



Н. Лихина

Толстовские рефлексии в книге М. Вишневецкой «Опыты»

В последнее время творчество Марины Вишневецкой находится в сфере пристального внимания исследователей¹. Связано это не только с модной тенденцией оценивать литературные явления в гендерном аспекте², но и с самодостаточностью, художественной ценностью ее творчества.

Книга «Опыты», включающая в себя следующие тексты: «О.Ф.Н.» (опыт истолкования). Знамя. 2002. №5; «А.К.С.» (опыт любви). Знамя. 2002. №11; «У.Х.В.» (опыт иного). Знамя. 2003. №10; «Я.А.Ю.» (опыт исчезновения). Звезда. 2003. №10 и т. д., является в этом плане достаточно показательным и перспективным примером.

Названия фрагментов неоконченной книги действительно напоминают что-то типа «Опытов» Монтеня, что определяет и соответствующие художественные стратегии, поскольку, с одной стороны, опыт – это исследование, направленное на объект, научно-естественный эксперимент, путь к познанию, метод, практическое достижение цели, а в другом смысле, опыт – это нечто пережитое, выстраданное, прочувствованное субъектом.

Аббревиатуры (звуковые или буквенные – это трудно определимо), вынесенные в названия, создаются по принципу деперсонализации, хотя и в первом и во втором «Опытах» рассказ ведется от первого лица, а аббревиатура воспринимается как маска, скрывающая анонима, нечто, не названное, а значит, не существующее. С другой стороны, это название уподоблено свернувшейся вселенной, сжатой пружине, спирали ДНК, генокоду, который можно проявить, как в таблице Менделеева, с незаполненными ячейками. Название можно уподобить матрице, продуцирующей новые смыслы, картотеке каталога и т. д. (см. «слово-бумажник» у Ж. Делеза). Необходимо отметить многозначность и многофункциональность аббревиатур в названиях фрагментов текста, раскрывающих или маскирующих смысл содержания. Кроме того, названия представляют собой парцеллированные конструкции, а это нарушает законы паратекста: «имя» произведения не перетекает в текст, не диалогизирует с ним на уровне

корреляции или контрпозиционирования, не включается в какие-то традиционные отношения, а намеренно отгораживается от него скобками.

Любопытна история восприятия названия известного рассказа В. Шукшина «Мой зять украл машину дров» одним из современных писателей: автор данного наблюдения не стал читать рассказ, боясь разочароваться тем, что содержание обманет читательское ожидание, не сможет соответствовать такому замечательному названию.

«О.Ф.Н» М. Вишневецкой вызывает интерес в разных аспектах. Герой – Олег (имя частично расшифровывает аббревиатуру), «воспитанный в стеснении относительно себя»³, является человеком ущербным, неполноценным, психика его надломлена, искалечена воспитанием в семье и социуме. Находясь в неврологической клинике, он пишет картины, с целью преодоления «невроза навязчивых состояний», возникшего на фоне латентной гомосексуальности. Эти картины становятся своего рода исповедью в визуальной, живописной форме. Цель – не творческое самовыражение, но излечение. Написать картину – значит объективировать болезнь, перенести ее на полотно, освободиться хотя бы на время от кошмара своего «я».

Все обозначения микроглавок, ставшие названиями картин, созданных художником, представляют цитаты (атрибутированные и неатрибутированные).

В названии главки «Жизнь прожить не поле перейти» обнаруживается бинарность кода: то ли народная мудрость, то ли цитата из перевода «Гамлета» Б. Пастернака. В главе «Этот колокол звонит по тебе» дается двойная перекодировка: Джон Донн через Э. Хэмингуэя («По ком звонит колокол»). Название главы «Палата №9» включает в себя смысловой палимпсест: «Номер палаты отсылает зрителей к одноименному рассказу и наводит на мысль о переменах в лучшую сторону, которые произошли в жизни общества при советской власти» (с. 109). Герой сам себя называет: «Человек из палаты №9» (с. 109). «Натюрморт с песочными часами и котом» на предметном и ассоциативном уровнях отсылает к С. Дали («Время течет», «Мягкие часы»).

Прецедентность названия главы «Афины. На семи ветрах» тоже очевидна. Это аллюзии на античность, культ эроса, Афину Палладу, пространство культур и вневременной характер женской красоты, на все, что апологетизирует категорию прекрасного; в содержании же собственно текста конституируется ненависть к женщине («женщины, предавшие меня») и антиэстетизм: клыки у девочек, «преувеличенные передние зубы у Раи, фиксы, надетые на клыки, у Любы» (с. 102).

Наиболее отчетливы в данном тексте толстовские рефлексии, поскольку первая же главка «Косточка» (текст-реципиент) отсылает к рассказу Л.Н. Толстого (текст – донор). Причем если все остальные

главки композиционно и содержательно автономны, то «Косточка» пронизывает все произведение, где-то уходя в подтекст, в каком-то случае присутствуя в не атрибутированной форме; но в большинстве примеров даются прямые отсылки к толстовскому тексту (даже в форме буквального пересказа). Резонансное пространство толстовского произведения распространяется на весь текст Вишневецкой, причем «Косточка» дается не только в двойной интерпретации героя и автора, но есть еще и третья память – читателя.

На уровне имманентного анализа выясняется узкая задача, ограниченная рамками назидательного постулата (императивного посыла) – «не ври».

На уровне неимманентного анализа происходит расширение, раздвижение рамок, уход от конкретики этого рассказа. Динамика прецедентности проявляется и в том, что рассказ прочитывается автором (читателем), который знает уже всего Толстого, восприятие которого подготовлено предшествующим читательским опытом, поэтому на стержень узкого, конкретного, очевидного смысла накручивается еще много всего иного. «Косточка» Л. Толстого может быть сама по себе множественно интерпретирована, не поддается жесткой стратификации, несмотря на то что автора занимает достаточно условная ситуация, упрощенная, на первый взгляд очищенная модель притчеобразного характера, без коннотаций.

В рассказе Л. Толстого задан ряд достаточно определенных позиций: а) мать – не мама, отец – не папа, что уже предполагает некоторую жесткость в семейных отношениях; б) почему сливы сосчитаны? возможно, семья небогатая и многодетная, что сказывается на психологии и, скорее всего, может проявиться в комплексе неполноценности; в) возможно, отец деспотического нрава, все приучены к порядку и точному позиционированию в иерархической структуре, мать в подчинении (доложила отцу, что одной сливы нет), дети запуганы, поскольку неминуемо разоблачение и наказание за все, что выламывается за пределы патерниарной системы. «Ваня заплакал» – это естественная реакция на подавление личностных проявлений в семье.

Как известно, интертекстуальность – это диалог между текстами, который ведет к образованию новых смыслов (Р. Барт). Все значения, вычитанные у Л. Толстого, присутствуют и у М. Вишневецкой, но обретают особые коннотации, возможно, ироничность по отношению к дидактизму, морализаторству, жесткой категоричности императива «не ври!», возможны и другие прочтения.

Фраза: «Но кто же мог подумать, что она станет считать все съеденные мной сливы» (с.105) – относится не только к конкретным женщинам Рае или Любе, не случайно она повторяется несколько раз. Каждая съеденная слива нанизывается, как бусина на четки, перечитывается и «пере-

считывается» в процессе резонирования, отсылает не только к многочисленным грехам героя (непослушание, гордыня, уход в себя, отчуждение от мира, бегство от ответственности, подавленные запретные желания), но и к грехам других (невнимание, презрение и равнодушие друг к другу и т. д.). Герой М. Вишневецкой, подвергавшийся в детстве физическим страданиям и моральным экзекуциям, которые и запустили механизм распада личности, оказывается без вины виноватым, как и толстовский Ваня, съевший запретную сливу как запретный плод и слезами стыда, отчаяния, раскаяния искупивший чужие грехи (отца и матери, например). «Я был Ваней, которого беспощадная мать предала, а равнодушный отец вытолкнул на всеобщее осмеяние» (с. 101).

Концепт «искушение» в данном контексте является смыслообразующим. Герой – латентный гомосексуалист (см.: история с мужским поцелуем в пионерской комнате), который всю сознательную жизнь борется со своей природной сущностью (истинной или ложной – кто знает?) и в итоге попадает в психушку. «Мальчуковый язык» (словосочетание повторяется несколько раз) – запретный плод, а съеденная слива, как яблоко Адама и Евы, обозначившие факт и границу грехопадения человечества, искушение, которое можно и должно преодолеть. «Я должен был ей рассказать, как выплюнул косточку (чужой мальчуковый язык). Я должен был проговориться, чтобы все рассмеялись, а Ваня заплакал (см. картину «Косточка» и пояснение к ней)» (с. 105).

Тема предательства, которое сопровождает героя по жизни (в семье, в школе, далее – везде) не случайно коррелирует с мотивом «тайной вечери»: «Семья сидит за столом. Фронтально, как в «Тайной вечере», я их посадил для того, чтобы тема предательства, закамуфлированная в рассказе, вышла на первый план» (с. 102). Ключевая фраза этой силовой линии текста: «Все засмеялись, а Ваня заплакал». Факт двойного предательства: героя предали, но и он пошел доносить на товарища, чтобы искренним раскаянием смыть с себя позор – программирует будущую трагедию личности.

Сюжетообразующим компонентом текста является мотив одиночества, в пространство которого загнал себя герой, латентный бисексуал, с диагнозом «невроз перверсивных состояний», пытающийся неудачу, если не крах, своего человеческого существования (невозможность самоидентификации) исправить вытеснением, замещением неподлинного подлинным, например, своей женитьбой на женщинах, которых он ненавидит (постоянен в тексте образ женщины с телом гиены).

Возможно, истина заключается в страстном желании героя исповедаться, вывернуть себя наизнанку, «вложив персты в разверстые раны», его картины становятся одновременно саморазоблачением, но и самоисцелением. «Никто из нас не должен стесняться правды о себе» (с. 102).

Но, с другой стороны, как поверить в этот категорический императив, требование («правда и ничего кроме правды»), если герой, скорее всего, все про себя выдумал, придумал свою чудовищную болезнь, загнал себя в тупик, внушив себе, что он извращенец. Каждое новое прочтение текстов М. Вишневецкой создает новые смыслы и рождает новые вопросы.

Литература нового времени, опираясь на существующую творческую традицию и создавая самодостаточную художественную реальность, тем не менее, постоянно находится в позиции «флэш бэк» (оглядываясь назад). Существует мнение, что современная литература со своей «насквозь интертекстуальностью» представляет из себя энергетический (паразитический) тип культуры, поскольку всего лишь «питается крошками с барского стола».

Что значит «Косточка» Л. Толстого по сравнению с его же «Войной и миром», «Анной Карениной», «Воскресением»? На первый взгляд, пустяк, мелочь – гениальный художник зернышко по дороге обронил, косточку от съеденной сливы. Но из нее вдруг выросло дерево современного текста. И не только мощь русской классики или гениальность Л. Толстого причиной, но и перспективность преемственных связей, не оборванных, не утраченных, продуцирующих все новые и новые периоды и смыслы.

¹ Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности. Знамя. 2003. №1.

² Мелешко Т. А. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Кемерово, 2001.

³ Вишневецкая М. «О.Ф.Н.»: Опыт истолкования. Знамя. 2002. №5. С. 101. Здесь и далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

