

4. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М., 1988.
5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987.
6. Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Лессинг. – М., 1957.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История / Ю. М. Лотман. – М., 1999.
8. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественного и искусственного языков / В. В. Налимов. – М., 1979.
9. Павлов И. П. О русском уме / И. П. Павлов // Литературная газета. – 1991. – 31 июля.
10. Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. / А. К. Толстой. – М., 1969. – Т. 1.

ПАРИЖСКИЙ ТЕКСТ ГАЙТО ГАЗДАНОВА

Е.В. Кузнецова

«Парижский текст» в произведениях русских писателей-эмигрантов первой волны может рассматриваться как интерпретирующий код, объясняющий особенности эмигрантского мировосприятия, специфику эмигрантской рецепции локального городского текста как сложной семиотической структуры, содержащей своеобразие национального менталитета. Центральным топосом газдановского мира является Париж. Создавая художественный образ столицы Франции, Газданов не просто «привязывает» изображенный мир к определенным топографическим реалиям, но и наделяет его особой символикой и смыслом, делает неотъемлемой частью картины мира своих произведений.

“The Parisian text” can be considered as the interpreting code explaining the feature of emigrant attitude in works of Russian first-wave writers-immigrants, a specific character of emigrant perception of the local city text as the complex semiotic structure containing an originality of national mentality. Paris is the center in Gazdanov’s world. Creating an artistic image of France capitol, Gazdanov not simply “adheres” the represented world to the certain topographical realities, but also allocates with its special symbolics and sense, makes it an integral part of the world of his work.

Ключевые слова: Г. Газданов, сверхтекст, топос, образ, пространство.

Key words: G. Gazdanov, topos, hypertext, image, space.

В литературоведении понятие «парижский текст» появилось сравнительно недавно. В.Н. Топоров определил «петербургский текст» как художественную реализацию образа города, и это определение может по аналогии распространяться на «московский», «римский», «венцианский», «лондонский», «дублинский» и другие тексты. Научная разработка этих понятий соответствует одному из наиболее востребованных и перспективных в современном литературоведении направлений, изучающему сверхтексты. Н.Е. Меднис определяет сверхтекст следующим образом: «Сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [9, с. 25]. К числу сверхтекстов относят так называемые «городские тексты», поскольку именно «городской текст» «отвечает главному требованию сверхтекста – имеет четко обозначенный locus – Лондон, Петербург, Москва, Рим, – который предстает как единый концепт сверхтекста» [2, с. 71].

Особенность создания в литературе «городских текстов» заключается в перекодировке символических текстов города, воплощенных в его архитектурном, культурно-историческом, природном планах, в литературный текст. По мнению Лотмана, «погруженный в культурное пространство человек неизбежно создаст вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя идейные представления, семиотические модели, а с другой – воссоздающую деятельность человека, так как мир, искусственно создаваемый людьми, – агрокультурный, архитектурный и технический – коррелирует с их семиотическими моделями... Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что в отличие от других основных форм семиотического моделирования они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе» [8, с. 334]. Создание образов реальных географических пространств в литературе запускает механизм перекодировки пространственных образов на литературный язык.

На писателя, обратившегося к созданию какого-либо «городского текста», большое влияние оказывает мифология города, складывавшаяся на протяжении столетий, и индивидуальные, созданные предшественниками «городские тексты», которые отчасти вбирают в себя эту мифологию и в то же время становятся основой для последующего ее слоя. Безусловно, Газданов не мог не испытать на себе воздействие литературных традиций, сложившихся во французской и русской литературах XIX–XX вв. «Парижский текст» как совокупность произведений, посвященных образу города, возникает в творчестве писателей разных направлений и творческих индивидуальностей. Во французской литературе Э. Золя, О. Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, Ги де Мопассан, А. Доде, Ж.К. Гюисманс, П. Верлен, А. Рембо, А. Жид, М. Пруст, Г. Аполлинер, в русской – Н. Карамзин, И. Дмитриев, Д. Фонвизин, А. Пушкин, И. Тургенев, А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Маяковский участвуют в создании парижского сверхтекста. В отдельную группу можно выделить произведения писателей-эмигрантов М. Алданова, Н. Берберовой, И. Бунина, И. Одоевцевой, Б. Поплавского, Н. Тэффи, поскольку писатель-эмигрант занимает промежуточную позицию между национальным писателем, который является коренным жителем своей страны и описывает ее «изнутри», и путешественником, занимающим позицию наблюдателя.

Париж, являясь важным культурным центром эмиграции, вместившим в себя более трехсот тысяч русских беженцев, почти сразу занял значительное место в эмигрантской литературе. Вот как пишет Н. Берберова о Париже: «Париж – не город, Париж – образ, знак, символ Франции... Этот город насыщен смыслом больше, чем Лондон, Мадрид, Стокгольм и Москва, почти так же, как Петербург, Нью-Йорк и Рим... он все равно войдет в дом, в комнату, в нас самих, станет менять нас, заставит нас вырасти, состарит нас, исцелит или вознесет, может быть – убьет» [3, с. 262].

«Парижский текст» в произведениях русских писателей-эмигрантов первой волны может рассматриваться как интерпретирующий код, объясняющий особенности эмигрантского мировосприятия, специфику эмигрантской рецепции локального городского текста как сложной семиотической структуры, содержащей своеобразие национального менталитета.

Центральным топосом газдановского мира является Париж. Создавая художественный образ столицы Франции, Газданов не просто «привязывает» изображенный мир к определенным топографическим реалиям, но и наделяет его особой символикой и смыслом, делает неотъемлемой частью картины мира

своих произведений. «Парижский текст» романов и рассказов писателя – элемент, конституирующий художественное пространство его прозы.

Часто Париж является отправной точкой путешествия героя, из него герой отправляется в свое странствование по пространству памяти или грез. Париж – место действия большей части рассказов и почти всех романов писателя. Писатель не скупится в своих произведениях на подробное описание этого города, его кварталов, передавая особую атмосферу города.

Г. Адамович в своем отклике на роман «Ночные дороги» обратил внимание на атмосферу газдановского Парижа, где происходят «блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днем спящими; мир причудливый и совсем особый, где рядом с деловитым рабочем, пьющим у прилавка горячее молоко, может оказаться, кто знает, и Верлен!» [1]. Позднее другой критик, А. Слизский, также отметил эту особую атмосферу, подчеркивая, что «отказать автору нельзя ни в таланте, ни в наблюдательности; портреты и зарисовки проституток и алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны» [11, с. 160].

В повести «Великий музыкант» герой представляет свое восприятие облика города в первые дни его пребывания в эмиграции: «Дойдя до угла бульваров Распай и Монпарнас, я вспомнил, как по приезде своем в Париж, я часто приходил сюда и смотрел на незнакомые, широкие улицы; и от того, что я не знал, куда они идут и где кончаются, от этого недостатка чисто практических сведений, у меня создавалось такое чувство, точно я стою перед чем-то неизвестным: и сотни различных мыслей о парижских жизнях представлялись мне – в том туманном и чудесном виде, к которому тогда было привычно мое воображение» [6, т. III, с. 207]. Париж воспринимается героем поразному в разные периоды его жизни: «В те времена я имел о Париже очень приблизительное представление, и вид этого города ночью неизменно поражал меня, как декорации гигантского и почти безмолвного спектакля <...> Теперь, когда я знаю Париж лучше, чем любой город моей родины, мне нужно сделать над собой большое усилие, чтобы вновь увидеть этот его почти исчезнувший, почти потерянный облик» [5, с. 184]. Париж первого романа – теплый, влажный, чуть романтичный; он существует только ночью; образ его сливается с образом возлюбленной, ему передается ее тепло, ее ровное дыхание. Париж «Ночных дорог» – город одиноких (С. Федякин).

Образ Парижа может быть рассмотрен через оппозицию «ночь / день». Ночная жизнь города отличается от дневной настолько, что писателю удалось в своих произведениях создать образ ночного Парижа и образ дневного Парижа. Одни персонажи населяют богатые кварталы города и живут дневной жизнью («Пилигримы»). Маргиналы, обитатели парижского дна («Ночные дороги»), русские эмигранты (Монпарнас, Монмартр, Большие Бульвары) и рабочие живут в бедных рабочих кварталах Сен-Дени («Бистро»). Перед нами предстают два разных города, с разными обитателями разных кварталов, с разными событиями. Даже воздух ночного Парижа другой: «В ней (ночной жизни – Е. К.) было нечто искусственное и ненастоящее и все, что происходило, совершалось в ином воздухе и воспринималось иначе, чем если бы это случилось днем, – да я думаю, что, пожалуй, днем это вообще не могло случиться. <...> ночью вообще люди живут не так, как днем, они находятся в полупрозрачном забвении, бессознательном, но несомненном, и говорят о вещах, о которых молчали бы днем – точно опьянев от неизвестных и незримых паров разлитого в воздухе, почти ядовитого напитка» [6, т. I, с. 197].

Миры ночного и дневного Парижа представлены как разные реальности, и герой ведет разное существование в этих мирах: «...мое собственное существование проходило в каком-то ином пространстве, ритм которого не соответствовал внешним обстоятельствам» [6, т. II, с. 628]. Ритм жизни в дневном городе суетливый («Хана», «Бомбей», «История одного путешествия» и др.), лишенный романтического очарования, в ночном городе – текучий, медленный, освещенный таинственным светом уличных фонарей: «Был поздний час, прохожих становилось все меньше, и на ярко освещенной террасе кафе, окруженной бледнеющим и удаляющимся светом тротуарных фонарей, который, в свою очередь, смешивался с лунными лучами, мы остались одни, остальные уже ушли...» [6, т. III, с. 213]; «...и я продолжал с наслаждением шагать в эту прозрачную, безмолвную и светлую ночь. Париж спал глубоким сном в этот час» [6, т. III, с. 215]; «Я возвращался домой обычно в пятом или шестом часу утра, по неузнаваемым пустым и сонным улицам» [6, т. III, с. 226]. Герой предпочитает ночную жизнь: «...во мне произошла перемена, которая в дальнейшем отразилась, однако, и на внешнем образе моего существования и привела меня к тому, что я стал предпочитать ночь дню и дневной свет сделался мне неприятен. Это произошло примерно на пятый год моего пребывания в Париже» [6, т. III, с. 188]; «...я вставал все позже, возвращался домой глубокой ночью – и, наконец, после нескольких недель такой жизни стал уже регулярно ложиться утром и вставать вечером» [6, т. III, с. 189]. Однако ночной Париж в романе «Ночные дороги» остается враждебным рассказчику, и он ощущает свое одиночество острее, когда остается наедине с собой в ночном городе: «В этом ночном Париже я чувствовал себя каждый день, во время работы, приблизительно как трезвый среди пьяных. Вся его жизнь была мне чужда и не вызывала у меня ничего, кроме отвращения или сожаления, все эти любители ночных кабачков или специальных заведений, эти своеобразные влюбленные, по терминологии Ральди, похожие своим бесстыдством на обезьян зоологического сада, – от всего этого, как говорил один из моих коллег по шоферскому ремеслу, специалист греческой философии и неутомимый комментатор Аристотель, с души воротило. Уйти от этого было нельзя; и об этих годах моей жизни у меня осталось впечатление, что я провел их в огромном и апокалиптически смрадном лабиринте» [5]. Вместе с Еленой Николаевной («Призрак Александра Вольфа») герой-рассказчик совершает прогулки по Парижу, показывая ей «настоящий город», парижское дно: «нищие рабочие кварталы, провинциальные, отдаленные от центра улицы, постройки на окраинах, некоторые набережные» [6, т. II, с. 67].

По словам С. Федякина, ночь – время застывшей жизни, и время той, прошлой России, которая становится вновь ощутимой в Париже. О парижском пространстве романа «Вечер у Клэр» исследователь пишет: «Здесь, в этом городе, Россия рождается вновь, и образ Парижа, запечатленный в первом абзаце, "размывается", из воплощенной реальности превращается в тот возможный изгиб жизни юного героя, который с медленным движением писателя по своему прошлому, с медленным прояснением сюжетных изгибов, все более и более приобретает черты неизбежности» [12, с. 51].

Значимость места происходящих событий подчеркнута и тем, что оно обязательно обозначено в самом начале описываемых событий, и детализированными описаниями пространства, что делает художественный топос почти осязаемым, а в некоторых дебютных рассказах даже кинематографичным.

Человек в мире Газданова соотнесен с материальным пространством как чужой среди чужих. В романе «Ночные дороги» мы встречаем, по мнению Т. Красавченко, «монументальную панораму современного чистилища и ада, «мертвого мира», места мучений человека». Герой не находит своего места, поэтому постоянно находится в движении (бродит по ночным улицам, работает ночным таксистом, гуляет в Люксембургском парке и т.д.).

В городе герой-рассказчик физически находится в замкнутом пространстве: узкие улочки, гостиничный номер, квартира, кабинеты, гостиные и т.п. («Гостиница грядущего», «Превращение», «Водяная тюрьма», «Биография» и др.) и испытывает потребность в выходе за границы этого материального мира. Он настойчиво детализирует обстановку, нагнетает предметность места действия с помощью описаний гостиничного номера, комнаты, квартала. Например, в рассказе «Бистро» с самого первого абзаца детальное описание Парижа меняется по мере продвижения в бедные, рабочие кварталы: «Бывают в Париже иногда особенно светлые дни, когда вдруг воздух становится чист, как если бы это было в поле или в лесу. И тогда и фасады домов, и фонарные столбы, и вывески, и балконы приобретают необыкновенную отчетливость и выразительность. <...> Париж начинает меняться, вырождаться, тускнеть и в сущности перестает быть Парижем: уменьшаются и вытягиваются дома, мутнеют окна, на железных, заржавленных балюстрадах балконов повисает белье, становится больше стен и меньше стекол, темнеют и трескаются двери домов, – и вот, наконец, начинают тянуться глухие закопченные стены, окружающие фабрики» [4, с. 131]. Постепенно перемещение это заканчивается детальным описанием комнаты главного героя Франсуа: «У него была маленькая комната с сырой и глубокой кроватью, небольшим тазиком и кувшином для умывания, стоявшем на хромом столе; на идущих пузырями обоях были отпечатаны огромные красные цветы, на стене висело огромное зеркало, неверно отражавшее лицо» [4, с. 131]. Повествователь останавливается на таком подробном описании комнаты для того, чтобы эта удручающая картина объяснила, почему Франсуа приходил сюда только на ночь.

В романе «История одного путешествия» писатель создает образ эмигрантского Парижа с Монпарнасом в центре, передавая особую атмосферу: «За столиками *Coqurle* сидело множество народа <...> Невзрачные художники с голодными лицами, нелепо одетые <...> спорили о Сезанне, Пикассо, Фужита; <...> какой-то развязный и многословный субъект ожесточенно хвалил французскую поэзию и цитировал стихи Бодлера и Рэмбо <...> Вот молодой автор, находящийся под сильным влиянием современной французской прозы <...> Вот подающий надежды философ – труд об истории романской мысли, книга в печати о русском богоборчестве, интереснейшие статьи о Владимире Соловьеве, Бергсоне, Гуссерле; живет на содержании у отставной мюзикхолльной красавицы <...> – Неприятная вещь, Монпарнас, – сказал Володя, поднимаясь. – Да; только это хуже, чем вы думаете, – ответил Артур» [6, т. III, с. 579].

В произведениях Газданова предстает образ Парижа во время немецкой оккупации («Панихида»): «Это было в жестокие и печальные времена немецкой оккупации Парижа. Война захватывала все большие и большие пространства. Сотни тысяч людей двигались по замерзшим дорогам России, шли бои в Африке, взрывались бомбы в Европе. По вечерам Париж погружался в ледяную тьму, нигде не горели фонари и не светились окна. Только в редкие зимние ночи луна освещала этот замерзший, почти призрачный город, точно соз-

данный чьим-то чудовищным воображением и забытый в апокалипсической глубине времен. В многоэтажных домах, которые давно перестали отапливаться, стояла ледяная сырость» [6, т. III, с. 579].

Писатель очень точен в описаниях места и времени повествования, это придает некую документальность изложению: «В те времена я пришел однажды в небольшое кафе, в одном из предместий Парижа, где у меня было свидание со случайным знакомым. Это было вечером, лютой зимой сорок второго года» [6, т. III, с. 579]. Такое подробное описание жизни и быта представителей русской эмиграции во время оккупации изнутри несет отпечаток правдоподобности и реалистичности.

Художественный топос текста включает в себя всю систему его неоднородных пространственных отношений и может выступать «в качестве языка» для выражения других, непространственных отношений [10, с. 104]. По мнению А.И. Домашнева, одна из возможностей членения топонимической структуры текста связана с действующими лицами: обладая собственным пространством в композиции сюжета, каждый персонаж получает в то же время дополнительную характеристику через приписанное ему автором пространство художественного действия [7, с. 87]. Повторение описания Парижа в разных произведениях, например, получает символическое переосмысление и актуализирует разные нюансы, становясь символом крушения надежд (Ральди, Платон из «Ночных дорог»), ухода из жизни (Тигр из «Вечернего спутника») и т.п. Выполняя характерологическую функцию, топонимические описания входят тем самым в структуру образа персонажа.

Итак, образ Парижа неоднозначен. Обращаясь к его изображению на протяжении всей жизни, Газданов создает образ, структура которого состоит из противосто- и сопоставленных элементов, смысловое наполнение которых дополняет друг друга. Жители города, его здания, площади, бульвары и улицы, разное время суток, атмосфера тех или иных мест в разные исторические моменты – все это передает неповторимый колорит не только самого Парижа, но и того отражения, который получает этот город в драматическом сознании русского эмигранта. Его позиция не может определяться лишь как позиция наблюдателя или аутсайдера, постепенно он становится одним из жителей Парижа, ощущая свою глубинную сопричастность городу и его коренным жителям.

В прозе Газданова Париж – место, наполненное особым драматизмом. В нем выявляется несовершенство человеческой природы, соединившее прекрасное с безобразным, высокое с низким, созидательное с разрушительным в пределах одного пространства, стремящегося к противоположным полюсам: нищеты и богатства, дня и ночи, благородства и преступности. Антиномичная структура Парижского текста связана с многочисленными оксюморонами в жизни этого города. Газдановский Париж в каждом отдельном произведении наделяется новыми штрихами и деталями, которые вкупе создают образ города, одновременно притягивающего и отталкивающего автора и героев, города неповторимого в своих противоречиях, отражающего тот сложный, подчас хаотичный миропорядок, который писатель пытался запечатлеть в своих книгах.

Список литературы

1. Адамович Г. Современные записки. Кн. 60-я. Часть литературная / Г. Адамович // Последние новости. – 1939. – 17 августа.

2. Белова Н. А. «Парижский текст» в русской литературе первой половины XIX века (к постановке проблемы) / Н. А. Белова // Вестник Югорского государственного университета. – 2011. – Вып. 1 (20).
3. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография / Н. Берберова. – М. : Согласие, 1999.
4. Возвращение Гайто Газданова : мат-лы и исследования науч. конф., посв. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – Вып. 1. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).
5. Газданов Г. Вечер у Клэр; Ночные дороги: Романы / Г. Газданов. – СПб. : Азбука-классика, 2006.
6. Газданов Г. Собрание сочинений : в 3 т. / Г. Газданов. – М. : Согласие, 1999.
7. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев [и др.]. – М. : Просвещение, 1989.
8. Лотман Ю. М. Символические пространства / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб., 2000.
9. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 2003.
10. Тураева З. Я. Лингвистика текста / З. Я. Тураева. – М., 1986.
11. Слизский А. Из новейшей художественной литературы / А. Слизский // Возрождение. – 1953. – № 29.
12. Федякин С. Лица Парижа в творчестве Газданова / С. Федякин // Возвращение Гайто Газданова : мат-лы науч. конф., посв. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – Вып. 1. – 380 с.

МОСКВА В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «ЗЕЛЁНЫЙ ШАТЁР»

Н.В. Максимова

Роман Л. Улицкой «Зелёный шатёр» связан с «московским текстом» русской литературы. Хроника «самиздата» и диссидентства формирует представление о Москве как средоточии власти и советского официоза и «колыбели» оппозиции одновременно. Роман «Зелёный шатёр» развивает парадигму «московского текста» русской литературы.

The novel of L. Ulitskoj “Zelenyi shater” is connected with “the moscow text” of russian literature. The chronicle of “samizdat” and dissidentstvo forms representation about Moscow as center of the power and the Soviet semi-official organ and opposition “cradle” simultaneously. The novel “Zelenyi shater” develops a paradigm of “the moscow text” of russian literature.

Ключевые слова: «московский текст», топонимика, локусы, «литературная Москва», интертекст, традиции.

Key words: “the Moscow text”, toponymics, loci, “literary Moscow”, intertext, traditions.

Роман Л. Улицкой «Зелёный шатёр» вписывает новые страницы в «московский текст» русской литературы. Связь с «московским текстом» обнаруживает себя на проблемно-тематическом, образном, хронотопическом, интертекстуальном уровнях. Роман охватывает большой промежуток времени, границы которого обозначены в прологе и эпилоге двумя символическими событиями: смертью «тирана и титана» И. Сталина и смертью поэта И. Бродского. Между ними – почти сорок лет отечественной истории, отмеченных сменой вождей, кратковременной «оттепелью» и ужесточением режима, «застоем», появлением диссидентства, третьей волной эмиграции, начавшейся «перестройкой».