

И.Ю.МАКАРЕНКО
(Киев)

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА ПРОЗЫ М. ПАЛЕЙ

Целью настоящей работы является изучение того, как в пространственно-временной организации повестей Марины Палей отражаются и видоизменяются художественные установки различных литературных направлений, что позволит определить векторы художественного поиска писательницы, ее новаторство и отследить более общие процессы, происходящие в современной литературе.

Чаще всего тексты М. Палей относят к «прозе новой волны», в частности, к «натуральной» ее ветви [1; 2; 3]. Что же касается хронотопа «прозы новой волны», то на его специфику ученые обращали внимание. Чаще рассматривались особенности пространства, причем назвались такие его отличительные черты. Во-первых, это пространство маргинальное, низкое, бытовое, отражающее ужас повседневности и нелюбимые черты действительности, о которых ранее, в официальной литературе 1970-х – 1980-х годов не писали. Это свалки, коммунальные квартиры, пивные, казармы и др. Именно такое пространство моделируется в большом количестве текстов («Стройбат» С. Каледина, «Одлян, или воздух свободы» Л. Габышева, «Время ночь» Л. Петрушевской и др.). Во-вторых, это пространство экзистенциальное, находящееся на пересечении миров, отражающее оппозицию живого и мертвого, связанное со смертью (кладбище, больница и др.) [3]. Л. Зорин иллюстрирует его как раз текстами М. Палей, в частности рассказами, входящими в сборник «Отделение пропащих». Оно также реализовано в достаточном круге текстов (например, «Смирненное кладбище» С. Каледина, «Изолированный бокс» Л. Петрушевской и др.).

Изображение этих двух видов пространств, безусловно, связано с актуализацией различных традиций: с одной стороны, «физиологического очерка» XIX века и произведений «натуральной школы», которые, как справедливо полагают ученые, существенно повлияли на становление «прозы новой волны», придав новейшим текстам жесткую реалистичность в описании современного маргинала, «маленького человека». С другой стороны – экзистенциально ориенти-

рованной литературы, во многом определившей своеобразие русской художественной словесности XX века [4;5]. В прозе «новой волны» эти две традиции органично сошлись в изображении материальной, бытовой и духовной стесненности, униженности человека.

В хронотопе текстов М. Палей они соединены и наполнены своеобразным смыслом. Попытаемся проследить семантику и художественную структуру хронотопа прозы М. Палей на основе сопоставления трех произведений, объединенных самой писательницей в трилогию – «Поминование», «Евгеша и Аннушка», «Кабирия с Обводного канала».

Пространственно-временная структура, отражающая ужас повседневности, наиболее ярко проявилась в повести «Евгеша и Аннушка», хотя присутствует и в других текстах М. Палей в более сложном комплексе художественных установок. Отличительные чертами этого вида хронотопа становится описание крайней стесненности и бедности пространства (как правило, наполненного важными деталями, отражающими скудность, униженность человеческого существования), его замкнутость стенами (коммуналки в «Евгеше и Аннушке», дома – в «Поминовании»), а время изображается как мучительно тянущееся, беспросветное в своей монотонности и бесперспективности.

Примером могут служить описания коммуналки, в которой обитают советские «маленькие люди» – две пенсионерки и героиня – социальный маргинал. Именно так ощущает себя близкая автору рассказчица (пока не состоявшаяся писательница, прозябающая на мало оплачиваемых и не престижных работах, мать-одиночка, страдающая от невозможности дать сыну все необходимое для его здоровья и развития, соединить материнство с творчеством, впадающая в депрессию от осознания невозможности изменить жизнь, вырваться из жестко детерминированных обстоятельств, ужаса повседневности).

Эти описания, что вообще характерно для прозы М. Палей, наполнены яркими деталями. «Полочки над умывальником располагались словно бы в соответствии с возрастной иерархией. Ниже всех притулилась Аннушкина – деревянная, со щербинкой, на которой сиротел плоский обмылок с засохшими кольцами пены (туалетное постепенно вытеснилось хозяйственным), черствый огрызок пемзы

соседей с лысой зубной щеткой и плоской жестяной толченого мела; над Аннушкиной – возвышалась просторная всечасно сияющая стеклянная полочка Евгеши, где в мраморном стаканчике навтыжку торчали: щеточка, тюбик для щеточки, тюбик начатый, тюбик про запас... выше всех пестрела моя, заляпанная белым крышка от разломанного усилителя, на которой среди скучных принадлежностей личной гигиены валялись кремы после бритья (ими я в задумчивости иногда чистила зубы), кафешантанного типа одеколоны – для тех же проходящих мужчин, а также предметы, не имеющие к гигиене прямого отношения – вроде объектива к фотоаппарату «Зоркий», коробочки от магнитофонной кассеты и недогрызенной горбушки» [6, 68].

Таким же обилием значимых деталей моделируется время. Например, количество голодных дней, которые придется пережить пенсионерке Аннушке, допустившей «катастрофическую» трату (покупку чайника или помощь непутевому племяннику, вымогающему деньги у старухи), обозначается четким набором деталей: «Несчастье такого калибра пробивало в финансах Аннушки брешь величиной в несколько совсем голодных дней. Точное количество этих голодных дней легко подсчитывалось: если у Аннушки на полке шкафа, под синим гребешком, лежало пять рублей, то, следовательно, ровно столько дней и оставалось до ее пенсии, а если этих пяти рублей у нее не оказывалось ... то, следовательно, именно такое количество дней и предстояло Аннушке голодать.

Вижу, как она сосредоточенно-долго чистит в ванной подобранный где-то черный гривенник» [6, 75] (выделено автором – И.М.).

Семантика подобных пространственно-временных координат – это унижающая человека стесненность, ограниченность и жесткая обусловленность существования. В повести «Поминование» она соединена с семантикой увядания и смерти. Именно в стенах дома (который так и не стал идиллическим родовым гнездом, чего и требовала от него близкая к автору рассказчица) увядает красота бабушки, а затем завершается в муках ее жизнь. Сам же дом дряхлеет, наполняется хламом, его пространство как бы дробится, вырождается (жилое превращается в нежилое, заполняется уродливыми вещами) и съживается. В доме «как-то незаметно сократилось количество жилых комнат. Большинство из них превратилось в кладовки, в которых

вперемешку стояли тазы и тазики неясного назначения, ведра с водой, ведра с помоями, ночные горшки – с крышками и без, валялась старая обувь, лежали дрова и картошка. Вода, кроме ведер, была налита в кастрюли, кастрюльки и бидоны, потому что старикам стало тяжело ходить к колодцу, и они пользовались случаем запастись водой впрок... Кроме того, в бывших комнатах появились разные фанерки, досочки, рулоны старых обоев – весь это хлам перекочевал, чтобы быть под рукою, из дворовых построек; он агрессивно наступал на жизнь других комнат и, в конце концов, вытеснил ее почти всюду...» [7, 40]. В конце концов, все, действительно, завершится смертью стариков и фактическим исчезновением дома как несостоявшегося родового гнезда – он будет продан чужим людям, но останется в памяти героини, в ее творческом воображении обретет символический характер, станет одной из точек ее полемики с ужасом повседневности.

Последнее нам кажется особенно показательным. В прозе М. Палей пространственно-временной структуре, моделирующей ужас повседневности (характерный именно для «прозы новой волны»), противостоят иные ориентиры, символизирующие прорыв из жесткой жизненной детерминированности к вечному.

Это связано с основным конфликтом, разворачивающимся в душе главной героини-рассказчицы (чей характер, манера повествования, мировосприятие схоже во всех трех повестях). Его суть в столкновении жесткой обусловленности жизни и стремления к свободному выбору судьбы, то есть унижения «маленького человека» и ответственностью человека экзистенциального. В «Поминовении» этот общий для всех трех повестей конфликт отрефлексирован и обозначен в следующих размышлениях героини: «Всю жизнь я страшилась заданности – хуже, чем тюремной клетки: мне становилось трудно дышать в самом прямом смысле слова. Теперь я могу это назвать, например, «духовной клаустрофобией», столь свойственной людям сходных со мною занятий, а в юности я не могла ни назвать его, ни дать тому толкование, и поэтому страдала сильнее. Я чувствовала себя моральным уродом и все силы души моей отдавала на то, чтобы подогнать себя под некий – довольно абстрактный – среднеарифметический образец» [7, 58].

Вследствие этого усложняется структура хронотопа повестей М. Палей. Над горизонталью мучительной повседневности (столь характерной для «прозы новой волны») вырастает вертикаль, моделируемая различными пространственно-временными ориентирами (символами, цитатами из классических текстов, вечными образами, архетипами и др.), обозначающая связь конкретного человеческого существования с вечностью.

В «Евгеше и Аннушке» эта вертикаль возникает в момент прозрения того, что Аннушка была праведницей, и ее смерть трактуется героиней как возврат чистой души в высший мир после жизненных мытарств. Символом связи с трансцендентным становится также творчество. Сам факт описания героиней (все же ставшей литератором) своих старух-соседок в произведении является признанием в любви и протестом против той маргинальной роли, которую им уготовила жизнь.

В «Поминовании» роль такого окна между ужасом повседневности, заданностью жизни, от которых бежит героиня, и миром вечности играет художественная литература. Юная героиня «сбегает» в русские классические тексты как в «эмиграцию» – в «Смерть поэта», в стихи Есенина, в бунинскую «Лику» [7,51,54]. Эту же функцию выполняет собственное творчество, осмысление судеб людей во всей их трагичности. Семантика вечности и человеческой жизни, пути сливаются. Это отражено в двух значимых композиционных частях повести – в зачине и финале. В обоих акцентируется дорога, свет и тьма, бесконечный шаг идущего. Все образы, безусловно, имеют символическое значение (очевидно не укладывающееся в параметры «прозы новой волны»). «Зимняя дорога. Ровная, твердая, гладкая: белый фарфор.

Она лишена земных вех и примет. Это просто лента из ниоткуда в никуда.... И я иду по этой дороге... тьма в своей постой и нестрашной безначальности... Это продолжается неизвестно сколько. Возможно это было всегда» [7,9]. В зачине появляется лишь один зримый ориентир бесконечного времени и пространства, важный именно для мировосприятия героини – это Дом как многозначный символ, вбирающий значения начала и цели пути, хранителя тайны мироздания. В финале он исчезает, после смерти его старых обитателей и продажи самого дома, оставляя героиню в экзистенциальном оди-

ночестве ее жизненного опыта: « Потом я помню себя на зимней дороге. Она ровная, твердая, гладкая. Она лишена зимних вех и примет. Тревожный час перехода, когда уже не день и еще не вечер. Небо мглистое, растворяющее глаза и мозг, – и откуда-то, словно не с него, а из-под самой скрытой под снегом земли, разливается и царит полновластно, наполняя душу смертной тоской, зыбкий сумеречный свет» [7,65]. Мотив бесконечной дороги, без надежды достигнуть желанной цели становится характерным для всей прозы М. Палей, вбирая в себя экзистенциальную семантику человеческой заброшенности, трудного жизненного пути оставленного Богом человека. В «Евгеше и Аннушке» встречаемся с такой его вариацией: едущую в поезде героиню настигает трагическое прозрение: « А что если представить себе вечное удаление, только удаление – без п р и б л и ж е н и я к осязаемой яви?.. А дорога будет длиться и длиться – без намека на приближение к чему-либо, без надежды на прибытие, удаление станет ее сущностью, и я пойму, что время погасло» [6, 121].

В «Кабирии с Обводного канала» таким выходом из пространственно-временных координат тягостной повседневности и стесненности человеческой свободы становится (по крайней мере, в восприятии героини Раймонды Рыбной) любовь, причем не возвышенная, одухотворенная, воспетая классической литературой, а плотская (что ближе к ориентирам «прозы новой волны», разрабатывающей, по замечанию Л. Зорина, «ранее табуированные темы»[3], хотя героиня может восприниматься и как специфическая современная интерпретация «естественного человека»). Символом вертикали, поднимающейся над повседневностью, становится Дерево, но не Познания, а Любви, райское Дерево. Любовь становится «просветом», по словам рассказчицы, в «рабьем терпении» и «трудовой повинности» угнетающего женщин быта. «В райском саду росло Дерево. Книжки, которые Монька не читала, именуют его по-разному: Жезл жизни, Корень страсти, Коралловая ветвь, Зверь, Дьявол, Воробышек, Ночная змея, Кальсонная гадюка и даже Кортик-девок-портить.

В раю и только там, пока Монечка обнимала дерево счастья, ее муж, Коля Рыбный, называл ее мышенька... Рай изобиловал стыдными прекрасностями. Пребывая в раю, Монечка прочно забывала дневной опыт, голосом здравого смысла давно уже убедивший ее товаров, что у Гименея, как у пролетариата, ничего, кроме цепей за

душой нет... Для нее позолоченный стержень супружества непрестанно сиял медовым и лунным светом и дарил свое мерцание тусклым реалиям дня, расцветившая куриные хвосты узорами жар-птиц и павлинов» [8, 154].

Как уже было отмечено учеными, к пространственно-временным ориентирам «прозы новой волны» относится описание мест с экзистенциальной наполненностью, имеющих отношение к жизни и смерти. В прозе М. Палей такой является больница (сборник рассказов «Отделение пропавших», повесть «Кабирия с Обводного канала»). Она трактуется как пространство не только страдания и унижения, но и перехода, ставящее перед автором и героями философские вопросы о смысле жизни, испытаний; о роке, первичности и соотношении духовного и телесного, существовании Бога и мирового порядка. В этих описаниях М. Палей стремится достигнуть максимально широкого уровня обобщений. Подобный хронотоп являет координаты, в которых развивается рубежная ситуация вообще, а не ситуация, в которую попал конкретный герой (например, жизнелюбивая Монька Рыбная, у которой болезнь постепенно отбирает тело). Поэтому в ряде фрагментов речь идет о человеке вообще (он лишен имени), а в описании пространственно-временных ориентиров актуализированы символы, имеющие мифологические корни (вода, звезда, птицы). Эти символы сочетаются со страшными натуралистическими деталями, даже «чернушными» по своему пафосу (характерными, например, для прозы Л. Петрушевской и других последователей «прозы новой волны»). Человек как бы попадает в координаты сломавшейся, сбившейся вселенной, что и влечет роковые последствия для его конкретной судьбы, скорее всего безразличной макромиру. «Человек сидит на высоком стуле, в его живот воткнут водопроводный шланг; из шланга хлещет в помойное ведро. Глаза, отдельно от живота и шланга... смотрят, как эта белая влага, бывшая в составе частей земли, потом его тела, уходит, возвращаясь в землю... и наперед обживая для него новую, хорошо забытую старую среду обитания. Голоса птиц... запах рыбы и реки, синий вскрик васильков, стихи, растворенные в крови, взгляд женщины навсегда пахнувшей мокрой черемухой и, наконец, этот микеланджеловский росчерк молнии, дающий мгновенный урок относительности величин – и абсолюта величия, – все это человек впитал, вобрал в плоть,

сделал собой, – но в небе споткнулась звезда, и ей откликнулась в человеческом теле внезапно сломанная клетка – одна звезда из мириад звезд, одна клетка из миллиардов, – и вот жизнь вытекает из тела... То, что было словом и светом, звалось человеком, нынче перетекает в помойное ведро. Так что же принадлежит человеку лично? Может быть, ведро, шланг?

Санитарка уносит шланг и ведро» [8, 179-180].

На пространственно-временную структуру прозы М. Палей оказывают влияние определенные жанровые установки. На связь жанра как мирообразующей категории и хронотопа указывал М. Бахтин, уточняя, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [8, 235].

Так, например, хронотоп «Поминовения» организуется с учетом жанровых принципов русской классической биографической повести о детстве и идиллии. М. Палей отталкивается в основном от импрессионистически ярких описаний детских впечатлений в прозе И. Бунина, идиллических характеристик родовых гнезд в классической литературе, на которые Дом в «Поминовении» так и не смог стать похожим. Для «Поминовения» жанровый код идиллии является маркированным, он то актуализируется, то открыто отвергается. Хронотоп в идиллии, как известно, имеет свои особенности. Это «вековая прикрепленность жизни поколений к одному месту» и ограничение знаковыми временными периодами и моментами: «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда, питье, возрасты», «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [9, 374, 375].

Ориентация на хронотоп идиллии в повести «Поминовение» является очевидной в описании прекрасного состояния детского фантазирования, возникающего только в условиях пространственной и временной свободы. Маленькая героиня живет в отдельной комнате и предоставлена сама себе, ночью она рассматривает тени от деревьев сада, лежащие на стены, и трещинку в форме птички на потолке, видя в этих рисунках странные образы и символы. Свобода, предоставленность себе и близость к таинствам природы создают условия для творческого созревания, как бы зависания во времени, которых, по словам уже повзрослевшей героини, лишен ее сын. Мальчик

прозябает в коммуналке, его личное пространство и свобода стеснены проживанием в одной комнате с измученной бабушкой и деспотичным болезненным дедом, его время регламентировано расписанием и ритмом жизни других, поэтому его, заспанного и плачущего, волокут утром по коридорам в садик. У него нет ни той заветной трещинки в форме птицы, ни времени ее рассматривать и фантазировать. То есть его условия типичны для героев «прозы новой волны». В этой ущемленности героиня видит страшный грех общества перед человеком, то, что уродует его природу. «И если я теперь всей душой люблю «Жизнь Арсеньева», «Детские годы Багрова-внука», «Детство» обоих Толстых и Гарина-Михайловского и еще множество прочих детств, отрочеств и юностей; и если я целыми днями могу шалеть от одной стихотворной строки и она в состоянии повернуть мне жизнь; и если я, голодая и бедствуя, в прямом смысле этих слов, знаю, что я несравнимо – просто до неприличия – счастливее всех сытых и что я спасусь еще на этом свете, – то это все осуществилось оттого, что в том дошкольном, вольном, безьясельном детстве я могла сколько угодно глядеть на птичку в потолке моей детской. «Любовь требует праздности», – говорили древние, подразумевая, что любовь – это такая трудная работа, для которой нужны все силы. Такой же праздности требует творчество – в том числе постижение мира своей души, а «праздность», то есть предельная сосредоточенность, предполагает свободу. Что же будет с моим сыном, свободы этой лишенным» [7, 18-19] (выделено автором – И.М.).

На специфику хронотопа повестей М. Палей также влияют некоторые классические традиции, в частности, художественный опыт произведений, формирующих «петербургский текст» русской литературы. В определенной мере «Кабирию с Обводного канала» можно считать современным продолжением «петербургского текста» в современной литературе (наряду с целым рядом произведений: «Полет с героем» А. Битова, «Хрустальный мир» В. Пелевина, «На золотом крыльце сидели» Т. Толстой, «Огурец навыврез (из старых сундуков)» В. Конецкого и др. [10]). В рамках этой традиции хронотоп приобретает семантику трагическую и мистическую, а также заостряется экзистенциальная проблематика (по словам Г. Тульчинского, «Мир Петербурга замкнут на человеке, а человек замкнут в себе, в чахоточной лихорадке, отчаянной рефлексии поиска смысла суще-

ствования и – духовного самоуничтожения» [цит. по: 10, 282]). Это в полной мере соответствует как интерпретации трагической судьбы героини «Кабирии с Обводного канала», которая не может вырваться из predeterminedности своей жизни, так и экзистенциальной саморефлексии рассказчицы в повести. «Обводной канал! Кто зачат на твоих берегах, здесь и зачахнет. Ты катишь свои мутные воды, незаметно унося жизни всех, кто хоть раз коснулся ногой твоего берега. Ступив на твою сушу, надо немедленно идти прочь, бежать, мчаться, нестись без оглядки. Но если кто остановится, если вдохнет поглубже смрада твоих испарений, тому уж не вырваться...» [8, 172].

Как видим, в структуре произведений М. Палей пространственно-временные ориентиры «прозы новой волны» соблюдаются, но они же дополняются и нейтрализуются другими художественными установками, что свидетельствует о поливекторности художественных поисков писательницы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иванова Н.* Намеренные несчастливцы? (О прозе «новой волны») // Дружба народов. – 1989. – № 7.
2. *Нефагина Г.Л.* «Другая проза» // *Нефагина Г.Л.* Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. – Мн., 1997.
3. *Зорин А.* Круче, круче, круче. История победы: чернуха в культуре последних лет // Знания. – 1992. – № 10.
4. *Заманская В.В.* Русская литература первой трети XX века: Проблема экзистенциального сознания. – Екатеринбург, 1996.
5. *Семенова С.* Два полюса русского экзистенциального сознания: Проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирин // Новый мир. – 1999. – № 9.
6. *Палей М.* Евгеша и Аннушка // *Палей М.* Long Distance, или Славянский акцент. Повести. Трилогия. Сценарные имитации. – М., 2000.
7. *Палей М.* Поминовение // Там же.
8. *Палей М.* Кабирия с Обводного канала // Там же.
9. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
10. На петербургском сквозняке: Петербургский текст конца столетия // Русская проза конца XX века: хрестоматия для студ. высш. учебн. заведений / Сост. и вступ. ст. С.И. Тиминой; коммент. и задания М.А. Черняк. – СПб., 2007.