

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

Восьмая

международная летняя школа по русской литературе

Статьи и материалы

Каукоемриälä (Цвелодубово)
Свое издательство
2012

Елизавета ТАРНАРУЦКАЯ
(Самара)

Фрагментарное письмо как искусство опыта в романе П. Улитина «Разговор о рыбе»

Творчество Павла Улитина — это «литература без гарантий»¹, как определил ее Михаил Айзенберг. Действительно своеобразная улитинская проза не гарантирует, что предложение, которое мы читаем, не является незакавыченной цитатой из чужого или улитинского же неопубликованного романа, она не гарантирует также, что предложение вообще закончится, а не оборвется на самом главном. Английские и немецкие вставки также не гарантируют нам свою цитатную природу, так как известно, что автор имел привычку мыслить на другом языке, и у нас нет критериев (кроме элементарного знания и эрудиции), по которым мы могли бы судить о том, кому же принадлежала эта конкретная мысль. Никто не отвечает даже за то, что заголовок главки будет иметь отношение именно к содержанию этой главки, а не другой, и вообще будет иметь отношение к этому тексту. У нас даже нет гарантий, что текст, который мы читаем кириллицей, действительно написан на русском языке, ибо в романе активно использована аллитерация английских слов кириллическим алфавитом (известно, что Улитин владел печатной машинкой с латинскими буквами, и его увлечением было придумывать русские слова и фразы, которые можно набрать латинским шрифтом, например, КОСМОС, САМОВАР или ЕВРЕЕВ В МОСКВЕНЕ ХВАТАЕТ²). Романы Улитина таким образом доводят до абсурда фикциональную, ненадежную природу романного слова. Ненадежной оказывается даже биография самого Улитина, которая, по свидетельству Зиновия Зиника, его личного друга и автора статей, посвященных его творчеству, была рассказана им самим и имела множество разночтений и вариантов (до сих пор неизвестно, произошли ли некоторые эпизоды действительно с самим Улитиним или же были почерпнуты из литературы)³.

¹ Айзенберг М. Памятка // «Время новостей». В сети: <http://www.vremya.ru/print/22410.html> (дата обращения — 5.05.2011).

² См. об этом: Зиник З. На пути к «Артистическому» // «Театр» № 6, 1993, с. 123–142.

³ З. Зиник вспоминает неоднократно рассказанную Улитиним историю его встречи в тюремном коридоре с другим подследственным, который пока-

Из рассказанной им же самим биографии нам известно, что родился он на Дону в станице в семье землемера, убитого белыми. После окончания школы поступил в московский Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ). Вместе с друзьями создал антисталинскую коммунистическую группу. Был арестован в 1938 г. после того, как во время лекции по диамату послал лектору анонимную записку о том, что учение марксизма не соотносится с практикой. Были арестованы также его друзья по антисталинской группе, кроме П.Когана, который тоже входил в группу. Освобожден шестнадцать месяцев спустя «по комиссии», то есть по состоянию здоровья. После увечий, полученных на допросах, на всю жизнь остался хромым. Все это, а также тот факт, что его соседом по общежитию был Александр Шелепин — будущий руководитель КГБ в СССР — под видом обрывочных зашифрованных фраз и намеков войдет в его прозу.

В 1940 г. Улитин вернулся на Дон. По окончании войны переехал в Подмосковье и поступил в экстернат Московского государственного педагогического института иностранных языков (МГПИИЯ). В 1951 г. попытался прорваться с авоськой, набитой рукописями в посольство США под видом иностранца. По дороге на Лубянку выдал в себе русского невольной улыбкой в ответ на услышанную от довольных гэбистов фразу «Большого караса поймали». После этого был жестоко избит и помещен в Ленинградскую тюремную психиатрическую больницу (ЛТПБ), где содержался до 1954 г, работая в переплетной мастерской с будущими знаменитыми критиком и поэтом Александром Асарканом и Юрием Айхенвальдом, которые на долгие годы стали его близкими друзьями и антагонистами. Эти люди, а также мотивы рыбы, переплетного дела стали кочующими образами во всех его романах. В 1957 г. Улитин окончил заочное отделение МГПИИЯ и вел «кафейный» образ жизни, вращаясь в кругу московской богемы и работая частным преподавателем английского языка. Умер Улитин в Москве в 1986 году. Значительная часть его сочинений не сохранилась (известно, что при аресте в 1951 г. у него изъяли рукопись романа и черновики еще двух; проза, написанная в конце 1950-х гг., была изъята во время обыска в 1962 г.). В СССР произведения П.Улитина распространялись в самиздате, а с 1976 г., усилиями Зиновия Зиника, изредка появлялись в эмигрантской периодике. В России первые публикации состоялись в 1990-х гг.; в 2000-х гг.

зался ему ходячим скелетом. И только в камере Улитин догадался, что в глазах того человека он сам выглядел точно так же. Через много лет Зиник обнаружил такой эпизод в романе Дж. Оруэлла «1984» (см. Зиник З. Приветствую ваш неуспех\П.Улитин. Разговор о рыбе. М.:ОГИ, 2002. С. 11.)

вышло три романа, подготовленных к печати Иваном Ахметьевым («Разговор о рыбе». М.: ОГИ, 2002; «Макаров чешет затылок». М.: Новое изд-во, 2004; «Путешествие без Надежды». М.: Новое изд-во, 2006). Большая часть наследия Улитина до сих пор не опубликована.

Нереализованность творческой судьбы Улитина, постоянный страх за себя и свои работы — все это отчасти и диктовало такой сознательно затрудненный, герметичный, рассчитанный на узкий круг читателей тип письма, характерный для Улитина. Однако его проза к «романам с ключом» имеет весьма косвенное отношение, ибо, хотя разгадывание прототипов, подробное комментирование, несомненно, полезно для прочтения и истолкования романа, однако, как ни странно, но знание конкретных цитат, атрибуция их авторства, поиск кодов к шифрам мало прибавит для разгадывания и уяснения природы поэтики улитинской прозы. Сам он специфику своей поэтики определял через понятие «стилистики скрытого сюжета». И сюжет в зачаточном виде несомненно присутствует в его произведениях. Однако, как это ни странно, но реконструкция сюжетной схемы не способна стать тем ключом, который открыл бы пути к адекватному толкованию романа. Совершенно справедливо заметил Кирилл Куталов-Постолль: *«Почти все те немногие, кто отважился писать об Улитине, повторяют определение «стилистика скрытого сюжета», определение авторское и единственное, так и не приближающее ни на миллиметр к разгадке очарования этой темной, непрозрачной, не впускающей в себя прозы»*⁴. Специфика этого романа заключается не столько в том, что реконструкция фабулы представляется невыполнимым или чересчур сложным делом, сколько в том факте, что раскрытие фабулы не приближает нас к пониманию текста, к уяснению мотивов выбора поэтической техники.

В «Разговор о рыбе» нетрудно заметить сюжетную рамку. Так, разговоры об импрессионистах в Пушкинском музее, цитаты из романов Оруэлла, Пруста, Джойса, мовистская проза В. Катаева, хунвэбины, периодически возникающие в тексте — все это с заметной частотностью перебивается брюзжанием повествователя об очередной перипетии с печатной машинкой, лента которой то мажет бумагу, то не может высохнуть. Приведу характерную цитату: *«В такси потеряна рукопись. Художественной ценности для товарища Николаева не представляет. Тут еще хуже. Эта жирная лента портит все удовольствие (выделено мной — Е.Т.). А потом окажется, только такой текст представляет ценность и интересно перечитывать. Хватит*

⁴ Кирилл Куталов-Постолль. Книга. Писатель. В сети: <http://old.polit.ru/documents/485216.html> (дата обращения — 5.05.2011)

у нее забот и без этого. Собрание банальностей, от одного вида сдохнуть от тоски.... Такой Булгаков, только без «Записок покойника»⁵. Отчетливо видно, как среди обрывочных фраз возникает мотив печатной машинки (жирная лента). Он и является своеобразной сюжетной рамкой, открывающей нам, что роман представляет собой стенограмму разговоров на разные темы, которые пытаются быть зафиксированы автором на печатной машинке. Анализ содержания этих разговоров, мотивы выбора тех или иных тем, их своеобразное развертывание представляет определенный интерес для исследователя⁶. Однако, на мой взгляд, тем ключом, который может послужить кодом для расшифровки этого текста является повествовательная стратегия романа.

Черты нелинейности, затрудненности, фрагментарности письма, свидетельствующие о доминирующем в XX веке дискретном типе мышления, стали общим местом в исследованиях об искусстве XX века⁷. Фрагментацию, в свою очередь, связывают с техникой монтажа, о которой также принято говорить применительно к Улитину: *«Одна из важнейших эстетических идей, из которой Улитин исходил — это идея монтажа, пронизывающая русское искусство 20-х годов: литературу, театр («монтаж аттракционов»), кино.*

Монтаж присутствует в творчестве Улитина на всех уровнях: композиция текста — монтаж фрагментов с возникающими и исчезающими лейтмотивами; чередование языков — русского, английского, немецкого; фрагменты, напечатанные черной и красной лентой или вписанные от руки. В текст включены готовые цитаты из разных книг. Вклеены вырезки из газет и журналов. Улитин делал и коллажи — он называл их «уклейками»

Оттуда же, из 10-х-20-х-глубинная идея о том, что монтаж изменяет смысл отдельных фрагментов»⁸.

Интерес к монтажу в связи с интересом к кино возник у формалистов в 20-е гг. С тех пор любое симультанное и фрагментарное повествование неизменно связывается с идеей монтажа. Однако, на мой взгляд, техника монтажа лишь отчасти соответствует фрагментарной

⁵ Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 146.

⁶ Удачная попытка мотивного анализа была предпринята И. Кукулиным (см. Кукулин И. Подводный, но не вытесненный // НЛО. №54. С. 285–288).

⁷ См. об этом статью Семьян Т.Ф. Концепция В. Розанова и ее роль в формировании визуальной модели прозы неклассического типа // Вестник ТГПУ. 2008. Выпуск 2 (76). С. 85–90.

⁸ Кукулин И. Подводный, но не вытесненный // НЛО. №54. С. 287.

технике Улитина, а в некотором смысле даже диаметрально противоположна ей. Монтажной технике, связи кинематографического искусства с литературой посвящена работа Ю.Н.Тынянова «Об основах кино» 1927 г. Важной характеристикой кадра как единицы кино Тынянов считает его дифференцированность, отличие от другого кадра, и подбор кадров должен осуществляться исключительно на этих основаниях. *«Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою»*⁹. Важнейшим модусом здесь предстает модус отношения кадров друг к другу. Иными словами, кадры приобретают особенную значимость и дополнительные смыслы в зависимости от контекста, в котором они находятся. Нетрудно увидеть, что эта мысль об «окрашенности» одного кадра другим развилась из литературной теории Тынянова: «тесноты стихового ряда» и «литературной эволюции», как справедливо отмечает М.О.Чудакова¹⁰. Монтаж не является средством автоматической спайки кадров ради сюжетного развертывания, но он играет большую роль в акцентуации произведения: *«Одной из разниц между «старым» и «новым» кино была трактовка монтажа. Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством самим по себе неощутимым, скрадываемым, — в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов — ощущаемым ритмом»*¹¹. *Таким образом, ход монтажа помогает выделению кульминационных пунктов»*¹². Итак, монтаж есть средство смыслового выделения, и большую роль в монтажной технике играет идея выбора, тщательного подбора кусков, который должен совершаться исходя из соотносительности этих кусков на основания зримого подобия или же зримого, контрастного отличия.

Если мы обратимся к прозе Улитина, то, несомненно, заметим, что автоматическое переложение техники монтажа на плоскость фрагментарного письма Улитина окажется ошибочным и поверхностным. Отдельные фрагменты в виде тематических лейтмотивов могут возникать, исчезать, снова появляться на протяжении всей пло-

⁹ Тынянов Ю.Н.Об основах кино//Поэтика. История литературы. Кино. М.:Изд-во «Наука», 1977. С. 337–338.

¹⁰ Чудакова М.Ю. Комментарий// Поэтика. История литературы. Кино. М.:Изд-во «Наука», 1977. С. 554.

¹¹ Тынянов Ю.Н.Об основах кино//Поэтика. История литературы. Кино. М.:Изд-во «Наука», 1977. С. 338–339.

¹² Возможно, на игре слов («уклейка» — одновременно склейка, коллаж и рыба семейства карповых) построено заглавие романа.

скости романа, но их появление ни в коей мере не зависит от контекста, в котором они находятся. Мы даже не можем четко определить начало и конец таких фрагментов, ибо ни конец главы, ни даже конец страницы (а визуально текст напечатан так, что каждый фрагмент начинается с новой страницы), не гарантирует смысловых рамок. Идея контекста, взаимного влияния кусков друг на друга чужда Улитину. Перед нами не монтаж, а именно спайка или вернее «уклейка», как он называл свои тексты¹³. Тайный принцип связи фрагментов обнаружить и объяснить чрезвычайно сложно (мною обнаружен лишь единственный пример ассоциативной, корневой связи: «УСССАТЫЙ КЛОУН! Суковатая палка забыта в кафе. Я сижу на суку, а он, сука. С пилой хочет перепилить мой сук. Никакая сука твой сук не собираетя трогать. Даже У. Ходиссулк и тот воздержался»¹⁴). Концептуальной для Улитина является идея не подбора на основании связи, но идея протоколирования, тотального записывания. Напротив, умолчание, неупоминание равносильно смерти. «Казнить неупоминанием»¹⁵, — одна из сентенций романа. Все в творческом сознании Улитина достойно цитирования: «Цитируете себя за 7 лет работы? Это что! Вот если бы вы цитировали себя за вчерашний день или хотя бы за последний год...»¹⁶. И в этом стремлении зафиксировать, запечатлеть, сделать оттиск исчезают иерархии важного и второстепенного. Как ни странно, но этот обрывочный, фрагментарный роман оказывается более линейным, чем традиционные романы с авантюрной и гладкой фабулой. Он линейен в том смысле, что фрагменты равноправны, изолированы и независимы друг от друга. Такое понимание фрагмента близко к описанному Шлегелем жанру фрагмента: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должно совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу»¹⁷. При исчезновении некоторых частей текст не рассыплется и не перестанет существовать. Идея контекста, классицистическая идея текста как здания, в которой важнейшую роль играет каждый кирпичик, здесь не работают.

Эта концепция тотальности, непрерывности, ничейности текста, саморефлексия над процессом письма хорошо ложится на постмо-

¹³ Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 114.

¹⁴ Там же. С.111.

¹⁵ Там же. С.76.

¹⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 300.

¹⁷ Там же. С. 48.

дернистские тезисы о смерти автора или же на модернистский прием потока сознания любимого Улитиным Джойса. Однако достаточно хорошо заметно, что проза Улитина отличается от того и другого. Приемы улитинского письма приложимы к постмодернистским приемам, однако, сознание, которое эти приемы рождает, постмодернизму не близко: Улитину чужда идея осмеяния или игры с культурой, культурными идентичностями. Он по-модернистски серьезен. В конечном итоге, цитатность, аллюзивность — это модернистские способ постичь и познать самого себя, но при помощи сознательного размывания границ своего и чужого. Даже более того, свое инкриминируется в качестве чужого, а произнесение чужих слов становится способом самопостижения. «*Better twaddle than nothing at all. Etwas Andres getan hatte. Etwas Andres. But I want them to be read with my own intonation. Then read them yourself. But I want to hear my own voices. Then do it yourself*»¹⁸. («*Лучше чепуха, чем вообще ничего. Что-то другое сделал. Что-то другое. Но я хочу, чтобы их читали с моей интонацией. Потом прочтите их сами. Но я хочу слышать мои собственные голоса. Тогда сделайте это сами*»¹⁹). Зиновий Зиник так комментирует эту тотальную жажду заимствования: «Он ...пытался не сойти с ума от ощущения уникальности собственного страдания, избавиться от ощущения одиночества и, якобы, неповторимости советского убожества»²⁰.

Что касается литературы «потока сознания», то от нее прозу Улитина отличает то, что его слово — это, в первую очередь, слово сказанное. Роман представляет собой стенограмму разговоров, а не реку мыслей, рефлексий или воспоминаний. Интересным здесь представляется тот факт, что литература потока сознания оказывается более гладкой и выстроенной, более сделанной (ибо в «Улиссе» сюжет намного более отчетлив, чем в «Разговоре о рыбе»), чем литература разговора. «Сознание на выходе», то есть сформулированная речь, приготовленные смыслы оказываются более хаотичными, чем потоки внутренней речи, то есть сознание неготовое и становящееся.

Мысли у Улитина афористично заданы, а не вытекают друг из друга. Смысл образуется, как ни странно, не на границе мыслей и не в рам-

¹⁸ Айзенберг М., Ахметьев И., Л.А. Улитина при участии А.Ожиганова. Комментарии// Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 193.

¹⁹ Зиник З. Приветствую ваш неуспех// П. Улитин Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 10.

²⁰ О знакомстве Улитина с представителями неофициального искусства говорит упоминание в тексте художника Юло Соостера как ЛХСС (Лучший Художник Советского Союза).

ке, которая произведение окаймляет, но в самом содержании, в протоколировании чужого опыта. Это опыт тех нескольких сотен людей, слова которых Улитин записывал, тех писателей, которых он переводил и, наконец, это редукция собственного опыта, разбросанного по всей плоскости романа. **Подлинным смыслом фрагментации, истинным значением такой формы затрудненного письма является стремление к демонстрации опыта.** И «Улисс», который так часто возникает в тексте романа, важен не внешней схожестью приемов «потока сознания», но концепцией мифа как побега от индивидуализма. Если в каждом человеке можно увидеть оттиск любого персонажа истории или мифа, то твоя собственная судьба перестает быть индивидуальной, ты способен вписать свой опыт в ряд других опытов.

Этим же приемом коллажирования и фрагментации как стратегией протоколирования опыта пользуется современная философская мысль. В частности, именно на этом построен фильм-проект С. Жижека «Гид киноизвращенца». Фильм представляет собой многочисленный ряд фрагментов различных кинокартин, комментируемых в психоаналитическом ключе Жижеком, который находится внутри воссозданных декораций. Сама идея этого проекта свидетельствует о том, что искусство накопило огромное количество образов и может быть использовано в качестве примера, может стать источником знания и опыта.

Также совершенно очевидно, что в модифицированном виде улитинская поэтика была заимствована концептуалистами²¹. Карточки Л. Рубинштейна тоже являются протоколированием языка, фрагментарными осколками речи. Но у Рубинштейна они — лишь «языковой мусор», симулякры быта, за которыми не стоит живая, конкретная, индивидуальная человеческая жизнь. Поэтому в истории русской литературы улитинский фрагментарный тип письма, тип смыслообразования в области демонстрации человеческого опыта, можно считать уникальным.

²¹ О знакомстве Улитина с представителями неофициального искусства говорит упоминание в тексте художника Юло Соостера как ЛХСС (Лучший Художник Советского Союза).