

Реальность противоречит веками создаваемой эсхатологической символике «города на краю света». В повести Ядринцева природа Сибири сурова, она пугает и предвещает смерть, но первый сибирский город — узнаваемое, даже близкое, обжитое кем-то еще до тебя место, где можно не только выжить, а и жить. Тюмень воспринимается арестантами как истинное отечество для населяющих ее людей, а потому возникает ощущение, что и пришлый человек может обрести здесь свое новое отечество.

Смысловая парадигматика сибирского города, определяемая его географическим положением, климатом, историей, общественно-архитектурным устройством и другим, строится на преодолении приоритета эсхатологической мифологии, в конфликте «своего» и «чужого», что и обуславливает сложную, динамичную природу взаимодействия ее реалий в тексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь, 2000.
2. Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л., 1926.
3. Знаменский М. С. Исчезнувшие люди. Рассказ из сибирских воспоминаний Старожила // Страна изгнания. СПб., 1872. С. 218–366.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2000.
5. Максимов С. В. Лесные города // На русской земле. М., 1989.
6. Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1981.
7. Потанин Г. Н. Города Сибири // Сибирь и ее современное состояние. СПб., 1908.
8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
9. Щукин В. М. Миф дворянского гнезда. Краков, 1997.
10. Ядринцев Н. М. На чужой стороне // Литературное наследие Сибири. Новосибирск, 1979.
11. Ядринцев Н. М. Письма к Г. Н. Потанину. Вып. 1. Красноярск, 1918.

Ирина Владимировна Ащеулова

ОБРАЗ ГОРОДА В ПРОЗЕ САШИ СОКОЛОВА

Городской текст в литературоведении изучается давно. Отечественными исследователями выделен текст Петербурга в русской литературе, венецианский текст и связь места (города) с процессом творчества вообще¹. В творчестве Саши Соколова — писателя 3-й эмиграции — город, наряду с такими пространственными образами, как река, дача, мир жизни, мир смерти, организует мифологическое пространство романов.

В первом романе «Школа для дураков» (1976) город — в сознании главного героя — мальчика-шизофреника — предстает как недолжное пространство, где находятся школа для умственно отсталых детей, которую он посещает, и больница, в которую периодически попадает герой. Семантика недолжности, неистинности подчеркивается замкнутостью городского пространства, ибо город окружен кольцевой железной дорогой. Кольцо означает здесь невозможность иной жизни, кроме жизни школы, и невозможность прорыва в пространство дачи — топоса идеального и гармонично устроенного.

Однако описание дачной местности дает другой вариант существования города и его пространства. Поскольку реальность, образ реальности и слово, называющее реальность, вступают в романе в сложную взаимозависимость, обозначим реальный и символический хронотоп. В романе есть описание местности: «околостанционный пруд», железнодорожная станция, «росли вокруг деревья:

осины, сосны, т. е. разные деревья, разные...», «за станцией пруд, высокая трава, танцплощадка, роща, дом отдыха и другое»². «К пруду вели, по сути дела, все тропинки и дорожки, все в нашей местности. От самых дальних дач, расположенных у края леса... все тропинки вели в сторону пруда. В конце концов за несколько сот метров до берега они соединялись в одну прекрасную дорогу. И эта дорога шла немного покосами, а потом вступала в березовую рощу» [1,22]. Это составные элементы пространства, но оно значимо не в своей объективности, а в субъективной интерпретации персонажа, потому смещается конкретность: есть река, которая сначала не имеет, а затем обретает название — Лета — символ времени и забвения, есть дача отца, которая уже продана, но в сознании мальчика все еще принадлежит ему, есть железная дорога, которая окольцовывает город, но по которой можно приехать на дачу, и есть берег Одинокого Козодоя, где живет возлюбленная Вета.

Таким образом, пространственную организацию романа можно представить в виде трех уровней пространства: город (замкнутое, цивилизованное), дача (свободное, природное) и Край Одинокого Козодоя (мифологическое, преодолевающее смерть), которые в свою очередь соответствуют трем временным воплощениям. Город — линейное, эмпирическое время, дача — циклическое время, «тот» берег, берег Козодоя, — время вечности. Следует отметить, что, несмотря на границы, которые устанавливает мальчик (кольцевая железная дорога), все три пространства существуют в соединении: метаморфозы происходят как в городе, так и на даче, что дает образ неделимого, многослойного бытия.

Город в этой схеме отражает семантику смерти. Во-первых, символом исторического, эмпирического времени, несущего смерть, выступают меловые скульптуры в школьном парке, изображающие двух стариков: «в кепке» (Ленин) и «в фуражке» (Сталин). История в этих образах предстает как перемалывающий людей рок, и служителем его является отец мальчика, прокурор, калечащий судьбы. Во-вторых, в пространстве города находится кладбище, где похоронена бабушка мальчика и где герой, встречаясь со снежной бабочкой — душой бабушки, постигает смыслы бытия, сущность смерти:

«Я замечаю, что бабочка, которая сидит теперь в трех шагах от меня, на излучке высокого снежного свая, расправляет крылья, собираясь взлететь. Я распахиваю калитку и бегу, но бабочка замечает меня раньше, чем успеваю накрыть ее шапкой своей: скрывается меж кустарников и крестов. По колени в снегу бегу за ней, скорбно, стараясь не смотреть на фотографии тех, кого нет; лица их улыбаются. Сумерки спускаются из глубины неба» [1,109–110].

Следует отметить и семантику такого архетипа, как пыль, прах, мел, снег. Все это синонимы смерти³. На уровне авторского сознания смерть концентрируется в эквиваленте города — меловом поселке. В этом поселке все создано из мела и называется он Мел. Здесь люди работают в меловых шахтах, получают меловые рубли, болеют и умирают от меловой болезни. Со станции этого поселка на просторы России отправляется поезд, состоящий из меловых надписей, отражающих разочарования, боль и глупость людей:

«Поезд идет, и вся Россия, выходя на проветренные перроны, смотрит ему в глаза и читает начертанное — мимолетную книгу собственной жизни, книгу бестолковую, бездарную, скучную, созданную руками некомпетентных комиссий и жалких, оглушенных людей» [1,49].

Таким образом, семантика смерти и недолжного бытия, являющаяся синонимом города в сознании мальчика, подтверждается и автором, который во второй главе романа «Теперь», в собственно авторских рассказах, выводит вымышленный субъективный мир героя на уровень объективной реальности. Так, рассказ «Местность» описывает ту самую «кольцевую» железную дорогу, что, разветвляясь ведет на дачу и в тупик, пригород. Пространство (сюжет, вещный

теля артели инвалидов Ильи Зынзырэлы и интеллигента, убежавшего от цивилизации, Якова Паламахтерова. Соответственно и знакомство с городом у Ильи ограничивается провинцией — Казань, Сызрань, Рязань, Ижоры и «город нищих и воря» — Городнище; у Якова Ильича — Москва, Петербург и далее Европа (Нидерланды XV века, Франция XVI века, Балканы конца XIX века, Дальний Восток).

Географическое пространство, таким образом, можно рассматривать в трех его границах:

1. Пространство Заволчья: город «нищих и воря» — Городнище — и близлежащие села, деревни, города.

2. Пространство России, железной дорогой собирающей пространственные локусы: центральные города (Москва, Петербург), провинция (Борисовоглебск, Тутаев, Казань, Рязань, Сызрань).

3. Пространство Европы, являющееся в образах сознания, сформированного литературой, искусством.

В тексте Ильи (главы «Заитильщина») Городнище является образом недолжной жизни: «Горе тебе, Городнище большое, мощнеющий град...» (1,303). Главными пространственными локусами здесь будут артель инвалидов имени Даниила Заточника, кубарэ, кладбище и река Итиль-Волга, которая несет семантику смерти-иномирия, ибо жители Городнища погибают, как правило, катаясь на коньках и проваливаясь под лед. Соответственно и главные занятия жителей города — пьянство, гульба, воровство. В соединении с Итилем Городнище является образом России, потерявшей истину, заблудившейся в сумерках бытия, в смерти. Однако в сознании Ильи, который обладает даром пророка, Городнище и судьбы его жителей отражаются в ином пространстве — символическом, мифологическом, где каждый имеет себе пару в виде созвездия⁴. Илья Дзынзырэла уподобляется Илье Пророку, Запойный Охотник превращается в Стрельца, сын Орины — в Ориона, Крылобыл — в месяц, «есть Поручики, Бакенщики, Инспектора» [1,264]. Это отражает амбивалентную семантику жизни Заволчья-Заитильщины, где смерть может быть началом бессмертия, превращение пьяницы в пророка — началом веры в возможное воскресение нации. Подобное совмещение отражает мифологическое всеединство бытия, стремление России, народного архаического сознания к вечности. Поэтому текст Ильи направлен на описание недолжной жизни, которая в будущем преобразится, и Городнище получит иное название, иное значение. Так в сознании народа рождается ожидание будущего Царствия Небесного, надежда на дальнейшую жизнь.

Иное представление о городе мы видим в тексте Якова Паламахтерова («Ловчая повесть», «Записки Запойного Охотника»). Индивидуалистическое, рационалистическое сознание разочаровавшегося в культуре и истории человека развенчивает жизнь «центральных» городов. Город, в сознании Паламахтерова, связан, прежде всего, с обучением, культурой, поэтому главными локусами здесь являются разъездное училище и типография. История и литература в процессе обучения теряют свою значимость главных предметов и связываются с такими образами-архетипами, как Агасфер (учитель словесности) и Сизиф, сизифово скольжение (газетные, исторические сообщения). Бессмысленное движение двух великих грешников отражает ненужность и бесцельность культуры и истории в современной жизни. Паламахтеров вступает в спор с предшествующей культурой и отказывает ей в наличии истины. Город оказывается средоточием пошлости и обыденности, истинная культура подменяется такими развлечениями, как «гипподром», «аппарат мусье Люмьера», «журфиксы и бенефисы». В шестой Записке «Падэспанец (воспоминание о городе)» Паламахтеров изображает городскую сценку, стилизованную под стихотворения Северянина и Бальмонта. Город приобретает значение пустого знака, симулякра, где истинные чело-

веческие чувства утрачивают свою значимость и оборачиваются второсортной литературой:

*Музыка Моцарта звучала
Однажды в саду городском,
Там дама беспечно скучала
Пока не известно по ком.*

*Среди молодых оркестрантов
Крутился проезжий корнет,
Ее он в буфет ресторанта
Пригласил посидеть tête-à-tête.*

*Падэспанец хорошенький танец,
Его очень легко танцевать:
Два шага вперед, два шага назад,
Перевернуться и снова начать.*

*А вечером после тех танцев
Он стал ей как преданный друг,
Он ей показался испанцем,
И лицо ее вспыхнуло вдруг.*

*А утром оркестр до причала
Дама проводила пешком,
Музыка с тех пор не звучала
Моцарта в саду городском [1,223].*

Следовательно, можно утверждать, что Паламахтеров убегая из города, бежит от пошлости, рутины, привычки, ища чего-то настоящего; погружаясь в жизнь маргинальную, он находит лишь одну неумирающую истину — вечный круговорот природы, бытия, где весна приходит на смену зиме, жизнь — смерти.

Таким образом, во втором романе Саши Соколова город становится тем промежуточным звеном между сознаниями двух персонажей, которое отражает трансформацию авторского мировосприятия, трансформацию эстетики от модернистского субъективного мифа Ильи о воскресении до постмодернистской деконструкции всех мифов и ценностей Якова Паламахтерова.

В третьем романе «Палисандрия» (1985), романе явно постмодернистском, название города знаково — Эмск. С одной стороны, это игра с традициями русской классической литературы, где обозначение Эмск становится образом любого провинциального русского города. С другой стороны, это звуковая, языковая игра, ибо в финале романа Эмск обозначается своим настоящим именем — Москва: «и повсюду — по улицам, закоулкам и площадям — по всему ненаглядному Эмску — по всей Москве — штопорили метельные крутны» [2,352]. Таким образом, и в третьем романе Саши Соколова (как в и «Между собакой и волком») город становится собирательным образом России, размышлением о ее судьбе.

Пространство Эмска строго локализовано. Центром является Кремль с главными часами Курантами, затем Новодевичий монастырь, или Правительственный Дом Массажа с прилегающим кладбищем (публичный дом) и тюрьма, расположенная в бывшем дворце князя Юсупова. Действие романа начинается в тот момент, когда главный Хранитель времени Лаврентий Берия совершает самоубийство на часовой стрелке Курантов. Время останавливается, начинается эпоха Безвременья. Это эпоха дерзаний и свершений главного героя романа, Командора ордена Часовщиков, будущего правителя России Палисандра Дальберга.

Рассмотрим значение отдельных топов. Все они являются воплощением тех или иных мифов и их разрушением. Кремль в структуре романа занимает особое место. Он связан с мифом-представлением Палисандра о золотом веке в истории Эмска — правлением Сталина. Это период детства и юности Палисандра, период всенародной любви и надежд. Сталин выполняет роль бог-отца, хранителя времени Кроноса, который видит в Палисandre своего преемника. «Кремлевский сюжет» строится как конфликт отцов и детей в борьбе за обладание властью и любовью. Сначала выстраивается треугольник Сталин—Аллилуева—Палисандр, где молодой, более удачливый бог убивает своего соперника — мужа — отца, тем самым, по мысли О. Матич⁵, воплощая эдипов комплекс, затем появляется треугольник Брежнев—Шагане—Палисандр, где новый бог Брежнев—Аполлон побеждает своего соперника и завладевает трон — Кремлем и Россией—Шагане. Палисандр попадает в тюрьму, откуда начинается его путь в эмиграцию — смерть и возвращение домой — воскресение в качестве нового бессмертного бога. Как мы видим, в «кремлевском сюжете» профанируются известные мифы о богах и развенчивается главный советский миф о «богоподобной» сущности правителей. Сталин оказывается заурядным ревнивцем, убившим свою жену, Брежнев — удачливым любовником и куклой, живым мертвецом, в которого безуспешно стреляет Палисандр, Андропов — лжецом и предателем, обманом захватившим власть. Главным значением Кремля становится его неистинность, пустота, игра.

Новодевичий монастырь, где проходит ссылка Палисандра и его взросление, становится местом отдыха правительственной элиты. Здесь рождается и воплощается «охотничий миф», где самым удачливым охотником становится Брежнев. Однако значение охоты как «хотения», «желания» жизни, приобщения к тайнам природы разрушается, ибо «охотники» хотят совсем других развлечений и желаний, место охоты оказывается публичным домом, где жизнь превращается в опереточное либретто, истинные чувства подменяются игрой.

Подобную же семантику игры несет и тюрьма, описание которой является развенчанием мифа о страждущем невольнике. Палисандр использует такие образцы русской классической прозы о тюрьме, как «Записки из Мертвого Дома» Достоевского, и показывает симультанность эмской тюрьмы. Так описывает тюрьму Достоевский:

«Мне всегда было тяжело возвращаться со двора в нашу казарму. Это была длинная, низкая и душная комната, тускло освещенная сальными свечами, с тяжелым, удушающим запахом... На нарах у меня было три доски: это было все мое место... шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые лица, лоскутные платья, все — обруганное, ошельмованное...»⁶.

А это описание принадлежит Палисандру: «мне предлагается осмотреть ряд меблированных номеров, или, как их тут называют, камер... Я устало осматриваюсь. Санузел, каких немало в столицах по-настоящему европейских держав. Кроме с трудом, но вместившей вас все-таки ванны черного мрамора, имеются краны, душ, ниши для мыльниц, вешалки для полотенец, пижамные вешалки, механические опахала. Одна из дверей санузла вела в столовую, другая в опочивальню. ... Все просто, пристойно, чисто» [2, 180].

И заключение Палисандра оказывается мнимым, ибо покушение на Брежнева не состоялось, и тюремная жизнь героя превращается во всевозможные развлечения — от писания стихов и вышивания крестиком до любовных приключений.

Можно говорить о том, что пространство Эмска-Москвы оборачивается пространством профанным, где каждый отдельный топос несет семантику разрушения известных образов, сюжетов и архетипов. История России, таким образом, отказывается в истинности, время превращается в безвременье, исчезает вера в будущую жизнь.

Рассматривая образ города в прозе Саши Соколова, можно утверждать, что, отражая пространственную структуру романов, город, наряду с такими топосами, как река и железная дорога, отражает переход от модернистского мифологического мировосприятия к постмодернистскому демифологическому. Если в первых двух романах можно говорить об амбивалентности образа города, соединении скрытого смысла и недолжного бытия, то в последнем романе «Палисандрия» город становится знаком бессмысленности и неистинности истории и культуры, отражает пустоту разрушающейся реальности и сознания.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб, 1993; Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 2000; Вайль П. Гений места. М., 1999.
- ² Все цитаты приводятся по изданию: Соколов Саша. Собр. соч.: В 2 т. СПб.: Симпозиум, 1999 (с указанием в скобках номера тома и страницы).
- ³ Мифы народов мира. М., 1992. Т. 1. С. 241.
- ⁴ Впервые подобный прием совмещения «земной» и «небесной» ипостаси персонажей был отмечен Е. А. Яблоковым в статье «Нашел я начало дороги отсюда — туда» (О мотивной структуре романа С. Соколова «Между собакой и волком») // Литература третьей волны. Самара, 1997. С. 202–214.
- ⁵ Матич О. Палисандрия: диссидентский миф и его развенчание // Синтаксис. 1985. № 15. С. 86–102.
- ⁶ Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого Дома. Петрозаводск, 1979. С. 9.

Дмитрий Александрович Пашкин

МЕГАПОЛИС ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: КРАСАВИЦА И ЧУДОВИЩЕ

Статья посвящена анализу урбанистических мотивов в творчестве Велимира Хлебникова. Образ Города рассматривается в контексте как литературной традиции, так и современных научных гуманитарных концепций.

Еще в 1919 г. Р. О. Якобсон в своей пионерской статье «Новейшая русская литература», говоря о творчестве Хлебникова и Маяковского, обратил внимание на «урбанистические стихи», заметив, что «ряд поэтических приемов находит себе применение в урбанизме» [Якобсон 1987 : 278]. Он же первым отметил амбивалентность образа Города в текстах Будетлянина.

И в раннем и в позднем творчестве поэта, в разных контекстах, образ Мегалополиса вполне «карнавально» предстает перед нами то одной, то другой своей стороной, воплощая разные аспекты представления Хлебниковым мира цивилизации: «умной», воплощающей прогресс науки и техники, радость преобразования мира, и «мертвой», «вещной», механистичной, из-за спины которой выглядывает злобный образ Смерти. Именно последняя воплощена в столь ярком, будто перешагивающем раму картины Босха, образе Журавля. Здесь Город становится именно *жертвой* страшной Машины Смерти, а не ее вдохновителем. Как нетрудно убедиться, обратившись к тексту, Нечто, принявшее образ Журавля, *отнимает* у Города принадлежащее ему, *расчленяет* единый организм: «трубы, стоявшие века, летят», «мост ... медленно трогается в путь», «железные пути ... чудовища ногам дают легкие трубчатобразные кости». Не сам Город становится «вещным» богом, и даже не в теле Города воплощается чудовище. Наоборот, сначала это тело деформируется, разрывается на части, умерщвляется, и лишь