

УДК 82.091

Проблема телесности как способ создания идеологического подтекста в рассказе Ю.Нагибина «Чужая»

Самосюк Наталья Львовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры Иностранных и русского языков Военного института (инженерно-технического) Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулёва.

Аннотация: Исследование посвящено проблеме телесности, которая в рассказе Ю.Нагибина «Чужая» является способом концептуализации физического облика героинь. При внесении в поэтику рассказа опыта Ю.Нагибина в осмыслении проблемы телесности как режиссера, психологическая драма героев получает идеологический подтекст, ранее не выявленный исследователями. Включение понятия культурной памяти в анализ художественно мира позволяет увидеть в частном субъективном переживании героев историческую перспективу. В этом случае мифологические образы героинь прошлого уступают место образу героини, представляющей новый тип женской красоты, вместе с которым утверждается совершенно иная модель поведения. Далеко не безупречная, обозначенная через репрезентацию телесного образа, она оказывается по-своему знаковым явлением для эпохи, пришедшей на смену истории трудовых подвигов советского периода.

Ключевые слова: Телесность, мифологичность, историческая перспектива, психологизм, концептуализация детали.

Конфликтная ситуация в рассказе Ю.Нагибина «Чужая» (1976) создается за счет детально прорисованных психологических состояний героев. Этот аспект художественного мира писателя хорошо изучен в литературоведении. Например, Шестакова Т.А. в диссертации «Структура персонажа и принципы психологизма в рассказах Юрия Нагибина, 1960-1970-е» (2006) обобщает сказанное советскими и российскими исследователями о специфике конфликтной ситуации в произведениях Ю.Нагибина. «Структура персонажа дает представление о сфере психической жизни, изучаемой и изображаемой писателем. Предметом изображения являются: возрастная психология, психология творчества, психология семейных отношений, человек и его

социальное окружение, внутренний мир индивидуума, необычные и непознанные явления в области психики» [3].

Тонкий рисунок психологической драмы необходим для того, чтобы вскрыть нечто большее, чем разрыв Путятинна с нелюбимой женщиной. Введение еще одной сюжетной линии – приезд на завод знаменитого режиссера и готовящиеся съемки документального фильма о Восточной Сибири, - с одной стороны, позволяет внести в психологические коллизии взгляд стороннего наблюдателя, который ассоциируется с ходом жизни, существующей как непрерывный процесс перемен вне эмоциональной жизни героев. А с другой, - появление человека, для которого проблема настоящего интересна только с учетом перспективы прожитых лет предполагает вопрос об исторической преемственности поколений. Полифонизм конфликтных линий передается в рассказе и через описание психологических состояний героев, и через концептуализацию детали.

С появлением в рассказе режиссера драматургия эмоций основного конфликта приобретает концептуальное наполнение в контексте героического прошлого, связанного с индустриализацией края. Настоящие начинает разворачиваться в сюжетную линию, а будущее приобретает очертания чего-то пугающего, связанного с теми изменениями в жизни героев, начало которым положил Путятин своим разрывом с любимой всеми Липочкой и женитьбой на хрупкой и малопонятной Кунгурцеву Вере Дмитриевне.

Во время поездки по городу, перед прогулкой на речку Путя показывает гостям завод, которым руководит Кунгурцев. И то, что для Кунгурцева является досадной халатностью, для старого режиссера оказывается встречей с давно забытым и, казалось, ушедшим безвозвратно прошлым. В «глубине заводского пейзажа» режиссер замечает присутствие иной исторической реальности. Символизируя собой поколение людей, чье представление о жизни сложилось еще до строительства заводов, которыми гордится Кунгурцев, он замечает своими «старыми захмелевшими, слезящимися глазками» «почерневшее одноэтажное здание бывшей заводской конторы, где до революции производился расчет с рабочими» [2, с. 402].

Создание исторической перспективы усложняет основной конфликт рассказа. В повествовании начинают появляться символические соответствия, без которых история развода и знакомства друзей с новой женой главного героя осталось бы частной психологической драмой. Такой же совершенно чужой выглядит Вера Дмитриевна в семье друзей своего нового мужа, как и одноэтажное здание бывшей заводской

конторы, среди громоздящихся построек завода.

Автор не дает историю взаимоотношений Путятин с обеими женщинами, где и как герой познакомился с Верой Дмитриевной, каким было расставание с Липочкой. Конфликт, - развод Путятин с женой, - вынесен за рамки произведения. В рассказе только намекается на будущее отцовство Путятин и невозможность Липочки иметь детей.

Такой сюжетный ход, придающий дополнительный драматизм событиям, в сюжете рассказа, явно перекликается с кинематографическим способом создания конфликта, в котором предыстория угадывается через детали, нюансы в поведении персонажей, видимых на экране. Конфликты существуют в сознании героев и принадлежат их личным переживаниям, в то время как тайна отношений приоткрывается только как следствие событий, принадлежащих актуальному настоящему времени, в котором герои пребывают относительно момента знакомства с текстом и кинонарративом фильмической реальности.

Вера Дмитриевна, новая жена Путятин, заметно проигрывает в сравнении с Липочкой. Это противопоставление героинь проявляет невысказанное автором отношение к изменившейся исторической ситуации, в которой на смену оптимизму социалистического ударного труда, приходит персонаж, внутренне готовый к постоянному сопротивлению лжи и риторике советского дискурса.

Портрет Липочки соответствует образу героинь советской визуальной традиции. Репрезентация телесности в образе Липочки указывает на ее близость к кинообразам «большого стиля». «Правда, Липочку (так звали жену Путятин все, даже мальчишки) трудно было не полюбить. Добрая-предобрая великанша, чрезмерная во всем (ростом с верзилу мужа), но куда шире в обхвате, с зычным голосом, перекрывавшим любое шумное застолье, всегда веселая и неутомимая, она больше всего любила быть нужной, полезной людям» [2, с. 386]. Липочка ассоциируется с изобилием, почти мифологическим образом плодородия и силы. Она сопоставима с неведомой волной энтузиазма, которая соразмерна с покорением пространств Сибири, с грандиозной стройкой, объединяющей всех людей страны в строительстве социалистического государства. Описание завода и описание царившей за столом Липочки дается с одним и тем же пафосом, в котором прослеживаются черты героической саги. «Завод царил над местностью. Из-за него на железной дороге, протянувшейся через всю страну, возникла станция, и асфальтированное шоссе соединило станцию с поселком, и другие дороги – бетонные и грунтовые – побежали во все стороны света от заводских ворот... Перестань завод

существовать – и всякая жизнь тут захирела бы, а затем и вовсе покинула судные, не роящие хлеб земли» [2, с. 390]. Такой же образ женщины из героического эпоса, великанши, утверждающей непреходящую ценность традиций сибирского гостеприимства и радушие советского человека, возникает и в сознании Кунгурцева, когда он вспоминает о Липочке, царившей за столом. «Была у нас одна, что владела и заставляла всех плясать под свою веселую дудочку. Люди брюхо набивали, а за плечами у них крылышки отрастали, каждый вставал из-за стола обласканный, уважаемый, подобранный и даже тяжести от наших сытных блюд не чувствовал. И все были как с одного корабля» [2, с. 401].

Сопоставление масштаба строительства, развернутого в Восточной Сибири, с образом бывшей жены друга не выглядит искусственным, в контексте представлений о роли человека в эпоху «победившего социализма». Речь идет о глобальной перестройке всего жизненного уклада советского человека, своим обликом должного показывать величие Родины. Липочка органична для той действительности, в которой Кунгурцев руководит заводом, а его жена является заведующей и ведущим хирургом областной больницы. В восприятии героя, объединяет этот мир людей, создающих настоящее, риторическая фигура некоего мифологического воинства, в котором Липочка со своей неумной энергией и силой «правофланговая этой рати» [2, с. 388].

Как уже было сказано, телесный облик Липочки соотносим с канонической красотой героинь советского кинематографа. Прежде всего, это образ советских работниц и колхозниц в музыкальных комедиях, таких, например, как комедии Г. Александрова или знаменитая музыкальная комедия Ивана Пырьева «Кубанские казаки» (1949) [5]. Сам писатель в качестве автора сценариев для советских фильмов создавал похожие характеры эпико-героического типа, телесность которых была органична производственному процессу.

Однако в то же время, являясь художником нового стиля, он отдает героиням подобного образа эпизодическую роль. Таков, например, почти мифический персонаж Екатерина Алексеевна Горбань, комбайнер-ударница в фильме «Гость с Кубани» (1955) [4]. Смысл ее роли в реализации «мнимого конфликта», который завершается объяснением главных героев: Коли Воробцова и Насти Тучковой в своем чувстве.

В контексте выказанных рассуждений имеющими основания оказываются размышления старого режиссера, чьи ассоциации автор возводит в статус исторической перспективы, явно противопоставленной светлому эпическому началу, которое воплощает в себе образ Липочки. Обнаруживая свою логику понимания реальности, режиссер не спешит

садиться в лодку с ярко-красным изнутри дном, «будто в лужу крови» [2, с. 404], в которой его ждут Кунгурцев и Бурьга. Случайная ассоциация старого человека совпадает по силе физиологического воздействия с реакцией Путятин на «память рук», обманувшей его и заставившей вспомнить тело Липочки в финальной сцене рассказа.

В порыве покаяния и ностальгии о Липочке, изгнанной из его жизни, Путятин принимает Веру Дмитриевну за бывшую жену, что заставляет его закричать от ужаса.

Психологически предсказуемая реакция, в которой человек, находясь в состоянии между сном и бодрствованием (обознался и принял одну женщину за другую), в контексте вышеприведенных размышлений приобретает символическое значение.

Отчаяние и ужас, который охватывает Путятин, не может быть лишь физиологической реакцией, на произошедшее. Отчаяние требует более весомых аргументов,

доказывающих, что бывшая жена героя не просто любимая всеми хозяйка застолий, а человек, в котором для Путятин воплотился ужас прошлого и крах всех надежд на будущее.

Обращение к физиологии позволяет раскрыть конфликт лирической драмы с необычной, но значимой для понимания произведения стороны. Режиссер, помнивший иную реальность, противопоставляет кроваво-красное нутро лодки естественному виду пейзажа, в котором виднеется белая кофточка Веры Дмитриевны. Таким образом, Вера Дмитриевна визуально противопоставлена тому, что дает ход ассоциаций режиссера, уводя его от тягостных воспоминаний к благополучному настоящему.

Сопоставляя образы жертв с огромными достижениями человека, которые воплотились в масштабные проекты истории, режиссер утверждает трагическую предопределенность устремлений, за которой кроме мифологической образности, кроется правда, тянущаяся кровавым следом от события к событию.

В данном случае Кунгурцев, создающий мифологический образ Липочки, и Кунгурцев, неподозревающий, что он может ассоциироваться с чем-то отрицательным становится обладателем субъективной правды и одновременно вписывается, благодаря незаинтересованному взгляду режиссера, в некий объективный процесс событий, уже выходящих за рамки психологического конфликта рассказа. При этом двойственность персонажа возникает как результат привнесения перспективы иного внешнего видения. Неоднозначность не затрагивает психологического портрета героя, она корректирует тягу Кунгурцева к абсолютизации образа Липочки, подвергая сомнению правомерность однозначно положительного восприятия мира, в котором Липочка являлась центральным персонажем. Это позволяет увидеть аналогии в неприятии того ясного и понятного образа героини, как она представляется Кунгурцеву, комплексу переживаний, которое вызывает у старого режиссера вид красного дна лодки, на которой в ясный, безоблачный день компания утвердившихся в жизни людей собирается перебраться

через речку в поисках места для пикника.

Смена телесного образа говорит о допущении новых этических и эстетических ориентиров в жизни героев. Новая жена Путятина сравнивается им с «солдатом перед боем», верным самому себе при любых обстоятельствах. «Она всегда была готова к ответу, ничуть не удивляясь и не протиясь причудам чужой мысли. Он не мог найти этому объяснение, но относил за счет все того же внутреннего сцепа, не дающего ей расслабиться, уйти в собственный туман» [2, с. 420]. Вместе с героиней в повествование входит тема тайны женского характера, в которой внутренняя сила и внешняя хрупкость создают цельный образ женщины, способной противостоять эпохе «большого стиля» с образами красавиц, работниц социалистического труда. О проблеме смены телесной образности в кинематографе «оттепели» говорится в работе Т.Дашковой «Телесность – идеология – кинематограф») [3, с. 137- 147;]

В размышлении Путятина над сложностями человеческих отношений виден приговор предвзятости и комфорту, с которым он желает расстаться, выбрав себе в спутники Веру Дмитриевну. «Ему (Кунгурцеву – прим. автора статьи) кажется, что он скучает по Липочке, он скучает по ее пирогам...» [2, с. 420].

Противопоставление частной жизни устремлениям людей этой эпохи в бесконечность преобразований проявляется и в размышлениях режиссера.

Ирония его размышлений над внешним почетом и человеческим признанием бросает тень на идею бессмертия, сопоставимую с образами гигантских строек и масштабных проектов. Этому суетливому, но пафосному миру грандиозных событий герой противопоставляет тоску по рукам матери. «Вот только никогда не увидит маленьких сухих рук своей матери, так похожих на его руки, но свои руки он не любил. И он сказал, не зная кому, но твердо веря, что его услышат:

- Если есть хоть один шанс на миллион, что я увижу маму, забирайте ваше вонючее бессмертие. Немедленно!» [2, с. 417].

Таким образом, в противопоставлении телесной образности своих героинь, писатель улавливает историческое движение от эпохи «большого стиля» к новым образам,

выдвигающим на первый план собственно человеческие проблемы.

Пафос героических свершений, который позволяет сопоставить образ Липочки с грандиозностью происходящего в стране строительства, противопоставлен непредсказуемой прелести новой героини. Тайна человеческой души, которой так дорожит писатель, вступает в конфликт с энтузиазмом великих свершений. При отсутствии этической преемственности с прошлым, о чем свидетельствует внутреннее одиночество режиссера, Вера Дмитриевна оказывается наследницей естественного хода человеческих историй, в котором материнство и отцовство противопоставлены миру мифологических эпопей.

Список литературы

1. Дашкова Т. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность - М.: Новое литературное обозрение. 2013. (Серия «Кинотексты»).
2. Нагибин Ю.М. Чужая в сб. Ильин день: Повести и рассказы. - М.: Современник, 1990.
3. Шестакова Т.А. «Структура персонажа и принципы психологизма в рассказах Юрия Нагибина, 1960-1970-е» [электронный ресурс], <http://www.dissercat.com/content/struktura-personazha-i-printsipy-psikhologizma-v-rasskazakh-yuriya-nagibina-1960-1970-e-gg#ixzz5ZprN5WJJ>
4. Фильм «Гость с Кубани» (1955) автор сценарии Ю.Нагибин [электронный ресурс], <https://www.youtube.com/watch?v=fk7YFGKyrNg>
5. Фильм «Кубанские казаки» (1949) режиссер И. Пырьев https://yandex.ru/video/search?text=кубанские казаки фильм 1949&path=web_suggest&autoplay=1

{social}