

Л. ЮРГЕНСОН  
*(г. Париж, Франция)*

## **ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В РОМАНЕ Л. ГИРШОВИЧА «АПОЛОГИЯ БЕГСТВА» («ПРАЙС»)**

Роман Л. Гиршовича предстает перед нами в виде концентрической конструкции. Множество универсумов, заключенных один в другом, характеризует некое общее свойство: утрату — матери, местонахождения (даже чисто географически /картографически), но в первую очередь, утрату некой культурной составляющей — на всех уровнях текста в равной мере.

Роман, создававшийся в начале и середине 1980-х годов, написан в жанре «ухронии»: планировавшаяся в 1953 году депортация советских евреев — совершившийся факт. Еврейское население СССР сослано в Сибирь, где ценой невероятных лишений обживает некий Фижменский край. Собственно, действие романа происходит уже в сравнительно благополучное для ссыльнопоселенцев время, когда ужасы первых лет депортации позади. Те, кто выжил, продолжают как ни в чем не бывало строить «социализм», широко пользуясь привычной им советской фразеологией, отныне утратившей всякий смысл. Они не подозревают, что государство, гражданами которого являются, прекратило свое существование, что человечество их давно похоронило, а пятерка новых лидеров, так называемый Пентагонон, по ряду причин предпочитает это не оспаривать. Запад такое положение вещей устраивает: Россия, существующая в новых границах, строит капитализм с националистическим лицом — зачем ее раздражать? К тому же единственный свидетель, которому удалось бежать из Фижменского края — более не существующего ни на одной карте, — это подтверждает. Мать главного героя, Муся Прайс, бросив своего сына еще в младенчестве, добирается с помощью влюбившегося в нее офицера до Латвии, вновь обретшей независимость. Ее перу принадлежит книга, ставшая мировым бестселлером, где говорится, что все сосланные погибли, спаслась только она...

Всеми забытые, советские евреи — последние могикане советского общества. Семнадцатилетний Леонтий Прайс чудом попадает «за границу» Фижменского края: сперва в Ленинград, переименованный в Невograd, и далее — в Ригу, где как раз должна выступать его мать, знаменитая писательница, утверждающая, что «все они погибли». Роман завершается встречей сына с матерью на ее литературном вечере.

Итак, структуру романа определяет постоянство утрат, в силу чего под вопросом оказывается онтология генезиса. Категория генезиса невозможна в пространстве данного текста: утрата всяческих начал ведет к утрате всеобщей изначальности. И прежде всего в том, что касается языка. Хотя среди ссыльнопоселенцев и встречаются личности европейски образованные, «старорежимного образца», в целом их речь — смесь «коммунистической» фразеологии с набившими оскомину цитатами из русской классики, и все это окрашено интонациями языка идиш, который для многих является родным. На речевом уровне игра ведется по привычным советским правилам, что ввиду отсутствия партнера совершенный абсурд. Прежние клише лишены своей иерархической организации, потеряли былую злободневность. Это обломки себя самих. Вследствие семантического кораблекрушения они существуют в иной знаковой системе. «Она разбирается в этом, как свинья в апельсинах», — может запросто сказать Прайс, никогда не выдавший ни апельсинов, ни свиней, о своей мачехе-фигме. (Будучи неграмотной, та уже много лет занимает должность директора школы.)

Повсеместная отчаянная борьба за референтность собственного бытия усугубляет чувство всеобщей утраты, при том что любое упоминание о депортации является строжайшим табу. Прайс не готов смириться с коллективной амнезией памяти. Он полон аллюзиями других культурных пластов, его лексика комична: сплошь наслоение речевых заимствований, смысл которых расплывается о непонимание («инкубатор делает куры»). Этому способствует минимизация быта, из которого исчезло множество вещей, сохранившихся исключительно в виде своих наименований. Взамен новая реальность порождает новые понятия: «треугольная комната», «ватные подплатья», «рыбный борщ». Лексический анахронизм чреват множеством недоразумений. Следует еще учесть проникновение в разговорный обиход туземного диалекта, что неизбежно даже при ограниченных контактах с коренным населением — фигмами.

Мечтающий стать художником, Прайс в своих работах пытается спасти от забвения мир детских воспоминаний отца, рисуя словно наперегонки с его угасающей памятью. Для Прайса картина — форма преемственности опыта поколений и фиксация ускользающего времени, в преодолении которого высшее назначение живописи. Художник вовлечен в поединок с хроносом. Плоскость, на которой запечатлен образ, и есть местонахождение исходного, изначального, как бы его основа. Родившийся в Фигме и ничего кроме нее не видевший, Прайс интерпретирует полученную от отца информацию сообразно со своим опытом. Рисуя Ленинград, откуда отец родом (предмет гордости обоих),

подросток фантазирует вволю: бронзовая голова лошади на фасаде ленинградского цирка превращается в голову учительницы, на Дворцовой площади пасутся олени: «После трех месяцев безрезультатного труда он решился рисовать вместо них учительницу немецкого Белкину — Лошадь Пржевальского, слегка растянув ей круговую мышцу рта. И сразу все стало на свои места, отец даже ничего не заметил»<sup>1</sup>.

Имевшему довольно смутное представление о том, как выглядит легковой автомобиль, Прайсу не стоит труда вообразить себе проносящиеся по Невскому такси, которые отец видит из окна ресторана. Благодаря постоянной подмене означаемого означаемым возникает то постоянство, при котором исходная информация достигает своей цели даже в деформированном виде. Смещение — это одновременно и принцип функционирования окружающего мира, и способ его постижения (интерпретации). То же относится к роману, синониму этого мира. Вернее сказать, к сюжетному развертыванию. По сути, главным героем выступает «смысл как таковой», смысловая метаморфоза. Ей обязано действие своим развитием, то есть очередной попыткой интерпретировать реальность, попыткой, почти всегда оборачивающейся неудачей, что, тем не менее, неизбежно приводит к сюжетному сдвигу. Из поисков постоянно ускользающей первоосновы, чем заняты персонажи, складывается их образ жизни. Учительница истории Броверман, например, поглощена созданием фижменской письменности: в восторге она обнаруживает вдруг, что с легкостью изъясняется на языке «титальной» народности (впрочем, в этом апостольском даре «языцев» не было ничего сверхъестественного: охотники-фижмы уже давно говорили между собой на русско-фижменском «суржике», тогда как «древнефижменский» сделался священным языком шаманского сословия).

Первооснова возможна как мираж, как химера коллективного чувства утраты. Им же, этим чувством, руководствуется и каждый персонаж в отдельности: будь то осиротевший Прайс, или любовник его матери капитан Басманников, вероломно ею преданный и с развалом советской империи нашедший себе применение в официально несуществующей должности эксперта по официально несуществующему еврейскому вопросу; или мачеха Прайса, фижма Дарима Линхобоевна, на исходе своих дней торгующаяся за место в раю с верховным божеством фижм — Железной Пыцкой; или члены Пентагона — пятиглавой гидры, управляющей постсоветской Россией. Ссылные настолько привыкают имитировать утраченный оригинал, что уже более в нем не нуждаются. Отсутствие музыкальных инструментов ведет к тому, что звездой эстрады становится звукоподражательница Элла

---

<sup>1</sup> Гиршович Л. Прайс. СПб., 1998. С. 28.

Грушко, воссоздававшая звучание трубы, зажимая ноздрю и сворачивая язык трубкой. В действительности этим она не только не воскрешала звук инструмента, но окончательно вытесняла память о нем. Но копия дороже оригинала по причине востребованности. Даже когда оригинал оказывается доступен, спрос на него ниже, чем на подделку: звукоподражательница без особого труда выдерживает конкуренцию с настоящим трубачом. «Я бы слова не сказал вам, если б вы прославились тем, что свирельку вырезали и в нее дудели. Я бы приветствовал. Нету у нас больше ничего — мы заново. Если б, как фижмы, жилу на палку натянули и щипали — приветствовал бы. А вы что же — хорошо устроились. Мрамора нет — не беда, мы его на фанере нарисуем. Будет почти как настоящий. А оно, это „почти“, — конец. Оно от настоящего дальше всего»<sup>2</sup>.

Попытаемся проследить механизм подмены подлинника копией. Это происходит посредством непрерывной общей децентрализации, отчего генерирующее начало мифологизируется<sup>3</sup>. Порождающее и порожденное оказываются бытийно разомкнутыми. Отсутствующая на географических картах Фижма из периферии превращается в самодовлеющий центр несуществующего *raх sovetica*. Очувтившись в Невгороде, Прайс обнаруживает, что центр сместился в район новостроек. Невский, Дворцовая площадь — все это превратилось в городскую окраину: «В Невгороде каждый норовил перебраться поближе к центру, нувориши выменивали или выкупали квартиры с видом на парк Победы, у тут вдруг кто-то селится у черта на куличках — у Зимней канавки...»<sup>4</sup>

Город отвечает образу, который возник из отцовских рассказов, в той же мере, в какой сам Ленинград может считаться симулякром Петербурга. Окно в Европу замуровано. Но и помимо этого град Петров изначально был вторичен по отношению к другим европейским столицам.

Постоянное смещение центра — явление не только топографическое или политическое, оно происходит и на смысловом уровне. Поэтому бегство Прайса (как и его матери) носит центробежный характер — выражает идею децентрализации. Эта центробежность дублируется наложением семантическим — разных миров (Фижма, Невград, Рига). Не будучи жесткой конструкцией, постоянно мутирующая реальность принципиально недостижима.

<sup>2</sup> *Гиршович Л.* Прайс. С. 210.

<sup>3</sup> См. *Литовецкий М.* Леонид Гиршович и поэтика неobarocko (пример Прайса) // НЛЮ. 2000. № 57. С. 220—237.

<sup>4</sup> *Гиршович Л.* Прайс. С. 255.

Мир первой половины книги покоится на «пяти китах»: школа, столовая (созвучно эпохе называемая «молодежным кафе»), музей, баня, Дом культуры. Пятеричность основы хоть и случайна в рассуждении фабулы, тем не менее является чем-то вроде пятигранного ключа, прилагаемого к сборной мебели. Так же и в лице Пентагона мы имеем ключ-пятигранник, с помощью которого осуществлялся демонтаж империи. На промежуточном этапе вертикаль власти в стране расщепилась на пять равнозначных долей: пятеро генсеков, в каждой области по пять обкомов и т.д.

История «государства советского» не знает плавных переходов от одной эпохи к другой, каждая последующая резко отграничена от предыдущей, так что вместо переходов (в условиях логократии — переводов) вынужденные скачки со ступени на ступень. Утрачен непосредственный контакт между текстом-на-входе и текстом-на-выходе как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонтальный вектор текста указывает на переложение в иную знаковую систему, сопредельную во времени. Живопись (искусство пространственное) у Прайса маскирует собою нарратив, что тоже может быть отнесено к разряду переложений с одного языка на другой. Прайс перелагает в зрительные образы историю прошлой, «ленинградской» жизни отца, какой она ему видится. В дальнейшем гротескная сцена поступления в «академию художеств», сопровождающаяся уничтожением его работ, вынуждает Прайса отречься от живописи в пользу литературы — нарратива.

Вертикальное движение текста — его адаптация последующими поколениями. Такая вертикальная преемственность чревата неизбежными искажениями, опять же вплоть до уничтожения. Не случайно со смертью учительницы ее предмет подлежит захоронению в том же кургане — его некому больше вести. Приобщение к знаниям, накопленным прежними поколениями, на этом прекращается. То же происходит и с идеологическим багажом депортированных: утратив свой прикладной характер, пропагандистские клише декорируют постройки «из стекла и фанеры», пришедшие на смену «хрустальным дворцам».

Дихотомия «оригинал — копия» — это на самом деле проблема идентичности. Одна из тем романа — превращение советских евреев из субъекта истории в ее объект. «Прайс» наиболее значительное произведение русской литературы, посвященное российскому еврейству, бывшему катализатором общественной жизни страны на протяжении нескольких десятилетий. Однако сама тема подается автором в совершенно неожиданном ракурсе. Как уже говорилось, несоответствие «текста-источника» и «текста-цели» (того, что «на входе», тому, что «на выходе») создает вакуум, при котором невозможна цельность репрезентации, пускай даже фиктивная. Иудаизм воспроизводит себя в поколениях через

«кровь»<sup>5</sup>, «телесно» (обрезание, «кольцо завета») и через традицию (религиозный закон). Связь с традицией не ослабевает, сохраняясь в своей первозданной силе, сколько бы поколений не отделяло момент «возвещения истины» (дарования закона, согласно Библии) от момента, помечаемого календарным «сегодня». Точка отсчета остается неизменной в своей актуальности.

Преимущество знания (столь ценящаяся в иудаизме) рассматривается в романе с эстетических позиций — как соотнесение оригинала с его последующими воспроизведениями при базовом постулате «Мир возможен лишь в переводе» (ср: «Мир непереволим»). Погром, учиненный после революции над русской культурой, накладываясь на гибель восточноевропейской еврейской (иудейской) идентичности, постулирует наличие первообъекта вне его репрезентации. Миф о первичной реальности служит фоном для череды дальнейших перевоплощений. Выдавливание реальности в область неопределенного представляется условием, при котором только и возможна демонстрация чувственного мира. Обещание бессмертия, во что Прайс свято верит, содержится в бесчисленных смысловых трансформациях окружающего. Подмена небесного оригинала его рукотворным подобием производит ту энергию, которой ежечасно и ежесекундно создается мир. В постоянной «утечке» смыслов — условие и залог экзистенции. Непрерывно тиражируя себя, тварный мир создает этим обратную — парадоксальную — зависимость оригинала от копии, от репродукции. Между прочим, центральным экспонатом местного музея (Фижменский край, поселок Ижма) является репродукция с картины Ярошенко «Всюду жизнь», в контексте экзистенциальном она могла бы называться «Всё есть жизнь». Прайс, увлеченно перерисовывающий доступные ему репродукции, уезжая, в числе других своих работ «вывозит» копию этой картины. Копию с копии.

Это напоминает мнимую статичность несущегося на всех парах поезда относительно пассажира другого поезда, движущегося параллельно в том же направлении. Квазиреальность Л. Гиршовича целиком строится на этом оптическом обмане. Зазор между правдой и правдоподобием, куда проваливается всякая попытка интерпретации, выявляет размытость контуров, всеобщую неопределенность. Это не гоголевская неопределенность, за которой притаилась нежить, «свинные рыла». Здесь размытость (удаленность от первоосновы, от Единичного) — фактор жизни. У Л. Гиршовича еврейство не имеет ни этических, ни

---

<sup>5</sup> «Только кровью, текущей в наших жилах, представители моей общины способны обеспечить себе бессмертие» — сказал немецко-еврейский философ Франц Розенцвейг (1886—1929).

расовых признаков. Главное в еврействе — непрерывное самовозрождение через перевод, этот высший дар на пути к бессмертию, почему еврейство и следует понимать как категорию не биологическую или нравственную, а сугубо эстетическую.

Н.В. БАРКОВСКАЯ  
(г. Екатеринбург, Россия)

## ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА В СОВРЕМЕННОЙ «СТИХОПРОЗЕ»\*

Современные авторы нередко сознательно нарушают традиционное разделение художественной речи на стихотворную и прозаическую: М. Степанова назвала свою поэму, с ее виртуозной стиховой техникой, «Проза Ивана Сидорова»<sup>1</sup>, а длинные верлибры К. Медведева не случайно соседствуют под одной обложкой с его прозаическими «текстами»<sup>2</sup>, В. Темиров обозначил свои произведения, собранные в книге «Листая», как прозу, но некоторые из них организованы как стихи, а иногда в одном тексте соприсутствуют и стихи и проза<sup>3</sup>. Активно используется современными авторами и форма стихопрозы (термин Ю.Б. Орлицкого).

В журнале «Воздух» опубликованы результаты опроса по проблеме «Поэзия и проза» (2009. №1. С. 229—240). По мнению В. Шубинского, «поэтическая «проза (т.е. проза, ритмически и интонационно организованная на микроуровне с интенсивностью и сложностью, характерной для стиха) жанровой самостоятельностью не обладает (230). Более резко высказывается А. Тавров, полагающий, что «поэтическая» проза — это смешение жанров, игра на понижение в угоду деградировавшей публике (234). С ним солидарен Л. Костюков: «поэтическая» проза — малоудачный гибрид, недопоэзия и уж совсем не проза (260). Однако П. Жагун квалифицирует «поэтическую» прозу как самостоятельный жанр (231), а С. Соловьев и А. Уланов называют ее одной из наиболее живых и перспективных областей литературы (234, 236). Д. Голынько-Вольфсон противопоставляет свободно экспериментирующую «поэтическую» прозу «большой» книге, нередко отражающей

---

\* Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002).

<sup>1</sup> Степанова М. Проза Ивана Сидорова. М., 2008.

<sup>2</sup> Медведев К. Вторжение: Стихи и тексты. М.; Тверь, 2002.

<sup>3</sup> Темиров В. Листая: Проза. М., 2005.