

УДК 1751

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

**ХРОНОТОП И ВРЕМЯ СИМУЛЯКРОВ В РАССКАЗЕ «КУНСТКАМЕРА В
ЛИЦАХ» ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА**

Ванескегян К. А.

В статье исследуется категория постмодернистского хронотопа, рассматривается концепт симуляционного времени, выделены основные пункты, связанные с соотношением большой, мировой истории с личной историей героя, показано переосмысление бахтинской «Исторической инверсии» в современном русском постмодернизме на примере рассказа «Кунсткамера в лицах» Евгения Водолазкина.

Ключевые слова: хронотоп, постмодернизм, симуляция, время, пространство, рассказ.

Введение. Книга Евгения Водолазкина «Совсем другое время» [1, 466] была опубликована в 2019-ом году. В нее входит роман «Соловьев и Ларинов», повесть «Близкие друзья», а также цикл рассказов под общим названием «Совсем другое время». В следующей статье мы исследуем один из рассказов - «Кунсткамера в лицах» - с точки зрения категории хронотопа, симуляционного времени, также рассмотрим мотив символического обмена и смерти. Творчество Евгения Водолазкина часто связывают с переосмыслением категории хронотопа, а также с выстраиванием его постмодернистского варианта. Так, например, нашумевший роман «Лавр», получивший премию «Большая книга», стал в некотором смысле краткой историей хронотопа русского постмодернизма. Почему об этом можно так уверенно говорить? На протяжении всего романа, Водолазкин показывает практически все типы жанрового хронотопа, начиная от хронотопа древнерусского жития, хождения, и заканчивая постмодернистским, раздробленным хронотопом. В романе «Брисбен», также вышедшем в 2019-ом году, Водолазкин создает новое, совсем другое «время-пространство». Само название – Брисбен – указывает

на недостижимый топос, а сюжет, постоянно переключающийся с прошлого на настоящее и будущее, собран на пространственно-временную цепь как на нить. О творчестве Евгения Водолазкина невозможно говорить без привлечения бахтинской концепции о жанровом хронотопе, однако в следующем исследовании мы постараемся показать не классический хронотопический разбор рассказа, а укажем на концепт «совсем другого времени» в современной русской литературе с применением постмодернистского инструментария.

Итак, возвращаясь к книге, отметим, что само название – «Совсем другое время» – наталкивает на мысль о том, что Водолазкин пытается создать иную, новую темпоральность. Цикл рассказов включает в себя четыре произведения: «Кунсткамера в лицах», «Дом и остров», «Служба попутчика», «Совсем другое время». На первый взгляд рассказы никоим образом не рифмуются, однако уже на уровне названий мы видим постоянное присутствие хронотопического дискурса: кунсткамера, дом и остров как топосы, ограничивающие пространство текста, попутчик как герой, преодолевающий пространство (хронотоп пути, часто появляющийся в творчестве Водолазкина), и последний, наверное, самый явно-хронотопический рассказ «Совсем другое время», подытоживающий темпоральную одиссею Водолазкина.

В ходе исследования мы постараемся подробно изучить своеобразие хронотопа одного из рассказов, объяснить, каким же является «Совсем другое время» Водолазкина, и как оно связано с хронотопом русского постмодернизма.

«Кунсткамера в лицах». Начиная разговор о рассказе «Кунсткамера в лицах», в первую очередь, отметим наличие пространственного атрибута в названии. Кунсткамера как центр всех событий текста раскрывается не только как топос, но и как самостоятельный актер произведения, рассказывающий о себе с помощью лиц, заполняющих его. Кунсткамера как пространство живого, активного в тексте, без сомнения, противопоставлена присутствию мертвых, застывших во времени экспонатов. С точки зрения постмодернистского переосмысления пространства музея (кунсткамеры), мы постараемся изучить хронотоп рассказа, выявим общие наблюдения, связанные с трансформацией классического хронотопа. В качестве фундамента к данному исследованию мы, естественно, пользуемся инструментарием М. М. Бахтина и «Очерками об историческом хроно-топе» [5, 121], однако для

более подробного, актуального анализа, также прибегаем к имплементации постмодернистской терминологии [2, 16].

Итак, пространство музея, пространство остановившегося времени. Где, если не здесь, хронос и топос действительно застывают? Где еще есть некая «засахаренность», потеря текучести времени, темпоральности как категории? Пространство «мертвого и симуляционного» [3, 129] в данном рассказе актуализируется на фоне хронотопов двух героев-работников музея. Причем в данном случае мы имеем дело не только с двумя героями и их параллельными хронотопами, но и двумя музейными пространствами: «Оба они (Лидия Георгиевна и Юрий Валетникович) жили в Русском музее. Точнее, она – в Русском музее, он – в соседнем Этнографическом музее, отделившемся от Русского музея в тридцатые годы.» [1, 469] Водолазкин сужает микрокосм повествования до макрокосма музея. Далее, еще раз сужает макрокосм до топосов «кабинет», «квартира». Привязанность акторов к своим личным топонимам очевидна: кажется, не будь этих пространств, они тут же испарятся.

Герои, о хронотопических портретах которых мы говорим, – ученые, занимающиеся исследованием прошлого. Это, естественно, напоминает о бахтинской исторической инверсии [5, 136], в которой атрибуты времени неравноправны: прошлое всегда интенсифицировано (мифы о золотом веке), настоящее блекло, будущее – пугающе. Для героев, чья жизнь, в целом, является вечным путешествием в прошлое, это наиболее актуальная категория времени – тяга к прошлому связана с непреодолимым желанием вернуться.

Работники музея, застывшие во времени и изучающие прошлое, сами напоминают экспонаты: ведь живут в музее, не меняются на протяжении всего текста: «В том, чтобы сотрудники жили при музеях прежде не видели ничего необычного. Решая проблемы быта сотрудников, заодно, очевидно, укрепляли связь с местом работы. Делали их существами в высшей степени музейными.» [1, 437]

Как известно, в постмодернистской литературе категория темпоральности музея характеризуется неким идеальным состоянием, совершенством, завершенностью, которое параллельно подразумевает несовременность и смерть: мотив роста исчерпан, и музей, и экспонаты, и жители находятся в потустороннем, пограничном, уже ином, неживом состоянии. Для Бодрийера музей – тоска по ретро, еще один симуляционный, бессмысленный и недейственный способ вернуть

прошлое назад. И выбор музея как пространственного центра для Водолазкина – идея временных симулякров, воплощенная в текст. В музее прошлое, настоящее и будущее сливаются в единое пространство мертвого, время как бы умирает, рассыпается на предметы, изживает себя. Музейный экспонат как вещь-предмет, несущий в себе концентрированную пространственно-временную протяженность, впитывает всю темпоральность, не оставляя ее времени. Переосмысление бодрийеровской «Системы вещей» [6, 25] в данном случае связано не с образом «рекламного я», а с образом «музейного я» [6, 48], в котором два главных героя и существуют, наполняя свои жизни мертвым пространством музея, находясь во власти мертвых экспонатов. Экспонат, вещь, предмет – в данном случае играют роль якоря, гири, кандалов, держащих актора-героя в настоящем, не отпускающим в прошлое.

Оба героя, чьи хронотопы мы рассматриваем, ученые, занимающиеся прошлым. Юрий Валентинович расшифровывал письменность майя (символизирует классический переход от мифа к симулякру), Лидия Георгиевна же занималась историей народов Кавказа. Пространственно-временные путешествия, совершенные этими двумя учеными, были по-разному интересны. Ю. В. представлял себя как кабинетный ученый, не нуждающийся в возможном, фактическом преодолении пространства и невозможном преодолении времени (перехода в эпоху майя), а Л. Г. предпочитала проводить свои научные изыскания в ходе экспедиций, предполагающих раскопки и фактические исследования. Уже на этом уровне мы видим несколько текстовых пластов. Первый – пласт общей истории, общего «мирового хронотопа» (исторические события, затрагивающие жизни героев), который противопоставлен личным хронотопам главных героев. Второй пласт связан с сужающимся ракурсом противопоставления хронотопов Ю. В. и Л. Г., объединенных единственным мертвым, вороночным пространством музея, в котором они сами – экспонаты. Мировая история является фоном для событийности жизней двух этих героев: блокада, экспедиции, работа в музее, война, защита диссертации и тд. Все эти события идут как бы через слэш, ведь история совсем не о том. А о чем же тогда?

Скорее всего, о том критическом, экзистенциальном состоянии современного человека, в котором он вовлечен в «парадоксальную симулятивную темпоральность», в котором жизнь проходит как бы параллельно, опосредованно, актуализируясь лишь нарративами большой

истории. Жизнь и пограничное состояние пребывания по иную ее сторону доходит до того, что жизнь сама по себе становится симуляционной, призрачной: это как бы попытка убежать от смерти всевозможными мерами безопасности (засахаренное, музейное состояние), которое, в итоге, есть фактическая смерть. Так, Л. Г., в годы блокады потерявшая отца и не предающая его земле на протяжении месяца (собирали хлебные талоны, чтобы справить поминки), не очень и замечает его смерти: «Они не боялись его, потому что сами, в сущности, были немногим живее. Граница между мертвыми и живыми была тогда несущественной». [1, 440]

Была ли она несущественной только тогда, в дни блокады, или на протяжении всего текста герои либо уже умерли, либо хотят умереть? Ю. В. выпрыгивает из окна, потому что не хочет давать интервью журналистке. Он, конечно, не умирает: «кабинет находился в бельэтаже, что, собственно, и определило ход мысли Ю. В.» [1, 438], но сама интенция, сама попытка уйти от, тоже касается действенной, реальной жизни и ухода из нее: либо с помощью прыжка из окна, либо с помощью жизни в пограничном пространстве (музее), либо благодаря идее расшифровки языка мертвой цивилизации (уход в прошлое). Все это попытки уйти, вернуться, еще раз пережить. Кому был нужен язык майя и его расшифровка? Вся абсурдность довольно-таки успешных научных интенций Ю. В. сводилась к тому, что не было ни единого человека, способного подтвердить подлинность или ложность его научных трудов по расшифровке письменности майя. Что же касается Л. Г., то ее труд о происхождении осетин также оказался никому не нужен. При жизни его не опубликовали, после смерти – тоже: «Сейчас такое время, - сказали мне однажды, - что нет средств публиковать даже живых. А вы хлопчете о мертвых. В этом есть своя правда. В сравнении с мертвыми, у живых проблем больше.» [1, 436]

Крик или шепот в пустоту, тотальная бессмысленность существования, вся идея которого сводится к интенсификации, идеализации прошлого – основная ось текста. Неприкаянность героев, которых Водолазкин не зря соединяет в одном рассказе, фактически продолжается даже после смерти: «Ни на одном из престижных городских кладбищ Ю. В., далекому от власти, бизнеса и криминала, места не нашлось. Имея ввиду эту посмертную неустроенность, его ученики сравнивают смерть Ю. В. со смертью Паганини. В чем-то это сравнение

применимо и к его жизни. Невозможность посещать изучаемую страну заставляла его играть на одной струне.» [1, 432]

Два хронотопических портрета, которые мы наблюдаем, рифмуются на фоне мировой истории, именуемой Водолазкинским «колесом», и противопоставляются с точки зрения событийности и бездействия, таких, как ужас блокады и тихий абсурд мирных будней, невозможность достижения своей утопической пространственной точки. И Ю. В., и Л. Г. всю свою жизнь стремились к уходу, поэтому и находились в анабиозном, музейном состоянии экспоната. Тетя Лида, пережившая инсульт, перешла от заботы о кошках к заботе о голубях: «Навещая в эти дни тетю Лиду, мы с женой чувствовали себя то ли посетителями птичника, то ли свидетелями Золотого века в границах одной питерской квартиры. Из-под ног вспархивали голуби, и, воркуя, расхаживали по столу. В лице тети Лиды цивилизация без остатка возвращала себя природе» [1, 433]. Точно также Ю. В., всю жизнь разглагольствующий о кабинетности своего труда, в конце жизни посетил Мексику и получил высшие ее награды. После долгого преодоления исторического хронотопа, сомкнувшегося на достижении своего «земного рая» (для Ю. В. – Мексика, для Л. Г. – голубиный рай), герои, как ни странно, умирают, но в этот раз по-настоящему. Оба от инсульта, оба, в той или иной мере достигшие своих целей. Их образы рифмуются с образами мертвых голубей, обнаруженных Володазкиным: «В законном ящике для цветов я обнаружил мертвых голубей. Держась за стены, она дотаскивала их до ящика и там аккуратно складывала. Я хотел было вывести их на помойку, но она запретила. Я (улыбка терпеливого) спросил ее, думает ли она, что голуби оживут. Она (спокойствие посвященного) ответила, что это не исключается. Голуби, конечно, не ожили, но и явных признаков разложения в них тоже не наблюдалось. Они как бы высохли.» [1, 439]

Перенос смерти в непосредственно жизнь в данном случае не есть борьба со смертью, а наоборот – принятие ее в кругу своего быта. Это «доживание», «послежитие», «пережиточность», тот самый модус призрачного существования, в котором на место реальности приходит ее симулякр (также как в музее вместо реального времени симулируется прошлое, а настоящие вещи трансформируются в симуляционные экспонаты). В подобной ситуации реальность остается в далеком прошлом, в интенсифицированном мифе о золотом веке, в то время как сиюминутная реальность всегда будет его копией, копией копии:

«С известной точки зрения, его симулякр — не что иное, как особый эффект времени, когда оно утрачивает свой линейный характер, начинает сворачиваться в петли и предъявлять нам вместо реальностей их призрачные, уже отработанные копии.» [3, 191]

Так каким же является это «совсем другое время?» Утратило ли оно некую живучесть, актуальность, уступив присутствию смерти? Водолазкин не дает точного ответа. Однако прочтения и одного рассказа из цикла «Совсем другое время» достаточно для того, чтобы понять, что и в постмодернизме, и в метамодернизме время уже не существует как качественно полная субстанция. Оно раздроблено точно также, как хронотоп: появление параллельных, симуляционных пространств не позволяет хронотопу, истории, герою нести организующую для текста функцию. Деконструкция хронотопа и присутствие совсем иной категории темпоральности позволяют говорить о переосмыслении категории хронотопа в литературе, в культуре в целом. Это иной, новый тип время-пространства, развивающийся и меняющийся здесь и сейчас. Мы имеем дело уже с гиперреальным: «Это гиперреальное, синтетический продукт излучения комбинаторных моделей в безвоздушном гиперпространстве» [3, 196]. В данном случае переход в пространство, искривление которого не является искривлением реального, порождает «диссимуляцию хронотопа» [6, 185]. С этой точки зрения можно обозначить мировую историю, в которую Водолазкин вписывает личные истории героев, как утраченный референт, то есть миф. Так же, как и мифы майя, или осетинских племен. Музей же как макрокосм, концентрирующий отсутствие смысла, представляется как «машина для производства пустоты», поливалентное внутреннее пространство, приспособляемое к структуре современного пространства и являющееся как пространством апотропии, так и пространством, фактически отражающим общественные отношения – такие же мертвые, как экспонаты музея, такие же оставленные, как главные герои. Рассказ, музей, дома героев, их кабинеты – «мавзолеи для бесполезной операциональности знаков» [3, 215], совсем другое время, о котором мы говорим, уже никогда не будет определяться протяженностью, «а наша единственная темпоральность – это темпоральность ускоренного цикла и рециркуляции, темпоральность циркуляции и транзита потоков». Вся трагедия героев рассказа «Кунсткамера в лицах» – эта трагедия «человека

без свойств», человека, ставшего жертвой большой истории, большого нарратива, человека без времени.

Заключение. В статье мы рассмотрели топос и темпоральность музея в рассказе Евгения Водолазкина «Кунсткамера в лицах» и постарались показать тип хронотопа, организующий данный текст. В ходе исследования мы пришли к выводу, что тип постмодернистского хронотопа, который проявляет себя в романе, имеет концентрированную, ярко выраженную составляющую в виде топоса - музей, мертвое пространство. Что касается категории времени в рассказе, то просматривается определенная тенденция, именуемая М. М. Бахтиным «историческая инверсия» [6], связанная с интенсификацией прошлого. Время в данном рассказе как бы рассыпается, лишаясь атрибутов настоящего и будущего, сгущается в прошлом, и переходит в пространство симуляционного, необратимого мифа. Рассматривая макрокосм и микрокосм хронотопов действующих лиц, показана трансформация бахтинской исторической инверсии и ее постмодернистское переосмысление. Основной вывод, к которому мы пришли в ходе данного исследования, связан с реорганизацией категории хронотопа, темпоральности в постмодернистском тексте, а также с изменением категории хронотопа как таковой.

**ՔՐՈՆՈՏՈՊԸ ԵՎ ՄԻՍՈՒԼՅԱՑԻՈՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՎԳԵՆԻ
ՎՈԴՈԼԱԶԿԻՆԻ «ԿՈՒՆՍՏԿԱՄԵՐԱՆ ԸՍՏ ԴԵՄՔԵՐԻ»
ՊԱՏՄՎԱԾՔՈՒՄ
Վանեսյեհյան Կ. Ա.**

Հոդվածում ուսումնասիրվում է պոստմոդերնիստական քրոնոտոպի կատեգորիան, սիմուլյացիոն ժամանակի կոնցեպտը, ներկայացվում են մեծ, համաշխարհային պատմության հետ հերոսի անձնական պատմության կապի հիմնական կետերը, ցույց է տրված Բախտինի «Պատմական շրջադարձի» վերաիմաստավորումը ժամանակակից ռուս պոստմոդերնիզմում՝ Եվգենի Վոդոլազկինի «Կունստկամերան ըստ դեմքերի» պատմվածքի հիման վրա:

Բանալի բառեր. քրոնոտոպ, պոստմոդերնիզմ, սիմուլյացիա, ժամանակ, տարածություն, պատմվածք:

CHRONOTOPE AND SIMULATIVE TIME IN THE STORY
“KUNSTKAMERA IN FACES” BY EVGENY VODOLAZKIN

Vaneskehyan K. A.

The article explores the category of postmodern chronotope, examines the concept of simulative time, highlights the main points related to the correlation of narration, world history with the personal history of the hero, shows the rethinking of the Bakhtin’s “Historical Inversion” in modern Russian postmodernism using the story “Kunstkamera in Faces” by Yevgeny Vodolazkin.

Keywords: chronotope, postmodernism, simulation, time, space, history, narration.

ЛИТЕРАТУРА

1. Водолазкин Е. Совсем другое время. М: Изд-во АСТ. 2019. 466 с.
2. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. М: Изд-во Алетейя. 1998. 159 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М: Изд-во Рипол классик. 2017. 316 с.
4. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М: Изд-во Питер. 2018. 456 с.
5. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М: Изд-во Художественная литература. 1986. 537 с.
6. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. М: Изд-во Риппол. 2017. 273 с.

Сведения об авторе

Ванескегян К. А. - преподаватель, аспирант
Российско-Армянский (Славянский) университет
Эл. почта: kimavaneskehyan@gmail.com

Поступило в редакцию 10.10.2019