

Т. Эпстайн

ЗИЯНИЯ, МГНОВЕНИЯ: ПРОЗА БЕЛЛЫ УЛАНОВСКОЙ

Бостонский колледж, Честнат хилл, МА 02467, Соединенные штаты Америки

В данной работе предпринята попытка установить место прозы Беллы Улановской в российском и международном контексте. Произведения Улановской отражают прежде всего советскую и международную неофициальную культуру 60-х и 70-х годов XX в. Ее невероятно насыщенная лирическая проза опровергает некоторые основные суждения о художественной прозе. В текстах Улановской нет традиционной повествовательной канвы, сюжета и центральной темы, есть лишь рассказчица, которая ставит под сомнение положение о том, что писательство — это гендерно-дифференцированная деятельность. Ее проза сосредоточена на описании мгновений и анализе промежутков между ними. В своей прозе, отрывочной и фрагментированной, подобно миру, который описывают эти тексты, Улановская обращается к природе, слабости и «непониманию», чтобы предложить альтернативу неистовой, логоцентрической традиции. Библиогр. 2 назв.

Ключевые слова: Улановская, неофициальная культура, инакость, гендер, слабость.

GAPS, MOMENTS: THE PROSE OF BELLA ULANOVSKAIA

Th. Epstein

Boston College, Chestnut Hill, MA 02467, USA

This paper attempts to place the prose of Bella Ulanovskaia within a Russian and international context. Ulanovskaia's work is a central expression of the Soviet-Russian and international unofficial culture of the 1960s and 1970s. Her extremely dense lyrical-poetic prose throws into question several basic assumptions about prose fiction. Without a traditional narrative, without story and a primary theme, using a female narrator who questions writing as gendered activity, the prose of Bella Ulanovskaia centers on the description of moments and the analysis of the gaps between moments. In a prose broken and fragmented like the world it describes, Ulanovskaia turns to nature, weakness and 'non-understanding' to suggest an alternative to a violent, logocentric tradition. Refs 2.

Keywords: Ulanovskaia, unofficial culture, otherness, gender, weakness.

Свободен лишь тот, кто не боится одиночества.

Белла Улановская

Прежде чем перейти непосредственно к тезисам моей работы, я хотел бы сказать несколько слов об истории публикации «Альбиносов» — текста, который я буду цитировать чаще всего. «Альбиносы» занимают особое место в прозаическом каноне неофициальной культуры 1970-х — начала 1980-х годов. Об их центральном положении свидетельствует тот факт, что они были напечатаны во всех трех ленинградских «толстых» самиздатских журналах («37», «Часы», «Обводный канал»), в та миздатском ленинградско-парижском журнале «Эхо» (редакторы Хвостенко и Марамзин) и в первом «официальном» сборнике «неофициальных писателей» (под эгидой Клуба-81) «Круг» (в последнем — с некоторыми цензурными изъятиями). «Альбиносы» переведены и напечатаны по-английски, а сейчас Арлен Форман и Борис Рогинский готовят новый перевод для публикации отдельным томом.

Начну с простого, однако, возможно, неожиданного утверждения, проиллюстрировать которое я смогу здесь лишь схематично. Мой тезис таков: проза Беллы Улановской, корпус которой невелик по объему и которая все еще мало известна за

пределами узкого круга читателей, является образцовой моделью наиболее значительных особенностей художественной прозы не только русско-советской неофициальной культуры второй половины XX в., но и мировой интеллектуальной культуры в целом.

Какие это особенности? Во-первых, крушение авторитета логоцентричного «я», удачное сочетание смерти автора и картезианского *cogito*. Это состояние не следует путать с постмодернизмом, каковой представляет собой лишь одну из версий этих смертей. Улановская и сама, похоже, осознавала эту разницу. В интервью, которое писательница дала незадолго до смерти, она сравнивает свое письмо с паутиной и призывает взглянуть в ее структуру: «Вглядитесь в ту же самую осеннюю паутину. Прочность, строгость, четкость, закономерность, красота. Она может показаться путаной, потому что много ходов, между ними воздух, а не разрывы, зияния и пробелы»¹. В повестях и рассказах Улановской эти «ходы» явлены не столько в виде разорванного или шизоидного «я», как у Макса Фриша или Уильяма Берроуза, но в беспокойной, остро сознающей «краткосрочность» — свою и бытия в целом — личности, которая не может не думать сразу о многих вещах — как и само сознание, неугомное повествование Улановской отмечено частыми переменами места действия, темы, настроения. Повествовательное «я», запечатленное в его переживаниях, оказывается тем самым многогранным, непостоянным, конкретным и абстрактным, укорененным и неприкаянным, разрастающимся и улетающим. Как сказано в «Альбиносах»:

Высшая повествовательная правда (и она выше жизни) — в краткосрочности и значительности. Чахлые девицы умирают от оскорблений, любовники находят смерть в гибельной любви, подлецы делают свою главную подлость.

Что же получается в нашем случае? Жизнь продолжается, хотя по всем законам сюжетосложения и смысла ей давно следовало пресечься. Но мы наращиваем этот здоровенный лёдник, каждую зиму прибавляя новые толщи, за лето слегка подтаиваем и сползаем в каком-то направлении. Однако самодовольству накопления нет пределов. Теперь я знаю то и это, мне полезно разбираться в вашем деле, теперь у меня будет опыт... Я для чего? («Альбиносы») [2, с. 75–76].

Вторая связанная с этим особенность, объединяющая писательницу не только с ее собственным временем, но и с нашим, — это размывание границы между художественным, вымышленным повествованием и документальным. Эта та область, где критика, похоже, совершенно сбилась с пути, посчитав прозу Улановской (за исключением, конечно же, «проблемной» *гиперхудожественной* повести «Путешествие в Кашгар») некой разновидностью нон-фикшн. Такая оценка, видимо, основывается на «реальности» описываемого ею мира, его «естественной» каузальности и том, насколько «факты» этого мира «похожи» на то, что мы знаем о биографии автора. Между тем сам автор не делает никаких конкретных утверждений о документальной или объективной ценности своих произведений. Напротив, рассказчиков Улановской — в их попытках зафиксировать реальное [Лакан] — преследует и даже затмевает призрак, возможность того, что в *непостижимом* мире мы не можем быть уверены, что занимаемся главным, а не второстепенным. Как с самоиронией пишет она в тех же «Альбиносах»:

¹ Интервью с Людмилой Региней [1, с. 429].

Проза должна притворяться интересом к действительности, обраться событийностью, часто будто бы и ничтожной, слишком конкретной; в прозе есть кладовые, лестницы, сараи, погреба, задвижки, замки, печки, поленницы, топоры, скворечники, заборы, мышеловки, коты, собачьи будки, возможно даже коровы; парадные комнаты, где зимой не топят, и душные спальни, где запираются хозяева в холодное время.

Что тут самое главное — сени, где стоит кадушка мерзлой капусты, или вид из окошка в сад, на речку, плотину и заречные дали; может приход соседки с утренней болтовней или субботняя баня, куда привели мыть девяностолетнюю старуху на третьем пару, после всех, когда на запотевшем окошке уже тускло горит керосиновая лампа, и шестидесятилетняя дочь моет свою маму и даже наддает парку.

— Доча, — стонет старуха, — хватит («Альбиносы») [2, с. 44].

Как можно увидеть из этой цитаты, неуверенность в том, что является главным для прозы, не означает, что рассказчик отказывает письму в значительности. Скорее, она означает переменчивость, непостоянство того, в чем именно и *как* мы эту значительность обнаружим. Во всех произведениях Улановской рассказчик стремится подобраться к *истине* опыта, но эта истина всякий раз оказывается страннее, чем вымысел или документальность, субъективность или объективность, потому что истина, которую ищет рассказчик, представляет собой письменную фиксацию опыта, опосредованную языком. Подобно рассказчикам в поздней прозе Беккета, рассказчик Улановской существует в мире, в котором «ничего не происходит», иными словами, в котором то, что происходит, должно быть изобретено языком, а то, что изобретено языком, всегда подвержено аннулированию потоком или, наоборот, застытием времени. В таком мире никакой вымысел не может быть устойчивым, но то же самое верно и применительно к нон-фикшн. Образность и реальность, поэзия и проза неразрывно переплетены между собой. «Простое» описание зоны, охватывающей и природу и культуру, и бессмысленность и смысл, и документальность и вымысел, становится реалистически-символическим пейзажем конца XX в.:

Я давно миновала последние строения, но пейзаж не налаживался, тянулись и тянулись обезображенные окрестности. Все вокруг было как после обыска, разворочено, вспорото, сдвинуто со своих мест. Валялись груды дренажных труб, керамические черепки, битый кирпич. На поверхности оказались вывороченные из-под земли валуны, корни деревьев. Пустые кабельные катушки съехали в ямы. Никто их отсюда не сдвинет, некому да и не возможно рассовать все по местам («Осенний поход лягушек») [2, с. 125–126].

Третья, ключевая особенность — сопротивление любым большим нарративам и, как следствие, неустранимо герметичный, личный (но не просто субъективный) характер этой прозы. В самом деле, поздние вещи Улановской, собранные в томе «Одинокое письмо», все больше и больше приближаются к статусу дневника, хотя и весьма специфического: полилогу (не)-«я» и (не)-«я». Это сопротивление большим нарративам подтверждается не только тем, что Улановская не писала длинных текстов. Скорее, оно выражается в том, что ни одно из ее произведений, за исключением «Путешествия в Кашгар», не «организовано» вокруг какого-то одного композиционного либо иного принципа. А «Путешествие...», с его подчеркнутой фикциональностью и чрезмерно утяжеленным повествованием, взрывает большой нарратив изнутри. В качестве примера можно упомянуть имя героини — Татьяна Левина, которое

рассказчик отказывается поменять, хотя и знает, что нам было бы легче поверить в реальность этой героини, если ей дать не столь сверхдетерминированное — и, как ни парадоксально, *более* «вымышленное» — имя. В остальных произведениях Улановской подрыв большого нарратива осуществляется по-другому: иногда — непосредственность, иногда — воспоминания, иногда — развернутая метанарративная рефлексия, которая преобладает (берет верх) над целесообразностью, подрывают «рассказ». Текст превращается в диалог — вероятно, это можно назвать и взаимодействием — с хаосом. И это плодотворное взаимодействие, ибо оно прокладывает путь к счастью и свободе. Здесь, несмотря на всю известную депрессивность прозы Улановской, можно увидеть и ее экстатическую, утопическую (контркультурную, шестидесятническую, но также обэриутскую) грань:

У каждой единицы времени есть свой полновесный, в себе заверченный смысл. Можно заупрямиться, отказаться от продолжения, сосредоточиться на постижении именно этой минуты. Однако чаще всего все заедается, заговаривается, забалтывается, разбавляется, и мы существуем, растрчивая никому не ведомые смыслы.

А между тем сколько здесь сейчас счастья и значения! («Альбиносы») [2, с. 60–61].

Один из наиболее любопытных, а также современных аспектов прозы Улановской — это приверженность малому, а не большому, слабому, а не сильному, иными словами, неустанное отрицание власти. Есть искушение назвать это феминистской составляющей ее произведений, если бы не постоянная модификация гендера в ее письме. В самом деле, андрогинная самопрезентация рассказчика/рассказчицы (пугавшая, между прочим, Дмитрия Пригова, о чем можно узнать из его короткого и очень смешного эссе «Амазонки» [1, с. 418–420], написанного специально для упомянутого выше сборника «Одинокое письмо») уже сама по себе подрывает любое линейное прочтение гендера. По мере развертывания прозы повествовательный голос идентифицирует себя *одновременно* и как охотника, и как вышивальщицу — две стороны пишущего «я». С одной стороны, рассказчица целиком и с удовольствием отождествляет себя с «женской работой»: «Бывает, всё, что написано женской рукой, возьмут и сравнят, например, с вышиванием гладью. Я тоже занялась традиционно женским делом, почему бы и нет, работой со льном» («Кто видел ворона») [2, с. 164]. С другой — эта «писательница», *русская* писательница идентифицирует себя с двумя (если не тремя) видами деятельности, которые традиционно считаются мужскими: путешественник, рыбак и охотник. По ее собственным словам, все «великие книги» — об охоте: «Для меня великие книги всегда были связаны с охотой. Ну, на пример, “Записки ружейного охотника Оренбургской губернии” Аксакова и “Моби Дик” Мелвилла» («Личная нескромность павлина») [2, с. 198]. И ей доставляет удовольствие, когда пастухи через поле кричат ей «мальчик», ругая за то, что она спустила с поводка своих (охотничьих) собак. Однако в этом рассказчике нет ничего от «мачо», ничего высокомерного или низкого по отношению к «женственности». Он/она счастливы быть одновременно мужчиной и женщиной, открытыми своей собственной инакости.

А теперь вернемся к «слабости» позиции автора, родственной постструктуралистской *pensiero debole* итальянской мысли, согласно которой лишь посредством «ослабления» нашего мышления, посредством отказа от дискурса власти мы впервые можем начать *коммуницировать, со-общаться*. В мире Улановской «слабая

мысль», мир без власти или латинского *ratio*, есть мир, (от)вернувшийся к природе, к земле. В этом отношении стоит упомянуть короткую сцену в начале «Альбиносов». Как обычно, «неизвестно откуда», посреди описания природы рассказчица вдруг вспоминает некий эпизод. В данном случае это воспоминание об университетском общении с Д. Е. — Дмитрием Евгеньевичем Максимовым, «неофициальным» поэтом-филологом, чей легендарный семинар, посвященный Блоку, как нам известно, посещала Улановская. Максимов рассказывает о встрече Блока с Ахматовой, во время которой Блок сказал: «Вы пишете стихи, как будто говорите с женщиной, а нужно обращаться к Богу». Наша рассказчица снижает это замечание Блока: «Так вот, я думаю, что не стоит по любому поводу обращаться к Богу, даже со стихами» («Альбиносы») [2, с. 44]. Именно здесь обнаруживаются наиболее глубокие, поэтические и проблематичные аспекты прозы Улановской. С одной стороны, рассказчица Улановской явно стремятся обрести знание, новый опыт, истину и утешение в природе, особенно с птицами (важную роль здесь играет фольклор). И тем не менее эта птичья природа не может быть *познана* (хотя она и со-общается с нами): природа ускользает от нас подобно птицам, которых Улановской-охотнице *ни разу* не удается подстрелить. Наши слова-пули не попадают в цель: птица, двойник автора, зависает между земным и небесным, символическим и природным — подобно помету/помете, которые пернатый друг писательницы, Карл, оставляет на ее письменном столе. Из нашей неудачной охоты — из наших мыслей, переживаний, воспоминаний — мы познаем то, что природа и культура для нас, увы, в конечном счете неотличимы (хотя, возможно, они отличимы для «Бога»). Как и в доминирующей в XX в. европейской постхайдеггерианской философской традиции, Улановская остро сознает вездесущую, но ускользающую инакость — *Dasein*, каковая имеет место до, во время и после нее. Парадоксальная сила художественного подхода Улановской в том, что она не пытается эту инакость подчинить, приручить или преодолеть. В своем «личном», «подпольном» мире она фиксирует и даже возвращает ее. И конечно, эта инакость трансцендирует ее сознание, «побеждает» ее, но в этой неудаче овладеть потоком переживаний есть четкость и строгость зияний, мгновений. Поэт тире прозаик природы тире культуры, рассказчица этого Произведения (а 450 страниц прозы Улановской читаются в конечном итоге как единое произведение) живет не желанием и несдержанностью, но отречением и аскезой, почти как монах. Неудивительно, что двое ее великих писателей-героев были отшельниками, которые вели дневники, а не «профессиональными писателями» — я имею в виду Генри Торо, американского отшельника XIX в., и японского монаха-буддиста XIV в. Ёсидо Кэнко, автора поэтически-философских «Записок от скуки». Наиболее естественное обиталище Беллы (а под конец она стала для нас «Беллой») — это брошенная (советской властью) деревня, где остались лишь несколько стариков, их домашние животные, погреба и воспоминания. Здесь она может проникнуться всем, что хрупко, непрочно, незначительно, но заслуживает спасения именно потому, что хрупко, непрочно, незначительно:

Я видел в усадьбе Набокова одичавшие, обесцветившиеся маргаритки; как они были посажены перед домом, там и растут. И эти альбиносы навели меня на мысль о неистребимости, об устойчивости культуры. И даже шире — об устойчивости жизни, возможно, о моем поколении: пусть хилое, бледное, но оно выжило, сохранилось, сохранило и культуру («Личная нескромность павлина») [2, с. 200].

Открыто набоковская, скрытно пушкинская, окружающая обстановка здесь привносит элемент *культурной* «слабости» и зависимости — важнейший для эстетики Улановской и для всей неофициальной культуры. Ее родословная как писательницы представляет особый интерес, поскольку включает в себя не только Серебряный век — прежде всего, вероятно, Блока и Розанова, — но и неизменно настаивает на русской традиции натурфилософской прозы XIX и XX вв., в том числе и «деревенской прозы» Юрия Казакова. В вышеприведенной цитате есть также намек на связь между культурой в сельскохозяйственном смысле, как заботой о почве, и культурой как заботой о душе, что является существенной частью того, что можно назвать экологическим видением Улановской².

Суммируя, можно сказать, что Улановская отвергает метафизику — язык, направленный на трансценденцию, — ради земли и земного чувства, ради эстетики чуткости, сострадания, слабости. Сочетая непосредственное наблюдение, анализ, воспоминания и размышление, повести и рассказы Улановской исследуют разоренную деревню, отчужденный город, неустойчивое, изменчивое «я». Эта проза обходится без нагнетания драматизма, эффектных повествовательных приемов и персонажей в традиционном смысле. Она сосредоточена на мгновении, которое проходит, но не исчезает полностью; на переживаниях, которые оставляют неизгладимый след, а потом улечиваются; на языке и литературе, которые преследуют подобно наваждению, обессиливают и в то же время служат опорой. Одновременно авангардное и «народническое», изощренное и простое, запутанное и прямое, творческое наследие Беллы Улановской — небольшое по объему, но чрезвычайно насыщенное — как в миниатюре отражает глубочайшие тенденции ленинградской неофициальной культуры 1960–1970-х годов, но точно так же встраивается в общемировую дискуссию, которая продолжается и сейчас.

Литература

1. Улановская Б. Одинокое письмо: неопубликованная проза. О творчестве Б. Улановской. Воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 480 с.
2. Улановская Б. Личная нескромность павлина. М.: Аграф, 2004. 224 с.

Статья поступила в редакцию 24 октября 2014 г.

Контактная информация

Эпштейн Томас — кандидат филологических наук, доцент; epsteith@bc.edu
Epstein Thomas — Candidate of Philology, Associate Professor; epsteith@bc.edu

² След этой связи можно увидеть в этимологии английских слов culture, agriculture и cultivate.