

## Литература

1. Гребенщиков Г. Егоркина жизнь: Автобиогр. повесть. Southbery (Connecticut, США), 1966.
2. Гребенщиков Г.Д. Егоркина жизнь: главы из повести / Публ., примеч. и послесл. Н.Н. Яновского // Сибирские огни. 1984. № 12.
3. Гребенщиков Г. Егоркина жизнь: Автобиогр. повесть / Вступ. ст. и примеч. Т. Черняевой. Барнаул, 2004. (Б-ка журнала «Алтай»).
4. Гребенщиков Г. В просторах Сибири. Т. I. СПб., 1913; В просторах Сибири. Т. II. Пг., 1915; Змей Горыныч. Пг., 1916; Степь да небо. Пг., 1917.
5. Гребенщиков Г. Письма в Петербург [письма Е.А. Ляцкому, В.С. Миролюбову, М.В. Аверьянову] / Публ., предисл. и примеч. Т.Г. Черняевой // Алтайский текст в русской культуре. Барнаул, 2006. Вып. 3.
6. Черняева Т.Г. Г.Д. Гребенщиков о Л.Н. Толстом // Там же. Барнаул, 2004. Вып. 2.
7. РО ИРЛИ (Пушкинский Дом). Ф. 266. Оп. 3. Д. 110. 1 л.
8. Гребенщиков Г. В детстве // Жизнь Алтая. 1915. 28 марта. № 65. С. 3; 29 марта. № 66.
9. Гребенщиков Г.Д. Автобиографическое письмо Л.М. Клейнборту // РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 586. Д. 58. 14 л.
10. Клейнборт Л. Беллетристы-самоучки // Современный мир. 1916. № 1. С. 161–178; Клейнборт Л.М. Очерки народной литературы (1880–1923). Беллетристы. Факты, наблюдения, характеристики. Л., 1929.
11. Вольнов, Иван. Повесть о днях моей жизни, радостях моих и злоключениях // Заветы. 1912. № 1–4 (Детство), № 8–9 (Отрочество); 1913. № 9–12; 1914. №1–2, 5 (Юность). Отд. изд., кн. 1–2. СПб., 1913.
12. Львов-Рогачевский В. [Рецензия] // Современник. 1913. № 8.
13. Горький М. Иван Вольнов (1931) // Вольнов И. Избранное. М., 1956.
14. Примочкина Н.Н. Творчество Ивана Вольнова // Вольнов И.Е. Избр. произв. М., 1987.
15. Гр-ков Г. [Гребенщиков Г.]. «Заветы» // Жизнь Алтая. 1912. 22 июля. № 163.
16. Горький М. Собр. соч. 3-е изд. М.; Л., 1947. Т. 9.
17. Вольнов И. Избранное: Повесть о днях моей жизни. Повести, рассказы, очерки. М., 1956.
18. Клейнборт Л. Беллетристы-самоучки (Ал. Чапыгин, А. Бибик, Ив. Касаткин, С. Подъячев, Г. Гребенщиков, Л. Григоров, С. Фомин) // Современный мир. 1916. № 1.
19. Алтаич [Г. Гребенщиков]. Китай идет! (Из воспоминаний детства) // Сибирская жизнь. 1910. 30 марта. № 71.
20. Алтаич [Г. Гребенщиков]. На родине (Очерк) // Там же. 1911. 19 июня. № 135.
21. Краснов Г.В. Вослед Льву Толстому (автобиографическая трилогия М. Горького) // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002.
22. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
23. Гребенщиков Г. Первое путешествие в горы Алтая // Зарница. 1925. № 11.

УДК 82.0:801.6; 82-1/-9

М.Н. Рахвалов

## ТРАНСФОРМАЦИИ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ МОДЕЛИ В ПЬЕСЕ Г. ГОРИНА «ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ СВИФТ»

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

Прежде чем приступить к теме исследования, необходимо остановиться на самом понятии *культурная модель* (КМ), а также на том, что понимается под КМ христианства.

Понятие КМ до сих пор теоретически не обосновано, однако оно имеет большой эвристический потенциал. В первом приближении его можно обозначить следующим образом: это результат формализации устоявшихся связей некоторых элементов в механизмах культурного поведения в самом широком (общесемиотическом) понимании этого слова. Это понятие позволяет обнаруживать не только «вечные тексты» в истории культуры, но

и отслеживать их изменения в ином ценностном и пространственно-временном контексте.

Если рассматривать христианскую КМ с точки зрения заявленной темы, можно сказать, что она представляет собой главным образом культуру писания как такового: это всегда считывание, воспроизведение или переписывание (а точнее, списывание) изначального прототекста (Библии). Кроме того, необходимо вспомнить «слово» как вторую ипостась Троицы, апостолов, ставших в первую очередь писарями, и пр. При этом воспроизведение не обязательно имеет графический (книжный) характер: оно может быть обнаружено в типах пове-

дения, речевой деятельности, а также в разных формах культурного производства (предание, иконопись, художественная литература, музыка и пр.); т.е. речь идет в этих случаях о механизмах перевода как общесемиотическом явлении.

В более общем смысле Библия представляет модель мира, которая, с одной стороны, отнесена в прошлое (как история), а с другой – вынесена за скобки настоящего как вневременный идеал. Возможность удвоения хронотопической характеристики Священного писания и позволяет с его помощью образовывать разного рода «двойников». В этом ряду можно рассматривать второе пришествие Христа, соотнесение пар Бог-Отец/Бог-Сын и Авраам/Исаак, Ветхий/Новый Завет и мн. др. Нужно заметить, что именно эта миромоделирующая функция Библии позволяет внутри христианской КМ отождествлять икону с книгой, человека с иконой и книгу с человеком. И наконец, письменный характер христианства так или иначе отражается в концепте «книги жизни» из «Откровения», коррелирующей с представлением о так называемом Божьем Промысле. В указанном концепте мироздание предстает как текст, причем текст, с одной стороны, уже написанный, завершённый, однако, с другой стороны, парадоксально меняющийся под воздействием свободной воли каждого отдельно человека.

Христианская КМ связана со специфическими инверсиями («первые станут последними» и т.п.), более того, именно в Новом Завете была задана новая версия иерархической вертикали: ближе к Богу не тот, кто с точностью следует букве заповедей (как пресловутые «книжники» в словах Христа), а тот, кто, скорее, признает себя грешником («сберегший душу, потеряет ее»). Крайним проявлением (верхней точкой) этой вертикали стало распятие Христа и снисхождение в ад, как высшая форма самоотречения, и воскресение, как высшая форма проявления Божественной благодати. Все сказанное, думается, имеет непосредственное отношение и к тексту пьесы Горина о «доме, который построил...»: «самоустранение» (черная повязка на глазах, молчание) Свифта как автора всего, что происходит вокруг него в пьесе, заканчивается не только «переменой мест» слагаемых (автор – герой, Свифт – Симпсон), но и путешествием в страну мертвых, т.е. явным коррелятом пасхальных событий.

Прежде чем приступить непосредственно к теме исследования, следует заметить, что пьеса Горина, как и Библия, по большому счету, являются эпическими формами. Это проявляется, например, в кумулятивной, восходящей к самым ранним формам культуры организации материала: и горинский и библейский текст состоят из

множества не связанных причинно-следственными отношениями блоков-сцен, последовательно разворачивающихся по мере развития сюжета. При этом их логика определяется не синтагматической, а парадигматической связью: между собой они могут и не иметь корреляций, но все они имеют общую отнесенность к другому уровню текста: к свифтовскому, библейскому как культурной модели.

Кроме того, нужно указать на наличие двух и более равноправных линий действия. Сложно сказать, кто в пьесе Горина является главным героем: автору не менее важна история Глюма и Флима, великана, рыжего констебля, чем все, что связано с изменением поведения Симпсона. Более того, эпизод, связанный с историей констебля Джека вообще оказывается композиционным центром пьесы (действие его происходит на границе раздела первой и второй частей пьесы и имплицитно выделен названием текста: «Дом, который построил...»). Аналогичный механизм представления можно обнаружить, например, в Новом Завете: несомненно, главным «героем» в этом библейском тексте является Христос (Бог), однако сам он все время как бы «отходит» на периферию повествования, тем самым переводя его в другой «регистр» – рассказывается либо притча, либо создается притчевая ситуация (как, например, в ситуации с блудницей). В центр повествования выходят простые люди: мытарь, слепец и пр. Эта общность плана выражения, связанная с эпической основой обоих текстов, дает дополнительное основание для их соотнесения.

А теперь обратимся к пьесе Горина. Первое, что обращает на себя внимание, – это четкие «книжные» рамки текста – он начинается с белого стиха в репликах героев и им же заканчивается. В начале стихотворные реплики коротки, отрывисты, расчитаны на немедленный ответ.

Доктор. Эй, господа, скажите, что случилось?  
По ком вдруг колокол печально зазвонил?  
Кто умер?  
Первый горожанин. Умер Свифт... [1, с. 7].

Заканчивается пьеса незавершённым («длящимся» в многоточии) текстом доктора, ставшего летописцем Дублина: он «записывает» эпизод очередной «смерти» Свифта для истории.

Доктор (*записывает*)  
На крик толпы я выбежал на площадь  
И там увидел Джонотана Свифта –  
Лежал он неподвижно на земле...  
.....  
А жив он или нет, не нам судить... [1, с. 89].

Пространство между прологом и последним фрагментом заполнено обычной неритмизованной прозаической речью, так что в тексте образуются достаточно заметные «линии сгиба». Пьеса в определенном смысле перестает быть «наивным» текстом, она с самого начала «отказывается» от намерения создавать иллюзию реальности, как бы открывая занавес собственной «сделанности». Однако тем самым, как представляется, недвусмысленно указывается и на необходимость трансформации читательской функции: ритмизованная форма в начале и в конце на фоне отчетливой прозаической речи в основной части парадоксальным образом требует уже не со-переживания или даже вживания, а, напротив, – иронического (а значит, и эпического, ибо ирония – это чисто эпический прием) дистанцирования. Об этом, правда не так прямо, говорится и в эпиграфе: «Распределяя работу своего мозга, я счел наиболее правильным сделать господином вымысел, а методу и рассудку поручить обязанности лакеев. Основанием для такого распределения была одна подмеченная у меня особенность: я часто испытываю искушение быть остроумным, когда уже не в силах быть ни благоразумным, ни здравомыслящим...» [1, с. 7]. Эпиграф задает общий тон тексту, который, надо сказать, вообще свойствен Г. Горину: его стилевую доминанту можно обозначить гоголевским определением «смех сквозь слезы».

Далее необходимо сказать, что чтение и «писание» – основные занятия действующих лиц в пьесе: Ванесса и Эстер постоянно ведут журнал и читают Свифту свежую корреспонденцию и прессу, Симпсон пишет историю болезни и все время пытается прочитать книгу Свифта, Свифт и Эстер читают «Записки опекунского совета» и, наконец, Свифт вместе с Симпсоном пишут 5-ю часть «Путешествий Гулливера». Кроме этого, достаточно часто герои пьесы просто пересказывают содержание произведений Свифта. Однако наиболее интересным фактом, с точки зрения поднятой темы, является то, что «Путешествия Гулливера» оказываются в определенном смысле моделью описываемого в пьесе мира: они выступают в дескриптивной функции («Родом он был из Бробдингнега. Это – страна великанов, описанная Свифтом... Вы, конечно, читали о ней?» [1, с. 34]), в герменевтической функции («Прочтите книгу декана, сэр... Вдруг вам что-то станет понятней...» [1, с. 27]), и, наконец, они выполняют непосредственно миромоделирующую функцию: «Все им давно написано. Вы должны понимать, что столь подробное и художественное описание может вызвать и у всего народа довольно зримую галлюцинацию...» [1]. Мир становится изоморфным книге, причем «написанность» всего происходящего, как оказывается, можно понять лишь

при условии структурной включенности в текст: это происходит с доктором Симпсоном, когда он открывает в себе Гулливера. Другими словами, текст приобретает способность *всегда писаться здесь и сейчас*; герой в каком-то смысле не жестко закреплен в тексте, он «путешествует» сквозь текст. Он написан, дан, но не задан: его означаемые способны примерять на себя, как маски, разные означающие. Поэтому, как кажется, и не так важно – является ли Симпсон Гулливером, а Свифт – актером, важнее текст как их общий знаменатель. Их взаимное двойничество оправдано текстом.

Тем более существенным оказывается тот факт, что «автор» (Свифт) и «герой» (Симпсон) «встречаются» в момент создания нового текста: 5-й части «Путешествий», в контексте рассматриваемой культурной модели приобретающей, с одной стороны, апокрифический характер, а с другой – характер синтетический, так как, возможно, четыре евангелия связываются с иудейским пятикнижием и, далее, со «второй» частью Нового Завета («Откровение» и «Деяния» апостолов; собственно говоря, содержание пьесы и представляют «деяния» свифтовских апостолов (актеров) и апокалиптические мотивы, связанные с летающим островом). Более того, в процессе написания 5-й части автор и герой меняются местами, происходит своеобразная инверсия – Свифт становится героем, а Симпсон автором, устанавливается своеобразное равноправие двух различных эстетических позиций. И дело даже не столько в том, что многое в образе Свифта явно отсылает к образу Христа, сколько в том, что для путешествия в страну мертвых необходим в первую очередь автор, необходимо нравственное и эстетическое завершение извне. Именно поэтому, как представляется, ежедневная смерть Свифта в 5 часов (что, несомненно, коррелирует с 5-й частью «Путешествий») и имела свой рекуррентный, дурной характер. Именно поэтому, по всей видимости, Эстер и могла сказать: «Прочтите книгу, сэр... Может быть, тогда вы поймете, что в этом доме со смертью особые счеты – здесь все умирают и не умирает никто...» [1, с. 28]. Интересно заметить, что в указанном отрывке не уточняется, какую книгу необходимо прочесть – расширение контекста фразы, конечно же, позволяет понять, что имеются в виду те же «Путешествия», однако подобная двусмысленность вполне может неявно отсылать и к этимологии Библии (от греч. «книги»).

И коротко о вертикальной организации пьесы: при всей равноправности ее структурных элементов [2] она имеет четкую аксиологическую иерархию, выражающуюся в доминанте топографического верха над низом. Особенно ярко это выражается в образе великана Глюма, рост которого неразрывно связан с нравственной организацией лич-

ности: «Сэр, у великанов, к сожалению, все чрезмерно – зрение, слух, совесть...» [1, с. 53] (интересно заметить, что смерть положительно на него повлияла с этической точки зрения – он начал расти). Кроме того, необходимо отметить яркую этическую коннотацию летающего острова, коррелирующего с общим концептом неба (и, соответственно, возмездия), являющегося его прямым эвфемизмом, а также напрямую связанного с будущим (лапутяне оказываются «гостями из будущего»). И наконец, менее значительные моменты проявления вертикальной ориентации пьесы ощущаются через Некто, одежда которого является как бы диахроническим срезом западноевропейской истории («английский котелок, сюртук, внизу что-то среднее между юбкой и туникой. На ногах – обувь, напоминающая древнегреческие сандалии» [1, с. 10], а также через описание дома Свифта («Множество окон и дверей, в глубине – крутая лестница, уходящая куда-то вверх» [1, с. 7]).

Относительно трансформации христианской культурной модели в пьесе Г. Горина необходимо заметить еще следующее. Во-первых, описанные инверсии в «Доме...» не имеют, как в Новом Завете, ни религиозного, ни нравственного характера. Как представляется, они стали формой осмысления исключительно эстетических вопросов: взаимоотношений автора и героя, природы художест-

венного творчества, а также связи между произведением и его автором. Во-вторых, если механизмы воскресения в «Доме...» и в Новом Завете в целом структурно изоморфны, то «содержание» воскресения в обоих источниках достаточно различается: у Горина автор необходим для смерти (завершения героя), в христианской культурной модели «автор» (Бог) необходим в большей степени для воскресения. Мотив воскресения в «Доме, который построил Свифт» тяготеет к народной смеховой культуре средневековья, к ритуалу осмеяния и снижения, неслучайно Симпсон в порыве отчаяния восклицает: «Зачем меня притащили сюда, в этот странный дом, построенный неизвестно для кого?.. Будь он проклят со своими розыгрышами и мистификациями! Здесь нет ничего святого! Смерть, любовь, вера – лишь повод позубоскалить!» [1, с. 71]. Таким образом, тот иронический (эпический) настрой, который изначально был задан в эпиграфе, имеет наибольшее развитие в финале:

Коснулся я его руки холодной,  
Припав к груди, услышал тишину,  
И лишь собрался объявить о смерти,  
Как вдруг заметил, что он краем глаза  
Мне весело и дерзко подмигнул... [1, с. 89].

Поступила в редакцию 19.12.2006

## Литература

1. Горин Г.И. Дом, который построил Свифт. М., 1997.
2. Рахвалов М.Н. «Дом, который построил Свифт» Г. Горина: название как метатекст // Молодежь и наука. Томск, 2006.

УДК 82.0:801.6; 82-1/-9

Л.С. Кислова

## ОБРАЗ «РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМЕ

Тюменский государственный университет

В отечественной драматургии последних десятилетий отчетливо обозначилась тенденция к изображению женщины, способной на самые непредсказуемые поступки и готовой к любого рода авантюрам. Чрезвычайно востребованы оказались такие героини, как Кармен (образ художественный) и Мэрилин Монро<sup>1</sup> (человек, реально существовавший), они привлекают художников своей неразгаданностью, таинственным очарованием.

В драматургии конца 1980-х – начала 2000-х гг. явлен противоречивый образ Кармен: святая и

грешная, жестокая и ранимая, жадная и бескорыстная, страстная и холодная, обожаемая и презираемая, новая Кармен вызывает ужас и восхищение одновременно. Двойственность, присущая личности строптивой цыганки, способствует созданию в произведениях о Кармен особых смыслов. Что же касается мифа о Мэрилин Монро, то создаваемый еще при жизни актрисы (активно творимый и ею самой), он впоследствии трансформируется, приобретая новые очертания, и превращается в один из самых грандиозных голливудских проектов.

<sup>1</sup> В цитируемых текстах написание имени Мэрилин варьируется: «Мэрлин» (Э. Радзинский), «Мерлин» (А. Вознесенский), «Мерилин» (Д. Липскеров), «Мурлин» (Н. Коляда).