

УДК 82

«АРАБЕСКНАЯ» ПОЭТИКА АЛЕКСАНДРА ИЛИЧЕВСКОГО**Оробий С.П.**

ГОУ ВПО «Благовещенский государственный педагогический университет», Благовещенск, Россия (675018, Благовещенск, ул. Ленина, 104), e-mail: rektorat@bgpu.ru

В данной статье анализируется поэтика прозы Александра Иличевского. Не ограничиваясь содержательной интерпретацией сюжетики, автор рассматривает собственно формальную проблематику: роль избранных писателем жанра и речевого модуса. Жанровая принадлежность прозы Иличевского составляет особую проблему. Этот писатель работает и в большой, и в малой форме, пишет и стихи, и эссеистику – все эти жанры в разной мере находят отражение в его романах. Продолжатель важных поэтических традиций в русской литературе, Иличевский в то же время обращается преимущественно к прозе. При этом ключевой художественной единицей прозы Иличевского является фрагмент с его опорой на метафору, парадокс. На пересечении прозы и поэзии, романа и фрагмента, сюжета и образа, мысли и метафоры рождается своеобразие романной прозы Иличевского.

Ключевые слова: поэтика, современная русская литература, роман, мотив, арабеска.

POETICS OF ARABESQUES BY ALEXANDER ILICHEVSKY**Orobij S.P.**

Blagoveshchensk State Pedagogical University, Blagoveshchensk, Russia (675018, Blagoveshchensk, Lenin Str. 104)

This article analyzes the poetic prose of Alexander Ilichevsky. Without limiting the substantive interpretation of the plot structure, the author examines the actual formal issues: the role of favorite writer of genre and modus of language. Genre affiliation of prose Ilichevsky is a particular problem. This writer works for large and small format, writes poems and essays – all these genres in varying degrees are reflected in his novels. Successor important poetic tradition in Russian literature, Ilichevsky at the same time appeals mainly to prose. In this case, the key unit of artistic prose Ilichevsky is a fragment from its reliance on metaphor, paradox. At the intersection of poetry and prose, fragment and novel, story and image, thought and metaphor is born originality of novelistic prose Ilichevsky.

Keywords: poetics, modern Russian literature, the novel, motive, arabesque.

Введение

Тексты Александра Иличевского – тот случай, когда особенно очевидна разница между тем, «что хотел сказать автор», и тем, «что сказалось им». С тех пор как после публикации романа «Матисс», названного Львом Данилкиным «не особенно далеким от гениальности» [3], к Иличевскому пришла подлинная популярность, критики не устают упрекать писателя за неумение выстроить сюжет. По замечанию Виктора Топорова, «вернувшись из эмиграции в Россию <...>, Иличевский, однако же, прихватил с собой в наши палестины родовую мету, или, если угодно, каинову печать эмигрантской прозы, – многоглаголанье» [10]. Как бы то ни было, писатель, в своём творчестве нарушивший, кажется, все каноны «хорошо сделанного романа», на исходе первого десятилетия XXI века стал одним из самых публикуемых (и премированных) прозаиков. Не пытаюсь отдать должное всему текстуальному и ассоциативному богатству прозы Иличевского, сосредоточимся на его ключевых эффектах.

А. Иличевский работает и в большой, и в малой форме, пишет и стихи, и эссеистику. Именно жанровая атрибуция его произведений представляет особую трудность. Владимир Губайловский заметил, что тексты Иличевского «часто представляют собой пунктир рассказа (или романа). Очень многое недоговорено, пропущено, но в эти щели хлещет действительность, как вода в трюмы обреченного корабля» [2]. Алексей Парщиков, духовный наставник Иличевского, говорил о «переписывании» как важнейшей характеристике его творчества: «Это наглядное, спазматическое формирование, лепка индивидуальной манеры, когда внутреннее время, обеспеченное недостижимой свободой, катастрофически сжимается, притом, что внешнее – совсем не торопится, ведь российская хроника сравнительно однообразна...» [9]. Сам Иличевский признаётся: «Роман часто нелинейная вещь – дело обычное: приходится говорить прежде то, что становится понятным только в конце. Но всегда в начале работы над романом-рассказом я должен видеть его целиком — еще неизведанным, но тем не менее целым. В известном смысле, всегда начинаю писать с конца» [6].

Обратим внимание, как идея целого соединяется с весьма неясным представлением о будущем жанре вещи: «романом-рассказом» (не «романом, рассказом»). Как видим, автор никогда не упускает представления о целом тексте. Текст как таковой (а лишь во вторую очередь жанр) – исходная категория для Иличевского (по мнению исследователей, в современной литературе «текст давно стал полноценным жанром – как роман, повесть или рассказ» [1]). «Текст» понимается не столько в жанровом смысле, сколько в смысле (со)противопоставления с описываемой им реальностью. Для выполнения этой задачи Иличевский подключает особые сюжетные механизмы. Так, в одном из интервью писатель замечает: «...если раньше метафора насыщала плоть текста, то теперь она должна им управлять в архитектурном смысле. То есть теперь метафора должна переместиться в узловые звенья, в которых происходит более высокого порядка управление смыслом» [5]. Итак, метафора – не украшение сюжетного пространства, но опора для фабулы. Этот «метафороцентризм» имеет мало общего с «высокой страстью для звуков жизни не щадить» – скорее он направлен на воссоздание чувства непрерывности, плотности бытия. Герой лирической миниатюры «Отказ» из сборника «Ослиная челюсть» рассуждает: «Едва ли вещь может быть вне своего места. <...> Вот, например, я сегодня взобрался на гору Сокол (Новый Свет, крымское побережье), и там, на вершине, я подумал: что такое гора вне воздуха, моря, зренья? В лучшем случае глыба, препятствие в несчастливых потемках слепого пешехода. В худшем – громада пустоты, вывернутой наизнанку» [7]. Мир здесь дан одним кадром, объёмно, неразложимо.

Вещественная, осязаемая плотность переживания реальности оборачивается сюжетной плотностью текстов Иличевского. Вот фрагмент из романа «Перс» (2010), громоздкий и одновременно сделанный из живой массы подробностей, уточнений, мелочей, деталей: «Всходящие буйно шведская, немецкая, польская, греческая колонии, еврейская диаспора, презревшая черту оседлости, за пределы которой допускались только купцы первой гильдии, – все это составило плавильное содержание национального феномена нашего города, обусловило становление не имевшей примеров культурной и религиозной терпимости.

Инженер компании братьев Нобелей Адольф Зорге, отец разведчика и племянник секретаря Карла Маркса, обедал в бакинском ресторане и играл в карты вместе с управляющим нефтеперегонным производством Ротшильдов Давидом Ландау, отцом великого физика, исследователем способов тушения нефтяного фонтана и эрлифтинга – «поднятия нефти проходящим током воздуха», инженером, выкупленным женой из лап шайки бандитов и поджигателей-шантажистов, возглавляемых Кобой; человеком, арестованным по подозрению в краже платиновых чаш, которые применялись при каталитическом нефтехимическом синтезе (для получения, например, бензола и толуола), и снова спасенном женой, кинувшейся в ноги большевистскому диктатору Баку – Кирову. И Зорге, и Ландау имели беспредельный кредит в казино Нагиева, равно как и великий инженер Шухов, обладатель самого умного лица во всей России, создатель первого в мире нефтепровода и расчетной теории проистечения нефтепродуктов, автор химического процесса расщепления нефти и провозвестник архитектурного авангарда ХХI века, впервые в мире применивший технологию сетчатых оболочек и гиперолоидов...» [8].

Фрагмент этот закончен, самоценен, разложить его на самостоятельные частицы («как получилось так хорошо?») непросто. Захватывающая цепочка Зорге-Маркс-Ротшильд-Ландау-Коба-Киров-Нагиев генеалогическому разбору не поддается: автор ведь воспроизводит «плавильное содержание города», и зазоров, в том числе текстуальных, тут не остаётся. Восточная экзотика «Перса» позволяет провести соответствующую аналогию: если «текст» в переводе с латыни – «ткань», то тексты Иличевского – ткань узорная, арабески. Один узор вписывается в другой, не оставляя просвета, маскируя «боязнь пустоты», вполне возможно – подземных пустот, по которым течёт кровь земли, нефть, неясный герой романа.

Так, вместо чётких фабульных линий читателю предлагается запутанный сюжетный клубок, вместо образной системы – калейдоскоп впечатлений, вместо композиции – «запись со всех концов разом», жизненный поток, в котором, несмотря на наличие главного героя, непонятно, кто за главного.

Как положено арабескам, истории Иличевского при всей их концентрации в то же время тяготеют к разомкнутости, пограничности. Это тема «Матисса» (2007), где ключевое

состояние аспиранта-бродяги Королёва и бомжей Вади и Нади – бездомность, неприкаянность. Королёв, даже имея квартиру, бросает её и идёт по миру в странническом смысле этого выражения; бомж Вадя вовсе не видит смысла «платить за пустое место»; блаженная Надя копит на комнату, но потом забывает, где спрятала сбережения. В конце романа герои вырываются из Москвы и пешком бредут в Крым: медленно, с долгими остановками, в конце концов как бы растворяясь в густом солнечном пейзаже.

Поскольку «реальность, данная нам в ощущениях», столь же неисчерпаема, сколь и неповторима, то оптимальным форматом Иличевского оказывается фрагмент – короткий, но не лаконичный, изъятый из целого, но сохраняющий оригинальность частных и мелочей. То, что в романах Иличевского представляется фрагментарным, недоговорённым, в его малой прозе приобретает законченность художественной формы – например, в сборнике «Ослиная челюсть» (2008). Смысл каждого текста этой книги, включающей 87 рассказов размером от 8 строк до нескольких страниц, складывается как часть непрерывно движущегося потока человеческого опыта, отражающего уникальное стечение обстоятельств. Рассказы не связаны сюжетно: каждый новый эпизод происходит в изменившихся условиях, не оставаясь дважды в одной и той же точке экзистенциального потока. Пример – первая миниатюра сборника «На даче»: «Июль. Шереметьевская. Гамак. Небо, березы, их шепот.

Раз в четверть часа туши «боингов», «ИЛов», «ТУ» поднимаются в солнце, и дом дрожит.

Сойка в кормушке купается в крошках хлеба. Высохший вяз – театр ветвей.

На соседнем участке дети (важные разговоры) хоронят щенка – на индусский манер. Сложили хворост, и на эту подстилку положили друга.

Вонь застелила дыханье. Приступ рвоты выплескивает меня из гамака.

Самолеты летят отовсюду – входят в голову. Двадцать соток, поток забора – клетка моего безумия.

Как маленький, весь в слезах, весь в рвоте, кулаком уминая грязные щеки, я вижу мальчика с плюшевым щенком в руках, который только что с долгого поезда и сейчас стоит в очереди в баню: Треблинка» [7].

Каждый абзац – один или несколько зорко зафиксированных «кадров» с приблизительной привязкой ко времени (лето) и пространству («двадцать <дачных? вблизи аэропорта?> соток»), а также с меняющейся точкой зрения (в первом абзаце взгляд направлен вверх, во втором – сверху вниз, с самолётов на дрожащий дом, в третьем – общий план сменяется крупным, выхватывая сойку и вяз). Эпический сюжет, развёрнутый в первых пяти абзацах, сменяется сюжетом лирическим – динамикой рефлексии («клетка моего

безумия»). Однако подлинная трансформация происходит в заключительном абзаце. Оказывается, что наблюдаемая картина разворачивается как бы в нескольких временных планах: наблюдая за детьми, рассказчик видит (вспоминает? представляет?) маленького узника концлагеря. При этом описываемый *status praesens* опосредован целым комплексом мотивов, жёстко связывающих весь текст: прежде всего, это мотив «дети (1) и смерть (2)», реализованный в сцене похорон щенка (3) «на индусский манер» (то есть путём сжигания(4)) и подготавливающий картину заключительного абзаца, где ребёнок (1) в ожидании смерти (2) в газовой камере (4) сжимает ненастоящего щенка (3). Прямая переключка четвёртого и седьмого абзацев, которые как будто отражают друг друга (оппозиции «реальное/игровое», «живое/неживое», «сердечное/жестокое», «человек/собака», «жизнь/смерть»), осложняется дополнительными, имеющими отчётливо негативную окраску образами «вони», «рвоты», «самолётами, <входящими> в голову», «клеткой безумия», которые также двунаправлены и в финале приобретают новый смысл (вонь крематория, клетка как тюремная камера). Наконец, отметим характерное отождествление рассказчика и мальчика в троблинской очереди: «Как маленький, весь в слезах, весь в рвоте, кулаком уминая грязные щеки...».

Итак, здесь представлена и внешняя событийность, подлежащая наррации, и медитативная событийность с подвижной, также обратимой хронологией. В один смысловой контекст включены прямо противоположные, но – в рамках данного сюжета – взаимообратимые состояния бытия: жизнь/смерть, похороны щенка на даче/убийство детей в концлагере.

Другой пример – миниатюра «Живой снег»: «Зима. Размером с сознание. Чашка кофе, лимон, белоснежная скатерть. Застывший профиль. Подвешенная беседа. Если встать, отодвинуть штору, распахнуть окно, то полчище духов метели ворвется, расплескав существованья вокруг, по щекам, – исколов, истаёт. Призраки, они исчезают в тепле моего лица... Я возвращаюсь, допиваю кофе. В комнате еще пахнет свежестью морозного воздуха – их присутствие тает. Сигарета дымится. Желтеет лимон. Профиль оборачивается к вам, чтобы всмотреться. Слезы мешаются с каплями тающего снега» [7].

О чём здесь говорится? Человек открывает окно, и в комнату врывается метельный вихрь, ощутимый и после того, как окно закрыто, а человек вернулся к столу. Но ситуация инструментирована массой второстепенных деталей и признаков, как предметных (чашка кофе, лимон, скатерть, сигарета, лимон), так и отвлечённых («застывший профиль», «подвешенная беседа»). Кроме того, образующие этот сюжет феномены представлены в непрерывном перетекании, переплавлении смысла: зима = сознание; снежинки = полчище духов метели, призраки; слёзы = капли тающего снега (прибавим сюда также оборачивающийся профиль из предпоследней фразы, природа которого неясна: то ли

отражение лирического героя в зеркале, то ли профиль собеседника, наличие которого подразумевается фразой «подвешенная беседа»). Все эти образы выступают в столь тесном сплаве, что каждый из них теряет свою отдельность, перетекая в другие. Близкие по своему метафорическому значению элементы обнаруживают подобие, оказываясь не чем иным, как различными поворотами непрерывно движущегося смыслового рисунка. Художественная динамика задаётся не столько повествовательной сменой событий, сколько семантическим напряжением образов.

Вообще, структура «Ослиной челюсти» может быть органично описана с помощью киноязыка: во-первых, как монтаж кадров внутри отдельного текста и монтаж отдельных текстов в целое книги; во-вторых, как тонкая повествовательная работа с оптической фокусировкой. Здесь очень важны «зрение», «слепота», «сновидение», «исчезновение», «забвенье», создающие эффект некой повествовательной неопределённости, расфокусированности. В «Ослиной челюсти» визуальное начало связано с постоянной сменой фокуса, переключаемого с поэтической медитативности на прозаическую нарративность. Смысл образуется не последовательно-логически, а наложением ряда представлений.

Владимир Губайловский писал о сборнике «Ослиная челюсть»: «Критики часто упрекали прозу Иличевского в перенасыщенности: хорошо прочитать один абзац, а потом наступает утомление и внимание рассеивается. В этой книге писатель предоставил возможность прочитать один абзац как законченный текст» [2]. Однако для романа (к этому жанру Иличевский обращается не реже, чем к малой форме) подобное «расширение границ» чревато потерей взаимосвязи элементов произведения, потерей единого целого – того, что в литературоведческих учебниках зовётся архитектурой или композицией, а для самого писателя служит «ощущением жанра».

Поэтику Иличевского уже сравнивали с «метельной прозой» 20-х годов [4], но тем показательнее вспомнить и реакцию критиков на подобные художественные эксперименты, в частности, мнение Юрия Тынянова, заметившего, что писать прозу стихами «как-то непроизводительно» [11]. Что подразумевалось под словом «производительность»? Всё то же выстраивание сложной корреспонденции между темой и выразительным уровнем текста, между планом выражения и планом содержания. Чем сложнее эта зависимость между приёмом и предметом изображения, чем артикулированнее писатель работает со своими идеями (а не просто занимается риторическими упражнениями), тем очевиднее литературное умение, тем отчётливее воспринимается читателем писательское усилие, затраченное на построение художественной конструкции. (Или же не воспринимается: как говорится,

«послушай, дедушка, мне каждый раз, когда взгляну на этот замок Ретлер, приходит в мысль, что если это проза, да и дурная?..»).

Список литературы

1. Бархудаев Г., Крючко Е. Фиктивный реализм // Знамя. – 2011. – № 7. [Электронный ресурс]. URL: magazines.russ.ru/znamia/2011/7/ba18.html (дата обращения: 1.11.2013).
2. Губайловский В. Случай Иличевского // Иличевский А. Ослиная челюсть: Рассказы. – М.: Эксмо, 2008. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/137883/read> (дата обращения: 1.11.2013).
3. Данилкин Л. Матисс нулевых // Афиша. – 2007. – 25 июля. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.afisha.ru/blogcomments/280/page1/> (дата обращения: 1.11.2013).
4. Елистратов В. Молчание известняка // Знамя. – 2008. – № 10. [Электронный ресурс]. URL: magazines.russ.ru/znamia/2008/10/e118.html (дата обращения: 1.11.2013).
5. Иличевский А. «Учиться у музыки...» // Взгляд. – 2007. – 5 декабря. [Электронный ресурс]. URL: <http://vz.ru/culture/2007/12/5/129776.html> (дата обращения: 1.11.2013).
6. Иличевский А. «Хищность зрения» (интервью) // [Электронный ресурс]. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/hishchnost-zrenia/dossier_1294/ (дата обращения: 1.11.2013).
7. Иличевский А. Ослиная челюсть: Рассказы. – М.: Эксмо, 2008. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/137883/read> (дата обращения: 1.11.2013).
8. Иличевский А. Перс. – М.: Эксмо, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/216194/read> (дата обращения: 1.11.2013).
9. Парщиков А. Свобода первичная по отношению к выбору: О прозе Иличевского // Новый метафизис. – 2008. – 26 января. [Электронный ресурс]. URL: http://metaphysis.narod.ru/parschikov_b.htm (дата обращения: 1.11.2013).
10. Топоров В. Персидский ковёр // Частный корреспондент. – 2010. – 17 августа. [Электронный ресурс]. URL: www.chaskor.ru/article/persidskij_kover_19141 (дата обращения: 1.11.2013)
11. Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 150-166.

Рецензенты:

Красовская С.И., д.фил.н., доцент, старший научный сотрудник лаборатории дидактики литературы Института содержания и методов обучения Российской академии образования, г.Москва.

Киреева Н.В., д.фил.н., профессор кафедры литературы Благовещенского государственного педагогического университета, г. Благовещенск.