

6. Madsen, Deborah. Of Trauma and Trickster / Deborah Madsen // *Studies in the Literary Achievement of Louise Erdrich, Native American Writer. Fifteen Critical Essays* / Brajesh Sawhney [eds.] – Lewiston – Queenston – Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008. – P. 78–86.
7. Mawhiney, Anne Marie & Nabigon, Herb. Aboriginal Theory: A Cree Medicine Wheel Guide for Healing First Nations / Anne Marie Mawhiney, Herb Nabigon // *Social Work Treatment: Interlocking theoretical approaches* / F. J. Turner [eds]. – New York: The Free Press. – P. 18–38.
8. Mesle, Barbara Hiles. Trauma, Memory and Healing in Louise Erdrich's *The Painted Drum* / Barbara Hiles Mesle // *Studies in the Literary Achievement of Louise Erdrich, Native American Writer. Fifteen Critical Essays* / Brajesh Sawhney [eds.] – Lewiston – Queenston – Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008. – P. 115–133.
9. Ruffo, Armand Garnet. Exposing the Poison, Stanching the Wound: Applying Aboriginal Healing Theory to Literary Analysis / Armand Garnet Ruffo // *The Canadian Journal of Native Studies*. – 2009. – Number XXIX. – P. 91–110.
10. Wenger-Nabigon, Annie. The Cree Medicine Wheel as an Organizing Paradigm of Theories of Human Development / Annie Wenger-Nabigon // *Native Social Work Journal*. – 2010. – Volume 7. – P. 139–161.
11. Wheeler, Jordan. *Brothers in Arms : [3 novellas]* / Jordan Wheeler – Winnipeg, Manitoba: Pemmican Publications, Inc., 1989. – 223p.
12. Wyatt, Jean. Storytelling, Melancholia, and Narrative Structure in Louise Erdrich's *The Painted Drum*/ Jean Wyatt// *MELUS*. – 2011. Vol.36, Number 1. – P. 13–36.

“АНТИПУТЕШЕСТВИЕ” ДМИТРИЯ ДАНИЛОВА “ОПИСАНИЕ ГОРОДА”: ВЕКТОРЫ ЖАНРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Мадлен ШУЛЬГУН

Київський національний лінгвістичний університет

У статті вивчається комплекс стратегій перегляду коду подорожі: поява нетрадиційного образу оповідача, посилення гри із читачем, переносу дії й конфліктів із зовнішнього плану у внутрішній світ героя, активізації, авторефлексії, підтексту. Доводиться, що експеримент зі створенням “антиподорожі” сприяє традиціоналізації його коду й одночасному відновленню жанру.

Ключові слова: жанр, подорож, “антиподорож”, сюжет, герой.

В статье изучается комплекс стратегий пересмотра кода путешествия: появление нетрадиционного образа повествователя, усиление игры с читателем, переноса действия и конфликтов из внешнего плана во внутренний мир героя, активизации, авторефлексии, подтекста. Доказывается, что эксперимент с созданием “антипутешествия” содействует традиционализации его кода и одновременному обновлению жанра.

Ключевые слова: жанр, путешествие, “антипутешествие”, сюжет, герой.

The article explores the set of strategies that support the transformation of the code of travel, such as non-traditional narrator image, enhanced play with the reader, transfer of external action and conflicts into a character’s inner world, intensification, self-reflection, and subtext. The research establishes that experiments with creating an “antitravel” simultaneously contribute to the traditionalization of its code and to the reinvention of the genre.

Key words: genre, travel, “antitravel”, plot, hero.

Важным аспектом испытания кода путешествия становится эксперимент с образом главного героя. В отличие от традиционного образа энергичного и заинтересованного странника, герой романа Д. Данилова – это личность самоуглубленная, рефлексирующая, ироничная и самоироничная, поддающая сомнению саму возможность и необходимость описания города. Сомнения в правомерности путешествия акцентируются постоянно, примером может служить показательный эпизод уже в начале произведения, дублирующий и остраивающий ситуацию странствия и его описания. В книжном магазине рядом с нужными картами нашлось и ненужное описание города – “... книга о выдающемся русском писателе, который жил в доме №47 по улице, названной в честь одного из месяцев, вернее, о выдающемся русском писателе и об описываемом городе, о том, как выдающийся русский писатель описал описываемый город в своих текстах. Эта книга издана уже много лет назад и до сих пор продается, наверно, она никому не нужна в описываемом городе, да и в других городах тоже” [1, с. 14].

Эти характеристики накладываются на образ повествователя и его цель описания, создают эффект автоиронии. Герой наделен также не подобающей путешественнику ленью, меланхолией, а то и черной тоской, что мешает ему активно странствовать, познавать город. В целом ряде эпизодов он “долго” и “тупо”, по собственным же характеристикам, лежит в гостиничном номере перед телевизором, занимаясь просмотром плохих программ и пытаясь что-то уравновесить в собственном внутреннем мире (“страсть уныния – лютая штука” [1, с. 16]).

Всеохватывающая лень периодически посещает странника уже в пути, приходится заставлять себя двигаться по маршруту и даже уговаривать стронуться с места. Неким компромиссным вариантом становится сидение в маршрутке или автобусе и наблюдение за городом из окна с ироничными или же позитивными комментариями. Эти ленивые состояния поддаются рефлексии, а в ней акцентируется нежелание странствовать, принуждение к движению. *“В принципе можно было бы посидеть на станции, но надо. Наверное, все-таки пройтись и что-нибудь увидеть, именно не хочется, а надо <...>”* [1, с. 18]. Герой-повествователь более склонен не к движению, а к “даосской” “буддийской” медитативности, поиску не новых мест, а медитативных состояний. *“Надо бы, конечно, в поселок сходить, что там. Но не хочется <...> А хочется посидеть на остановке. А потом пойти обратно на станцию и посидеть на станции, на скамеечке. Хорошо ведь <...> сидеть <...>, наслаждаясь железнодорожной тишиной и собственным сосредоточенным оцепенением”* [1, с. 19]. Зачастую само путешествие уже вызывает раздражение, влияющее на оценку открывающихся пейзажей.

С созданием именно такого нетрадиционного образа путешественника связан ряд повествовательных стратегий. Одна из них – моделирование эффекта максимальной невзыскательности и простоты рассказа, рожденного, якобы, абсолютно спонтанно. Она подкреплена стилистически постоянными повторами, тавтологиями, амплификациями. Моделируется образ наивного странника, не умеющего и не старающегося искусно отшлифовать текст путешествия. Но при этом данному образу противоречит глубокий подтекст описания и характерные “проговаривания” повествователя. Так, оказывается, что безыскусный рассказчик на самом деле профессиональный писатель. А его автоирония (он создает в гостинице “ничтожный текст”, выполняет “некоторое количество мелких, ничтожных действий, связанных с работой” [1, с. 31], в одном отрывке слово “ничтожный” по отношению к литературной работе повторено 4 раза) накладывается на восприятие всего произведения, создающегося на глазах у читателя. В этом контексте ироническое остранение города может быть пересмотрено, внимание с объекта описания переносится на субъект, на деформации его восприятия мира и себя.

Моделируется также ответная реакция читателя, который может не воспринимать такую новую форму травелога (в частности, езду по кругу мало примечательных мест, повторы) и образ рассказчика.

Обратим внимание на скрытую иронию в следующем рассуждении, порожденном взглядом повествователя на себя со стороны и знанием традиционного горизонта ожиданий читателя путешествий. *“Вот это было бы действительно здорово и интересно, потому что, что может быть интереснее и прекраснее езды по одним и тем же маршрутам <...> Но так, конечно, нельзя. Потому что надо все-таки иметь совесть. И раз текст называется “Описание города”, надо добросовестно, со всей ответственностью и тщательностью изучить и описать описываемый город. Хотя... Ладно”. “Нет, это уже какая-то совсем дикость. Так нельзя. Что же это получается. Безобразие. Даже нет, не так: форменное безобразие. Нет, нельзя, нельзя. Надо в конце концов, как некоторые говорят, совесть иметь. Надо иметь совесть и сделать хоть что-нибудь”* [1, с. 34, с. 60].

Герой моделирует взгляд на себя со стороны, и в этой новой позиции отмечает все те странности и отходы от кода травелога, которые могут быть не приняты читателем. Показательным примером может служить придуманный внутренний монолог *“оппонента”* – охранника аэродрома, который недоброжелательно воспринимает поведение мечтательного странника, путешествующего без цели. В этом эпизоде рефлексирующий герой-рассказчик повторно приезжает на такси на заброшенный аэродром, где его раньше посетило счастливое медитативное состояние, но, не дождавшись этого чувства снова, уезжает. Наблюдающему со стороны охраннику он представляется не просто чудачком, а нахалом и демонстративной личностью, нарушающей какие-то важные правила, суть которых не совсем ясна, но их попрание очевидно. *“Просто так смотрит! По сторонам озирается. Минут десять стоял. Потом сел обратно в тачку и уехал. Ну, как вот это, а? Что за хрень? Вообще не понимаю! Чего он притерся, а? Чего тут смотреть? Не, ну я понимаю, по делу бы какому-то приехал <...>, а он просто постоял и свалил! Даже вот прям руки зачесались, захотелось прям вот подойти и в таблицу заехать, чтоб не выделялся, блин, приехал и стоит, придурок, денег, небось хрена <...>”* [1, с. 70].

Возможный протест читателя против эксперимента, против разрушения горизонта ожиданий, затягивания, повторов, возвратов, непроговоренности, подмены реалий описанием состояний выливается в карикатурный образ себя самого, фиксирующий взгляд со стороны на странного путешественника. Автопародия выливается в форму памятника, подсказанную вывеской с, якобы, неопределенным

содержанием – “Памятники”. Фантазия стартует от возможности заказать памятник Пушкину, а потом через несколько этапов (причем все знаковые фигуры ассоциируются с земными или космическими путешествиями – Гагарин, Колумб) спускается с вершин к автопародии – памятнику “неизвестному идиоту, бредущему по улице, названной именем видного деятеля большевизма, мимо забора и домика с вывеской “Памятники”, по жаре, без воды” [1, с. 41].

Внешне автопародийный образ и вся гротескная сцена на самом деле, как представляется, имеют глубинный подтекст. Мрачная улочка со столь же знаковым названием (по имени деятеля наиболее разрушительного периода истории) с явно погребальным центром может воплощать максимальное падение, дно, ад. К этой же мысли подталкивает фантазия героя: если предложить работникам конторы создать памятники Пушкину, Гагарину, Колумбу, то они это воспримут как издевательство и поколотят, а то и убьют заказчика, поскольку мысль и путь таких “мастеров” лежит лишь в одном погребальном направлении. Инфернальный дискурс укрепляют мотивы жары, жажды, глухого забора, пустынности. В этом контексте герой выглядит потом, выбирающимся из ада или же паломником, терпящим испытание в пустыне, либо культурным героем, который путем тяжелого ритуала странствий пытается изменить мир (подобно Пушкину, Гагарину, Колумбу), повернуть старый (“погребальный”) космос к обновлению.

Эта сверхзадача связана с достижением цели, обозначенной как “*вхождение города в печенки*”. С ее провозглашения начинается произведение, о ее достижении заявляется в финале, то есть в наиболее сильных композиционных позициях. Такая формулировка добавляет некие новые смыслы к традиционному в травелогге описанию новых, часто ранее не известных повествователю мест. “*Вхождение в печенки*” в тексте романа становится ведущим концептом, имеющим широкий спектр модальностей и вариативные смысловые наполнения.

Первая особенность концепта следующая. Процесс “*вхождения города в печенки*” соотносится с моментами любования, “*блаженных*”, по определению героя [1, с. 24], поездок по окраинам на такси, на электричке, в маршрутке, причем в медитативном настроении с логически необъяснимым радостным созерцанием непритотливых пейзажей. “*Опять возникло ощущение, что описываемый город потихоньку входит в так называемые печенки*” [1, с. 24]. Это ощущение связано

с привыканием к городу, с восприятием его как родного, своего, несмотря на все очевидные недостатки и очевидную маргинальность. Именно в таком ключе герой-повествователь объясняет свою радость по поводу победы третьейстепенной местной футбольной команды: “ <...> город уже довольно основательно “вошел в печенки”, потому что была испытана дикая, несусветная радость от всех этих голов <...>” [1, с. 44].

Рефлексия такой динамики чувств переводится повествователем в плоскость философских вопросов, демонстрируются контрасты и близость повседневно и высокого, абстрактного. Описывая свой повторный маршрут от стадиона к центру, он отмечает: “ <...> все это успело стать знакомым, – конечно, не родным, с другой стороны, почему не родным, грань между “знакомым” и “родным” тонка и неуловима, в общем, все это, все эти виды, дома, улицы, овраги и описываемый город в целом, уже довольно основательно воли в печенки” [1, с. 44–45]. В дальнейшем мотивы “знакомый” и “родной” постоянно переплетаются, неожиданно близкими душе оказываются даже те районы, в которых герой еще не побывал, что воспринимается как верный признак “вхождения в печенки” [1, с. 59]. Предельная субъективность описаний и трактовок концепта моделирует ситуацию психологического эксперимента, который ставит над собой герой, решая вопрос, а можно ли полюбить, понять, почувствовать дух совершенно чужого и далекого от идеала места, маргинального объекта путешествия, с которым первоначально не связан ничем, кроме самим же придуманной абстрактной цели создать картину “чужого” города.

Контрастная модальность концепта подчеркнута в финале. Герой-повествователь в деловом и одновременно ироничном ключе отчитывается о достижении цели по пунктам. “Вхождение в печенки” достигнуто и трактуется как полное родство с городом. Статус такого вживания в город существенно повышается, что подчеркивается и высоким ракурсом описания – не из низин и оврагов, пустых мест (как это в первых пейзажах), а с высоты небес: город проплывает под крылом самолета и неожиданно узнается во всех деталях, маршрутах окраинных районов, что вызывает эмоции радостного открытия. Лирический пафос любви к городу снижается иронией, ведь выражение “войти в печенки” имеет и значение надоедать. В финале актуализируются и переплетаются оба эти смысла – полюбить и надоесть, пресытиться, при этом признается притяжение города, в который вновь хочется приехать, установление

привычки возвращаться и кружить по знакомым местам. *“Да что уж там говорить про какие-то печенки. Надо назвать вещи своими именами. Удалось полюбить этот, прямо скажем, не самый веселый и красивый город на земле, потому что побывать в городе двенадцать раз в течение года и так и не полюбить его – для этого надо быть какой-то запредельной, безупречной, кристально-стальной сволочью. Да, удалось полюбить этот город. И описать его. Надо как-нибудь так сделать, чтобы большие сюда не приезжать”* [1, с. 74].

Общая для всех путешествий проблема – понять чужие места – здесь в игровом ключе переводится в личностный план, остроя тайну отношений человека и локуса, а также тайну любви, делающей близким и родным вполне обыкновенное и малопривлекательное явление.

Испытание кода путешествия осуществляется с использованием ряда художественных стратегий. Постоянно реализуется остранение, позволяющее пересмотреть традиционные принципы травелога. Оно граничит с игрой, а порой и с постмодернистским эпатажем читателя. Примером может служить эпизод, в котором описывается местная достопримечательность, а в подтексте моделируется насмешка над жанровой традицией описывать знаменательные места и строить свой маршрут именно к таким местам, а также издевательство над рутинизацией форм увековечивания памяти. *“Фигура выдающегося русского поэта сделана из какого-то металла. Выдающийся русский поэт одет во что-то длинное типа плаща, в руках у него трость, цилиндр и какая-то тряпка, хотя, возможно, это и не тряпка, а пола длинной одежды, трудно сказать. Выдающийся русский поэт гордо вскинул голову и гордо смотрит куда-то вдаль, в сторону Такого-то района”* [1, с. 16]. В таком же острающем ключе описаны экспонаты краеведческого музея. Иронической игровой интерпретации подвергаются агитационные плакаты, панорама *“комната рабочего”*, их описанию посвящается три страницы, что на уровне формы демонстрирует рутинизацию, штампы, повторения, создает атмосферу скуки (столь нехарактерную для путешествия) и моделирует комический эффект.

Важной стратегией становится абсурдизация. Абсурдизируется сам процесс познания города, поскольку происходит в постоянных повторах, кружениях. Абсурдизируется анализ повседневной жизни города и его культуры: мысль движется от “пустых”, остраенных достопримечательностей к просмотру столь же малозначительных

телевизионных программ, а затем и к многостраничным описаниям футбольного матча в духе дублирующихся вялых комментариев и повторов.

“Одна передача, вторая передача, потеря.

Одна передача, вторая передача, потеря.

<...> Одна передача, вторая передача, нарушение, свисток, штрафной удар, неточно <...>” [1, с. 51].

Однако моделируется подтекст, который существенно меняет интерпретацию происходящего. Становится ясно, что герой-повествователь, *“путешествую”* таким странным образом по культурным реалиям города, находится в состоянии глухой тоски. Это значит, что проблемы существуют не столько у провинциального города с его невысокой культурой, сколько у столичного гостя, *“наблюдателя”*, переживающего духовный хаос. Центр и периферия в этом случае меняются местами, сомнению подвергаются все предшествующие негативные оценки. Наконец, подобным образом описывается и процесс привыкания к городу через слияние с его повседневностью. Как видим, стратегия абсурдизации оказывается в тесной связи с моделированием подтекста.

Ярко проявляет себя и стратегия театрализации в синтезе с остранением. Герой-повествователь довольно часто разыгрывает в декорациях города свои возможные часто гротескные сценарии. Примером могут служить воображаемые сцены заказа монумента Пушкину или Гагарину мастерам конторы *“Памятники”*, реакции охранника аэропорта на празднично шатающегося богатого путешественника, описание уличного политического перформанса. *“На другой стороне центральной улицы (проспекта) – крошечная толпа и большой плакат “Еда вместо бомб”. Еду перекладывают (или наливают) в тарелки из некой большой емкости вроде военного термоса. Люди подходят, им дают еду, они стоят на тротуаре и едят выданную еду. Не очень понятно, что означает вот это “вместо бомб”. Может быть, люди приносят бомбы, сдают их организаторам акции и получают вместо бомб еду. Или, может быть, имеется в виду, что вот, могли бы всех вас бомбами закидать, разбомбить тут все на хрен, а вместо этого раздаем еду. Или что обычно раздаем бомбы, а вот сегодня вместо бомб раздаем еду, так уж получилось”* [1, с. 17].

Повышенная театрализация, литературность традиционно связывается учеными с формированием метадискурса, со взглядом литературы на себя

со стороны. В этом контексте пересмотр Д. Даниловым параметров травелога становится одним из проявлений общего процесса авторефлексии искусства слова на новом этапе динамики.

В результате проведенного исследования приходим к следующим выводам.

Д. Данилов испытывает традиционные структурные принципы травелога и одновременно обновляет код метажанра.

Пересмотру подвергаются следующие составляющие системы.

Сомнению подвергается знаковый характер локуса, к которому пролегает маршрут, в *“Описании города”* он становится подчеркнуто повседневным, обычным и даже первоначально сниженным (*“никаким”*), его культурные реалии подвергаются ироничной интерпретации. Пародируется образец культурологического странствия.

Пересматривается статус путешествия. Оно из ранга сверхординарного события переводится в плоскость повседневности. Это реализуется за счет запрограммированной повторяемости поездок, кружения, повторов, постмодернистского приема дубликации.

Явно игровой характер получает и формулируемая автором цель странствия.

Расшатывается принцип конкретности описания.

Изменению подвергается линейный хронотоп путешествия за счет постоянных петляний, введения символики, связанной с философским дискурсом и использования мифологических подтекстов, *“отменяющих”* время.

Пересматривается традиционная образная модель активного, заинтересованного путешественника, ей на смену предлагается образ рефлектирующего, ленивого, чудаковатого странника, стремящегося не к новым местам, а к прозрениям, вхождению в медитативные состояния, вызываемые определенными локусами.

Используется комплекс стратегий пересмотра жанрового кода путешествия. Среди них: игра с читателем, ироническая авторефлексия, остранение, абсурдизация, театрализация, создание подтекста.

При этом сохраняется и укрепляется целый ряд структурных принципов путешествия. Это наличие маршрута, цели странствия, описание дорожных впечатлений и приключений, использование традиционной символики (карта, дорога, перекресток, заколдованные места и места силы и др.).

Все произведенные Д. Даниловым изменения сдвигают травелог в сторону создания новой формы.

Векторы сдвигов следующие.

Это укрепление личностного начала: путешествие становится механизмом самопознания и гармонизации внутреннего мира героя. Диалектика его характера и психологических состояний роднит путешествие с романом, чему содействует и подробно выписанный культурный контекст. Каждый новый приезд оформляется как сюжетная линия, повторяющая предыдущие, но и оригинальная, наращивающая новые приключения и глубинные смыслы.

Следующим вектором является развитие философского дискурса. Это выражается в постановке экзистенциальных проблем, реализация позитивных и негативных экзистенциалов – “любви”, “родства”, “тоски”, “заброшенности”, “*вхождения в печенки*”. Освещается динамика и консервация культурного опыта. Ставится проблема “*своего*” и “*чужого*”, освещается тема любви и неприязни, демонстрируется “*даосская*” практика медитативных прозрений как альтернатива логическому, аналитическому познанию.

В произведении отражено переходное художественное мышление. Оно реализуется в переворачивании центра и периферии, использовании элементов карнавализации, мотивов подмены, в углублении авторефлексии героя и формировании метадискурса, отражающего авторефлексию литературы в целом.

Активизируется мифотворчество с использованием инфернальных мотивов, но доминированием пасхального архетипа, возрождения, вызванного чувством любви и родства, началом нового космоса на “*пустом месте*” космоса отжившего. В этом контексте повествователь реализует себя как культурный герой, спровоцировавший ритуалом странствия и возвращения новое позитивное состояние мира.

ЛІТЕРАТУРА

1. Данилов Д. Описание города // Новый мир. – 2012. – №6. – С. 3–76.
2. Мережинская А. Миф о литературе в русской прозе и драматургии 2000-х // Біблія і культура. Науково-теоретичний журнал. Випуск 16 / За ред. А.Є. Няму. – Чернівці: Черновицький університет, 2012. – С. 119–129.