

Е.К. СОЗИНА

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Институт истории и археологии УрО РАН,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1.09(Палей)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПЕТЕРБУРГСКИЙ РОМАН МАРИНЫ ПАЛЕЙ

Аннотация: Произведение М. Палей трактуется как роман-миф. Анализируется преломление традиций «петербургского текста», рассматриваются женские образы, мифологемы сады, воды и огня. Исследуется функция эпиграфов, выстраивающих особый сюжет. Показывается сплав реальности и фантастического вымысла.

Ключевые слова: роман, миф, петербургский текст, мифологемы сада, воды и огня.

В журнале «Урал» за 2010 год, № 7–8 опубликовано новое произведение М. Палей «Дань Саламандре. Петербургский роман». Как известно, жанр «петербургской повести» идет от Пушкина и Гоголя, плавно переходя к Достоевскому, и его первый роман, в сущности, – тоже «петербургский», хотя и не получивший этого названия от автора. «Петербургская повесть» возникает потом у Ахматовой – в ее истине петербургской «Поэме без героя». Но «Петербургский роман» – это и имя поэмы И. Бродского, причем отсылка к данному поэту в «романе» Палей, пожалуй, более чем к кому-либо другому. Видимо, столь яркие и заметные «следы» традиции принципиальны для автора. Устами своего героя Достоевский называл Петербург самым «умышленным» и «искусственным» городом на земле. Умышленность, а равно вымышленность происходящего, также как и самой проходящей перед нами жизни героини-рассказчицы, окончательно подтверждается в финале, но вряд ли виной тому лишь Петербург-provokator.

Город предстает в романе Палей – согласно традиции – как город социальных контрастов, фантасмагории, вырастающей из самой грубой и заезженной природы. На историческое прошлое Петербурга, отраженное в литературе, накладывается его советское прошлое, застрявшее в постсоветском и упорно не отпускающее его. Петербургские трущобы и меблированные комнаты, где когда-то проживали шарманщики, дворники, Акакии Акакиевичи и Макары Девушкины, породили питерскую коммуналку – совершенно особый тип жилья, с особыми отношениями между соседями и своими историями, долгами, тянучими и запутанными, как родственные связи в большой и отнюдь не дружной семье. Историй о советских коммуналках множество, от А. Н. Толстого до Л. Петрушевской. Питерские коммуналки несут в

себе цвет и вкус этого города-оборотня, сродни образу знаменитых питерских колодцев-дворов, с парадной стороны которых может располагаться придворцовая набережная, горбатый мостик через Мойку – Фонтанку, а внутри – страшные в нищенском узоре самопальных граффити стены домов. Палей удастся показать, как пошлость жизни «маленького человека», обитателя петербургских углов, выродилась в еще более страшную и беспросветную пошлость жизни советского, а затем просто российского, но притом еще и питерского человека. Таковы ее картинки с натуры – с «выставки» жизни, обеспеченной этим городом.

«Женские портреты в интерьеры». «Портрет первый» – «Только Б-Не-Было-Войны»: история обычной женщины, обычной семьи, рассказ о которой можно ограничить реестром «под» Сашу Соколова: «Дом, семья, загородный участок, дом, семья, загородный участок, дом, семья, загородный участок. Жены братьев, братья жен, дети тех и других, мужья и жены тех и других детей, дети тех и других» (8, 34)¹. Эта неувядающая, бессмертная клановость и однообразная живучесть клана, рода, особей – планктон, ежесекундно поглощаемый жизнью и смертью, у иных был бы обозначен как «сага». У Палей, страстно, физиологически ненавидящей «общие места» и «общие слова» жизни, он получает определение «мертворожденных» (8, 35). История праправнуков и двойников питерских Голядкиных сменяется историей очередной Кабирии, но не с Обводного канала, а, «допустим», из Калининграда. Это «портрет второй» – «Пустите Светку в Хамсехуен», где портрет героини создается двумя-тремя деталями, беспощадно и стремительно обобщаемыми автором. Высокое и низкое, как и положено в *петербургском* романе, проницают друг друга, в беспросветной реальности открывается самая обыденнейшая мистика: «Женские портреты в интерьере» записываются рассказчицей на некоей Тайной лестнице, вход на которую, подобно герою сказки о Золотом ключике, она находит в своей собственной комнате.

В своей последней книге о жанре Н.Л. Лейдерман говорит о паралогии как активном способе «создания образа релятивизированного мира» в современной (хотя идущей примерно с конца 1970-х гг.) прозе². Но паралогия, как по типу той, что указывал ученый: «повседневное – вечное (*быт – бытие*)», так и, добавим, объединяющая в «нераздельную и неслиянную» пару самую достовернейшую реальность и самый фантастический вымысел (на то и «фантастический реализм», рожден-

¹ Урал. 2010. № 7, 8. Здесь и далее страницы указываются в скобках, вначале дается номер журнальной части.

² Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Исследования и разборы. – Екатеринбург, 2010. С. 847.

ный именно в этом городе), – это буквальный закон и первое основание «петербургской повести» и ответвившегося от нее «петербургского романа».

«Петербургский роман» Палей – это *метароман* (сознающий и осмысляющий свои истоки, свою первоформу). В подстрочных примечаниях даются отсылки к питерским домам и улицам, и, судя по ним, автор постоянно выбирает для рассказа тот район города, который лучше всего известен ей самой. Мы узнаем, что это Коломна, «самая “литературная” ... часть» Петербурга, и что рассказчица «петербургского романа» проживает «между Фонтанкой и Обводным каналом» (8, 44). Но она и была заполнена прежде – когда ей суждено было стать литературой – той самой мелкой, «мещанской» («мелкобуржуазной», как сказал бы классик XX в.), обыденно-повседневной (чиновно-ремесленной) «толпой» Петербурга, той самой, что в советское время поделила коммуналки. Эта толпа для рассказчицы – лишь «грязевое затопление» *странного места*, которым является этот город, ибо она сама, так сказать, – некто / никто, маргиналка, зарабатывающая свои гроши в учреждении и живущая совсем иной жизнью – той, что внутри, но вдруг получающей мощную подпитку снаружи. «... *Совершенные декорации этого странного места не предполагают человека как такового*, то есть того, кто далек от совершенства по определению» (8, 95), и Петербург в снах-видениях рассказчицы призван разделить судьбу града Китежа, благо воды в нем – «хоть залейся».

Стихия воды, «первозданная вода небесной целестии» (8, 96) когда-нибудь смоет с петербургского лица «оборотистых варваров-деловаров» и оставит нетронутой красоту его Дворца. В сады своей памяти – «в мое унаследованное, *родовое* имение» (8, 97) рассказчица попадает через боль, через смерть – как можно будет попасть в тот, будущее-прошедший Петербург, затопленный первозданными водами, только после конца³.

«Сады и парки Петербурга»: ненавистница затверженных ходячих истин, Палей дает свою интерпретацию этой экскурсионной тематики. В катастрофическом, инверсионном сознании автора-рассказчицы романа сад-рай не просто наступает после смерти – это было бы слишком просто, рай становится *местом смерти*, искушения и потери самой рассказчицей своей детской (райской) невинности. Главные сады в ее мире – Измайловский и Юсуповский, оба не так далеко от «домика в Коломне». Измайловский сад становится ее приютом после конца

³ Мотив затопления Петербурга водой кроме того, что имел под собой всем известную фактическую основу, породил множество мифов с эсхатологической окраской, описанных в литературе и в статьях Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова. Это, так сказать, универсальная петербургская мифологема.

жизни – той, что оказалась придуманной, где были любовь и забота. Юсуповский сад – сад детства: там она получает свой первый опыт знания о нерайской жизни – опыт встречи с «экзгибиционизмом», как поясняет ей старшая подруга, или «экспрессионизмом», как запоминает она сама. Героине так и не удается преодолеть последствия травмы, каждый раз, когда ей случается быть с мужчиной, ее «выворачивает наизнанку»⁴.

Полученный в детстве и юности опыт отзовется в рассказе героини долгим непониманием, точнее, нежеланием понять природу своей «сожительницы». Ее сексуально-эротический образ для рассказчицы словно раздваивается: абстрактное понимание и любование прекрасной женской натурой, так схожей с образом девахи на картине Платова «Весна», не совпадает с жесткой и грубой конкретикой факта. Высокое и низкое в проекции на самое «свое» и любимое не сходятся, не желают совмещаться и навеки остаются разведенными, а прямая попытка их объединения (не символического, а, так сказать, опять же реального), которая, по Юнгу / Фрейдю означала бы взросление и путь к истине, приводит к краху и изгнанию Девочки из «сестринского» рая. Хотя постфактум – из своего настоящего, т. е. из времени нарратива, рассказчица множество раз предостерегает и предупреждает как читателя, так и саму себя в однозначной фатальности и непоправимости конца. Такого рода предупредительные меты, забегающие вперед «пролепсисы» (термин Ж. Женнета) рассеяны по тексту и составляют в целом особенность писательской манеры Палей, означивая особое (катастрофическое и «обращенное») течение времени в ее повествовании.

Подобно героям других романов писательницы, героиня и персональная рассказчица этого произведения является не меньшим объектом обнажающей рефлексии и иронии автора, как и все остальное, что окружает ее во «внутреннем мире» текста. Другое дело, что в уста своей рассказчицы автор вкладывает немалую толику собственных суждений, чувств, оценок, не забывая, однако, в конце представить героиню действующей по клише интеллигентского поведения, которое незадолго до того разбирает она сама. Презируя интеллигентку Петрову, рассказчица Палей выгоняет Девочку прочь из своего дома, следуя канонам их общей с Петровой морали, согласно которой нельзя

⁴ Отвращение героини «петербургского романа» к сексуальным отношениям – черта, которой автор наделяет персонажей и других своих произведений, словно компенсируя особенную удачливость в любовных делах того женского типа, что условно поименован ею Кабирией. В романе «Клеменс», где история любви рассказчицы «петербургского романа» к Девочке зеркально дублируется в истории любви рассказчика к юноше-немцу (столь же онтологически недоступному и чужому), говорится: «Есть инстинкт совоплощения и убийства, что одно и то же» (Палей М. Клеменс: Роман. – М., 2007. С. 130). Архетипический смысл этого тождества очевиден.

спать с избранниками подруг; при этом она не верит собственным глазам, но сразу верит проговорившемуся «избраннику» с отчетливой фамилией Юбкарь. Пожалуй, это единственный «сбив» в безукоризненном письме М. Палей, и он же означает тотальную иронию автора: презирующая «противоположный гендер» героиня «подрывается» именно на нем – на самом отвратительном и бессмысленном для нее занятии, которое она не может простить своей любимой.

Сад из детства, означающий засаду и смерть, преследует рассказчицу-героиню в снах. В «авторском кино», увиденном ею во время службы, видение райского сада возникает из образа адской бани и оказывается внутренним двором тюрьмы, из которой спящей так и не удастся выбраться. Самые, казалось бы, безмятежные и легкие грезы о саде возникают у героини, когда она приходит на прием к дантисту и видит лепной потолок в его кабинете – «лепной петербургский потолок», которого не найти «где-то (в богатой стране)» (той, где она теперь). Здесь героиня смыкается с автором – она выскакивает из «своей» реальности и перепрыгивает в ту, где живет теперь сама Марина Палей. Визитов к дантисту, вписанных в сновидения, два, и во втором героиню, вынужденную смотреть в потолок, накрывает уже не питерская лепнина, а всеобщая пожираловка «Из мира животных» – видео-запись, где «кто-то кого-то ест». Поэтому и сад, в который она выходит из кабинета дантиста, оказывается продолжением «его (дантиста) ада» (8, 93) и ведет ее напрямик к Гавриле Романовичу Державину, к его «то вечности жерлом пожрется...», а значит, и к давнему раю, обращенному в ад и располагающемуся на месте Юсуповского сада.

Саду противостоит лес Ингерманландии – страны, определяющей позитивный полюс мифа, созданного писательницей. Палей использует древнее название земли, на территории которой расположился Санкт-Петербург. И если сад и сады (за исключением последних встреч с Измайловским садом) связаны для нее преимущественно с мужским и тупо-деспотическим началом, то леса и горы Ингерманландии воплощают начало женское, родное и родовое, да вдобавок еще и детское. Ингерманландия – страна снегов и света, которого так много там в конце зимы, в феврале и марте.

Снега Ингерманландии имеют свое продолжение. В одном из кадров «лжепамяти», смешивающей бывшее с небывшим, рассказчица видит себя за городом на автобусной остановке. Рядом хвойный лес и пруд, а возле него – ивы, в описании которых подчеркнуто именно женское, предельно женское, девичье и материнское: «Ивовые пряди – изящные, сквозистые, серо-зеленые – самой природой разобраны в ровные, отдельные друг о друга колонны. <...> Эти колонны похожи и на лошадиные шеи. Лошади нежно пьют пруд» (8, 65). Вновь вода – стихия Петербурга – становится центром «крошечного ингерманланд-

ского царства», обретенного сознанием героини. Вторжение в стихию женского и женскости идет далее по нарастающей. Рассказчица спустя годы вновь приезжает на одну из тех ингерманландских горок, где они катались когда-то зимой на финских санках, и здесь ее накрывает очередное узнавание-прозрение.

Моя рука гладит пядь травы.

Эта маленькая, бугорком, пядь удобно и ласково умещается в мою пясть.

Глажу привычно.

Замечаю не сразу.

Чуть-чуть выпуклый треугольник. Поросший густыми русыми волосами.

Рука безоговорочно узнает его.

Моя ладонь, единым лишь осязанием, узнает его запах и цвет.

Когда до меня доходит смысл происходящего, уже поздно: моя рука нежно-нежно раздвигает травяной мех...

И плоть моих пальцев ужасается могильному хладу мертвой земли.

Мои пальцы, только что ласкавшие русый бугорок, раздирает судорога.

Катаюсь, рыча, по горе с перебитым хребтом.

Под ногтями – кровь вперемешку с землей (8, 98).

Пожалуй, это единственное место в романе, на основании которого читатель мог бы подумать, что это – наконец-то! – намек на истину тех отношений, что связывают двух героинь Палей. Но треугольник, «поросший густыми русыми волосами», напоминает нам о другом – когда-то этот русый треугольник был убран самой рассказчицей с помощью тупой механической бритвы по причине кровососущих насекомых, что озаменовали блуд ее Девочки и были посланы им обеим явно в предупреждение, не услышанное рассказчицей тогда, но воспринимаемое теперь как воспоминание о потерянном счастье. Описание могильного хлада земли, скрывающей в себе как боль рождения, так и боль смерти, тут же прерывается излюбленным причетом рассказчицы на тему ужаса сношений с «гендерным антиподом», а заодно – ее признанием в давно случившемся «разводе» с собственным телом, которое именуется здесь «телом-зомби». Древние гностические корни и модели философии, исповедуемой Палей как автором-рассказчицей, очевидны.

Итак, Марина Палей творит свой миф об этом городе, оформленный по законам романного жанра. Сам город-оксюморон притягивает к себе все то, чем живет героиня-рассказчица. То, что это еще один роман-миф, задается с первых страниц – с поэтического комментария к заглавию, где говорится о саламандре. Мифологические отсылы сопровождают историю героинь до самого финала и воплощаются, так сказать, в жизнь: законы, которым подчиняется сущность саламандр, раскрытые жившими когда-то мистиками и предсказателями, опреде-

ляют природу встреченной рассказчицей «прекрасной незнакомки» и то, что произойдет с ними обеими впоследствии: ведь, как гласит эпиграф ко второй части, «Парацельс считал, что саламандра по самой своей природе не может общаться с человеком...» (7, 44). Но, казалось бы, убедив читателя в причастности мифического существа к личности героини-Девочки, автор вдруг меняет адресацию, и отсылка к саламандре оказывается обращена «лицом» к ней – к автору: «В философских книгах эпохи Ренессанса саламандру называют также “вулканической”»: это означает, что от нее происходит смешанное существо, именуемое *поджигатель, воспламенитель, палей*» (8, 16).

Из эпиграфов-комментариев складывается свой метасюжет, делающий прозрачным мифозамысел автора. Он движется параллельно развитию фабульного сюжета, объединение их происходит в финале, когда после всех страшных открытий и разоблачений рассказчица встречается со своей Девочкой в последний раз, и потом на складе, где она отрабатывает «призрачные троглодитские услуги», случается странный пожар, взрыв, рождающий «фонтан огня», который, «на глазах перерастая в гигантский огненный столп, перекроет собой барельеф городского ландшафта» (8, 126). Он и подарит рассказчице незабываемое зрелище – «столп чистого пламени», в котором сгорает, не сгорая, саламандра. Писательница создает еще одну версию петербургского мифа, точнее, она его продолжает, вводя в мифологию Петербурга недостающую стихию огня, которая, согласно закону мифологических метаморфоз, может замещать собой воду⁵. Природное, бессознательное начало, эксплицированное в «тексте» саламандры и воплощающее стихию огня, – это встреченная рассказчицей Девочка; мифологически она же выступает проекцией водной первоматерии, сокрушающей Петербург в эсхатологических видениях как предшественников Палей, так и ее самой. Ведь в романе конец истории героини, влекущий за собой Конец придуманной жизни рассказчицы и ее переход в статус автора, опосредуется воображаемым Концом города, заполняемого первозданными водами. Сам город через посредство Девочки, а не только некая «бессознательная стихия», играющая с людьми, обманывает героиню-рассказчицу и вводит ее в своего рода морок.

Но именно саламандра – «Дионисова менада» – порождает «смешанное существо», именуемое *поджигателем* или *палеем*. Автор еще раз переступает границы созданного мира, идея «выходит из образа» – зачем? «Да, кстати, – говорит рассказчице сказительница правды-матушки «Зинаида Васильна», – ты занималась полностью выдуман-ными делами. Слышишь? Ты прожила несуществовавшую жизнь» (8, 122). – «А мне хочется крикнуть: ну и что? Ну и что? Какая разница?

⁵ См. об этом, напр.: *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 450.

<...> какая, в сущности, разница?» (8, 125). В мифосюжете Палей Девочка-саламандра порождает или исторгает из своей обманутой подруги и опекунши дар творчества, – и какая, в сущности, разница, было или не было это житнетворчество на самом деле, если остались его текстуальные эквиваленты – стихи и проза, перемешанные в романе и в жизни героинь, если само творчество (как и любовь), еще согласно Пушкину, да и многим до него, имеет огневую и огнеопасную природу, если, наконец, венец искусства – это вымысел, переставший искать оправдание в жизни и жизнью.

