

Наталья Ковтун
Красноярский государственный педагогический
университет им. В.П. Астафьева (Россия)
nkovtun@mail.ru

Natalia Kovtun
Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev
nkovtun@mail.ru

IN VINO VERITAS,
ИЛИ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВИНОПИТИЯ
В КЫЗЫЛЕ И ПАРИЖЕ (ВЕРСИЯ Р. СЕНЧИНА)

IN VINO VERITAS,
OR ABOUT THE PECULIARITIES OF WINE DRINKING
IN KYZYL AND PARIS (R. SENCHIN’S VERSION)

В статье анализируется роман Р. Сенчина *Дождь в Париже* в контексте поэтики *нового реализма*. Герой — «маленький человек», оказавшийся под руинами рухнувшей Империи, тяжело пьющий. Его путь из Кызыла в Париж и обратно выстраивается по типу «Лабиринта», схватка с Минотавром как Другим обещает новую перспективу. Вино выступает средством, открывающим особое состояние, когда человек находится вне пределов сущего, границы его памяти смещаются, позволяя переосмыслить жизнь в целом. Фиаско персонажа, не способного на поступок, не вызывает сочувствие автора, что отличало классическую традицию, но есть отражение сегодняшнего времени, требующего героя-действителя.

Ключевые слова: Р. Сенчин, *Дождь в Париже*, новый реализм, Лабиринт, алкоголь.

The article analyzes R. Senchin’s novel *Rain in Paris* in the context of the poetics of *new realism*. The hero is a “small man” trapped under the ruins of a collapsed Empire, drinking heavily. His way from Kyzyl to Paris and back is built like a “Maze”, a fight with the Minotaur, opening up a new perspective. Wine is a means that opens up a special state when the hero is beyond existence, the boundaries of memory shift, allowing you to rethink life as a whole. The fiasco of a character who is not capable of an act does not cause the author’s sympathy, as it was with the classics, but there is a reflection of the time that requires a strong hero.

Keywords: R. Senchin, *Rain in Paris*, new realism, Labyrinth, alcohol.

«Новый реализм» и его герои

Творчество Р. Сенчина уверенно относят к «новому реализму», постулаты которого в той или иной мере отражает его проза. Специалисты считают, что с утверждением «нового реализма» «наступил конец эпохи русского постмодерна, творцом которого было поколение нынешних 50-летних, переварившее вал “возвращенной литературы” и оттолкнувшее реализм, чтобы уйти в постмодерн как в разгул языка» (Калита 2015: 125).

На исходе 1990-х группа писателей (С. Шаргунов, А. Карасев, А. Бабченко, Г. Садулаев, З. Прилепин, М. Елизаров, А. Снегирев и др.) провозглашает важнейшим принципом собственного творчества описание «современника» и «новой реальности», «без идеализации, без символики, без обобщения, на уровне физиологических очерков они описывают грязный реальный мир нынешней молодежи» (Бондаренко 2003). Попытки разграничить «старый» и «новый» реализм сводятся обычно к различанию эстетик: «Метод одной — зрение, метод другой — прозрение. Одной руководит видимость, другой — сущность» (Пустовая 2012: 397). Нельзя не заметить, однако, что принципы следования факту, неприглядной реальности как она есть выносятся именно на знамена «нового реализма», очевидны в текстах военной тематики, в произведениях Р. Сенчина. Примечательно и заявление теоретиков «нового реализма» о необходимости возделывания грубой реальности волей человека, напоминающее известную доктрину «социалистического реализма», требующую видеть современность через призму утопии «светлого будущего».

К концу XX столетия ностальгия по уходящей в небытие «советской Империи», по-новому «культурному герою» занимает в отечественной литературе значительное место, чему и отвечает пафос прозы «новых реалистов». Л. Данилкин довольно прямолинейно соотносит это настроение с тем, что складывалось в момент распада мифа о крестьянской Руси: «Фактически растворившаяся Империя стала тем же, чем тридцать лет назад была тема утраченной деревни. Как “деревенщики” были продуктами полураспада одного уклада, так поколения, успевшие застать Империю, стали продуктами распада другого, более интенсивного. Фактически “империалисты” унаследовали тему — и в том числе если не стиль, то интонацию» (2006: 296). В этом контексте стоит рассматривать и заявления протагонистов направления о создании «новой страны» средствами литературы (Пустовая 2012: 119). Успех «новых реалистов» построен на молодом задоре авторов, пафосе борьбы с отмирающим постмодернизмом, умении учитывать вкусы массового читателя, конструировать авторские мифы, просчитывать коммерческий эффект произведений, ориентироваться в идеологической конъюнктуре. Поэтика связана в том числе с развитием *языков насилия* как проявления витальности, что продемонстрировал М. Липовецкий, анализируя роман З. Прилепина *Санька* (2006), сравнивая его героев-«пацанов» с персонажами *Молодой гвардии* на основе общей

для них тяги к героической смерти, которая ценна сама по себе (Липовецкий 2012).

Проза «нового реализма» изначально *маргинальна*, призвана примирить советский и антисоветский дискурсы, вести поиск «авангардизма в консерватизме», где консерватизм представляет собой сокровищницу образов русской классики, авангардизм же — новшества, которые, отражают актуальные общественные реалии. Подготовленный таким образом «новый русский ренессанс», по мысли С. Шаргунова, и должен обеспечить отечественной литературе лидерство в «авангарде нового процесса». К опасениям по поводу «нового реализма» относят его внутреннюю противоречивость, желание писателей «угодить публике» и одновременно выйти в пророки, установку на самость, агрессивность, вылившиеся в сцены откровенного насилия. На уровне поэтики к просчетам литературы «нового реализма» причисляют излишнюю прямолинейность, публицистичность, акцент на физиологии, редукцию психологизма, посредственность «языкового» качества текстов (Фролов 2010: с. 21), «духовную нищету», зацикленность на «бытописательстве и материально-предметном мире» (Бойко 2010: 18), общую низкую культуру «невежественных писателей» / варваров (Беляков 2011: 167).

Е. Ермолин упрекает «новый реализм» в монологичности, провинциализме, ибо «акцентируя связь с реалистической традицией прошлого», он мало дает для «формирования принципиальной новизны современного опыта» (2015: 39). Эту литературу называют «социальной прозой о *маленьком человеке*» (Черняк 2018: 125), забытом на периферии советских строек, унаследовавшем многие пороки прошлого, среди которых и тяга к алкоголю. Причем, в прозе «новых реалистов» «тема алкоголя» зачастую лишается романтического, пророческого ореола, присущего ей в отечественной классике (Строганов 2002: 23–29), приобретает жестко «социальное» звучание.

Заметим, что равно эти же аргументы (подчеркнутая социальность, бытописательство, освобождение от литературности, радикализм) используют протагонисты направления, включая С. Шаргунова, но в положительном контексте. «Мало того, с точки зрения “нового реализма”, разговоры о критериях качества даже не то, чтобы бесполезны, они вредны. Все они рано или поздно переходят в эзотерическую с масонским духом сферу. Цель их одна — положить живой, дышащий, становящийся и развивающийся литпроцесс в прокрустово ложе схем с кандалами сомнительных истин», — свидетельствует А. Рудалев (2011: 178).

Париж как «Другое»

С учетом сказанного особое внимание привлекает творчество Р. Сенчина, одного из наиболее ярких представителей «нового реализма», развернувшего в своих текстах картины гибели «русской провинции», воспеваемой авторами классического традиционализма (Ковтун 2013: 77–87). Герой

прозы Сенчина — «маленький человек», провинциал, застрявший между осколками рухнувшей советской Империи, выпавший из «своего» пространства и времени, зачастую — тяжело пьющий. Устойчивое мнение критики о том, что автор изобличает роковую власть Системы вряд ли правомерно: «Подменяя внешнюю реальность внутренней, писатель сталкивается с хаосом, который он отказывается упорядочить. Авторское, в глубинном смысле этого слова, искусство приносит само себя в жертву. Оно озабочено только одним — искренностью» (Генис 1999: 27). Сенчин демонстрирует фиаско «современного человека» вообще, который, оказавшись вне покрова мифа, традиции и веры, фатально одинок, растерян, инфантилен, вынужден осваивать не столько дороги, сколько перекрестки. Стоит сказать и об «деэсхатологизации сознания» персонажей, отсутствии чувства вечности, когда переживание самых важных событий бытия, смерти предельно формализовано, как в романе *Московские тени* (2009). Герои, запертые в «домах-близнецах», жалки, суетны, одиноки, раздавлены «тоской по вечности», сами напоминают вещь.

Это же чувство оставленности владеет центральным героем романа *Дождь в Париже* (2019) с характерным именем — Андрей Топкин. Трагический смысл фамилии отрефлексирован как отцом героя — офицером советской армии: «Высоко мне с ней не подняться... Топкин... Полковник Топкин... Хм, не звучит» (Сенчин 2019: 112), так и им самим: «Топкин, Андрей. От слова “топь”, наверное» (2019: 19). Образ героя продолжает парадигму «персонажей-маргиналов» (Пономарева 2017: 274–281): от чудиков В. Шукшина, А. Вампилова (образ Зилова в *Утиной охоте*), позднего В. Распутина (образ Сени Позднякова) до героев «замолчанного поколения»: алкоголики «ослепительного благородства» С. Довлатова, трикстеры А. Битова и В. Маканина (Ковтун 2021: 171–191). Россия видится здесь в зеркале «кромешного мира», антилидеры, юроды, горькие пьяницы осваиваются на страницах книг. «Пьяный герой» — константа европейской культуры. Он вписан в трагическую и комическую парадигмы. Вино в широком смысле стало мотивом, вбирающим всю противоречивость смыслов: от напитка радости (пир богов) до дьявольской отравы. С пьянством связываются мотивы «остранения», «иронии» над привычным порядком вещей, в котором открываются бездны «пошлости», «абсурда».

Сюжет романа *Дождь в Париже* структурирует поездка Андрея Топкина из провинциального города Кызыла, затерянного на периферии рухнувшей Империи, в самый центр европейского мира — Париж, о которой он мечтал с детства. Путешествие изначально связывает противоположности: «кромешный мир» и мечту, «свое» и «чужое», провинцию и цивилизацию, мертвых и живых, прошлое и настоящее. Это не столько передвижение в пространстве, сколько проход через время. Время становится инструментом самопознания героя, сообразно его духовным, интеллектуальным возможностям: «Десяток секунд в высоте разрастались до целого путешествия сквозь Вселенную» (Сенчин 2019: 7). Путь ассоциируется

с движением по «Лабиринту» как крипте подсознания. Близость героев прозы Р. Сенчина образу нарратора позволила критикам утверждать, что «художественный текст в этом случае оказывается способом самопознания автора» (Ротай 2012: 4). «Главным героем современной литературы становится писатель — вопреки “смерти автора”», — пишет И. Плеханова (2014: 114).

Дождь в Париже имеет кольцевую композицию, его открывает и анализирует проход героя «по длинному рукаву, проложенному из самолета в аэропорт», как по Лабиринту в поисках собственного «я», что напоминает загробное «странствие души». Все мифологические герои-странники (Одиссей, Тезей, Орфей) надеялись обрести высшее знание, тайну в подземном мире. На всем протяжении полета, в Париж и обратно, Топкин находится в состоянии глубокого опьянения, мучительного сна/смерти, смещающем границы памяти: «Много выпил и почти не закусывал — шоколадка, пластинки сыра... Давно так не позволял себе, а тут сорвался... Действительно сорвался — взял и полетел в Париж» (Сенчин 2019: 5). Тема романтического путешествия иронически подсвечена мотивами поиска «райской земли», духовного «града Китежа», который и должен проступить за пеленой дождя: «До конца не вербализованный постимперский синдром, давние мечты советского подростка о Европе оборачиваются в его сознании утопическими поисками тотального душевного единства и полного сживания с созвучными пространствами — от Кызыла, природного мира Тувы до заветного Парижа» (Ничипоров 2019: 622). Надежды героя жестко профанируются, он попадает во «временную петлю», вырваться из которой сам не в состоянии: «День сурка какой-то...» (Сенчин 2019: 360).

Андрей отправляется в Париж сразу после своего сорокалетия, которое отмечает в кофе с символическим названием — «Горыныч». Пир, переросший в попойку, пародирует схватку былинного богатыря со Змеем как собственной смертью, заранее, однако, проигранную. Ситуация заставляет вспомнить и сюжет романа *Ёлтышевы*: «...тот момент, когда, как в сказке про богатыря, нужно было выбрать путь, по которому двинуться дальше, Ёлтышев проспал. <...> появлялась то одна, то другая возможность действительно изменить судьбу. Но он не решался» (Сенчин 2017: 8). В русской традиции душа ушедшего, прощаясь с миром, странствует по земле ровно 40 дней перед вознесением. Герой романа *Дождь в Париже* и чувствует себя словно мертвец: «Сейчас двинет головой или рукой, и навалится... Все навалится. Все сорок прожитых лет. Тяжелые, холодные, липкие, словно вынутые из болота гробы. Они и так наваливались. И наяву, и во сне» (Сенчин 2019: 228). Последние прожитые годы воспринимаются по аналогии с «черным пятном», «дырой» в ткани сознания и подсознания (Дьяков 2010: 185, 440), актуализирующей сюжет Лабиринта: «Топкин сейчас будто кружил вокруг черного пятна, непроглядной ямы, в которую провалились четырнадцать лет его жизни, и пытался что-то стоящее оттуда достать,

что-то теплое, хорошее воскресить в памяти...» (Сенчин 2019: 266). Переживание кризиса провоцирует необходимость в движении, смене ситуации, появлении «Другого» (Тиллих 2015), с которым в романе и связывается Париж.

Лабиринт — театр — винопитие

Вино становится средством, открывающим особое состояние, когда герой находится вне пределов сущего, что в целом соответствует традиции русской классики: от «пьяненьких» Ф. Достоевского до героев Вен. Ерофеева, А. Битова, В. Маканина. В текстах Р. Сенчина, однако, даны и жесткие картины пьянства как социального порока, особенно трагически сказавшегося на судьбе провинции, что стало темой романов *Ёлтышевы* (2009), *Зона затопления* (2015) (Ковтун 2017: 81–87). Здесь автор близок пафосу прозы М. Тарковского (Kovtun, Klimovich 2018: 315–337). Стоит учесть, что Р. Сенчин не создает в текстах развернутой «философии алкоголя», подобно С. Довлатову (Косарева 2002: 45–49) или В. Маканину, алкоголь как вариант глубинного душевного напряжения помогает герою взглянуть на собственную историю с иной точки зрения. В этом отношении ассоциативно близким ему представляется С. Есенин, строки которого вспоминаются в переломные моменты жизни.

Андрей прибывает в столицу Франции налегке, «голым», демонстративно оставив прежнюю одежду, словно самую жизнь, мечтает в Париже купить куртку, как у А. Делона. Его встречает тонкая, изящная девушка-гид, обещая показать знаменитые места — провести по Лабиринту. В гостинице Топкин попадает в уютную мансарду в непосредственной близости к небесам. Все пять дней, однако, он отчаянно пьет, не получая от вина ни удовольствия, ни облегчения, подобно Венечке Ерофееву, стремящемуся в райские Петушки. Андрей не может отказаться от прежних привычек — курит в номере, перестает за собой следить, сутками лежит на диване, пренебрегает экскурсиями по Парижу: «Завтра пойдешь, — гасила его желание похмельная лень» (Сенчин 2019: 96). Пассивность героя есть внутренний страх перед «Другим», которое прочитывается как его собственное бессознательное.

Состояние Топкина — промежуточное между опьянением, тяжелым сном и настоящим, границы между которыми предельно зыбки: «Сам постепенно все глубже погружался в дремоту, наполненную прошлым» (Сенчин 2019: 50). Мир воспоминаний, простирающийся за пеленой похмелья, сна выглядит более реалистично, чем сумрачный, теряющийся за струями дождя Париж: «Заматерился, как умел зло, на себя, так пусто проводящего драгоценное время в городе, о котором мечтал с детства, на это бессилие, навалившееся именно сейчас, на усталость, груз воспоминаний, дождь...» (Сенчин 2019: 236). С детства изучая по книгам музеи, площади старого города, Андрей мечтает оказаться здесь как выйти из пределов

убогих декораций к подлинной жизни: «Довольно восторгаться репродукциями!». В этом контексте базилика Сакре-Кер (фр. собор Сердца Христова), расположенная в самой высокой точке Парижа, и Лувр осознаются сакральным пространством, центром центра: «Лувр — святое» (Сенчин 2019: 73). По логике Лабиринта, именно центр выступает ориентиром, открывает тайну, смысл пути (Цивьян 1996: 318). Сюжет иронически развернут и в сторону истории Цинцината В. Набокова, героев А. Битова, В. Маканина, Л. Улицкой, стремящихся выйти из мира декораций к истине как центру (Ковтун 2014: 233–248).

Пьяные шатания Топкина по ночным улица города не связываются, однако, с облегчением. Париж остается Чужим для него, отзеркаливает полотнами импрессионистов, текстами европейской классики: «И завыскакивали в памяти даже не эпизоды, а блики ощущений от чтения Генри Миллера, Газданова, Хемингуэя, Лимонова, Перрюшо, походов героя “Торькой луны”» (Сенчин 2019: 235). Столица воспринимается как странный театр, фикция. Сближение темы алкоголя и театра — устойчивый мотив прозы Р. Сенчина в целом. Жители Парижа напоминают Топкину марионеток, ожившие наброски на холсте: «Вообще, лица большинства французов казались ему странными, будто взятыми из сборников шаржей» (Сенчин 2019: 391). Лувр, внезапно появившийся из-за дождя: «Открылся сразу рядом, огромный, какой-то бездушный, мертвый...». В Сакре-Кер герой чувствует себя участником пьесы, обмана, который хочется разгадать. Огромный, «широченный, с бритой головой негр», рыдающий у статуи Богородицы, походит на актера: «Это было неожиданно, но так ненатурально, что Топкин стал искать камеру. Наверняка снимают любительский фильм про раскаявшегося этнического головореза. Не нашел. Сделалось неловко, и он вышел» (Сенчин 2019: 379).

Андрей и о себе самом рассуждает «в третьем лице», наблюдает «словно со стороны», как за «отражением», «двойником»: «Вернее, перебирает свою жизнь, как не совсем свою» (Сенчин 2019: 374). Двойник загоняет персонажа в ситуацию Лабиринта, манифестирует все невидимое, тайное, что он прячет от разума, требуя осознания, интеграции в целостное «я», необходимое для полноты жизни. С этим связан и мотив забытых документов — последних опознавательных примет личности: «Без телефона и паспорта в кармане стало жутко — будто оказался в другом измерении» (Сенчин 2019: 361). Судьба Топкина, застрявшего на перекрестке между временами и культурами, предстает в тексте как судьба Человека вообще, не умеющего постигнуть ускользающее время, собственное предназначение, утратившего вкус к жизни, «продолжающего двигаться по тому желобку, в какой его когда-то занесли обстоятельства» (Сенчин 2019: 393). В современной прозе образ Будущего чаще всего представлен символикой «колеи» или «паутины».

Мотив двойничества маркирует в романе и профессиональные занятия героя — специалиста по фотографии, позднее — мастера по установке

стеклопакетов. «Зеркало», «фотография», «стекло» — знаки отраженной реальности, в которой и блуждает человек. В Париже Андрей сам себе напоминает героев известных фильмов, словно примеряет маски, пытается переиграть логику Лабиринта: «Съежившись под порывами ветра, упорно, зло, как герой какого-то французского фильма шестидесятых, шел по узенькой улице вдоль серых, увитых сухими лианами домов с окнами, закрытыми ребристыми ставнями» (Сенчин 2019: 282–283). «“Как Пьер Ришар”, — представил себя со стороны, попытался развеселиться» (Сенчин 2019: 72). Он соотносит свою судьбу с персонажами знакового фильма Романа Полански «Жилец», где участь самоубийцы передается по наследству вместе со съемной квартирой. Нарратор и пытается разглядеть среди круговорота масок подлинное лицо, но тщетно.

Образ Кызыла в зеркале Парижа...

Герою именно из Парижа «происходящее в Туве да и вообще в России видится как через увеличительное стекло, причем со смещенной оптикой» (Сенчин 2019: 325). Топкин, в судьбе которого, как в зеркале, отразилась эпоха «лихих 90-х», перебирает историю советской Империи, будучи в позиции «наблюдателя». Эта роль, когда границы памяти смещаются, вызывает целый спектр литературных ассоциаций — от биографий французских импрессионистов до романа А. Платонова *Чевенгур*, где есть «...такой кусочек про маленького зрителя, который живет в каждом человеке. Он типа наблюдает его жизнь, все видит, но не участвует. Его служба — быть свидетелем. И я долго думал, что так и есть, что этот свидетель не участвует. А недавно понял: он-то и управляет человеком» (Сенчин 2019: 386). Примирение со свидетелем и есть признание человеком собственной природы, возвращающее жизненные силы, перспективу. Тема свидетеля — одна из ведущих в актуальной литературе в целом — от поздних текстов В. Распутина до романов Е. Водолазкина (Ковтун 2018: 76–92).

Своеобразие культуры России и Франции герой пытается осмыслить, прибегая и к различным «горячительным напиткам». Так юность в Кызыле связывается с «водкой» и «пивом», последнее измеряется банками, когда «голову медленно заливало мутное пивное опьянение». В 1990-е Тува уходит из границ русской культуры, начинает усиленно развиваться локальная идеология, национальная музыка, язык. Центр обновленной Тувы символизирует «грандиозное сооружение», построенное на южной окраине города, — «спортивный комплекс с искусственным катком», названный именем Субедея — «военачальника из армии Чингисхана, потом Батыя». При этом русским историкам хорошо известно: «Он на Калке на русских князьях пировал! Он Рязань сжег, Коломну, Москву, Владимир, Киев! Вырезал десятки тысяч в Китае, Средней Азии, на Кавказе, в Восточной Европе! Он кровавый монстр просто-напросто». Тувинские специалисты, однако, видят в Субедей-маадыр гениального полководца, «создателя

великой империи», именно этот аргумент принимает власть: «Воин в монгольских доспехах» появляется в холле спорткомплекса (Сенчин 2019: 302). Так периферия, окраина вытесняет и заменяет собой центр, пространство очуждается, связывается с именем древнего варвара.

Обстановка в Кызыле накаляется, в стычках, драках сталкиваются русские и местные, провинция нищает, спиваются целыми семьями: «У Шолбана, парня-тувинца немного за тридцать, спилась вся семья. Реально спилась, пустив по ветру жилье, вещи, превратившись в бомжей» (Сенчин 2019: 250) — «голых» обитателей трущоб, подземелий. «Алкоголиков, пьяниц в Кызыле всегда было хоть отбавляй. Но раньше это были бытовые алкоголики <...>. Эти же... Андрей нашел вроде бы подходящее слово — “морлоки”. Из книги Герберта Уэллса “Машина времени”» (Сенчин 2019: 256). Жители окраин напоминают «просто трупы», уже не способные ни на что: «Часто случались пожары и выгорали целые кварталы трущоб вместе с пьяными или измученными недоеданием людьми...» (Сенчин 2019: 256). Особенно тяжело пьют представители творческих профессий, в алкогольном угаре срывают концерты исполнители этнической музыки, но и русские коллективы «все сильнее налегали на алкоголь». Здесь Р. Сенчин оказывается близок идеологии С. Довлатова, герои которого пьют, чтобы хоть как-то примириться с действительностью, найти силы для творчества, когда «пьянство расценивается как болезнь, но при этом спиртное выступает как лекарство от жизни, из чего следует, что сама жизнь — болезнь» (Маряничева, Чернейко 2013: 125). Противоречивость такого мироощущения связана с самой природой алкоголя, лишь на время дарующего витальную энергию, забвение реальных проблем, но неминуемо обрывающегося тяжелым похмельем (Веселова 2002: 41–60).

Страшная, выписанная в натуралистических деталях картина «крошечного мира», обнищания, гибели на задворках бывлой Империи дополняется в романе мотивом «наркотиков»: «Потом произошло нашествие наркоманов, ищущих мак» (Сенчин 2019: 253). Молодые музыканты пытаются обрести вдохновение в наркотическом опьянении, друг Андрея, талантливый музыкант Белый «посмурнел»: «Пил он все меньше, зато стал приседать на траву» (Сенчин 2019: 162). Его группа со знаковым названием «Черная лестница» записывает «злой, местами истеричный» альбом «Угасание» и распадается. «Белый был высохший, уже не блондинистый, а плешиво-серый, глаза опухшие, и от него едко, застарело пахло не гашишем — гаш вообще слабо пахнет, — а наскоро высушенной и выкуренной коноплей» (Сенчин 2019: 167). Картины теряющегося за пеленой дождя Парижа оттеняют в сознании героя сцены спившейся, пустеющей Тувы, откуда постепенно уезжают его родители, жены, друзья: «Да почти все уехали из тех, кто не сбухался или не выслуживает пенсию» (Сенчин 2019: 284). Топкин, напротив, чувствует иррациональную связь с этой землей, исход из которой аналогичен преодолению силы Лабиринта.

Ситуация Минотавр и Ариадна — возможен ли исход?

В столице Франции Андрей стремится обрести новый вкус жизни, что оборачивается трагифарсовым поиском экзотических названий, этикеток на винных бутылках, новых ощущений от выпитого — *In vino veritas*. Он бродит по кафе, магазинчикам, где пьет или покупает алкоголь: «В руках перед собой держал набитую бутылками и едой корзину», «Набрал другого крепкого алкоголя — кальвадос, ром, бренди, маленькую плоскую бутылочку абсента с автопортретом Ван Гога на этикетке» (Сенчин 2019: 185). Французские вина, однако, тоже не приносят облегчения: «Состояние было самое паскудное — организм устал от алкоголя, а сон не шел. Водка обычно пришибала его, глаза слипались прямо за столом, а с этим кальвадосом, абсентом — иначе...» (Сенчин 2019: 217). Уставший, потерявший сон герой утрачивает всякие ориентиры, перестает управлять собственным телом, что указывает на психологическое расстройство: «Тело первым сигнализирует о переменах в психологическом состоянии (новая осанка, движения, позы)» (Исмиева 2019: 388). Гостиничный номер напоминает Андрею каюту лайнера, борющегося с непогодой: «Поднялся со стула шатаясь, будто его номер был на лайнере, попавшем в шторм, побрел в туалет» (Сенчин 2019: 210). Подчеркивается мотив *гетеротопии* — «другого пространства», существующего в объективной реальности безучастно к личности, но открывающее «возможность для человека увидеть это «другое» пространство, установить с ним связь, основанную на новом взгляде на мир и себя» (Шестакова 2015: 295). Ситуация гетеротопии позволяет понять «принцип пересечения пространств» (М. Фуко), в случае удачи обогащающий персонажа новым знанием.

В соответствии с древней мифологией Лабиринта — там обитает Минотавр, а спасение приносит Проводник, которые зачастую совпадают в одном лице. Лабиринт, таким образом, скрывает в себе и *чудовище*, и *спасителя*. Такая амбивалентность требует от героя предельной осторожности, хитрости, ибо двойник, Другой, знает о нем все, играет с ним, заманивает, искушает, в пределе способен довести до смерти, убить. Одновременно, проход через Лабиринт заставляет персонажа принять свое глубинное «я». С этим связаны сцены драк, внутренних борений, которые символизируют борьбу духовную и ментальную. Поединок с Минотавром, однако, это и сотрудничество, ведущее к осознанию глубинного травматического опыта, которое создало лакановский «разрыв» (Исмиева 2019: 393).

Из состояния растерянности, одиночества, как из Лабиринта, Топкина в разное время пытаются вывести, спасти три женщины, в той или иной мере реализующие мотив «Ариадны». Первая жена Андрея — Ольга — умна, красива, с сильным характером и деловой хваткой. Для нее 1990-е стали временем личностного становления, вместе с подругами она разворачивает бизнес, открывает модный магазин, путешествует, фактически исполняя обязанности главы семьи. Обленившийся герой, напротив, обу-

страивается в уютной квартире на диване, берет на себя домашние заботы: «И вскоре Андрей как-то расслабился, разленился. <...> Все свободное время, которого было навалом, лежал на диване, смотрел телевизор или видак, слушал музыку, читал...» (Сенчин 2019: 155). Ольга наблюдает за ним словно со стороны: «Как-то странно, продолжительно вглядывалась в него» и, окончательно разочаровавшись, решается уйти. Андрей тяжело переживает разрыв, но остается верен своим привычкам, не выходит из квартиры, пьет, пока обстоятельства не заставляют искать работу — средства к существованию.

Возможность изменить жизнь, преодолеть внутренний дискомфорт вроде бы открывает новый брак с юной Женечкой. «Женечке очень подошло ее имя. Такая пухленькая куколка, каких делали в СССР, но в ней в любой момент мог проснуться пацаненок и повести ее черт знает куда» (Сенчин 2019: 195). Знакомство происходит «в довольно экзотическом месте — в пункте проката байдарок» — гетеротопическом пространстве, инициатива и в этом случае принадлежит героине. Девушка не случайно сравнивается в романе с «пацаненком» и бегущим жеребенком, что выстраивает ассоциацию с «крылатым Пегасом», рожденным из шеи чудовища — Горгоны Медузы. Героиня полна новых идей и планов, но Андрея она «все сильнее раздражала, утомляла не только своей энергией, но и тем, что явственно перерастала его». Топкин чувствует усталость, внутреннее раздражение, мечтает вернуться на свой диван: «И в конце концов произошел разрыв. Он очень походил на разрыв с Ольгой. Сначала Женечка стала уезжать за Саяны, звала с собой и Андрея, но он отказывался» (Сенчин 2019: 263).

Третьей женой героя становится тихая, скромная Алина из работающего старообрядческого рода. Топкин, не испытывающий к избраннице ярких чувств, тем не менее уверен, что она — идеальная жена, которая будет в его полной воле: «С Алиной он чувствовал себя свободно, вроде бы полностью ею управлял, а оказалось, что управляет она» (Сенчин 2019: 345). Герой довольно быстро осваивает сельскохозяйственные навыки, вписывается в заботы большой семьи, ведущей фермерское хозяйство, но и здесь его ждет фиаско. Родные Алины, не выдержав стычек с местным рэкетом и официальной властью, вынуждены уехать, Андрей же решает остаться в Кызыле. Последний разговор с женой, как некогда встреча с Женечкой, происходит на озере, буквально меж двух берегов, символизирующих ситуацию трагического выбора. Свадебный обряд, как показал В. Я. Пропп, обязательно ведет героя к обретению нового статуса, связанного с чередой испытаний (Пропп 1986), и в известном смысле манифестирует идею Лабиринта. Невеста или хотя бы свадебные дары должны быть получены из чужого пространства, что связано с опасностью потери самоидентификации: «Но именно эта потеря и есть залог получения нового статуса. Можно сказать, что такова базовая норма брачного сюжета» (Виролайнен 2015:

19). В романе Р. Сенчина герой, напротив, испытывает страх перед путешествием — Лабиринтом, отказывается от «схватки» с Другим, что обобщается ситуацией длящейся *неопределенности*, исключающей прозрение. Одна из юных приятельниц определяет его статус как «абсолютный кидалт», «человек, который не хочет взрослеть» (Сенчин 2019: 382). Поездка в Париж и есть последний шанс обрести собственный путь, повзрослеть.

Накануне отъезда из Франции герой, преодолев хмель и лень, пытается познакомиться с юной парижанкой, словно сошедшей с полотен Тулуз-Лотрека или Клода Моне: «Лицо интересное, но какое-то неправильное. Слишком узкий и длинный нос, слабые скулы, загнутые книзу углы глаз...», «Над головой — пестрый зонтик» (Сенчин 2019: 391). Его настойчивая бесцеремонность, почти развязность пугают девушку, буквально доводят до слез: «Девушка вскрикнула так громко, что ему померещилось — сюда уже бегут те солдаты с автоматами» (Сенчин 2019: 392). Сцена иронически развернута как в сторону романа Г. Газданова *Вечер у Клер*, где образ героини прочитывается символом Франции, которую стремится разгадать, покорить протагонист; так и к сюжетам великих фильмов о старом Париже — городе опасных связей: «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи, «Горькая луна» Р. Полански. Топкин, кажется, вполне осознает выстроенную культурную парадигму, но не способен разгадать правила игры: «Архетипический слой “лабиринтной идеи” является одной из составляющей игры» (Цивьян 1996: 307). Оказавшись в Париже — центре Лабиринта, тягостных воспоминаний, душевной боли, герой ощущает сужающееся пространство возможного, навязывающее кошмар «вечного возвращения», преодолеть который можно только заняв активную позицию.

Заключение

Таким образом, показывая разрозненный, хаотичный мир, утративший прежние ориентиры, автор ставит героя в ситуацию выбора, требующую поступка, способности к деятельной любви, и тогда выход из Лабиринта возможен в любом месте (Франкл 1990: 54–69). Андрей Топкин, однако, не готов принять вызов Другого, душевная холодность, пассивность естественны для него. По мере развития внутреннего беспокойства, душевного надрыва персонажа его мысли становятся все менее отчетливы, зыбки, навязчивы. Теряются представления о времени как важнейшем факторе самосознания, — как личность он обречен: «Найти выход из Лабиринта без учета темпоральности невозможно: в поединке с Минотавром время всегда в дефиците, счет идет на часы и даже минуты; выйти из Лабиринта — значит успеть в срок» (Исмиева 2019: 395). Алкоголь в этой ситуации только усиливает чувство растерянности и бессилия, спутывает мысли, попойка завершается тяжким похмельем, тупиком.

Проза Р. Сенчина демонстрирует новое представление о мире и человеке. Опора самостоятельного героя не связывается отныне с верой, историческим оптимизмом, родовыми устоями, но находится внутри него самого. В процессе самопознания личность не обретает внутренней силы, не расширяет собственные возможности, оставаясь всегда равной себе. С этим связана и девальвация эмоциональной сферы, персонаж, погружаясь в воспоминания о семье, любимых женщинах, оказывается чужд катарсических переживаний, чувственная сфера сводится к вспышкам сексуальных переживаний, вкусовым ощущениям (прежде всего, связанных с вином), визуальным зарисовкам. Скучность художественных средств связана и с авторской позицией. Р. Сенчин, в отличие от традиции классики, не может, не находит нужным подняться до сочувствия к герою, если тот не способен на действие, на поступок. Поэтому и сравнение образа Андрея Топкина с Обломовым, популярное в современной критике, выглядит бесперспективным. Разность в позиции художников есть отражение времени, актуальной потребности в герое-действителе, а не «нытике на диване»!

ЛИТЕРАТУРА

- Беляков Сергей. «Истоки и смысл “нового реализма”: к литературной ситуации нулевых». *XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык — культура — общество. Материалы международной науч.-практической конференции. Москва, 21 апреля — декабрь 2010 г.* Ульяновск: Ульяновский государственный технический университет, 2011: 164–170.
- Бойко Михаил. «О дивный новый реализм». *Литературная газета* 12 (2010): 18.
- Бондаренко Владимир. «Новый реализм». *Завтра* <<http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071>> 34(509). 2003.
- Веселова Александра. «В темнице тела. Об одной загадке XVIII в.». *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 8. Мотив вина в литературе: сб. науч. тр.* Тверь, 2002: 41–60.
- Виролайнен Мария. «Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства». *Гетеротопии: миры, границы, повествование. Сб. науч. статей.* Вильнюс: Изд-во Вильнюсского университета, 2015: 19–29.
- Генис Александр. *Иван Петрович умер. 3. Статьи и расследования.* Москва: Новое литературное обозрение, 1999.
- Данилкин Лев. *Парфянская стрела. Контратака на русскую литературу 2005 года.* Санкт-Петербург: Амфора. ТИД Амфора, 2006.
- Дьяков Александр. *Жак Лакан: фигура философа.* Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
- Ермолин Евгений. *Медиумы безвременья: Литература в эпоху постмодерна, или Трансавангарда.* Москва: Время, 2015.
- Исмиева Валерия. «Диалоги с Другим: театр и лабиринт (на материале художественного кинематографа 1960–2010-х годов)». *Другой в литературе и культуре: сб. науч. трудов в 2 т. Т. I.* Москва: Новое литературное обозрение, 2019: 383–399.
- Калита Инна. «Дело о “новом реализме”». *Вопросы литературы* 6 (2015): 383–399.
- Ковтун Наталья. «Образ трикстера в романе Владимира Маканина “Андеграунд, или Герой нашего времени”». *Literatūra* 63(2). (2021): 172–191.
- Ковтун Наталья. «Ухрония как структурообразующий прием в романе Евгения Водолазкина “Авиатор”». *Literatūra* 60(2). (2018): 76–92.

- Ковтун Наталья. «Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Улицкой “Сонечка”». *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки* 1 (2014): 233–248.
- Ковтун Наталья. «Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI вв.». *Сибирский филологический журнал* 1. (2013): 77–87.
- Ковтун Наталья. «Историоризация мифа: от “благословенной” Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина)». *Вестник Омского государственного педагогического университета* 4/17 (2017): 81–87.
- Косарева Татьяна. «“Вечный спутник российского литератора”. Алкогольная тема в произведениях Сергея Довлатова». *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Вып. 8: 45–49.
- Маряничева Татьяна, Чернейко Людмила. «Функции “алкогольной” лексики в текстах Сергея Довлатова». *Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология* 4 (2013): 122–127.
- Ничипоров Илья. «Из Кызыла в Париж: геопэтика современного психологического романа (“Дождь в Париже” Р. Сенчина)». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика* 4/24 (2019): 616–624.
- Плеханова Ирина. «О редукации психологизма в новейшей прозе». *Вестник Томского государственного университета* 2/28 (2014): 109–125.
- Пономарева Татьяна. «Маргинальный герой в прозе Р. Сенчина». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика* 2/22 (2017): 274–281.
- Пропп Владимир. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Издательство Ленинградского государственного университета, 1986.
- Пустовая Валерия. *Толстая критика. Российская проза в актуальных обобщениях*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2012.
- Липовецкий Марк. «Политическая моторика Захара Прилепина». *Знамя* 10 (2012) <<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html>>
- Ротай Евгения. «Константы художественного мира в повестях Р. Сенчина». *Политематический сетевой электронный журнал Кубанского государственного аграрного университета*. 77(03). 2012.
- Рудалев Андрей. «Катехизис нового реализма. Вторая волна. Не так страшен “новый реализм”, как его малюют». *XXI век. Материалы международной науч.-практической конференции*. 2011: 170–182.
- Сенчин Роман. *Дождь в Париже. Роман*. Москва: Издательство АСТ, 2019.
- Строганов Михаил. «Об употреблении вина: Пушкин и другие». *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. 2002: 23–29.
- Тиллих Пауль. *Избранное. Потрясение оснований*: пер. с англ./сост. С. Я. Левит, С. В. Лезов. Москва: Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015.
- Франкл Виктор. *Человек в поисках смысла*: пер. с англ. и нем. Москва: Прогресс Книга, 1990.
- Фролов Игорь. «“Новый реализм” как диктатура хамства». *Литературная газета* 11 (2010): 21.
- Цивьян Татьяна. «Путешествие Одиссея — движение по лабиринту». Агапкина Татьяна (ред). *Концепт движения в языке и культуре. Сб. статей*. Москва: Индрик, 1996: 306–324.
- Черняк Мария. *Проза цифровой эпохи. Тенденции, жанры, имена. Учебное пособие*. Москва: Флинта, 2018.
- Шестакова Элеонора. «Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И. А. Бунина». *Гетеротопии: миры, границы, повествование*. 2015: 295–306.
- Kovtun Natalia, Klimovich Natalya. «The Traditionalist discourse of contemporary Russian literature: from the neo-traditionalism to “new realism”». *The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies* 3/4 (2018): 315–337.

REFERENCES

- Belyakov Sergej. «Istoki i smysl “novogo realizma”: k literaturnoj situacii nulevyh». *XXI vek. Itogi literaturnogo desyatiletija: yazyk — kul'tura — obshchestvo. Materialy mezhdunarodnoj nauch.-prakticheskoj konferencii*. Moskva, 21 aprelya — dekabr' 2010 g. Ul'yanovsk, 2011: 164–170.
- Bojko Mihail. «O divnyj novyj realizm». *Literaturnaya gazeta* 12 (2010): 18.
- Bondarenko Vladimir. «Novyj realizm». *Zavtra* <<http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071>> 34(509). 2003.
- Chernyak Mariya. *Proza cifrovoj epohi. Tendencii, zhanry, imena*. Moskva, 2018.
- Civ'yan Tat'yana. «Puteshestvie Odisseya — dvizhenie po labirintu». Agapkina T. (red). *Koncept dvizheniya v yazyke i kul'ture. Sb. statej*. Moskva, 1996: 306–324.
- Danilkin Lev. *Parfyanskaya strela. Kontrataka na russkuyu literaturu 2005 goda*. Sankt-Peterburg, 2006.
- D'yakov Alexandr. *Zhak Lakan: figura filosofa*. Moskva, 2010.
- Ermolin Evgenij. *Mediomy bezvremeny'a: Literatura v epohu postmoderna, ili Transavangarda*. Moskva, 2015.
- Frankl Viktor. *Chelovek v poiskah smysla*: per. s angl. i nem. Moskva, 1990.
- Frolov Igor'. «“Novyj realizm” kak diktatura hamstva». *Literaturnaya gazeta* 11 (2010): 21.
- Genis Alexandr. *Ivan Petrovich umer. 3. Stat'i i rassledovaniya*. Moskva, 1999.
- Ismieva Valeriya. «Dialogi s Drugim: teatr i labirint (na materiale hudozhestvennogo kinematografa 1960–2010-h godov)». *Drugoj v literature i kul'ture: sb. nauch. trudov*. T. I. Moskva, 2019: 383–399.
- Kalita Inna. «Delo o “novom realizme”». *Voprosy literatury* 6 (2015): 383–399.
- Kosareva Tat'yana. «“Vechnyj sputnik rossijskogo literatora”. Alkogol'naya tema v proizvedeniyah Sergeya Dovlatova». *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniya* 8: 45–49.
- Kovtun Natal'ya. «Obraz trikстера v romane Vladimira Makanina “Andegraund, ili Geroj nashego vremeni”». *Literatūra*. 63/2 (2021): 172–191.
- Kovtun Natal'ya. «Uhroniya kak strukturoobrazuyushchij priem v romane Evgeniya Vodolazkina “Aviator”». *Literatūra*. 60/2 (2018): 76–92.
- Kovtun Natal'ya. «Mifopoetika syuzheta o poiske i obretanii istiny v povesti L. Ul'ickoj “Sonechka”». *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki* 1 (2014): 233–248.
- Kovtun Natal'ya. «Patriarhal'nyj mif v tradicionalistskoj proze rubezha XX-XXI». *Sibirskij filologicheskij zhurnal* 1 (2013): 77–87.
- Kovtun Natal'ya. «Istoriorizaciya mifa: ot “blagoslovennoj” Matery k Pylevo (ob avtorskom dialoge V. Rasputina i R. Senchina)». *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* 4/17 (2017): 81–87.
- Lipoveckij Mark. «Politicheskaya motorika Zahara Prilepina». *Znamya* 10 (2012) <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html>
- Maryanicheva Tat'yana, Chernejko Lyudmila. «Funkcii “alkogol'noj” leksiki v tekstah Sergeya Dovlatova». *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya* 4 (2013): 122–127.
- Nichiporov Il'ya. «Iz Kyzyla v Parizh: geopoetika sovremennogo psihologicheskogo romana (“Dozhd' v Parizhe” R. Senchina)». *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 4/24 (2019): 616–624.
- Plekhanova Irina. «O redukcii psihologizma v novejshej proze». *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 2/28 (2014): 109–125.
- Ponomareva Tat'yana. «Marginal'nyj geroj v proze R. Senchina». *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 2/22 (2017): 274–281.
- Propp Vladimir. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki*. Leningrad, 1986.
- Pustovaya Valeriya. *Tolstaya kritika. Rossijskaya proza v aktual'nyh obobshcheniyah*. Moskva, 2012.

- Rotaj Evgeniya. «Konstanty hudozhestvennogo mira v povestyah R. Senchina». *Politematicheskij setevoy elektronnyj zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta*. 77 (03). 2012.
- Rudalev Andrej. «Katekhizis novogo realizma. Vtoraya volna. Ne tak strashen “novyj realizm”, kak ego malyuyut». *XXI vek. Materialy mezhdunarodnoj nauch.-prakticheskoy konferencii*. 2011: 170–182.
- Senchin Roman. *Dozhd' v Parizhe. Roman*. Moskva, 2019.
- Shestakova Eleonora. «Geterotopii goroda-dachi-kurorta v mire I. A. Bunina». *Geterotopii: miry, granicy, povestvovanie*. 2015: 295–306.
- Stroganov Mihail. «Ob upotreblenii vina: Pushkin i drugie». *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniya*. 2002: 23–29.
- Tillih Paul. *Izbrannoe. Potryasenie osnovanij*: per. s angl./sost. S. Levit, S. Lezov. Moskva: Sankt-Peterburg, 2015.
- Veselova Alexandra. «V temnice tela. Ob odnoj zagadke XVIII v.». *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniya*. 8. *Motiv vina v literature: sb. nauch. tr. Tver'*, 2002: 41–60.
- Violajnen Mariya. «Brachnyj syuzhet kak indikator russkih koncepcij prostranstva». *Geterotopii: miry, granicy, povestvovanie*. Vil'nyus, 2015: 19–29.

Наталија Ковтун

IN VINO VERITAS, ИЛИ О КАРАКТЕРИСТИКАМА ИСПИЈАЊА ВИНА
У КИЗИЛУ И ПАРИЗУ (ВЕРЗИЈА Р. СЕНЧИНА)

Резиме

У раду се анализира роман *Киша у Паризу* Р. Сенчина у контексту поетике новог реализма. Јунак је „мали човек“, тешки пијанац, који се нашао под рушевинама пропале Империје. Његов пут од Кизила до Париза и обратно изграђен је као „Лавиринт“, борба са Минотауром као Другим обећава нову перспективу. Вино делује као средство откривања посебног стања, када се човек налази изван граница бића, границе његовог памћења се померају, омогућавајући му да преосмисли живот у целини. Фијаско јунака, неспособног за делање, не изазива саосећање аутора, што је било одлика класичне традиције, али уочава се одраз данашњег времена, које изискује активног јунака.

Кључне речи: Р. Сенчин, *Киша у Паризу*, нови реализам, Лавиринт, алкохол.