

Даниэла Лугарич Вукас
Философский факультет Загребского Университета
dlugaric@ffzg.hr

Danijela Lugarić Vukas
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
dlugaric@ffzg.hr

ОПЬЯНЕНИЕ СОВЕТСКИМ ПРОШЛЫМ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ РОМАНЕ:
ОТ РЕСТАВРАЦИИ ДО РЕФЛЕКСИИ,
ОТ ТОТАЛЬНОСТИ ДО РУИН*

THE INTOXICATION BY THE SOVIET PAST
IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN NOVEL:
FROM RESTORATIVENESS TO REFLEXIVITY,
FROM TOTALITY TO RUINS

Исходя из предположения, что советское прошлое пользуется особым эстетическим и этическим авторитетом в современном русском романе 2010-х годов, данная статья предлагает типологию сюжетов о советском прошлом в русском романе в десятилетие глубоких культурных изменений и многогранного кризиса символического порядка (Илья Кукулин). Кроме того, в исследовании предлагается более общий теоретический взгляд на проблематику воспроизведения прошлого в художественной литературе. Я утверждаю, что на примере ряда известных примеров, среди которых *Обитель* Прилепина, роман-трилогия Яхиной, *Живые картины* Полины Барсковой и *Памяти памяти* Марии Степановой, можно разделить современный роман на *реставрирующий* и *рефлексирующий* (Светлана Бойм).

Ключевые слова: роман, современная русская литература, постсоветская культура, 2010-е, литература и память.

* Статья представляет собой адаптированный вариант заключительной главы рукописи книги «*Moja domovina — SSSR*». *Književnost i pamćenje u suvremenom romanu u Rusiji*, вышедшей в 2023 году в издательстве Диспут. Настоящая работа, как и книга, написаны в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 гг.» Хорватского фонда науки (TRANSFORM IP – 2020–02–2441). Данная статья была прочитана на конференции «Пьянство/опьянение в русской культуре с 1990 по 2020 гг.» (13 и 14 мая 2022 г., Философский факультет, Загребский университет).

Starting from the premises that the Soviet past enjoys a special aesthetic and ethical authority in the contemporary Russian novel of the 2010s, this article offers a typology of the plot of the Soviet past in the Russian novel during a decade of profound cultural changes and multifaceted crisis of the symbolic order (Ilya Kukulín). Additionally, the study offers a broader theoretical analysis of the problem of how the past is portrayed in literary fiction. I assert that by using a number of well-known examples, including Prilepin's *Abode (Obitel')*, Yakhina's novel trilogy, Polina Barskova's *Living Pictures (Zhivye kartiny)*, and Marija Stepanova's *In Memory of Memory (Pamyati pamyati)*, it may be possible to categorize the contemporary novel into *restorative* and *reflexive* (Svetlana Boym).

Key words: novel, contemporary Russian literature, post-Soviet culture, 2010s, literature and memory.

«Разве история моей земли — свиток, чтобы ей развиваться, спросил Арсений».

(Водолазкин 2012: 154)

Советское прошлое в постсоветском романе — введение

Метафора черного молока, т. е. питья черного молока — лейтмотив известного стихотворения Пауля Целана «Фуга смерти». Хотя существительное «молоко» обычно положительно окрашенный образ, его значение в стихотворении Целана отменяется прилагательным «черный» и обращается в противоположность. Молоко здесь — не одаривающее жизнью, а приводящее к гибели «молоко смерти». В стихотворении Целана картина «черное молоко рассвета» символизирует Холокост, т. е. невыразимая словами реальность массового уничтожения людей превращается в алогичную картину, посредством которой Холокост получает слово. В данной статье эта стихотворная картина напоминает масштабы «опьянения» советским прошлым в современном русском прозаическом творчестве 2010-х¹, в ко-

¹ В своем лирическом эссе «Предполагая жить», написанном в 2015 году, Мария Степанова ссылается на рассказ Пелевина «Бубен Верхнего мира» (1993) и говорит, что картина воскресения немецкого летчика времен Второй мировой войны (чтобы выдать девушку замуж за иностранца) «дает представление об актуальной действительности: остается точным, написанным с живой натуры, физиологическим очерком русской жизни» (Степанова 2015). Степанова говорит об особой зачарованности, глубокой и личной вовлеченности в прошлое современной России; она говорит, что «Перекраивание прошлого ведется без остановки — и вовсе не только на центральных каналах и в официозных изданиях или в неподцензурных текстах политических блогеров. Можно, например, просто зайти на YouTube — там сотни комментариев к пению „Смело мы в бой пойдём“, там рвут друг друга в клочья за правое дело столетней давности, там нет никакой разницы между двадцатым и двадцать первым веком и никакого желания вести дискуссию в академическом ключе. Дискуссии этого рода (о первой мировой, второй мировой, афганской, чеченской, о репрессиях и распаде СССР) самозарождаются в такси, поезде, приемной врача — любом месте, где возникает возможность разговора. Это все немного напоминает семейный скандал — но кухней оказывается огромная страна, а действующими лицами не только живые, но и мертвые. Которые, как выясняется, живее всех живых. (...) в известном смысле мы все приемники людей 20–30-х годов, которые вселялись в квартиры бывших людей — арестованных, сосланных, стертых — и годами сидели на чужих стульях под чужими портретами, привыкая к ним, но не забывая о неполноте своего права и общей

тором, как, например, в *Живых картинах* Полины Барсковой, *Пределе забвения* Сергея Лебедева или *Ленинграде* Игоря Вишневецкого и т. д., повествователи о советском прошлом говорят голосами умерших. Такое танатологическое повествование часто возвращается в исходную точку: композиции современных романов, от *Лавра* Водолазкина до *Памяти памяти* Степановой, можно описать как фугообразные, поскольку они предполагают — как и в стихотворении Целана — бытие из того, что уже не существует (из того, что уже произошло; из того, чего уже нет среди живого). Более того, в разных произведениях современных писателей повествователи словно разговаривают со смертью, отталкиваясь от нее, и при этом пользуются разными приемами чтобы то, что само по себе является статичным, сделать динамичным, сюжетным (см. например роман *Авиатор* Водолазкина или *Письмовник* Шишкина). Поскольку герои этих произведений не могут отказаться от возврата в прошлое, можно говорить об особой «безбудущности» и атрофии трагедийного без катарсиса в десятилетиях, о котором Илья Кукулин говорил как о периоде сильных культурных потрясений и глубокого кризиса символического порядка (Кукулин 2018: 221). «Фуга смерти» Целана также определяется драматизмом, полифонией, повторяющимися мотивами, вариативностью — такими характеристиками можно описать и дискурс советского прошлого в современном русском романе. Разные тексты указывают на то, что в нем господствует ретроспективное построение повествования, а память оказывается главной творческой инстанцией, причем прошлое, конечно, оказывается ловушкой — от прошлого спасает только смерть. Эту особенность в литературе более раннего периода прекрасно иллюстрирует повесть Петрушевской *Время ночь* (1992), а в новейшей литературе — хронотоп пустых коридоров Эрмитажа в блокадном Ленинграде из книги Полины Барсковой *Живые картины* (2014), по которым бродят истощенные голодом и холодом герои. При этом важно подчеркнуть, что специфика репрезентации прошлого в современном прозаическом творчестве состоит в том, что о прошлом пишут писатели поколения постпамяти, т. е. писатели, выросшие в постсоветской культуре, отмеченной «борьбой за память», как пишет Николай Эппле в своей книге *Неудобное прошлое* (Эппле 2020: 37). Связь с прошлым у этих писателей — если вспомнить Марианну Хирш — «на самом деле опосредована не воспоминанием, а творческим инвестированием, проекцией и креативным созиданием» (Hirsch 2008: 107). Таким образом, любое представление о прошлом в литературе есть, конечно, всегда вос-

истории. В результате представления о прошлом, об истории семьи, об истории страны могут быть самыми фантастичными, обогащаться любыми догадками, не стесняться никаких умолчаний (и даже считать их естественными) — прошлое никогда не становится прошедшим, совершившимся или завершившимся» (Степанова 2015). Валерия Пустовая, в свою очередь, в статье «Теория малых книг», написанной также в 2015 году, говорит, что «История и сама становится обширной ролевой игрой, а художественная литература о ней — вавилонской лотереей, приглашением, оставаясь в своих кедах, побывать в чужой шкуре» (Пустовая 2015).

создание, т. е. акт создания новых мифов (по словам Чеслава Милоша, «Все мы, говоря о прошлом, создаем мифы, ибо невозможно верно воспроизвести убегающие мгновенья», Милош 2005: 118). Кроме того, в интерпретации современного русского прозаического творчества необходимо иметь в виду, что даже в литературных произведениях, построенных на самой дисциплинированной версии реалистического литературного дискурса, реабилитируется мимесис, который является не подражанием или отражением, а формой общения всего со всем, где одно (настоящее, жизнь, эрос) не только переплетается с другим (прошлое, смерть, танатос), но сливается/превращается в другое (см., например, уже упомянутый роман *Письмовник* Михаила Шишкина).

Своеобразные и многозначительные поэтики памяти в современном русском прозаическом творчестве второго десятилетия XXI века предоставляют ряд чрезвычайно интересных проблем. Например, проблему документальной составляющей художественных текстов, поскольку почти все ключевые книги, посвященные советскому прошлому, основаны на архивном либо этнографическом материале. Документализм в русском прозаическом творчестве 2010-х годов может рассматриваться как подтверждение того, что прошлое есть нечто отличное от настоящего, «отброшенного» назад. Или, говоря словами Данило Киша (творчество которого постулирует особо сложную поэтику документа), «как придать равнодушию Истории свойство конкретного и истинного, если не с помощью остатков подлинных документов, писем и предметов, несущих на себе следы реальных людей?» (Kiš 2008: 205)? Любопытной также является попытка аргументации тезиса, согласно которому популярность изображения именно крайне жестокого прошлого (сталинские репрессии, войны, ядерная катастрофа в Чернобыле, блокада Ленинграда и др.) следует трактовать как симптом переходного характера современного российского общества и культуры, где будущее, как говорит Алейда Ассманн в книге *Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна*, «уже не служит неким Эльдorado для наших чаяний» (Assmann 2020: 4). В этом смысле одержимость прошлым, возвращение прошлого можно рассматривать как следствие потускнения «света будущего» (там же), т. е. того, что «будущее превратилось из источника ожиданий и надежд в источник озабоченности» (там же: 5). При этом настойчивость в изображении событий, связанных с разгулом насилия, можно интерпретировать как свидетельство того, что история, как справедливо писала Кэти Карут, иногда действительно проявляется как (травматический) симптом (Caruth 1995: 5). Этими сложными вопросами я более подробно занимаюсь в своей книге, написанной на хорватском языке, которая вышла в начале 2023 года (издательство Disput, г. Загреб). В данной статье мои задачи более скромные: опираясь на известную и часто используемую типологию ностальгии из книги Светланы Бойм *Будущее ностальгии*, делящуюся на *реставрирующую* и *рефлексиру-*

ющую,² я попытаюсь предложить типологию сюжетов советского прошлого в русском романе 2010-х.

Хотя, конечно, отношение к прошлому нельзя охарактеризовать как ностальгическое с позиций аффективной экономики, однако, существует ряд концептуально-аналитических точек соприкосновения между типологией ностальгии Светланы Бойм и сюжетом советского прошлого в русском романе 2010-х. Во-первых, ностальгия, как и роман в данном периоде, обращена к прошлому по аффективным принципам, в которых прошлое обладает особым эстетическим и этическим авторитетом. Во-вторых, подобно Степановой, которая в своем эссе «Предполагая жить» говорит, что «зачумлённость прошлым» в современной России «не похожа ни на одну из известных мне болезней, и она нуждается в анализе и лечении» (Степанова 2015), Бойм говорит о ностальгии как об особом виде болезни («Ностальгия человеческая и потому неизлечима», Бойм 2013; ср. Боум 2001: 41); и ностальгия как эмоция, и советское прошлое как литературная тема, представляет собой — как говорит Сьюзан Сонтаг в своей книге *Болезнь как метафора* — «тягостное гражданство» (Sontag 1978: 3). В-третьих, Бойм различает меланхолию и ностальгию, подчеркивая, что ностальгия, в отличие от меланхолии, не может быть сведена к проблеме индивидуальной психики: ностальгия «определяет отношения человека с окружающим миром, взаимоотношения личности и нации, индивидуальной и коллективной биографии» (Бойм 2013). Именно порог индивидуального и коллективного, личности и нации — место возрождения образов советского прошлого в современном русском романе.

Реставрирующее мышление фокусируется на доме и пытается возобновить мифическое коллективное место обитания; оно озабочено не только прошлым, но и будущим нации. *Рефлексирующее* мышление сосредоточивается на чувствах, оживляемых самим процессом воспоминания о прошлом; оно отсылает, скорее, к индивидуальной и коллективной памяти (Боум 2001: 41, 49, 50). Как говорит Бойм, хотя поля референции обеих групп могут пересекаться (представлять один и тот же период, одни и те же травмы, одни и те же «слепые пятна» истории), используемые в них нарративные модели и образы автора никогда не совпадают. Или, говоря словами самой Светланы Бойм, «в них могут работать одни и те же механизмы

² Как указывает и сама Светлана Бойм, два типа ностальгического повествования (*реставрирующий* и *рефлексирующий*) приблизительно соответствуют двум риторическим полюсам, о которых писал Роман Якобсон в известном исследовании «Два вида афатических нарушений и два полюса языка», — метафорическому и метонимическому (см. Боум 2001: 362; Бойм 2013). Первый связан с одной разновидностью афазии, т. е. структурным полюсом языка, и относится к преобразованию посредством вытеснения и замены (например, красный флаг у пациента вызывает ассоциацию с Советским Союзом). Второй, метонимический, обозначает контекстуальную память, т. е. память о деталях, «которые не сводимы к символическому субституту» (Бойм 2013) — пациент вспомнит, что флаг, который он носил на демонстрации, из бархата, и что после демонстрации он ездил в лес за грибами (там же).

и символы памяти, одно и то же прустовское тесто, но при этом генерируемые повествования будут различными» (там же; ср. Бойм 2013).

В прозаическом русском творчестве 2010-х годов первую модель прекрасно иллюстрируют роман *Обитель* (2014) Захара Прилепина (р. 1975) и трилогия Гузель Яхиной (р. 1977, *Зулейха открывает глаза*, 2017; *Дети мои*, 2018; *Эшелон на Самарканд*, 2021),³ а вторую⁴ — прозаический сборник *Живые картины* Полины Барсковой (р. 1976) и роман-романс *Памяти памяти* Марии Степановой (р. 1972). Во многих же других прозаических текстах реализуются несколько «менее чистые» модели реставрирующего, т. е. рефлектирующего мышлений, с более доминирующей тенденцией обращения к рефлексивному типу представления прошлого и комплементарной модели авторской семиотической экономики воспоминания.

Поэтика тотальности: Захар Прилепин, Гузель Яхина

В многократно награжденном романе публициста и писателя Захара Прилепина *Обитель* ужасы соловецкого лагеря, созданного на пространстве монастыря на Соловецких островах, раскрываются в болезненных подробностях, которые в классической русской литературе наиболее выразительно раскрыли два писателя — Варлам Шаламов и Александр Солженицын. Тем не менее, хотя на первый взгляд может показаться, что *Обитель* Прилепина является важным вкладом в прозаическую историю изображения советских массовых репрессий, этот роман в представлении лагерного опыта предлагает ряд консервативных решений. Как и другие его тексты, о чем уже писали разные литературные критики (см. например Липовецкий 2012), и роман *Обитель* представляет большой вызов для анализа сложной проблемы многоуровневых отношений литературы и этики, поскольку писательская поэтика субкультурного «пацанского» дискурса и (нео)реалистического повествования не предполагает возвращения «к прозаическому выражению реалистического романа (...), но прежде всего к социальной роли литературы и попытке восполнить пробелы, существовавшие в литературе XX века между предметом изображения, литературным языком или языком и социальной реальностью» (Podlesnik 2017: 448). На содержательном уровне соловецкий лагерь в этом романе рассматривается не как аномалия, а как правило в многовековых репрессивных практиках российской истории: Соловецкие острова, по Прилепину, превращаются чуть ли не в сакральный символ всей России в ее историческом

³ Кроме упомянутых произведений, в качестве примера возможно привести такие романы, как *Victory Park* Алексея Никитина (2014) и *Ненастье* Алексея Иванова (2015).

⁴ На рефлексивной модели основываются в течение 2010-х напечатанные романы *Предел забвения* Сергея Лебедева, *Письмовник* Михаила Шишкина, *Авиатор* Евгения Водолазкина, а также *Харбинские мотыльки* Андрея Иванова, *Ленинград* Игоря Вишневецкого, *Калейдоскоп: расходные материалы* Сергея Кузнецова и *Пароход в Аргентину* Алексея Макушинского.

азвитии. Советские лагеря, однако, не подвергаются этической рефлексии: с одной стороны, чрезмерные репрессии в таких странах, как Советский Союз, являются — словно хочет сказать нам Прилепин — «исторической нужностью» (интересным подтверждением того, что российский человек нуждается в сильной [мужской] руке, является макабрическая иконография в повествовательном эпизоде очищения грехов лагерников, которую следует трактовать сквозь оптику «дисциплинарного катарсиса», Добренко 2001, см. Прилепин 2014: 301–306). С другой стороны, хронотоп лагеря в *Обители* не выполняет одинаковые функции как в творчестве Солженицына или Шаламова, поскольку здесь лагерь является просто самым подходящим фоном для артикуляции прилепинского «опьянения» гегемон-маскулинными персонажами, а также для репрезентации зачарованностью властью Артема, главного героя его романа. Более того, темные миры шаламовского ГУЛАГа в прилепинской версии основаны на тревожной коммодификации коллективных травм.

Насилие, как этическое и эстетическое ядро повествовательной структуры *Обители*, не является чем-то неожиданным или новым в современной русской прозе (Людмила Петрушевская в своем творчестве постоянно развивала поэтику чернухи, а особо интересно в этом контексте посмотреть роман *Ёлтышевы* Романа Сенчина, 2009, который часто определяют как «самый беспросветно ‘чернушный’ постсоветский роман», согласно Лев Оборин, в: «100 главных русских книг...» 2020), однако, читая прилепинскую *Обитель*, создается впечатление абсолютного отсутствия какой бы то ни было рефлексивности в повествовательном постулировании миров всепоглощающего насилия. Более того, кажется, что насилие является необходимой предпосылкой для проявления и поддержания жизнестойкости сильных мужчин, что прекрасно иллюстрирует следующая цитата: «“Как он догадывается, Артём, что мы его не выдадим? — риторически, с легчайшей самоиронией поинтересовался Василий Петрович. — Неужели у нас такой никчёмный вид? Я как-то слышал, что взрослый мужчина, не способный на подлость или, в крайнем случае, убийство, выглядит скучно. А?” Артём смолчал, чтоб не отвечать и не сбивать свою мужскую цену» (Прилепин 2014: 11). Жизненная сила мужчин прилепинской прозы проистекает не только из их готовности терпеть и совершать насилие, но и из уверенности (которая создает идейный фон романа) в том, что правда на стороне сильного. Однако, поскольку одновременно рассказчик романтизирует насилие как, казалось бы, эффективный способ установления контроля над травмой, он в *Обители* якобы «дезинфицирует» советское прошлое.

В романах Гузель Яхиной, построенных на мелодраматическом махихейском конфликте добра и зла, советское прошлое представлено как горькое лекарство: советские 1920-е, изображенные Яхиной, рождены на стыке цивилизации и варварства. Два центральных героя-мужчины в двух романах, *Зулейха открывает глаза* и *Эшелон на Самарканд*, блестя-

ще воплощают двойственную, неоднозначную суть яхинского образа советского прошлого — Егнатов является убийцей Муртазы (и впоследствии любовником Зулейхи), а чрезвычайная стойкость Деева в эвакуации 500 голодающих детей от Казани до Самарканда мотивирована его собственными грехами: спасая детей, он на самом деле спасает себя. Оба героя — некие «цивилизованные варвары». При этом важно подчеркнуть, что все романы Яхиной испытываются на глубочайших советских травмах: в романе *Зулейха открывает глаза* предлагается история ГУЛАГа, роман *Дети мои* (о поколении тех, которые — как и герой романа Бах — жили молча) обрисовывает историю поволжских немцев, чей мир с приходом советской власти разделился надвое: по эту сторону и по ту сторону Волги, в то время, как *Эшелон на Самарканд* тематизирует голодные годы после Октябрьской революции. Однако, повествовательная артикуляция травматических страниц национальной истории вкладывается в рамки амбивалентно репрезентированного советского строя: с одной стороны, чекисты убивают зажиточных крестьян в татарском селе и преследуют их семьи, а с другой стороны, страдания позволяют Зулейхе стать инициатором истории своей жизни и приводят к ее освобождению от уз традиционного, насильственного и регрессивного габитуса татарской культуры. С одной стороны, чекисты прилагают сверхчеловеческие усилия, чтобы вывести 500 голодающих детей в более плодородные районы Советского Союза, с другой стороны, они осиротили этих детей, убив их родителей. Важно отметить, что важную составляющую нарративных миров Яхиной представляет сказочно-мифологический пласт, поэтому Деева из романа *Эшелон на Самарканд* можно рассматривать как некоего Одиссея раннесоветской культуры и /или сказочного Ивана Дурака, а поезд из Казани в Самарканд напоминает Ноев ковчег. В романе *Зулейха открывает глаза* татарский мир описывается в категориях сверхъестественного. И этот роман, и роман *Дети мои* пропитан неким моральным оккультизмом, т. е. этическими силами, имеющими космическое происхождение. Напоминаю, что в *Детях моих* Яков Иванович Бах (которого можно рассматривать как реинкарнацию доктора Вольфа Карловича из романа *Зулейха открывает глаза*) пишет сказки, которые в какой-то момент начинают сбываться. Романы Яхиной очень конкретные, буквальные, эксплицитные, неироничные, основанные на визуальном (иконическом) и сюжетно построены на конфликте белого (добра) и черного (зла), и они всегда имеют счастливый конец: жертвы Зулейхи, Баха и Деева читателю не кажутся слишком большими поскольку они, жертвуя собой ради детей, боролись за общечеловеческую ценность — будущее нового поколения людей. В романах Яхиной добро и зло не только легко узнаваемы, но и персонифицированы: этика во всех романах имеет человеческое лицо, что полностью соответствует регистру мелодрамы (по словам Питера Брукса в книге *Мелодраматическое воображение*, мелодрама «номинарует моральную вселенную», Brooks 1995: 17), поэтому зло воплощено в карикатурально и гротескно описанных героях.

Важно отметить, что позитивно окрашенные герои романов Яхиной, независимо от жестоких обстоятельств, которым подвергается их жизнь, в своей сути не меняются прежде всего потому, что, как и предсказывает жанр мелодрамы, проблема находится не в них, а во внешних обстоятельствах (в другом человеке, враждебной идеологии, силах природы, катастрофах, случайных совпадениях и т. д.), позволяющих герою или героине, за судьбой которого/которой мы следим наиболее внимательно, в конце романа утвердиться в качестве персонажа, достойного нашего сострадания.

Важно отметить, что и Прилепин, и Яхина, ориентируются на «железные» послереволюционные 1920-е: их нарративы возвращаются к периоду, считавшемуся концептуальным истоком, началом советской цивилизации. Помимо компонента возвращения к истокам, реставрирующее мышление, по мнению Светланы Бойм, также предполагает, что человек имеет дело с «самой истиной». В этом контексте важно отметить видимую склонность романа Прилепина к изображению советского прошлого через логику тотальности: кажется, что проблемы переплетения забвения и воспоминания, также сложных соотношений памяти и истории, Прилепина не интересуют. Более того, в самом начале *Обители*, в разделе «От автора», пишущий лаконично заявляет, что истина — это «то, что помнится» (Прилепин 2014: 6). Этим предложением сложные отношения между историей, памятью и субъектом нейтрализуются и (раз)разрешаются. Выдвигая нравственные категории, изображая вымышленные реальности, построенные на упрощенной бинарности добра и зла и трансцендентальной космологии, романы Яхиной также стремятся к тотальности: советское прошлое 1920-х годов полностью реконструируется в тональности мелодраматической правды, где добро всегда приводит к санкционированию зла, а читатель вознаграждается за сострадание к героям, принадлежащим к полюсу добра. И в *Обители*, и в романах Яхиной, амбивалентность истории и комплексность исторического развития аннулируются простыми ответами на сложные вопросы, а реальные следы течения исторического времени — материальные руины или психологические травмы — находятся за пределами нарративного изображения.

Поэтика руин: Полина Барскова, Мария Степанова

Семиотическая экономика руин, напротив, является отправной точкой вымышленных миров, приближающихся к советскому прошлому посредством рефлексивного мышления, что хорошо иллюстрируют два в жанровом смысле гибридных прозаических текста двух поэтесс — Полины Барсковой и Марии Степановой.

В сборнике *Живые картины* Полина Барскова подходит к ленинградской блокаде как к событию, которое, по мнению писательницы, — на фоне нарратива о Великой Победе, «обеззаразившей» настоящие военные травмы в (после)военное время — почти полностью забыто. Литературовед

Евгения Воробьева точно отмечает, что в коллективной памяти существует некий «блокадный миф», оправдывающий массовую гибель в месяцы и годы блокады как добровольную и героическую жертву (Воробьева 2016).⁵ Оспаривая в *Живых картинах* гегемонистскую культурную память, говорящую, по известным стихам Ольги Берггольц, что «никто не забыт, ничто не забыто», Барскова предлагает более сложное решение художественной загадки ленинградской блокады: писательница описывает свою книгу как борьбу с памятью и за память. В *Живых картинах* это событие представлено как своеобразное «затонувшее кладбище», которое писательница оживляет, превращая всех умерших (и забытых) в языковые портреты. Поэтому смысл поэтики памяти в тексте Барсковой заключается не настолько в конкретных воспоминаниях, основанных на архивном материале, но в самом акте изображения прошлого как недостаточного, но эстетически единственно возможного способа представления непредсказуемости смерти. По мнению Барсковой, художественный текст — это место встречи того, что сохранено в архивах, с намеренно или случайно забытым, вытесненным из коллективной памяти, поэтому *Живые картины* можно читать как художественное воплощение когнитивного разрыва, существующего в постсоветской культуре памяти, отмеченной непроработанными — по словам польского социолога Петра Штомпки — «травматогенными социальными изменениями» (Sztompka 2004: 157–159). Образ блокады в этой книге запечатлен в таких словах, как «тайна», «стыд», «память» и «лед», а свидетели блокады олицетворяют гетеротопичность блокадного города, его красоту, но и ужас и гротескную театральность. Барскова в *Живых картинах* показывает, что воспроизведение (оживление) реальных свидетелей ленинградской блокады, умерших как физически, так и символически, возможно только посредством языка, поэтому примечание в конце книги, в котором она благодарит «за участие в этом тексте Антонину Изергину, Моисея Ваксера, Павла Зальцмана, Льва Пумпянского, Лидию Гинзбург, Ольгу Берггольц и всех жителей блокадного города, чьи голоса здесь звучат. П. Б.» (Барскова 2014: 79), следует читать как утверждение, указывающее на то, что прошлое — даже и в текстах, в которых память и архив оказываются главными творческими инстанциями — в своей сути недоступно поскольку все происходящее в литературном тексте — прежде всего дискурсивная реалья, т. е. событие языка как такового. И прошлое, и история, на конец и человеческая память, устроены как (литературный) язык.

О том, что новизна книги Барсковой в литературном поле России 2010-х состоит в том, что она ставит перед собой задачу говорить о бло-

⁵ Интересным является посмотреть также исследования Линды Киршенбаум, которое исходит из тезиса о том, что миф не обязательно предполагает фальсификацию и обман — напротив, мифологизация в данном конкретном случае позволила «обновить» травматические субъективности и конструировать/вербализировать размеры трагедийности самого события (Kirschenbaum 2006).

каде Ленинграда языком (голосом) подлинного повествовательного свидетеля в значении Джоржио Агамбен, писала литературный критик Валерия Пустовая, которая указывает на то, что книгу Барсковой называют лучшей книгой года в тех литературных кругах, в которых *Обитель* Прилепина «безоговорочно воспринимается как провал. Соловки Прилепина и блокада Барсковой конкурируют, как место силы и „стыдотоска“, как страна победителей и город дистрофов, как национальная мобилизация и „нерассуждающая домашность“» (Пустовая 2015). Сама логика подхода к событиям прошлого в этих художественных текстах резко контрастирует, причем обе тенденции симптоматично воплощают раскол в представлениях о наиболее используемых модусах изображения советского прошлого у современных русских писателей. Как пишет Пустовая, *Живые картины* Барсковой «убедительный художественный довод против инерционного воображения истории, против имитации вживания и против догматического почитания исторического предания» (там же). Она также точно замечает, что «На фоне набирающей не только популярность, но и государственную поддержку идеи, что жить в сегодняшнем мире возможно только не думая, интересно прочесть книгу, в которой обдумывание проблемы — ключ к жизни» (там же).

Роман *Памяти памяти* Марии Степановой можно рассматривать как художественный итог похожей модели мышления в изображении советского прошлого, основанной на семиотической экономике руин. В романе Степановой забвение является компонентом самой памяти, впоследствии сам процесс припоминания становится предметом напряженной философской и эстетической рефлексии. В этом контексте важное место в *Памяти памяти* принадлежит лаконично рассказанному эпизоду отъезда авторской повествовательницы в Саратов на поиски собственных корней. Знакомый из Саратова сообщает ей перед отъездом адрес семейного дома. Приехав в дом по указанному адресу, рассказчик описывает: «Во дворе я долго возила руками по сырому саратовскому кирпичу. Там все было как надо и даже больше того. Никогда не виданный, никем мне не описанный двор моего прадеда безошибочно узнавался как тот самый, разночтений не было никаких: и низкий палисадничек с кустом золотых шаров, и кривые стены, их дерево и кирпич, и какой-то, кажется, стул со сбитой перепонкой, стоявший у забора без особой причины, были свои, сразу стали мне родственники. Тут, говорили они, тебе сюда. (...) Двор меня, попросту говоря, обнял» (Степанова 2017: 23). Однако этот повествовательный эпизод переживает неожиданный кульминационный момент после возвращения в Москву: «Что-нибудь неделю спустя мне позвонил саратовский знакомый и, смущаясь, сказал, что перепутал адрес. Улица была та, номер дома другой, простите, Маша, мне страшно неловко. И это примерно все, что я знаю о памяти» (там же). Эта цитата постулирует тематическую проблематику романа, поскольку указывает на то, что во всяком воспоминании также закреплен обман — то, что в сознании рассказчика фигурирует

как воспоминание, не совпадает с тем, что произошло в прошлом. Из этой когнитивной несогласованности возникают самые важные вопросы этого романа: как рассказывать о прошлом? Как распространяются такие истории? Каковы их эффекты? Можно ли вспомнить без воображения, искажения, вписывания желаний и проекций? Можно ли вообще получить доступ к тому, как было на самом деле? Какую роль может играть все то, что принадлежит «семейному архиву»: семейным обычаям, фотографиям, письмам, открыткам, дневникам, предметам, случайным заметкам? Какую память предлагает то, что обычно называют «документами эпохи»? Разве память не всегда свидетельствует прежде всего о забвении и какую познавательную ценность — в этом контексте — представляет историческое знание?

Писать о советском прошлом для Степановой напоминает фарфорового мальчика (фотография которого находится на обложке книги), который фигурирует не только как метафора памяти и процесса припоминания переживших — как говорит Степанова — советскую *«травматическую анфиладу»* (там же: 48; ср. также Аркус 2017), но и аллегория процесса создания литературного произведения на осколках советского прошлого. Кукла, купленная авторским рассказчиком, одним дождливым вечером выпала из ее кармана и разбилась, «как золотое яичко в сказке о курочке Рябе, о кафельный пол старого дома» (Степанова 2017: 43). Фарфоровый мальчик развалился «на три части, нога в носочке ускакала под брюхо ванны, тело и голова лежали порознь. То, что худо-бедно иллюстрировало целостность семейной и собственной истории, разом стало аллегорией: невозможности ее рассказать, и невозможности хоть что-нибудь сохранить, и полного моего неумения собрать себя из осколков чужого бывшего или хоть убедительно его присвоить. Я подняла с пола то, что нашла, и разложила на письменном столе, как куски пазла. Дела было не поправить» (там же). Фарфоровая кукла, конечно, удачно выбрана метафора, говорящая, что материальные следы семейного прошлого содержат ошибки, искажения и неточности, а субъекты сопротивляются раскрытию и повествовательной колонизации.

Заключение

Отбрасывая всякий скептицизм по поводу «слепых пятен» советской истории и памяти, Прилепин и Яхина предлагают сюжеты советского прошлого, из которых полностью исключены следы течения времени. Барскова и Степанова, наоборот, обрисовывают советское прошлое как своеобразную коррозию, ржу, потому что их нарративные структуры оставляют видимыми реальными следы течения исторического времени, а истина лежит именно там, где ее скрывают господствующие нарративы. В то время, как Прилепин и Яхина пытаются воспроизвести советское прошлое в его первоначальном виде (рассказчик в их произведениях регулярно всезнающий, а языковых экспериментов или осознания кризиса репрезентации

не существует), произведения Барсковой и Степановой настаивают на идеи принципиальной невозможности возвращения домой, т. е. в прошлое (прошлое отмечено двумя невозможностями одновременно — невозможности вспомнить и невозможности забыть). Образ прошлого как ловушки — не только аффективной, но и этической — в их текстах воплощается в кризисе репрезентации и таких характеристиках, как фрагментарность и эллиптичность выражения, в жанровой гибридности и изменчивой фокализации. В произведениях этих двух писательниц каждое путешествие в прошлое неизбежно ведет к саморефлексии, то есть к встрече с самим собой. Различные типы мышлений (реставрирующий и рефлексиирующий), порождающие разные типы сюжетов о советском прошлом, отображены и в жанровых решениях: и *Обитель* Прилепина и романы Яхиной построены по существующим литературным образцам (поэтика [нео]реализма у Прилепина, мелодрама у Яхиной), в то время как тексты Степановой и Барсковой отличаются жанровой неопределенностью (сборник Барсковой заканчивает пьесой), они также чрезвычайно лиричны, т. е. основаны на системе внутренних рифм.

В России 2010-х прошлое, очевидно, является незавершенным делом, оно насыщено конфликтующими версиями: русская литература 2010-х отмечена отвержением футурологических программ, гетерогенной двойной памятью и она погружена в советское прошлое. В литературе советское прошлое затрагивается аффективно, что свойственно всем переходным обществам. Как справедливо заметила Алейда Ассманн, особенно в переходных обществах, прошлое не является больше местом «где автоматически нейтрализуются эмоции и стирается опыт» (Assmann 2020: 212), поэтому течение времени способствует не исчезновению и стиранию, а возникновению воспоминаний. Современные русские прозаические произведения показывают, что прошлое превратилось (превращается) в сложный и тонкий механизм производства текстов, о чем, впрочем, писала и Мария Степанова в уже упомянутом эссе «Предполагая жить»: «Кажется, нет за последние триста лет зоны, которая не была бы в этом смысле проблемной: не находилась бы на территории художественного. То есть — неуспокоенного, неготового, пузырящегося незнания вместо замиреного знания» (Степанова 2015).

ЛИТЕРАТУРА

- Аркус Любовь. «Дом с привидениями — разговор с Марией Степановой». *Сеанс* 20.12.2017. <<https://seance.ru/articles/haunted-house-stepanova/>>. 02.11.2021.
- Барскова Полина. *Живые картины* (сборник). Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2014.
- Бойм Светлана. «Будущее ностальгии». *Новое литературное обозрение* 89 (2013). <https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/>. 02.05.2022.
- Водолазкин Евгений. *Лавр*. Москва: АСТ, 2012.

- Воробьева Евгения. «Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт». *Новое литературное обозрение* 1 (2016). <<https://magazines.gorky.media/nlo/2016/1/prorvat-zagrazhdenie-blokada-leningrada-kak-simvol-i-opyt.html>>. 22.12.2021.
- Добренко Евгений. «Надзирать — наказывать — надзирать: Соцреализм как прибавочный продукт насилия». *Revue des études slaves* 73/4 (2001): 667–712.
- Липовецкий Марк. «Политическая моторика Захара Прилепина». *Знамя*, № 10 (2012). <<https://magazines.gorky.media/znamia/2012/10/politicheskaya-motorika-zahara-prilepina.html>>. 22.10.2021.
- Милош Чеслав. «Счастье». Пер. Анатолий Ройтман. *PsyJournals.ru* 7–8 (2005): 118–120.
- Прилепин Захар. *Обитель*. Москва: АСТ, 2014.
- Пустовая Валерия. «Теория малых книг. Конец большой истории в литературе». *Новый мир*, 8 (2015). <https://magazines.gorky.media/novy_mi/2015/8/teoriya-malyh-knig.html>. 17.12.2021.
- Степанова Мария. «Предполагая жить». *Colta*, 31. 03. 2015. <<https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit>>. 02.05.2022.
- Степанова Мария. *Памяти памяти*. Романс. Москва: Новое издательство, 2017.
- «100 главных русских книг XXI века». *Полка*, 28 декабря 2020 г. <<https://polka.academy/materials/748>>. 16.07.2023.
- Эппле Николай. *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
- Яхина Гузель. *Зулейха открывает глаза*. Москва: АСТ, 2017.
- Яхина Гузель. *Дети мои*. Москва: АСТ, 2018.
- Яхина Гузель. *Эшелон на Самарканд*. Москва: АСТ, 2021.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. Transl. by S. Clift. Ithaca, London: Cornell University Press, Cornell University Library, 2020 (2013).
- Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brooks Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995 (1976).
- Caruth Cathy (ed.) *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Hirsch Marianne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today* 29: 1 (Spring) (2008): 103–128.
- Kirschenbaum Lisa. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memory and Monuments*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Kiš Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb: Zoro, 2008.
- Kukulin Ilya. „Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance“. *Russian literature* 96–98 (2018): 221–254.
- Podlesnik Blaž. „Vodka in pir... Knjiga kot oružje v primeru Zaharja Prilepina“. *Slavistična revija*, 65, št. 3 (2017): 447–458.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Sztompka Piotr. *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies*. Alexander Jeffrey et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, London: University of California Press, 2004: 155–195.

REFERENCES

- Arkus Lyubov'. «Dom s privideniyami — razgovor s Mariej Stepanovoj». Seans 20.12.2017. <<https://seance.ru/articles/haunted-house-stepanova/>>. 02. 11. 2021.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. Transl. by S. Clift. Ithaca, London: Cornell University Press, Cornell University Library, 2020 (2013).
- Barskova Polina. *Zhivye kartiny (sbornik)*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2014.
- Bojm Svetlana. «Budushchee nostalgii». *Novoe literaturnoe obozrenie* 89 (2013). <https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/>. 02.05.2022.
- Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

- Brooks Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995 (1976).
- Caruth Cathy (ed.) *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Dobrenko Evgenij. «Nadzirat' — nakazyvat' — nadzirat': Sorealizm kak pribavochnyj produkt nasiliya». *Revue des études slaves* 73/4 (2001): 667–712.
- Epple Nikolaj. *Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennyh prestupleniyah v Rossii i drugih stranah*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.
- Hirsch Marianne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today*, 29: 1 (Spring) (2008): 103–128.
- Kirschenbaum Lisa. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memory and Monuments*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Kiš Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb: Zoro, 2008.
- Kukulin Ilya. „Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance“. *Russian literature* 96–98 (2018): 221–254.
- Lipoveckij Mark. «Politicheskaya motorika Zahara Prilepina». *Znamya* 10 (2012). <<https://magazines.gorky.media/znamia/2012/10/politicheskaya-motorika-zahara-prilepina.html>>. 22.10.2021.
- Milosh Cheslav. «Schast'e». Per. Anatolij Rojzman. *PsyJournals.ru* 7–8 (2005): 118–120.
- Podlesnik Blaž. „Vodka in pir... Knjiga kot oružje v primeru Zaharja Prilepina“. *Slavistična revija* 65/3 (2017): 447–458.
- Prilepin Zahar. *Obitel'*. Moskva: AST, 2014.
- Pustovaya Valeriya. «Teoriya malyh knjig. Konec bol'shoj istorii v literature». *Novyj mir* 8 (2015). <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2015/8/teoriya-malyh-knjig.html>. 17.12.2021.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Stepanova Mariya. «Predpolagaya zhit'». *Colta*, 31.03.2015. <<https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit>>. 02.05.2022.
- Stepanova Mariya. *Pamyati pamyati*. Romans. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2017.
- «100 glavnyh russkih knjig XXI veka». *Polka*, 28 dekabrya 2020 g. <<https://polka.academy/materials/748>>. 16.7.2023.
- Sztompka Piotr. *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies*. Alexander Jeffrey et al. (eds.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, London: University of California Press, 2004: 155–195.
- Vodolazkin Evgenij. *Lavr*. Moskva: AST, 2012.
- Vorob'eva Evgeniya. «Prorvat' zagrazhdenie: blokada Leningrada kak simbol i opyt». *Novoe literaturnoe obozrenie* 1 (2016). <<https://magazines.gorky.media/nlo/2016/1/prorvat-zagrazhdenie-blokada-leningrada-kak-simvol-i-opyt.html>>. 22.12.2021.
- Yahina Guzel'. *Zulejha otkryvaet glaza*. Moskva: AST, 2017.
- Yahina Guzel'. *Deti moi*. Moskva: AST, 2018.
- Yahina Guzel'. *Eshelon na Samarkand*. Moskva: AST, 2021.

Danijela Lugarić Vukas

ISPIJATI SOVJETSKU PROŠLOST U SUVREMENOM RUSKOM ROMANU:
OD RESTORATIVNOG DO REFLEKSIVNOG, OD TOTALNOSTI DO RUŠEVINA

Rezime

Primjećujući da u suvremenom romanesknom stvaralaštvu 2010-ih sovjetska prošlost uživa poseban estetski i etički autoritet, ovaj članak, uz usporedno bavljenje teorijskom problematikom reprezentacije prošlosti u književnoj fikciji, nudi prijedlog tipologizacije sižeja sovjetske prošlosti u ruskom romanu tijekom desetljeća dubokih kulturnih promjena i krize simboličkog poretka (I. Kukulin). Na nekoliko dobro poznatih, istaknutih primjera argumentiram mogućnost tipologizacije suvremenog romana na *restorativni* i *refleksivni* (Svetlana Boym).

Ključne reči: roman, savremena ruska književnost, postsovjetska kultura, 2010-e, književnost i sećanje.