

ЧЕЛОВЕК ПОСТСКРИПТУМНОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ Ю. ДОМБРОВСКОГО «РУЧКА, НОЖКА, ОГУРЕЧИК»

Каблуков Валерий Витальевич

кандидат филологических наук, Российский
государственный технологический университет МИРЭА
val.kablukov@yandex.ru

A MAN OF POSTSCRIPT EXISTENCE IN THE STORY OF Y. DOMBROVSKY "PEN, LEG, CUCUMBER"

V. Kablukov

Summary: The article analyzes the last story of Yu. Dombrovsky, whose work has not yet been sufficiently studied in literary studies. The story «Pen, leg, cucumber» is considered as the final one in the author's solution of the problem of the relationship between reality and the text. The novelty of the research is also expressed in the fact that a special type of character is at the center of the analysis study – "the person after the written".

The biographical, structural and cultural-historical research methods used in the article allow analyzing the poetics of the story, firstly, through the prism of a single Dombrovsky text, and secondly, to explain the ways of organizing the artistic world of the story by the general cultural context of Russian literature of the twentieth century.

As a result of the study, it was revealed that in the story «Pen, leg, cucumber», a relationship most reminiscent of existential is established between a socially determined, realistic, character and reality. In a situation of defeat, the character – writer, who has completed his creative path and is at the end of his physical life, renounces the idea of pan-semiotic immortality, rebels against the texts he previously created. Within the literature of existential realism, ideologems of postmodernism are emerging, which in the poetics of the story is manifested in the author's use of formal methods of text organization specific to postmodernism.

Keywords: Dombrovsky, poetics, existentialism, postmodernism, semantics of possible worlds, body.

Аннотация: В статье анализируется последний рассказ Ю. Домбровского, творчество которого пока еще недостаточно изучено в литературоведении. Рассказ «Ручка, ножка, огуречик» рассматривается как итоговый в разрешении автором проблемы взаимоотношений между действительностью и текстом.

Новизна исследования выражается также в том, что в центре исследования анализа особый тип персонажа – «человек после написанного».

Применяемые в статье биографический, структурный и культурно-исторический методы исследования позволяют проанализировать поэтику рассказа, во-первых, сквозь призму единого текста Домбровского, во-вторых, объяснить способы организации художественного мира рассказа общим культурным контекстом русской литературы XX века.

В результате исследования выявлено, что в рассказе «Ручка, ножка, огуречик» между социально-детерминированным, реалистическим, персонажем и действительностью устанавливаются отношения более всего напоминающие экзистенциальные. В ситуации поражения персонаж – писатель, завершивший свой творческий путь и находящийся на излете физической жизни, отрекается от идеи пансемиотического бессмертия, бунтует против ранее созданных им текстов. Внутри литературы экзистенциального реализма зарождаются идеологемы постмодернизма, что в поэтике рассказа проявляется в использовании автором специфических для постмодерна формальных приемов организации текста.

Ключевые слова: Домбровский, поэтика, экзистенциализм, постмодернизм, семантика возможных миров, тело.

В критике и литературоведении сложилось устойчивое представление о биографическом начале в творчестве Ю. Домбровского. В творчестве целиком: как в произведениях так называемой «гулаговской» темы, так и в стихах, эссе, рассказах, повестях и романах, в которых поднимается проблема творчества. Рассуждая о стихотворении «Меня убить хотели эти суки», где лирический герой в лагере дерется с уголовниками, А. Коган утверждает, что это «творческая попытка представить собственную судьбу и характер в иных, не случившихся лично с ним обстоятельствах». [1, с.231] Анализируя повесть «Леди Макбет», О. Анцыферова приходит к выводу: «Писатель экстраполирует на Шекспира собственную жизненную ситуацию – противостояние не-свободе, неизбежное поражение в этом противостоянии в реальной жизни и конечное преодоление этой несвободы в творчестве». [2, с.130]

С этой точки зрения рассказ «Ручка, ножка, огуречик» - художественная рефлексия Домбровского о собственном творчестве и личной судьбе, где автор переходит с уровня биографического на уровень автобиографии, с художественного переосмысления и переформатирования собственного жизненного опыта на предание фактам собственной биографии художественного смысла. Это другой регистр представления авторского сознания в тексте.

В 1975 году Юрий Домбровский закончил роман «Факультет ненужных вещей», над которым трудился 11 лет. Эпоха оттепели завершилась, и произведение, в котором поднималась тема противостояния человека абсурдной социальной действительности, не могло быть опубликовано в СССР. Между реальностью, автором и текстом возникли сложные духовные и социальные коллизии легли

в основу сюжета последнего рассказа Ю. Домбровского «Ручка, ножка, огуречик...».

События в рассказе происходят после романа, написанного главным героем: «... Его мало печатали и никогда не переиздавали. А год назад он закончил свой большой роман, и тот пошел по рукам. Тут и посыпались все его неприятности, начиная с этих звонков и кончая редакционными отказами» [3, с. 90]. Поставлена точка в конце художественного произведения, и начинается процесс его «отчуждения», положенный в основу собственно сюжетной, психологической и интеллектуальной канвы другого текста. Роман, приобретя самостоятельную жизнь, вмешивается в личную судьбу персонажа, роман – «внесценический» герой рассказа, он не материализуется в сюжете.

Герой рассказа Ю. Домбровского – «писатель», без имени, без фамилии, он «homo post skriptum», «человек написавший», «человек после написанного». Предельный уровень типизации личности по ее функции в мире, а роман «писателя» без названия и темы – последний этап отчуждения текста от своего создателя.

Именно окончанием работы над романом психологически маркирует смерть, конец собственной жизни писатель: «Да и чего мне бояться? Роман написан, а через неделю мне шестьдесят восемь! Хватит!» [3, с. 93]. Пансемитический миф о «памятнике нерукотворном» семантически связывается с концом жизни физической.

Интенция бреда, нереальности происходящего задается в первом абзаце: «В июньский душный вечер и валялся на диване и не то спал, не то просто находился в тревожном забытьи...». Сам герой все происходящее с ним воспринимает как нереальное, в финале он зазывает к себе в гости случайного попутчика: «Ради бога, только не отказывайтесь! А то я совсем стал с ума сходить. Вот сижу с вами и наяву брежу». [3, с. 99]

Большая часть текста – модель измененного состояния сознания персонажа. Причина «изменения» дается вполне материалистичная. После неудачного похода на пустырь, где собирался встретиться с теми, кто ему грозил смертью и которые не пришли на назначенную им встречу, «писатель» «стукнул на стол граненый стакан – спасение алкашей» [3, с. 89]. Алкоголь маркирует иные реальности, становится деталью инобытия, характеристикой его художественного пространства. «Книголюб» зазывает «писателя» на смерть: «Слушайте! – вдруг взял его за руку его за руку книголюб. – А вы не сойдете со мной? У нас там еще пол-литра воспитательной стоит, а?» (3, с. 91), после убийства «писателя» в мире его бреда виртуальный убийца «беловолосый сел на стол, открыл ящик, вынул бутылку, скусил металлическую пробку, налил полный

стакан и выхлестал сразу» [3, с. 98] Характерно то, как воспринимает героя после его истерики, после его выхода из пространства инобытия реальный мир: «Кто-то из темноты засмеялся, а женский голос объяснил:

— А на этих электричках всегда только вот такие из Москвы возвращаются. Нажрут там...». [3, с. 100]

Атрибуты алкогольного опьянения становятся в мире реальном предметами потаенными, волшебными: стаканы приносят удачу, водка – «зачачкой», «обналичивание», легализация которой позволит спастись от одиночества и страха. В финале рассказа «писатель» просит попутчика: «Поедем ко мне. Ну и что, что спят? В холле посидим. У меня там зачачка хорошая есть. Ради бога, только не отказывайтесь! А то я стал с ума сходить...». [3, с. 99]

Оппозиция персонажей «писатель» – «книголюб» в мире бреда реализуется как «творец» – «убийца», а вне бреда – как «алкоголик» – «непьющий»: «Так я же непьющий», – смеется в финале книголюб. Алкоголь – физиологическая провокация к творчеству, к нерелексивному познанию и оформлению художественного мира. Бред персонажа, «писателя» – предтворчество, когда левое полушарие еще угнетено, а правое создает образы, художественный мир, мир вымысла. Выход из бреда совпадает с началом рефлексии, включением в работу левого полушария, осознанием реальности. Персонаж произносит «телесную» формулу своего существования, он – «человечек», он «ручка, ножка, огуречик». Точка в первом финале рассказа, оказывается фикцией, писатель-персонаж «предописал» мир, и сюжет «бреда» развивается по законам экзистенциализма – персонаж действует в ситуации поражения, погибает, вторая развязка сюжета дает нам вариант картины мира, где смерть не является единственно возможным финалом взаимоотношений человека и реальности. При этом смысловым центром обоих возможных миров становится концепт «тело».

В едином тексте Домбровского противостояние героя уничтожающей его действительности происходит в первую очередь на физическом уровне и оформляется композиционно в ситуации драки.

По родовым законам лирики в центре стихотворения «Меня убить хотели эти суки» – лирическое «Я». В романе «Факультет ненужных вещей» вступающий в драку с «будильником» главный герой – Зыбин, имя собственное, Alter ego автора. В рассказе же в эпизоде драки, которая все-таки состоялась в воображаемой реальности, исчезает даже функциональная характеристика персонажа – «писатель», дерётся и умирает «тело»:

«Ослепительный, горячий, багровый свет, целая пелена его еще какие-то доли секунды стояла перед ним, но не в глазах уже, а в мозгу, но **тело** его, за долгие годы *привыкшее ко всему, даже к смерти*, было еще

живо и отвечало злом на зло. Книголюб переломился от страшного удара ногой в низ живота. Тиски распались. «Ну», - сказала **тело**, мгновенно отскочив и прижимаясь к стене. Оно было ужасным - в крови, в какой-то липкой гадости, багровое, с глазами, вываливающимися из орбит...И тогда лошадиный с криком «врешь, гад!» бросился к прижавшемуся к стене, все еще страшному и готовому к смертной схватке человеку. Он запустил в него плоским пресс-папье, и оно угодило острым углом прямо в висок. **Тело** рухнуло на колени. Но когда лошадиный подлетел, чтобы ударить еще, оно, **тело**, схватило его за ногу и подсекло». [3, с. 96.]

В «Факультете» после удара «будильника» «жгучая, огненная боль» сразу же сожгла Зыбина всего. **Он даже** на секунду, вероятно, потерял сознание». [4, с. 248] В рассказе писателю «что-то железное и неумолимое сдавило... шею и раздавило горло. **Он даже** крикнуть не успел, только подавился кровью... Ослепительный, горячий, багровый свет, целая пелена его еще какие-то доли секунды еще стояла перед ним...». [3, с. 96] Боль, огонь, свет, мгновенность произошедшего – характеристики перехода героя из одного состояния в другое, от пассивного ожидания к физическому противодействию, в конце которого «будильник» в романе «вдруг зашелся и затрясся в мучительном кашле». И «лошадиный» в рассказе тоже «весь зашелся в кашле». Память об образе предполагает знание о его структурном воплощении, формально-семантической организации, эпизод драки создается по шаблону, по «лекалу», в результате самоцитирования. С этой точки зрения, рассказ Домбровского «Ручка...» - результат автополемики, где автор переосмысляет фундаментальные идеи собственного существования, выносит себе жестокий приговор: он «инженер человеческих душ, лекало», он отрекается от творчества вообще, признает себя «человечком», утверждает значимость «тела» взамен поставленной под сомнение значимости текста.

Такому же жесткому анализу подвергается в рассказе не только пласт произведений, в центре которых alter ego Домбровского или его лирический герой, но и объемом представленный в его творчестве шекспировский тест.[5]

Можно с уверенностью говорить, что Домбровский делает свой рассказ, используя кинематографические приемы.

В самом начале рассказа реальность дает череду смертей: убивают в подъезде молодого поэта, случайно застрелили художника, поэтому смерть «писателя» в финале «брёда» кажется логичной, закономерной: «Мертвая хватка», - думает он о своем губителе, - «от такого не вырвешься». [3, с. 95] Невозможно избежать смерти, она предопределена спецификой конфликта, особен-

ностями мира, в котором тело за долгие годы привыкло ко всему, «даже к смерти». Но финал смерти оказывается ложным. В концептуальном пространстве реализуется семантика возможных миров, а в перцептуальном – саспенс, - приемы постмодернистского кино второй половины XX века. Как аргумент при доказательстве гипотезы о кинематографическом начале в поэтике рассказа можно привести то, что «писатель» - автор сценария к фильму, в котором снимается героиня рассказа.

Но, на наш взгляд, организация хронотопа в рассказе в большей степени сориентирована на контекст культуры первой половины XX века, на наполненный духовным содержанием именно этого времени концепт «мир – театр».

Неистинность сюжета неотвратимости смерти в рассказе реализуется на общем фоне театрализации жизни. «Писатель» говорит своей знакомой актрисе, собираясь на пустырь: «Ну как в моем дурацком сценарии!.. Так что, мы им спектакль собираемся показывать? Юлиана Семенова в четырех сериях? Сиди и жди». [3, с. 86]. Театральность окружающего мира подчеркивается мотивом афиши, с которым вводится в действие героиня рассказа: «Она должна была сниматься в его фильме, и ее знала и любила вся страна. Ее портреты, молодые, прекрасные, улыбающиеся, висели в фойе почти каждого кинотеатра, ее карточками пестрели газетные киоски».

Мир смерти – мир бутафории: «Беловолосый... поси- дел, скрипнул зубами и вдруг ухнул ногой по тумбочке стола. Стол загудел и задребезжал – он был фанерный, тут все было ненастоящее: фанерное, клеенчатое, кроме запоров – вот те, верно, были стальные и автоматические». [3, с. 98]

Писатель, готовясь к драке, входит в роль: «Финка была самодельная красивая, с инкрустациями, и он очень ею дорожил. Он сжал ее в руке, взмахнул и полюбавался на свою боевую руку». [3, с. 86]

Сюжет театральной смерти наполняется содержанием самоубийства. Актриса, пытаясь остановить писателя от похода на пустырь, говорит: «Это же самоубийство», он же успокаивает и приглашает: «Можешь из кухни посмотреть, там все видно». И она наблюдает за представлением из окна.

Как и в русской литературе экзистенциальной направленности 1920-30-х годов XX века, один из уровней модели мира рассказа Домбровского организуется из концептов «самоубийство» и «приглашение на казнь», структурно и содержательно связанных между собой. [6]

Генетически такая картина мира связана с осмыслением и перечитыванием культурным сознанием XX века

в целом и Домбровским в частности трагедии Шекспира «Гамлет». [7]

Писатель, книголюб и актриса функционально оформлены в сюжете, наименования других действующих лиц полностью лишены характерологической семантики – «румяный» и «белогривый» (функционально – палачи). Истинность единственной произнесенной в тексте фамилии – Вирмашев//Вармишев – ставится под сомнение двойной огласовкой, как ставится под сомнение и возможность существования этого человека, пишущего «книгу из времен Гамлета, семнадцатого века», как представляет «внесценического» персонажа книголюб. На что писатель резонно замечает: «То есть это Шекспир написал своего «Гамлета» в семнадцатом веке, а тот жил много раньше, в одиннадцатом веке! Так, по крайней мере, сообщает Саксон Грамматик. Других источников нет, так что, может, и никакого Гамлета вообще не было!» [3, с. 93] Верификации автора его текстом получает еще одно, эпизодическое, детальное развитие: молодой Вирмашев//Вармишев окончательно в имени не определён, так как его роман не закончен, Шекспир же существовал, поскольку существует трагедия «Гамлет». Но в контексте наших рассуждений, двойную огласовку фамилии можно интерпретировать и как начало потери имени автором в процессе написания своего произведения. Как только роман будет закончен, имя собственное автора исчезнет.

При этом образ «писателя» в рассказе приобретает новые признаки автобиографичности: Шекспир для Домбровского – герой ряда его художественных произведений и историко-литературных эссе.

В связи с этим, возникает возможность прочитать рассказ «Ручка, ножка, огуречик» сквозь матрицу его ближайшего претекста, который видится нам в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет» (1946г.) и связанного с ним общим концептом театральности жизни «О, знал бы я, что так бывает» (1932г.).

Уже в стихотворении 1932 года поэзия вообще и искусство в целом (мир -театр) способно привести человека к смерти. Причем произойти это может только в преодоления барьера между текстом и физическим миром: «...строчки с кровью убивают, // Нахлынут горлом и убьют». И выбор между смертью и творчеством звучит как гамлетовское «быть или не быть»: оставаться в поэзии, что, по сути, самоубийство, или дистанцироваться от нее, пока не поздно. Ведь «так бывает», но не есть.

В стихотворении «Гамлет» выбор сделан. Сцена, текст – это истина, а все, что за рампой и словом, – фарисейство, ложь. Гамлет Пастернака лишен выбора, он обречен на смерть. Последние строки «Но продуман распорядок действий, // И неотвратим конец пути», не-

смотря на цитирование в предыдущих строках Библии, не преодолевают энтропию. После смерти останется только неистинный мир, «сумрак ночи», мир фарисейства.

Сюжет «брёда» писателя в рассказе Домбровского этимологически связан как раз с лирическим сюжетом «Гамлета» Пастернака. Герой рассказа дважды выходит на сцену, делая шаг навстречу неотвратимой смерти. В схватке-драке побеждают фарисеи.

Но идея отречения от законов художественного мира во имя продолжения жизни физической, звучащая в финале рассказа «Ручки...» созвучна лирическому осмыслению отношений реальности и текста в стихотворении «О, знал бы я, что так бывает». Идеологическая близость этого стихотворения с рассказом реализуется не только в организации художественного пространства по формуле «мир-театр», но и в общем мотиве «разрушенного горла». У Пастернака строчки **«нахлынут кровью и убьют»**, у Домбровского в сцене драки: «В это время что-то железное и неумолимое сдавило ему шею и **раздавило горло**. Он даже крикнуть не успел, только подавился **кровью**». «Разрушение горла» - физическая метафора лишения права на Слово, его уничтожение (ср. у Маяковского «на горло собственной песне»), и физической гибели творца в мире искусства.

Преодоление неотвратимости смерти искусства и по законам искусства у Пастернака 1932-го года и Домбровского 1977-го происходит в смене ориентиров творчества.

В финальной строфе стихотворения Пастернака: «...Когда строку диктует чувство, // Оно на сцену шлет раба, // И тут кончается искусство, // И дышат почва и судьба» - «искусство» противопоставлено «почве и судьбе» как «искусственное» – «природному». Близкую по содержанию оппозицию мы видим и в финале рассказа Домбровского. «Лекало» – искусственное создание «инженера человеческих душ», как называет себя писатель. «Ручки, ножки, огуречик» – естественное с семантикой «детское». Это творчество до творчества, письмо до письма, не пиктография и не иероглиф, а то, что археологи (Домбровский, как и его герой Зыбин в романе «Факультет ненужных вещей», – в том числе археолог и историк) называют писаницами, по устоявшемуся определению, изображениями на камне древнейших времён, за исключением тех, в которых достоверно присутствует хорошо разработанная система письменных знаков. В рассказе «Ручки...» главный герой отрекается от этой системы, в которую он сам себя вписал, вырывается из нее, бунтует против текста, как «системы письменных знаков».

При этом происходит разрушение экзистенциаль-

ной картины мира, представленной как бред, иллюзия, и подвергается деконструкции идея пансемиотического бессмертия.

В какую сторону в дальнейшем развивалось бы творчество Домбровского, нам можно только предполагать. Возможно, он бы двигался к постмодерну. Возможно, ушел в кино или остался бы в «постскриптульном» суще-

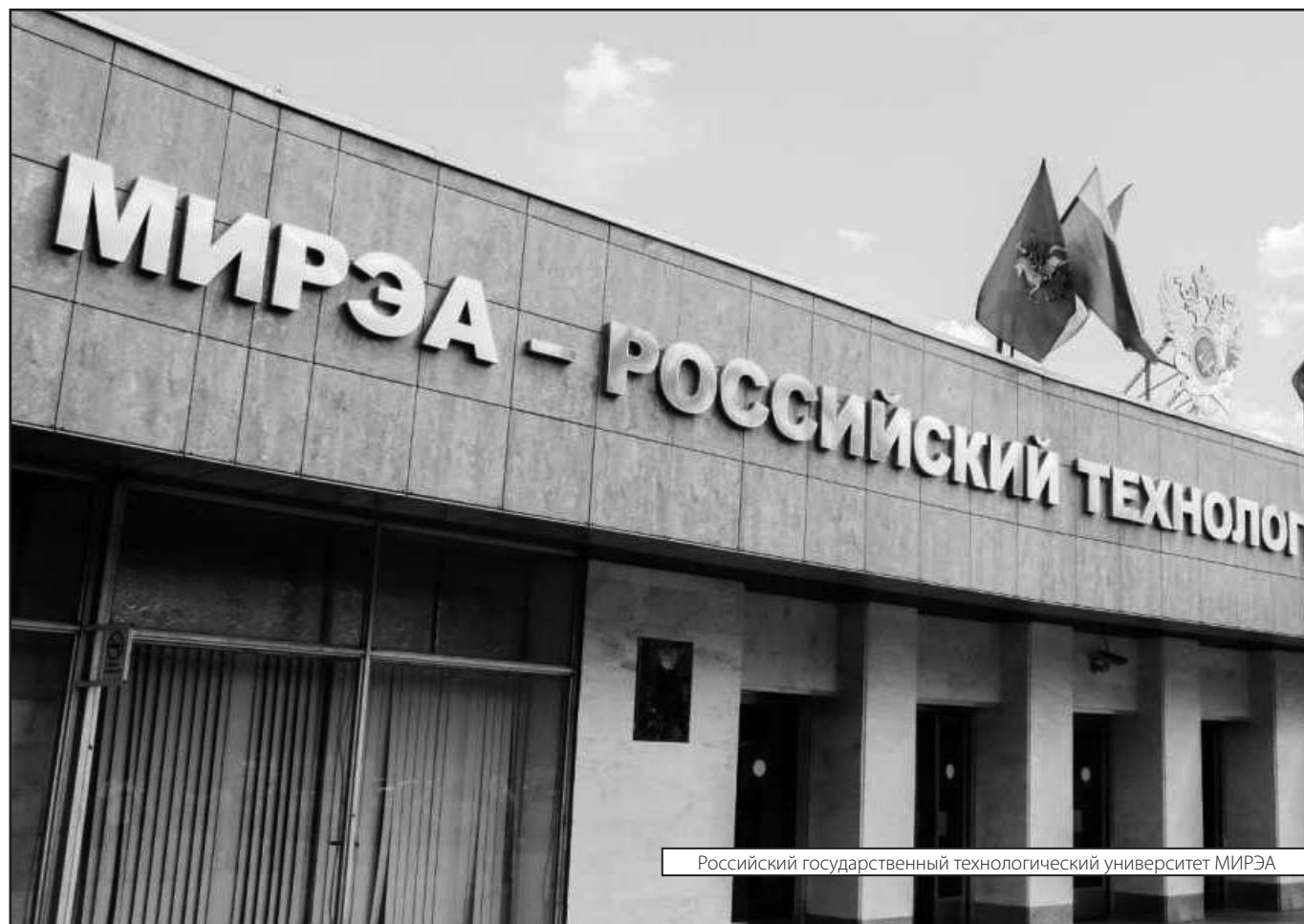
ствовании. Но реальность «брёда» настигла его. Рассказ «Ручки, ножки, огуречик» он написал в 1977 году. Через год после того, как роман «Факультет ненужных вещей» вышел во Франции, Домбровский, которому исполнилось в то время 68 лет, был избит в фойе ресторана Дома литераторов в Москве, и через два месяца скончался от внутреннего кровотечения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коган А. Факультет ненужных вещей. Новый мир, №12, 1998. С.229-232
2. Анцыферова О.Ю. Шекспировский текст Юрия Домбровского. Вестник пермского университета. Вып1 (21). 2013. С.130-134.
3. Домбровский Ю. Ручка, ножка, огуречик. Домбровский Ю. Собрание сочинений в шести томах. М.: Издательский дом «Терра». 1992. Т.3. С.82-100.
4. Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей. Домбровский Ю. Собрание сочинений в шести томах. М.: Издательский дом «Терра». 1992. Т.5 С.5-630.
5. Каблуков В.В. Домбровский о Шекспире. - Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»/2008/№5 Филология. <http://zpu-journal.ru>
6. Каблуков В.В. Концепт «самоубийство» в русской литературе 1920-30 годов - Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»/2008/№5 – Филология. <http://zpu-journal.ru>
7. Каблуков В.В. «Гамлет» У. Шекспира в метасознании русской лирики первой трети XX века. - Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»/2008/№5 Филология. <http://zpu-journal.ru>

© Каблуков Валерий Витальевич (val.kablukov@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Российский государственный технологический университет МИРЭА