

ОЛЬГА КОМАРОВА

А дальше что? (О прозе В. Нарбиковой)

В русской литературе последних двух десятилетий XX в. произошли огромные изменения. Вхождение в литературный обиход после 1986 г. многих возвращенных из небытия произведений повлияло на литературный процесс, не только на идеологическую основу прозы, но и на ее эстетику. Произведения, написанные в разное время, опубликованные почти одновременно создавали впечатление, что перепутались разные периоды литературного развития, что произошел взрыв. По окончании публикации ранее запрещенных произведений литературный процесс приобрел новые очертания. Но новые очертания приобрело и все общество, пережившее коренные социальные и политические потрясения. Значение художественной литературы в обществе изменилось, она утратила свойственный ей ранее характер властительницы дум, философское и политическое наполнение, зато усилилась роль ее эстетических характеристик.

Литература 1990-х годов отличается большей стилевой дифференциацией, с одной стороны, а с другой, взаимодействием разных стилевых тенденций. В литературу вошли новые имена. В критике принято говорить о постмодернизме, причем сам этот термин весьма расплывчат, в основном его понимают как закономерную реакцию на утрату традиционных ориентиров, на монолизм русской литературы 1960-70-х годов. Постмодернизм, по словам И. Ильина касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, то есть затрагивает ту область «где на первый план выходит... глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» (Ильин 1998:25). Одно из первых имен в новой литературе — Валерия Нарбикова.

Валерия Нарбикова (родилась в 1958 г. в Москве, окончила Литературный институт им. Горького) заявила о себе в литературе первой напечатанной повестью в 1988 г. и громким скандалом, о причинах которого мы поговорим позже. Ее имя прочно свя-

зывают с постмодернизмом в русской литературе. За короткое время одна за другой появились не только повести, но и романы. «Равновесие света дневных и ночных звезд» (1988), «План первого лица. И второго» (1989), «Ад как Да — ад как да» (1991), «Около эколо» (1992), «Шепот шума» (1994), «И путешествие...» (1996) и другие. Ее произведения переведены на многие иностранные языки.

В произведениях Нарбиковой в значительной степени предугаданы те направления, по которым стала развиваться проза 90-х гг., особенно малые формы, существующие в особом мире, в котором «нет ни закона, ни свободы, это мир случайный и фатальный: художник нащупывает во мраке то, что попало, так сказать, под руку, на что наткнулся особенно больно, и составляет из этих отдельных элементов мира некую комбинацию, соответствующую его представлениям и догадкам о связях и субординации нащупанного» (Непомнящий 1987:18). В произведениях Нарбиковой фигурируют не совсем обычные для литературы советского времени люди — герои лишены социальных связей, у них нет никаких обязанностей перед семьей, никаких обязанностей перед обществом, зато есть полная сосредоточенность персонажей на собственном ощущении полноты жизни в прямом, физическом смысле слова. Характерны в этом плане размышления одного из персонажей по поводу измен жены: «И Александр Сергеевич подумал, что, может, она и не виновата, Киса, просто она гедонистка, и она питается не только мужчиной, но и самой жизнью. Она ее пьет, ест, смотрит и поглощает, и она каждую секунду живет. И в каждый миг она требует от момента жизни наслаждения.» («И путешествие», 23) Показателен набор глаголов, подчеркивающих интенсивность физического ощущения каждого проживаемого героиней момента жизни — ест, пьет, смотрит, поглощает.

Для эстетики постмодерна нехарактерно линейное развитие сюжета. И в прозе Нарбиковой действительно присутствуют многие типовые признаки постмодернистской эстетики: фрагментарность, принцип монтажа, культ цитирования. Автор как бы застаёт своих героев в определенный момент их жизни и сразу вводит нас в самый центр происходящего, не удосуживаясь сообщить читателю несущественные для него (и читателя) детали: возраст, внешность, да и самые занятия героев не суть важны, важно их

собственное отношение к тому, что с ними происходит. Типично также для постмодернистской литературы, что персонажи наделены творческими профессиями (художник, поэт, критик), это совпадает со стремлением автора вступить в диалог со своими героями, «сама реальность для постмодерниста — это всего лишь... пестрое сплетение интертекстов.» (Липовецкий 1997:22)

Характерное для постмодернистской литературы пренебрежение к хронологически выстроенному сюжету призвано приблизить действие к хаотичности и нарочитой случайности потока жизни, в которой все случайно и призрачно, сны смешаны с действительностью, а герои свободно перемещаются и во времени, и в пространстве. Критики отмечают эту черту модернистской литературы: «новая российская проза, продираясь сквозь традиционную интерпретацию действительности, выводит нас на некую «новую реальность», выступая тем самым в роли «убийцы закосневшей мифологической системы»». (Галина 1997:20)

Интеллектуальные персонажи Нарбиковой задаются глобальными вопросами бытия — проблемой связи отдельного человека с миром природы, пытаются определить для себя, в чем тайна жизни. Именно поэтому так нарочито условен внебытовой мир ее героев, так велика сосредоточенность на невозможности проникнуть в духовный мир другого, даже очень близкого, человека: «Нет таких книг «У меня в доме муж», или «Как ухаживать за женой», или «Возлюбленная — зимой». А ведь это очень важно, это часть жизни — летом и зимой. И нужно знать, как с ними обращаться». (231) Здесь и в дальнейшем цитаты по изданию: В. Нарбикова. Избранное или Шепот шума. Изд. «Новая волна». Париж – Москва – Нью-Йорк. 1994.

Герои Нарбиковой ощущают себя в центре вселенной, жизнь других лишь оттеняет собственные переживания: «один человек живет, а все остальные как бы фон, отсюда переходы из плана в план... Мертвые все прибывают, а живые все убывают. И мертвых становится все больше, и они такие умные, и талантливые и близкие. А живым надо еще доказать живым, что они умные и талантливые, потому что они живут среди живых» (232) Отсюда излюбленное для писательницы «киношное» видение жизни героев — первый и второй план, изменение мироощущения в зависимости от твоего отношения к окружающим тебя людям, от их роли для

твоего внутреннего мира, центром которого является стремление к внутренней гармонии. Это стремление героев к постижению духовной гармонии, к познанию мира является в прозе Нарбиковой тем лейтмотивом, который связывает ее творчество с лучшими традициями русской литературы XIX века. Эти поиски проявляются в сфере личных, эмоциональных переживаний, и, в первую очередь, любовных. Тот скандальный интерес, который вызвало первое напечатанное произведение Нарбиковой «Равновесие света дневных и ночных звезд» и объясняется непривычным для тогдашней советской прозы утверждением того огромного значения, которое имеет в жизни людей физическая близость, и откровенностью в ее изображении. Едва ли не впервые в русской литературе главным в любовных отношениях героев Нарбиковой становится секс, причем физическая близость вовсе не обозначает любви. Герои сами не всегда понимают, что толкает их друг к другу, какая сила движет ими. Потрясающая языковая изобретательность проявляется автором в откровенном описании эротических сцен, в поразительном умении иносказания. Приведем одно из описаний интимной сцены: «И никак не могли наговориться про то-то и то-то, про то, как здесь и как здесь, про то, как здесь больше, чем там, а там совсем другое и не такое, как тогда, потому что в тот раз было немножко больно, что люблю сто раз, только пусть будет сию же минуту, тогда пусть наоборот, потому что так не получится.» (72) — мы видим, как автор виртуозно избегает прямых наименований, предмет речи скрыт под неопределенными местоимениями и парными наречиями времени и места «здесь — там, в тот раз — сейчас», но при этом воссоздается естественная интонация живой речи с неожиданным включением личной формы «люблю», переводящей описание из авторской в прямую речь. Это излюбленный прием писательницы — апеллировать к воображению, личному опыту читателя, которые должны помочь увидеть всю картину. «Она скакала на нем так весело как «мороз и солнце день чудесный». Они ускакали далеко, там даже не было одежды, зато додумывалась заветная мысль Карлейля об одежде: что если сапоги и пальтишко — это человечья одежда, человек это сам придумал, на это способен, то моря, небо и горы — это божья одежда, это бог сам придумал, он на это способен. Отматфейн надел на себя куст. Сана надела чулки для разврата. Божьи чулки

были прозрачные — ручейки.» (69). В этом описании эротической сцены автор возвращает героев к ощущению своего единения с природой, с космосом. Вместе с тем по приведенной цитате видно, как естественно автор включает в текст литературные реалии, создавая более широкий культурно-ассоциативный ряд — здесь и обыденность с детства знакомых пушкинских строк, возвращающих читателя к незамутненно-детскому ощущению счастья, и изысканность философии Карлейля, предполагающая некоторую интеллектуальную подготовленность читателя. При невиданной для того времени откровенности описаний эротических сцен и вызывающей сосредоточенности героев только на своих ощущениях, неудивительно, что Нарбикова стала культовой фигурой для молодой интеллектуальной элиты тех лет. Это для них Нарбикова открыла возможность полной концентрации на том, что мир дается только в чувственных ощущениях.

Однако автор ведет читателей дальше, герои оказываются связанными через свои ощущения со всей природой, с миром космоса, диалоги героев полны рассуждениями о сущности бытия, приближаясь к отвлеченно-притчевому характеру представления действительности: «И дальше начинался рассказ про второй план. Что вот есть любимый человек. «Это я?» — «Это ты», и он как бы первый план, и еще несколько человек, которые как бы второй план, не люди вообще, а именно люди: женщины, мужчины, которые нравятся или даже не нравятся, но имеют отношение к любимому человеку, поэтому занимают место.» (27) В рассуждения лирической героини, которые незаметно возникают из авторского повествования (индикатором становится модальное слово «вот») вплетаются вопросы ее собеседника, возникает многоголосие, нарочито недоговоренные предложения окрашены личной интонацией, все это завораживает читателя иллюзией сочувственного наблюдения за рождением мысли, концепции жизни. Концепция жизни, при всем при том, достаточно размыта, а нарочитая стилизованность под детскую простоту приводит к банальности и поверхностности. Этот излюбленный пример смешения авторской и прямой речи, описания и диалога доведен Нарбиковой до совершенства и проходит через все ее произведения, сравним следующие размышления героини, а может быть, и автора (границы речи повествователя и персонажей опять стерты) из последней

повести: «Вот, что было странно, что с одним человеком человек живет, а другого вспоминает, и так до бесконечности: как будто он никогда вообще не присутствует ни с одним человеком, он только и живет сначала с ним, чтобы потом его вспоминать, а не жить с ним; а почему это? и самое сладкое воспоминание — это то, что этот человек не позволял. Запрет. Запретный плод сладок! Запрещено. По газонам не ходить. Ходят. Не красть! Крадут. Не прислоняться. Руками не трогать. Не прелюбодействовать. Все равно! Не убивать. Не умирать. И вообще лучше не жить, не курить. А может, жизнь — это и есть нарушение. Может, это преодоление запрета, может, жизнь это и есть то, что нельзя. Жить, потому что нельзя жить.» («И путешествие», 15) Философское обобщение достигается настойчивым отвлеченным размышлением про обобщенного «человека». Естественность речи имитируется разорванностью коротких предложений и разговорной формой предположения «может», а также смешением цитат из таких разных источников как библейские проповеди (не убий, не прелюбодействуй) и объявления (не прислоняться, руками не трогать). Некоторые критики довольно раздраженно говорят о «вязкости» текста у Нарбиковой, о его невнятности (Нефагина: 1998). На наш взгляд, размытость авторской и прямой речи сознательна, она приближает текст к структуре акта говорения. Сама Нарбикова говорит об этом так: «Это попытка диалога в вакууме: человек задает вопрос, другой на него не отвечает, тогда первый сам отвечает на собственный вопрос.» (Нарбикова 1997:68)

Для меня Нарбикова — это виртуозное владение словом. Слово в ее произведениях всегда есть «высказывание в квадрате» (по формуле Умберто Эко), т.е. высказывание, оснащенное и отягощенное множеством аллюзий и подразумеваемых источников. Сама писательница признается: «Слова это только шум... слову мало слова..., в слове мало слова... в слове есть страх слова.. слово — это несостоятельность мысли, героем романа являюсь я — язык». («И путешествие», «Знамя», 1996, № 6). «Словом можно играть», — пишет Нарбикова далее, и тогда встает вопрос о цели такой игры.

Характерное для постмодернистской литературы упоение словом сказывается в произведениях Нарбиковой в структуре как авторских описаний, так и речи героев. Автор конструирует псев-

до-детскую простоту логической структуры, простые короткие предложения подчеркивают навязчивую цепкость пришедшей в голову мысли. В критике это называется «тавтологическим письмом»: «И получалось, что у каждого творца есть свой ребенок, которого творец сильнее всего любит. И только последнего творца никто не любит как своего ребенка. Саночкина мама любит Саночку как своего ребенка, Саночкина бабушка, которая умерла, любит Саночкину маму как своего ребенка, бог любит своего сына как своего ребенка, а кто же любит бога как своего ребенка?» (70) Автор создает интонацию детской речи не только лексически — намеренная бедность словаря, отсутствие эпитетов, уменьшительные формы «Саночка, мама, ребенок» — но и параллельностью структуры предложений, тогда как обобщение достигается употреблением вневременного «исторического настоящего» — «любит».

Я говорила выше, что произведения Нарбиковой существуют в переводах на иностранные языки, это представляется мне невероятно сложной задачей. Переводчику надо хорошо знать русскую поэзию, чтобы понять литературную отсылку в такой, например, цитате: «Большая Медведица была сейчас скрыта, и многим чуть-чуть, Тютчеву в том числе, было жалко, что на дневном небе не видны звезды.» (71) Или еще более завуалированная цитата при описании эротических ощущений и мысленных странствований героини: «Рядом валялась околевшая пальма, но ее некому было воспеть, потому что ее поэт умер. А так бы поэт написал, вот, мол, пальма, ты оторвалась от своих родных сестер, и тебя занесло в далекий холодный край, и теперь ты лежишь на чужбине.» (69) Вероятно, в переводе необходимо эти аллюзии пояснять. Для русского же читателя создается узнаваемый литературный фон и элемент игры, столь явственный в постмодернистской литературе.

Произведения Нарбиковой наполнены литературным подтекстом. В этом подтексте смешиваются самые разные мотивы — от мифологии до перифраз русских сказок: «Там был месяц со своей звездой, там был Хронос со своей Лизой, и я там был, мед-пиво пил...» (51) Перед переводчиком стоит задача не только узнавания скрытой цитаты, но и поиска решения передачи ее роли в тексте средствами другой культуры.

Интертекстуальность представлена не только цитатами и парафразами, она ощущается и в необычных именах. Часто они несут насмешливо-литературные коннотации, например, такие как Додостоевский и Тоестыльстой (последняя фамилия доставляет массу хлопот наборщикам — опечатки столь многообразны, что наводят на мысль, а, может, это авторские вариации? Жаль, я не смогла это проверить по другим изданиям). Героиня по имени Ира часто оправдывает свои поступки тем, что ее зовут Ирра, и следовательно она иррациональна. Выше упоминалась псевдо-армянская фамилия Отматфеян. А чего стоит совершенно непроизносимая фамилия Чящяжышын, наводящая на мысль о «чаше жизни»! В романе «Шепот шума» персонажи носят имена, похожие на шифрованные: Н.-В (Нижин-Вохов)., Дон Жан, Свя... Иногда это напоминает скорее отголоски устной речи, привычного в неформальном общении изменения полного имени, а такие имена, как Василькиса, Сандулия или фамилия аГусев воспринимаются просто как шутка автора.

Автор умело имитирует поток сознания, когда короткие предложения сцеплены ассоциативной связью или многозначностью слова: «Люди скопились. Никто не летал. Никто. Трагически ни один самолет. Даже поезд не летел. И теплоход. Все сидели и ждали. И все сидели как все. И все как один. И Вера сидела. И народ, который сидел, он, народ, одновременно ходил, лежал, спал, ел и бодрствовал...» Читатель узнаёт крылатые выражения «все как один» и «один как все», это из арсенала советской печати. В данном отрывке глагол «сидеть» в переносном значении «ждать вылета» противопоставлен употреблению в своем прямом значении, как это свойственно разговорной речи. Нередко этот чисто лингвистический прием усиливает метафоричность высказывания, как в случае с поездами и теплоходами, которые не летали. Отметим также характерные для устной речи повторы отдельных слов.

Игра словом нужна Нарбиковой не только как средство воссоздания богатства непринужденной устной речи и как подтекст, но и просто для иллюстрации того, что язык сам по себе неистощимо многогранен. В произведениях Нарбиковой создается магия слова.

Как я уже отмечала, Нарбикова любит начинать свои произведения с середины, окуная читателя в поток чужой жизни, вот

начало первой опубликованной повести: «Ей хотелось известно что, известно с кем. Но «известно кто» не звонил, зато звонил неизвестно кто. На свете тоже было неизвестно что. Вчера обещали, и шло то, что обещали. Снега не было ни в одном глазу, зато был разбойник в Аравии, был разбойник Варавии, был разбойник Варавии, был разбойник Варавва.» (67) Поиграв с многозначностью «неизвестно кто», автор использует штамп речевого обозначения прогноза погоды — «вчера обещали», а затем нарочито не к месту употребив фразеологизм «ни в одном глазу» о снеге, переключается по ассоциации с Аравийской пустыней к библейскому разбойнику Варавве. На таком фоне просто шалостью кажется такая игра: «На автобусной остановке стояли люди, тояли, ояли, яли, ли и замерзли» (18). Действительно, для автора главное — показать возможности языка.

В языковой игре стерты не только временные и пространственные координаты, переплетаются также и приметы подлинной действительности разных стран. Так, в последней повести героиня выходит для решительного объяснения с мужем на кухню: «А собственно, и не было на кухне никого кроме них. Даже слесаря не было. Никого. Ни на одном языке можно послать... а на другом можно пойти. И живому таракану в Москве Александр Сергеевич сказал: «Пошел на..» И таракан уполз, его не надо давить, он понимает по-русски.» (с.23) Интересна как стилистический прием разбивка текста и нестандартное использование орфографических знаков — это символы тянущейся нити мысли, придающие ей кажущуюся значительность. Разговорное «послать на» обыгрывается конкретным результатом «и таракан уполз», а вся ситуация окрашена непривычным для российского быта ощущением отсутствия неполадков с сантехникой (даже слесаря не было), с неожиданным для читателя пониманием того, что герои расстались при неожиданном упоминании Москвы.

Чтобы полностью оценить сложность текста надо иметь не только хорошее знание языка, но и основательное знакомство с речевыми штампами: «Трагедия нелетной погоды могла произойти только в одной стране, только в одной, во всех других странах все летало великолепно...» (207) — скрытая марксистская цитата о «возможности победы социализма в одной, отдельно взятой стране». На той же странице чуть ниже находим еще одну примету со-

ветской идеологии: «Она думала, как же я тебя люблю, вокзал, какие же вы, поезда, хорошие люди, какие душевные. А самолет — это коммунизм, наша цель, вперед к самолету» — читатель неизбежно споткнется, невольно вспомнив привычный лозунг «вперед к коммунизму», тогда как еще один штамп — «хорошие, душевные люди» в неожиданном применении к поездам создает известный юмористический эффект.

Многослойность ее текстов, богатства литературных и социальных коннотаций и лингвистического экспериментирования со значением и формой слова составляют ценность прозы Нарбиковой. Да, она ввела в литературу эмоциональность юношеского открытия мира физической любви и ощущения себя как песчинки в запутанном и малопонятном мире, но и автор и читатели за это время повзрослели и многое пережили. Более позднее прочтение ее произведений ставит вопрос о перспективах такой манеры письма и видения мира в изменившихся условиях преобладания новых тенденций. Молчание Нарбиковой с 1996 г. кажется симптоматичным. Ее имя уже вошло в историю постмодернизма как образец обнаженно эротической и одновременно метафорически кодированной экспериментальной прозы (Erstein 1999:490). А дальше что?

Литература

- Галина. М. (1997) Литература ночного зрения. *Вопросы литературы*, № 9-10.
- Ильин И. (1998) *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва
- Липовецкий М. (1997) *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург.
- Нарбикова В. (1997) Литература как утопическая полемика с культурой, *Постмодернисты о посткультуре*. Москва.
- Нефагина Г. Л. (1998) *Динамика стилевых течений в русской прозе 1980-90-х годов*. Минск.
- Непомнящий В. (1987) *Поэзия и судьба*. Москва.

Epstein 1999: *Russian Postmodernism. New Perspectives on post-Soviet culture*. By Mikhail Epstein, Alexander Genis, and Slobodanka Vladiv-Glover. New-York—Oxford.

Summary: And What Next? On the Prose of V. Narbikova

Parallel to radical changes in Russian society in the last decades of the 20th century are transformations in literary methods and genres. There is a widespread notion that new tendencies in this sphere were born as a reaction to the uniformistic, boring Soviet literature of the previous period. Valerija Narbikova was one of the new names which manifested the arrival of postmodernist literature (1989), with its neglect of social and political realities and concentration on the egocentric inner life of an individual and, unusually for Russian literature of the time, its acceptance of sex as the most important part of life, an expression of the desperate need for love and understanding and helplessness in the attempt to discover the meaning of human existence.

Narbikova's prose is interesting not for its philosophy, which is intentionally very simple, but for its inventive use of language, for its intertextuality and vitality. Narbikova became almost a cult figure in the 1990s. Her latest novel was published in 1996, and since then she has been silent. Russian society has changed, the reader has become mature, and one may ask oneself in what directions this type of prose might possibly develop.

E-mail: olga.komarova@hum.uit.no