, на разных этапах были Д. Колодан, И. Алимов, А. Зорич, А. Лукьянов, И. Пронин, М. Дубровин и др. Общую координацию работ осуществляют несколько человек (К. Рыков, К. Бенедиктов, Е. Кондратьева и др.), которым известна разгадка тайны вселенной «Этногенеза». Параллельно с публикацией книг выходит аудиоверсия сериала, компьютерные игры, а в 2013 г. создатели проекта запустили по мотивам книг браузерную игру «Война.ру».

Популярность проекта «Этногенез» подтверждает слова В.Я. Аскаровой о том, что «читательская мода является отражением духовной атмосферы общества, выбирая и выделяя из огромного массива культурных ценностей наиболее соответствующие этой атмосфере, и доводит их потребление до предельного, утрированного выражения, оформляя в виде временно действующих культурных норм» [Аскарова 2010: 207].

Основная концепция проекта заключается в том, что в мире существует огромное множество магических артефактов в виде небольших фигурок животных из неизвестного науке металла, дающих сверхспособности их обладателям и тем самым влияющих на ход исторических процессов. Артефакты различаются по силе и даваемым способностям:

некоторые позволяют владельцу стать бессмертным, невидимым, дают возможность телепортироваться, понимать все языки мира, не спать, наделяют даром убеждения и пр. После того как артефакт попадает к человеку, его глаза становятся разного цвета (синего и зеленого); именно эта особенность позволяет владельцам предметов распознавать друг друга. Серии книг связаны не только магическими артефактами, но и персонажами: например, Маруся Гумилёва, героиня серии книг «Маруся» – дочка главного героя книги «Миллиардер» бизнесмена Андрея Гумилёва; в свою очередь, сам Гумилёв является вымышленным потомком Л.Н. Гумилева, судьба которого во время Великой отечественной войны описывается в книге «Блокада». В книге «Революция» одним из главных героев становится поэт Н.С. Гумилев. В книге «Сомнамбула», действие которой происходит в далеком будущем, главный герой также из рода Гумилёвых. Вообще, среди героев сериала можно обнаружить своеобразный микс из исторических и мифологических фигур, литературных и кинематографических героев (например, Василий Теркин, Чингисхан, Владимир Ленин, Че Гевара, Джеймс Кук, Чапаев, Петька и др.).

Безусловно, проект «Этногенез» адресован особому типу массового читателя эпохи Web 2.0. Вместо человека, привязанного, как определял Г. Бёль в своих «Франкфуртских чтениях» к времени и современникам, к пережитому, испытанному, увиденному, услышанному целым поколением, привязанного к *тревоге поколения*, в сети глобальной паутины возник человек «без связей» [Бёль 1991: 293].

Диффузия традиционных культурных ценностей и нравственных ориентиров обуславливает появление расколотой личности. Новые медиа и новая массовая культура легитимизирует новую модель личности будущего. Показателен в этом случае проект ученых Массачусетского технологического института SensoryFiction. В рамках проекта была создана специальная книга, позволяющая отслеживать внутреннее состояние читателя и с помощью подсветки и вибраций отображать его. «Умная» и «сопереживающая» книга в светодиодной обложке дополняется жилетом, который отслеживает несколько ключевых показателей – температуру тела, сердцебиение, давление и пр. При сильных переживаниях обложка начинает светиться и вибрировать, что дополнительно усиливает эффект от чтения книги. В качестве материала для тестирования создатели SensoryFiction предлагают фантастический роман «Девочка, которую подключили» американской писательницы Джеймс Типтри-мл. Сюжет романа включает эпизоды, которые могут вызвать у читателя разного возраста широкий диапазон эмоций и смен настроения – от максимального отчаяния до глубокой любви и сочувствия главным героям.

Важно отметить двуадресность многих текстов, казалось бы, обращенных подросткам. Это касается и романов Дяченко, и проекта «Этногенез», и многих других текстов, созданных в наше время, характеризующее тотальной инфантильностью взрослых. Кстати, эту же тенденцию можно обнаружить и в адресации современных сказок. Так, «Книга приключений» Л. Петрушевой имеет подзаголовок («Сказки для детей и взрослых»). Показательны в этом плане аннотации к сборникам Е. Клюева «Взрослым младшего возраста» и «Ужасно скрипячая дверь и другие люди»: «Сборник прозрачных сказок, которые хорошо читать на ночь замороженным компьютером и мультяшками современным детям <...> Правда, не исключено, что сказки больше пойдут именно вам»; «Ребенок, прочитавший эти сказки, на мгновение станет взрослым. А взрослый непременно захочет навестить в детство и посмотреть, не осталось ли там чего-нибудь важного, чего ему так не хватало потом – когда он научился измерять расстояние от Земли до Луны, но забыл, как измеряют расстояние от мыльного пузыря до фантика, от клубка до праздничного марша и от шнурков до сердечка». В аннотации к сказке «Горожане солнца» И. Боровикова сообщается, что «повествование имеет все приметы фантастических произведений для юношества (таких, как «Алиса в стране чудес» или даже серии книг про Гарри Поттера), но его можно воспринимать и как философское сочинение для взрослых». А. Генис в своей афористически точной книге «Уроки чтения. Камасутра книжника» говорит об универсальности хорошей детской литературы так: «Детские книги – как мифы, они задают мирозданию фундаментальные вопросы. Ответы на них годятся для всех, потому что у детей, а тем более зверей и пуще всего – плюшевых, нет своей истории, биографии, своего уникального прошлого. Герои детских книг обобщены и универсальны, как олимпийские боги, христианские святые или психоаналитические архетипы. В них, даже самых маленьких, влезает больше, чем кажется. Пользуясь этим, детские книги вмещают весь мир и делают его выносимым» [Генис 2013:260].

Важно отметить, что детская и подростковая литература, являясь непосредственной частью историко-литературного процесса и вбирая в себя все его основные черты и тенденции, тяготеет к массовой литературе с ее формульностью, тематической заданностью, эскапизмом. Возможно поэтому, именно детская литература, солидаризируясь с тенденциями современного масскульта, берет на себя некую «учительную» роль. И, что принципиально, речь здесь идет не о дидактизме детской литературы советского периода, а об особых культуртрегерских проектах. Именно в русле этих изменений можно нащупать за-

рождение нового жанра детской литературы (как отечественной, так и западной). Условно этот жанр можно назвать «библиотравелог» – путешествие по литературному или просто литературоцентричному миру. Травелог, как известно, – один из популярных жанров современной массовой литературы. Литература путешествий на структурном и содержательном уровне способна объединять элементы различных жанровых форм, и на каждом этапе развития русской литературы доминирующей становится одна из жанровых разновидностей литературного путешествия. Идентификационными признаками культурного пространства оказываются не только еда, национальная кухня, музыка, быт, танцы как особые иероглифы культуры, несущие в себе поэтическую, ментальную и религиозно-культурную функцию, но и некое литературное путешествие.

Принципиально значимым в этом контексте становится теоретический посыл Н.Л. Лейдермана о том, что «память жанра вовсе не тождественна копированию жанра, эпигонскому дублированию самой жанровой структуры. В принципе, жанр никогда не повторяется: оживая и актуализируясь, жанровый канон каждый раз воплощается в исторически своеобразной типологической разновидности, со-формной новому социальному культурному контексту. <...> Память жанра – это не музейный экспонат, а постоянно действующий механизм художественного творчества и читательского восприятия. Без памяти жанра никакое художественное произведение не может быть создано. И без памяти жанра не может возникнуть адекватное читательское восприятие художественного текста [Лейдерман 2010:87].

Неоднократно указывалось, что литература путешествий разнородна, объединена скорее тематически, нежели структурно, и потому не соответствует традиционным представлениям о литературном жанре. Важной представляется точка зрения исследователя травелогов Е. Пономарева, полагающего, что «путешествие, в силу своей структурной свободы, перерастает жанровые границы, вбирает в себя те или иные жанры – точнее, пользуется ими по своему усмотрению – и разрастается до небольшой самостоятельной «литературы», располагающейся на грани художественного и нехудожественного, искусства и неискусства. Путешествие – один из наиболее бесспорных примеров метажанра» [Пономарев 2103: 112].

Заслуживает внимания литературный проект, диаметрально противоположный «Этогенезу», но тоже популярный у подростков. Проект А. Жвалевского и Е. Пастернак «Смерть мертвым душам» с провокационным лозунгом «Выверни классиков наизнанку» в какой-то степени стал ответом на актуализировавшиеся в последнее время дискус-

сии о работоспособности школьных программ по литературе, с одной стороны, и, с другой стороны, – на жанровые поиски современной литературы, оказавшиеся в значительной степени связанными с игровым использованием классического наследия. Обращение писателей к участникам всероссийского конкурса фанфиков стал и раздражителем для учителей-словесников, и одновременно стимулом к новому прочтению классики: «Пройдёт немного времени, и вся литература, которую вы «проходите» сейчас на уроках, выветрится из головы. Останутся смутные воспоминания о том, что Муму утонула, Анну Каренину задвинул поезд, а Раскольников старушку за рубль зарубил. Ну ещё, может быть, «морозисолнцеденьчудесный» и однаждывстудёнуюзимнююопору». Это обидно. Потому что Пушкин, Гоголь, Чехов, Тургенев, Достоевский, Толстой – всё это хорошие писатели. И писали они местами круто, прикольно, а то и кавайно. Да и по жизни часто были людьми весёлыми, заводными. Все эти классики предпочли бы, чтобы их не «проходили» (проходят обычно мимо), а просто читали в своё удовольствие. Вы же знаете, что такое «фанфики»? Это когда к книге дописывают продолжение или переписывают её заново. А давайте вы напишете фанфики к книгам из вашей школьной программы! Пусть Муму выплывает и отомстит барыне, попутно излечив Герасима от немоты. А Анна Каренина выживет и будет жить долго и счастливо. Раскольников сколотит лихую банду, которая станет отнимать деньги у злых и жадных и раздавать бедным и несчастным. Татьяна напишет письмо Онегину по электронной почте, а он ей ответит «няшкой» на стене «Вконтакте»».

Проект «Смерть мертвым душам» срифмовался с идеями о природе современного читателя, высказанными А. Генисом в «Уроках чтения». Рецепт, предлагаемый Генисом, прост: чтобы прочитать классику, надо убежать от навязанной извне необходимости ее читать; убежать от твердости и непреклонности собственных представлений и убеждений и стать древним греком («Самое непривычное у греков – дистанция от низкого к высокому: ее не было»): «Как же читать классиков? Толстого – порциями, Достоевского – залпом. Первый выдерживает марафонский ритм, второй – только истерический спринт, загоняющий читателя до смерти, иногда – буквально. С романами одного хорошо жить на даче, перемежая главы речкой, чаем, грибами. Книжки другого читают болея – не выходя из дома, не вставая с постели, не гася свет» [Генис 2013: 26]. Школьники со всей России и из других стран в рамках конкурса прислали почти тысячу фанфиков, 10 самых лучших текстов были опубликованы в книге Жвалевского и Пастернак. Кстати, этот конкурс в какой-то степени если не разрушил, то поколе-

бил миф об отсутствии активных читателей в подростковой и юношеской среде. Большое количество литературных интернет-сообществ, в которых не только активно обсуждают прочитанное, но и плодотворно пишут комментарии и продолжения полюболюбившихся книг, доказывает жизнеспособность жанра фанфика, являющимся своеобразным инструментом для исследования взаимодействия массовой культуры и социума. В фанфике обнаруживается деятельность читателя по интерпретации текста, проецированию личных переживаний на события, происходящие в книге. Этот жанр предоставляет уникальную возможность «посмотреть на масскультуру глазами реципиента и понять, каким образом все мы воспринимаем изливающиеся на нас потоки развлекательной информации и что позволяет этой информации стать частью нашего сознания и нашего повседневного мира» [Горалик 2003: 89].

Фанфикшн – как жанр и форма реализации текста в Сети – является качественно новым типом литературы, открывающим широкие возможности для анализа интерпретационных особенностей, изменения соотношения «автор-текст-читатель», а также анализа современного отношения и автора, и читателя к понятию «русская классическая литература» и возможности «игры» с классическими текстами.

Название проекта неслучайно совпало с названием романа Жвалевского и Пастернак «Смерть мертвым душам». В аннотации издательства «Розовый жираф» говорится, что авторы «написали остросюжетный триллер, действие которого разворачивается в... библиотеке. Главные герои триллера – книги. Дети, правда, тоже попадают, и многие из них терпеть не могут уроки литературы. Но в финале повести даже те, кто раньше засыпал при упоминании, скажем, Льва Николаевича Толстого, начинают понимать, что не вся классика – жуткая скукота, что и «Война и мир», оказывается, очень даже ничего, и уже сами несутся в библиотеку писать фанфики по школьной программе» [Жвалевский, Пастернак 2014: 5].

Своеобразный тип моделирования знания как читательской компетенции, при котором читателю обеспечено овладение минимумом необходимых знаний о классических текстах, дает основание отнести этот роман Жвалевского и Пастернак к «библиотравелогу». Сами писатели признались, что в своем произведении «предложили несколько способов пропаганды чтения» [Жвалевский, Пастернак 2014-б: 237] В романе, действие которого происходит в библиотеке, две главные героини представляют собой два типа современного библиотекаря. Елена Степановна, библиотекарь с 36-летним стажем, привыкла к тихой и размеренной жизни в библиотеке и, смирившись с тем, что читателей

приходит все меньше и меньше, занимается уютом: везде раскладывает салфеточки и расставляет сухие цветы. Второй библиотекарь – молодая практикантка Кира, энергичная, желающая изменить пространство библиотеки, вдохнуть в нее новую жизнь, привлечь посетителей: поставить компьютеры, закупить электронные книги, провести wi-fi, устроить библионочь, чтобы заинтересовать подростков.

Показателен фрагмент текста, наглядно иллюстрирующий разницу подходов героинь даже к процессу комплектования библиотеки и заказу книг: «Елена Степановна и Кира смотрели на свежераспакованные коробки с одинаковым изумлением.

– Ничего не понимаю! – Елена Степановна всмотрелась сначала в накладную, потом в коробку – Вот же черным по белому: «Чуковский», «Маршак»... А это что?

– И моих тоже нету! – Кира рассматривала копии на накладной. – Ни Пеннака, ни Арамштам, ни Мурашовой! И Гроссмана нет! И Драгунской!» [Жвалевский, Пастернак 2014: 72]. Однако в коробке вместо классической и современной детской литературы оказались книги с розовыми яркими обложками, густо населенными мультяшными девочками – яркий пример масскульта. «Кира подняла глаза на начальницу. Та тоже пыталась читать новую книжку и, судя по страдальческой гримасе, тоже мучилась от словесного зуда, который наполнил ее голову. Елена Степановна закрыла книгу осторожно, словно боясь потревожить находящийся в ней рой.

– Детям такое нравится, – неуверенно сказала она. – Наверное...» [Жвалевский, Пастернак 2014: 73].

Воспротивившиеся радикальным переменам, появлению компьютера и Интернета, библиотечные книги объявляют войну, а втянуты в нее оказываются не только сами книги и библиотекари, но и внучка Елены Степановны Валя и случайно оказавшийся в библиотеке мальчик Никита. А «темные силы» возглавляет второй, уничтоженный том гоголевских «Мертвых душ», решивший поработить мир. Ирония эксперимента по обновлению заключается в том, что консерватор Елена Степановна, освоив компьютер, становится зависима от Интернета, в котором она ведет нескончаемые споры о судьбе классики, а новатор Кира погрязает в пучине любовных романов: «В библиотеке она (Валя – М.Ч.) застала вчерашнюю картину: бабушка с яростным бормотанием стучала по клавиатуре, а Кира хлюпала носом над книжкой про любовь. Обложка, правда, была уже другая: теперь карасавица была рыжеволосой и смотрела она не снизу вверх, а глаза в глаза. Мужчина, впрочем, не поменялся – это был все тот же Киркоров, только в строгом костюме» [Жвалевский, Пастернак 2014: 105].

Конфликт людей и книг заложен и в построении романа, который делится на главы и междуглавия, где междуглавие – это мир книг. Это, кстати, отражено и в названии глав («Лед тронулся», «Библионочь», «Упрямые души», «Мерцающий том» и др.) и междуглавий («Нет такого слова», «Заговор пугания», «Чистота рядов», «Тотальное гудение» и др.). Хотелось бы акцентировать важную познавательную установку этого «библиотравелога»: увлекательный сюжет триллера, приключения Вали и Никиты, споры и примирения, загадки и их расшифровки происходят на фоне строящегося с той же точностью, что и сюжетные линии романа, читательского маршрута. Этот маршрут строится не только в междуглавиях, где действуют Маленький принц, Ильфи-Петров, Алиса, Маяковский, Мертвые души и др., но и в системе сносок в главах. Книги разговаривают с Валей и Киной, давая им советы и какие-то указания, этот диалог идет с помощью точных цитат, сопровождаемых не только ссылкой на автора и название текста, но и на переводчика. Например: «Книга раскрылась на словах: «И снова он покраснел. Он не ответил ни на один мой вопрос, но ведь, когда краснеешь, это значит «да», не так ли?». Сноска: «Антуан де Сент-Экзюпери. Маленький принц (перевод Норы Галь)» [Жвалевский, Пастернак 2014: 17].

По своим задачам роман Жвалевского и Пастернак перекликается с трилогией Олега Роя «Хранители». Думается, эти произведения созданы на границах одного жанрового образования, которое условно можно отнести к «библиотравелогам», путешествию в мир книги и литературных героев

Метажанровые характеристики путешествия, как отмечает Е.Пономарев, напрямую зависят от маршрута. «Процесс передвижения в пространстве формирует текст путешествия, следовательно, предельно важными для структуры текста оказываются характеристики того пространства, по которому происходит движение. Маршрут задает определенные ожидания от путешествия, выстраивая его структуру<...>. Именно маршрут «сшивает» параллельно протекающие линии путешествия (поездка – рефлексия – письменная фиксация) в определенных точках, получающих географические наименования. Маршрут претворяет парадигматическое путешествие в линейное – метатекстовую ментальность в текстовые структуры – текст в структуральном понимании (текст-информацию) в текст в формальном понимании (текст-словесную запись, литературу). Следовательно, маршрут – это некий «адаптер» между метатекстом путешествия и отдельными жанровыми формами, которые использует путешествие для реализации своих значений» [Пономарев 2013: 212]. В случае «библиотравелога»

таким маршрутом становится маршрут гипотетического чтения, путешествие не только по заданному сюжетом вымышленному миру, но и по миру литературных героев.

Так, в трилогии «Хранители» Роя создается особый Книжный мир, по которому путешествуют главные герои – компьютеризированный, зависимый от гаджетов подросток Женька Лыков, его подружка Оля и дед, библиотекарь, Сан Саныч, оказавшийся Хранителем Книжного мира. В романе «Повелитель книг» Женька во сне увидел незнакомую комнату, уставленную полками с древними фолиантами, которые пытается поглотить некая зеленая субстанция. Мальчик и не вспомнил бы о сне, если бы на каникулах в деревне не услышал, как его «отставший от прогресса» дед обсуждает по скайпу появление какой-то разумной зеленой плесени, угрожающей жизни целого мира. Оказывается, Сан Саныч Хранитель параллельного мира, в котором живут литературные герои. И литературному миру угрожает опасность в лице разумной плесени, которая сжирает только хорошие книги и тем самым убивает ее персонажей.

Сан Саныч берет в Книжный мир Женю и Олю, чтобы они помогли ему. Встречаясь с известными литературными героями (капитаном Греем, Ассоль, Шерлоком Холмсом, капитаном Немо, мушкетерами и др.), Женя и Оля не только помогают избавиться от уничтожающей книги плесени, но и узнают о книгах, о которых даже не слышали. Книжный мир, в которые попали герои, неоднороден, он состоит из множества частей, которых ровно столько, сколько существует жанров и стилей. Каждый из множества государств литературного мира выбирают своего лидера – Старейшину, которым становится тот герой, который наиболее популярен в своем жанре. Так Сан Саныч объясняет Жене и Оле: «Скажем, если бы подобные выборы происходили сейчас, то Старейшиной области Фэнтези стал бы Гарри Поттер, а страны Мистика – Эдвард Каллен, герой вампирской саги «Сумерки». Правда, последний мне лично не нравится, но что поделаешь – у каждого времени свои герои... А вот Старейшиной мира Классического детектива уже в третий раз избирают Шерлока Холмса» [Рой 2012: 77].

Переключку с романом «Смерть Мертвым душам!» (думается, абсолютно случайную, но показательную) можно обнаружить не только в авторской стратегии (своеобразной «упаковке» в приключенческом сюжете размышлений о современном читателе, о маршрутах чтения, о путешествиях по литературным мирам), но и в деталях – в особом стеклянном шкафу Сан Саныча, где хранятся уникальные, утерянные, казалось бы, книги обнаружилась и рукопись второго тома «Мертвых душ»: «– Постойте, то есть как? – не понял Женька. – Как она тут может быть,

если писатель ее сжег? Нам училка по литературе рассказывала.

– А вот так. Ты что читал у Гоголя, внучек?

– Да ничего.

– А про «Мастера и Маргариту» Булгакова слышал?

– Тоже нет. Я вообще-то с книгами того – не очень дружу с ними, в общем.

– Ну и зря, – покачал головой Сан Саныч. – А читал бы книги, тогда и знал бы, что рукописи не горят...» [Рой 2012: 90].

В контексте разговора о трилогии О.Роя «Хранители» вспоминаются размышления Д.Быкова о том, почему сложно в отечественной детской литературе добиться успеха, близкого успеху романов о Гарри Поттере: «в русском мире детская сериальная сага невозможна – прежде всего из-за отсутствия консенсусных ценностей, вокруг которых ее можно бы построить. <...> Чтобы читателю *хотелось* купить книгу – вот главный маркетинговый ход, – он должен лично захотеть поучаствовать в битве добра со злом. В «Поттере» срабатывает важный фабульный механизм, который у нас часто игнорируют: это связь личного с общим, выяснение своей судьбы через коллективную участь. В русской литературе нет ничего подобного, и очень давно: личное и общее давным-давно разделены. И потому у нашего человека нет *личного* стимула купить книгу про современную жизнь. А у маленького англичанина или даже китайца – есть: он чувствует, что его жизнь и жизнь его мира таинственно связаны между собой» [Быков 2005].

Для объяснения термина «библиотравелог» применительно к современной детской литературе важно понятие трансгрессии не только как ключевого понятия постмодернизма, но как сложного магического действия, способа перемещения волшебника на достаточно дальнее расстояние за считанные секунды, возникшего благодаря романам Д.Роулинг о Гарри Поттере. Непрерывный диалог с сериалом Роулинг обнаруживается не только в романах Д.Емца о Тане Гроттер, но и в целом ряде современных текстов. Так, показательной попыткой создать «Хогвартс по-русски» можно считать новый роман Сергея Лукьяненко и Аркадия Шушпанова «Школьный Надзор». Главный герой романа – узнаваемый тип любимого лукьянековского героя Антона Городецкого – Дмитрий Дреер, учитель иной словесности в школе для трудных детей-Иных. Учеников в этой специфической школе не делят на Темных и Светлых, а учат жить в гармонии, так как здесь учатся не обычные ученики, а маги, вампиры, волшебницы и вервольфы. Дмитрий никогда не работал в человеческой школе, но увлеченный фильмами на школьную тему (от «Большой перемены» и «Республики ШКИД» до «Кэрри» и «Класс 1999»), он практически строит свою ра-

боту по кальке любимого фильма «Общество мертвых поэтов». Таким образом, в книге помимо всего прочего выстраивается своеобразный маршрут, но уже не читателя, а зрителя.

Уже по аннотации книги становится очевидным, что роман «Школьный Надзор» – своеобразный фанфик Роулинг: «Они – слишком плохи для Дневного Дозора и слишком хороши для Ночного. Они не чтут Договор, они дерзят Великим, они не верят в пророчества. Они – Иные. Но хуже того – они дети! Темные и Светлые подростки, собранные вместе, в спрятанном от людских глаз интернате... Там, где даже простой учитель литературы вынужден стать Инквизитором. Это их последний шанс вырасти, войти в мир Иных, исправить чужие ошибки – и наделать своих».

Необходимо отметить, что подобная «зависимость» от «поттерианы» является в какой-то степени следствием литературной глобализации, перетекания тем в разных национальных литературах. Так, например, элементы «библиотравелога» можно обнаружить и в «Хранилище ужасных слов» Э. Барсело, и в «Запретном чтении» Р. Маккаи, и в «Матильде» Р. Даля и др.

Размышляя о путях популяризации современной детской литературы, Д. Быков высказал мысль, что для того, чтобы современная русская сказка имела успех, «она должна быть организована как *странствие* (выделено мной – М.Ч.), в русской традиции. Тот, кто сумеет построить такой мир на русском материале, выдумать не кровавую и не арктическую, свободную от квасного и сусального духа русскую утопию и четко угадать главные опасности, подстерегающие сегодня Россию, – как раз и станет автором русского аналога «Гарри Поттера» [Быков 2005]. Возможно, актуализирующийся и активно развивающийся сегодня жанр «библиотравелога», организованный как странствие по книжному миру, и сможет предложить книгу, в полной мере отвечающий жанровым ожиданиям читателя – и взрослого, и ребенка. Ведь сегодня, по словам того же Быкова, «сверхпопулярной может быть именно детская книга – не потому, что люди впали в детство, но потому, что им нравится на миг в него вернуться» [Быков 2005].

ЛИТЕРАТУРА

Аскарова В.Я. Мода в чтении: постижение смысла всестороннего исследования // Мода в книжной культуре: границы дозволенного: сб. науч. ст. Челябинск, 2010.

Бёль Г. Франкфуртские чтения // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Изд. Политической литературы. 1991.

Быков Д. Гарри Поттер-антитеррор // Огонек. 2005. № 30. URL: <http://www.ogoniok.com/4909/14>

Генис А. Уроки чтения. Камасутра книжника. М., 2013.

Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом // Новый Мир. 2003. № 12.

Дяченко М. и С. «Vita postea». М.: Эксмо, 2008.

Дяченко М. и С. Цифровой. М.: Эксмо, 2009.

Жвалевский А., Пастернак Е. Смерть Мертвым душам! М.: Розовый жираф, 2014.

Жвалевский А., Пастернак Е. Как защищать классиков // Детские чтения. Вып. 5, 2014.

Каплан В. Изгоняющая страх. Марина и Сергей Дяченко. Vita postea // Знамя. 2007 № 10.

Кутейникова Н.Е. Массовая литература и книжные интернет-проекты в круге детского чтения // Тинэйджеры в современном социуме: инвариантность и лабиринты. Сборник научных трудов: СПб.: Астерион, 2014.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010.

Маркова Д. Файл стереть – не поле перейти // Знамя. 2009. № 11.

Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011, № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>

Петровская Е.В. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012.

Пономарев Е. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода. СПб, Изд-во СПбГУКИ, 2013.

Рой О. Хранители. Повелитель книг. М.: Эксмо, 2010.

Щербина Т. Волшебное слово низкого жанра // Дружба народов. 2009. № 12.

ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ТРАНСГРЕССИИ

Н.В. АЛЕКСЕЕВА

(г. Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1-3 (Ремизов А.М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

ЦИКЛ «ЖЕРЛИЦА ДРУЖИННАЯ» А.М. РЕМИЗОВА: ПОЭТИКА МАЛЫХ ФОРМ

Аннотация. В статье рассматриваются история становления «Жерлицы дружинной» как литературного цикла, его жанрово-композиционное своеобразие, особенности интерпретации Ремизовым темы Руси. Пристальное внимание уделено анализу поэтики малых форм, составляющих цикл.

Ключевые слова: цикл, жанр, реконструкция мифа, символ, поэтика ассоциаций

*Мои догадки и мое слово,
в этом все мое искусство.*

А. Ремизов

Как литературный цикл «Жерлица дружинная» была впервые издана в эмиграции в 1924 году [Ремизов 1924], в России – в 1993-м [Ремизов 1993]. В Собрание сочинений А.М. Ремизова 2000-2003 годов [Ремизов 2000-2003] не включена. Едва ли не самое загадочное произведение в «загадочном» искусстве Ремизова [Мочульский 1999: 354] практически не изучено в отечественном литературоведении. В научных работах А.М. Грачевой [Грачева 2000; 2010], Е.Р. Обатниной [Обатнина 2003], И.Ф.Даниловой [Данилова 2000], Л.А. Колобаевой [Колобаева 1994], Н.А. Рыжовой [Рыжова 2005] и мн. др., представляющих российскую школу ремизоведения, «Жерлица дружинная» пока не привлекла к себе внимания.

Литературная судьба «Жерлицы дружинной» не сложилась в силу ряда объективных причин и обстоятельств. А.М. Ремизов, репатриированный с началом первой мировой войны из Германии в Россию, был буквально ошеломлен ура-патриотической истерией, поразившей Петроград 1914-1915 годов. «Отвратительное время», – писал он жене в дарственной надписи на сборнике «Укреп», – «все приспособились», «война стала для некоторых выгодной» [Данилова Т. 7: 652].

*Забедно мне, кровь во мне болит русская о тебе,
моя родина!
Ведь и ныне, как исстари, старые русские князья
продают тебя половцам – недругам.
А с ними кто еще не охочь?
(«Зловещее», 1915 г.)*

Обострившееся «чувство Родины» отразилось практически на всех произведениях, созданных в эти годы. С особой наглядностью проявилось оно в отборе картин Рериха, наиболее близких по своему духу и содержанию апокалипсическим настроениям Ремизова. Прозаические миниатюры, датированные 1914–1915-ми годами и широко известные как «подписи к картинам Рериха», и составили сборник «Жерлица дружинная» (Пгд., 1916). Десять лет спустя, в 1924 году, в иное время и в иных обстоятельствах, Ремизов, возвращается к своим, казалось бы, давно забытым «подписям» и структурирует их в особый, и, как покажет время, уникальный цикл «малых форм». Свои живописные полотна Рерих, по справедливому замечанию Г.Ю. Завгородней, «не мыслил объединять в «живописную повесть». За него это сделал Ремизов. Писатель намеренно выбирает картины разных лет и выстраивает их в единое, в высшей степени символическое произведение об истории Руси, о современной ему России, о России *вневременной* и вообще – о «страдах человеческой жизни» [Завгородняя 2010: 26].

Критика русского зарубежья отнеслась к новому циклу, мягко говоря, прохладно. К. Мочульский, например, в своей рецензии на книгу («Звено», № 86 от 22 сентября 1924) предпочел его просто не заметить [Мочульский 1999: 353–354]. З.Н. Гиппиус назвала его «верхом безвкусия». «Следует пожалеть, – писала она, – что «Николины притчи», как книга, была **испорчена** приложенной к ней «Жерлицей Дружинной» <...> **пристегнутая** к Николе, она есть **верх безвкусия**» [Гиппиус 2011: 189]. Не принимая в принципе данную оценку, оставив в стороне свойственную Зинаиде Николаевне резкость и категоричность суждений, попытаемся аргументировать свое понимание «случившегося». Для этого необходимо вспомнить привычную атмосферу творческой лаборатории Ремизова – художника. В ней, как известно, постоянно шел процесс кристаллизации творческих замыслов. Наряду с созданием новых произведений рождались многочисленные редакции ранее написанного, казалось бы, эстетически завершенного, самодостаточного, но продолжающего «кочевать» из одного сборника в другой в поисках своего наиболее «выигрышного» смыслоемкого контекста. «Ремизовские редакции, – замечает А.М. Грачева, – это этапы бесконечного поиска истины». <...> «В художественном сознании писа-

теля отсутствует понятие «окончательный текст» в традиционном понимании этого термина, поскольку это означало бы подведение черты под «жизнью» произведения» [Грачева 2000: 322]. «Жизнь» «Жерлицы дружинной» завершилась контекстом книги «Звенигород Окликанный», в которой «подписи к картинам», а точнее произведения, когда-то навеянные их сюжетами, образами, красками, наполнились новыми смыслами, обрели новый жанровый статус.

Книга готовилась в принципиально иных условиях – вне родины, в эмиграции. «Все, чему он был свидетелем в России, – утверждает Е.Р. Обатнина, – приобрело совсем иной смысл за ее пределами и потребовало своеобразного оформления материала. Переосмысляя в начале 1920-х годов смену эпох и культур, Ремизов создает принципиально новую прозу, оригинальные решения которой основывались, впрочем, на старом фундаменте» [Обатнина Т.7: 481-482]. Это целиком относится к редакции «Жерлицы» 1924 года. Прямая связь между картинами Рериха и подписями к ним Ремизова к этому времени практически была утрачена. Однако Ремизов, почти ничего не меняя в структуре произведения, в сравнении с редакцией 1916-го года, создает новый текст. Достигается это прежде всего благодаря виртуозно выполненной орнаментовке, коснувшейся всех без исключения компонентов текста. Она не просто кардинально изменила его визуальный облик. Она изменила сам характер произведения, его смысловые акценты, эмоционально-экспрессивный тон и интонационно-ритмическое звучание. В одной из рабочих тетрадей, раздумывая над процессом своего письма, Ремизов высказывает мысль об особой важности «голоса, который говорит: это – так, а это – не так. Стало быть, прежде всего, – продолжает писатель, – надо найти в себе этот голос и уметь на свое взглянуть как на чужое. Самое трудное – найти этот «корректирующий» голос» [Грачева 2000: 325]. В редакции «Жерлицы» 1924-го года такой «корректирующий» голос был найден.

Проведенное сопоставление доступных нам текстов изданий 1916, 1924 и 1993 годов дает право говорить о двух этапах становления «Жерлицы» как литературного цикла. В допечатном варианте и публикации 1916 года это еще не цикл, а лишь «подписи к картинам», сохраняющие живую связь с полотнами Рериха и выполняющие функцию их словесной интерпретации¹. (Не случайно они пронумерованы автором). К середине 20-х, в эмиграции, эта связь, как было сказано

¹ Именно в этом аспекте, как «образец многоплановой творческой стилизации», рассматривается «дуэт» Рериха и Ремизова в цитируемой выше работе Г.Ю. Завгородней. [Завгородняя 2010: 26].

выше, стала ослабевать, сохраняясь лишь в памяти творческой элиты «первой волны». Сегодня, столетие спустя, она фактически стерлась, и давние «подписи» обрели характер самостоятельных художественных произведений, составивших авторский литературный цикл, живущий по законам искусства слова.

Для современного исследователя совершенно очевидно, что неканонический цикл «Жерлицы», возникший на глубинных мифолого-культурологических подтекстах «подписей к картинам», не случайно встроен в книгу «Звенигород окликанный» на параллели с традиционными «Николиными притчами». Об этом говорит прежде всего заглавный образ книги. В грамматическом словосочетании и семантическом контексте со Звенигородом – древнерусским городищем, давно исчезнувшим, но сохранившимся в народной поэтической памяти, – эпитет окликанный² прочитывается как метафора переключки эпох и культур, мифа и реальности³ Свидетельство тому и заново написанная (указана точная дата – 12.03.1924) лирическая миниатюра «Теплая пламень», которая открывает книгу. Формально она находится в текстовом пространстве «Николиных притч». Однако благодаря ассоциативно-образным переключкам (Никола Угодник: «*русский Бог*», «*заветное имя русской веры*». – Рюрик: «*свой на Руси*», «*строил Русскую землю*»; «*Великим ли путем из Варяг в Греки, или Каспийскими воротами – <... >, или Железными*» «*пришел на Русь Никола Угодник*» – «*Из-за Варяжского моря пришел на Русь*» Рюрик) «Теплую пламень» можно и должно рассматривать как своеобразный пролог к книге в целом.

Находясь в сильной текстовой позиции, пролог не только скрепляет полярно структурированные циклы в завершенную целостность, но и является главенствующей циклообразующей идеей книги. Изначальная заявка на «*сокровенное слово о суде, судьбе и доле*» («Теплая пламень») в финале «Николиных притч» развернута в молитву о защите русской земли и «*великом благословении на новую грядущую жизнь*». В свою очередь, Молитва оказывается связующим звеном и прологом «Жерлицы дружинной», в финале которой лейтмотивный молитвенный круг всей книги замыкается прямым авторским Словом:

«*За святую Русь помилуй нас!*»

(«*Покорение Казани*»)

Г.Г. Шпет, русский мыслитель и философствующий писатель, в

²По Далю, оклик – переключка часовых, судов – вопрос, который должен привлечь внимание вопрошающего, ждущего ответа [Даль Т. 2: 663].

³А.Н. Веселовский, относя подобный тип эпитета-метафоры к явлениям новейшей поэзии, характеризовал его как «доразвитый до потери реализма» [Веселовский 1940: 90].

своих «Эстетических фрагментах» справедливо утверждал: «...перенесение образа из одного контекста в другой вызывает перемену в его эстетическом толковании и понимании. Образ требует своей *точности*. Контекст его модифицирует, и он влияет на образование контекста» [Шпет 1989: 369]. Подобную эволюцию за время своего «до-циклического» существования претерпели и фрагменты «Жерлицы дружинной», которые печатались в различных газетах, журналах, сборниках. Так, например, «Город обреченный», «Дела человеческие» в «Книге о Рерихе» выполняли чисто прикладную функцию. В сборнике «Трава – мурава» (1922 год) те же «Дела человеческие» и «Город обреченный» наполнились новым семантическим содержанием. Являясь, как и герои легендарных сказаний «Травы-муравы», носителями народного сознания, они «овеяны Россией», содержат аллюзии на исторические события первой мировой войны и февральской революции. Наконец, в «Звенигороде Окликанном» (1924) «подписи к картинам» обретают форму новых жанровых образований, а с ней и качественно новое художественное и нравственно-философское звучание, со временем бесконечно расширяющееся.

Трагический исход Ремизова из России, неугасающая боль о родной земле⁴ память автора о двух войнах и двух революциях, «нагруженные» драматическими событиями русской жизни рубежа XX–XXI-го веков, у сегодняшнего читателя и исследователя вызывают произвольные исторические ассоциативные параллели, порождают дополнительные коннотации. Сквозная ремизовская тема Руси, страдания по судьбе, перерастает в проблему онтологическую, извечно повторяющуюся.

«Жерлица дружинная» – на редкость малообъемный цикл: 9 произведений менее чем на 13 страницах. При этом «концентрация» символично-метафорической и мифологической образности, ее историко-культурологической ассоциативности столь сложна и велика, что вызывает у современного читателя бесконечное множество вопросов.

Однако оставим пока их без ответа и попробуем подумать над тем, как, благодаря чему на столь скудном текстовом пространстве рождается поэтический эпос – сага о Русской земле. Такое жанровое восприятие цикла порождает не только стилистика и как бы случайные «оговорки» автора («*За морями, за туманами <...> скальды сагу сложили*»; «*и сам зверюг-змей Облемай <...> сказывал слепышам долгий сказ о смелом викинге*»), но прежде всего глубинный, всепроникающий мотив Родины: Русской земли – Руси – России, её прошлого,

⁴«И еще скажу вам у кого есть сила и голова крепка, пусть не покидает России. Так и скажите». – Эпиграф к «Ахру». Петербургская повесть. [Ремизов Т.7.: 249].

настоящего и грядущего; тревожная авторская мысль о «шири и воле, о вольности русской», о «страдах человеческой жизни» вообще; наконец, сами формы и способы их художественного воплощения. «Эпос или сага, – утверждает И.В.Брагинская, – сочетают «непонимание» мифологической семантики, рационализацию мифа, плоскую псевдоисторическую или даже бытовую трактовку с поразительной сохранностью мифологического образа во всей его внешней фактуре. Эта сохранность, эта косная бережность позволяет, с одной стороны, реконструировать миф научно по «рудиментам», с другой – создавать на фольклорном материале такие поэтические произведения, которые реактуализируют мифологическую семантику» [Брагинская 1993:249].

Ремизов не был политизированным художником. События современной социально-политической жизни не входили в круг его творческих интересов, не являлись предметом изображения. Зато был он чрезвычайно чуток ко всему, что происходило в общественном сознании и умонастроении современников. Так что, скорее всего, глубоко личностное, трагически-апокалипсическое ощущение Ремизовым самой атмосферы переломной эпохи войн и революций определило и нравственно-философскую проблематику цикла «Жерлица дружинная», и его поэтику.

«Жерлица дружинная» – безусловно новый, синтетический тип «жанра-ансамбля» в малой прозе Алексея Ремизова. Этим термином, принадлежащим Д.С.Лихачеву, А.М.Грачева определяет сам «жанрово-ансамблевый характер ремизовского художественного мышления» [Грачева Т.1: 5]. Применительно к «Жерлице дружинной» этот термин употребляется нами в значении «степени сыгранности и художественного совершенства» [Островский 1949:15]. разноголосой и одновременно целостной жанровой формы.

Принцип организации текста – фрагмент, выделенный графически, интонационно, с помощью повторов, семантически нагруженного «пропуска» или аграмматического тире и других визуальных средств изображения. Из многоголосия лирического, лиро-эпического и лирико-философского звучания рождается сквозная, всепроникающая авторская мысль – вера в несокрушимость и святость Руси:

*И не нять тебя, верю,
не погибнешь, верую,
и твоего имени не исхитить. («Зловещее»)*

Эта страстная убежденность является еще одним смыслообразующим стержнем и одновременно внутрициклической структурной «скрепой», синтезирующей жанрово разнородные произведения в эстетически завершенную систему. Авторскую интенцию здесь можно

сравнить с четко выверенной режиссурой. Полная композиционная раскрепощенность каждого из произведений, входящих в цикл, и цикла в целом, его мозаичное структурирование в действительности подчинены строго выверенной автором архитектонике ансамбля. В силу мифологической природы своего художественного дара, Ремизов и в «Жерлице дружинной» свободен в обращении с событиями далекого прошлого. Он не сохраняет ни исторической доподлинности, ни мифологической фактуры, порой совмещая их в одном пространстве – временном контексте, целенаправленно «сдвигает» эпохи (Рюрика и Рериха, покорения Казани и конца династии Рюриковичей), реконструирует миф, апокрифические и народные предания. Опираясь на реальность, ремизовское Слово, пластичное, живописное и музыкальное одновременно, творит свою мифологизированную картину мира, безмерную и безграничную во времени и пространстве.

Логика ремизовского мифа в цикле движется по кругу, то есть по законам классического мифа. Начав со сказа о приходе «из-за Варяжского моря» смелого легендарного викинга, –

А трон его из алого мха,

царский венец из лунного ягеля,

меч и щит из гранита, – («Град – камен Рериха»)

Ремизов замыкает круг, соединяя концы и начала «Покорением Казани». Рюрик, «как свой на Руси, строил ... Русскую землю» – Иван Грозный покорением Казанского и Астраханского княжеств завершил собирание русских земель в единое Российское государство. Ремизову не интересен последний отпрыск Рюриковичей – царь Федор Иоаннович, бесславное правление которого закончилось великой смутой на Руси, и он сознательно смещает исторические факты. Ставя финальную точку на судьбоносном событии 1552-го года (покорение Казани), писатель не только замыкает композиционный ход цикла, но и завершает свою собственную историософскую концепцию строительства «града – камен» святой Руси.

«Покорение Казани», как видим, появляется в финале отнюдь не «вдруг» и не случайно, а, как всегда и всё у Ремизова, – по воле судьбы, на этот раз – по воле автора, мифотворящей и мирообразующей. Надо только вслушиваться и вглядываться в ее знаки. И тогда становятся понятными и символическая метафора «трех свечей на родной земле»: **первая** – за святую Русь и Москву сожгла; **вторая** – перед Спасом заступающим; **третья** – перед Софией Премудростью, скорбеющей за весь мир; и тот «страстной огонь» третьей свечи, который ассоциативно отсылает нас к «жаркому цвету от жарких костров» («Град – камен Рериха»), зажженных когда-то на Руси Рюриком и уве-

ковеченных в картинах Рериха; наконец, ремизовская мистификация, будто сквозь века, «под камнем, снегом заваленный, слышал он (Рюрик. – Н.А.), как грозный царь гулял по Руси.

И последняя память погнула».

Выделенное в самостоятельный абзац, это предложение может восприниматься и как мистическое «предзнание» Рюрика, и как прямое авторское слово. Роль эмоционально-экспрессивного поля автора, его голоса в творении мифологизированной картины мира в цикле огромна. В зависимости от жанровых форм фрагментов (эссе, этуод, легенда, апокриф, эскиз и т.п.) автор может быть свидетелем или участником не бывших, мистифицированных событий («Город обреченный»); блестящим стилизатором («Сокровище ангелов»); создателем полифонии настроений («Зловещее», «Ункрада»). Его голос, уходя вовнутрь изображаемых мифологических событий, апокрифических сказаний, исторических или бытовых фактов, является, если воспользоваться характеристикой Х. Линком имплицитного автора, «точкой интеграции» всех повествовательных приемов и свойств текста, тем сознанием, в котором все элементы образа текста обретают смысл» [Цит. по: Современное зарубежное литературоведение 1996: 51].

Чрезвычайно показательна в этом отношении поэтика мифологизированной легенды «Камен – град Рериха», открывающей цикл. Первое, что бросается в глаза, – это алогизм заглавия, антиномическое несоответствие как между его частями, так и между заглавием и следующим за ним содержанием. Несоответствие преднамеренное, нагруженное символикой мощных историко-культурологических схождений.

Из сюжета в несколько скупых строк о призвании трех братьев-варяг «княжити и владеть нами» [Повесть временных лет 1957: 10] Ремизов творит легенду «о смелом викинге, ушедшем на Русь». При этом между миром творимой легенды и миром явлений практически невозможно провести грань. Разворачивая многоступенчатую метафору присутствия Рюрика в памятных событиях истории, он созидает национальный символ строителя Руси. В своем мифотворчестве автор, конечно же, рассчитывает на читателя как на со-участника и со-творца подлинной истории государства Российского, разделяющего авторскую гордость за землю русскую.

Вторая часть зеркально накладывается на первую. По ассоциативной прихоти авторской памяти читаем: «Через сколько веков – вот и опять показался он на Руси», но уже не Рюрик, а Рерих, и не «с моря Варяжского», а из Костромы города, а сел в Петербурге на Мойке.

И, как когда-то, он построил свой каменный город».

В «укороченном» сравнительном обороте («и как когда-то») просилась хронотопическая двунаправленность символики заглавия и принципа параллельных соответствий. В художественной концепции Ремизова Рерих и Рюрик составляют паронимическую коррелятивную пару. Изысканность ее фонической организации поражает не менее оправданной, опять же не случайной, ассоциативной символикой. Николай Рерих – выдающийся деятель русской художественной культуры, современник Ремизова, как живописец владел уникальной цветовой палитрой. К тому же, композиции его красочно – декоративных полотен нередко навеяны историей и легендами Древней Руси, которые он, по Ремизову, *«вспомнил, как сон, и рассказал о камнях, о море, о морях, где плавал с дружиной (Рерих? Рюрик? – Н.А.), о великанах, о змее, о нойдах, об ангеле грозном, и как строилась Русь, и как измена русских князей отворила врагу ворота на Русскую землю.*

Синь его от сини северных сумерок.

Зелень от морской муравы.

Жаркий цвет от жарких костров.

Пламя от пламени стрел цареградских. Привести столь подробную цитату нам показалось необходимым потому, что она позволяет увидеть, как «работает» в мифопоэтическом сознании Ремизова принцип символических соответствий. Насыщенность цветовыми, ритмическими, интонационными (фоническими) параллелями естественно и закономерно приводит к парадоксальной идентичности легендарно-исторической личности Рюрика и реального художника Рериха. Принадлежа к разным эпохам, к различным сферам человеческой деятельности, они включены Ремизовым в единую архисему великого человека: Творца-Строителя. *«Он (Рюрик? Рерих? – Н.А.) построил свой каменный город, просторный, как просторное море, и вольный, как вольность Господина Великого Новгорода».*

Мифопоэтическая идея строительства «града – камня» находит свое продолжение в примыкающем к легенде этюде «Город строят». Можно предположить, что реальной основой и картины Рериха, и этюда Ремизова явилось Рюриковское городище – остатки поселения древнерусской эпохи близ Новгорода на р. Волхов, названное так в XIX веке под влиянием летописной легенды о Рюрике. Ремизовский словесный этюд развернут на звуко-цвето-световом контрасте. Он представляет собой довольно сложный, разноуровневый и одновременно гармоничный, синтез словесного, живописного, музыкального и даже шахматного этюда «в четыре шага»: каждый из его четырех фрагментов – шаг к рождению города – «укрепы», *«основы твердыни великой России».*

Первый шаг-фрагмент (10 строк⁵) – величавая картина «красного векового бора», где «шумят думные кедрь» и где «полднем, как в полночь». Набегающие друг на друга шипящие («шшшш падают шшшшш к замшелым корням»), передающие нетронутость, неподвижность, «нехоженость» заповедного бора инструментованы ассонансом на «ш» – звука не только темного, но еще и тяжелого, угрожающего по своей смысловой наполненности: «На узоре дремуч бор / – шумят думные кедрь –».

Второй (11 строк) – неожиданное («Сном не ведали сосны – / на вестях елям не провещил вершинник –») нашествие человека с топорами. Соответственно меняется темпо-ритм повествования: глаголы состояния (не двинется, не шелохнется) вытесняются глаголами активного действия (пришли, пласнулась, бахнулась); «думное» пространство заполняется шумом, грохотом, треском, что выражено не только лексически, но и фонически. На контрасте разрушительного «р» и стонущего, плачущего «е» («не ведали сосны», «не провещил вершинник», и «шумели, шумели думные кедрь» (е-е-е-е) появление белого цвета – («пришли белые старцы, / а за старцами белой станицей чад с топорами»), который и в народно-поэтической [Веселовский 1940: 8], и в мифопоэтической традиции [Андрей Белый 1994: 201] содержал только позитивную семантику, ситуацию не разрешает. Ибо какие свет и благодать могут быть там, где – под ударами топоров «пласнулась ель – / – бахнулась с шумом сосна –». Зато обнаруживает наличие эмоционально-экспрессивного «поля», незримого авторского присутствия, которое определяет и горестно-холодную тональность, и саму суть третьего, самого короткого (7 строк) этюдного «шага»: «Раставрался бор». Утратил себя, прежние знаки былого величия и красоты.

*«Потянуло с холодного моря –
белая береза заплакала».*

В четвертом, где те же 11 строк, что и во втором, когда впервые «под топором пласнулась ель», теперь развернута картина созидательного труда. Ушли, как и не бывало, ностальгическая грусть по думным кедрям, звуко-цветовая орнаментовка. Все предельно просто, буднично, всерьёз и надолго: «день-деньской копошатся». Грамматически нормативны лексика, синтаксис и – ни одного глагола совершенного вида: «город строят»!

Но уже здесь, в интонации нескрываемой горделивой радости за рождение державной «укрепы», вторгается зловещий мотив «черных птиц» как символ постоянной угрозы от внешних и внутренних врагов и неизбежного чувства боли и тревоги за судьбу Русской земли.

В «Зловещем» он предстанет в обобщенном образе «жадного во-

⁵ Графически едва ли не все строки укорочены, порой до одного слова или слога

ронья», к которому Ремизов относит изменников родины всех мастей и времен. От «старых русских князей», которые «и ныне, как исстари, продают тебя половцам-недругам», до «колотырников⁶, набивающих карман себе народной казной, – <...> все вы продаете <...> – заповедную Русь в сей злой и напастный час».

Горестный плач выстроен на повторах авторских заклинаний-причитаний

– «– почувлось ли мне послышалось»;

– «кровь моя во мне болит русская о тебе, моя родина!»

– «Дуй, не стой, ветер! Кипи, пенья, застоной, холодное море!»,

создающих настроение предельного отчаяния, трагической безысходности, которое преодолевается неистребимой верой в русский народ: «есть у тебя не в запряти еще крепкие и верные сыны, знаю, постоят они, <...> не дадут врагу ободать тебя».

Ремизовской идеей преодоления изначальной греховности человека, обреченного на страдания по судьбе, за свою собственную или чужую вину, пронизаны аллегорические повествования «Город обреченный» и «Дела человеческие», составляющие со «Зловещим» своеобразный микроцикл. В отличие от монологического, интонационно стилизованного плача в повествованиях взаимодействуют два пласта: пространство мифологемы обреченного на гибель города и мифологизированное пространство автора, являющегося свидетелем и повествователем пересозданного им древнего мифа. Стилистически мифологизированное сознание автора выражено двучленной синтаксической фигурой: «Я помню...» (варианты: *помню, и еще помню, и просил, я её звал, знаю*) – «а я ничем не мог помочь!». Между ними конкретно-чувственное, предметно-символическое пространство города, «обреченного, в западях у змия» (эсхатологический вариант «черных птиц») – голодные дети, полуживые среди мертвых люди, плачущая крупными слезами лошадь, собака, отчаяние, слезы, стенания, – всё то, что репродуцирует древний миф и в то же время рождает ремизовский миф о времени и о себе.

Смещение и нераздельность в ремизовском мифе подлинной, исторической, и мифологической реальности, субъективного и объективного, пространственных и временных отношений формально, в соответствии с логикой мифа, замыкают круг. Фактически же безгранично размыкают его, выводя художественную мысль Ремизова на уровень вечных, онтологических проблем бытия. Сложившаяся в цикле и в книге в целом устойчивая историко-мифологизированная семантика

⁶ Здесь в значении «сколачивать копейку, барышничать» [Даль Т.2: 142].

круга реактуализируется, выходя за пределы хронотопического поля цикла в историко-культурологические проблемы нашего времени.

Проведенный анализ сложного процесса кристаллизации «Жерлицы дружинной» как литературного цикла, особенностей его поэтики и композиционной структуры убеждает в новаторском характере цикла, в его художественной уникальности. Опыт А.М.Ремизова в создании эпико-лирического «лада» разноголосых и разноуровневых малых форм эстетически безусловно продуктивен. Живописные полотна Н.Рериха, оказавшиеся для Ремизова – художника своеобразной первичной реальностью, позволили ему сложить свою неповторимую, поэтически мифологизированную сагу о Руси: «*России родимой*», «*родине привольной*», «*о шири и воле, о вольности русской*». И в этом плане «Жерлица дружинная» сродни гениальным «Картинкам с выставки» М. Мусоргского. Но это тема другого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый. Священные цвета // Андрей Белый. Символизм как мировоззрение. М.: Изд. «Республика», 1994. С.201-209.

Брагинская Н.В. Кто такие мирмидонцы? // От мифа к литературе. М.: Изд. «Российский университет», 1993. С. 231-257.

Веселовский А.Н. Из истории эпитета // А.Н.Веселовский. Историческая поэтика Л., 1940. С.73-93.

Гиппиус З.Н. А.Ремизов. Николины притчи // З.Н.Гиппиус Собр. соч. в 15 тт. Т.12. М., «Дмитрий Сечин», 2011. С.189. Выделено мною. – Н.А.

Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб. 2000. 334 с.

Грачева А.М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910-1950-ые годы). СПб, 2010. 536 с.

Грачева А.М. Жизнь и творчество Алексея Ремизова // А.М.Ремизов. Т.1. С. 8-28.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского словаря. М. Т.2. Госиздат. 1955. С.852.

Данилова И.Ф. О сказках Алексея Ремизова // А.М.Ремизов. Т.2. С. 611-618.

Данилова И.Ф. Примечания // А.М. Ремизов. Т. 2. С. 618-706.

Держава Рериха. Сост. Д.Н.Попов. – М.: Изобразит. искусство, 1993. 444 с.

Завгородняя Г.Ю. Стилизация в русской прозе конца XIX – начала XX века. Автореферат дисс. М., 2010.

Колобаева Л.А. Право на субъективность. А. Ремизов. Л. Шестов

// Вопросы литературы. 1994. № 5. С. 44-76.

Мочульский К.В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск: Изд. «Водолей», 1999. С. 353-354.

Обатнина Е.Р. Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А.Ремизова как опыт художественной герменевтики) // НЛО. 2003. № 61. С.220-246.

Обатнина Е.Р. Магический реализм Алексея Ремизова //А.М.Ремизов Т. 3. С. 573-592.

Обатнина Е.Р. Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова //А.М. Ремизов. Т. 2. С. 476-502.

Островский А.Л. Краткий музыкальный словарь. Л.-М.: Музгиз, 1949.

Повесть временных лет // Художественная проза Киевской Руси XI-XIII веков. М., 1957.

Ремизов Алексей. Звенигород Окликанный. Николины притчи. Изд. «Алатас»: Париж; Нью-Йорк; Рига; Харбин. 1924.

Ремизов А.М. Жерлица дружинная // А.М. Ремизов. Сочинения: в 2 кн. Кн. 1: Звенигород Окликанный / Составление, предисловие и комментарии А.И. Ужакова. М.: ТЕРРА, 1993. С. 329-342. Все цитаты в тексте даются курсивом по этому изданию.

Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти томах. ИРЛИ РАН. М.: «Русская книга», 2000-2003. Научные работы, опубликованные в данном издании, даются с указанием тома и стр.

Рыжова Н.А. Цикл произведений А.М.Ремизова о святом Николае Угоднике («Николины притчи», «Три серпа»): вопросы истории текста. Петрозаводск, 2005. 207 с.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996.

Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Г.Г. Шпет. Сочинения. М.: Изд. «Правда», 1989. С. 345-472.

Т.Н. МАРКОВА

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-3

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-444

МЕНИППЕЙНАЯ ИГРА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. Данная статья посвящена актуальной литературоведческой проблеме жанрового анализа современной прозы. Исследовательское внимание сосредоточено на обнаружении структурно-семантического потенциала, актуализация которого позволяет выявить новые смысловые обертоны в новейшей прозе. В качестве предмета исследования избрана мениппейная игра в современной прозе.

Ключевые слова: современная проза, жанровая трансгрессия, мениппейная игра

Приступая к разговору о жанровых трансгрессиях в современной прозе, напомним важное высказывание М.М. Бахтина о том, что явления подлинной культуры могут быть только «феноменами границы»: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее <...>. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность» [Бахтин 1975: 25]. Не менее значимой для нас является идея Ю.М. Лотмана о том, что граница есть пространство смыслообразования [Лотман 1999: 182-183].

В новых семиотических координатах восстановление разрушенного единства человека с миром происходит в актах трансгрессии как особого опыта переступания границ. «Сконструированность» реальности обнажается [Зенкин 2006: 392], трансгрессия эксплицируется в «дискурсе необычайного». В этой связи обратимся к современным модификациям мениппеи.

«Мениппова сатира», или мениппея – жанр античной литературы, характеризующийся свободным соединением стихов и прозы, серьезности и комизма, философских рассуждений и сатирического осмеяния, общей пародийной установкой, а также пристрастием к фантастическим ситуациям (полет на небо, нисхождение в преисподнюю, беседа мертвецов и т.п.), создающим для персонажей возможность свободного от всяких условностей поведения. В современном литературоведении термин «мениппея» применяется (вслед за М.М. Бахтиным) преимущественно к романным произведениям подобного типа (Ф. Рабле, Ф.М. Достоевский) [ЛЭ 2001: 1325-9].

М.М. Бахтин определил мениппею как жанр «экспериментирующей фантастики», предполагающий «трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю» [Бахтин 1972: 192-201]. Важнейшей особенностью мениппеи является неограниченная свобода сюжетного вымысла, необходимого для создания исключительной ситуации, для испытания философской идеи. В ней испытываются мировоззренческие позиции человека и обнажаются *pro et contra* «последних вопросов» жизни.

Мениппея строится на резких контрастах и оксюморонных сочетаниях, на игре сменами верха и низа, подъёмов и падений, на неожиданных сближениях далекого и разъединенного – «мезальянсах всякого рода». Для нее характерны многостильность и многотонность, связанные с использованием вставных жанров, а также смещением прозаической и стихотворной речи. В мениппее проявляется то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображаются необычные, аномальные психические состояния человека (бредовые, суицидальные), раздвоение личности, страшные сны, страсти, граничащие с безумием, и тому подобное. Для нее очень характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого.

Экстраполируя теоретические установки Бахтина на ситуацию постмодернизма, М. Липовецкий выдвигает весьма перспективную гипотезу, предлагая рассматривать мениппею в качестве метажанра, а мениппейную игру как жанрово-стилевую доминанту современной прозы. Ученый утверждает, что комплекс принципов организации художественной семантики мениппеи соответствует многим существенным чертам поэтики постмодернистской прозы. В частности, он полагает, что «особая функция фантастики в мениппее сопоставима с особой функцией абсурда в прозе новой волны», а «особая стилевая палитра мениппеи соотносима не только с карнавальностью и сказочностью как стилевыми доминантами, но и с тем, что в прозе этого направления никогда не обыгрывается только один литературный дискурс. Как правило, происходит сопряжение нескольких, в равной степени дискредитируемых дискурсов, причем осколки этих дискурсов нередко сочетаются в пределах одной фразы, одного абзаца» [Липовецкий 1997: 290].

Мениппейная «память жанра» воплощает деструктивную интенцию постмодернистской поэтики, объектом мениппейной игры становится практически любой из «старших жанров»: утопия, сказка, житие

и др. Разнообразные феномены постмодернистской прозы (Т. Толстая, А. Иванченко, В. Пьецух, Вик. Ерофеев, В. Шаров, Е. Попов, В. Сорокин, С. Соколов) рассматриваются М. Липовецким как опыты реконструкции традиционных метажанров, совершаемые в свете «мениппейного нигилизма».

Подвергнув тщательному анализу достаточно широкий круг феноменов современной прозы, ученый приходит к выводу о том, что «внутренняя структура постмодернистского образа создается сочетанием мениппейного метажанра с “голограммами” других, вполне традиционных и часто канонических метажанров. Это сочетание носит глубоко диалогический характер: мениппейность обнажает условность, иллюзорность всякого культурного порядка, разрушает всякую претензию на обладание истиной» [Липовецкий 1997: 295]. Иными словами, структурные и семантические параметры мениппейного жанра в наибольшей степени коррелируют с гибридностью и эклектичностью как ведущими тенденциями в развитии жанров современной прозы. Убедительные подтверждения этой мысли мы обнаруживаем при анализе произведений Л. Петрушевской и В. Пелевина.

Так, объектом мениппейной игры в рассказе В. Пелевина «**Синий фонарь**» становятся детские «страшилки». Это специфически городской, ограниченный семейным и вещным миром детский фольклор ужасов, работе с которым посвятил свою книгу детский писатель Э. Успенский [Успенский 1991]. Пелевинский рассказ, сотканный из страшных историй и разорванный пустотами и абзацами между ними, выводит детские «страшилки» в область «последних вопросов» жизни и смерти. Неживой свет фонаря за окном палаты пионерлагеря и мертвенное сияние лунного диска обрамляют повествование, создавая inferнальный фон немудреным рассказам – про мертвый город, про синий ноготь, про красное пятно, про программу «Время», про зеленое кресло и красное знамя, про желтую штору и черного зайца. Последняя из страшных историй переводит повествование в метафизический план: милосердная девочка выдирает гвозди из лап черного зайца, и под его барабан обитатели пионерлагеря засыпают, чтобы провести оставшуюся жизнь в состоянии сна:

Потом они все выросли, кончили школу, женились и стали работать и воспитывать детей. А на самом деле они просто спали в палатах этого пионерлагеря. И черный заяц все время бил в свой барабан [Пелевин 2000: 296].

В другом рассказе – «**Вести из Непала**» – мы попадаем прямо в загробный мир, хотя осознание этого факта приходит не сразу, страшное открытие подготавливается постепенно. С первых абзацев рассказа

мы погружаемся в крайне неуютную атмосферу холода и тревоги (мокрый снег, грязные лужи и огромные машины, мчащиеся по авто-страде). Шаг за шагом в тексте накапливаются настораживающие детали и странности, например: грузовики – заляпанные мазутом *страшилища, перемещаемые чьей-то тупой и жестокой волей*; белая кофточка героини *с широкой черной полосой на груди*, оказавшейся следом от протектора; странный разговор об электричестве (*если провод под током разорвать, то для тока сначала ничего не меняется. Он так и думает, что течет по проводу*). Специфически аранжируя повседневную речь, Пелевин возводит в ранг символов самое тривиальное. Так, например, двое незнакомцев разглядывают плакат, изображающий человека, несущего плакат, на котором изображен он сам, несущий плакат. *Получается коридор между двумя зеркалами, или модель вселенной, или вопрос о том, что есть смерть*, – интерпретирует повествователь эзотерический смысл этой пиктограммы. Инфернальные детали в тексте возникают рядом с обыденными: это и чаши, сделанные из черепов, с прилипшими к их желтоватым стенкам чайниками, и внезапно появившаяся под потолком цеха перепончатая тварь, размером с большую собаку, и трое сотрудников планового отдела в длинных мешках, перетянутых серым шпагатом.

Глубинный смысл происходящего раскрывается исподволь и вместе с тем неожиданно: заводской репродуктор бодрым языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых», сопровождая пересказ собственным комментарием: *Напомню дорогим радиослушателям, что... сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому... Сейчас, друзья, как раз завершается первый день ваших воздушных мытарств. По славной традиции он проводится на земле.<...> О, ужас советской смерти! В такие странные игры играют, погибая, люди! Не знавшие ничего, кроме жизни, они принимают за жизнь смерть* (с.217).

Сюрреальный, потусторонний мир рассказа Пелевина конструируется очень рационально. Первый день «послесмертия» героини целиком связан с ее земными тревогами, страхами, сожалениями. В новой реальности она выполняет свою обычную работу, встречается с прежними сослуживцами, только сослуживцы все мертвы: директор Шушканов застрелился, несостоявшемуся рационализатору Каряеву кувалдой проломило череп, художник Костя утонул, девочка Оля из бухгалтерии покончила с собой из-за несчастной любви. Пребывая уже в ином измерении, но все в том же Красном Уголке, они слышат по радио голос «собственного корреспондента в Непале», который за-

ставляет их вспомнить страшное, кричать и выть от безысходности и ужаса, в то время как вырваться из кольца, точнее, из *суживающейся спирали*, уже невозможно. Идея безысходности и безысходности подчеркивается полным совпадением начальной и заключительной фраз: *Когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, все же открылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся и теперь надо прыгать прямо в лужу* (с.197; 218).

Как уже отмечалось, в конструкции пелевинских рассказов часто встречается прием текста в тексте, в данном случае это памятка «Многоликий Катманду», оказавшаяся в кармане служебного халата героини. Эта как бы периферийная деталь, как и многие аналогичные, встречающиеся в других рассказах, содержит в себе стилевой ключ ко всей прозе Виктора Пелевина: *Смешение в рамках одного государства нескольких культурных и религиозных традиций превратило Катманду в уникальный архитектурный памятник* (с.210). Совершенно очевидно, что в основе всех стилевых деконструкций Пелевина лежит та самая эклектика – смешение множественных и разных, при этом равноправных и равнозначных, культурных дискурсов и философских парадигм – которая напрямую соотносится со стилевой палитрой мениппейного жанра.

В рассказах Л. Петрушевской тема загробного мира получает иную аранжировку. В циклах мениппей из книг **«В садах других возможностей»** и **«Где я была»** тоже выстраиваются концентрические круги жизни и смерти, герои беспрепятственно перемещаются, свободно проходят сквозь мнимые границы, перегородки, прорехи. Здешнее и потустороннее, реальное и метафизическое в этих текстах пребывают в диффузном состоянии: в «реальном» их плане постоянно сквозит план метафизический, в то время как сверхъестественное в мире автора выглядит вполне обыденно. Привычная культурная эмблематика «того света» лишь слегка просвечивает, «иной мир» вмещает в себя то, о чем самые обыкновенные люди мечтают в земной жизни: *в магазинах имелось все, пища появлялась сама собой, одежда сверкала; жизнь в этой стране организована идеально, стерильно, комфортно* («Два царства»). В мениппеях Петрушевской в центре внимания оказываются мистические переходы из одного «царства» в другое, поэтому основным конструктивным элементом становится сюжет путешествия. (Заметим, что идея пути, вошедшая в форме метафоры в целый комплекс культурных архетипов, всегда тесно связывается с литературой путешествий, жанровую первооснову которой составляют описания странствований – как реальных, так и вымышленных). Концептуальным в свете вышесказанного представляется

рассказ «Три путешествия (Возможность мениппеи)».

Структура этого рассказа дискретна, три сюжета (три путешествия) развиваются прерывисто, перебивая друг друга. Впечатление осколочности усиливается активизацией визуального (графического) компонента.

Первое путешествие

Один старый человек очень хотел куда-то уйти. ... Как-то рано вечером, когда летнее солнце уже скрывалось за домами, а вся семья где-то там, за городом, села пить чай в маленьком доме, – наш старый человек тоже собирался ехать к ним на дачу – вдруг в потолке открылся квадратный люк, как будто он всегда там был и вел на чердак.

Старый человек не испугался, а обрадовался, поставил стул на стол, забрался наверх и, подтянувшись, залез на чердак, в темное, сухое и высокое пространство.

То есть он понимал, что это невозможно, наверху, на шестом этаже, жили люди, которые вечно топали, перекрикивались и ночами заводили музыку.

Второе путешествие

– повторяла я про себя, идя вверх по узкой древней улице города Н.

Первое путешествие

– но теперь тут старого человека встретила тишина, высоко во тьме угадывалась крыша, а вдали, в глубине чердака, сияло что-то – окно или открытая дверь –

Второе путешествие

еще я думала о том, насколько странной выглядит моя собственная нынешняя поездка сюда, в этот незнакомый маленький город Н., который привиделся мне вчерашней ночью на шоссе, когда некто Александр, широко размахивая обеими руками, вез меня на своей машине по извилистому горному шоссе. Это было –

Третье путешествие

Александр смеялся, рассказывал какие-то истории, бурно жестикулируя. Кажется, речь шла о том, какой он хороший водитель. Я сидела рядом с ним (так называемое место смертника) и размышляла, довольно тупо, о том, что еще секунда – и мы окажемся на дне темной пропасти, которая угадывалась за мелькающими сбоку огоньками заграждения [Петрушевская 2000: 39].

Три сюжета по-разному фиксируют мгновения существования героев Петрушевской на грани жизни и смерти, предьявляя разные типы перехода из фантазии в реальность, причем все три – плод авторского воображения, вымысла. «Первое путешествие» – это сочиняемый ав-

тором рассказ о предсмертном видении старого человека, «Второе путешествие» рисует посещение героиней разрушенного землетрясением города – царства мертвых, а в «Третьем путешествии» мы участвуем в бешеной автомобильной гонке по ночной горной дороге. Три фантазийных сюжета скреплены жанровой рефлексией автора по поводу мениппей – *рассказа, действие которого происходит в загробном мире*. Отправной точкой рефлексии становится «Божественная комедия» Данте: *Какой это роскошный жанр, мениппея, мениппова сатура! Какой это роскошный жанр, что автор в письменном виде отомстит всем врагам, превознесет своих любимых и сам при этом безнаказанно остается парить над миром как пророк* (с. 41).

Современного автора мало заботит злободневно-публицистический и идеологический план менипповой сатиры, но властно притягивает эстетическая и экзистенциальная семантика метажанра, живо волнует проблема способов и типов перехода из фантазии в реальность: *Таких переходов из этого мира в тот множество: это путешествия, сны, перепрыгивания, перелезания через стену, спуски и подъемы. Даже просто пребывание за столом или в машине, к примеру* (с.41). Способы движения человека в иное измерение его жизни представляются писательницей с почти энциклопедической широтой. Это и суицид (удушение и отравление в «Черном пальто»), и наезд транспортного средства («Мистика», «Где я была»), и утопление («Бог Посейдон»), и болезненные галлюцинации («Новый Гулливер»), и фобии, безумие («В доме кто-то есть»), и наркотический бред («Глюк»). Бесконечное разнообразие сюжетов смерти Петрушевская связывает с тем, что все мы и каждый в отдельности ежеминутно пребываем, не сознавая этого, на опасной грани возможной мениппей: в салоне самолета или автомобиля, за письменным или обеденным столом в ресторане: *Это маленькое расстояние между жизнью и смертью видится человеку в редкие минуты его жизни. Даже когда он подозревает, что есть шанс попасть в авиакатастрофу или, например, отравиться и в его мозгу возникает яркая картина последствий (вплоть до похорон), даже тогда он редко сворачивает с пути, сдает билет или выплескивает в тарелку кусок жареной рыбы фузу, которую ему подали в якобы японском ресторане* (с. 38).

Переходу из фантазии в реальность, их «взаимоперетеканию», автор дает собственное наименование – *трансмарш*. В этом неологизме «бликуют», накладываются друг на друга значения двух слов-омонимов: 1) транс – фр. – состояние кратковременного расстройства сознания, отрешенности, экстаза, «ясновидения»; и 2) транс – лат. – сквозь, через – движение через какое-либо пространство, пересечение

его. В структуре сюжетов Петрушевской актуализируются оба значения (напомним, что сочетание пространственного и психологического экспериментирования рассматривается Бахтиным в качестве формально-жанрового свойства исследуемого феномена). Предлагая читателю (разумеется, в ироническом модусе) наброски и тезисы будущего «доклада» о жанре мениппеи, писательница, по сути, ведет анализ разных нарративных структур. При «явном трансмарше» автор открыто и прямо заключает с читателем договор об условности происходящего в произведении, как это делает, например, великий Данте в «Божественной комедии». При «тайном трансмарше» отношения «автор – герой – читатель» складываются по-разному. Так, в рассказе «**Два царства**» с самого начала звучит мотив похорон как уже свершившегося факта: вой матери, плач сына, который испугался музыки, цветов и лица матери Лины, серого, истощенного, с запавшими глазами. Но поскольку повествование от 3-го лица ведется как бы через призму восприятия героини, то возникает эффект двойственности: читатель все понимает, а героиня не догадывается. Увезенная ангелом-утешителем Васей в другую страну, Лина *как бы попала в карантин, в нечто переходное*. Освободившись от боли (после двух тяжелых операций), она безумно тоскует по сыну Сереженьке и маме, мысленно сочиняя длинные письма домой. Только в конце рассказа к героине приходит понимание, *что тут что-то не совсем так*, и ей уже не хочется видеть здесь ни маму, ни сыночка – *в этом царстве мертвых*, в белых хитонах летающих по бесконечному кругу.

Другой вариант «тайного трансмарша» представляет сюжет «**Черного пальто**». Здесь читатель долго пребывает в состоянии тревоги и недоумения: *Одна девушка вдруг оказалась на краю дороги зимой в незнакомом месте: мало того, она была одета в чье-то чужое черное пальто... Она вообще не помнила, кто она такая и как ее зовут*. Преследуемая своими странными попутчиками, требующими денег, девушка скрывается от них за ближайшей дверью, где незнакомая женщина с горящей спичкой в руке открывает ей тайну черного пальто. С последней спичкой проходит беспмятство, но наступает миг окончательного расставания. В это последнее мгновение героиня рассказа видит перед собой чьи-то ласковые, добрые глаза и решительно поджигает свое черное пальто и пальто незнакомки. И в тот же миг девушка, давась слюной, *растянула шарф на шею и задышала*, а *где-то на другом конце города женщина выплюнула горсть таблеток и тщателью прополоскала горло*. Таким образом, только в самом конце рассказа читателю становится понятно, что «чужое черное пальто» символизирует смерть.

Но вернемся к рассказу «Три путешествия». Будущий «доклад» о жанре мениппеи составляется автором в экстремальной обстановке ночной автогонки, стремительно приближающейся к своему финишу. Динамика «третьего путешествия» насыщена предчувствием катастрофы: место рядом с водителем – *так называемое место смертника*, лицо водителя искажено *гримасой гибели (складки от носа ко рту, безвольно повисшая нижняя губа)*, героиню бросает из стороны в сторону – *видимо, так нерегулярно начало пассажиров в тонущем «Титанике»*. В описание этой кошмарной гонки – русского экстрима – в ухудшенных условиях, без рук, без скафандра – монтируется эстетическое кредо писательницы, заявленное в форме прямого обращения к читателю: *Ну что ж, я его понимаю – в литературе я тоже не пользовалась ничем, высказывала на опасную дорогу как есть и мчалась на дикой скорости, возможно, пугая Тебя, о читатель!* (с.43). В этой авторской декларации творческих принципов и похвальном слове своему читателю нам видится «отраженное» проявление злободневно-публицистического начала менипповой сатиры. В программном (как нам это представляется) рассказе Петрушевой манифестируется парадоксальная писательская стратегия: *в старину, когда я еще только начинала писать свои рассказы, я постановила никогда и ничем не привлекать читателя, а только его отталкивать. Не облегчать ему чтение! Не использовать ни юмора, ни сатиры, ни смешных и остроумных деталей, ни красивых сравнений, от которых сама всегда приходила в восторг, читая других авторов. Также я отказалась от диалогов, которые (если они смешно написаны) являются самым основным видом привлечения читателя* (с. 42). Как видим, в этом произведении в сложной комбинации сосуществуют нарративный, лирический, драматический, фантастический, эссеистический, философский и юмористический модусы повествования. Теперь обратимся к хронотопу рассказа «Три путешествия».

«Трехпланное построение мениппеи», по Бахтину, проявляется в перенесении действия и диалогов с земли – в рай и преисподнюю. Эмблематика рая в этом рассказе представлена в двух, очень близких по сути, но отличающихся интонационно вариантах. В «Первом путешествии» – это описываемый в пасторальных тонах мир, открывающийся старому человеку сквозь люк в потолке его городской квартиры: большой луг до самого горизонта, утопающий в цветах, яблоня с малящими плодами, кусты роз и малины, непуганые животные – заяц, олениха с детенышем и даже пятнистый жираф. В «Третьем путешествии» воображению героини (но уже в ироническом модусе) предстает как бы картина работы голландских мастеров: овечки, олени, кусты,

реки и горы в кудрявых деревьях – и ни одного человека. Внизу подпись: «РАЙ».

Подземная страна немногим отличается от поднебесной, как в древнегреческом мифе о Тартаре, сообщающем о таких местах царства Аида, где, оказывается, всегда светит солнце и на лугах цветут розы. В развитие тезиса «Данте и круги ада» Петрушевская предлагает тоже два варианта преисподней. Первый из них содержит скрытую литературную полемику, в иронически-фантазийной аранжировке писательница манифестирует свою самобытность: *И я вдруг думаю, что – весьма возможно, – погибнув на этом шоссе, я окажусь в некоей новой «Божественной комедии», и там, в сумрачном свете Лимба, в круге первом, но вовсе не на сияющем холме, а попроше, в писательской столовой на чердаке какого-то деревянного дома (туда надо подниматься по широкой лестнице), и там сидят за столиками Данте, Боккаччо, Буццати, Толстой, Чехов, Джойс, Пруст...*

И вот я, рухнув с Александром в пропасть, окажусь в этой писательской столовой, и вдруг свободное место будет только за столом, где сидят вместе Толстой, Чехов и Бунин. Я подойду, а они на меня уставятся, особенно недоволен будет Толстой... Да и те двое... (с. 39).

Другой вариант преисподней – посещение города мертвых, при виде которого героине во время бешеной гонки по ночному шоссе. На то, что это подземный мир, указывает настойчиво повторяющийся знак направления движения: *Город медленно вращался вокруг скалы, заворачиваясь винтом, увлекая внутрь своей воронки; мы с собаками все шли и шли вниз к террасе над пропастью.* Сопровождающие героиню собаки (черно-белый долматинец и черная дворняжка) прочитываются здесь как иронически-сниженный вариант мифологического Цербера, охраняющего Стикс – границу между миром людей и подземным царством. (Напомним, что в мистической символической образ собаки имеет значение последнего страха, который надо преодолеть).

Движение вверх/вниз представляется у Петрушевской амбивалентным и взаимнообратимым: головокружительная гонка (*какой странный у нас слалом – все вверх и вверх, вжжжик!*) оборачивается падением на дно темной пропасти, и, наоборот – в конце спуска открывается вид как с самолета: *Мне вдруг представилось, что здесь конец мира. Именно тут завершается все, в том числе и жизнь. А та мелкая светящаяся цепочка бисера на горизонте – это уже тот свет.* После разговора с живо погребенной в результате землетрясения Сантой (святая!) героиня идет вверх и вверх и выходит к живым людям, которые, однако, ее не видят.

Все эти подвижные границы между жизнью и смертью могут иметь и другое – психологическое обоснование. Наряду с самым пространственным представлением, согласно которому подземное царство – это место пребывания умерших, душа которых отделилась от их земной оболочки, существует и еще одна возможная интерпретация этой архетипической пары, согласно которой рай и ад трактуются как зеркальное отражение нашей собственной психики. Поскольку умершие живут в воспоминаниях и память о них остается в сокровищнице подсознания, образ подземного царства может быть истолкован как подсознательное в самом человеке: тот, кто хочет осознать самого себя, должен испить «памяти» из правого ручья Стикса – Мнемозины, и избегать левого ручья – Леты – «воды забвения». Эти мифологические представления хорошо сочетаются с недавно открытыми свойствами правого и левого полушарий головного мозга: правое полушарие хранит, оказывается, картины и мифы прошлого, хотя они редко бывают востребованы, следовательно, поход в подземное царство может быть интерпретирован как путешествие во времени. Давно забытые фигуры и образы возникают в резервуаре памяти героинь рассказов Петрушевской «**Бог Посейдон**» и «Где я была».

В первом из них – подруга рассказчицы Нина, год назад попавшая вместе с сыном-подростком в кораблекрушение на прогулочном катере, демонстрирует гостье свои новые апартаменты с белокипенными, как морская пена, простынями. Слова-образы, характеризующие прежнее состояние Нины (*видимое крушение и потопление всей жизни*), косвенно проливают свет на нынешнее самочувствие рассказчицы, которой тоже представляется, *что вот так и надо, все предоставит своему течению, не бороться, опустить руки, и тогда будешь дышать этой водой, и тебя примет бог Посейдон и не так уж плохо поселит* [Петрушевская 1996: 86]. Мениппейная ситуация разговора с мертвой в этом рассказе выступает в качестве опосредованной, внесубъектной формы психологического анализа внутреннего состояния героини-рассказчицы.

В другом рассказе – «Где я была» – мотивация «тайного трансмарша» дается более развернуто. Переживающая кризис переходного возраста, болезненное чувство одиночества и заброшенности, героиня вспоминает о старой дачной хозяйке, с образом которой связаны воспоминания о лучших годах, когда дочь была еще маленькой и семья жила надеждой на счастливое будущее. Таким образом, желанная встреча с бабей Аней не что иное, как выражение подсознательного стремления вернуться в молодость, обрести покой и душевное тепло. Торопясь на электричку, Оля попадает под машину и оказывается в

реанимации. Свое путешествие («тайный трансмарш») она осуществляет в бессознательном состоянии, но оборачивается оно не желанной *тихой пристанью и последним приютом*, а холодом, плачем, отчаянием, чужим безумием и чужой бедой: *Тебе хотелось уйти, вот и ушла от своей жизни и попала в чужую. Нигде не пусто, всюду эти одинокие* (с.8). Экзистенциальная тема одиночества человека в мире переводится писательницей в морально-этическую плоскость: возвращение «с того света» (Оля приходит в сознание) освобождает героиню от эгоистических чувств и обид, открывая ее измученной душе свет залитых слезами родных лиц, и пробуждает в ней материнское чувство тревоги о судьбе слабого, брошенного чужого ребенка: *Когда ты всеми заброшен, позаботься о других, посторонних, и тепло ляжет тебе на сердце, чужая благодарность даст смысл жизни* (с.4). Такая концовка обнаруживает глубинное авторское стремление – нести слова любви и милосердия, облекая свою проповедь в самые парадоксальные формы (мениппеи, в данном случае).

Как видим, свои странные, мистические истории Петрушевская рассказывает, пряча ирреальное в груде осколков реальности и выстраивая повествование-загадку, в котором смешиваются все типы «трансмарша». Условная модальность в ее текстах, как правило, грамматически не выражена, она присутствует имплицитно, неявно, например, в качестве «возможности мениппеи», обозначенной в двойном заглавии рассказа, в финале которого прием сюжетного экспериментирования (мениппейной игры) как бы обнажается – на самом деле является не хэппи-энд, а *еще один вид мениппеи – дорога, по которой мы не пошли* (с.51).

В качестве примеров крупной формы, использующих мениппейную игру, назовем романы «Поселок кентавров» А. Кима, «Сорок лет Чанчжоэ» Д. Липскерова, «Укус ангела» П. Крусанова, «Первое второе пришествие» А. Слаповского, «Воскрешение Лазаря» В. Шарова, «Священная книга оборотня» В. Пелевина. Совершенно очевидно, что современная литература предельно актуализирует принципы и приемы мениппейной игры, активно использует разнообразные способы моделирования пограничных состояний, стратегии подрыва и преодоления границ, феномены смерти и безумия как трансгрессивные переходы.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.

Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

Зенкин С. Поэтика трансгрессии // НЛЮ. 2006. № 78. С. 392-401.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997. 317 с.

Литературная энциклопедия понятий и терминов. М., 2001.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000. 494 с. (Далее сноски в тексте с указанием страницы).

Петрушевская Л. В садах других возможностей // Октябрь. 2000. №3. С. 3-51. (Далее сноски в тексте с указанием страницы).

Петрушевская Л. Собр. соч. в 5 тт. Харьков-Москва, 1996 Т.2. (Далее сноски в тексте с указанием страницы).

Успенский Э. Дядя Федор, пес и кот; Красная рука; Черная простыня; Зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников. Свердловск: Зеркало, 1991. 174 с.

А.В. КУБАСОВ

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-293.7(Петрушевская Л. С.)

ББК Ш33(Рос=Рус)64-8,444+Щ374.9

КИНОСЦЕНАРИЙ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ КАК ОБРАЗЕЦ СОВРЕМЕННОЙ МЕТАПРОЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается одно из произведений Л.С. Петрушевской «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» в русле современной метапрозы. Особенности элементов трансгрессии в сценарии связаны с возможностями и пределами выразительных средств языка мультипликации.

Ключевые слова: Л.С. Петрушевская, Н.В. Гоголь, «Шинель», киносценарий, мультипликация, метатекстовая проза

Прослеживая бытование некоторых новых терминов, в том числе и литературоведческих, можно заметить, как происходит расширение и диффузия их смысла за счет смены материала, на который транспонируется это понятие. Нечто подобное происходит с термином «трансгрессия». Первоначально используемый для характеристики литературы модерна, термин «трансгрессия» стал распространяться и на сопредельные с ней литературные территории. Происходит мутация термина, он используется как синонимическая замена терминологически недостаточно строгих понятий «переходности» и «предельности». Очевидно, что подобная экспансия нового термина обусловлена не только научной модой, но и вполне законным желанием обновить исследовательский инструментарий. На первых порах происходит испытание границ, в рамках которых новый термин работает, а главное – демонстрирует свою продуктивность, новые эвристические возможности.

В настоящей статье анализируется киносценарий Л.С. Петрушевской для мультфильма Ю.Б. Норштейна «Шинель». К данному материалу мы попытались применить тезаурус, связанный с понятием «трансгрессия».

Следует, прежде всего, отметить, что киносценарий сам по себе не является конечным продуктом, а потому сосредоточивает в себе лишь некие потенции по отношению к будущему фильму. Природа и суть киносценария в значительной степени зависят от вида и жанра снимаемого кино: для художественного фильма он один, для документального – другой, а для анимационного – третий. Особенность сценария для

анимационного кино во многом обусловлена подчеркнутой условностью его художественного мира, ориентированностью, как правило, на детскую аудиторию. Ю.М. Лотман исходным свойством языка мультипликации признавал то, что «он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения» [Лотман 2005: 673]. Иначе говоря, для Ю.М. Лотмана в мультипликации была важна условность второго порядка. Именно она открывает возможности для трансгрессии, позволяя нарушать границы и создавать «перевертыши», различного рода метаморфозы.

«Шинель» Ю.Б. Норштейн снимает с 1981 года, но все еще не закончил работу. Незавершенность фильма не позволяет судить о том, в какой мере режиссер следовал за сценарием, а в какой отступал от него. Однако ничто не мешает увидеть в тексте Л.С. Петрушевской не только промежуточную литературную форму, но и самостоятельное произведение, вне его связи со снимаемым фильмом.

Сценарий «Шинели» выполнен, как принято говорить, «по мотивам», а потому ему по необходимости присуща интерпретаторская природа. Что такое «по мотивам»? По сути, это выражение стало клише. Обычно в титрах или в программе к спектаклю пишется «по мотивам такого-то произведения». Однако понятие «мотив» оказывается терминологически нестрогим, скрывающим разные варианты. В качестве главной опоры могут выступать сюжет (точнее – события, фабула), герои, авторская концепция. Некоторые современные театральные режиссеры полагают, что если ставится спектакль или снимается фильм «по мотивам» какого-то произведения, то названия первичного текста и созданного на его основе вторичного должны расходиться. Так, Иосиф Райхельгауз, поставив в театре «Школа современной пьесы» спектакль «по мотивам» пьесы А.П. Чехова «Предложение», дал ему совершенно другое название – «А чой-то ты во фраке?».

Киносценарий Л.С. Петрушевской написан, прежде всего, «по мотивам» авторской концепции действительности. Если прибегнуть к более строгим и точным литературоведческим определениям, то сценарий Петрушевской следует отнести к метатекстовой прозе. «Метатекстовая интерпретационная литература – это диалог с Другим, обращённый к читателям, но перекодирующий классический текст не на язык читателя, а на язык современного писателя, это акт понимания, присвоения и обособления одновременно. Метатекст предполагает не нарративные повествования о чтении и не жизнеописание писателя (не сюжет о чтении и не жанр биографии), а комментарии, толкование классических текстов, включаемые в авторский текст. Предметом интерпретации становится техника письма классика, а не только изобра-

жённая в классическом тексте реальность» [Рыбальченко 2013: 89]. Следует отметить, что техника письма такого классика, как Н.В. Гоголь, необыкновенно близка технике письма самой Л.С. Петрушевской. Различая понятия «тактики» и «стратегии», сформулируем это положение так: стратегия письма Л.С. Петрушевской изоморфна стратегии письма автора «Шинели». Проведем небольшой эксперимент. Вот фрагмент текста: «Легко, легко, с шутками, присловьями, с какими-то довольно игривыми и отступлениями, и подмигиваниями, писатель вдруг исподволь, из-за угла наносит удар в самое сердце читателя...». Вопрос: кем и о ком это написано? Прозорливым критиком о Петрушевской или Петрушевской о Гоголе? Вполне допустимы оба варианта. На самом деле это Петрушевская о Гоголе [Петрушевская 2003: 233]. Если стратегии письма двух авторов изоморфны, то их техники, безусловно, имеют различия, связанные с идиостилевыми особенностями. «Парадоксальность слова и фразы, сюжетных ходов и психологических мотивировок для Петрушевской – самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, адекватная динамике самой жизни. Все ее сюжеты посвящены тому, как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя. Эта идея явлена в антиномичной, “наоборотной” поэтике, вне которой невозможно представить созданный автором мир» [Маркова 2013: 90]. Варианты инвариантного сюжета о том, «как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя», выталкивает его из себя, легко находятся в прозе Гоголя. Вспомним таких его персонажей, как художник Пискарев, Поприщин и, конечно, Акакий Акакиевич.

При публикации Л.С. Петрушевская назвала свой текст «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» (231). «Заметки» позволяют автору уклониться от написания «канонического сценария» – с репликами героев, с очевидно реализуемым визуальным планом. Сами по себе «Сценарные заметки» Л.С. Петрушевской полидискурсивны: в них свободно сочетаются художественное, научное (литературоведческое) и публицистическое начала. Это дарует творческую свободу сценаристу, который может интерпретировать повесть Гоголя, делать отступления не в прошлое, а, наоборот, в сторону современности, добавляя какие-то детали от себя.

Анимационное кино передает действие через визуальные условные образы. Это свойственно природе таланта Гоголя. Василий Розанов в статье «Гоголь и его значение для театра» писал о специфической «живописности» драматургии писателя, имея в виду в первую очередь «Ревизора»: «Действия, хода в пьесе почти нет. <...> Все дело в фигурах, в изваяниях. Гоголь дал нашему театру изваянную коме-

дию, – но где материалом ваения было слово, а не мрамор. В конце концов, поэтому его пьеса есть живопись. <<Ревизор>> есть более литературное произведение, нежели сценическое произведение; это есть прежде всего живопись, а не действие» [Розанов 1990: 343-344]. Если экстраполировать эти замечания на «Шинель» и анализируемый здесь текст, то можно сказать, что задача Петрушевской заключалась в том, чтобы, сохраняя «живопись», проявить заложенное в повести Гоголя «действие».

Обратимся к сильной текстовой позиции «Заметок», к первой фразе сценария: «Что может быть беднее и приниженнее Акакия Акакиевича Башмачкина, у которого и имя само неприлично, а фамилия, хоть и говорится, что неведомо почему она произошла от башмака (ведь все совершенно Башмачкины ходили в сапогах) – но если разобраться, то фамилия эта подбашмачная, подкаблучная, самый низ человеческий, да еще не Башмаков, а Башмачкин» (231). Суть характера и даже судьбы героя может быть сконцентрирована в его номинации. Гоголь очень тщательно работал над ней, рассматривая несколько вариантов. Ассоциативный потенциал имени гоголевского героя, который когда-то интерпретировался как «заикающийся» [Шкловский 1970: 19], автором киносценария выводится наружу, проговаривается. Имя воспринимается как «неприличное», рождающее едва замаскированную косвенную отсылку к телесному низу. Так изначально намечается карнавальная атмосфера произведения, где невозможное становится возможным, где все сдвинуто, где граница между физическим и метафизическим миром бывает порой совершенно неразличима. В отличие от имени, фамилия героя вроде бы уже вполне прилична, однако и в ее семантике заметен некий смысловой сдвиг. Привычна для уха фамилия Башмаков. Вариант Башмачкин является производным не от слова «башмак», а от слова «башмачок». Б.М. Эйхенбаум в классической работе «Как сделана “Шинель” Гоголя» замечал, что выбор формы фамилии «может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест» [Эйхенбаум 1969: 312]. Деминутивность стилиевой манеры Гоголя можно связать и с разработкой им художественного типа героя. Тема «маленького человека», открытая некогда А.С. Пушкиным, в петербургской повести Гоголя получила достойного продолжателя. Не отказываясь от апелляции к очевидным читательским ассоциациям, Гоголь вместе с тем охватывает не только центр, но и периферию поля читательских ожиданий. Категория сдвига становится структурообразующей. Петрушевская про-

читывает первые строки повести Гоголя не сквозь призму учебно-канонического критического реализма, а в русле (воспользуемся окказионализмом другого современного писателя) «башмачкинского реализма», который вслед за Достоевским привычно именуют «фантастическим реализмом» и из которого в будущем родится литература абсурда: «Обериутский абсурд – развитие башмачкинского реализма в стране, где война и выбрасывание старух из окон есть просто образ жизни» [Шишкин 2006: 348]. В фамилии «Башмачкин» различимы семы опять-таки низа, но уже не телесного, а социального – «самый низ человеческого». Таким образом, первичная конфликтность запрограммирована уже в характере номинации главного героя.

Петрушевская выделяет в своих сценарных заметках то, что хорошо «переводится» на язык мультипликации. Действительно, как в драматическом театре или в художественном кино передать такое, например, место гоголевской прозы, которое близко к первоисточнику передает сценарист? «И что может быть смешнее того, что у матери, старухи-покойницы, родился сын сразу в мундире и с лысиной на голове. И когда при крещении ребенок заплакал, то он именно такую сделал гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (231). Легко представить реализацию такой абсурдно-фантастической картины в мультфильме. Однако даже и для анимационного кино есть границы переводимости или непереводимости словесного ряда в визуальный. Сценарист поневоле подходит к некоему пределу, чрезвычайно важному явлению в теории трансгрессии. Вряд ли возможно в полной мере передать выражение лица новорожденного «в мундире и с лысиной на голове» так, чтобы оно прочитывалось как мимическая реплика о его будущем чине титулярного советника. Очевидно, в таком случае возможны два варианта: либо элиминация смыслового звена, либо озвучивание эпизода за кадром голосом автора-рассказчика. Патрик Зюскинд справедливо писал о проблеме неполной переводимости языка литературы на язык кино (правда, не анимационного, а художественного): «Благословенна будь проза, и да проклято будет кино как форма повествования! Эта дьявольская машина для отражения действительности не знает ни второстепенных предложений (в русской терминологии – «придаточных» – А.К.), ни кондиционалиса (сослагательное наклонение к немецком языке – А.К.), никаких “между прочим”, никаких дополнений и даже простейших риторических фигур: никакой последовательности времен, никаких “когда”, “в то время как”, “как... так и...” – ничего, кроме этого примитивного индифферентного дубового “вот он я, здесь”, которым заявляет о себе кадр на экране, не терпящий рядом с собой ничего дру-

гого и вынуждающий своим неуклюжим утвердительным синтаксисом выражать с помощью невероятно тяжелых драматургических механизмов до смешного простые вещи вроде “всегда”, или “никогда”, или “к сожалению”, или “ах!”» [Зюскинд 2006: 172]. Каждый раз сценарист должен пытаться преодолевать имманентную логику языка, видеть возможности или невозможности перевода своего текста на язык кино. И все-таки киносценарий всегда имеет смысловой избыток, то есть некий остаток, который недоступен языку кино, но который важен для выявления смысла, проблемы, характеров, атмосферы будущего фильма. Не составляет исключения и сценарий «Шинели».

Петрушевская сразу же находит в повести Гоголя самую болевую точку и пишет о том, «про что» будет фильм: «И когда он проходил в свой департамент, сторожа не только не вставали со своих мест, “но даже и не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха”. Что может быть меньше простой мухи? И здесь мы остановимся и поговорим о милосердии» (231). Милосердие – это то, что было важно всегда и везде, о чем писала мировая литература. Недаром автор вспоминает имена Карамзина, Пушкина, Диккенса, Андерсена. Обозначен и ведущий тип катарсиса в фильме – слезы: «Поскольку спасти (слабого и беззащитного – А.К.) было уже нельзя, писатель чувствовал себя виноватым – и читатель вслед за ним. Читатель проливал слезы жалости и сочувствия» (233). Наряду со слезным началом в будущем фильме должно присутствовать и смеховое. Формула «сквозь видимый миру смех льются невидимые миру слезы» обычно прикладывается именно к Гоголю. «Вообще это все должно быть вполне в духе старых кинокомедий, в которых смех – тот самый, гомерический смех публики – раздавался, когда торт, полный крема, вlepяли в лицо даме, или когда толстяк садился на стул, а стул-то... Вот умора!» (235).

Для Гоголя в повести был важен экзистенциальный конфликт, то есть между человеком и условиями его существования, между маленьким человеком и властью. Вариация этого конфликта в сценарии Петрушевской может быть сформулирована так: власть людской массы над беззащитным человеком. Одна из проблем современности – власть толпы. Это сослуживцы Акакия Акакиевича, вообще окружающие его люди. Очевидно, что проблема самоидентификации читателя / зрителя связана не с главным героем, а с эпизодическими персонажами. Я, зритель, чувствую, что вокруг меня множество таких Акакиев Акакиевичей, которые, по словам Достоевского, «бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в *разжиженном* состоянии» и которых мы не замечаем. Фильм, в видении Петрушевской, должен быть о повседнев-

ной диктатуре массы, подавляющей всякую индивидуальность не злонамеренными поступками, а равнодушием, безразличием.

Верховную государственную власть в сценарии, как и в повести Гоголя, воплощает Значительное лицо. Оно представляется неким подобием сверхчеловека во вкусе Ницше. Это земной бог, который оказывается равнодушен к обычному человеку. Значительное лицо у Гоголя – последняя инстанция, к которой герой прибегает, пытаясь спасти свою жизнь, свою личность. Петрушевская прямо говорит: «Гоголь взял в “Шинели” самую большую ситуацию современного мира: нашел человека, совершенного в своей полной беззащитности – не дурака, не больного, просто незащищенного. И проследил до конца этот вариант жизни. До того предела, когда уже ничто не помогает, никто, и человек пытается спастись собственными слабыми силами и гибнет» (233-234).

Автор сценария пытается придать проблеме вселенский характер. Персонаж из повести русского писателя для Петрушевской – человек как таковой, который живет всегда и везде: «...Акакий Акакиевич Гоголя – такой вот пробный камень для человечества. Что будет, если прислан в мир совершенно беззащитный? Ни словом, ни рукой не способен обороняться» (234).

Важнейший содержательный элемент фильма, в том числе и анимационного – эпизод. Мышление сценариста – мышление образами и, по необходимости, эпизодами. Один из наиболее проработанных эпизодов в сценарных заметках Петрушевской – эпизод в департаменте, где служит Акакий Акакиевич. Сценарист видит, как можно сделать диффузной границу между разнородными явлениями, например, между природным и человеческим, как снег может превращаться в бумагу, а бумага в снег. Даже привычная метафора, использованная для обозначения снега, может быть овеществлена и тем самым акцентирована относительность границы между неслиянными сферами: «А за окном запорхали, залетали белые мухи. И все сбежались к окнам. А там – крыши, трубочист вылезает из трубы. На него засмотрелись. “Снег, Акакий Акакиевич!” А он опять не слышит, и все. <...> На бумагу упала еще бумага, еще, еще... “Что это?” “Снег, Акакий Акакиевич!” “Что, что такое?” “Да снег, снег!” Башмачкин, подувши на лист, осторожно его очистил. А на лысине, на воротнике так и остались клочья бумаги» (236). Если соотнести этот эпизод с текстом повести Н.В. Гоголя, то можно заметить, что сценарист переводит речь повествователя в прямую речь персонажей, вскрывает драматургический потенциал повествовательного текста.

Особым героем мультфильма является шинель. У Гоголя она, конечно, больше, чем просто вещь. Она и человечна, и абстрактна. Про

Акакия Акакиевича, решившего все-таки сшить себе обнову, несмотря на ее дороговизну, сказано, что он «совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...» [Гоголь 1966: 148]. Еще одна форма проявления трансгрессии связана с преодолением сослагательности исходного текста, со сменой модальности в сценарии. В приведенном отрывке из повести Гоголя внутрифразовая анафора, когда простые предложения начинаются с «как будто», помещает образ «шинели-подруги» на границу реального и возможного. В мультфильме же с помощью визуальных средств зыбкую границу между реальным и ирреальным (между изъяснительным и сослагательным «художественными наклонениями») можно преодолеть, изобразив «неизображаемое». Вот как передается эпизод, когда Акакий Акакиевич выходит в первый раз на улицу в новой шинели: «То он одет, то, снова в одном вицмундире, любуется ею со стороны, она идет рядом скромненька, держит его за локоть, она выше его, стройнее... Вот обернулась как бы – на зрителя. Вот снова слилась со своим владельцем – подруга, почти супруга» (240). Этот эпизод метафорически передает одну из бытийных проблем современного человека – его глубокое одиночество. Акакий Акакиевич изолирован он людей, закрыт от них. С помощью персонификации вещи он преодолевает свою изолированность в людском море, вырастает в собственных глазах и в глазах сослуживцев.

Финал сценария Петрушевской соотносится с финалом повести Гоголя, но в нем проявлено анимационное, визуальное начало. Эпизод мести Акакия Акакиевича Значительному лицу передан, с одной стороны, с максимальной близостью к первоисточнику, а с другой – в нем усилено действие, связанное с восстановлением природного начала. Главный герой хватает Значительное лицо за воротник, и «из-под руки Акакия Акакиевича начинает выдираться куница на воротнике, выдирается – и ну драпать без оглядки!» (244). Эпилог сценария связан с установлением истинных масштабов личностей в исторической перспективе: с умалением одних и увеличением других. Значительное лицо стало «маленьким-маленьким. А Акакий Акакиевич, наоборот, стал таким большим-большим, огромным надо всем городом <...> Огромный Акакий Акакиевич и на нем весь Петербург, весь мир...» (245).

Итак, элементы трансгрессии в сценарии Л.С. Петрушевской связаны с «переводом» собственно нарративного повествования в синтетическое, литературно-кинематографическое, рассчитанное на то, что возможно или невозможно передать средствами мультипликационного кино, с испытанием пределов выразительности его языка. Петрушевская усиливает и обнажает конфликт повести Гоголя, отчасти модернизирует его, пытается визуализировать невидимое, сменить сослагательную модальность на модальность «изъявительную», возможную в действительности. Работа в русле современной метапрозы позволяет автору сближать разнородные дискурсы, усиливать символическое и метафорическое начала.

ЛИТЕРАТУРА

Гоголь Н.В. Шинель // Н.В. Гоголь Собр. соч.: в 7 тт. Т.3. М.: Худож. лит., 1966.

Зюскинд П. Кино – это война, мой друг! // П. Зюскинд, Х. итль О поисках любви: Киносценарии / Пер. с нем. Р. Эйвадаса. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2006.

Лотман Ю.М. О языке мультипликационных фильмов // Ю.М. Лотман Об искусстве. – СПб.: «Искусство», 2005.

Маркова Т.Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. Екатеринбург, 2013. № 2. URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/400/ФВ_2013_2_РЛ_XX-XXI_ст.%2008.pdf

Петрушевская Л.С. Сценарные заметки к мультфильму «Шинель» // Девятый том. М.: Эксмо, 2003. В тексте ссылки даются на это издание с указанием в круглых скобках номера страницы.

Розанов В.В. Сочинения. М.: Советская Россия. 1990.

Рыбальченко Т.Л. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (*стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.*) // Toronto Slavic Quarterly. № 44. Spring 2013. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_rybalchenko.pdf.

Шишкин М.П. Уроки каллиграфии: роман, рассказы. М.: Вагриус, 2006.

Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969.

Е.В. ПОНОМАРЕВА
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-343.4(Кабаков А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

НЕСКАЗОЧНЫЕ СКАЗКИ АЛЕКСАНДРА КАБАКОВА

Аннотация. Пономарева Е.В. «Несказочные сказки Александра Кабакова». В статье рассматривается художественный мир прозаического цикла А. Кабакова «Московские сказки: рассказы». На основе наблюдения за поэтикой цикла делаются выводы о принципах гротескного миромоделирования. Исследуются различные принципы реализации гротеска как способа конструирования специфического миробраза, содержащего сатирический модус авторской оценки действительности.

Ключевые слова: литературная сказка, прозаический цикл, современная проза, гротескная модель, сатирическое изображение, малая проза, художественный мир, творческая манера писателя

Художественная модель, созданная А. Кабаковым в цикле «Московские сказки» [Кабаков 2011], предполагает прочтение произведения с учетом нескольких векторов интерпретации. К таковым можно отнести понимание литературной сказки как исторически сложившегося специфического жанра, видоизменяющегося на конкретном литературном этапе [Липовецкий 1992; Овчинникова 2001]; осознание гротеска как особого принципа миромоделирования, позволяющего вскрыть абсурд действительности и выходящего за рамки набора отдельных художественных приемов [Манн 1996]; исследования потенциала малой прозы, организованной в циклическое художественное единство.

Каждая из этих составляющих не только не противоречит друг другу, а напротив, сливаясь в органическое целое, позволяет автору создать сложную художественную конструкцию, обладающую комплексом характеристик, придающих ей особую выразительность и оригинальность. Основанный на принципах игры, гротескно-карнавальной эстетики, сочетающий в себе занимательность сюжета и философическую серьезность «сказочной» морали (выраженной в эксплицитной и имплицитной авторской оценке), опирающийся на элементы сказочного жанра, цикл Кабакова легко воспринимается самой широкой читательской аудиторией. И читатель, реагирующий прежде всего на занимательные сюжеты, яркую внешнюю интригу, и читатель,

предпочитающий серьезную прозу, содержащую скрытые смыслы, могут по достоинству оценить это произведение.

Секрет успеха книги А. Кабакова – в органичном в своей противоречивости соединении авторской концепции действительности и формы ее воплощения. С одной стороны, избранная жанровая модель циклического единства – одна из типичных форм организации сказочного повествования, которая внешне служит упорядоченности, четкости, ясности изображаемого мира (цикл при этом понимается как «круг», гармоничная, устойчивая форма). С другой – именно цикл позволяет активно задействовать гротескную поэтику, так как, основанный на принципах концептуальной, сюжетной повторяемости, он может создавать эффект порочного движения по кругу (а в данном случае – буквально по «дантовым кругам», с представленностью полной палитры грехов, по большей части наносящей вред именно душе человека).

Порочный круг затягивает и не выпускает героев А. Кабакова за свои пределы: многократно повторяющиеся, отражающиеся словно в зеркале судьбы, исторические события, жизненные ситуации и исходы, страшные ошибки, подводят читателя к ощущению трагического тупика, который в условиях алогичной действительности, воспринимается как норма.

Специфически опредмечивается в условиях конструирования гротескной сатирической модели жанровая форма малой прозы литературной сказки. По наблюдениям Ю.В. Манна, «в любом сатирическом изображении – не обязательно гротескном – нарушаются те принципы объективного, словно не зависящего от автора, развития действия, которые, по Гегелю, составляют основу «большого эпического стиля». Уже само сатирическое задание заставляет обычно писателя властно «переформировывать» явления и факты, наводить «свой» порядок. Образуется тот *угол зрения*, который мы обычно называем сатирическим заострением, сгущением [Манн 1966: 16].

Постулируемая ученым идея в полной мере реализуется в книге. С одной стороны, авторская сказка сохраняет принципы, обусловленные жанровой памятью: специфическую сюжетность, яркую фабульность; наличие волшебного мистического компонента; условность хронотопа (вмещающего в себя «мистические места», где происходит встреча двух миров, – настоящего и прошлого, живого и неживого, реального и мистического). Сказочный компонент проникает и в ассоциативный план, сопряженный с функционированием целого ряда волшебных деталей, предметов (ковер-самолет) и др. К сказочному можно отнести и особое конфликтостроение; ряд интонационно-ритмических маркеров, репродуцирующих атмосферу рассказывания,

повторяемости фразовых единиц, сегментов текста. Безусловно, с жанровой памятью соотнесены устойчивые образы царевны лягушки, серого волка, дурака. Отметим, что последний устойчиво функционирует в пространстве сказок, представляя целый корпус вариативных образов, большая часть которых непосредственно сопряжена с безумием. Мотив безумия, принимая характер философски окрашенного, реализуется через целый пласт семантически близких образов: безумие как следствие такой жизни, безумие как рецидив событий; безумие как юродство, как миссия страдания за грехи – и близких, и человечества в целом («Красная и серый»).

Подчеркнутое авторское стремление к обобщению, желание верить происходящее сегодня бытийным смыслом подталкивают автора к расширению, казалось бы, и без того объемного сказочного контекста через обращение к поэтике близких по природе жанров, соотносимых со сказкой своей универсальностью, ориентацией на явную и скрытую мораль: мифа, притчи, легенды, в том числе библейской. Этим обусловлено фрагментарное появление притчевой интонации, стилизация текста под библейский слог (как правило, сопровождающий мотив изгнанничества, образы людей, лишенных родины и дома). Актуализируется мотив неприкаянности, появляется образ «вечного жиди». Версейность, анафория, свойственные библейскому слогу, специфическая интонационно-ритмическая организация сопровождают и «апокалиптические фрагменты», речь в которых идет о неминуемом наказании человечеству за житейские грехи, суету, подлость и рвачество. По существу Кабаковым экстраполированы на современность все круги ада, в которые, в соответствии с гротескной эстетикой, помещены и отрицательные персонажи, и традиционно высокие герои: Икар, Прометей. Рисуя их сниженные образы, лишая их некой избранности, автор все же оценивает этих людей по-иному. Они заслуживают не восхищения, а понимания и, может быть, доли снисходительности. Но, порожденные этой действительностью, воспитанные ею же, они не осуществляют своей высокой миссии: «Икар» разбивается не от желания сделать то, что не под силу остальным, не от стремления преодолеть силу земного притяжения. Для его сниженного двойника это способ свести счеты с обидевшей его жизнью, невозможность по-иному разорвать ее порочный круг, не позволяющий герою найти точку опоры в жизни. «Прометей», пытающийся вернуть огонь людям, почти «волшебным образом» влезший на столб и как будто зависший в воздухе для того, чтобы подключить фонарь, выведенный из строя властями подлежащей сносу московской окраины, внезапно мысленно начинает отождествлять себя со своим «великим прагероем», но тита-

ном на самом деле не является: его печень разрушается не орлом, а алкоголем, да и предназначения своего он не вполне понимает. И к тому же герой – не исключение из правил, а скорее, воплощенная закономерность: человек, занимающийся «пустым» делом (беспреданно думающий и производящий какие-то записи), не имеющий дома и даже не всегда временного пристанища, лишенный мускул для того, чтобы совладать с куда более сильными мира сего, к тому же не бесстрашный, а самый что ни на есть обычный человек, – он не в состоянии достичь той высоты, на которую поднялся герой античной мифологии. Новые «герои» выглядят столь же чужеродно в пространстве сказок, насколько намеренно вычурно, нарочито сама искусственно анекдотически организованная действительность маскируется под имитированные жанровые модели, восходящие к «высокой» традиции.

Сказка в своем каноническом варианте «обрекается» автором на саморазрушение, так как формально представленные в тексте ее носители либо сознательно профанируются, «разъедаются» авторской иронией, либо «не срабатывают» в условиях моделирования конкретной исторической действительности. Подробное знакомство с текстом «Московских сказок» позволяет понять, каким образом, оставаясь одной из самых каноничных, содержащих в себе гармонизирующее начало, оценочных моделей, сказка в цикле авторском цикле не обретает характер именно художественной модели, сохраняя при этом практически все ее формальные составляющие.

Трансформация концептуальной сказочной основы, задающая модус авторской оценки, экстраполируется и на форму. Одним из разрушителей сказочной атмосферы становится сам автор, позволяющий себе различные отступления, ломающие сюжет сказки, но формирующие вектор читательской оценки. Построенные на интонационно-речевых характеристиках, предельно ориентированных не просто на устность, а на ее сниженный вариант (с вкраплением «несказочных словечек» и конструкций), отступления не просто сообщают авторскую оценку: они помещают автора в единое историческое и смысловое пространство с героями, что, бесспорно, лишает его статуса как статуса «стороннего наблюдателя», так и высокогодемиурга. Это вызывает читательское доверие к человеку, не возвышающегося над действительностью, а оценивающего ее изнутри нее самой, не отделяющего себя от тех, о ком он рассказывает, но и не ставящего себя с ними на одну ступень – оставаясь при этом человеком, выносящим жесткие оценки, иногда напоминающие приговор. Одним из показательных фрагментов является финал первого рассказа – «Голландец», – выполняющего функцию рамы, представляющей экспозицию, включающего

завязку и объединяющего смысловые узлы книги. Псевдосказочная стилистика, сказочный ритм перебиваются авторской иронией, происходит снижение, «обытовление» ключевой для сказки категории чуда:

Вот раздувается над горизонтом низкая сизая туча, прошибает ее солнечными лучами, тянутся их золотые струны от неба к земле, будто на картине давно забытого живописца средней руки, а вот и ветер поднялся, завертелся, понес всякий мелкий сор, и не то первая дождевая капля упала, не то первый снег посыпался, или, может, вовсе ничего не произошло, истаяли незаметно облака, светлым металлом сверкнуло небо...

Неужто же мы станем бояться нечисти, которая еще, конечно, имеет место в нашем городке? Ну догоняет нас серый универсал, мелькает то в левом, то в правом зеркале, ну, кажется, старый «пассат»...

И черт с ним.

Что же это, что это, что?! [Кабаков 2011: 35].

Постоянное смешение чудесного и натуралистически-реального транслируется на стилистический уровень: язык сказки, байки соединяется с языком официального протокола, милицейской сводки (что является вполне органичным в условиях криминализованной действительности), неизменно подсвеченными открытой авторской иронией:

А на пересечении Рублевского шоссе с Московской кольцевой автомобильной дорогой дежуривший там сотрудник Государственной инспекции безопасности дорожного движения старший лейтенант милиции Профосов Н.Н. примерно в двадцать три часа пятнадцать минут того же вечера заметил движущийся с большой скоростью автомобиль «Фольксваген Пассат-вариант». Госномеров инспектор зафиксировать не смог, так как был ослеплен идущим изнутри машины ярким голубоватым светом, но не успел в этом свете заметить, что салон совершенно пуст, то есть водителя нет буквально никакого. Старший лейтенант по выработавшейся на правительственной трассе привычке отдал было этому безусловно специальному транспортному средству честь, но потом опомнился и с трудом меняя движение руки в толстом рукаве зимней куртки, перекрестился. Пустой же автомобиль унесся в сторону раздоров, жуковок и многочисленных горок и лишь минут через пять оттуда, где мерцало быстро удаляясь голубое сияние, к ногам Николая Петровича Профосова прикатился небольшой, со скромную дыньку, круглый предмет. <...> Как впоследствии сложилась судьба этого человека, неизвестно, т.е. из органов-то он уволился, это точно, потому что не мог вынести недоверия товарищей к своему рассказу, а куда потом устроился и чем теперь живет, никто достоверно не знает. Были слухи, что иногда в лунные ночи появляется на том самом месте,

где погибла душа Профосова, гаишник, от которого исходит голубое свечение, и что в руках у него вместо полосатой палки крупная берцовая кость, но это, конечно, чушь. Кто бы это позволил на особо режимной трассе стоять таким гаишником? [Кабаков 2011: 19-20].

С финалами рифмуются и зачины: так, зачин второго рассказа – «Проект “Бабилон”» в своем стилистическом решении органично сочетается с финалом «Летучего голландца»:

В некоторой префектуре затеяли поставить дом по адресу: улица Петрова, владение 3.

А. Кабаков активно использует клип-стиль, основанный на приемах монтажности, причудливом, доходящим до вычурности, сочетании высокого и низкого, бытового и бытийного, подчеркнуто прозаического и библейски-высокого, разговорного и ритмически выверенного начал, органичном как в рамках гротескной модели мира, так и в рамках изначально монтажного по своей природе цикла малой прозы:

Стены стали оседать, оплывать...

Пошли в рост на камнях тонкие деревца, поселились в руинах большие, не виданные прежде птицы...

Потекли, шурша, песочные струйки...

Дунул ветер, и улетел песок...

Сгинул «Бабилон», туда ему и дорога.

Добролюбова жалко, это правда. Была у него мечта, высота-высота, как у летчика из песни, но не сбылась. С другой же стороны – гордыня должна быть наказана и наказывается всегда. Да не так уж он и пострадал, говорят. Небольшой бизнес у него вроде бы остался на Кипре, ремонт и обслуживание высотных зданий. Ну лишь бы не заносился.

Нам-то хуже.

Смешались языки, и не понимают люди друг друга. Ходим мы по дорогам, а вокруг – все чужие. Неба не достигли, землю же утратили. В вышине над стенами тьма, во тьме над стенами огни, осыпаются стены прахом, и нет уж города, а ведь был [Кабаков 2011: 64]. (С. 64)

Ритмико-интонационная организация, часто основанная на системе троекратных повторов, использовании специфических лексических оборотов, обусловленных атмосферой рассказывания, неизменно стилистически сталкиваются с жесткой иронией, «нехудожественными» реалиями повседневности. В каждом из рассказов прослеживается предельная точность хронотопа, отсутствие неопределенности, условности пространства и времени; точные снижающие, подчеркнуты-бытовые подробности, растворяющие сказочную атмосферу детали. Единый, предельно неволебный хронотоп построен по принципу

расширяющихся концентрических кругов – Верхнее и Нижнее Брюханово, рублевки, жуковки → Москва → Россия → Вавилон; реальный мир ↔ потусторонний. Объединяющим началом при этом является мотив ответственности и неминуемой расплаты. А. Кабаков, оценивая современность, активно подключает предшествующие литературные традиции и помещает действительность в систему координат, заданных Гоголем, Салтыковым-Щедриным, Достоевским и Пушкиным. Это еще дальше уводит читателя от сказочного канона, но предельно углубляет произведение концептуально и продолжает расшатывать единый повествовательный стиль. В тексте появляются фрагменты, даже внешне оформленные по законам драматургии со свойственными этому роду литературы непременными атрибутами – диалогами и ремарками. Так, на страницах 96 – 97 автором производится намеренное снижение «Каменного гостя», с обыгрыванием сюжета и имитацией ритма этого произведения:

– И правда, кто? Не муж ли твой покойный
решил со мной поговорить о нашей
дальнейшей жизни здесь, в его квартире?
(Смеется.)

Он, видно, думает, что даже после
смерти
меня он может снова посадить?
Вот хрен ему!

(Берет трубку, слушает и падает замертво.) [Кабаков 2011: 96-97].

Эффект удваивается снижающими деталями, выраженными оксюморонно несочетающимися в едином контексте лексическими группами. В таких фрагментах открыто проявляется горькая ирония:

Трубка дергалась и искрила в его уже коченеющей руке, тихо визжала, изгибаясь и кусая свое голое плечо, Аня Балконская, а на паркете уже и не было ничего, одна лишь горсть праха, которую утром вымерли вон.

Сгребли кривым веником в пластмассовый розовый совок, вот и прощай, старик, до свидания.

Несчастный Иванов! Бедный ходок...

Сгинул вместе со своими смешными шестидесятью-семидесятью, с девками-бабами, любовью-кровью и всем этим нашим пенсионерским бараклом [Кабаков 2011: 97].

Мотивы расплаты, раскаяния, боли выступают в функции лейтмотивов. Однако в этой погрязшей в аферах, воровстве, обмане, корысти, мошенничестве и предательстве действительности, почти никто не способен взять вину на себя. Принять страдания за все человечество –

удел юродства. Не случайно сюжетно не проявляющийся, но концептуально значимый, нарисованный предельно натуралистическими красками, образ юродивой открывает и замыкает рассказ «Красная и серый»:

И никто их них не знает, что в специнтернате под Камышиным сидит на грязных и вонючих, наваленных на кривой кровати толстая тетка лет тридцати, качается и рвет желтые волосы на плоском затылке, качается и рвет, рвет и бросает. А когда к ней кто-нибудь подходит близко, то плюет длинной и тягучей слюной, но не попадает.

Да и что толку, если бы знали? Все равно не поняли бы, что это она переживает так за всех. Жалеет всех, и переживает, и расстраивается, а никто не понимает, вот она волосы и рвет, и плюется.

Тут от некоторых собственных мыслей впору и самому волосы рвать, рвать и плевать. А приходится терпеть [Кабаков 2011: 164].

Уже в зачине рассказа «Восходящий поток» демонстрируется логика обратности, абсурдизация и алогизм не только действительности, но и ее оценки самими людьми, позиция которых озвучивается автором-рассказчиком. Такие фрагменты отражают трагическое мировидение, отчетливо проявляющееся, несмотря на традиционное для Кабакова гротескное оформление. И в данном случае границы изображаемого выходят далеко за пределы Москвы. Читатель знакомится уже не со сказками и тем более – не с московскими:

Человечество вообще дурью мается.

Что стреляют, рвут на куски, головы отрезают и ими в футбол играют, ладно. Война. За священное дело независимости, за веру верную, за трубу мазутную, за любимого президента-вождя-эмира, выродка и мразь, – так всегда было и (стыдно говорить, но ведь правда!) всегда будет. Мерзки дела наши пред Господом, люди мы.

Но вот езда на доске с переворотами вверх ногами, спуск наперегонки со снежной лавиной, парашютный прыжок с малайзийского небоскреба – это зачем?... [Кабаков 2011: 165].

Рассказ «Красная и Серый», в очередной раз демонстрирует идею невозможности достижения идеала в действительности, трудного желания примирить мечту и реальность, вырваться за круг обстоятельств и уж тем более одержать победу над ними. И все же, по Кабакову, жизнь без идеала лишает человека смысла существования:

Прекрасен закат, полыхает небесное пламя, и тает воск. Не долетим.

Но лететь-то есть смысл только туда, вот в чем дело [Кабаков 2011: 176].

Даже если сама категория мечты, идеала предельно размывается, человек нуждается в ней. И потому вдвойне страшно, когда она иска-

жается, неминуемо заводит героев в тупик, вследствие своей предельной «неидеальности», искусственности, отстояния от правды и абстрактной высоты:

И мечта окрепла, сделалась единственной – оживить, оживить вечно живого ради хотя бы всеобщей справедливости, которой не пришлось на личную долю Добролюбова Э. В. Обманула индивидуальная судьба отставного надзирателя, обидела – так пусть же в масштабах человечества в целом восторжествует добро и счастье по заветам великого Ленина и под его же личным руководством!

Ах, мечты, мечты... Большая от вас беда [Кабаков 2011: 325].

В «Московских сказках» снижаются и традиционные детали сказочного хронотопа, являющиеся важным фактором мистификации как неотъемлемого атрибута волшебной сказки. Примером подобного решения может выступить зачин рассказа «Любовь зла», в котором намеренно демистифицируется и прозаизируется хротоп рассвета как времени столкновения с мистическими силами:

Одни и те же видения преследуют, одни и те же мысли донимают в бессонное предрассветное время – самое, как известно, мучительное для нас, подверженных привычной алкогольной интоксикации с последующим абстинентным синдромом [Кабаков 2011: 177].

Хронотоп Москвы соединяет в себе все узнаваемые приметы современности и большой истории; узнаваемые типы. Как правило, это реализуется посредством устойчивого хода: автором выбирается типичная точка в большом географическом пространстве столицы, куда автором сводятся как уже знакомые по нескольким рассказам, яркие «типичные» представители исторической действительности, так и обобщенные социальные типы. Такие фрагменты, являя подчеркнуто реалистическую характеристику действительности, с присущими ей установками на типичность, детерминизм, выявление причинно-следственных связей и мотивировок, в корне противоречат жанрово-стилевым принципам организации сказочного повествования. Это, скорее, подобие некоторой экскурсии, организованной автором для своих читателей (в ряде фрагментов автор как будто ведет читателей по улицам и закоулкам Москвы, эффект этого ощущения создается не только за счет внимания к топонимическим подробностям, но и за счет использования конструкции «мы», предполагающей совместные виртуальные действия, производимые рассказчиком и читателями):

Что же касается ларьков, то их, конечно, несли в конце концов – те, что были от метро через дорогу. Там, как известно, построили торгово-развлекательный центр «Петров-сити» и торгуют всем, чем хотят. <...> А вот те стекляшки, что у метро за углом, пока оставили, они не

на виду и окончательной стабильности не мешают, тем более, что у азеров все оплачено по полной программе.

К этому ряду, поднявшись из-под родной буквы «М», мы и спешим, к дальнему его концу. Там дают из окна рассыпающуюся в ладонях шаурму, там, рядом с шаурмой. Всегда есть в продаже ломкие пластмассовые баллоны «Очаковского»... <...>, там можно пристроиться у неширокой пластмассовой доски по соседству с соотечественниками и провести с ними достойную беседу, там продолжается существование, для которого создан человек [Кабаков 2011: 220-223].

Условность хронотопа проявляется в свободном соединении времен, причем, это достигается не только при помощи волшебства, мистики (встреча героя с духами, снижено именуемыми «труппами», на кладбище; совместное стояние в очереди за коврами, а затем и совместный «угон» транспортного средства – ковра-самолета – живыми героями в компании с давно покинувшими этот мир), гонки по московским улицам персонажей, населяющих современную Москву, и мертвецами на «летучем голландце», соединение призраков истории (оживший от поцелуя пенсионера Добролюбова Ленин) и лишённого какого бы то ни было волшебства, но от этого не менее фантазмагорического настоящего.

Концентрированная гротескная манера, являющаяся основой «Московских сказок», проявляется в нескольких ипостасях: автором отчетливо демонстрируется мотив движения по кругу – читатель, знакомый с предшествующими историями, вновь прочитывает, только в сжатом виде, историю героев – «вечного жида», «агасфера» Ильи Кузнецова и пострадавшего от «утраченной любви» к царевне-лягушке, а на самом деле – от мясорубки страшной исторической действительности, прогнавшей человека через цепь лишений, окунувшей в горнило крови, вынужденный жить в коммуналке на окраине Москвы вместе с «неплохими соседями из абхазских беженцев», отставной полковник Игорь Капец (полная история героя представлена в рассказе «Любовь зла», а ее «концентрат», смысловое ядро – в следующем за ним произведении «В особо крупных размерах»).

Очевидна подчеркнутая типичность происходящего, сочетание низкого (условий, правил, норм жизни) и высокого (идеального, сказочно недостижимого, нереального, в том числе и того представления о человеке, на который так упорно ориентировала классика, чьи рецепты совершенно опровергаются современной действительностью):

«Ищет человек приключений на свою уже много чего испытывавшую жопу, особенно наш человек, русский, что отмечал – ну, другими словами – в ряде своих произведений еще писатель Достоевский. Пи-

сателя этого мы здесь зря упомянули, потому что с ним как заведешься, так и завязнешь, он про нас много такого написал, что лучше бы и не знать никому» [Кабаков 2011: 224].

Неслучайно единственным автором, чье мировидение срабатывает безотказно и абсолютно, становится Гоголь, чье присутствие (и на уровне конструирования образов, и на уровне оценок, и на уровне коммуникативной авторской стратегии, и даже в стилистике произведения – буквального калькирования отдельных смысловых ходов и фрагментов) неизменно ощущается читателем.

Таким образом, анализ «Московских сказок» А. Кабакова приводит к заключению о том, что произведение построено на соединении таких гротескных принципов, как абсурдизация, алогизм действительности и поступков героев. В нём парадоксально прочитывается и авторская позиция: с одной стороны, читателя сопровождает иллюзия вневходимости рассказчика, как будто бы беспристрастно раздающего хлесткие оценки героям и ситуациям, не сочувствующего никому вполне, в своей иронии доходящего до сарказма. С другой, – причисление себя к «мы», позволяет рассказчику попасть в одно сематическое событийное и оценочное поле с читателем, не отделять себя от происходящего, от чувств и настроений, рождающихся от пережитого им как частью этой Москвы, этой России, этой Большой истории.

Сказка с присущей ей условностью хронотопа, возможностью свободного сочетания несочетаемого, мистическим содержанием, волшебством позволяет расширить возможности создания художественной модели мира. Основанная на принципах реалистического гротеска, сказка утрачивает свойственное ей тяготение к каноничности, условности, предсказуемости характеров, сюжетных ходов, финалов, открытое морализаторство. Свободное смешение существующих сказочных, притчевых, анекдотических сюжетов, опора на мощный интертекст, литературную сказочную и классическую пратрадиции, позволяет вывести повествование на новый уровень, добиться гибкости художественной модели, пластичности изображения. «Московские сказки» представляют собой репрезентативный вариант постмодернистской организации дискурса – эклектического, причудливо сочетающего стилистические приметы, присущие различным функциональным стилям, различным дискурсивным практикам.

Несмотря на монтажность композиции, свойственной циклу и сказке как жанру, книгу в целом отличает логическая стройность и строжайшая выверенность: все истории героев доводятся до конца (живые улетают на ковре самолете; уходят в затворничество, живут своей жизнью; мертвые «живут на кладбищах», собираются на «балу»

на Красной площади; лишь немногие – особенно неприятные, чужие автору, вообще не удостоиваются никакого внимания в финале произведения – Руслан Абстулханов, Володечка Трофимер, Олеся Грунт – они как бы вне миров, сами по себе, жизнь этих «великих грешников» складывается таким образом именно по их воле, а не по воле случая или обстоятельств).

Соединение возможности выразительности и значимости отдельного фрагмента, подробно представленного в каждом из рассказов цикла, и масштабного эпического полотна, понимаемого как цикл в целом, позволяют не упустить частностей и в то же время изобразить действительность во всей ее полноте, дать «развернутую карту» Москвы и России в целом, с наполняющими ее сюжетами, характерами и нравами.

ЛИТЕРАТУРА

Кабаков А.А. Московские сказки: рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2011. 380 с. Далее цитируется по этому источнику.

Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х г.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 184 с.

Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Сов. Писатель, 1966. 193 с.

Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): дисс... д.ф.н. 10.01.01. РЛ, 10.01.09 – фольклористика. М.: МГОПУ им. Шолохова, 2001. 387 с.

О.Ю. БАГДАСАРЯН

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-31(Байтов Н.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ Н. БАЙТОВА И ПОЭТИКА РОМАНА «ЛЮБОВЬ МУРЫ»¹

Аннотация. В статье на материале романа «Любовь Муры» рассматривается стратегия Н. Байтова по созданию текстов пограничного типа. Использование автором техники *ready-made* задает новые сценарии чтения произведения, акцентирует внимание на дихотомии «письмо-чтение» и сообщает эпистолярному роману новое жанровое измерение.

Ключевые слова: современная литература, авторская стратегия, *ready-made*, эпистолярный роман, жанровая трансгрессия, Н. Байтов

Николай Байтов знаком читателю прежде всего как поэт, бук-артист, организатор литературных акций. Прозу Н. Байтов публикует с 1989 года, однако серьезное внимание критики она привлекла в 2011 году, когда в издательстве «Азбука-Аттикус» вышел сборник рассказов «Думай, что говоришь», за который автор впоследствии получил премию им. Андрея Белого.

Критики подчеркивают склонность Байтова к экспериментам, называют его одним из самых последовательных постмодернистов среди современных отечественных писателей [Голубкова 2012], говорят о том, что в манере автора – склонность к мистификациям, создание текстов «некомфортных», вызывающих у читателя недоумение или фрустрацию [Гулин 2013].

В эссе «Эстетика не-Х» Байтов выступает с критикой концептуализма, который распространил требования к «выраженности» художественного жеста, отчетливости артикуляции далеко за собственные пределы. [Байтов 1999: 254-258]. Такому типу письма писатель противопоставляет письмо «недискурсивное», сосредоточенное на парадоксах. Свою художественную стратегию Байтов обозначил в речи при вручении премии им. А. Белого – как поиск «нестыкков между реальностью и речью», всевозможных «турбулентностей», «возникающих

¹ Доклад подготовлен в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

при их – отнюдь не гладком – взаимодействии» [Байтов 2011]. Демонстрация этих турбулентностей у писателя неизменно связана с мистификациями, литературной игрой, созданием текстов пограничного типа, всякого рода стилизаций, с трудом опознаваемых или вовсе не опознаваемых читателями как стилизации.

В 2013 году вышли сразу две книги Байтова – «Ангел-вор» в «Православной серии» издательства «Эксмо» и роман «Любовь Муры» – в серии «Уроки русского» издательства «Новое литературное обозрение». Байтов, всю жизнь занимающийся бук-артом, безусловно, не мог не участвовать в выборе, обсуждении и одобрении дизайна собственных книг, между тем трудно представить что-то более разноразличное и в плане оформления, и в плане позиционирования на рынке, чем эти вышедшие одновременно две книги автора.

Обложка книги «Ангел-вор» и издательская аннотация обыгрывает стилистику популярных в настоящее время литературных проектов с религиозной (православной) тематикой (в частности, обложка буквально «цитирует» оформление книги Архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы» (М.: Изд-во Сретенского монастыря; «ОЛМА Медиа Групп», 2011). Выпущенная же «НЛЮ» книга «Любовь Муры» позиционировалась в совершенно ином ключе, причем автор и издательство анонсировали книгу по-разному.

Издательство рекламировало книгу, намеренно акцентируя ее фикциональный, интригующий характер: «Роман в письмах о запретной любви двух женщин на фоне одного из самых мрачных и трагических периодов в истории России – 1930-1940-х годов. Повествование наполнено яркими живыми подробностями советского быта времен расцвета сталинского социализма. Вся эта странная история началась в Крыму, в одном из санаториев курортного местечка Мисхор, где встретились киевлянка Мура и москвичка Ксюша...» [Байтов: НЛЮ]. Аннотация активизирует сразу несколько обсуждаемых и важных для современной культуры тем (недозволенная сексуальность, травматический опыт истории, культура повседневности), которые, возможно, ожидает найти читатель в подобном автодокументальном тексте, однако «Любовь Муры» с названными темами почти не работает. Отношения Муры и Ксении на протяжении всех лет остаются дружескими и не переходят условную границу «запретного»; историческое время входит в письма Муры, скорее, эхом (как указания на какие-то события, о которых героиня прочитала в газете «Правда» или услышала по радио), оккупация и война тонут в привычном потоке Муриных жалоб; обещанные же в аннотации «яркие живые подробности советского быта» не выглядят такими уж ярким и живыми. Героиня рассказывает

о тяготах своей коммунальной жизни, но эти тяготы (поиск хны, нехватка денег, просьба прислать крепдешин) не настолько специфичны, чтобы вызвать прилив особенного интереса. В итоге история Муры и Ксении для читателя действительно оказывается «странной», но не по причине неожиданности сюжетных коллизий, а из-за трудностей восприятия и непроясненности художественного намерения автора, который настаивал и настаивает на том, что его текст – это так называемый «ready-made», или «found-poetry».

Байтов утверждает, что письма были найдены им в Москве в Трубниковском переулке, когда они с приятелем в середине 1980-х гг. лазили по опустевшему дому. Обнаруженную на антресолях пачку писем Байтов разобрал и попытался систематизировать [Литвак 2013]. Письма Муры, а также марки с конвертов частично были использованы автором в бук-арте «Ботаника», целиком же, по словам Байтова, переписка публикуется впервые.

Как известно, ready-made (RM) – техника, предполагающая, что обратившийся к ней художник извлекает уже существующие объекты из «родного» для них пространства и перемещает их в иной контекст, раскрывая, таким образом, какие-то новые свойства «присвоенного» объекта. Этот жест «присвоения» или «переноса» проблематизирует и статус произведения как «уникального», и представления об искусстве как сфере бытования «единично-художественного», т.е. пересматривает традиционные представления о границах искусства. Литературный ready-made, по указанию Байтова, имеет еще более странный характер, поскольку «жест присвоения, лежащий в основе RM, «базируется уже непосредственно в языке как самой первой из доступных литератору “готовых вещей”». Для художника слова ситуация RM двусмысленна с самого начала: присвоенный и созданный объекты сделаны из одного и того же материала, а процедура их различения фактически не выработана» [Байтов: READYMADE]. В своем эссе о RM Байтов остроумно предлагает читателю отличать настоящий RM от имитации по так называемой «энтропии авторства»: «в случае действительного RM доля «неверящих» всегда остается вблизи 50 %, т.е. в области максимальной энтропии мнений» [Байтов: READYMADE].

Думается, однако, что трудноосуществимое отграничение литературного RM от имитации не сулит в действительности какого-то особенного эвристического эффекта. Гораздо важнее, что этот авторский жест «присвоения» вносит в роман и в возможные сценарии его чтения и интерпретации.

«Любовь Муры» – это 550-страничный текст, почти полностью состоящий из писем киевлянки Муры своей московской подруге Ксе-

нии Курисько. Женщины познакомились летом 1934 года на курорте в Мисхоре, и сразу же по возвращению в Киев Мура инициировала переписку, которая длилась в общей сложности почти пятнадцать лет. Среди опубликованных писем только два написаны Ксенией (оба по каким-то причинам не были отправлены). Ксения сохранила также и письма Муриной дочки Иды.

Мура занимает должность заведующей дошкольным учреждением (детским садом), много работает, участвует в конференциях, комиссиях и прочем. В письмах много жалоб – на нехватку денег, на здоровье, на дочь, на семейные обязанности, которые не дают возможности чувствовать себя в достаточной степени свободной. Ксения и Мура обсуждают и мужчин, которых Мура, как правило, находит «недостойными» ее. Судя по письмам, подруги пересылают друг другу фотографии, книги и журналы, ноты, духи, ткани (на платья и пальто) и многое другое.

Переписка тактично комментируется автором, который сознательно принимает на себя роль «реставратора», музейщика: он любовно разбирает письма, расставляет их в хронологическом порядке, указывает на временные лакуны, старается определить датировку писем, если в них вдруг не хватает листочка или не отмечена дата написания. Авторские комментарии описывают «облик», «фактуру» Муриных посланий («Начало письма отсутствует. Письмо на маленьких листочках карандашом...», «на обороте серого телеграфного бланка» [Байтов 2013: 330]); обозначают следы Ксениного «присутствия» («Курсивом в Муриных письмах я буду выделять то, что она сама подчёркивает – теми же чернилами, как правило, одной чертой» [Байтов 2013: 18], «подчеркнуто красным карандашом Ксени» [Байтов 2013: 200]).

Интонация автора – интонация вовлеченного читателя, заинтересованного в реконструкции попавшей в его руки истории, но при этом отчетливо осознающего невозможность «уверенного тона» и, по меткому замечанию И. Гулина, выбирающего позицию «самоумаления» [Гулин]: «...С другой стороны (от противоположного), если Мура писала подряд, то, возможно, она бы не повторила это «очень и очень», а вот если сперва прочитала написанное прежде, а потом стала продолжать, тогда это повторение скорей могло случиться. – Так, что ли?.. [Байтов 2013: 267].

Несмотря на любовные отношения автора к главной героине романа и на ее поражающую воображение эпистолярную активность, Мура вовсе не кажется человеком неординарным или хотя бы просто «одаренным». Это, скорее, среднестатистическая «советская полуин-

теллигентка» – выдает ее язык, в котором сплавлены книжная, чрезмерно экспрессивная лексика с канцеляризмами советской эпохи:

«Вы являетесь для меня человеком, с которого я беру пример, и издали, на расстоянии я «воспитываюсь» на Вас, не говоря уж об аромате Ваших внешних проявлений. Может быть, я начинаю Вас идеализировать?» [Байтов 2013: 51].

С течением времени стиль Муры не становится отточеннее, разве что под влиянием своего адресата она начинает изучать французский – соответственно, в письмах появляется больше французских фраз.

Если рассматривать роман как «человеческий документ», то история Муры и Ксении имеет фабулу, но не имеет сюжета. Письма Муры очень однообразны – она всегда пишет об одном и том же – о себе. Разбросанные, чрезвычайно детализированные описания Мурой собственной жизни по большому счету не сообщают читателю ничего нового: героиня в течение многих лет жалуется на неустроенный быт, на тяжелую, выматывающую работу, куда-то ездит, встречается с Ксенией, обменивается с ней по почте книгами. В целом история взаимоотношений героинь вызывает скорее недоумение – за пятнадцать лет изменилось лишь то, что должно было измениться неизбежно: героини постарели, дети повзрослели, слегка поутихло первоначальное восторженно-страстное Мурино чувство к своему адресату.

От окончательной деструкции это свидетельство вполне хаотической человеческой жизни защищают лишь хронология и собственно опыт письма, который заставляет воспринимать Мурино существование в метафорическом ключе и в конвенциях эпистолярного жанра – как «историю о жизни, целиком ушедшей в слова» (О. Рогинская).

В романе практически отсутствуют Ксенины письма, по письмам же Муры ясно, что ей то и дело приходится вымаливать у подруги «восточку» или «свежую фотокарточку» – и в этом смысле именно Мура выглядит как активный, действующий герой. Однако упоминания о том, *что* Ксения действительно делает (кроме книг и журналов, частенько пересылает Муре деньги, после войны помогает Иде, поступившей в художественное училище, и т.д.) встраивает переписку в систему координат «слово – дело», и в ней Мура, безусловно, проигрывает «молчаливой», скупой отвечающей на письма Ксении. Более того, Мурин опыт письма ни к чему не приводит и в романе выглядит как принципиально незавершенный: помещенное в конец книги послание не только варьирует обычные для Муры мотивы (здоровье, работа, чтение, дети), т.е. не выглядит как «итоговое», но и снабжено уведомлением автора, в котором тот говорит о проблематичности датировки письма: *«Без даты. Внизу письма стоит карандашная пометка – «48».*

Но по смыслу я склонен относить это письмо к весне или лету 50-го <...> А может быть, она умерла даже в начале лета, – тогда это письмо может быть сдвинуто на год назад...» [Байтов 2013: 549].

Таким образом, статус текста как эпистолярного романа (да еще и составленного из якобы «невыдуманных писем») задает сценарий чтения «Любови Муры» как человеческого документа, в котором, если следовать Л.Я. Гинзбург, важнейшей чертой становится «установка на подлинность»: работая с данными ему событиям, художник (а потом и читатель) должен обнаруживать в них «энергию исторических, философских и психологических обобщений» [Гинзбург 1999: 8]. Однако роман Байтова мало способствует обобщениям: события Муриной длинной «негладкой» жизни так и не складываются в судьбу. Ее бесконечные послания предстают длящимся драматическим опытом самоописания, поддерживающим человека в повседневности, но бесполезным в плане обнаружения логики собственной судьбы.

Дополнительный / иной способ интерпретации задается авторским жестом «присвоения»: называя роман «ready-made» и обрамляя переписку своим предисловием и комментариями, Байтов добавляет в эпистолярный роман новый уровень и переносит внимание с опыта письма на опыт чтения, который становится объединяющим для героев, автора и читателей.

Чтению в романе отведено особое место. Мурины послания хранят следы ее читательской активности по отношению к не сохранившимся Ксениным письмам. Следы эти – в диалогической структуре письма, в настройке «на адресат», в цитированиях, начинаемых с «Ты пишешь...», в небольших, но заметных изменениях эпистолярного стиля (так, под действием Ксении Мура избавляется от своего любимого словечка «ароматный»).

Книги в течение всех пятнадцати лет остаются у Муры и Ксении, пожалуй, самой стабильной (и потенциально наименее конфликтной) темой для обсуждения – это непрекращающийся обмен читательским опытом. Перечень фигурирующих в Муриных письмах авторов и текстов поражает (от рекомендованного Ксенией Сенеки до «классиков» советской литературы), она страстно любит Р. Роллана и «реферерирует» в письмах множество его произведений, особенно восхищаясь Аннет, образ которой буквально используется Мурой для «самоконструирования»: «Пока что поражаюсь правильности некоторых психологических суждений Аннет. До чего они места совпадают с моими переживаниями...» [Байтов 2013: 59]; «Призываю на помощь образ Аннет, беседую с ней, как бы она поступала в таких случаях...» [Байтов 2013: 409] и т.д.

И если в довоенных письмах Муриной отрадой, наряду с чтением, были музыка, французский язык, прогулки на Днепр, сам процесс письма, то ближе к концу романа именно чтение выглядит как самое сильное Мурино утешение: *«Свою свободную минуту я отдаю чтению. Читаю наши последние издания книг советских писателей и если попадает ко мне хорошая книга – нахожу в ней большое утешение»; «Хорошая книга – праздник. В течение дня я бодрей занимаюсь всем своим обычным, зная, что вечером меня ждёт наслаждение – хорошая книга. Даже боли, кот. донимают меня, легче переношу за чтением»* [Байтов 2013: 550].

По отношению к Муре и Ксения, и автор выступают «влюбленными читателями». Ксения не уничтожает Мурины письма, хранит их и перечитывает. Траектория ее чтения (следы красного карандаша и редкие заметки на полях писем) вырисовывает в книге новый сюжет и становится дополнительным способом конструирования и образа пишущего, и образа адресата. По Ксениным отметкам («И меня касается!»), подчеркиваниям, скупым комментариям становится понятно, что в Муриных письмах она ищет отнюдь не только созвучий. Ксения критически относится к некоторым поступкам и высказываниям своей подруги, благодаря ее карандашу заметнее становится Мурина сосредоточенность на себе, неверие в собственного ребенка, пренебрежение к матери, неискренность (в которой Ксения и обвиняет Муру время от времени, вызывая взрыв самооправданий).

Наконец в Муриных посланиях процесс чтения (и особенно чтения писем) описан как очень интимная, почти телесная практика. Писать Мура может везде: дома, на работе, на конференциях, в поездах, даже в парикмахерской, в то время как чтение (и особенно чтение писем) требует камерности, отгороженности от мира: *«Получила 2 письма... Отделивши себя от мира ширмой, я их «облизывала» в течение часа. Я не люблю, когда самые сокровенные чувства, т.е. внешние проявления их, заметны окружающим, мне было бы неприятно, если бы даже мама видела улыбку счастья при чтении Ваших писем»* [Байтов 2013: 92].

Такая интимизация чтения роднит Муру с автором, который описывает в предисловии свой собственный опыт чтения Муриных писем как процесс страстный и волнительный: *«Я ... дышал и не мог надыхаться сладостным бумажным прахом. Я изучал орфографические и пунктуационные особенности её письма и забавные странности её речи»* [Байтов 2013: 6], и в итоге признается, что готов был бы стать Муриным любовником.

Читателю романа, таким образом, достается текст, который уже многократно прочитан, и все «следы» чтения в нем заботливо сохранены автором-реставратором, разделяющим с героями их страсть к чтению.

Определяя текст как «ready-made» и сводя свою роль до статуса чуткого, сомневающегося комментатора, автор предлагает читателям «совместное пребывание в неизвестности» [Гулин 2013], однако эта неизвестность в действительности оказывается своего рода «суперпозицией», поскольку именно она проясняет «scopus текста». Любовное, замороженное, повторяющееся чтение (о котором говорит автор в предисловии и которому – не без иронии – призывает предаться читателя) приемлет всякую интерпретацию, п.ч. любой смысл, обнаруженный читателем в тексте-ready-made, будет «вчитанным». Чтение в данном случае становится всеобъемлющей и всех-объединяющей практикой, превращающей «Любовь Муры» из эпистолярного романа в художественный проект, главная задача которого, как не без лукавства отмечает автор, – воскрешение «чтением» когда-то живущих людей – ТАМ, в области литературных героев: *Могут возразить, что Татьяна – персонаж, а Мура живая (была живая). Нет, не так всё просто. – Вон Даниил Андреев в «Розе мира» описывает область «литературных героев», – ему было открыто, что там это такие же реальные сущности. Или почти такие же... Как бы там ни было, вопрос этот очень сложный. Если здесь есть какой-то грех, то я его полностью беру на себя, – так что читатель может совсем об этом не думать* [Байтов 2013: 7]. Таким образом, эксперимент Байтова по созданию текста с неопределенным статусом, играющим на «энтропии авторства» и балансирующим между документальным и художественным, наивным и «изоощренно-авторским», приводит к парадоксальному жанровому эффекту – превращению эпистолярного романа в роман, где внутренним сюжетом, производящим самый сильный эстетический эффект, становится не письмо, а чтение.

ЛИТЕРАТУРА

Байтов Н. READYMADE как литературная стратегия. URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/BYTOV/statji/6.html>

Байтов Н. Любовь Муры. М.: НЛО, 2013.

Байтов Н. Речь при получении премии / Премия Андрея Белого 2011 года. URL: <http://belyprize.ru/?pid=411>

Байтов Н. Эстетика не-Х // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 254-258

Гинзбург Л. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999.

Голубкова А. Литературный задачник // «Новый Мир». 2012. №4.

URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/4/g14-pr.html

Гулин И. Приключения информации (5.07.2013)/ URL:
<http://archives.colta.ru/docs/26941>

Литвак С. Автор-мать и его музей // НГ. Ex Libris. URL:
http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-06-27/6_love.html

Страница Н. Байтова на сайте издательства «Новое литературное обозрение». URL:: <http://www.nlobooks.ru/node/3482>

Н.В. БАРКОВСКАЯ

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-193

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-43

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ЭКЛЕКТИЗМ В КНИГЕ КОМАРА И МЕЛАМИДА «СТИХИ О СМЕРТИ»¹

Аннотация: в статье доказывается, что книга «Стихи о Смерти» Комара и Меламида обладает всеми признаками книги стихов, хотя большинство текстов написаны прозой. Рассматривается соотношение словесного и визуального компонентов в оформлении и композиции книги. В качестве центральной темы представлена тема смерти; высказаны предположения о возможной роли «концептуального эклектизма», провозглашенного авторами в качестве важнейшей художественной стратегии.

Ключевые слова: книга стихов, соц-арт, эклектика, сталинский проект, авангард, современная литература, ирония

Виталий Комар и Александр Меламид – создатели соц-арта (1970-е гг.), направления, где совмещались принципы пародийно воспринятого соцреализма в живописи с американским поп-артом. В середине 1980-х гг. ими была составлена книга «Стихи о Смерти», опубликованная на немецком и английском языках. На русском языке книга вышла в издательстве «Прогресс-Традиция [Комар В., Меламид А. 1999], в 2011 г. опубликована в издательстве Германа Титова, составляющего «Библиотеку московского концептуализма» [Комар, Меламид 2011].

Обложка выполнена в стилистике соц-арта. На красном фоне помещена квадратная иллюстрация: парад на Красной площади, уходящие вдаль стройные ряды военных, алые флаги на фасаде Государственного Исторического музея, в самом центре «украшенные» заключенными в круг двумя черепами в профиль, вероятно, Ленина и Сталина. Такое оформление выражает идею массового гипноза советских людей (лиц не видно, только военные мундиры) культом нового бога, который есть бог смерти. Сверху черными буквами, создающими торжественный и траурный контраст с красным фоном, обозначены фамилии авторов, без инициалов (как без инициалов писались псевдонимы).

¹ Статья выполнена в рамках проекта «Книга стихов как культурный феномен России и Беларуси», грант РГНФ № 13-24-01001.

мы-эмблемы «Ленин» и «Сталин»), под иллюстрацией белыми буквами помещено название «Стихи о Смерти». Так уже обложка остраивает стереотипы советской идеологии: вместо вечно живых вождей – черепа, цвет смерти – белый (ср. «Цвет смерти – это цвет белой кожи. Цвет смерти, который я увидел в маленькой дырочке джинсов» [Комар, Меламид 2011; 21]; «Пустота социального. Белые дома московских новостроек. Антиутопия в искусстве. По словам Гройса, движение русской мысли идет от соц-арта к пустоте <...> от Сталина к Хрущеву. Белый ужас, китайская смерть» [Комар, Меламид 2011: 299]). Название ассоциируется с популярными антологиями советского времени, типа «Стихи о Родине», «Стихи о Ленине». Подобные подборки были направлены на утверждение (если не воспевание) предмета, в данном случае темой книги становится смерть, что может свидетельствовать либо о крайней степени разочарования/отчаяния, либо о декадентской трансгрессии/эпатаже, либо об ироническом импульсе всей книги. Авнтитул содержит на черном фоне красными буквами фамилии авторов, белыми – название, титул – на белом фоне красными буквами фамилии авторов, черными – название книги. Таким образом, варьируются красный, черный и белый цвета, что характерно для всей книги в целом, не смотря на цветные репродукции картин, поскольку в них, как правило, также доминируют черный и красный.

Необычно для книги стихов и внутреннее «устройство» книги Комара и Меламида: на левой странице – цветная иллюстрация (воспроизводящая картины или инсталляции авторов), на правой странице – текст (есть развороты, целиком занятые текстом или картиной). Но соотношение изображения и текста тут необычно для книжной иллюстрации, где изображение призвано было дополнять текст, визуализируя образ героя, напряженный эпизод сюжета, пейзаж и т.п. В книге «Стихи о Смерти» есть варианты традиционные: в самом начале текста «Призрак бродит по Европе, призрак эклектизма» соответствует изображение Ленина в расстегнутом пальто, с поднятым воротником, угрюмо смотрящего вполуборот на зрителя, на плечах Ленина восседает скелет. Или, например, тексту «До сих пор снится подмосковный лес. Глинистая тропа среди кустов малины и на ней неожиданно увиденный труп черного крота, облепленный роем темно-синих мух» соответствует «ностальгический» портрет пьяницы со стаканом и бутылкой водки в руках, размытый, едва выступающий из черного фона, причем на лацкане пиджака у пьяницы виднеется Звезда Героя, полученная, вероятно, за подвиги в Великой Отечественной войне [Комар, Меламид 2011: 150-151]. Но есть и другие варианты, где сюжетное соответствие не столь очевидно, например, размышление о рекламе

бытовой техники («О, мертвая поэзия рекламных фотографий!») сопровождается картиной в духе соцреализма: отец, прижимая к себе сына с красной книгой в руках, указывает потомку вдаль, за драпировку из красного знамени (в светлое будущее коммунизма, надо полагать), над головой персонажей темное грозное небо. Разумеется, здесь уловлена фальшь и рекламы, и идейной живописи соцреализма, но нет переключек на уровне сюжета (нарратива). По мнению Дм. Голынка, «Стихи о Смерти» не столько книга, сколько полиграфическая версия визуального проекта, типографски размноженный выставочный проект [Голынка 2000]

Отсутствует логическая или событийная связь между отдельными текстами, что делает невозможным линейное развитие сюжета. В афоризмы, высказывания, суждения вклиниваются полуабсурдные изречения, так, например, трижды появляется в книге афоризм: «Мышь – не белка. Грецкий орех съесть не может» [Комар, Меламид 2011: 16, 29, 100].

Необычен и сам вид текстов. Страница выглядит трехслойной: на белом прямоугольнике страницы – черный квадрат, поверх которого белые буквы текста (вариант: буквы прорезаны, белый лист просматривается через черный квадрат, как белое пятнышко в дырке джинсов). Авторы называют такую организацию текста «квадростих». Тут важен контраст яркой цветной картины слева и черно-белого «негатива» текста справа. Кроме того, черный квадрат, несомненно, отсылает к знаменитой картине Казимира Малевича «Черный супрематический квадрат» (часть триптиха, включающего также черный круг и черный крест – фигуры, активно используемые Комаром и Меламидом). Дмитрию Голынку геометризованная чернота, изрезанная фразовыми просодиями, напоминает то ли «Черный квадрат» Малевича, оскверненный граффити, то ли могильные плиты черного мрамора с вырубленными на них поминальными словами [Голынка 2000].

Наконец, самое странное в книге «Стихов о Смерти» – то, что тексты, представленные в ней, совсем не стихи. Присутствие стиховой формы («Призрак бродит...» – хореический моностих; бурлеск «О, запах стали / в кровавой дали, / О, запах мыла в кровати милой / и дух несчастья, вблизи летящий!») [Комар, Меламид 2011: 265], встречается крайне редко и только оттеняет прозаические тексты.

Тем не менее, перед нами именно лирическая книга и по авторскому замыслу, и по содержанию, и по формальным признакам. Лаконичное авторское предисловие намечает смысловую доминанту книги: лиризм саморефлексии, единство личного и общего, движение исторического времени, преобладание соц-арта по отношению к соцреа-

лизму и авангарду, темы смерти и бессмертия, политическая динамика общества, затянувшийся кризис советской системы, синтез серьезного и иронического, западного и восточного и, главное, формулирует центральную для книги идею иронии и эклектики.

«Наши с Аликом Меламидом «Стихи о Смерти» впервые были опубликованы 25 лет назад <...>

Сегодня, после бесконечного конца СССР и бесконечного соавторства «Комара и Меламид», наш соц-арт все больше осознается как «концептуальный эклектизм», своего рода «радио Попова», – историческое открытие, сделанное в России. <...>

До плодоносных 70-х никто не создал, что зачатые на улице, при оформлении первых революционных праздников, эти красные шествия, стенды и лозунги есть единственные, выжившие при Сталине концептуальные ветви русского авангарда.

В мировом контексте наш эклектизм «неофициального и официального» уникален и бессмертен, как бэфстроганов! Поэтому, соединяя рецепты восточной и западной кухни, «Стихи о Смерти» становятся стихами о бессмертии, о бесконечном конце нашего уникального исторического опыта» [Комар, Меламид 2011: 5].

Синтез временного и бесконечного реализован уже в монтажной архитектонике книги: «временной» вид искусства слова соседствует с «пространственным» изобразительным искусством, если вспомнить классификацию Лессинга. Об отвердении времени в пространстве, в духе бахтинского учения о хронотопе, прямо пишется в книге: «Часто говорят: это выше, а это ниже, подразумевая: это лучше, а это хуже. Получается вертикальная шкала ценностей, где верх – добро, а низ – зло. Таким образом, доступное измерению пространство становится аллегорией трудноизмеримых этических, эстетических и прочих критериев индивидуального и социального мира. Человеческое представление о трехмерном пространстве выразилось и в остальных аллегориях: левое-правое (правое в значении – правильное) и впереди-сзади (в значении будущее-прошлое). Наша точка зрения оказывается в центре своего рода креста, образованного пересечением ценностных шкал <...>» [Комар, Меламид 2011: 172]. Фрагментарность отдельного разворота, единичного квадростиха «снимается» (преодолевается) длительностью развертывания книги-серии (к тому же, входящей в другую метасерию «Библиотека московского концептуализма»). Движение исторического времени (а оно маркировано в книге), неизбежно приближающее к концу (смерти) книги, личной жизни, советского прошлого, финала так и не достигает, как в цитируемом авторами «Пире» Платона, где «действие прерывается почти механически», а

последняя страница в книге подобна кинотитру: на черном фоне крупным планом дано одно слово «Конец» [Комар, Меламид 2011: 306–307]. Поскольку композиция книги не выстраивается в нарратив, тексты нанизываются один за другим без жесткой логической связи, то такой «открытый», «механический» финал как раз и воплощает идею «бесконечного конца», т.е. бессмертия. Нанизывать «полиптихи» можно бесконечно.

В отдельном тексте квадратостиха признаки стиховой формы присутствуют, в основном, не на словесно-звуковом уровне, а на уровне визуальном, графическом. Пространство черного квадрата выравнивает строки по длине, уподобляя их строфе.

**Вечность не
может быть не
эклeктичной.
Эклeктизм – это
вечность.
Вечность – это
эклeктизм.**

[Комар, Меламид 2011: 91]

В этом примере строки выровнены за счет увеличения интервала между буквами. Присутствует эпифора (повтор «не», «это»), анафора (трижды повторяется «вечность», трижды повторяется «эклeктизм/эклeктичный»), есть подобие анжамбемана (в 1 и 2 строках).

**Что такое
анархический
синтетизм?
– мгновение
вечности
или вечность
мгновения.**

[Комар, Меламид 2011: 94]

Здесь квадратостих организован двучастно (первые 3 строки – вопрос, 5–7 строки – ответ), во второй части текста первая строка (4-я в тексте) повторяется как последняя (7-я в тексте), обрамляя строки 5 и 6

со словом «вечность».

Нередко четко просматривается соотнесение слов по диагонали (подобие хиазма), причем диагональ соединяет слова, противоположные по смыслу, например:

**Вера – это только
половина целого.
Остальная поло-
вина – это
н е в е р и е .**

[Комар, Мелаид 2011: 236]

**МЫ ПОМНИМ
время, когда нас
не было, и всю
жизнь пытаемся
вспомнить время,
когда нас не будет.**

[Комар, Мелаид 2011: 252]

**Социализм без
культы личности
лидера – храм
б е з б о г а .**

[Комар, Мелаид 2011: 203]

Обоснованием гармоничности такой композиции служат цитируемые в книге слова Аристотеля о том, что «гармония есть смесь и соединение противоположностей» [Комар, Мелаид 2011: 279].

Иногда атмосфера «поэтичности» поддерживается интонационными ассоциациями с хрестоматийными стихотворениями. Так, например, следующий текст напоминает финальным восклицанием-междометием стихотворение Ф. Сологуба «Чертовы качели» («Качай же, черт, качели! / Все выше, выше... ах!»):

**Вдруг, как бы
откуда-то,
что-то горячее
охватывает грудь,
и кажется – все,
конец, смерть.
А - а х !**

[Комар, Меламид 2011: 271]

Ритм ощущается в текстах-лозунгах или афоризмах:

**Ч и с т а я
с о в е с т ь
– с л е д с т в и е
д у р н о й п а м я т и .**

[Комар, Меламид 2011: 111]

**П о л и п т и х и
п о д о б н ы
т а н ц у .**

[Комар, Меламид 2011: 197]

**Э к л е к т и з м –
э т о м о д е р н и з м
с ч е л о в е ч е с к и м
л и ц о м .**

[Комар, Меламид 2011: 202]

Наконец, квадратстих может представлять собой сочетание строк метрически организованных (в приводимом ниже примере – амфибрахий) и метрически неупорядоченных, но с присутствием анафоры и звуковых подобий слов:

**Пора вспомнить, что было вчера. Пора
относиться к вчерашнему дню,
как к прошлому веку.**

**Nostalgia! – я жить без тебя не могу...
По-английски ты звучишь как русское имя
Настасья, имя,
по-английски звучащее как «Anastasia»,
что похоже на «анастезию» –
обезболивание души – водка
– хранительница тепла.**

**Но холод тревоги
всегда между строк,
как ветер зимой в
складках красных знамен.**

[Комар, Меламид 2011: 115]

Итак, в книге зафиксирован идущий, казалось бы, от первого лица, разговор (в начале книги помещены несколько личных фотографий авторов, занятых изготовлением «объектов») о максимально общих, философских вопросах, в конечном итоге, о жизни и смерти, что соответствует родовому содержанию лирики. Размышляя о своих текстах, авторы находят у Бахтина жанровое определение: «блуждающие откровения» – «эстетизированное, полунаучное мышление, по недоразумению называвшее себя иногда философским, всегда льнуло к искусству, чувствуя свое кровное, хотя не вполне законное, родство с ним» [Комар, Меламид 2011: 224]. Вместе с тем, большинство квадратостихов нельзя назвать личностно-субъективными высказываниями. По мнению Дм. Гольинко, тексты в книге пародийно соотносены с истасканными символическими кодами, написаны на языке просветительских максим, байроновских *mots*, ницшевского *esprit*, доверительно интимных откровений и ненароком брошенных задушевностей Розанова или Харитоновой, а то и сталинских крылатых сентенций [Гольинко 2000]. Можно было бы сказать, что такая неопределенность личного источника слов, составляющих квадратостих, отвечает принципу неопределенности лирического «я», о котором писал Е.Г. Эткинд: это некое

местоимение, которое каждый читатель заполняет содержанием своей души [Эткинд 2001: 44 – 49]. Но, очевидно, это не так: в лирике индивидуально-неповторима интонация стиха, а здесь интонация как раз лозунга, философской максимы, афоризма – как бы коллективного голоса разума («часто говорят...»), хотя основой интонационного рисунка является авторская ирония (как и черный квадрат – основа белого текста в квадростихах). Ирония обнажает «коллективное бессознательное» (обожествление авторитетного предписания Логоса: политического, этического, эстетического, «здорового смысла»).

О чьей смерти идет речь в книге? каково ее смысловое наполнение? Много говорится об исчерпанности коммунистического проекта, потерпевшего фиаско («То, что казалось светлым будущим, теперь темное прошлое»), но продолжающего жить и после крушения советской системы, о конце «больших стилей» в искусстве («Остались только китч и пародия на него. Все, что не пародия – есть китч» [Комар, Меламид 2011: 19]). Как пишет Дм. Голынка, книга показывает «панораму дряхления модернистского проекта, чья сакрализованная величественность во вторую половину века деградировала в китчевую буффонаду, или, прибегая к неологизму С. Зонтаг, в претенциозный кэмп. Перед нами – реквием «постдегенеративному» искусству...» [Голынка 2000]. По мнению Б. Гройса, сталинское искусство не опровергает, а логически завершает притязания модернизма, рассматривающего художника как преобразователя косной материи [Гройс 2013: 126].

Но, как кажется, свести содержание книги только к сарказму и критике нельзя. Пусть даже, как доказывает Дм. Голынка-Вольфсон, советская действительность банализировала смерть, свела ее к псевдособытию забюрократизированной коммунальной жизни, к идеологическому штампу [Голынка 2000]. Проблема смерти этим не снимается («Наша жизнь – это тень, отбрасываемая нашей смертью» [Комар, Меламид 2011: 169]). Авторы размышляют о так называемых вечных вопросах, не случайно цитируются слова Ивана Ильича из повести Л.Н. Толстого, а вслед за толстовской цитатой следует собственный текст: «Проблема не в христианстве, буддизме, марксизме или идиотизме. Не в алкоголизме, атеизме, академизме и постмодернизме дело. А в жизни и... смерти» [Комар, Меламид 2011: 228]. Думается, эти слова звучат, в общем-то, без иронии.

Художественное единство, как обычно и бывает в книгах стихов, организуется «блуждающими» лейтмотивами, отмечающими логику авторской мысли. В авторском предисловии прежде всего отмечен ход времени – прошло четверть века после написания собранных в книгу текстов. Один из важнейших мотивов «Стихов о Смерти» – мотив па-

мяти о прошлом. Важны не только воспоминания о детстве («О тысячи комнат и подъездов нашего прошлого!») или юности (например, о натурщицах Тане и Оле, которым сейчас под сорок), но и осмысление жизненного вектора («Любовь к раннему утру, встреча восхода солнца есть проявление способности принимать надвигающееся «новое». И, наоборот, продлевание дня за счет ночных часов отнимает утро, является предпочтением жизни по инерции» [Комар, Меламид 2011: 160]). Нежелание человека убирать комнату или разбирать архив объясняется авторами нежеланием копаться в прошлом – от лени [Комар, Меламид 2011: 27]. Такое представление о времени, как об однонаправленном движении из прошлого в будущее, неизбежно высвечивает тему смерти и связанный с ней страх. Полиптихи показывают вытеснение страха смерти, замещение его другими фобиями: «В тех странах, где мы жили (Россия, Израиль, США), жизнь построена на страхе. В Израиле этот страх называется «араб», в России – КГБ, мороз, в США – безработица, холестерин. <...> Задача правительства – найти название человеческому страху и указать способы борьбы с ним. <...>» [Комар, Меламид 2011: 11]. Государство создает границы, от-граничивает, создает иллюзию защищенности («Цивилизация началась со строительства стен. Переход к строительству «звездной защитной системы» – новый этап истории» [Комар, Меламид 2011: 57]). Чтобы держать людей в границах, нужно дать им веру в светлое будущее, а вождя представить гарантом-сверхчеловеком. Иллюстрацией к тексту, в котором говорится о желании выразить «нечто не свойственное человеку», служит изображение бабочки «мертвая голова», с ее траурной черно-красной расцветкой, причем голова у бабочки – это голова Ленина. Напоминание о культе личности Сталина проходит через всю книгу, партия большевиков уподобляется тайному обществу, как бы религиозной касте. Религия, наряду с государством, также преследует цель защитить человека от страха смерти («...крест – это забор между двумя мирами, бытием и небытием»). Слияние религии с коммунистической идеологией показывает картина, изображающая распятие, но не на кресте, а на перекрещивающихся серпе и молоте; эмблематична черно-красная гамма картины [Комар, Меламид 2011: 60]. На соседнем развороте видим компиляцию головы Христа, окруженной нимбом, с узнаваемым памятником Ленину, позади фигуры – транспарант «Слава Богу!». Вновь и вновь варьируются в книге профили вождей (то Ленина и Сталина, то два безликих черепа, то замещенные профилями Комара и Меламида), мавзолеем повторяет зиккурат или египетскую пирамиду.

Второй сквозной мотив связан с судьбой искусства в истории общества. «Мы – дети соцреализма и внуки авангарда», – заявляют авторы [Комар, Меламид 2011: 82]. Другие афористические определения: «Модернизм – это период между тем, как искусство вышло из храма, но еще не осознало себя как мода. Уже не вечность, еще не погода» [Комар, Меламид 2011: 195], «Если модернизм сравним с интеллектуальной авантюрой, открыванием новых земель, то постмодернизм напоминает туризм» [Комар, Меламид 2011: 61], «Fine Art – это башня не из слоновой, а из куриной кости. Причем, окруженная готовыми к штурму массовыми искусствами, любителями обглаживать кости» [Комар, Меламид 2011: 64]. Полагая (с долей сарказма), что настало время «каяться в грехах модернизма», авторы видят основное противоречие модернизма в том, что тяга к общему в нем происходила за счет возрастания субъективизма. Субъективизм разрушал жанровые модели, место жанра занял индивидуальный стиль [Комар, Меламид 2011: 130], отражающий страдания, несчастья художника-аутсайдера, которым придавался общечеловеческий характер. Но приемы стиля легко имитируются и помогают затем преуспевать людям вполне счастливым и здоровым. Кроме того, сколько не культивируй индивидуальные отличия, полагают авторы, «в конце концов все становятся частью того или иного исторического, коллективного стиля» [Комар, Меламид 2011: 222].

Третий сквозной мотив, также тесно сплетенный с выше названными, это мотив повторяемости событий, стилей, переживаний. «Идея приоритета в искусстве уподобляет историю скачкам. Но, увы, бег идет по кругу, и этим кругам не видно конца. Человек, родившийся после старта, может принять отставшую на круг лошадь за лидера» [Комар, Меламид 2011: 201]. Потому в книге вновь и вновь всплывают лейтмотивы, а подпись Малевича повторяет инициалы Кирилла и Мефодия, создателей славянского алфавита, а также начальные буквы фамилий Комара и Меламида, советская идеология повторяла черты восточных деспотий и т.д. Чередуются периоды холодной войны и «оттепели», рыцарские латы повторяют форму омара, сменяют друг друга либералы и радикалы, а мышшь все равно не белка и не может съесть грецкий орех.

Снять противоречие единичного и общего, «стрелы» времени и круговой, циклической повторяемости событий призвана, как провозглашают авторы, эклектика. Идея эклектики, ее оправдание составляет стержневой концептуальный мотив книги, вбирающий остальные темы и мотивы. «Вечность не может быть не эклектичной. Эклектизм – это вечность. Вечность – это эклектизм» [Комар, Меламид 2011: 91].

«Концептуальный эклектизм», он же – «анархический синтез», уподобляет «преходящий момент сего мира миру иному», потому что «только на том свете одновременно сосуществуют герои разных времен». После конца «дегенеративного искусства» должен воцариться эклектизм: «Страшный суд, чистилище, ад и рай стилей, фрагментов и мод – вот что такое эклектизм» [Комар, Меламид 2011: 93]. Дм. Голышко в апофеозе эклектики усматривает фрондерский или просто комический – «сверх меры и приличия» – выпад против одного из «жупелов» XX века, каковым стала и эклектика [Голышко: 2000]. Но эклектика, как и смерть, характерна отнюдь не только для XX в., она обладает своей историей, по-своему закономерна.

Авторы ссылаются на существовавшие еще в античности «строматы» и «центоны»; все искусство, по сути, бесконечный комментарий к «жизни и смерти», к заветному Слову, которое всё ещё никак не находится, но которого не может не быть. Полиптихи смоделированы как строматы, «ковры из лоскутков». Тексты примыкают один к другому, в картинах узнаваемые сюжеты соцреализма остраиваются абсурдными, неожиданными, порой циничными образами и деталями. Единственное основание для соединения разнородного – авторская воля, творческий жест, «акция». Книга не делится на разделы, читается и смотрится как некое единство. Принцип «примыкания» разнородных образов и смыслов выражает мысль о необходимости стереть границы, преодолеть условную разобщенность стилей, жанров, направлений в искусстве. Авторы говорят о различии нескольких видов времени в искусстве: время, затраченное художником на картину; время, отделяющее нас от этой картины; время, необходимое для разглядывания картины. Но предмет их творческого осмысления – четвертый вид времени, время между картинами, которое для зрителя явлено как участок пустой стены между рамами картин (подобие образа смерти в виде пятнышка белой кожи в дырке джинсов). Авторы поясняют суть своего метода «концептуального эклектизма»: «Когда мы соединяем без рам и дистанции наши работы в диптихи, триптихи и т. д., мы прессуем время. Смысл работы там – между ними, в тесном пространстве граничащих друг с другом картин. Эта граница подобна линии между губами – указание на вход в бездны внутреннего мира... И на выход новорожденных слов» [Комар, Меламид 2011: 113].

Но для того, чтобы книга не распалась на отдельные фрагменты, чтобы квадростики составляли единый «стромат», нужны «скрепы, гвозди» – то, что в «Одиссеи», как цитируют авторы, названо «гармониями» [Комар, Меламид 2011: 277]. Ссылки на Аристотеля, Платона, пифагорейцев, сосредоточенные ближе к концу книги, свидетельству-

ют, что гармония есть смесь и соединение противоположностей, приближение конечного к бесконечному, бесконечное в конечном. Такими скрепами-гармониями названы симметрия, ритм (повтор), свет и тьма. Все эти структурные особенности присутствуют в книге: симметрично расположены вербальный и живописный тексты, сопresentствуют черный и белый квадраты, ритм создается пульсацией лейтмотивов и визуальными соотношениями элементов в прозаическом «квадростихе».

Б. Гройс объясняет установку на эклектику в работах Комара и Меламида стремлением авторов привести в движение застывшую сталинскую мифологию, показать ее связь с другими мифами (социальными, художественными, сексуальными), дабы выявить внутреннее родство всех идеологических мифов современности [Гройс 2013: 129]. Однако можно найти и другое, «позитивное» толкование функции эклектики. У.Ю. Верина, предваряя анализ книги М. Мартысевич «Амбасада», высказывает важный тезис: «Конгломерат и эклектика как потерянная и ясное сознание себя в живом и разнообразном мире – два варианта обращения с неподатливым современным материалом, выстроить из которого здание значит выбрать второе. Первый вариант, представляющий мир как хаос и прячущий все, что могло бы выделить хоть один элемент из множества случайных и не связанных между собой, кажется, уже достигает дна...» [Верина 2013: 63]. Важно именно различие между бессмысленным конгломератом и осмысленной эклектикой. Организация полиптихов в книгу, т.е. в целостное художественное единство, определяемое рядом факторов (заголовочный комплекс, оформление, сквозные мотивы, единый принцип монтажа живописи и текстов), создает эффект продуманной («концептуальной») эклектики.

Какой эмоциональный тон скрепляет всю книгу Комара и Меламида? Отчасти – элегичность, но с сильной примесью сарказма; абсолютно доминирует ирония. Составляющая соц-арта – пародирование канона, соединение несоединимого (например, скульптура «Рабочий и колхозница» в маленькой квартирке, между столом и кроватью с прижавшимися детьми; или обнаженное тело женщины поверх казенного бюста Сталина; или распятие, состоящее из серпа и молота). Среди рассуждений на темы искусства, общества, человека, Бога встречаются и такие «признания»: «Хочется бросить все и заняться разведением хищных пони» [Комар, Мелаид 2011: 73]. «Я – корова, я жевать устаю» [Комар, Мелаид 2011: 268]. Пародийно звучит лозунг: «От иронии – через самоиронию – к Богу!» [Комар, Мелаид 2011: 46]. Эклектика иронична, а ирония, по мысли авторов, несистемна, она не истинна, а путь, как утверждается со ссылкой на Кьеркегора, путь к «нега-

тивной свободе» [Комар, Меламида 2011: 241]. С сочувствием цитируется Фр. Шлегель: ирония – «самая свободная из всех вольностей» [Комар, Меламида 2011: 305]. Но, в отличие от светлой иронии романтиков, в книге преобладает «сократическая ирония». Авторы «Стихов о Смерти» считают, что ирония вовсе не снимает трагизм, напротив, благодаря иронии трагизм теряет свою уникальность, и тогда становится понятно, что «каждый атом – это трагедия», «Эклектизм – новый язык страдания» [Комар, Меламида 2011: 208]. Эклектика Комара и Меламида утверждает волю художника, но мир при этом не становится «живым» и «ясным». Ключевая фраза в книге не случайно выдержана в стиховой форме: «Но холод тревоги / всегда между строк, / как ветер зимой / в складках красных знамен» [Комар, Меламида 2011: 115]. Бессмертие, т.е. продолжение жизни (и человека, и социума, и искусства) всего лишь затянувшийся «бесконечный конец», длящаяся агония. В этом ракурсе внезапный финал книги, как бы случайный, механический, можно расценить и как жест художников, отбросивших тему, исчерпавшую себя в бесконечных вариациях «полиптихов», и как символическое самоубийство. Последний текст воспроизводит слова из «Пира» Платона об обратимости комедии и трагедии (тот, кто хорошо умеет писать трагедии, тем самым является и комедиографом). Авторы подозревают, что идеальное государство Платона – первая антиутопия, первая пародия. Наипрекраснейший и наилучший государственный строй и есть истинная трагедия [Комар, Меламида 2011: 306]. «Главное, чтобы жизнь не стала лучше, чем она есть» – эта фраза, вероятно, не только пародийное отрицание известной фразы Сталина «Жить стало лучше...», но и отрицание насильственного внедрения в жизнь любых утопических проектов.

Сократическая ирония призвана выявить противоречие в якобы очевидном, заострить парадоксы, заставить сомневаться, размышлять, искать ответы на «проклятые» вопросы.

На парадоксах построена вся книга Комара и Меламида. «Стихи о Смерти» шокируют, смешат, будоражат – вызывают диалогическую реакцию. Авторы уверяют: «Невежеству тоже надо учиться. Постмодернисты – хорошо обученные невежды» [Комар, Меламида 2011: 245]. Для понимания эклектики тоже нужен определенный культурный кругозор. Эклектика, в отличие от конгломерата, ломает стереотипы, выводит за границы жанров, стилей, конвенций, иерархии высокого и низкого, сакрального и профанного. Очевидно, в этом «дионисийском» импульсе, неотделимом от игрового, дерзкого, трансгрессивного, кроется эффект раскрепощения; вот почему, утверждают авторы, «Полиптихи подобны танцу» [Комар, Меламида 2011: 197]. Состыкованные

части других, некогда осмысленных и структурированных целостностей, обнаруживают 1) возможность дистанцироваться от этих прошлых целостностей, 2) увидеть неявную, неочевидную аналогию, пусть даже через контраст, тех частей, которые были компонентами других целостностей, 3) способ соединить разнородные части так, чтобы их «стык» порождал новый смысл, как бывает при любом монтаже (может быть, книга не случайно напоминает «раскадровку» киноленты, квадростихи – как кадры с титрами).

Таким образом, «Стихи о Смерти» не бесструктурная череда фрагментов, а именно книга, содержание которой составляет не только показ «идиотизации смерти» (Гольинко-Вольфсон 1999), но и размышление о новых стратегиях, уже за гранью исчерпавшего себя соц-арта, о возможностях «концептуальной эклектики», пытающейся собрать мир, разлетевшийся на осколки, вне конвенциональных границ жанров, стилей, национальных традиций. То, что перед нами – не трактат, не свод правил, а (само)ироничная книга, оставляет читателю пространство личной свободы для восприятия и интерпретации, проблематизирует привычное понимание эклектики только лишь как симптом упадка и интеллектуального/творческого бессилия.

К. Корчагин, размышляя о субъекте в современной т.н. «политической поэзии», отмечает факт принципиальной «нелинейности» субъекта высказывания в текстах, организованных как сложные полифонические структуры («лоскутное полотно»), явление полисубъектности (голос растворяется в потоке цитат, уравнивающих «свое» и «чужое» слово). Такие современные поэты, как К. Медведев, Р. Осминкин, А. Очиров, Ст. Львовский, Эд. Лукоянов ищут (каждый по-своему) ответ на вопрос, поставленный концептуализмом – вопрос о субъекте. Актуальная поэзия не выражает уже готового субъекта, а становится лабораторией по созданию субъективности. Отмечаемая К. Корчагиным тактика микширования, непрерывной смены дискурсивных регистров, расщепленность или амбивалентность субъекта высказывания в современной поэзии [Корчагин 2013] делает текст эклектичным, а субъект высказывания возникает – всякий раз по-разному – из множества не принадлежащих ему голосов.

Апофеоз эклектики в книге «Стихов о Смерти» звучит удивительно актуально в контексте сегодняшних мучительных исканий в области «политики поэтики» [Гройс 2012], высвечивая утопичность или «ненадежность» всех политических или эстетических притязаний на конечную истину.

ЛИТЕРАТУРА

Верина У.Ю. Открытая книга: формирование диалогического контекста книги стихов (М. Мартысевич «Амбасада») // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы третьей международной научной конференции (Омск, 15-16 мая 2013 г.). Омск: «Сфера», 2013.

Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 400 с.

Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 168 с.

Гольинко Дм. Рец. [Комар В., Меламид А. Стихи о смерти. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 216 с.] // Новая русская книга. 2000. № 1(2). URL: http://dmitrygolynko.narod.ru/critics_lit_melamid.htm (дата обращения 11.02.2014).

Гольинко-Вольфсон Дм. Идиотизация смерти в современном искусстве // Художественный журнал. 1999. № 26-27. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2604.htm> (дата обращения 11.02.2014).

Комар В., Меламид А. Стихи о смерти. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 216 с.

Комар В., Меламид А. Стихи о смерти. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011. 307 с.

Корчагин К. «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // НЛЮ. 2013. № 124.

Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб.: «Знание», 2001. 447 с.

Т.А. СВЕТАШЁВА
(г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)63-45

ИГРОВАЯ ПРИРОДА ЖАНРОВОЙ ТРАНСГРЕССИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена изучению феномена жанровой трансгрессии в русской поэзии второй половины XX века. Понятие трансгрессии отграничивается от понятия жанровых смещений, которые размывают границы жанра, в то время как трансгрессия предполагает выход во внешнее относительно данного жанра пространство. Трансгрессия рассматривается с точки зрения её игровой природы – как самодостаточный игровой жест, не обусловленный внешними культурными факторами. На примерах произведений М. Сухотина, А. Вознесенского, В. Тучкова, Д. Строева, В. Куприянова показано, как ложное жанровое маркирование актуализирует жанровую семантику, а значит, косвенно укрепляет устойчивость жанра.

Ключевые слова: жанр, жанровая трансгрессия, жанровые смещения, игра, игровой приём, ложное жанровое маркирование

Понятие жанра совмещает в себе динамику и статику. Устойчивость жанра обусловлена его гибкостью, развитием в соответствии с культурно-историческими и эстетическими запросами. Преодоление сложившейся жанровой структуры возможно путём жанрового смещения либо же – более радикально – путём трансгрессии.

Смещения размывают границы жанра, адаптируют его к новым условиям и новым феноменам литературного процесса, то есть, как это ни парадоксально, способствуют сохранению его устойчивости, предотвращают архаизацию. Результаты смещений вписываются в общую парадигму эволюции жанра и при достаточной повторяемости ведут к пересмотру и расширению его границ.

Трансгрессия же предполагает резкий качественный скачок далеко за жанровые рамки, во внешнее относительно них пространство. Фактом жанровой трансгрессии можно считать те произведения, которые являют собой «посторонний» по отношению к жанру текст. «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия» [Фуко 1994: 117]. Трансгрессия инициируется самим наличием предела; сам факт существования жанровых ограничений стимулирует их преодоление. Можно сказать, что жанровая трансгрессия, как и любая другая,

нейтральна к пределу, то есть к требованиям жанра как к тому «пространству», которое «покидает» произведение. Целью автора такого текста не является отрицание существующей жанровой системы либо её изменение: его жест нацелен сам на себя, является игровым актом. Об игровой природе жанровой трансгрессии говорит и то, что для неё характерны такие квалифицирующие признаки литературной игры, как раскрепощённость (в данном случае – свобода от жанровых рамок) и осознанный характер (намеренный выход за осознаваемый предел).

Тенденция к жанровой трансгрессии закономерно актуализировалась в эпоху размывания границ и тотальной деабсолютизации – во второй половине XX – начале XXI веков.

Один из путей трансгрессии – ложное маркирование произведения жанром, которому оно не соответствует. Нередко платформой для такого рода игры становятся архаичные формы: поэты второй половины XX века относят свои произведения к жанрам, давно вышедшим из употребления. Такое жанровое маркирование вызывает ощущение архаизации всего произведения, эффект «искусственного состаривания» текста.

Так, М. Сухотин в сборнике «Центоны и маргиналии» возрождает архаичный жанр центона, берущий начало в античной поэзии.

Данная форма предполагает создание сложного нелинейно прочитываемого интертекста. Четыре текста М. Сухотина, маркированных как центоны, в строгом смысле не отвечают требованиям данного жанра: традиционный центон по определению полностью строится из других стихотворных цитат, без собственно авторского слова. К текстам сборника «Центоны и маргиналии» применим термин «центонный текст» [Фатеева 1998] или «центонный стих» [Бирюков 2003: 297–300]. М. Сухотин включает в произведения, во-первых, не только стихотворные цитаты, во-вторых – не только собственно цитаты, но и культурные отсылки, в-третьих – авторские строки, которые составляют примерно половину всего текста книги. На это указывает и сам поэт: «...стихи эти в большей их части (даже чисто количественно) составляют не цитаты или парафразы, а собственно авторская речь» [Сухотин 2001: 9]. Сходство этих произведений с классическим центоном заключается в текстообразующей роли цитаты и цитатности как атрибутирующем, конститутивном признаке.

За счёт объединения в единый текст цитат и культурных отсылок из разных культурных полей происходит столкновение контекстов, деабсолютизация первоисточников. Цель автора центонного текста – игра с цитатой и контекстами, достижение иронического эффекта.

В «Центонах» М. Сухотина, помимо произведений художественной литературы, цитируются религиозные и политические тексты, ки-

нофильмы, эстрадные песни. Кроме того, предельно расширяется понятие цитаты как структурного элемента центонного стиха. Именованная реалии могут функционировать как цитата из общего культурного контекста:

Замечаешь ли мой красный шарф и жёлтые ботинки? [Сухотин 2001: 16]

(Данная строка, в которой соединены два словосочетания из одного семантического поля, отсылает к песне Ж. Агузаровой и к истории гибели Айседоры Дункан).

В поэме «Страницы на всякий случай» в качестве цитат функционируют имена собственные и именованная исторических реалий:

*Вперёд! Ю.Цезарь, Меровинги,
Вперёд! Карл, Хлодвиг, Валуа,
Вперёд! Двенадцатый Людовик,
Вперёд! Тринадцатый Людовик,
Вперёд! Столетняя война...* [Сухотин 2001: 22]

Центонными текстами являются и те произведения сборника, которые маркированы автором как маргиналии. Строго говоря, маргиналии не являются литературным жанром, однако их можно рассматривать как жанр бытийного дискурса; это заметки на полях, то есть комментарии, вторичные по отношению к основному тексту. «Маргиналии» же М. Сухотина можно рассматривать как комментарий к тексту культуры. В последней поэме этого раздела – «Речь идёт» – автор обнажает креативный потенциал пустоты, комментирует пустое поле, отсутствующий на странице текст, что, безусловно, является рывком за рамки маргиналий как жанра бытийного дискурса.

Эти тексты М. Сухотина мультикультурны, автор использует приём нанизывания многочисленных деконструированных цитат на разных языках, культурных отсылок к самым разным контекстам.

*Вдруг охотник выбегает,
по кому ему стрелять?
По цыплёнку
жареному-пареному,
по незваному
татарину,
по корове,
что всегда здорова,
по стозевну чудищу
огромну,
облу,
озорну*

*и лайй,
по одесской
костиной кефали...* [Сухотин 2001: 61-62]

Автор центонного стиха создаёт новый контекст из элементов других контекстов. При этом устанавливаются интертекстуальные связи со всеми первоисточниками, в результате чего между предтекстами также возникает диалог. Поскольку в центонном стихе нет указания на источники цитирования, его интерпретация предполагает наличие определённого читательского опыта. Автор вовлекает читателя в игру в «узнавание», создавая многомерное гипертекстуальное пространство. Центонный стих сложен для интерпретации, требует дешифровки цитатного кода.

Оживляя жанры, воспринимаемые современным читателем как экзотичные, поэты могут наполнять их игровым, комическим содержанием, классические формы используются как игровое пространство. Так, в сборник минского русскоязычного поэта Д. Строцева «38» включены три рыцарские авантюры: «Авантюра рыцарская программная», «Авантюра рыцарская гедонистическая», «Авантюра, записанная рыцарем-этнографом в глухой германской деревушке на рубеже 6-9 веков от Рождества Христова».

Термин «авантюра» использовался для обозначения глав германского героического эпоса. Д. Строцев же применяет его в качестве жанрового маркера в названиях своих произведений. Апелляция к рыцарской эпохе осуществляется с игровой целью. Поэт играет с героическим пафосом, заполняя классическую форму инфантильным содержанием. Сюжет этих текстов имеет оттенок донкихотства, напоминает о детской игре в рыцарей:

*Я рыцарь, я рыцарь, я рыцарь!
Я рыцарь, на резовом коне* [Строцев 1990: 24].

Похожий приём использует В. Тучков: его триптих «Буратиниана» состоит из частей, маркированных как эклоги. Данный жанр античной буколической поэзии имеет строгие требования к сюжету и героям: произведения строятся в форме диалога между пастухами, сельскими жителями. В трёх верлибрах В. Тучкова эти требования игнорируются. Однако заявляемый жанр обращает внимание читателя на элегическое настроение текстов:

*Хотя бы раз взглянуть на ту убогую каморку,
где за картиной незамысловатой
Толстому Алексею в тридцать восьмом году
срочно дверь пригрезилась,
ведущая сюда, в СССР...* [Тучков 2007]

С античным жанром тексты В. Тучкова объединяет также диалогичный характер второй части триптиха и рудиментарная диалогичность первой, в которой всё же подразумевается присутствие адресата речи:

*Дай, Джим, на лапу счастья мне,
немного – тысяч пятьдесят швейцарских франков
или в конце концов пиастров и дублонов.
И обязательно – билет в Париж,
с проездом через папу Монте-Карло* [Тучков 2007].

Описания природы, характерные для античной пасторальной поэзии, в «Буратиниане» отсутствуют, и единственным пейзажным элементом является образ денежного дерева. Дисгармоничная картина действительности, воссоздаваемая В. Тучковым, контрастирует с поэтикой заявляемого жанра, его бесконфликтностью и гармоничностью образов.

А. Вознесенский также часто обращается к приёму ложного маркирования твёрдыми поэтическими формами. Так, его стихотворение «Сонет» далеко от классического сонета и представляет собой рифмованный тонический стих:

*Сна нет
спать спать спать
сон стёк с пят
сон синь Спас
спит скит
спит стыд...* [Вознесенский 1990: 68]

Строфика «Сонета» не урегулирована таким образом, какой предполагает заявленный жанр; деление на строфы отсутствует, визуально отделены только последние две строки. Произведение характеризуется зыбким, рваным ритмом (что подчёркивается в подзаголовке «регтайм») с большим количеством внутренних рифм, многочисленными рефренами, кольцевой композицией.

С сонетом это стихотворение роднит драматизм: лирический герой раздираем внутренними противоречиями. Сюжет очерчен пунктирно и может трактоваться неоднозначно. Бессонница героя ассоциативно связывается с любовными переживаниями, что, опять же, сближает стихотворение А. Вознесенского с классическим любовным сонетом.

Две завершающие строки проходят через весь текст в виде рефренов и соединяются лишь в финале, причём формируют парадокс:

*ты – мой сон
сна нет* [Вознесенский 1990: 69]

Это последнее двустишие можно трактовать как традиционный сонетный синтез, соединение тезиса и антитезиса. Такой противоречивый финал допускает множество интерпретаций, начиная с указания на невозможность заснуть, когда рядом нет лирического адресата, заканчивая намёком на то, что адресата вовсе не существует. Ни одна из возможных трактовок не отсекается, что порождает множественность смыслов.

Как видим, конститутивные признаки сонета в данном тексте присутствуют лишь в рудиментарном виде, причем лишь те их них, которые касаются содержания.

Проигнорированы требования заявленной твёрдой поэтической формы и в стихотворении «Терцины». Произведение представляет собой шестистрочный тонический стих, не разделённый на строфы. Классические терцины состоят из трёхстиший с рифмовкой *aba, bcb, cdc* и т. д., чего мы не наблюдаем в тексте А. Вознесенского:

Урны ставятся в ниши.

Книги ставятся в души.

Не застынь в эгобарстве

Лучший том – не на полке.

Путь осилит идущий.

Пастернак – в его пастве [Вознесенский 1990: 130].

Трёхкомпонентность как отсылающая к терциям черта воплощена в тексте А. Вознесенского иначе: во-первых, в способе рифмовки (рифмуются 2-ая и 5-ая, 3-я и 6-ая строки), во-вторых – в трёхударных строках. Следовательно, можно заключить, что в данном случае жанровый маркер А. Вознесенским используется в качестве метафоры тройственности, а сам термин «терцины» трактуется максимально широко.

Как метафорический перенос можно расценивать и случай обращения А. Вознесенского к прозаическому жанру для именованья лирического стихотворения – «Повесть»:

Он вышел в сад. Смеркался час.

Усадьба в сумраке белела,

смущая душу, словно часть

незагорелая у тела [Вознесенский 1990: 352].

Семантика заглавия усиливает в произведении эпический компонент, акцентирует внимание на героях и сюжете. Жанр повести обычно предполагает изображение событий, занимающих значительный временной промежуток в жизни главного героя. Поэтому такая метафора А. Вознесенского отсылает читателя к событиям, не описанным в стихотворении. В тексте произведения присутствуют апелляции к

прошлому («пристройка помнилась неясно», «тогда здесь спальня находилась»), что говорит о том, что героев – его и её – связывает некая история, о которой умалчивает автор и которая, судя по финалу, должна получить продолжение. В сущности, непосредственно сюжет стихотворения захватывает только встречу героев, а его название подчёркивает недосказанность и расширяет хронотоп в направлении прошлого и будущего.

А. Вознесенский довольно часто обращается к лиро-эпическому жанру баллады. В этом случае жанровая трансгрессия проявляет себя в том, что в стихотворениях, маркированных как баллады, лирический компонент господствует над эпическим, последний же слабо развит, может почти полностью отсутствовать.

Так, в «Беловежской балладе» преобладает настоящее и будущее время глаголов, а также повелительное наклонение – хронотоп узок и раскрывается в сторону будущего, в то время как от прошлого лирический герой отказывается:

*Столько прошлых дров накололи –
Хорошо им в печали гореть!* [Вознесенский 1990: 291]

С поэтикой авангардизма и постмодернизма связаны понятия межжанровости и полидискурсии, что реализуется, в частности, в своеобразном жанротворчестве, когда на основе жанров других дискурсов (делового, научного, массово-информационного и др.) либо других видов искусства создаются и заявляются новые жанровые разновидности.

Такова «Баллада-диссертация» А. Вознесенского, где жанровая трансгрессия проявляется, во-первых, в том, что, юмористическое содержание стихотворения вступает в противоречие с заявляемым жанром научного дискурса; во-вторых, в том, что, как и в других случаях обращения к жанру баллады, в данном произведении крайне слабо развит эпический компонент.

В. Куприянов в серии стихотворных объявлений использует игру с массово-информационным дискурсом, также наполняя этот публицистический жанр комическим содержанием:

*В 13.00
по местному вещанию
будет передаваться
шелест листвы
<...>*

*По многочисленным
просьбам читателей
во всех вечерних газетах*

*будет опубликована
таблица умножения*

[Куприянов 2007]

В поэзии второй половины XX века игра с жанровыми стандартами и жанровая трансгрессия как её разновидность – достаточно пространственное направление поэтической игры. Тяготение к подрыву жанровых границ обусловлено самим наличием предела, особенно в условиях тенденции тотальной деабсолютизации.

Наличие внешнего, чужеродного данному жанру пространства, в которое вырывается отклоняющийся текст, укрепляет ощущение предела, поддерживает границы жанра извне, от противного. Факт жанровой трансгрессии утверждает собой не только «беспредельность, в которую она перескакивает», но и «бытие в пределах» [Фуко 1994: 118]. «Да существует ли доподлинно предел вовне этого жеста, который блистательно преодолевает и отрицает его?» [Фуко 1994: 117].

Игнорируя устоявшиеся признаки того или иного жанра, но указывая на него в заглавии, поэты второй половины XX века актуализируют в сознании читателя представление о данном жанре и его содержательной стороне. Ложное жанровое маркирование как апелляция к жанру, как показывает анализ приведённых выше примеров, служит реализации авторского художественного замысла.

Явления жанровой трансгрессии, как и смещения, косвенно укрепляют жизнеспособность конкретного жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Бирюков С.Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. 510 с.

Вознесенский А. Аксиома самоиска. М.: Издательство ЦК КПСС «Правда», 1990. 558 с.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.

Квятковский А.П. Поэтический словарь; науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. энцикл, 1966. 367 с.

Куприянов В. // Самиздат века; сост. А. И. Стреляный и др. 1997. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/16/02kupriyanov.htm> (дата обращения: 27.04.2014).

Строцев Д. Тридцать восемь: Стихотворения, пьеса. Мн.: Белорусское общество «Книга», РЭМЦ «Ориентир», 1990. 64 с.

Сухотин М. Центоны и маргиналии. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 146 с.

Тучков В. // Самиздат века; сост. А. И. Стреляный и др. 1997.

URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/46/10tuchkov.htm> (дата обращения: 27.04.2014).

Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255-270.

Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25-38.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 113-131.

У.Ю. ВЕРИНА

(г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)63-45

**ТРИ СПОСОБА НАЗВАТЬ КНИГУ:
«ТРИБЬЮТЫ И ОММАЖИ» В. ЕРМОЛАЕВА,
«СТИХИ И ПРОЗА В ОДНОМ ТОМЕ» М. СТЕПАНОВОЙ,
«АССОРТИ» В. ЫВАНОВА¹**

Аннотация. В статье рассматриваются названия книг стихов, которые отражают три вектора развития искусства номинации со второй половины XX в.: это изошренность и псевдожанровость, отказ от нее и примиряющий нейтральный вариант. Три способа назвать книгу в каждом случае выявляют области, в которых сосредоточена «игра пределов и трансгрессии» (М. Фуко) в современной литературе. Это природа жанра, рода литературы и типов организации художественной речи (стих и проза), а также границы самой литературности. Материалом исследования послужили книги В. Ермолаева «Трибьюты и оммажи», М. Степановой «Стихи и проза в одном томе» и белорусского поэта В. Ыванова «Ассорти».

Ключевые слова: книга стихов, жанровое заглавие, «большая» форма, трансгрессия, М. Степанова, В. Ермолаев, В. Ыванов

Книга, несмотря на кажущийся приоритет медиа-форм, по-прежнему остается важнейшим свидетельством вхождения писателя в «большую» литературу. В самом факте прижизненного издания содержится надежда автора на востребованность и признание. Даже изданная небольшим тиражом, книга сохраняет свое значение быть представителем автора в мире. А это немало.

Название книги полиреферентно. Для издателя оно будет средством привлечения внимания (наряду с оформлением), для автора – знаком его оригинальности или, наоборот, причастности к чему-либо, для литературоведа – точкой схождения жанрово-содержательной или структурной специфики текстов, и т.д. Название книги многофункционально и в зависимости от подхода интерпретатора может быть рассмотрено, по идее, как угодно: от традиционного «заглавие – это свер-

¹ Работа выполнена при поддержке БРФФИ, договор Г13Р-002.

нутый текст» или «адрес на пакете» (С. Кржижановский), до «заглавие – это провокация».

Обозначенные в теме три способа назвать книгу отражают три вектора, по которым двигалось искусство номинации со второй половины XX в.: это, условно говоря, изощренность и псевдожанровость, отказ от нее и примиряющий нейтральный вариант.

Жанровые заглавия в поэзии хорошо исследованы на материале XIX в.². Широкая типология «символических», «образных», «программных» названий книг поэтов рубежа XIX–XX вв. наделена в литературоведческих и лингвистических исследованиях определенной логикой (названия-интертексты О. Мандельштама, названия книг А. Ахматовой как метатекст и т.д.). Советский период, по наблюдениям Ю.Б. Орлицкого, характеризовался постепенным отказом от «человеческих» заглавий, когда «на первый план выходят социальные реалии» («Честь красноармейцу» Д. Бедного, «Время лучших» Н. Асеева), а затем, в 1940–1950-е гг., в заглавиях «преобладают нейтральные названия типа «Стихи», «Стихотворения» и т.д. Если же человек все-таки пробивается в заголовочный текст, то это, как правило, человек-функция, Homo socialis... Очень характерно здесь множественное число» [Орлицкий 2008: 631–632]. Ю.Б. Орлицкий приводит примеры: «Друзья и враги» К. Симонова, «Дети разных народов» Л. Ошанина и др. Путь к разнообразию заглавий открывается в 1960-х гг. с возвращения человека, его чувств и настроений, а затем закономерно переходит к определению пространства-времени (в период 1960–1980-х гг., по подсчетам Ю.Б. Орлицкого таких названий 15%). Постепенно происходит «лиризация» и «метафоризация» и к началу 1990-х гг., в отсутствие какого-либо регулирующего или нормирующего фактора, названия поэтических книг приобретают отмеченную нами вначале многофункциональность.

К 2000-х гг. два полюса – изощренность и простота в отношении жанрового, метафорического или пространственно-временного названия – стали близки как никогда. Ни один тип названий книги стихов не исчез бесследно. Координаты мира, в частности времени, не утратили

² Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 546 с.; Коган А.С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века): автореферат дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988. 20 с.; Александрова О.И. Жанровые определители в функции заглавия (на материале русской лирики второй половины XIX века) // Развитие жанров русской лирики конца XVIII–XIX веков: межвузовский сборник научных трудов / редкол.: О.И. Сердюкова (отв. ред.) и др. Куйбышев: КГПИ, 1990. С. 3–12.

своей обобщающей функции (Д. Давыдов «Сегодня, нет, вчера», 2006; Д. Воденников «Здравствуйте, я пришел с вами попрощаться», 2007; Е. Симонова «Время», 2012; В. Глазов «Время собственное», 2013). Названия книг выступают в современной поэзии своего рода инициальными произведениями, обладающими собственными художественными средствами: метро-ритмической, фонической организацией, символикой, прецедентностью и т.д. (см., например, о названии книги Е. Сунцовой «После лета» [Барковская 2012]). Авторские творческие концепции и стилистические особенности самого разного плана находят отражение в названиях книг. Книга А. Уланова «Способы видеть» (2012) отвечает на проблемно-теоретический триумвират «жанр – субъективность – оптика» – актуальный для современной поэзии. Возникают своего рода диалоги названий, в которые вступают книги: можно видеть связь между книгой «Газета» Д. Строцева (2012), с ее подчеркнутой злободневностью, бескомпромиссностью, и книгой дневниковых заметок С. Круглова «Стенгазета» (2014).

Жанровые названия, даже будучи модифицированными, опознаются в поэзии рубежа XX–XXI вв. без труда («Стихограммы» Д. Пригова, 1985; «Центоны и маргиналии» М. Сухотина, 2001; «Маргиналии» А. Петрушкина, 2011; «Новый естествослов» Б. Херсонского, 2010). «Трибьюты и оммажи» В. Ермолаева занимают место в этом ряду, обозначая жанры посвящения и поклонения. Английское *tribute* (ударение на втором слоге отражает американский вариант произношения) требует предлога *to* – дань или коллективный дар кому-либо. Трибьют как жанр утвердился в музыкальной культуре, обозначая альбом кавер-версий – произведений в неавторском исполнении. Трибьют в поэзии, воспринятый по аналогии с музыкальным альбомом, представляет собой исполнение стихов одного автора другими поэтами. Традиционными становятся вечера «Бродский. Tribute», на которых либо поэты читают собственные стихи, посвященные И. Бродскому, либо актеры читают стихи И. Бродского. Поэтический трибьют, посвященный Роману Тягунову, представляет собой диск с записями: уральские поэты читают стихи Р. Тягунова. Поэтический видеотрибьют, посвященный поэзии Серебряного века, вышел в 2009 г. в Санкт-Петербурге («Эксгумация и пряники»). Неуклюже обозначенный как «поэтическо-музыкальный» трибьют «Живой Маяковский» создавался в 2005–2008 гг.: была написана и исполнена музыка на стихи В. Маяковского. Как видим, идея исполнения чужого произведения (возможно, с оригинальными аранжировками, дополнениями, элементами нового стиля), т.е. собственно создание кавер-версии, не получила распространения в поэзии. Хотя можно вспомнить «Культурные

песни» (1974) и «Продолговатый сборник» (1978) Д. Пригова, в которых дословное повторение строк русских классических поэтов использовано как прием, это, конечно же, не трибют: он не имеет характера посвящения, имеет другую установку. Можно было бы рассмотреть возможные варианты цитации и переписывания, чтобы четче обозначить разницу, но не в этой статье. Пока остановимся на том, что собственно поэтическим трибютом могла бы быть книга, состоящая, например, из «Незнакомок» А. Блока, написанных другими поэтами.

В книге В. Ермолаева предпринята попытка создания поэтического трибюта в его основных жанровых чертах: как «переисполнение» чужого произведения. Трибют существует в книге как идея, поскольку В. Ермолаев формирует собственный жанр: книгу составляют, конечно, не повторенные, а оригинальные прозаические миниатюры, повторяющие узнаваемый стиль, и поэтические произведения, насыщенные цитатами, снабженные примечаниями с отсылками к оригиналам, письмам, статьям, другим сопровождающим текстам (посвящены они, заметим, прозаикам; первая часть книги так и называется – «Прозаики»). Трибют как идея на литературном материале и с литературной же реализацией – это вчитывание и своего рода «размышление по поводу», выраженное в конгениальной художественной форме. И. Эбаноидзе в тексте «Вместо предисловия» написал о «прерогативах читателя»: «Соучастие и вживание, обдумывание, толкование и домысливание... Каждый образ, с которым мы имеем дело в книге, требует нашего освоения, усилия, вклада в него, наших «трибютов и оммажей»... И чем внимательнее и точнее наше собственное читательское усилие, тем глубже мы проникаем в книгу, – в оптимальном случае настолько глубоко, что проходим ее насквозь, по сути начиная как бы на другом ее краю, словно с противоположной стороны земного шара, создавать свою собственную книгу» [Эбаноидзе 2011: 8–9].

Так складываются части книги: «Прозаики», посвященные Г. Флоберу, Ф. Кафке, Г. Стайн, У. Фолкнеру, Э. Хемингуэю; часть вторая «Буковски и Бротиган»; третья – «Философы», посвященная С. Кьеркегору, Ф. Ницше, Ж. Бодрийяру. Четвертая часть «Книгочей» и пятая «Переводы» вполне традиционно завершают книгу, но не заканчивают ее: последней частью являются примечания, составленные автором к собственным поэтическим и прозаическим текстам.

Разделение произведений на собственно трибюты и оммажи, наверное, возможно произвести, если под трибютом понимать все же попытку «написать как кто-то и в его честь», а под оммажем – посвящение вообще (оммаж – средневековая церемония присяги вассала сюзерену, но в современной музыке, живописи, кино оммажем назы-

вают и произведение-подражание и произведение-посвящение). Возможно, по идее, считать трибьютом стихотворение «Безлюдный бульвар», состоящее из вариаций первой фразы романа Г. Флобера «Бувар и Пекюше»: «Стояла жара – тридцать три градуса, и на бульваре Бурдон не было ни души» [Ермолаев 2011: 217]. В. Ермолаев в примечаниях цитирует письмо Г. Флобера к племяннице, датированное 1874 г., когда писатель начинал работу над романом. В переводе И.Б. Мандельштама роман начинается так: «Жара достигала тридцати трех градусов, и бульвар Бурдон был совершенно безлюден» [Флобер 1956: 151]. В. Ермолаев дописывает возможные варианты первой фразы:

по случаю ужасной жары бульвар был пуст
в такую жару даже самые завзятые любители прогулок
оставались дома
бульвар был пуст по случаю ужасной жары
жара стояла такая что любители прогулок предпочитали
оставаться дома
солнце палило нещадно и бульвар был пуст
на бульваре не было ни души что объяснялось
необыкновенной жарой...

В 1874 г. Г. Флобер написал первую фразу (хотя работа над романом началась значительно раньше, а замысел относится к 1840-м гг.), но произведение осталось неоконченным после смерти автора в 1880 г. Большая писательская задача Г. Флобера осталась нереализованной. В. Ермолаев, отсылая в примечании к письму, датируя его, а также упоминая в других стихах известное флюберовское «долгописание», как бы пробует пройти авторский путь, преодолеть хотя бы такую трудную первую фразу, отдавая должное величине гения французского прозаика. Итак, возможно, это – пример трибьюта. Или когда В. Ермолаев в миниатюре «Итак александр» из цикла, названного «Молчание предпочтительнее (стайн)», как и в случае с Г. Флобером, пишет, тепло иронизируя: «Если уж начинать то прямо отсюда с этого места вот так прямо и начать сказать в лоб без обиняков выпалить как из пушки резко непримиримо хотя можно и тихо без нажима дело не в этом нужно просто сказать а дальше уж как получится получается обычно так себе но ты уже не при чем...» [Ермолаев 2011: 88]. Хотя приведенные примеры, по большей части, напоминают пародии, есть и другие, однако всё же трибьют – это весьма условное и псевдожанровое обозначение.

Так, считать трибьютом стихотворение «Не похоже на Бротигана», а оммажем – следующее за ним «Меньше и меньше», где в конце перечисления «вещей, которые я воспринимаю всерьез», названы

«чемпионат мира // по ловле форели // с берега // стихи Бротигана», – не стоит. Название книги «Трибьюты и оммажи» – именно псевдожанровое, стоящее в ряду жанровых названий и слегка мистифицирующее читателя. «Слегка» – потому что лишь просвещенный и заинтересованный читатель воспримет всю полноту игры, затеянной В. Ермолаевым (хотя бы уточнит сведения о неоконченном романе Г. Флобера или романе Р. Бротигана «Рыбалка в Америке» или «Ловля форели в Америке»). И по-настоящему искушенному читателю, прочитавшему наравне с автором и Г. Стайн, и Ф. Ницше, и Ч. Буковски, – невозможно мистифицировать. Книга в целом представляет собой, если не новые жанры, то – новый род интеллектуальной занимательной литературы. Название достаточно точно предваряет такого рода чтение.

Второй способ назвать книгу связан не только с отказом от жанрового названия – а с отказом от названия вообще и затем – с переосмыслением жанровой природы поэтических произведений и родовых примет лирики и эпоса. «Безличные» названия советских времен типа «Стихи», «Стихотворения», «Избранное», бывшие в те времена еще и знаком причастности к профессиональному писательскому цеху, официальной поэзии, восприняты поэтами 1990–2000-х гг., чтобы как раз быть знаком чего-либо. В ряду таких безлично-значимых названий «Стихи о любви» (1993), «Интимная лирика» (1998) Т. Кибирова, «Книга называется» С. Литвак (2007), «Книга для чтения вне помещений и в помещениях» Т. Скаринкиной (2013). В каждом из этих названий за кажущейся безымянностью – художественная позиция. Примером, аналогичным советскому признанию достаточного авторства (фамилии на обложке), можно считать «Выбранное» А. Парщикова (1996), и здесь название вполне закономерно для автора, прошедшего более чем 10-летний путь; другой, и особенно примечательный случай – безличность названия книги молодого автора, всего второй в его библиографии и отстоящей от дебютной книги всего на два года: это «Стихотворения» А. Порвина, вышедшие в «Новом литературном обозрении» с предисловием О. Юрьева (2011). Полагаю этот пример сознательным жестом утверждения автора: его личности и индивидуальной манеры, вышедшей из премии «Дебют», выделенной из массы претендентов и поэтов «без лица» в признанную индивидуальность.

М. Степанова как поэт и культурный деятель, один из наиболее ярких, заметных и титулованных авторов последнего десятилетия, по идее, не нуждается в каком-либо заглавии, кроме собственного имени, на обложке. Тем не менее, для М. Степановой чрезвычайно важно название, в данном случае – в случае книги «Стихи и проза в одном

томе» – имеющем характер «Избранного», а в контексте ее стиля и предшествующих книг – характер небезразличного жанрового определения. В книгу «Стихи и проза в одном томе» вошли, как отмечено в аннотации, произведения, представляющие «лироэпическое» направление: «поэмы, баллады и то, что можно назвать “большими стихотворениями”». Обилие кавычек в аннотации при жанровых обозначениях безошибочно указывает на их смещенный характер. М. Степанова действительно пишет лиро-эпос, отвечающий идее сочетания родовых признаков: сюжетности и требуемых «эмоционально-медитативных высказываний повествователя» [Эпштейн 1987: 186]. Проблематичным остается выявление лирического «я». Это примета идиостилия М. Степановой, ярко-индивидуальная и обще-поколенческая одновременно. Здесь интересен строй, способ достижения такой «отстраненной вовлеченности», но и его придется оставить за рамками темы. Из очевидных средств, без погружения в детальный анализ, можно назвать отстраненное слово, или «кривоватое», по определению самой М. Степановой: неслучайное слово, изломанное, вымышленное – и укорененное в повествование, звучащее как «так и надо»:

...Девочка спит.
И куда деваться,
покуда нечто произойдет?
Маршрутка рыщет.
Время идет. <...>

В ногах корзина с дремотной курицей,
почти не видимой в полумгле.
Конечная. То, что кажется улицей,
стынет по грудь в земле.

Потепле-
ло,
и совсем светло.

Над землей небеса небывалой прелести.
Как в стеклянных стаканах вставные челюсти,
за оградаи избы лежат в воде.
Девочка, птица, корзина, пьяница
бредут до последнего дома, где

история и останется... [Степанова 2010 (б): 141–142]³.

В приведенном примере лишь одно «поэтическое» сравнение, но действующее с сокрушительной силой («Как в стеклянных стаканах вставные челюсти, // за оградами избы лежат в воде...»), соединенное немислимой рифмой с предшествующей строкой (*прелести – челюсти*). Остальное – создаваемый мир – как бы существует само по себе, «объективно», эпически. М. Степанова назвала это произведение «прозой», да еще и именной, имеющей «автора»: «Проза Ивана Сидорова» – название вынуждает вспомнить пушкинские «Повести Белкина», однако имеет и собственную внелитературную предысторию (см. рассказ М. Степановой о псевдониме К. Муратовой – Иван Сидоров и «позиции слушателя» в отношении собственных текстов [«Слово...» 2009]).

Книги-циклы М. Степановой «Песни северных южан», «Физиология и малая история», «Киреевский» – каждая представляет собой завершенное крупное лиро-эпическое произведение. Авторская рефлексия по поводу смещения границ родов литературы вынесена в название книг: «Стихи и проза в одном томе» и «Лирика, голос». Обе издания в 2010 г., и сопоставление книг на предмет выявления в них примет эпоса и лирики соответственно еще и еще раз показывает зыбкость границ. Бесспорной и нерушимой приметой рода остается, как ни странно, «размер», т.е. та самая «большая» форма, о которой Ю.Н. Тынянов писал: «Понятие «величины» есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть «большую форму» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии...» [Тынянов 1977: 256]. Понятие «большой» формы дискуссионно в современной теории литературы, и одна из проблемных точек находится в области субъект-объектных отношений, складывающихся в тексте. Предлагая рабочую гипотезу разграничения больших и малых эпических форм, начиная с нее выделение родовых свойств эпоса, теоретики утверждают, что в больших формах «проявлены в основном свойства *эпического объекта* (мира и сюжета)», а в малых – «акцентированы особенности *эпического субъекта*» [Теория литературы 2004: 280]. Из этого гипотетического свойства следуют далее понятия степени «чуждости» речи и инвариантная структура эпического текста, которая представляет собой

³ Ср. также подобный прием в подобной функции у Е. Фанайловой из книги и одноименного цикла «Трансильвания беспокоит» (М.: ОГИ, 2002):

Я как солдат приходя с войны говорит жены:
Проверь мне полные карманы набитые ржи
Подай нам полные стаканы налитые ржой
И больше не исчезай... («Памяти деда»).

«взаимоосвещение авторского и чужого слова с помощью сочетания внешней и внутренней языковых точек зрения» [Тынянов 1977: 285].

Преимущественно объект (мир и сюжет) составляет «большую» лиро-эпическую форму М. Степановой. Название «Стихи и проза в одном томе» объявляет переходность, смешанность (как вошедший в поговорку рекламный слоган «в одном флаконе»). Название «Лирика, голос» подчеркивает преобладание субъекта в «малых» формах. Так выходит и по теории (пришлось «всего лишь» переместить область определения, принятую теоретиками за эпос, на лирику). Однако главное в определении «величины» формы – возможность и невозможность «разгона сюжета». Предпосылки для выстраивания сюжета есть во многих стихотворениях М. Степановой, отнесенных автором к «лирическим»:

...У пруда над лаптопами скайперы
С третьим миром ведут разговорчики.
На Мясницкой по крышам снайперы,
Пляшут пальчики на затворчике.

К ин-агу (агу! агу!) – к ин-аугурации
Шелестят дежурные рации,
Горожане в обнимку с плакатами
Сжимаются стальными пикетами.

Ребенок плачет, агу, агу,
Светила светят, нутро мурлычет,
Москва стоит, ярославна кычет,
Иду, куплю творогу.

Сегодня больно богатый выбор,
Как будто город доел и вымер [Степанова 2010 (а): 34].

Он (мир, сюжет) выхвачен *небольшим* фрагментом. Порция отмерена точно: ровно настолько, чтобы быть лирическим стихотворением, а не частью недописанного лиро-эпоса. Стихотворение М. Степановой, несмотря на новаторство стиля, сохраняет одно из важнейших своих свойств: быть *завершенным*; на *небольшом* протяжении в использовании *концентрированной образности*, расширенных значений слов, грамматических форм и т.д. быть законченным произведением, в котором каждый элемент связан с каждым в неподвижной структуре (невозможны перестановки, замены, пропуски, каждая часть отвечает за целое).

Ю.Н. Тынянов учитывает это свойство в своем определении «большой» формы. Он пишет: «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» [Тынянов 1977: 256]. Получается обратная зависимость: большая нагрузка приходится на элементы меньшей формы, т.е. лирического стихотворения.

А вот как строится фрагмент лиро-эпического цикла «Физиология и малая история» (взяв пример, начинающийся с Я, чтобы еще раз взглянуть на характер субъективности в поэзии М. Степановой):

Я так одна. Никто не поднимает
Ни на вершок, ни на еще немножко,
Хотя и ветер ивой обнимает
И вглубь сует, как в тесное лукошко,

Хотя свое сегодня отхромала
В спортзале синкретической природы,
Где образцы известки и крахмала
Работают над будущим породы,

Где море отфильтровывает пену,
И ржавчина наращивает яды,
И ящерицы слушают Шопена,
Как тренера, и делают, что надо... [Степанова 2010 (б): 67].

И далее продолжается то, что в лиро-эпосе М. Степановой представляет собой сюжет, т.е. собственно связь мотивов⁴. Приведенный фрагмент – обобщающий по отношению к двум предшествующим ему (три текста составляют часть цикла, озаглавленную «Несколько положений»), по концентрации образности, «эмоционально-медитативному» уровню он близок стихотворению. Одно только важнейшее свойство не позволяет считать его таковым: оно не представляет собой завершенности, отмеренной порции и неподвижной структуры; оно значит неизмеримо меньше само по себе, чем в общем сюжете цикла; смыслы прирастают в нем, только если рассмотреть его как часть. Хотя стихотворение такого рода вполне могло бы быть написано любым

⁴ Вспомним объяснение Б. Ярхо о том, что сюжет – это последовательность взаимосвязанных мотивов: «конь» – это образ; «конь сломал ногу» – это мотив; а «конь сломал ногу – Христос исцелил коня» – это сюжет (к этому объяснению обращается М.Л. Гаспаров в статье «Снова тучи надо мною...». Методика анализа // М.Л. Гаспаров. Избр. труды. Т. 2. М., 1997. С. 14).

другим современным поэтом, не ощущающим этих важнейших свойств стихотворения и цикла, малой и большой формы.

Третий способ назвать книгу, обозначенный примером дебютной книги белорусского поэта В. Ыванова (Лупасина) «Ассорти», представляет собой попытку одним словом («товарным») назвать все, что в нее вошло. Для дебютной книги это особенно важно, поскольку автору необходимо заявить: «я могу так, а еще вот так», «я не сводим к какой-либо ипостаси» (поэта, прозаика, драматурга). Это, на мой взгляд, принципиально отличает дебютную книгу с названием «Ассорти» от сборника, пусть даже и с таким же названием, и пусть в аннотации сказано, что «Ассорти» В. Ыванова – это сборник, и пусть даже название объяснено тем, что «книга включает разные по своему пафосу, поэтике и художественной ценности произведения». Особенно последнее замечание о художественной ценности, а также предисловие, начиная с первого предложения: «Виктор Ыванов мыслит проектами» – и вплоть до мысли: «Он может всё...» [Бурлак 2009: 3–4], – а еще сведения об авторе, приведенные на последней странице обложки, – все свидетельствует о том, что перед нами книга: проект, или акт, или жест, – но в любом случае нечто целостное.

Целостность эта лежит прежде всего в области сверхидентификации (*over-identification*) как части субверсивной аффирмации (*subversive affirmation*), которая определяет все: от первой страницы обложки, изображающей рот, перемальвающий неаппетитное «ассорти», до последней страницы с фото и «послужным» списком автора, в котором привычный ранжир «родился – учился – публиковался» завершает псевдонарциссический пассаж: «Рассказ «Слоник» анализируется на филологическом факультете БГУ в курсе новейшей белорусской литературы, а сонетный цикл «Автомобили СССР» является первым в славянской поэзии (отметим масштаб! – *V.B.*) циклом автомобильных сонетов». Авторство этой заметки и аннотации в книге несомненно: это сам В. Ыванов. Его субверсия охватила книгу целиком: он и автор произведений, и автор автора Павла Пасюкевича (в книгу входит раздел «Творчество Пасюкевича»), и автор произведения, одним из героев которого является Пасюкевич (имеется в виду «литературно-критическая» повесть «Кутузов», где Василий Кутузов – персонаж, имеющий реального прототипа, Пасюкевич – персонаж и отнюдь не alter ego автора, а жанровое определение «литературно-критическая повесть», как можно догадаться, приведено в аннотации). Это и в самом деле больше похоже на проект, как и отметила В. Бурлак в предисловии (единственное неавторское присутствие в книге). В. Ыванов, как признанные родоначальники субверсивной аффирмации

Д. Пригов, В. Сорокин, расширяет до предела избранную метапоэтическую позицию, принимает правила традиции и совершает *ues revolution*. «Серьезный» большой писатель (или, как говорят в литературном мире, «крупный») действительно гордился бы и тем, что его произведения изучают на филологическом факультете, и тем, что ему удалось написать нечто впервые в «славянской поэзии». Доведенный до предела писательский нарциссизм в исполнении В. Быванова предполагает, конечно же, опровержение ценности статуса «живого классика», в котором и в самом деле есть что-то противоречащее самому понятию художественной значимости произведения и личностной значимости писателя. Субверсивным является настойчивое стремление В. Быванова к твердым формам: сонетам, триолетам и др., – которые в современной поэзии, несмотря на все жанровые новации, по-прежнему выполняют функцию подтверждения писательского престижа, сохраняют давно неактуальную идею мастерства. Цикл «автомобильных сонетов» – выразительный пример аффирмации: повторения, а не изменения. «Автомобилям СССР» явно отводится особо почетное место в «творческом наследии» автора (беру в кавычки, не преуменьшая его значения, а подчеркивая невозможность одного дискурса для литературной традиции и факта ее подрыва). В книге «Автомобили СССР» стоят в ряду литературных рубрик: «Современная проза», «Творчество Пасюкевича», «Старые тексты», затем – «Автомобили СССР», «Драматургия» и «Приложение...». Здесь сверхидентификация – персонажная дистанция – разрастается сразу в нескольких направлениях:

1) от значительности и масштабности литературы как творчества («творческого наследия»);

2) от амплуа начинающего поэта («Старые тексты» – так говорят молодые поэты, предваряя чтение, и тем самым просят публику быть снисходительной; от «старых текстов» к «новым», т.е. «зрелым» в понимании поэта-дебютанта, всерьез принимающего правила литературной жизни, может вести срок от недели до года. Не в данном случае, где датировка в аннотации – еще один факт подрыва престижа! – приведена как 1999–2006, а в самой ученической формулировке, с одной стороны, провоцирующей представление об этом самом ученичестве, а с другой – открыто включающей то, что юные поэты читают со смущением, в книгу);

3) от целостной природы «произведения» и «книги» в их феноменологической сущности («здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится» [Беньямин 1996: 19]). Это и создает «эффект ассорти», когда товары/предметы, и самые разнообразные, поглощаются не одним ртом (как изображено на

обложке), а расходятся по разным потребителям, и никому не придет в голову приобрести весь ассортимент целиком. Ассорти под одной обложкой наводит на мысль о коробке конфет или печенья, которую при желании, конечно, можно съесть и всю, не ограничиваясь дегустацией каждого вида.

Разнонаправленная дистанцированность или сверхидентификация не просто отменяют «произведение», а раскачивают маятник авторства так, что мы не ухватываем момент собственно авторского усилия по созданию продукта/текста. В этом В. Ыванов расходится с Д. Приговым, который по замечанию А. Скидана, постоянно «выходит из роли», обнажая искусственность, сделанность текстовой конструкции, наряду с конструкцией («персонажностью») лирического субъекта» [Скидан 2013: 267]. «Ремесло» Д. Пригова подразумевает работу, словесно-буквенный труд Г. Лукомникова – восхищение итогами этого труда, собственно мастерство (реакцию «я бы так не смог»). В. Ыванов, ранжируя «северянинщину» (любимое выражение поэта в отношении творчества, отвечающего на засилье интеллектуализма эпатажной безвкусицей), графоманство, серийность, сам будучи попеременно то графоманом, то автором, и никогда в полной, «серьезной» мере ни тем, ни другим, тут же устремляясь в противоположную сторону, создает нечто, лишённое усилия, уникальности, преодоления. Это литература, располагающаяся полностью по ту сторону литературности, это как бы ее амальгама (но не изнанка). Здесь нет точки фиксации, той умышленности, которая свойственна литературной игре или иному способу деконструкции, ниспровержения. И в то же время во всем есть подсветка литературности, в ее предельно искусственном изводе, – той самой «бальмонтовщины» и «северянинщины», по которым так тоскует В. Ыванов.

Три рассмотренных способа назвать книгу в каждом случае, как видим, небезразличны к тем областям, в которых сосредоточена «игра пределов и трансгрессии» [Фуко 1994: 117] в современной литературе. Это природа жанра, рода литературы и типов организации художественной речи (стих и проза), а также границы самой литературности. В отношении последнего, когда игра выходит в сферу «недостоверности то и дело ломающихся достоверностей» [Фуко 1994: 117], мысль предпринятого анализа действительно всякий раз терялась «пытаясь схватить» определенность и останавливалась на отсутствии точки фиксации. Три автора, три гуманитария – В. Ермолаев, М. Степанова, В. Ыванов, – бесспорно, не только ощущают, но и осознают значительность происходящих в литературе сдвигов. Возможно, в такой осмысленной, но не предумышленной актуальности, состоит основной

интерес их книг.

ЛИТЕРАТУРА

Барковская Н.В. Пойманное эхом: книга стихов Елены Сунцовой «После лета» // Филологический класс. 2012. № 1 (27). С. 63-66.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 с.

Бурлак В. Віктар Ёваноў як я яго бачу // Ёваноў В. Асарці: паэзія, проза, п'еса. Мінск: Галіяфы, 2009. 156 с. (Другі фронт мастацтваў).

Ермолаев В. Трибьюты и оммажи. М.: Культурная революция, 2011. 240 с.

Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 845 с.

Скидан А. Голем советикус, или Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 296 с.

«Слово должно быть кривоватым»: интервью с М. Степановой // ШО: Журнал культурного сопротивления. 2009.12.01. URL: <http://www.sho.kiev.ua/article/410>

Степанова М. (а) Лирика, голос. М.: Новое издательство, 2010. 54 с. (Новая серия).

Степанова М. (б) Стихи и проза в одном томе. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 240 с.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 512 с.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

Флобер Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 4.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. VI + 346 с.

Эбаноидзе И. Вместо предисловия // В. Ермолаев. Трибьюты и оммажи. М.: Культурная революция, 2011.

Эпштейн М.Н. Лиро-эпический жанр // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Надежда Васильевна – д-р филол. наук, профессор Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н.Ульянова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: alexejeva31@mail.ru

Багдасарян Ольга Юрьевна – канд. филол. наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: obagdasar@gmail.com

Барковская Нина Владимировна – д-р филол. наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Верина Ульяна Юрьевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь.

E-mail: verina14@rambler.ru

Кубасов Александр Васильевич – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой методик преподавания школьных дисциплин в специальной (коррекционной) школе, Институт специального образования, Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: kudas2002@mail.ru

Лоцилов Игорь Евгеньевич – канд. филол. наук, PhD, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета, старший научный сотрудник Сектора Литературоведения Института Филологии СО РАН, г. Новосибирск, Россия.

E-mail: loshch@yandex.ru

Маркова Татьяна Николаевна – д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и методики обучения литературе

Челябинского государственного педагогического университета,
г. Челябинск, Россия.

E-mail: makavelli@hotmail.ru

Меркотун Елена Алексеевна – канд. филол. наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail merko@list.ru

Пономарева Елена Владимировна – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Россия.

E-mail: ponomareva_elen@mail.ru

Прушковская Ирина Витальевна – канд. филол. наук, доцент Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, г. Киев, Украина.

E-mail: irademir@mail.ru

Светашёва Татьяна Анатольевна – аспирант 2 года обучения, кафедра русской литературы, филологический факультет Белорусского государственного университета.

E-mail: t_svet@inbox.ru

Скотница Анна – д-р филол. наук (dr hab.), профессор, кафедра российской литературы XX и XXI веков, институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, г. Краков, Польша.

E-mail: anna.skotnicka@uj.edu.pl

Степанова Анна Аркадьевна – канд. филол. наук, доцент кафедры английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля, г. Днепропетровск, Украина.

E-mail: anika102@yandex.ru

Цепенникова Алла Николаевна – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: semuhkina@yandex.ru

Черняк Мария Александровна – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического

ческого университета имени А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: ma-cher@yandex.ru

Хабидуллина Маргарита Наилевна – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: ogrin62@mail.ru

SUMMARY

Alexejeva Nadezhda

The Remizov's cycle "Zherlitsa družhynnaia": poetics of minor forms

The article analyses the history of the "Zherlitsa družhynnaia" established as a literary cycle, its genre and composition structure, as well Remizov's conception of the Russian theme. The main attention to the poetics of the minor forms in the cycle is paid.

Keywords: cycle, genre, reconstruction of myth, symbol, poetics of associations

Bagdasaryan Olga

N. Baitov's artistic strategy and the poetics of his novel "Mura's love"

The article deals with N. Baitov's novel "Mura's love" ("Lubov' Mury") and his artistic strategy of creating texts with transgressive nature. The author shows how Baitov's ready-made technique influences the ways of reading and provokes genre paradox by transforming epistolary novel into the novel about reading.

Keywords: modern literature, artistic strategy, ready-made, epistolary novel, genre transgression, N. Baitov

Barkovskaya Nina

Eclecticism concept in the book by Komar and Melamid "Poems about death"

In this paper, we prove that the book "Poems of Death" by Komar and Melamid has all the hallmarks of a book of poems, although most of the texts are written in prose. The correlation of verbal and visual components in the design and composition of the book are considered. The theme of death is present, which is proclaimed by the authors as the most important artistic strategy.

Keywords: book of poems, a sots art, eclectic, Stalinist project, avant-garde, modern literature, irony

Verina Ulyana

Three ways to name the book: "Tributes and homages" by V. Ermolaev, "Poetry and prose in one volume" by M. Stepanova, "Mix" by V. Yvanov

The article examines the titles of book of poems that reflect the three vectors of development of nomination in the late XXth century: sophistication and pseudogenre, abandoning it and reconciling neutral option. Three ways to name the book identify areas in modern literature, where the «play of limits and transgression» (M. Foucault) is focused. These are the nature of the genre, kind of literature and types of organization of artistic speech (verse and prose), and the boundaries of literary itself. Research material: book by V. Ermolayev “Tributes and homages”, M. Stepanova “Poetry and Prose in one volume” and the Belarusian poet V. Yvanov “Mix”.

Keywords: book of poems, a genre title, "big" form, transgression, M. Stepanova, V. Ermolayev, V. Yvanov

Kubasov Alexander

Classic-based scenario as an example of modern metafiction

This article discusses L.S. Petrushevskaya’s scenario note for the animated film "The Overcoat" (“Shinel”) in the mainstream of modern metafiction. The features of the elements of transgression in the screenplay are associated with the possibilities and limits of expressive methods of animation language.

Keywords: L.S. Petrushevskaya, N.V. Gogol, “The Overcoat” (“Shinel”), screenplay, animation, metafiction

Loshchilov Igor

It is better to be an idiot, than to be Anton Sorokin! About “Ekkleziast pisatelskii”

Article precedes the publication of unpublished work of Omsk writer Anton Semenovich Sorokin (1884 – 1928). The work was written in 1922 and is called “The Book of Ecclesiastes, or The Preacher for writers by Anton Sorokin”.

Anton Sorokin is known primarily as a master of literary scandal, provocation, plagiarism and advertising. His literary works are less known. In the history of literature, he entered as a person that influenced several much more famous writers (Vsevolod Ivanov, Leonid Martynov). The pamphlet “The Book of Ecclesiastes” was saved in a personal archive of the Siberian writer Kondratij Nikiforovich Urmanov (Tupikov; 1894 – 1976), stored in the City Centre of the History of the Novosibirsk Book (Novosibirsk). It is known that in 1926 Sorokin read his essay on the meeting of writers. The fragment of a phrase has been quoted in the memoirs: “It is Better to be an Idiot, than to be Anton Sorokin!”. These words became writer’s “calling card”. Publication of the full text of the “The Book of Ecclesiastes” clarifies necessary contexts for understanding these words.

Keywords: pamphlet, literary scandal, stylization, Siberian literature, Omsk, Anton Sorokin, Leonid Martynov

Markova Tatyana

Menippean play in contemporary prose

The article is devoted to the actual problem of literary genre analysis of contemporary prose. Research attention is focused on the detection of both structural and semantic potential actualization of which reveals new semantic overtones in contemporary prose. Menippean play in modern prose as a subject of study chosen.

Keywords: contemporary prose, genre transgression, menippean play

Merkotun Elena

The drama of the New Apocalypse: control over the flows of action

The article discusses the plays included in the short list of the dramatic contests in 2012-2013. The article analyses different levels, such as flows of dramatic action, transition states of character's consciousness and the possibility of the dialogue with various dimensions of existence.

Keywords: play, a new drama, action, dramatic dialogue

Ponomareva Elena

Non-tale tales by Aleksandr Kabakov

The article discusses the "artistic world" of A. Kabakov's prose cycle "Moscow tales: stories". Based on observation of the poetics cycle conclusions about principles of the world-modeling grotesque being made. Various strategies for implementing the grotesque as a method for specific world-modeling, containing satirical modus of the author's assessment of reality are examined.

Keywords: literary fairy-tale, prosaic cycle, contemporary prose, the grotesque model, satirizing, small prose, artistic world, creative penmanship

Prushkovskaya Irina

The absurd of the mind in comprehending the phenomenon of death (based on the play by Turkish playwright S. Gurbuz "There is no reason neither in age nor in the head")

The article is devoted to the analysis of Turkish drama of absurd in the context of Turkish author's dramaturgy development, in particular to the formation of the phenomenon of death in Turkish literary criticism on the example of Şule Gürbüz's tragicomedy "There is no reason neither in age nor in the head" ("Ne Yaşadır Ne Başta Akıl Yoktur").

Keywords: drama, absurd, phenomenon of death, Turkish literature

Svetashova Tatiana

Game-playing nature of genre transgression in Russian poetry of the second half of the twentieth century

The article examines the phenomenon of genre transgression in Russian poetry of the second half of the XXth century. We distinguish the concept of transgression from the concept of the genre offsets, which blur the boundaries of the genre, while transgression means the going into the outer space relatively to this genre. We explore transgression in the context of its game-playing nature – as an all-sufficient game-playing act, not determined by any external cultural factors. We analyze poems by M. Sukhotin, A. Voznesensky, V. Tuchkov, D. Strotsev, V. Kupriyanov and demonstrate, how the false genre identification actualizes the semantics of the genre and as a result indirectly strengthens its stability.

Keywords: genre, genre transgression, genre shifts, game, game-playing artistic device, false genre identification

Skotnicka Anna

The motif of child (and Family) in Mikhail Shishkin's prose. Preliminary remarks

The article presents the problem of a child and family in Mikhail Shishkin's prose in the context of "limit situations" as described by Karl Jaspers. In addition, the article ponders on the problem of the characters' state of mind with the usage of Sigmund Freud's term "family romance".

Keywords: motif, child, family, limit situations, family romance

Stepanova Anna

City at the boundaries: the edge of the aesthetic image in literature of transition periods

The article devoted to the research of the development of the artistic image of the city in literature transitional periods. Components of aesthetic image of the city as the terms of the subject of the transition process allocated. The specific character of aesthetic perception of the city in different eras of both aesthetic and artistic relations in the structure of the image analyzed.

Keywords: imagery, the image of the city, aesthetic image, transient process, subject transition, aesthetic perception

Tsepennikova Alla

Transgression of “Home” concept in Russian émigré literature of fourth wave

In this article based on short-stories by I. Odoyevtseva and T. Tolstaya the author analyses the similarities and differences in the perception of “Home” concept in Russian émigré literature of both “first” and “fourth” waves.

Keywords: Odoyevtseva, Tolstaya, home, emigration, loss

Chernyak Maria

“Bibliotravelog” in modern fiction for teens: the question of transgression of genre in modern literature

Children's literature, being a direct part of the literary-historical process and absorbing all its main features and trends in popular literature tends to its Formula, thematic tasks, escapism. Therefore, children's literature, in solidarity with the trends of modern mass culture, takes on a special "instructive" role. The article examines the transformation of genre in contemporary fiction for teens on the example of the emerging genre “bibliotravelog” (journey through literary or bookish world).

Keywords: modern literature, genre transformation, bibliotravelog, children's literature, reading, literature-centrism

Khabibullina Margarita

“The fascination by China”: an image of transculture future in V. Sorokin's works

The aim of the article is to study the image of Russia in the future, presented in Vladimir Sorokin's later works. Using the material from the novel “Day of the Oprichnik” (“Den' oprichnika”) and from the book of short stories «Kremlin Made of Sugar» (“Saharniy Kreml”) the author of the article investigates the means for depicting the image of new Russia, which has returned to the state policy of oprichnina. Special attention is paid to the analysis of the integration processes between China and Russia, and also to the detection of the functions of the “Chinese” images. When analysing the short story «The Blizzard» (“Metel”) and the novel “Telluria” (“Telluria”) an attempt is made to trace down the development of Russian-Chinese relationships represented in future.

Keywords: V. Sorokin, oprichnina, China, politics, totalitarianism, deconstruction

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

**«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ»**

Сетевой адрес журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=88&Itemid=164

Издатель: ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

Е-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 5 раз в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2014. № 4.

URL:http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=118&Itemid=165