

Александр Викторович МАРКОВ¹
Юлия Николаевна МЫСЛИНА²

УДК 821.161.1

**РАЗВИТИЕ ДЖОЙСОВСКОГО ПРИНЦИПА
КОЛЛАЖНО-МОНТАЖНОЙ ТЕХНИКИ В РОМАНЕ
М. ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»**

¹ доктор филологических наук,
профессор кафедры кино и современного искусства,
Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва);
профессор кафедры русской и зарубежной филологии,
Владимирский государственный университет им. А. Г и Н. Г. Столетовых
markovius@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6874-1073

² аспирант кафедры русской и зарубежной филологии,
Владимирский государственный университет им. А. Г и Н. Г. Столетовых
yulia_mislina@mail.ru; ORCID: 0000-0002-5561-1859

Аннотация

В статье исследуется разработка джойсовской коллажно-монтажной техники сборника «Дублинцы» в романе М. Шишкина «Венерин волос». Цель работы — исследовать правила перехода сюрреалистического коллажа Дж. Джойса в коллажно-монтажный принцип М. Шишкина, где коллаж нового типа, как наполненное авторскими аллюзиями интеллектуальное предприятие, позволяет осмыслить монтаж, авангард и судьбы культуры в ситуации межкультурной коммуникации. Предметом исследования является специфика коллажно-монтажной техники Шишкина в ее динамическом развитии. Исследование потребовало не только сравнительно-сопоставительного метода, но и постоянного учета общего контекста эволюции терминов «коллаж» и «монтаж» в XX-XXI вв. и утверждения их нормативного литературоведческого значения. Проведенный анализ позволил выявить, что близкая сюрреалистическому коллажу техника Джойса

Цитирование: Марков А. В. Развитие джойсовского принципа коллажно-монтажной техники в романе М. Шишкина «Венерин волос» / А. В. Марков, Ю. Н. Мыслина // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2022. Том 8. № 1 (29). С. 145-161.
DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-1-145-161

в описании всеобщего паралича Дублина начала XX в. переосмысливается Шишкиным как постмодернистский коллаж, где российская действительность представлена изначально не-цельной, находящейся уже долгое время в состоянии парализованного сознания. Только любовь, по мнению обоих авторов, может стать единственной возможностью спасения от этой разобщенности. Сам способ описания событий у обоих авторов позволяет выявить, что истинная любовь на земле недостижима. Поэтому для создания общей атмосферы ее утраты Джойс обращается к монтажной технике, позволяющей сталкивать между собой различные любовные истории, усиливая эффект отчужденности на границах их касаний. А Шишкин, переосмысливая джойсовский тип монтажа в постмодернистский монтажный принцип, высказывает надежду на обретение вечной любви на земле, равной витальной энергии. В сборнике «Дублинцы» и романе «Венерин волос» тема смерти репрезентирует одновременное сочетание коллажной и монтажной техники. У Джойса тоска по ушедшему идеалу дополняется значимостью рождения нового (организации, идеи и т. д.), но в джойсовском мире смерть завершает жизненный цикл человека; а у Шишкина уже принципиально стерты границы между жизнью и смертью, что и позволяет героям, точнее историям, в которые они превращаются после своей кончины, продолжать свое существование.

Ключевые слова

Джеймс Джойс, Михаил Шишкин, сравнительно-историческое литературоведение, коллаж, монтаж, постмодернизм, аллюзия.

DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-1-145-161

Введение

Сами понятия «коллаж» и «монтаж» пришли в литературу из других сфер искусств: живописи, кинематографа и т.д. Определений коллажа множество, мы же в своей статье возьмем учитывающее литературоведческий план, данное в словаре «Мэтры сюрреализма» А. и О. Вирмо: «коллаж — композиция, исходные материалы которой могут принадлежать к разным художественным сферам (например, текст и фотография)» [1, с. 271]. Это определение коллажа специфицирует границы термина для литературоведения, указывая, что соединение разнородных пластов искусств, свойственное как литературе начала XX в., так и современной, помогает выявить основные типы внутритекстовых связей в произведении.

Техника коллажа применялась с древних времен (даже в мифах и ритуалах это известно как «бриколаж», пользуясь термином К. Леви-Стросса), в позднеантичной литературе существовало такое понятие, как центон — литературная игра, в которой новое стихотворение рождается из строк других стихотворений. Поэтому наложение нескольких читательских ожиданий создавало эффект неожиданности высказывания. Буквально слово «центон» означает «склейку», что указывает на редакторские техники работы с текстом, близкие кинематографическому монтажу.

Но «коллаж» как отдельный принцип искусства утверждается только в начале XX века благодаря влиянию авангардистов и развитию кинематографа. Родоначальником «бумажного коллажа» (коллаж был изготовлен на бумаге и из различных по фактуре, цвету, сфере использования и т. д. бумажных фрагментов) является один из основателей кубизма Ж. Брак. «Бумажные коллажи» кубистов оказали влияние на другие сферы искусств, в первую очередь, на живопись. Основоположником коллажа в живописи можно считать П. Пикассо и его работу «Натюрморт с плетеным стулом» 1912 г., для создания которой художник использовал куски клеенки, веревку из пеньки, афиши и бумажные буквы, что расширяло границы картины, отсылая далеко за ее пределы. Термин «коллаж» связан с развитием фотографии и кинематографа, новым ощущением пространства и эстетическим признанием техники «реди-мейд», при употреблении которой искусство можно создавать не только из традиционных материалов, но и из готовых вещей, если им дается новое название и предназначение.

В 1924 г. Андре Бретон опубликовал первый «Манифест сюрреализма», в котором установил основные парадигмы нового направления в искусстве, отвергающие рациональное мышление в пользу бессознательного (в частности, сновидений), психический автоматизм письма, идею контингентности (случайности). Коллажному принципу как самостоятельной эстетике прежде всего свойственна именно идея контингентности (К. Мейясу «Число и сирена: Чтение „Броска костей“ Малларме»), то есть принципиальной непредрежденности вариантов, оспаривающей оптимистическую идею линейного прогресса, также идея контингентности лежит в основе сюрреалистических игр (игра в «дефиниции», в «условные предложения», «изысканный труп» и т. д. [1, с. 270]). Каждая из этих игр строилась по принципу отказа от традиционных условий, что совпадало с представлением сюрреалистов о стихийности и хаотичности творческого процесса и принципиальной непредсказуемости и промежуточных, и конечных результатов.

Постмодернизм продолжил критику прогрессизма и других оптимистических идеологий, начатую еще модернизмом, но с учетом «отрицания утверждения», отказа не только от спора как источника происхождения истины, но и от самого понятия «истины». Таким образом, если сюрреалисты применяли метод разложения материального пространства для формирования новой реальности (в модернизме коллаж был художественным приемом), то в постмодернизме это уже один из творческих и критических принципов. Поэтому, если модернистский коллаж передавал читателю ощущение одномоментности — одно и то же явление представлялось с различных точек зрения, то «в постмодернистском коллаже, <...>, различные фрагменты предметов, собранные на полотне, остаются неизменными, нетрансформированными в единое целое. Каждый из них, <...>, сохраняет свою обособленность, что с особой отчетливостью проявилось в литературном коллаже постмодернизма» [3, с. 221].

Хотя коллаж и монтаж внешне могут приводить к схожим эстетическим результатам, но за ними стоят разные концепции реальности. Коллаж сначала

разъединяет объективную или художественную реальность, после собирая отдельные куски в новую (стирая границы между разнородными частями) и проблематизируя саму идею вещественного мира как объективного и предсказуемого. Монтаж не дробит целую реальность на фрагменты, реальность уже изначально раздроблена, он лишь соединяет ее отдельные части, стыки между которыми сохраняются заметными, элементы не входят один в другой, а остаются проблемными друг для друга.

Новые формы существования в динамичной городской жизни, возникшие в середине XIX века (общественный транспорт, электрическое освещение и т. д. — строй эклектичных, но в то же время одномоментных явлений) потребовали новой формы мировосприятия, что определило начало развития монтажа как самостоятельного эстетического метода. Мы в своем исследовании возьмем за основу определение монтажа, данное в статье Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов. К постановке „На всякого мудреца довольно простоты“ А. Н. Островского в Московском Пролеткульте» (1923): <...> выдвигается новый прием — свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов» [12, с. 271]. Важно отметить, что данная статья была опубликована в журнале «ЛЕФ», поэтому оказала влияние не только на профессиональных кинематографистов, но на всю культурную среду России начала XX в., особенно на писательские и литературоведческие сообщества.

Ведущие исследователи русского литературного постмодернизма М. Липовецкий и И. Кукулин показали, что развитый русским авангардом монтаж после свертывания авангардного проекта стал признаком нонконформистского искусства и был воспринят русской постмодернистской литературой как основной метод, альтернативный соцреализму. По выводам этих исследователей монтаж всегда имел и личное, и общественное измерение, переходившее друг в друга, становящееся не просто методом кинематографического и/или литературоведческого исследования, а новым способом человеческого мышления и мировосприятия.

По выводам М. Липовецкого, эксперименты с монтажной техникой в советской литературе 1920-х годов были в большей мере посттравматичными: «Именно ощущение невозможности отделить письмо от травмы и вызывает свойственное литературе как 1920-1930-х, так и 1960-1980-х годов неприятие традиционных („дотравменных“) форм письма — „нормального“ романа, рассказа, повести» [7, с. 749]. Отметим, что С. Эйзенштейн также приписывал монтажу свойства исцеления от травм, но не исторических, а внутренних психологических, уходящих корнями в детство.

В начале XX в. литературный монтаж представлял собой новую форму трансценденции: «„я“ художника словно бы выпрыгивало за свои пределы — туда, где оно не может предугадать, какой смысл приобретут элементы монтажного образа, но брало на себя определение направления, в котором будет разворачиваться это означивание» [5]. Согласно утверждению И. Кукулина, в России

1920-х годов монтажный метод репрезентации истории как насилия становится главным «стилем эпохи», но видение мировой истории кровавым хаосом свойственно не только советским, но и западным писателям. Джойс в романе «Улисс» в главе «Цирцея» аллегорично описывает Пасхальное восстание 1916 г. в виде «пародийной черной мессы и апокалипсиса» [5], хотя действие романа происходит задолго до этого события. Здесь важно отметить, что монтажный метод начала XX века был методом людей «включенных» в мировую историю, поэтому Джойс перцепирует Пасхальное восстание как личную травму. К середине XX века происходит «растождествление субъекта с историей» [5], и уже для Шишкина использование монтажа становится дополнительным методом выражения примет современности, а не историзации, явлением общеискусствоведческого порядка, обращенного сразу ко всем видам искусства. Поэтому в конце концов монтажность художественного текста становится когерентна монтажности человеческого мышления (в 70-е годы XX в. нейрофизиолог К. Прибрам открывает «монтажное» мышление человека (К. Прибрам «Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии»)).

В конце XX в. — начале XXI в. усиливается влияние на жизнь современного человека «не-цельных нарративов», воспринимающихся как само собой разумеющееся: реклама, клипы, сообщения в социальных сетях и т. д. В конце 70-х г. XX в. французский философ-постструктуралист Ж-Ф. Лиотар представляет критику «больших нарративов» как критику идеологий, где клиповость и монтаж тогда понимаются как освобождение от идеологического давления (Ж-Ф. Лиотар «Состояние постмодерна»). Такие нарративы не отсылают нас к утерянному целому и тоске по нему — как было еще в начале 1910-х г., когда монтаж основывался на идее «антимимесиса», разъединения некогда единого целого на фрагменты, где отторгнутые части продолжали дальнейшую жизнь в романтическом ключе невосполнимой потери (И. Кукулин «Машины зашумевшего времени»). Здесь монтаж начинает работать с новым дискретным опытом, не отправляющий нас к потерянному целому, как в авангарде, что дает монтажу возможность детально представлять современность, в которой объектом исследования выступает уже не реальность, а текст. Поэтому в эпоху постмодернизма у монтажа появляется новая функция — функция критического (в смысле критики идеологии) анализа дискурсов человеческого сознания, при которой монтаж уже не связан с идеей трансценденции, он утверждает «цитатность человеческого „я“» [5], где стерты границы между «своим „я“» и «чужим».

В нашей статье поднимается проблема развития коллажно-монтажной структуры текстов Джойса «Дублинцы» и Шишкина «Венерин волос». Цель работы — не просто исследовать схожие коллажно-монтажные техники обоих авторов, но и обозначить позицию Шишкина как сознательное взаимодействие с чужой мощной поэтикой, позволяющей переосмыслить джойсовские коллажные и монтажные приемы в межкультурном пространстве. Исследование актуально ввиду достигнутой современной компаративистикой позиции, согласно которой влияние одного писателя на другого рассматривается не просто как факт уче-

ничества или заимствования, а как часть анализа в широком социокультурном контексте, позволяющего проследить, как меняется само понимание жанра или приемов поэтики произведения-образца в сознании современного писателя. Предмет исследования — развитие и видоизменение джойсовского коллажно-монтажного метода в романе Шишкина «Венерин волос».

Методы

Современное компаративистское изучение русской литературы в мировом контексте в последнее время выходит на новый уровень в связи с развитием целого ряда социогуманитарных наук, благодаря чему оно не просто сравнивает, а постигает механизмы, которые объясняют, почему иногда бывают неожиданные параллели между жившими в разные времена и в разных странах писателями, а иногда сознательное следование образцу из другой литературы дает неожиданные результаты. Наша статья опирается на работы по теории и практике компаративного анализа Н. В. Забабуровой (взаимовлияние русской и европейской литератур), исследование джойсовской традиции в прозе М. Шишкина Л. В. Комуцци, изучению монтажных техник в литературе XX в. М. Липовецким и И. Кукулиным, а также на анализ творчества Шишкина С. Оробием: «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы». Исходя из задач исследования был применен сравнительно-сопоставительный метод с учетом спецификации общих терминов «коллаж» и «монтаж» как нормативных литературоведческих.

Ключевым методологическим трудом для нашей темы стала недавняя книга Хосе Вергары [15], в которой обосновывается, что работа Шишкина с материалом Джойса принадлежит большой культурной традиции насыщенного интертекстуального автобиографического повествования, от Андрея Белого до Саши Соколова. У всех этих авторов по-новому переизобретается сам субъект художественной речи, внимательный к технике письма, соотносящий принципы письма с принципами работы над собой. Новация Шишкина тогда состоит в последовательной экспликации этого изобретения субъекта, уже в контексте постмодернистской постановки под вопрос любых форм готовой субъективности. Статья проясняет параметры изучения сознательного заимствования Шишкиным у Джойса не только отдельных приемов, но и самих принципов повествования, для подчинения их новым целям, стоящим уже перед литературой наших дней.

Результаты исследования и их обсуждение

«Паралич сознания» родины, представленный с помощью коллажного принципа у Джойса и Шишкина

В нашей статье исследуется проблема разработки джойсовской коллажно-монтажной техники в романе М. Шишкина «Венерин волос», где смешение коллажа, монтажа, сюрреализма и авангардизма уже не просто способ организации материала, а новое осмысление реальности в процессе межкультурной коммуникации. Сборник Джойса «Дублинцы» вышел первым тиражом в 1914 году.

Сам автор его замыслил как серию «эпиклезов», чтобы разгадать причину душевной «гемиплегии» (паралича) дублинского общества. Американский литературный критик и биограф ирландских писателей Ричард Эллманн в своей книге «Four Dubliners: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett» представляет писателей Уайльда, Йейтса, Джойса и Беккета — эмигрантами, уехавшими от дублинского паралича сознания, которые впоследствии неохотно признавали какие-либо творческие связи между собой (хотя такие, несомненно, были [13]).

Рассказы в сборнике «Дублинцы» стоят в определенном порядке, сам автор их разделил на тематические группы (рассказы о детстве, юности, зрелом возрасте и общественной жизни). Первый рассказ «Сестры» определяет лейтмотив всего сборника — тотальный паралич дублинского общества, лишаящий его будущего, ведь он распространился даже на сознание детей: «Каждый вечер, оглядывая окно, я тихо повторял про себя слово паралич. <...> Оно вызывало у меня страх, но вопреки страху меня тянуло приблизиться к нему и увидеть его смертоносную работу» [2, с. 5]. В рассказе «Сестры» представлен не только духовный паралич ирландской нации, но и духовная смерть всей католической церкви: «<...> старый священник лежит безмолвно в своем гробу, <...>, и на его груди — праздная чаша» [2, с. 15], — пустая дароносица как символ всеобщего душевного опустошения священников и прихожан. Тотальный паралич сознания мы встречаем и в рассказе «Эвелин»: «Глаза были направлены на него, но в них не было никакого знака любви, или прощания, или узнавания» [2, с. 40] — также в этом рассказе Джойс не случайно обращает читательское внимание на стену дома главной героини, на которой находится цветная репродукция Блаженной Маргариты Марии Алакок: «<...> Джойс учитывал следующую деталь ее жития: в детстве она четыре года пролежала в параличе» [2, с. 262].

Сам Джойс, пытаясь преодолеть духовный паралич своей страны, не нашел другого выхода, как покинуть ее. Поэтому, в книге Эллманна «Four Dubliners: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett» мы видим, как писатель, находясь в Триесте, и следя оттуда за происходившим в своей стране, утверждал: «<...> if Dublin were destroyed, the city could be reconstructed from his books» («<...> если Дублин будет разрушен, город можно будет реконструировать из его книг») [13]. Здесь у Джойса применена техника, близкая сюрреалистическому коллажу, т. к. ощущение всеобщего парализованности достигается путем разъятия изначально целой дублинской атмосферы на части, которые в итоге собираются в случайном порядке, передавая ощущение simultaneity событий, утверждая паралич не только городских нравов, но и сознания всех дублинцев, включая детей.

У Шишкина в романе «Венерин волос» духовный паралич родины представлен с помощью постмодернистских техник интертекстуальности, интердискурсивности, смешению времен и событий, фикшн и нон-фикшн, а также применению коллажного метода. Первое воспоминание Толмача о школе и своей учительнице «Гальпетре» полностью лишено ностальгической окраски:

«Ее никто не любил. Ни дети, ни учителя. <...> Она <...> все время повторяла: „Растения — живые, а называются на мертвом языке. Вот видите, в южном климате это сорняки, растут где попало, а у нас это комнатные растения. Без человеческой любви и тепла они в нашей зиме не выживут“» [9, с. 195-196]. Для создания общей атмосферы безысходности Шишкин применяет коллажную технику наложения друг на друга первых впечатлений и ощущений, благодаря которой детство главного героя предстает в образе нелюбимой учительницы, говорящей на «мертвом языке».

В романе «Венерин волос» контрастом российской действительности показан Рим, где желанная «травя-мурава» растет везде: «У нас — комнатное растение, иначе не выживет, без человеческого тепла, а здесь сорняк. Так вот, это на мертвом языке, обозначающем живое, — *Adiantum capillus veneris*. Травка-муравка из рода адиантум. Венерин волос. Бог жизни. <...> Росла здесь до вашего Вечного города и буду расти после» [9, с. 565] — в Риме Бог повсюду, поэтому, повсюду жизнь, а шишкинская Россия, как и джойсовский Дублин, окована всеобщим параличом. Таким образом, система бинарных оппозиций поддерживается коллажным отношением к языку и природе, как тем, что можно называть и включать в композицию переживаний.

В шишкинском романе некоторые зачатки живой жизни еще встречаются в ранних воспоминаниях Изабеллы Юрьевой (в ее псевдодокументальном дневнике), но и они, сталкиваясь со взрослой реальностью, полностью растворяются в ней: «По кухне бегают поросенок со смешным хвостиком. Я играю с ним, мы подружались. <...> Потом его же с таким же смешным и живым хвостиком вижу в столовой на блюде» [9, с. 114-115], позже превращаясь в «дневники в разноцветных допотопных переплетах», которые «<...> пахли старыми окурками из кадки, и сквозь эту затхлую вонь пробивался запах слежавшегося в исписанных страницах времени» [9, 110]. Здесь Шишкин, вслед за Джойсом, применяет коллажную технику, но уже не сюрреалистическую, а постмодернистскую, при которой ощущение божественной «травы-муравы» и отрезанного поросенчьего хвостика не соединяется в новую целостную реальность, в картину происходящего, допускающую отрешенное рассмотрение, а играет как система аллюзий, не до конца понятных и потому не допускающих режима чистой отрешенности. Поэтому читателю открывается, с одной стороны, некогда утраченное единое общее начало — детство, где сам Толмач-рассказчик вместе с отцом-подводником слушал пластинки Изабеллы Юрьевой, а, с другой — божественная трава-мурава как символ вечной жизни, но названная мертвым именем и не растущая в парализованной детскими страхами холодной стране.

Не-цельная любовь как результат модернистских и постмодернистских монтажных техник Джойса и Шишкина

Но все же основной темой произведений обоих авторов остается любовь. При этом любовь оказывается вовсе не предметом простых переживаний, а определенным способом монтировать предельные вопросы, такие как любовь, жизнь,

смерть, бытие и инобытие, и тем самым ставить под вопрос привычные метафизические нарративы. Поэтому обращения Шишкина к тому, как Джойс обыгрывает тему любви в своей поэтике, оказывается своеобразным герменевтическим истолкованием этой игры, прямым изложением того, как именно эти вопросы смонтированы. Как мы увидим, эта герменевтика приводит к новому определению и субъектов любви, и границ между субъектами.

Джойса интересуют любовные коллизии своих героев, а именно экзистенциальный аспект их как изображаемых процессов. По мнению Р. Эллманна, одним из источников рассказа «Мертвые» была пьеса Ибсена «Кукольный дом», хотя Джойс и выражал к ней пренебрежительное отношение, противопоставляя ее великим пьесам «Гедда Габлер» и «Дикая утка», тем не менее это реализовалось в отношениях героев Габриэля и Греты, особенно в тот момент, когда Габриэль обнаруживает, что у его «куклы» разум и сердце отличаются от его собственных. “Yet it affects his story, ‘The Dead’, where Gabriel also discovers his doll has a mind and heart distinct from his own” [14]. Герой Габриэль пытается использовать любовь как возможность расширить пределы своего сознания, как выход за границы своего «я»: «У него никогда не было такого чувства ни к одной женщине, но он точно знал, что это чувство — любовь. <...> Душа его приблизилась к тем краям, где обитают обширные сонмы мертвых» [2, с. 250]. Таким образом любовь рассматривается как то частное состояние, которое только и противостоит трагизму всеобщей смертности, «гибели хора», если воспользоваться выражением И. Бродского.

В рассказе «Эвелин» главная героиня также избывает трагизм любовью: «Она вздрогнула, когда в ней снова прозвучал голос матери, без конца повторявший с полоумным упорством: „В конце одни черви! В конце одни черви!“ Охваченная порывом ужаса, она вскочила. Бежать! Надо бежать! Фрэнк спасет ее. Он даст ей жизнь, а может быть, и любовь» [2, с. 39]. Тем самым частная судьба, частное чувство и частное происшествие также противостоят всеобщим законам смертности.

В рассказе «Печальное происшествие» мистер Даффи, встречая свою единственную любовь, в итоге обрекает ее на смерть, а истинная привязанность представляется ему лживой: «Вид этой скрывающейся, продажной любви наполнил его отчаянием. Он усомнился в правильности своей жизни; он ощутил себя изгоем на жизненном празднике. Одно-единственное человеческое существо, казалось, полюбило его — и он отказал ей в жизни и счастье, приговорил ее к позору, к постыдной смерти» [2, с.124-125] — невозможность любить, отчужденность от мира и людей, психологическое насилие над объектом своего обожания — все эти качества как приметы времени определяют главного героя рассказа. Поэтому в мире Джойса истинная любовь уже невозможна — она трагична, разрознена и болезненна. Монтажная техника, примененная автором в цикле «Дублинцы», предопределяет «перлокутивный эффект модернистского монтажа» [4, с. 189], позволяющий читателю достичь ощущения тотального одиночества героев, где не связанные между собой

любовные истории лишь усиливают эффект отчужденности на «стыках» своих соприкосновений.

В мире Шишкина, как и ранее у Джойса, любовь уже также изначально не целая, с трагическими разрывами (хотя в тексте упомянуты образы Дафниса и Хлои, Тристана и Изольды, к которым автор обращается, с одной стороны, как к архетипическим образам идеальной любви, а с другой — для ее нарочитого снижения, невозможности в реальном мире). Сами героини романа «Венерин волос» также утверждают ее не-цельность: «<...> что любовь такая большая, что она не может существовать сама по себе, что она, как апельсин — цельная, но состоит из отдельных долек» [9, с. 311], или «Любовь — это такая особая сороконожка размером с Бога, усталая, как путник, ищущий приюта, и вездесущая, как пыльца. <...> Она состоит из нас, как из клеток, каждая клетка — сама по себе, но может жить только одним общим дыханием» [9, с. 448].

Вопреки причудливости такого гротескного тела образов любви, Шишкин показывает отдельным героям путь к ее достижению, это может осуществиться только при условии полного слияния своего «я» и «я» объекта обожания, уничтожению всех границ между ними: «Есть такая притча: <...> „Кто ты?“. Путник отвечает: „Я“. И слышит в ответ: „Здесь нет места для двоих“. <...> И все повторяется. И так до тех пор, пока павлиний глаз не улетает, и на вопрос „Кто ты?“ путник отвечает: „Ты“. Тогда дверь открывается» [7, с. 429-430]. Учитывая тот факт, что Шишкин считает А. Тарковского одним из своих учителей, а, по убеждению кинорежиссера, монтаж — это «ваяние из времени» [6, с. 112], то любовь в романе «Венерин волос» также принимает вид философских суждений и притч с помощью монтажной техники «склейки» различных событий и временных промежутков.

Но в реальной жизни такое слияние двух субъектов любви невозможно ввиду утраты общей связывающей всех людей нити: «Смотрю на твой розовый перепончатый лоскуток под ключицей, и тут замечаю, <...> что у тебя нет пупка» [9, с. 452] — нет больше пуповины от человека к человеку, она не разорвана, ее изначально нет. Но все же Шишкин оставляет своим героям единственную возможность приблизиться к перволюбви на земле, любви равной Богу, поэтому, если человек уже без пупка, то он обозначен у прародительницы Евы: «„Почему у нее пупок?“ Я не понимаю: „Какой пупок? У кого?“ <...> там Адам и Ева, и у Евы, действительно, пупок» [9, с. 437]. Таким образом, любовь в романе «Венерин волос» представлена в виде витальной энергии, которая еще способна к зачатию новой жизни как посредством своей повторяемости (архетипические образы любви), так и путем феноменальности (экзистенциальные ситуации) любовных отношений.

*Синхронизм коллажно-монтажной техники Джойса и Шишкина
на примере темы смерти*

Тема смерти у Джойса и Шишкина позволяет исследовать синхронизм коллажной и монтажной техники ввиду ее особого статуса. Для Джойса эта тема сопряжена с вечным чувством вины: мать умирая, просила его исповедаться и

причаститься, но он остался непреклонен, позже это решение объяснит герой романа «Улисс» Стивен Дедал: боязнь «химического воздействия», которое установится в его душе «из-за ложного поклонения символу, за которым скрываются двадцать веков авторитета и почитания» (“Joyce, however, was inflexible; he feared, as he had Stephen Dedalus say later, ‘the chemical action’, which would be set up in his soul ‘hy a false homage to a symbol behind which are massed twenty centuries of authority and veneration’” [14].

В мире Джойса жизнь заканчивается смертью, поэтому в рассказе «День плюща в зале заседаний» смерть Парнелла практически полностью прекращает реальную борьбу ирландцев за независимость, превращая ее в жалкое подобие бывшего сопротивления: «Ирландцев светлые мечты / С собой унес в могилу он» [2, с. 144]. Некогда единое целое объединение людей в борьбе за гомруль Ирландии распадается на множество мелких собраний, где для каждого участника непреложным приоритетом становится личная (зачастую, пошлая) выгода: участники кампании за избрание Тирни преследуют лишь корыстные цели, а многие преданные делу националисты вообще «<...> на жалованье в Замке» [2, с. 133]. Поэтому, коллажно-монтажная техника, примененная Джойсом в этом рассказе, определяет не только травматическую включенность автора в исторические события своей родины, но и его негативное отношение к опошливанию народной идеи. Если коллажный принцип позволяет собрать эти разрозненные дуальные оппозиции в некое новое образование, усиленное тоской по ушедшему идеалу (Парнеллу), то монтажный — нивелирует романтическую тоску части по целому, утверждая значимость именно столкновений этих организаций, важность их взаимодействия, рождающую новые идеи, их не-слияния, а коллабораций.

Герои рассказа «Мертвые» в потоке духовных и реальных мертвецов «Дублинцев» занимают особое место. Здесь смерть не является логическим исходом скованной параличом жизни, как, например, в «Сестрах», здесь жизнь обусловлена любовью, поэтому способна к пробуждению сознания, а, следовательно, и к возрождению: «Он подумал о том, как она, лежащая рядом с ним, столько лет хранила в тайниках сердца этот образ: глаза своего любимого, когда он сказал ей, что больше не хочет жить» [2, с. 250]. Поэтому, рассказ заканчивается описанием природы и тихого плавного падения снега «на всех живущих и мертвых» [2, с. 251] — как выходом за пределы душевной комнаты отеля, в стремлении души к бесконечности, возможностью эпифании.

Для Шишкина, по его собственному выражению, роман «„Венерин волос“ — о преодолении смерти любовью и словом, о воскрешении любовью и словом» [11], в его мире — «смерть — это дар» [10], «смерть — это воздух» [9, с. 165]. Поэтому, смерть Тристана (первого возлюбленного жены Толмача), не прекращает их отношений с Изольдой, которая по-прежнему не просто продолжает любить его, но и находится в постоянной связи с ним: «<...> этот дневник она писала Тристану. Умершему на тех страницах доставалась любовь <...>» [9, с. 208]. Здесь смерть Тристана, благодаря обращенному к нему слову, позволя-

ет Изольде приблизиться к состоянию «эпифании», в отличие от обрывающей все связи с Гретой смерти Майкла Фьюри в рассказе Джойса «Мертвые». Поэтому шишкинский коллажно-монтажный принцип позволяет героям открыть/пробудить самосознание путем соприкосновений осколков реального и ирреального миров, рождая у героев новое мироощущение.

История любви Анатолия и Татьяны в действительном мире также заканчивается разлукой, невозможностью быть вместе, поэтому они просыпаются посреди зимы в образах Дафниса и Хлои — здесь уже нет изначально ни цельной реальности, ни цельной любви, есть только текст, который Шишкин с помощью коллажно-монтажной техники превращает в систему аллюзий, способную воспроизвести подлинный опыт в слове. Таким образом смерть Дафниса оборачивается его воскрешением: «Убитый ожил. <...> Мертвец поднялся <...> Он идет домой к Хлое» [9, с. 166]. Постмодернистский монтаж не только стирает границы между своим и чужим «я», он уничтожает их между жизнью и смертью, — благодаря чему умерший ребенок Татьяны снова оживает на подводной лодке капитана Немо.

Шишкин, следуя постмодернистской апологии текстуальности, создает иллюзию новой текстовой действительности, в которой объективность повествования достигается путем коллажа/монтажа реальной жизни и бумажных записей (например, дневник Изабеллы Юрьевой). В одном из интервью Шишкин сказал: «Если бы вы заинтересовались судьбой Изабеллы Юрьевой и прочитали ее интервью, которые она давала уже в преклонном возрасте, то увидели бы, что в одном она говорила: „Да, да, я помню, у меня во Франции родился ребенок, который потом умер. Это был мальчик“. В другом: „Да, да, я помню, у меня во Франции родился ребенок, который потом умер. Это была девочка“. От нее ничего не осталось, и я даю ей жизнь, я ей говорю, как Лазарю: „Иди вон“. Я показываю, что Бог может воскресить нас, используя слово, потому что этот мир был создан словом и словом воскреснем — это эпиграф к моему тексту» [11]. По удачному наблюдению С. Оробия: «<...> монотонное перечисление повторяющихся подробностей обнажает саму фактуру жизни, жуткой и зловещей в своей обыденности» [8, с. 107-108]. Поэтому, дневники рисуют образ прекрасной женщины и певицы, а в реальности ее последние годы, особенно смерть, описанные автором чересчур натуралистично, вызывают лишь жалость и отвращение. Таким образом, частный мир поддерживается частными же чувствами и всеобщее спасение явлений невозможно во всяком случае в земном мире.

Заключение

Исследование развития коллажной техники Джойса в романе Шишкина на основе анализа сознания героев произведений «Дублинцы» и «Венерин волос» позволяет сделать выводы, что коллаж Джойса близок сюрреалистическому: изначально целая дублинская среда представлена единичными, разрозненными, случайными, на первый взгляд, не связанными между собой историями горожан. У Шишкина же коллажный принцип Джойса развивается до постмодернистско-

го, где события и лица находятся не в едином хронотопе, а разбросаны по всем временам и пространствам, они не образуют новую реальность, соприкасаясь друг с другом, а действуют как аллюзии, поэтому открывают читателю бесконечное множество новых смыслов и трактовок. Если у Джойса магистральная идея «паралича сознания» достигается только взаимным наложением историй, одновременным взглядом на все происходящее, то у Шишкина — личным отношением к культурным аллюзиям и их носителям в прошлом и настоящем.

Монтажная техника обоих авторов позволяет переосмыслить тему любви. В мире Джойса истинная любовь уже недостижима, поэтому в сборнике «Дублинцы» каждая отдельно взятая любовная история лишь усиливает ощущение тотального одиночества, не позволяя душе достигнуть эффекта эпифании. Шишкин оставляет своим героям возможность обрести любовь, но только с помощью божественного вмешательства, способного превратить человеческие чувства в витальную энергию рождения новой жизни.

Таким образом, восприятие и развитие коллажно-монтажной техники Джойса в романе Шишкина «Венерин волос» позволяет ввести тему трансцендентного опыта. Стыковка различных времен, героев, событий, а, главное, в мире Шишкина их историй — дает возможность по-новому трактовать даже событие смерти, утверждая возможность продолжения жизни на записанных дневниковых страницах. Такому появлению трансцендентного опыта новой жизни способствует конструкция произведений: как сборник Джойса «Дублинцы», так и роман Шишкина «Венерин волос» представляют собой множественное скопление рассказов, с одной стороны, совершенно не связанных, а, с другой — создающих новую общую атмосферу на «стыках» своих соприкосновений.

Трансцендентность предельного опыта поддерживается у Шишкина введением коллажно-монтажной техники, делающей его из простого предмета представления вероятным событием. Реальность привычного нам мира тогда переосмысливается в постмодернистском коллаже, проблематизируя само разделение объективного и предсказуемого мира вещей и гипотетического и невероятного мира представлений. В таком случае «цитатность человеческого „я“» становится новым способом человеческого мышления и миропонимания. Но кризис прежнего мировосприятия не означает, что любовь и жизнь утрачивают онтологический статус: наоборот, в новой онтологии Шишкина они только и могут связывать как реальности разрозненных текстов, так и реальности разрозненных опытов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вирмо А. Мэтры сюрреализма / А. Вирмо, О. Вирмо. Перевод с французского. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996. 278 с.
2. Джойс Дж. Дублинцы / Дж. Джойс. Перевод с английского С. Хоружего. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018. 288 с.

3. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. Москва: Интрада, 1996. 253 с.
4. Капитонова Н. С. Речевые кластеры как элементы монтажа модернистского текста Дж. Джойса / Н. С. Капитонова // Научная мысль Кавказа. 2010. № 3. С. 188-193.
5. Кукулин И. Машины зашумевшего времени / И. Кукулин. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. URL: file:///C:/Users/Comp-PC1/Desktop/Kukulin_Iya_Mashiny_zashumevshego_vremeni_Readli.Net_279915_original_4c3a6.fb2 (дата обращения: 20.09.2021).
6. Куряев И. Р. Специфика монтажа в романе М. Шишкина «Письмовник» / И. Р. Куряев // XLVI Огарёвские чтения: в 3-х ч. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2018. С. 109-114.
7. Липовецкий М. «И пустое место для остальных»: Травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Манделштама / М. Липовецкий // Травма: Пункты / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. 903 с.
8. Оробий С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы / С. П. Оробий. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2011. 161 с.
9. Шишкин М. Венерин волос / М. Шишкин. Москва: АСТ, 2020. 572 с.
10. Шишкин М. Письмовник / М. Шишкин. URL: file:///C:/Users/Comp-PC1/AppData/Local/Temp/Rar\$Dla0.995/Shishkin_M._Pismovnik.fb2 (дата обращения: 15.10.2021).
11. Шишкин М. У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги / М. Шишкин // Известия. 2005. URL: <https://iz.ru/news/303564> (дата обращения: 25.10.2021).
12. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов / Эйзенштейн С. // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Москва: Искусство, 1964. С. 269-273.
13. Ellmann R. Four Dubliners: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett / R. Ellman. URL: <http://library.lol/main/988C0B7D2639FC5C6BAA770E3F80DE85> (дата обращения: 22.10.2021)
14. Ellmann R. James Joyce / R. Ellman. URL: <http://library.lol/main/4A121AD2F145C474AAB02ADC15AD11B2> (дата обращения: 22.10.2021)

Alexander V. MARKOV¹
Julia N. MYSLINA²

UDC 821.161.1

**DEVELOPMENT OF THE JOYCE'S PRINCIPLE
OF COLLAGE-EDITING TECHNIQUE
IN M. SHISHKIN'S NOVEL "MAIDENHAIR"**

¹ Dr. Sci. (Phylol.), Professor,
Department of Cinema and Contemporary Art,
Russian State University of the Humanities (Moscow);
Professor, Department of Russian and Foreign Philology,
Vladimir State University named after A. G. Stoletov and N. G. Stoletov
markovius@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6874-1073

² Postgraduate Student,
Department of Russian and Foreign Philology,
Vladimir State University named after A. G. Stoletov and N. G. Stoletov
yulia_mislina@mail.ru; ORCID:0000-0002-5561-1859

Abstract

The article examines the development of Joyce's collage-editing technique of the collection "Dubliners" in M. Shishkin's novel "Maidenhair". The aim of the work is to investigate the rules of the transition of Joyce's surrealist collage into Shishkin's collage-editing principle, where a new type of collage, as an intellectual concernment, made it possible to comprehend editing, avant-garde and the destinies of culture in a situation of intercultural communication. The subject of this research is the specificity of Shishkin's collage-editing technique in its dynamic development. The study required not only a comparatively-comparable method, but also a constant consideration of the general context of the evolution of the terms "collage" and "editing" in the 20th-21st centuries. And the approval of their standard literary significance. The analysis made it possible to reveal Joyce's technique, that was close to surrealist collage, in describing the general paralysis of Dublin at the beginning of the 20th century, is reinterpreted

Citation: Markov A. V., Myslina J. N. 2022. "Development of the Joyce's principle of collage-editing technique in M. Shishkin's novel 'Maidenhair'". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 8, no. 1 (29), pp. 145-161.
DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-1-145-161

by Shishkin into a postmodern collage, where Russian reality was presented as initially non-integral, which had been in a state of paralyzed consciousness for a long time. And only love, according to both authors, serves to overcome such disunity. It turns out that true love on earth is unattainable, therefore, to form a general impression of its loss, Joyce turns to the editing technique that allows various love stories to collide each other, increasing the effect of alienation at the boundaries of their touch. Shishkin, rethinking Joyce's type of editing into a postmodern editing principle, declares the hope of finding eternal love on earth, equal to vital energy. In the collection "Dubliners" and the novel "Maidenhair", the theme of death represents a combination of collage and editing techniques at the same time. Where Joyce's longing for a departed ideal is supplemented by the significance of the birth of something new (organization, idea etc.), but in Joyce's world, death completes the life cycle of a person; and in Shishkin's work, the boundaries between life and death have already been fundamentally erased, which allows the heroes, more precisely the stories as their embodiments after their death, to continue their existence.

Keywords

James Joyce, Mikhail Shishkin, comparative historical literary criticism, collage, editing, postmodernism, allusion.

DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-1-145-161

REFERENCES

1. Virmo A., Virmo O. 1996. The Masters of Surrealism. Saint-Petersburg: Academic project. 278 p. [In Russian]
2. Joyce J. 2018. Dubliners. Saint-Petersburg: Azbuka-Attikus. 288 p. [In Russian]
3. Ilyin I. P. 1996. Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism. Moscow: Intrada. 253 p. [In Russian]
4. Kapitonova N. S. 2010. "Speech clusters as elements of the installation of the modernist text of J. Joyce". Scientific Thought of the Caucasus, no. 3, pp. 188-193. [In Russian]
5. Kukulin I. 2015. Machines of noisy time. Moscow: New Literary Review. Accessed on 20 September 2021. file:///C:/Users/Comp-PC1/Desktop/Kukulin_Ilya_Mashiny_zashumevshego_vremeni_Readli.Net_279915_original_4c3a6.fb2. [In Russian]
6. Kuryaev I. R. 2018. "The specifics of editing in M. Shishkin's novel 'Letterer'". XLVI Ogarevsky readings: In 3 parts. Part 3, pp. 109-114. Saransk: Mordovsk State University Publishing House. [In Russian]
7. Lipovetsky M. 2009. "'And an empty space for the rest': Trauma and the poetics of metafiction in the 'Egyptian Stamp' by O. Mandelstam". Injury: Points. Edited by S. Ushakin and E. Trubin. Moscow: New Literary Review. 903 p. [In Russian]
8. Oroby S. P. 2011. "The tower of Babel" by Mikhail Shishkin: Experience in Modernizing Russian Prose. Blagoveshchensk: BGPU. 161 p. [In Russian]
9. Shishkin M. 2020. Maidenhair. Moscow: AST. 572 p. [In Russian]
10. Shishkin M. Letterer. Accessed on 15 October 2021. file:///C:/Users/Comp-PC1/AppData/Local/Temp/Rar\$DIa0.995/Shishkin_M._Pismovnik.fb2. [In Russian]

11. Shishkin M. 2005. "God will not have time to read all books at the last judgment". Newspaper "Izvestiya". Accessed on 25 October 2021. <https://iz.ru/news/303564>. [In Russian]
12. Eisenstein S. 1964. "Montage of attractions". Collected Works in 6 vol. Volume 2. Moscow: Art. Pp. 269-273. [In Russian]
13. Ellmann R. Four Dubliners: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett. Accessed on 22 October 2021. <http://library.lol/main/988C0B7D2639FC5C6BAA770E3F80DE85>.
14. Ellmann R. James Joyce. Accessed on 22 October 2021. <http://library.lol/main/4A121AD2F145C474AAB02ADC15AD11B2>.