



Кун Ч.
Ch. Kong

СКУЛЬПТУРА И КВАЗИСКУЛЬПТУРА В РОМАНЕ К. К. ВАГИНОВА «БАМБОЧАДА»

SCULPTURE AND QUASI-SCULPTURE IN THE NOVEL OF K. K. VAGINOV «BAMBOCHADA»

Кун Чунья – аспирантка кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Россия, Санкт-Петербург); 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7–9. E-mail: kong.chunxia@mail.ru.

Ms. Chunxia Kong – post-graduate student of the Department of the history of Russian literature of St. Petersburg State University (Russia, Saint-Petersburg); 199034, Saint-Petersburg, 7–9 University embankment. E-mail: kong.chunxia@mail.ru.

Аннотация. Статья посвящена анализу скульптурного и квазискульптурного экфрасисов в романе К. К. Вагинова «Бамбочада» с точки зрения интермедиальности. Применение данного приёма позволяет автору транслировать культурную ситуацию послереволюционного Ленинграда, выражать доминантную мысль о тщетности и бессмысленности мира, в котором упразднены духовные ценности, а люди утратили способность к творчеству, заменив её квазитворчеством советской идеологии. Сквозь призму экфрасиса просматриваются пародийность и комичность послереволюционного быта.

Summary. The article is devoted to the analysis of sculptural and quasi-sculptural ecphrasis in the novel by K. K. Vaginov «Butterflyad» from the point of view of intermediality. The use of this technique allows the author to broadcast the cultural situation of post-revolutionary Leningrad, to express the dominant thought of the futility and meaninglessness of the world in which spiritual values are abolished, and people have lost the ability to work, replacing it with quasi-creative Soviet ideology. Through the prism of ecphrasis also prioryatnosti and comic post-revolutionary life.

Ключевые слова: скульптура, квазискульптура, экфрасис, быт, культура, пародия.

Key words: sculpture, quasi-sculpture, ecphrasis, life, culture, parody.

УДК 821.161.1

Интермедиальность в романе «Бамбочада» выражена достаточно интенсивно, о чём свидетельствуют многочисленные экфрасисы изобразительного искусства, такие как живописный, скульптурный и даже экфрасис бытового изобразительного искусства – конфетные фантики, табачные этикетки, плакат, афиша, фото и вывеска [4]. Однако в «Бамбочаде» по смысловой нагрузке одно из главных мест занимают именно скульптурный и квазискульптурный экфрасисы, хотя по своему количеству они уступают некоторым другим видам экфрасиса.

Скульптурный экфрасис, включаемый в нарративную структуру художественного текста, – традиционный приём в русской литературе, примерами которого являются произведения Пушкина, Тургенева, Грина. Описание скульптуры может служить для ретроспекции исторических событий, или выражать авторскую оценку этих событий, или являться опосредованным выражением чувств героя. Примечательно, что такое средство языковой выразительности стали активно использовать писатели эпохи романтизма. Вследствие развития интермедиальной поэтики в литературе были разработаны принципы скульптурного экфрасиса, такие как создание композиции через «фиксацию статичного и динамичного в пространстве», тождество элементов лексики с элементами скульптуры [6, 37], многостороннее и детализированное описание визуального объекта, оживление образа (у А. Пушкина), семиотизация референта (у И. Тургенева) [6, 38], метафоризация существующих и выдуманных произведений искусства (у А. Грина) [2, 73–81]. Р. М. Ханинова пишет, что в классических текстах экфрасиса А. Пушкина, А. Блока наблюдается «разрушитель-

ная сила статуй», а в произведениях XX века продолжается «иконоборческий дискурс» в усложняющихся отношениях между человеком и окружающим его миром [8, 95–103]. Как отмечает исследователь, в русской прозе XX века чередуются разные типы экфрасиса скульптуры, играющие важную роль в поле структуры, сюжета и идеи [8, 102].

В отличие от традиционных подходов к описанию скульптуры, экфрасис в романе Вагина имеет пародийный характер, что связано с авторским комментарием и рефлексией по поводу культурной ситуации 1920-х гг.

В романе актуализируется утрата духовного начала, подмена его телесным, внешним, фальсифицированным. Особенно ярко это представлено в описании квазискульптуры, которая отождествляется с бытовой вещью, постепенно превращаясь в «пустоту».

Последовательно анализируем скульптурный экфрасис, встречающийся в тексте, и его функции. Первое скульптурное описание – статуэтка балерины в комнате Вареньки, дочери старика Ермилова, балерины, покончившей с собой из-за недооценки её творчества. Впервые статуэтка описана как отражение в зеркале: «Огромное зеркало в золочёной раме, купленное им для того, чтобы могла видеть себя во время упражнений Варенька, отражало белую её статуэтку на колоннообразной подставке, окружённой венками от почитателей, и противоположную стену с балетной палкой и цветами» [1, 274–275]. Таким образом, перед читателями возникает две скульптурки, что, безусловно, неслучайно. Зеркало, согласно семиотической трактовке, «в большинстве случаев выступает как граница <...> между “нашими” и “чужими” мирами», «зеркальные эффекты: замена правого и левого, внешнего и внутреннего» [3, 4]. Находящееся в комнате покойной Вареньки зеркало как бы сохранило в памяти её живое отображение, её упражнения и тренировки, а сейчас зеркало отражает статуэтку – балерину – искусственную копию живой девушки. Автор транслирует оппозиции «прошлое – настоящее», «мир реальный – мир загробный», «балерина – Варенька и балерина – статуэтка». Однако отношение автора к этой оппозиции осмыслить можно только через последующий фрагмент. Рядом с зеркалом стоит книжный шкаф, наполненный классической русской литературой. Читателю становится ясно, что Варенька любила классическую литературу, её душе была близка эстетика XIX века, однако «после смерти своей владелицы шкаф по-прежнему наполнялся. В него ставились новые книги [советская официальная литература – К.], которые могли бы понравиться Вареньке. Старик читал, и как бы читала его дочь» [1, 275]. Несомненно, если Варенька была бы жива, её книжный шкаф пополнялся бы новыми книгами, и, возможно, это была бы современная литература. Ермилов не может смириться со смертью дочери, он постоянно говорит о ней, он сохраняет в комнате всё, как было при её жизни, однако жива Варенька только в его сознании; описание комнаты с зеркалом подчёркивает эту фальсификацию, подмену живого неживым. Статуэтка – своеобразный обездушенный двойник Вареньки, её искажённое зазеркалье.

Следующая скульптура романа – бюст Потёмкина, представляющий собой полифункциональный экфрасис. Образ несколько раз появляется в тексте, привлекая внимание читателей.

Впервые Евгений увидел бюст на чердаке хозяйки дома: «Весь чердак пронизан светлыми лучами, и вдруг Евгению показалось, что в тёмном углу, где крыша сходится с полом, сверкает белый парик с косой. Евгений подумал, что ему померещилось. Он подошёл ближе и увидел, что это гипсовый бюст Потёмкина на деревянной, выкрашенной в зелёный цвет, подставке. Бюст был повернут лицом к стене. Евгений повернул подставку и стал рассматривать лицо. Он увидел, что на лбу и на щеках оставили следы ржавые потоки с крыши, кончик носа был отбит, на ухе висела паутина, на воротнике лежал такой густой слой пыли, что воротник казался серым» [1, 280–281]. Прежде всего необходимо отметить, что весь фрагмент визуализирован, а следовательно, имеет значительный экфрасистический потенциал. Хаотично составленные вещи, заваленный мусором чердак ассоциируется с домом гоголевского Плюшкина, а также отсылает читателя к последнему роману Вагина «Гарпагониана», в котором герои собирают огрызки карандашей, волосы и ногти человека, остатки еды, то есть их страсть к коллекционированию подобных предметов достигает степени безумия. Подобно этим персонажам хозяйка дома складывает вещи, не различая произведения искусства и ненужный хлам, – всё хранится в беспорядке, сваливается в общую кучу. Так, бюст Потёмкина стоит в тёмном углу, повернут лицом к стене, ассоциируясь с приговорённым

к смерти. Таким образом, автор даёт понять, что люди послеоктябрьского периода, с пренебрежением относясь к истории, отрицают ценности прошлого, нивелируют заслуги исторических деятелей. Эта же мысль актуализируется описанием повреждений бюста: он искажён, изуродован не только временем (отломленный нос, потёки ржавчины), но и вмешательством человека – подставка окрашена в странный для скульптуры зелёный цвет. Выбор цвета не случаен, зелёный цвет для К. Вагинова символичен, связан со смертью, как он сам пишет в предисловии к «Козлиной песне»: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах дрожит зеленоватый огонёк, ехидный и подхихикивающий» [1, 12]. Таким образом, анализируемый экфрасис в данном эпизоде служит для ретроспекции исторических событий через описание фигуры знакового героя ушедшей эпохи и выражает авторское отношение к происходящим общественным переменам.

Второй раз бюст Потёмкина «появляется» в рассказе о нём хозяйки дома. Она возвращает читателей к предреволюционной эпохе, началу XX века, когда отношение к исторической личности было иным, однако тенденция снижения от сакрального к профанному уже намечалась: «Почти у входа в сад, тоже на высоком столбе, стоял этот Потёмкин. С другой стороны, у входа, росла коринка. Потёмкина домовладелец выставлял весной сам, заново окрашивал подставку, белил голову и шею и от столба протягивал верёвку к забору, под верёвочкой сажал турецкие бобы. К осени получалась сплошная зелёная стена. Если птицы роняли на голову Потёмкина, то хозяин утром аккуратно это смывал тряпочкой» [1, 281]. Бюст стоит на возвышении, на столбе, однако он используется не только для декорации сада, но и с прагматической целью – «протягивать верёвку к забору», помогать росту растений и отпугивать птиц. В XVIII веке люди совершенно по-другому относились к искусству и истории: Евгений узнаёт из старой книги о том, что «иностранцы без изъятия должны были принаравливаться к нраву Потёмкина, о том, что дьячок должен был доносить каждое утро вельможе, что Фальконе монумент благополучно стоит» [1, 281].

Наиболее полно и ясно раскрывается позиция автора во фрагменте, где скульптура третий раз упоминается в тексте: «Евгений передал хозяйке вместе с Потёмкиным Светония». XVIII век вместе со средневековьем пользуется приоритетностью, а весь XX век подвержен критике.

Таким образом, деэстетизированный бюст Потёмкина символизирует утрату духовности в современном мире, причиной которой является забвение героев прошлого, неуважение к культурному наследию. Автор иронизирует над масштабной профанацией культуры XX века, констатирует перспективу неминуемой гибели духовности.

Следующим предметом нашего анализа станет квазискульптура – чучело кота, которое делает таксидермист по фамилии Девицын. Главный герой прозвал его Душой-Тряпичкиным, потому что внутренность чучела он наполняет тряпками, заменяя ветошью душу умершего существа. Так автор изначально делает установку на оппозицию «живое – неживое». Детализированно описывается мастерская Девицына: «Это был жуткий обладатель скальпелей, кривых и прямых, лопаток для вынимания мозга, пинцетов для укладывания перьев, ног» [1, 321]. Затем идёт подробное (натуралистическое) описание процесса таксидермии: «Тихо изгибал туловище Мурзилки Девицын; придавал контур такой, какой требовала поза на фотографической карточке.

Потом, пригладив мех, приступил к отделке головы; для этого он расширил рот и через него комками ваты заполнил все пустоты головы; затем подобрал соответствующего цвета и величины глаза, вставил их снаружи, расправил иглой веки, затем завязал рот Мурзилке ниткой и оставил сохнуть» [1, 323].

Возникает пародийная ситуация воскрешения мёртвого, пародируется акт творения. Псевдотворец копирует форму, но сшитое тело остаётся без духа, внутри – пустота. И процесс, и результат имеют аллегорический смысл: как чучело кота наполнено тряпками вместо живой плоти, так и люди современного общества насильственно лишены культурной памяти и заполнены пошлой некультурой. А. В. Синицкая, анализируя данный фрагмент, справедливо замечает, что превращение останков кота в «произведение искусства таксидермиста» подобно процессу творчества и искусственный кот сохраняет «эстетическую вечность». Так чучельщик в тексте становится «хранителем древностей» [7, 169]. Однако исследовательница оставляет за пределами своих выво-

дов иронию автора над тем, что такой акт оказывается лишь фальшивым творчеством, потому что копируется лишь форма, а содержание отсутствует, внутренности наполняются тряпками, бумагой, ватой. К тому же, как выше было процитировано, образ таксидермиста описан весьма мрачно и страшно. В тексте он выполняет функцию «хранителя древностей», которые подменены мёртвыми предметами, а также функцию «творца», которая подменяется манипулированием с телом и душой – по существу, делом убийцы.

Пародийность в описании изготовления чучела kota отмечает в своём исследовании О. В. Шиндина – она приходит к выводу, что этот фрагмент тесно связан с двумя сценами: чучельщик ходит в вегетарианскую столовую, а Торопуло готовит мясные блюда, то есть «настоящую» еду. Автор соединяет в создании образа одного персонажа две антиномии: тему вегетарианства с темой изготовления чучел, причём показательно говорящая фамилия героя – Девицын, отсылка к чистоте, невинности. Прозвище его – Душа-Тряпичкин – напротив, делает героя «своего рода проводником душ в мир мёртвых, но с гротескными, пародийными обертонами, поскольку подчёркивается имитационный характер его занятий реставратора-кукольщика, восстанавливающего лишь жизнеподобие, но не жизнь» [9, 133]. Другой исследователь, Д. С. Московская, справедливо отмечает, что данная манипуляция чучельника отсылает читателя к «Пророку» Пушкина, а имя его – к журналисту Тряпичкину из «Ревизора» Гоголя. Автор пользуется готовыми формами, чтобы раскрыть «несамостоятельность человеческого мышления, его безвольную жертвенность, подвластность чужому, грубому воздействию» [5, 49–50].

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что изготовление чучела kota символизирует манипуляции советской идеологии над человеком, выразившиеся в ограничении поведенческих моделей людей («Придайте ему эту позу; пусть он лежит как живой»), навязывая установленные властью стереотипы, уничтожая ценности прежней культуры, подменяя духовность идеологией («...расширил рот и через него комками ваты заполнил все пустоты головы»).

Следующая скульптура, несущая знаковую нагрузку в тексте, – статуэтка, изображающая Амура: «Амур с обломанными крылышками стоял на тумбе посередине комнаты; золочёные кресла, диваны и зеркала стояли по стенам» [1, 331]. Накануне Евгений узнаёт о своей смертельной болезни, поэтому обломанные крылышки бога любви недвусмысленно указывают на болезнь, невозможность свободно двигаться и полноценно жить. Автор, используя скульптурный символ, говорит о крушении мечты героя, о завершении приключений Евгения, о конце той безответственной игры, которую герой выдавал за реальную жизнь. Экфрасис Амура здесь характеристика персонажа, проекция его жизненного пути.

В тексте упоминается ещё несколько бюстов – Маркса, Калинина и Фрунзе: «Там сверкали зеркалами шкафы для книг; на полированных столах лежали газеты; на одном из шкафов чернел громкоговоритель; на стенах были приколоты лозунги: “Пленникам капитала, борцам за мировой Октябрь, пламенный привет рабочих”, “Ударим по рукам провокаторов новой войны – помещиков и капиталистов”. На подоконнике среднего окна белели гипсовые бюсты Маркса, Калинина, Фрунзе. Из окон была видна мачта с фонарём; дальше – аллеи из высоких деревьев; дальше – ворота санатория» [1, 354–355]. Бюсты вписываются в общую картину советского быта, в пласт идеологической агитации. Появляющиеся на подоконнике в санатории бюсты коммунистических кумиров свидетельствуют о том, что до смерти люди не могут оторвать себя от советского быта. Отсюда трагикомическая составляющая текста.

Весьма важной для уяснения идеи романа представляется пародийная скульптура снежной бабы, изображённая тающей ранней весной. «Баба таяла; изящный нос, вылепленный рукой большого скульптора, совсем растаял; тёмные глаза исчезли, подстриженные волосы ещё держались, но овал лица был весь источен мелкими струйками; вчера ещё крепкая и пышная белоснежная грудь стала студенистой и серой, а вокруг ещё стоявшей, но уже таявшей женщины опять зазеленела травка, зажелтели и засерели листья. Теперь на женщину никто уже не обращал внимания; она стояла, обречённая на истаивание» [1, 355].

Визуализированный образ снеговой бабы является символическим знаком, связывающим два важных эпизода. В первом говорится о том, что после смерти главного героя трактат итальян-



ского авантюриста Борри, несмотря на своё ценное содержание, может разорваться, исчезнуть, словно снеговая баба. Так как в послереволюционном Ленинграде культурное наследие Средневековья подверглось уничтожению под воздействием разрушительной силы революционной идеологии. Второй эпизод – описание изменения погоды и мысли Евгения о неминуемой смерти. Образ тающей снежной бабы символизирует неизбежную смерть, забвение героя и других больных санатория. Кроме того, снеговая баба представляет собой ещё одну квазискульптуру, пародию на настоящее творчество, как и чучело кота. Снеговая баба не просто условно обозначает человека, как любая скульптура, она недолговечна, потому что сделана из снега, этим писатель подчёркивает недолговечность, тленность мира. Кроме того, снег в прямом смысле реализует метафору «холодный» (то есть бездушный человек). Напрашивается параллель в образной структуре эпизодов: квазиискусство советской эпохи (бюсты Маркса, Калинина и Фрунзе), искусственно навязанные идеалы и нормы и угасающая, уходящая культура прошлого (таяние снежной бабы, предсмертные записи больных).

Как отмечает Д. С. Московская, метафора снеговой бабы многослойна. «Один уровень – внешний: тающий снег, признак близящегося обновления мира; следующий – внешняя действительность, подверженная слепой силе распада; глубже – “бытность хаоса довременного” – тьма и тишина, с которой суждено слиться животному, одухотворённому, но не дано определить словом, как невозможно объяснить действия “больного скульптора”, создавшего этот мир» [5, 50].

Снеговая баба оказывается лишь попыткой заполнить запущенную культурную жизнь симулякром. Искусственность уже состоит в том, что люди вместо мрамора берут недолговечный снег, вместо живых традиций культуры – фальшивые лозунги. Поэтому попытка творчества, как и сама снеговая баба, непременно обречена на исчезновение, таяние. Впоследствии автор в последнем романе «Гарпагониана» доведёт эту идею до логического завершения, гиперболизированно изобразив хаотичность быта в связи с отсутствием внутреннего содержания, полной пустоты.

Таким образом, проанализировав скульптурный экфрасис в романе Вагинова «Бамбочада», мы приходим к выводу о полифункциональности описания скульптурных изображений в тексте. Во-первых, это смыслообразующая функция, поддерживающая сюжетную линию. Описывая скульптуру, автор изображает быт героев, передаёт атмосферу эпохи. Во-вторых, это способ характеристики героев, проекция на их прошлое, настоящее или будущее. В-третьих, самое главное, это трансляция доминантной мысли автора о тщетности и бессмысленности мира, в котором упразднены духовные ценности, а люди утратили способность к творчеству, заменив её квазитворчеством советской идеологии.

Как великолепный знаток искусства, Вагинов сплетает разные коды изобразительного искусства в своём романе. Рассматривая искусства прошлого, он отдаёт предпочтение творениям эпох Античности, Средневековья и Ренессанса, обращает внимание на искусство XVIII и XIX веков.

Наследие искусства прошлого имеет важное значение не только для самого автора, но и для его персонажей. Однако персонажи постепенно забывают о культурных ценностях уходящей эпохи, теряют ощущение традиционной эстетики и переключаются на настоящую эпоху, которая, по мнению автора, наполнена безвкусицей. Новый советский быт вытесняет остатки прошлого, ведёт к опустошению культуры и душ персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагинов, К. К. Козлиная песнь: романы / К. К. Вагинов; вступ. ст. Т. Л. Никольской, примеч. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. – М.: Современник, 1991. – 592 с.
2. Крюкова, М. И. Об экфрасистическом тезаурусе в творчестве Александра Грина / М. И. Крюкова, Е. Ю. Куликова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – 2018. – № 5. – С. 73–81.
3. К семиотике зеркала и зеркальности // Зеркало. Семиотика зеркальности; под. ред. З. Г. Минц. – Тарту: ТГУ, 1988. – 165 с.
4. Кун, Ч. Поэтика романа К. К. Вагинова «Бамбочада»: дис. ... магистра филол. наук: 45.04.01: защищена 07.06.2019 / Кун Чунья. – Санкт-Петербург, 2019. – 88 с.

5. Московская, Д. С. В поисках слова: «Странная проза» 20–30-х годов / Д. С. Московская // Вопросы литературы. – 1999. – № 6. – С. 31–65.
6. Петрова, С. А. А. С. Пушкин и Д. А. Пригов в формировании традиции взаимодействия русской литературы и скульптуры: International research conference on science, education, technology and management Conference Proceedings. – Paris: Scientific public organization «Professional science». – 2017. – 455 p.
7. Сеницкая, А. В. Пространственность и метафорический сюжет: на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Сеницкая Анна Владимировна. – Самара: Самарский гос. ун-т, 2004. – 202 с.
8. Ханинова, Р. М. Некоторые аспекты экфрасиса в русской прозе XX века: статуя в парадигме текста / Р. М. Ханинова // Преподаватель XXI век. – 2007. – № 4. – С. 95–103.
9. Шиндина, О. В. Творчество К. К. Вагинова как метатекст: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шиндина Ольга Викторовна. – Самара: Самарский гос. ун-т., 2004. – 229 с.