

**Министерство образования и науки Украины
Киевский Национальный университет имени Тараса Шевченко
Херсонский государственный университет**

Невярович Н.Ю.

ПОЭТИКА ГРОТЕСКА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

/НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АНАТОЛИЯ КИМА/

Методические рекомендации

Херсон - 2014

Невярович Н.Ю. Поэтика гротеска в современной русской прозе /На материале творчества А.Кима /: Методические рекомендации. Издание 2-е., доп.. – Херсон: Изд-во ХГУ, 2014. – 53 с.

Автор - кандидат педагогических наук,
доцент кафедры истории мировой литературы и культуры ХГУ,
докторант кафедры истории русской литературы КНУ им.Т.Шевченко
Невярович Наталья Юрьевна

Рецензенты - доктор филологических наук,
проф. Мишуков О.В.

- кандидат филологических наук,
доцент А. Высоцкий

- кандидат филологических наук,
доцент Н.Чухонцева

Утверждено научно-методическим советом
Института иностранной филологии
Херсонского государственного университета
Протокол № 3 от 11.10.2006.

Рекомендовано к публикации
ученым советом Херсонского
государственного университета
Протокол № 3 от 6.10. 2006.

В методическом пособии показаны пути изучения прозы одного из самых ярких писателей современности А.Кима. В его художественном мире причудливо соединяются миф и реальность, фантастика и метафизика, реализуясь в «идее космического всеединства». Специфика «ноосферного» мышления автора наиболее полно раскрывается в логике «нелинейного мышления» поэтики гротеска.

Опыт анализа адресован студентам-филологам, молодым ученым, учителям-практикам и всем, кто увлекается современной литературой.

ВВЕДЕНИЕ

Анатолий Ким – знаковая фигура русского авангарда конца XX века, лауреат множества литературных премий. Его произведения изданы в 25 странах мира, переведены на многие языки. Творчество писателя стало темой для защиты магистерских, кандидатских и докторских диссертаций в России, Японии, США, Германии, Польше, Болгарии, Италии, Корее. Тайна человеческого бытия и возможность преодоления небытия, природа бессмертия духа, постижения вечности, умения увидеть мир без границ и условностей, поверх барьеров времени и пространства – вот главные темы его яркой прозы, свободная стихия которой определены поэтикой «мета-гротеска». В одном из интервью А.Ким отмечал: «Несколько лет назад я написал книгу “Остров Ионы”. Рабочее название этого романа “Свободен”. В ней я повествую о состоянии полной свободы от социума, человеческих привязанностей, от всех предрассудков нашего человеческого общежития, в которые входят деньги, имущество, слава. От всего того, что делает нас несвободными. Что связывает нас, что мешает душе свободно парить». Пространственно-временные смещения, пересечение различных логик и способов бытия, яркая форма «иног» взгляда на привычный мир обуславливают специфику творческого метода А.Кима и – шире – представляют активно развивающуюся тенденцию в развитии современной прозы. Пути ее изучения в курсе современной литературы в вузе и школе – актуальная методологическая и методическая задача.

А. Ким родился 15 июня 1939 года в селе Сергиевка Казахской ССР. Его корейские предки жили в России с середины XIX века; отец преподавал в школе русский, а мать корейский язык. Годы учебы прошли в Москве, в художественном училище памяти 1905 года. Художник по профессии и призванию души Ким продолжил учебу в Литературном институте (семинар В.Г. Лидина). Обучаясь заочно, он работал крановщиком башенных кранов, мастером на мебельной фабрике, киномехаником, художником-оформителем, инспектором-искусствоведом в Художественном Фонде СССР, вел семинар прозы в Литинституте, преподавал в Сеуле (Южная Корея), был главным редактором (вместе с В.Голстым) журнала «Ясная Поляна» (с 1996 г.).

В литературе А.Ким дебютировал как поэт в 1967 году. Печататься как прозаик начал с 1973 года в таких маститых журналах, как «Аврора», «Новый мир», «Дружба народов», «Знамя», «Октябрь» и др. В 1997 году вышло Собрание сочинений А.Кима в 6-ти томах. В своем творчестве, стремясь к универсальности художественного образа, писатель рассказывал не историю жизни, а историю исканий духа; он стремился не к типизации образов, а к индивидуализации каждого героя. «Я хотел разгадать закон

неповторимости, - писал о времени своего писательского становления А.Ким. - Моей целью стало выражение уникального, а не отражение типического». Первоосновой его творчества всегда было Слово, пра-источник всего сущего: «Изначальное незвучащее Слово, Неслышимый язык, является первичной духовной основой всех на свете прекрасных книг, всех стихов» - констатировал уже зрелый писатель в своей автобиографической повести «Мое прошлое». Стремление к свободному Слову было главным импульсом творчества Кима. И в то же время он постоянно находился под прессингом идеологического руководства – таков удел художника в тоталитарном обществе. Его желание быть свободным уводило его, как и многих других писателей той эпохи, в мир свободной фантазии. Об этом времени Ким написал: «Они желали, как и я, быть свободными в несвободном мире - и были свободными, уходя в свои медитации, зафиксированные на пожелтевших листах самой скверной бумаги»

Творчество А. Кима в целостный метароман объединяет «чувство всемирности планетарного космополитизма», и этот Универсум он открывает в каждой отдельной личности. «Я верю в то, - сказал он в одном из интервью, - что толпа состоит из отдельных людей. Толпа всегда довольно мрачное явление, но выделите из этой толпы человека и в нем увидите Вселенную, бездну всего хорошего и плохого. Я верю в человеческую личность». Среди наиболее известных произведений писателя – повести и рассказы, вошедшие в сборники «Голубой остров» (1976), «Соловьиное эхо» (1980), «Нефритовый пояс» (1981), «Собиратели трав» (1983). Наибольший успех А.Киму принесли романы, сразу ставшие явлением мировой литературы, - «Белка» (1984), «Отец-лес» (1988), «Сбор грибов под музыку Баха» (1998). «Онлирия» (2000), «Остров Ионы» (2002) и некоторые др.

Над чем работает писатель сейчас? На этот вопрос А.Ким ответил в интервью: «- Я только что выпустил книгу для семейного чтения, совершенно для меня необычную. Написал добрую книгу “Арина”. Это роман-сказка для чтения вслух маленьким детям. Героиней романа является четырехлетняя девочка. Я считаю, что мы все появляемся на этом свете из мира ангелов. Но по ряду причин наш взрослый мир сильно искажен. И вот ребенок сразу сталкивается с этим искаженным миром взрослых, в его сознании происходит страшная борьба. Я на стороне этого маленького человечка».

При огромной популярности писателя, методические разработки его творчества в настоящее время отсутствуют. В данном методическом пособии впервые предлагается опыт филологического анализа двух произведений мастера роман-мистерии «Сбор грибов под музыку Баха» и метаромана «Остров Ионы», который поможет войти в сложный и неожиданный мир современной прозы.

РАЗДЕЛ 1
СЦЕНИЗМ ГРОТЕСКНОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ-МИСТЕРИИ
А.КИМА «СБОР ГРИБОВ ПОД МУЗЫКУ БАХА»

Современная переходная эпоха во многих аспектах гуманитарного знания маркирована «знаком гротеска» (С.Юрков). О карнавализации как о фазе переходного сознания писал М. Бахтин: «Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащее в основе гротеска, разрушают органическую серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготавливая их известная карнавализация сознания» [1, с. 58]. Фаза «переходности» гротескна и по сути содержащегося в ней процесса смерти/рождения новой эпохи, сознания, космоса. В такие эпохи всегда наблюдалась актуализация категории гротеска в научной рефлексии и художественной практике. Современная «эпоха Карнавала» (Т.Гундорова) в литературе заявляет о себе принципами балаганного перформанса, подчеркнутой визуальностью текста как площадного действия, поэтикой «вывороченного текста», прежде всего понимаемого как «текст бытия». Театральность карнавала, сценизм балагана в современном прозаическом тексте приобретают параметры дискурса, определяют специфику художественного пространства произведения и реализуются на уровне принципов и приемов организации целостного гротескного произведения.

1. Гротеск как зрелище

В кризисные (переходные) эпохи в истории искусства именно театр, ощущая свою генетическую связь с архаическим ритуально-мифологическим действием, начинал дискуссию о «допустимости» гротеска в искусстве. Сценизм гротеска, его «зрелищный оттенок» (М.Бахтин) начало имеет глубокие корни в магической архаике древности. Гротеск, как порождение и преодоление хаоса, генетически родственен мифу, ритуалу, обряду, мистерии, балагану, театру (в широком смысле) как способу презентации архаических механизмов бытия в образном пространстве сценического представления. Извечный архетип умирания/рождения как нельзя лучше соотносится с амбивалентной природой и онтологической сущностью гротеска. Балаган, - отмечает Н.Хренов, - является «архаическим истоком зрелища XX века и формой воспроизводства мифологического мышления» [22, с. 50].

Народные балаганно-гротескные представления итальянского театра комедии дель арте, ставшие истоком современного европейского театра, надолго связали понятие гротеска со сценой, балаганом, карнавальной театрализацией. Традиционная маска площадной итальянской комедии Арлекин стал носителем и символом гротескного мира народного праздника. В истории литературы и искусства он часто менял облик (клоун, скоморох, шут, дурак, простака, изворотливый слуга, пройдоха, трикстер), сохраняя сущность маски и двойственность образа – забавника и прагматика, простака и хитреца, фигляра и чертенка. В классическом манифесте гротеска «Предисловие к драме «Кромвель» В.Гюго писал: «Переходя от идеального мира к миру действительности, он (гротеск – прим. Н.Н.) создает неиссякаемые пародии на человечество. Это его фантазия сотворила Скарамушей, Криспинов, Арлекинов, гримасничающие тени человека...» [4, с. 449].

В начале XX века Арлекин - амбивалентная фигура клоуна в маске черта и черта в маске клоуна - вновь становится центральной фигурой, символизирующей реабилитацию гротеска в литературе и театре (А.Блок, Е.Вахтангов, Н.Евреинов, Л.Курбас, В.Мейерхольд, К.Станиславский). Как справедливо замечает М.Бахтин, за «узким вопросом об Арлекине стояла более широкая и принципиальная проблема допустимости в искусстве явлений, не отвечающих требованиям эстетики прекрасного и возвышенного, то есть допустимости гротеска» [1, с. 43]. «Гротескный театр ломал бытовое правдоподобие, заострял и преувеличивал истинные контуры действительности, использовал символику и фантастику, нарочито подчеркивал сценическую условность. Однако все лишь для того, - считает Эльяшевич, - чтобы за своими карикатурами, масками и гиперболами сильнее и ярче выявить сущность человеческих характеров и исторических фактов» [24, с.228]. Сущность давней дискуссии о гротеске не изменилась и в наше время, заметно обострившись в контексте эпохи ПОСТ- и обогатившись новыми «масками» и формами «балагана», будь то «маска автора», пародийная «маска текста» или художественные «маски» современного перформанса.

Гротеск не случайно характерен для новаторских исканий начала XX века (как и современной литературы начала века XXI). Поколение «между двух миров» с особой остротой ощутили пограничный статус эпохи. «Связанный с диссонансом, разрушением гармонии и попыткой ее нового более сложного созидания, сплавленный из резко выявленных противоположностей, гротеск как творческий метод был наиболее близок мировоззрению и мироощущению художников» [7, с. 14]. Гротеск, ставший «знаком» театрального авангарда 10-х годов XX века в России, сценически интерпретировался в

органике балаганного действия, что во многом определило вектор теоретической рефлексии этого явления (В.Мейерхольд. «Балаган», 1912; Он же. «О театре», 1913 и др.).

В.Мейерхольд отстаивал балаганную природу театра как такового и гротеска как основополагающего принципа балаганного пространства. По его мнению, «искусство не в состоянии передать полноту действительности», разлагая ее и «изображая то в формах пространственных, то временных». Гротеск же «сумел уже покончить всякие счета с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии», конечно) всю полноту жизни» [14, с. 225]. Задача гротеска, по Мейерхольду, в том, «чтобы постоянно держать зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами» [14, с. 226]. Основное в гротеске – это «постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал» [14, с. 226-227].

Многогранная сущность гротеска в произведении реализуется как «фантастическое в игре собственной своеобразностью; жизнерадостное и в комическом, и в трагическом; демоническое в глубочайшей иронии; трагикомическое в житейском; стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям; диссонанс, возведенный в гармонически-прекрасное, и преодоление быта в быте» [13, с. 229]. Балаганное пространство – это «подлинный антимир полный ярких красок и необычных костюмов» (С.Юрков) [26, с. 150], со своими законами и специфическими формами «антиповедения» (Б.Успенский). В широком смысле под понятием «балаган» понимают все то, что происходит на праздничной площади, и приравнивают его к празднику, причем к празднику, связанному с проводами зимы и встречей весны, «то есть, иначе говоря, в соответствии с мировоззрением древнего человека, с умиранием старого и рождением нового космоса, когда смерть была предвосхищением жизни» [22, с. 52-53]. Как отмечает С.Юрков, «балаган олицетворял центр праздничного веселья и служил комплексным воплощением многих видов искусств: театра, пантомимы, клоунады и проч. Композиционный принцип балаганного, и в целом, ярмарочного зрелища – типично гротескный: соединить в одном явлении (по крайней мере месте) известное, знакомое и необычное, экзотическое...» [26, с. 149].

Природу балагана определяет его включенность в стихию мифологического сознания. Творческая реализация архаического гротескного мироощущения была возможна лишь в форме его представления театральными (в широком смысле) средствами. «Имитируя «жизнь космоса», древние неизбежно должны были театрализовать свое поведение». Древний миф о смерти/рождении изначально не

рассказывался, а показывался, воспроизводясь в формах ритуала» [22, с. 54]. Амбивалентность, «ино-мирие», мифологизм, соприсутствие «знаков» космоса и хаоса и др. площадного пространства свидетельствует о гротескной природе балаганного действия.

2. Балаганно-сценические интенции гротескного текста

Идя от поэтики гротескной формы, современное искусство, в частности, литература, приходит к более существенному содержательному пласту народной архаики, определившей гротеск как форму «до-линейного», «до-логического» сознания, театрального в своей способности представлять, сценизовать амбивалентность жизни и смерти как основы бытия и искусства. В современной научной литературе «балаган представляет несюжетный тип организации текста и для него характерна, прежде всего, мифологическая структура. Его природа связана с исключением «настоящего времени» и воспроизведением в настоящем сакрального или прошедшего времени [22, с. 50]. Такая система организации текста связана не столько с сюжетом, сколько «с актуализируемым в разных явлениях исторической жизни мифом» [22, с.50]. Одним из значимых признаков этой системы «является особый тип взаимодействия текстов этого рода с внетекстовой реальностью. «Такие тексты, - замечает С.Хренов, - вообще трудно представить без символического пространства, в котором они функционируют [22, с. 50] (символическое пространство – сцена как место развертывания праздничных ритуалов. – Прим. Н.Н.).

В тексте своего романа-мистерии «Сбор грибов под музыку Баха» А.Ким воссоздает такое символическое сценическое пространство - сцену, где персонажами разыгрывается мистерия. В балаганном представлении воспроизводилась одна из первичных форм картины мира в ее космологических, мифологических и сакральных измерениях. Собственно эти грани гротеска и проецируются в различные типы пространственных пластов в произведении А. Кима. В гротескном произведении актуализируются исконные, архаические грани гротеска, связанные с понятиями миф, зрелище, балаган, антимир, антиповедение и др., реализуясь в гетерогенном художественном пространстве современной прозы. Смещение реальностей, концепций бытия, семантических пластов и стилей в гротескном пространстве носит нарочитый, театрализованный характер, это становится формой акцентной визуализации «иной», «оборотной» логики, «пралогического» сознания (С.Эйзенштейн) в провокативном целостном образе-балагане. Исходя из таких интенций гротеска, мы рассматриваем проблему сценизма гротескного пространства романа-мистерии А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» (2002).

Понятие «сценизм» ввел в театральное обиход один из основателей новаторского театра XX века Е.Вахтангов (наряду с такими понятиями, как «чувство сцены», «сценичность», «чувство сценического пространства», «чувство сценической среды» и др. – прим. Н.Н.), для которого гротеск был «главным средством сценического воплощения любых пьес и любых образов» [24, с.228]. «Все, имеющее способности к характерности, - подчеркивал режиссер, - должны почувствовать трагизм (даже комик) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно» [2, с. 187].

Сценизм как категория прозаического текста так же, как и категория художественного пространства, восходит к тем «видам искусства, где художественное повествование разворачивалось в физическом пространстве» [20, с. 961]. В современной литературе понятие «сценизм» воспринимается как реализация корневой метафоры творчества - «жизнь как сцена», как особая форма визуализации текстовой динамики в соответствии с принципами театральности и драматургизма (например, сценизм диалогов прозы А.Чехова, М. Булгакова; особая заряженность театральной энергией произведений Н.Лескова, Ф.Достоевского). Сценизм в прозе - это способ виртуальной визуализации слова, когда именно текст выступает «сценой страстей человеческих». О таком понимании искусства как драмы в свое время писал Дж. Джойс (эссе «Драма и жизнь», 1901), понимая под драмой «взаимодействие страстей, вскрывающих истину вне зависимости от собственно драматической формы» [6, с.14]. Связь драмы и гротеска отстаивал В.Гюго, утверждая что «гротеск составляет одну из величайших красот драмы» [4, с. 453]. Гротеск в драме не частный прием – это «театральное действие со всеми мыслями, чувствами, движениями героев, со всеми оборотами, выражениями их языка, со всеми положениями и сюжетами, играющими в эту игру... Именно гротеск позволяет поместить знакомые визуальные схемы в контекст новой поэтики» [10, с.564-565].

Театральность, в подлинном смысле, - как отмечал в середине XX века С.Микозэлс, - это способ отображения драматизма внутренней жизни человека: «Страсть познать жизнь, раскрыть удивительно богатый и сложный мир - внутренний мир человека - самая великая, самая непобедимая страсть. Она требует точного, гибкого и максимально выразительного языка, или, прибегая к терминам театра, требует театральности... Театральность - лишь язык театра, средство воплощения образа [15 с. 67].

Это во многом справедливо и для современного прозаического гротескного произведения. Принцип сценизма входит в самую структуру гротескной образности, которая уже в своей «художественной ДНК» содержит зрелищность мифа и театральность ритуала, перформативность слова и рецептивную энергию образа. «Сценизм», «театральность», «драматургизм» давно уже не рассматриваются в качестве антитез

«чистой» прозе, они апропрированы ею, стали частью ее поэтики. В современной литературе, как некогда в культуре авангарда, театральность, сценизм является формой представленности гротескного мира как «места и времени» столкновения формы, содержания и художественного сознания. Такое соединение гротеска и сценизма типологически сходно с эстетикой футуризма, предложившего «новое понимание выставочного действия, его новую сценическую концепцию и новую театральную, поэтическую образность» [8, с. 41-42]. Если в середине XX века под театральностью понимали «условность сценического языка», «язык театра, средство воплощения образа» [15, с.67-69], то в современном литературоведении театральность понимают прежде как характеристику манеры театрального мышления того или иного писателя; особую выразительность и обнаженность приемов, глубину и динамичность диалогов, глубину образов.

А.Чумаченко, исследуя корни драматического начала, отмечает использование «типичных алгоритмов драматического мышления» не только в драме, но и в прозаических произведениях. Происходит «претворение жизненного драматизма и театральности в художественном произведении. Освоение алгоритмов народно-драматического видения в стиле писателя в снятом виде представляют процессы, происходящие в культуре в целом. Выработывается собственный литературный ход для народно-драматического – его зеркальное отражение, обратное развитие» [22, с. 147]. В этом понимании сценизм прозы является закономерным развитием литературных процессов, рецепцией народно-драматических истоков искусства.

3. Импликация жанра мистерии в художественное пространство романа

А.Кима «Сбор грибов под музыку Баха»

Категория «сценизма» определяет особенности художественного пространства романа-мистерии А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха», построенного в гротескной архитектонике смешения различных пространственно-семантических уровней. Художественное пространство представляет собой «совокупность тех его свойств, которые придают ему внутреннее единство и завершенность и наделяют его характером эстетического [21, с. 961]. В XX веке эта категория перестала связываться с задачами «отображения реального пространства» и приобрела иное понимание и сейчас трактуется «в символично-идеологическом, ценностном аспекте» [11, стб.1174]. По П.Флоренскому, художественное пространство должно быть символом «духовного пространства», «пространства подлинной, хотя и не вторгшейся сюда, иной реальности» [21, с. 962]. В современном литературоведении художественное пространство рассматривается как

категория «интуитивная, или содержательная» (Х.Ортега-и-Гассет, М.Мерло-Понти, М.Хайдеггер). Ее глубина определяется не геометрическими параметрами, а внутренним космизмом образа: «То, что я называю глубиной, - замечает М. Мерло-Понти, означает мою причастность Бытию без ограничений, и прежде всего – пространству вне какой бы то ни было точки зрения» [21, с. 963]. Пространственная характеристика художественного образа в конечном итоге - это характеристика его интеллектуальной, содержательной глубины.

В романе-мистерии А. Кима художественное пространство и предстает категорией «интуитивной», представленной в онтологическом аспекте; это «интегральная характеристика всех уровней и аспектов произведения» [21, с. 961], гетерогенная сфера пересечения типов пространств и способов бытия. Гротескное пространство романа-мистерии – это система координат «новой реальности», открытого ментального пространства, где есть место мистике, мифу, реальности в целостном карнавально-игровом дискурсе мистерии. «Новая реальность, основывающаяся на эстетических принципах гротеска, формируется как неофициальное, игровое пространство, близкое стихии карнавала или праздника». Здесь «особую актуальность получает идея своеобразной «карнавализации» жизни (термин М.М. Бахтина)» [13, с.135].

Роман-мистерия А. Кима - своеобразная гротескная рецепция средневекового драматургического жанра мистерии (от лат. таинство), где инсценировалась Библия [11, стб. 552]. Сценический характер жанра мистерии во многом определяют структурно-композиционное своеобразие романа А. Кима. Как и в мистерии, на сюжетно-композиционном уровне романа прослеживается христианская идея: герои проходят путь от холодного эгоизма к христианской любви и состраданию. На структурном уровне романное пространство организовано как виртуальная сцена, где актеры-призраки разыгрывают мистирию под девизом: «Жить стоит только ради любви». Это одновременно и концепция мистерии и сквозной мотив всего произведения, организованного как процесс разыгрывания мистерии. Действо состоит из четырех основных частей и, согласно жанровой специфике мистерии, четырех интермедий, которые представляют собой постмодернистский вариант жанров фарса и соти.

Гротескные истоки фарсового художественного пространства «уходят в период т.н. масленичных представлений, главным эпизодом которых был поединок между Карнавалом и Постом» [11, с.1127]. Жанр соти восходил к традициям карнавального праздника дураков и священной пародии [11, стб.1010]. «Дурак – нарушитель знаковой системы, человек, ошибочно ею пользующийся» [12, с.350]. Дурость, замечает Д.Лихачев, – это «обнажение ума от всех условностей, от всех форм и привычек.

Поэтому-то говорят и видят правду дураки, ничего не имеющие. Они не понимают никаких условностей. Они правдолюбцы, почти святые. Но только тоже «наизнанку» [12, с.351]. Не случайно главные герои мистерии музыканты ОБЕЗЬЯНА РЕДИН и ТАНДИ – пациенты клиники для душевнобольных. Это художественная реинкарнация образа дурака, юродивого, блаженного в современном контексте. В романе-мистерии А.Кима реализуются художественные архетипы карнавального гротеска и архаического балагана, с «дураком»-медиумом, балансирующим на границе двух миров - земного и «инишного» (Д.Лихачев). «Инишное царство» не что иное, как вывернутый наизнанку, перевернутый мир» [12, с.355].

Актеры мистерии - ГОЛОСА и ГРИБЫ - очерчивают координаты гротескного пространства романа А. Кима. Пространство, согласно Бахтину, может быть представлено как «гротескное тело». М.Бахтин, характеризуя общую особенность художественно-идеологического восприятия и осмысления пространства в средние века, отмечал: «Земное пространство построено как гротескное тело: оно состоит из высот и провалов. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением вверх или вниз – в земные глубины, в преисподнюю» [1, с. 383]. Пространство романа-мистерии также может быть рассмотрено как гротескное тело: ГОЛОСА духов, находящихся по ту сторону жизни, принадлежат «верху» гротескного тела романа, а ГРИБЫ, обитатели подземного уровня лесного мира – принадлежат «низу». Сюжетное переворачивание «верха» и «низа» романа-мистерии характеризует гротескный тип хронотопа в романе. На сценизм художественного пространства указывают и ремарки о пространственных координатах действия. Пространство мистерии носит подчеркнутый сценически-декоративный характер. Театрализованное смешение пространственно-временных пластов, «знаков» вертикали и горизонтали образует гротескное пространство романа-мистерии.

Поскольку действующие лица мистерии, как обозначено в экспозиции, - это ГОЛОСА, то действие как бы переходит из плоскости жанра традиционной мистерии в виртуальное пространство современного радио-спектакля. Однако ремарки настойчиво подчеркивают визуальность образов-призраков: их мимику, пластику, детали движений, колористику, особенности пространственной коммуникации и др. Это позволяет говорить об особом гротескном типе визуализации, о нарочитой театральности и сценизме в проявлении различных предметно-смысловых уровней мистерии, вплоть до уровня нематериальной абстракции (например, персонаж ХДСМ – Хриплое Дыхание Старого Мастера; Грибной Кошмар; ТОКЭЙ – японская фирма и др.). Например, ГРИБНОЙ КОШМАР *«шевелится, словно утренний туман»*, ШАЛЯПИН, прогоняя его,

«машет руками, словно пытаюсь разогнать туман, и затем его богатырская фигура медленно истает в воздухе» [9, с. 122].

По законам средневекового жанра, в балаганном представлении фабула едва намечалась и «лишь должна была соответствовать общей ярмарочной атмосфере суматохи, путанице понятий, беспорядку. Беспорядок собственно и являлся той «упорядочивающей» структурой, согласно которой организовывалась ярмарочная жизнь» [26, с. 150]. Хаос гротескного пространства романа А.Кима – не только структурная, но идейно-содержательная категория, это эмблема творческого начала, открытого мышления его героев.

4. Принцип «отчуждения» в сценическом пространстве романа.

Все актеры мистерии – духи – осознанно «играют» собственную уже прожитую земную жизнь. А.Ким реализует принцип сценизма в широком смысле этого понятия: «жизнь как сцена». И этой сценической визуальности подчиняет прием «отчуждения», что типологически сближает его художественный метод с идеями Б. Брехта, Л.Пиранделло, Ф.Дюрренматта. Так, автор использует классический прием гротескной сценографии: персонажи обсуждают мистерию, которую играют, вносят свои замечания, ссорятся, обвиняют друг друга в несправедливости, например: *«ЭЙБРАХАМС. Но мы играем сегодня мистерию не для того, якобы по привычке прежних дней говорить неправду ради достижения каких-то своих целей» [9, с.43].*

Герои четко осознают свою роль и по-брехтовски активно проявляют к ней свое актерское отношение, например: *«КУКУШКИН...В мистерии, где все идет по заданной программе и она звучит: жить стоило только ради любви, моя правда ни к черту не годится. Однако моя роль – сказать ее. И я ее говорю» [9, с162].*

Герои не только проявляют отношение к роли, но и меняют сценарий и даже «выходят» из сценического действия. Так, оскорбленный неожиданным поворотом сюжета, главный герой ОБЕЗЬЯНА РЕДИН «выходит из игры», меняет развязку мистерии и «уводит» из сценарного действия своего друга ТАНДЗИ: *«...И я же собираюсь, как распоследний сукин сын, перед самым финалом вывернуться и уйти в сторону от вызванного мною же мистериального потока. Но мне никак невозможно по-другому, господа!... мы вносим поправку и вписываем совсем другое продолжение в мистерию нашей жизни. Для этого нам с ТАНЗДИ необходимо однажды дождливой ночью покинуть свои палаты на третьем этаже психиатрической клиники «Капчигай»... И тогда мы уйдем – нас уведет за собою долгожданная СВОБОДА» [9, с.164].*

Мистерия в гротескном пространстве произведения Кима воспринимается как игра, как форма познания жизни, как экзистенциальная категория. В гетерогенном

дискурсе *интермедий*, чередующихся с актами мистерии, сходятся участники акта, принадлежащие различным художественным пространствам, и разыгрывают гротескно-абсурдную буффонаду с подчеркнутым коммуникативным конфликтом в репликах героев. В локальном балаганном пространстве интермедий герои мистерии теперь визуализированы как марионетки со своей условной сценической маской и осознанием сценарности действия. Принцип «отчуждения» реализуется и в традиционном поклоне в конце интермедии, на который выходят актеры, например: *«ОФЕЛИЯ: «Грибы, перестаньте браниться. Интермедия заканчивается, дивертисмент завершается. И настала пора нам всем выходить на сцену и раскланиваться (Все кланяются и разбредаются)»* [9, с.59].

5. Гетерогенная целостность гротескно-игрового дискурса пространства.

В романе разворачивается многовекторное, многоуровневое художественное пространство, построенное на различных логических основаниях. Между собой эти пространственные уровни образуют зеркально-перевернутые проекции. Такое пространство формируют и герои-гротески. Гротескный тип героя, представленный в произведении А.Кима, может быть охарактеризован через категорию «гротескного тела» (М.Бахтин), «верх» и «низ» которого принадлежат различным пространствам: дух – сакральному, а тело – профанному. Гротескное тело в авангарде, отмечает Е.Тарышкина, претерпевает существенную трансформацию относительно традиционной модели своего функционирования. «В качестве гротескного тела выступает лирический субъект, - он существует в отрыве от природного универсума... Мир данный «выводится за скобки» - он существует лишь для того, чтобы его разрушить и изменить «под себя». Гротескное тело теряет свои структурные признаки (верх-низ, центр-периферия), оно гетерогенно и хаотично» [19, с.124]. Лирический субъект в гротескной транскрипции «предстает как феноменальное существо, наделенное свойствами, превосходящими природу человека (различные комбинации гибридов «человек/механизм/вещь/потустороннее существо и т.д.). Все процессы обратимы, нет ни физических страданий, ни смерти, есть лишь поток изменений» [19, с.124-125]. Такое видение гротескного субъекта во многом отвечает природе гротескных образов в романе А.Кима. Так, главный герой с мистическим именем ОБЕЗЬЯНА РЕДИН – это и потустороннее существо, и земной человек, и марионетка театральных подмостков, и «мистический» персонаж, и автор мистерии.

Каждый из героев принадлежит сразу нескольким пространственным уровням романа-мистерии, которые схематично могут быть представлены следующими инвариантами:

1. Сакральное (инфернальное) пространство (пространство «после смерти»).

2. Профанное пространство (пространство земной жизни в концептосфере «дома»):
 - пространство отчего дома (японский дом Издавы);
 - пространство чужого дома (английский дом сэра Эйбрахамса);
 - пространство сумасшедшего дома (клиника для душевнобольных Капчигай).
3. Сценическое пространство мистерии (виртуальные подмостки).
4. Пространство музыки (додекафония - полифоническая музыка Баха).
5. Пространство леса (лес Подмосковья – мистический лес – пространство свободы).
6. Мифологическое пространство (Ветхозаветные и Новозаветные образы)
7. Культурологическое пространство («знаки» мировой литературы и культуры).

Герои романа- мистерии - это призраки, духи, пребывающие в пространстве после смерти. Они переживают свою прошедшую жизнь в фокусе обратной перспективы, с принципиально иных позиций мировосприятия. Отсюда земной мир кажется несовершенным, дисгармоничным. Потустороннему бытию противостоит прожитая земная жизнь героев, которая образует пространство земной жизни, полной эгоизма, непонимания и ненависти. «Призраки» играют мистирию по законам «телесной» жизни, и в этом проявляется гротескная природа образа пространства. «Дух» и «тело» принадлежат различным пространствам и встречаются лишь в «пространстве мистерии».

Главные сюжетные события развиваются в пространстве музыки БАХА, топосом которого выступает английский дом сэра ЭЙБРАХАМСА, где главный герой, японский мальчик-пианист ТАНДЗИ, открыл для себя музыку БАХА как смысл своего существования и где утратил его в связи с болезнью «переигранных» рук. В пространстве музыки позиционируют себя все «бахоманы»: сэр ЭЙБРАХАМС, музыканты ОБЕЗЬЯНА РЕДИН и ВЕЗАЛЛИ и др. Пространству музыки «противостоит» в романе безмолвное, полное скорби и страдания, пространство психиатрической клиники Капчигай, где проводят свои последние дни главные герои произведения - пациенты клиники ОБЕЗЬЯНА РЕДИН и ТАНДЗИ.

Русский музыкант волторнист ОБЕЗЬЯНА РЕДИН живет страстью к «грибной охоте». В пространстве леса, куда он периодически переносится мысленно, он ощущает ту же гармонию и красоту, ощущение полноты бытия, что и в музыке. Для него сбор грибов и музыка Баха – две составляющие абсолютного счастья. В пространстве леса – в его мистическом видении – обитают ГРИБЫ, со своими именами, судьбами, взглядами и целями относительно человека. Красоту и истину лесного пространства олицетворяют БЕЛЫЕ ГРИБЫ, злыми демонами леса являются ядовитые грибы, во главе с САТАНИНСКИМ ГРИБОМ И БЛЕДНОЙ ПОГАНКОЙ, а также лесным духом ГРИБНЫМ КОШМАРОМ.

Значительное место в романе-мистории занимает мифологическое пространство, это «зеркало» земной жизни, особая проекция непреходящих истин, архетипов бытия, моделей сознания и поведения людей во все времена. Его героями являются многочисленные персонажи библейской истории от АДАМА И ЕВЫ до ДЕВЫ МАРИИ

Интертекстуальной пространственной формой в романе А.Кима является культурологическое пространство. Оно представлено гротескно трансформированными «знаками» мировой литературы и культуры и даже современного масскульта, среди них: Шекспир, Гамлет, Офелия, Шалапин, музыкант Горовиц, отец Сергей... Кашпировский. Все они – карнавальные маски, марионетки в балаганном пространстве мистории. Само культурологическое пространство подчеркнуто полисемично, его обитатели - гротескные двойники аутентичных персонажей.

6. Пространственные инварианты гротескного хронотопа:

В романе происходит нарочитое смешение предметно-смысловых и стилистических рядов, социокультурных явлений и фактов, столкновение концепций и логик. И все это реализовано в пространстве воображаемой сцены, где все герои романа в качестве актеров разыгрывают мистерию и участвуют в балаганно-карнавальных интермедиях. Все пространственные пласты (мы их охарактеризуем ниже – прим. Н.Н.) как бы пересекаются в «пространстве мистории», что визуально реализует гротескный принцип построения целостного произведения. «Гротеск, играя несовместимыми реальностями и ее элементами, создает сложную картину художественной целостности» [7, с. 24]. Охарактеризует подробнее специфику основных пространственных инвариантов и способы создания гротескного хронотопа.

- ***«Инфернальное» пространство: по ту сторону ненависти***

«Первичная функция обряда «прафеноменальная» - это в широком смысле общение между всеми членами сообщества, не только сейчас живущими но и умершими», - отмечает А.Муратова в своей работе «Обряд и праздник». «Обряд был прежде всего способом осуществления вертикальной связи, то есть специфического общения с запороговыми существами, шире – с запороговой реальностью, реальностью наиболее действенной» [16, с. 67]. Эта функция реализована и в организации пространства романа-мистории А.Кима «Сбор грибов под музыку Баха».

В построении гротескного пространства мистории автор использует принцип перевернутых связей в профанном (земном) и сакральном, или «запрофанном» мире. По утверждению Б.Успенского, антиповедение (а гротеск и рассматривается и как форма антиповедения (С. Юрков)) так или иначе связано с темой сакрального — постольку понятие сакрального определяется, в свою очередь, представлением о потустороннем

мире [20, с.329]. Существенно, что во всех случаях «антиповедение так или иначе — прямо или косвенно — оказывается обусловленным характером представления о потустороннем мире, а именно восприятием потустороннего мира как мира с перевернутыми связями (по отношению к миру посюстороннему)» [20, с.328]. Перевернутость земного и потустороннего мира в произведении реализуется через антиномии «ненависть/любовь», «время/вечность», «место/внезаходимость», «линейность/нелинейность» сознания. Если в жизни царит ненависть - в «после-смертии» властвует любовь. Восхождение к любви возможно через осознания своей вины перед другими. По словам героя романа-мистерии ЭЙБРАХАМСА, «все были неправы - теперь не знают ненависти – полны одной только любви».

Посмертное бытие-пространство в романе А. Кима представлено с упраздненной пространственно-временной линейностью: упразднена иерархичность отношений героев. Все – от Адама до ТАНДЗИ принадлежат единому семантическому пространству с горизонтальными коммуникативными связями. Более того, в пространстве «после-смертия» находятся не только реальные, но и вымышленные лица, став полноправной частью единого мира, симметричного земному бытию. Таким образом, параметрами «запрофанного» пространства выступают «любовь как форма бытия», «вечность», «вневременность», «внезаходимость в пространстве», «горизонтальность связей», «отсутствие всякой иерархичности» (историко-временной, социокультурной и др.), общение «на равных» вымышленных литературных героев с Бахом, Экклезиастом, Адамом, Девой Марией и др.

- ***Пространство музыки: «видимая музыка».***

Пространство музыки определяет структурно-композиционные особенности романа-мистерии: четыре части мистерии имеют те же названия, что и произведения БАХА, которые исполнял юный гений: «ТАНДЗИ. (смущенно) Я играл почти все известные клавирные произведения БАХА. В шесть лет я играл *«Английские сюиты»*, *«Хорошо темперированный клавир»*, *«Французские сюиты»*... В десять лет солировал на клавесине в *«Бранденбургских концертах»*... Я играл только музыку Баха, графиня...» [9, с.12].

В романе А. Кима музыка БАХА принимает различные образные воплощения: «прехорошенькая девушка», «ангел музыки», «душа ТАНДЗИ» и др. Но прежде всего музыка представлена и как ***первичная стихия бытия***, всеобъемлющее пространство: «Мы все принадлежали ей (музыке – прим. Н.Н.), подчинялись ее воле, все МЫ: композиторы, пианисты, волторнисты. Грибы, серые и зеленые мхи. Березы и сосны,

голубое сияние неба, стекающие в лесные просветы» [9, с. 81]. В мистории музыка СЕБАСТЬЯНА БАХА выступает синонимом подлинного бытия.

В пространстве музыки разворачивается главная **сюжетная линия** романа – трагическая история гениального японского музыканта ТАНДИ. Отвергнутый своим отцом ИДЗАВОЙ в двухлетнем возрасте, мальчик был отдан на воспитание в дом английскому коллеге отца музыканту сэру ЭЙБРАХАМСУ. Ребенок оказался узником в чужом доме, где жил десять лет без любви, общения, сострадания. Все это он нашел в музыке БАХА, которую ежедневно исполнял сэр ЭЙБРАХАМС. Уже в шестилетнем возрасте ТАНДИ превзошел маэстро, с недетской глубиной и зрелостью исполняя по памяти клавиры Баха, а в двенадцать - он навсегда утратил смысл и счастье своей жизни вследствие профессиональной болезни «переигранных рук». Со временем пустота «мира-без-музыки» и всепоглощающее отчаяние привели его в психиатрическую лечебницу «Капчигай», где он познакомился с русским музыкантом, «бахоманом» ОБЕЗЬЯНОЙ РЕДИНОМ и где оба друга и окончили свой земной путь. Божественный дар ТАНДИ и его трагическая судьба определили эпицентр отношений героев мистории, стали источником их духовного прозрения.

Образ БАХА – духовно и сюжетно-композиционно связывает главных героев-«бахоманов», среди них: ТАНЗДИ, ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, ЭЙБРАХАМС, ВЕЗАЛЛИ, ГЭНДЗИРО, а также таможенник Николаев, эксперт Курушкин, выдающийся пианист XX века Горовиц и др. «Себастьян БАХ» в тексте А.Кима – это «знак» полноты бытия, истины, Абсолюта, совершенства творчества.

Образ БАХА в романе ассоциируется с музыкальным божеством, а сама музыка – с божественной стихией подлинной духовности, гармонии и любви. В романе-мистории А.Кима музыка является формой трансцендентального сценического пространства. Музыка представлена альтернативной формой бытия. Осмысление образа музыки как стихии бытия восходит к романтической традиции в литературе и искусстве. Музыка как бытие, причастность к вселенскому, космическому характеризует взгляды писателей-романтиков, философов и музыкантов XIX в. (Э.Т.А.Гофмана, А.Шопенгауэра, Р.Вагнера и др.). «Именно этот взгляд на гротеск как на таинственный иероглиф неведомого языка получит дальнейшее развитие в трудах В.-В. И Ф. Шлегелей, Новалиса и Тика, которые назовут гротеск **«видимой музыкой»**, «стройной, изначальной формой человеческой фантазии», универсальной формой искусства» [5, с. 64]. Пространство музыки в этом контексте получает значение трансцендентального, мистического пространства. Способом постижения музыки является «пралогический», чувственно-хаотический способ

постижения музыки, особый взгляд на мир как симфонию смерти/рождения бытия. И в этом прослеживаются точки соприкосновения музыки и гротеска.

В пространстве музыки решается и проблема **творчества как индивидуальной трагедии**. Истинное творчество (БАХ, ТАНДЗИ) – это способность воспринять и выразить божественное начало, истинным автором МУЗЫКИ является Бог. Самолюбивые творческие потуги воспринимаются как состязания с «истинным композитором». Стремление властвовать над музыкой – это путь к трагедии вечной неудовлетворенности, шаг к безумию. Об этом говорит БАХ в мистерии: *«Неужели вам неясно, Кто насыляет на нас музыку, кто является истинным композитором...Ревнивец только лишь обретет печаль сердца да скрежет зубовой, потому что он будет соревноваться не со мной, а с моим Господином»* [9, с. 37].

Трагедию творчества переживает и сэр ЭЙБРАХАМС, за которой просматривается «знаки» пушкинского текста «Моцарт и Сальери». Признавая гениальность ТАНДЗИ, его учитель не может смириться со своей творческой вторичностью. Искренне переживая за судьбу гениального ребенка, он с подсознательной радостью предвидит его трагедию: *«Я определенно ни разу не подумал о том, чтобы погубить в нем пианиста, исходя из той злобной зависти, которая шепчет в душу человека горячие слова о том, что вот дескать, он трудится, копил не зная никакой радости в жизни, а тут пришел другой – и ему все это, накопленное чужими заботами, достанется даром... Нет, такой мелкой зависти я не знал... я всегда был один с его музыкой. Останусь один, когда умру. Потому что в тот день, когда у мальчика отнимутся руки, все само собой и закончится – умрет и его музыка»* [9, с.110].

- **«Додекафония» и «полифония»: диалог художественных парадигм**

В пространстве музыки реализуется и сюжетная линия еще одного главного героя русского музыканта и страстного любителя «грибной охоты» с мистическим именем ОБЕЗЬЯНА РЕДИН. Это имя, как собственно и мистическую сущность открыл герою дух музыки ХДСМ (ХРИПЛОЕ ДЫХАНИЕ СТАРОГО МАСТЕРА). Потерю чувства юмора в своей жизни герой осознает как безумие и, скопив от гастрольных поездок с оркестром необходимую сумму, сам определяется в японскую клинику для душевнобольных КАПЧИГАЙ. Здесь он обретает друга и единомышленника ТАНДЗИ и – по одной из версий финала романа-мистерии – оба там и умирают.

Психологическая фаза переходности в творческом сознании ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА совпала с внутренним озарением музыканта: прежде увлекавшийся **додекафонической музыкой**, он открыл для себя **полифоническую музыку** БАХА. Отныне не только музыка, но мир чувств, человеческая история, бытие стали восприниматься иначе –

«полифонически», а БАХ стал олицетворением Абсолюта, музыкального божества. Отныне полифония становится музыкальным аналогом его мировоззренческих позиций, картиной мира гротескного героя. Поскольку термин «додекафония» в литературоведческих комментариях почти не встречается, а в данном произведении А.Кима имеет особую мировоззренческую, идейную нагрузку, и даже является персонажем интермедий, то будет не лишним конкретизировать его.

В современной теории музыки «додекафония» буквально означает «двенадцатитоновость». В отечественной терминологии под «двенадцатитоновостью» понимается система мышления, а под «додекафонией» - метод композиции, основанный на синтезе 12-тоновости с серийностью. Музыкальные словари, определяя «додекафонию», подчеркивают, что она «возникла после периода свободной атональности, как потребность в новом строгих связях, порядке и законах; явилась логическим завершением короткого периода Новой музыки (1908), провозгласившего полную свободу от всех видов связей с тональной системой, анархия и хаос которой не были восприняты слушателями» (См.: Н.Михайлова, А.Кипнис, Д.Кипнис. Немецко-русский музыкальный словарь-лексикон).

В.Руднев отмечает связь додекафонии со структурализмом, а полифонии с постмодернизмом. «В истории музыки начала XX века наметилось два противоположных направления: первое ...ориентировано на жесткие запреты и экспликацию числа... Суть ее состояла в том, что композиция осуществлялась на основе 12 неповторяющихся звуков, серии (отсюда название этого направления — додекафония (двенадцатизвучие) или серийная музыка), которые затем продолжали повторяться, варьируя лишь по жестким законам строгого контрапункта» [18, с.70]. Вторым, противоположным ему направлением в музыке той же эпохи был так называемый «неоклассицизм» (Игорь Стравинский). «Здесь композиция строилась на включении в ткань произведения любых типов художественного языка или дискурса предшествующих эпох — музыкального фольклора, городской музыки (военных маршей, романсов), ритуальной музыки, например григорианского хорала, многочисленных цитат из музыкальной литературы — то есть фрагменты любых произведений любого композитора. Таким образом, если в первом случае господствовал педантизм и навязчивое повторение, то во втором — истерическо-попустительский принцип "делай, что хочешь". Безусловным проявлением той же оппозиции было противопоставление в культуре XX века репрессивного логического позитивизма и попустительского экзистенциализма, а также авторитарного структурализма и "делай-что-хочешь"-постмодернизма» [18, с.70].

Смена парадигм в музыкальном сознании проходит те же синергетические фазы колебания от хаоса к космосу, от закрытой – к открытой системе, что типологически сближает эти явления в музыке и литературе. Не случайно романтики называли «симфонию» гротеском (имея в виду смешение музыкальных дискурсов и инструментов), а в современной терминологии нередко «полифония» и «гротеск» употребляются как синонимы (Например, С.Прокофьев. «Антиформалистический раек» и др.).

В дискурсе музыкального пространства романа-мистерии А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» гармония полифонии, соотносимая с постмодернистским дискурсом в литературе, определяет отход сознания героя от линейности, аналитического схематизма, «моно-логики» (В.Библер) в восприятии и оценке бытия. Такое изменение сознания ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА в профанном мире выглядит как «душевная болезнь», да и сам он видит свое место в психиатрической клинике. Его внутренний мир и творческое сознание стали виртуальной сценой для мистерии, где каждый актер, как и инструмент в полифонии, может «вести» и по-своему интерпретировать основную тему, а также пребывать в пространстве «свободной атональности» - вне жесткой «логичности», «системности» и «повторяемости», характерной для додекафонии. Полифония выступает мировоззренческим принципом героя и одновременно способом преодоления «линейности» в музыке и его сознании. Таким образом, музыкальные приоритеты главного героя раскрывают гротескную природу его творческого сознания, что позиционирует его как гротескного героя, а также определяют гротескные интенции всего произведения А.Кима.

- ***Мифологический хронотон: библейская проекция земного пространства***

Пространство музыки в романе-мистерии А.Кима пересекается с мифологическим библейским пространством. Жизненные проблемы и сомнения героев находят свое воплощение в библейских аналогиях: от мифологических метафор, параллелей и ассоциаций – до визуально-сценичного воплощения мифологического пространства, с подчеркнутыми транс-дискурсивными интервенциями, внедрениями в «тексты» иных художественных пространств произведения.

«Культура... всегда опиралась на запрофанную могущественную реальность, частичное знание и контакты с которой выступали как главная задача культуры. Эта реальность по логике вменяемой ей всевластности и в силу необходимого контраста выносилась за пределы повседневности. Отсюда ее сакрализация, мифологизация, символизация, наоборотность, таинственность, ноументальность» [16, с. 75].

Мифологическое пространство образует пространственную параллель к событиям и явлениям «земной» жизни героев мистерии. В мистерии, как и в балаганном

пространстве, нет эмпирического времени. «В балаганном представлении воспроизводилась одна из первичных форм картины мира в ее космологических, мифологических и сакральных измерениях. В сакральное время – это возобновление в настоящем прошлого времени, в котором происходили значимые события. Эмпирическое время истории не обладает самоценностью» [22, с. 67].

В сценическом пространстве мистерии визуально репрезентованы мифологические герои и сюжеты в гротескном соединении с не-мифологическими художественными пластами, с явлениями рационально-линейной логики конца XX века. Из плана метафоры библейский мотив переходит в визуальный ряд сценического пространства романа. Мифологические образы становятся персонажами разыгрываемой мистерии и входят в единый «актерский состав», представляющий гротескную систему образов произведения.

Мифологическое пространство романа представлено Ветхозаветными, Новозаветными образами, а также квазимифологическими образами, гротескными по своей этимологии (демон ТОКЭЙ - злоеущий дух японской фирмы, демон ГРИБНОЙ КОШМАР, дух ХДСМ - хриплое дыхание старого мастера, Ангел музыки и др.).

По отношению к трагедии юного гения ТАНДЗИ в мифологической проекции интерпретируется **проблема вины и раскаяния** центральных героев: сэра ЭЙБРАХАМСА, английской няни ЭЛОИЗЫ, медсестры японской клиники МИОКО, матери МАРОИ, отца ИДЗАВЫ, дяди ГЭНЗИРО и др. Взгляд на события прошедшей жизни заставляет героев осознать свою вину по отношению к блаженному гению и личную причастность к его смерти. Теперь, из посмертного пространства, они видят свои отношения с ТАНДЗИ в библейских аналогиях. ТАНДЗИ воспринимается ими как **жертвенный Агнец**, через заклание которого стало возможным их собственное духовное прозрение и осознание главной заповеди: *«Жить стоит только ради любви»*. В сквозном концепте-рефрене смыкаются пространство музыки и пространство мистерии.

Так, история двух сыновей японского бизнесмена ИДЗАВЫ и его жены МАРОИИ ТАНЗДИ и РОХЕЯ ассоциативно связывается с сыновьями Адама и Евы **КАИНОМ И АВЕЛЕМ**. Трагедия братьев в контексте романа переосмыслена и обусловлена большей привязанностью матери к одному из сыновей. И это приводит к братоубийству из-за подсознательной ревности одного из братьев (КАИН - РОХЭЙ). В Библии первенец Каин убивает Авеля, а в гротескно-перевернутом пространстве мистерии младший брат РОХЭЙ совершает своеобразное убийство ТАНДЗИРО, уничтожив в огне пожара старые магнитофонные ленты с записями музыки Баха в исполнении юного гения ТАНЗИРО. Эти пленки – все, что связывало Тандзиро с музыкой, а значит, и с жизнью.

Образ МАРОЙИ, матери ТАНЗИ, ассоциативно и сюжетно связывается с образом **ДЕВЫ МАРИИ**, ее жертвенным принятием своей судьбы и судьбы СЫНА. Обе женщины воспринимаются в одном образно-семантическом ряду, а их сыновья мыслятся духовными братьями:

« МАРОЯ. И мой младший сын ТАНДЗИ, никогда не помнил зла.

МАРИЯ. Мой старший сын тоже...» [9, с.128].

С образом МАРОЙИ связан библейский сюжет о **непорочном зачатии**. Своего первенца ТАНЗДИ она, как и Дева МАРИЯ, понесла от СЛОВА. Мифологическое пространство постоянно пересекается с земным, жизненным, рациональным. В таком пространстве Дева МАРИЯ свидетельствует о непорочности МАРОЙИ перед ее мужем. Вина МАРОЙИ (она покорила решению мужа отдать из отчего дома их двухлетнего сына ТАДЗИ на чужбину) в романе искупается ее жертвенным страданием.

Смерть ТАНДЗИ преобразила раскаянием и холодную душу его отца ИДЗАВЫ, который в библейских аналогиях ассоциативно воскрешает **легенду о блудном сыне**, гротескно «переворачивая» в ней образы отца и сына: ИЗДАВА, не признавая себя отцом ребенка, изгоняет невинного сына на чужбину, со временем сын возвращается в отчий дом, но не находит в нем любящего отца, и его домом становится клиника для душевнобольных. Позднее прозрение и отцовское раскаяние наступает в пространстве «после-смерти».

Трагедию своей судьбы в библейских аналогиях переживает и сэр ЭЙБРАХАМС, в частности, через образы **Авраама и Иакова**. Он признает себя виновным в смерти ТАНДЗИ. Это он принес безгрешную душу маленького музыканта, как агнца, в жертву своему профессиональному эгоизму и исцелился этой жертвой, увидев позже содеянное иными глазами. Так некогда библейский праотец Авраарам был готов принести в жертву любимого сына, но Бог отвел его руку. Почему же его руку, отчаянно размышляет ЭЙБРАХАМС (близость имен не случайна!), не остановил Господь? Кому была уготована его жертва? *«ЭЙБРАХАМС. В моем доме все это произошло, моими руками были сложены дрова жертвенного костра, и я сам связал и бросил на них своего сына. Затем, когда я поднял нож, чтоб нанести смертельный удар, никто не перехватил мою руку. Итак, жертву я принес. Но кому? Зачем?» [9, с.144].*

Трагедия ТАНДЗИ привела сэра ЭЙБРАХАМСА к главным выводам его жизни: *«Мой малыш лучше всех доказал, что музыка никому не принадлежит, и что она сама является к тем, которых избирает. Очевидно вся гармоническая музыка Европы, включая и творения Баха, исходят от Христа и Его учения»; «Всем нам, большим, средним и*

малым, МУЗЫКА приносит весть о Спасении» [9, с.147]. Через два месяца сэр ЭЙБРАХАМС умер.

Две героини, заботившиеся о ТАНЗДИ, - английская нянька ЭЛОИЗА и японская сиделка-медсестра МИОКО - в библейском парафразе ассоциируются с *Марфой и Марией*, сестрами Лазаря, заботившиеся о Христе каждая по-своему. ЭЛОИЗА заботилась о телесных потребностях ребенка ТАНЗДИ, не общаясь с ним духовно. МИОКО – понимала его внутренний мир, любила ТАНЗДИ и сострадала ему.

Благодаря ТАНЗДИ бессловесная и бесстрастная к мальчику нянька ЭЛОИЗА осознала свою миссию на земле: *«Порученное мне Господом дело на земле я выполнила. Божий агнец был вскормлен и выпестован моими руками. Десять лет я готовила, не зная того, будущую жертву... благодаря ему я стала таким человеком на этой земле, каким и должна была стать. И наконец – именно в виде такого человека я должна была воскреснуть в Новом Царстве Спасителя нашего»* [9, с.142-144].

Центральные философские концептуальные уровни романа-мистерии А.Кима произведения коррелируются со «знаками» культуры, представленными большей частью мифологическими образами. Онтологический уровень, реализованный через концепцию «жизнь как сцена, мистерия», аккумулируют образы героев: Адам и Ева, Каин и АВЕЛЬ. Релятивистский (ВСЕ равно НИЧТО) - выражают Экклезиаст, Гамлет. Креативный (СЛОВА как источник бытия, «текста жизни») - презентуют Шекспир, Обезьяна Редин.

- ***Лесная мистерия: релятивизм гротескного пространства***

Пространству леса, куда часто переносится главный герой ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, принадлежат Грибы (ГЕНЕРАЛ, БЛОНДИН, ГРУЗДЬ, САТАНИНСКИЙ ГРИБ, БЛЕДНАЯ ПОГАНКА и др.) Они образуют свой мир добра и зла, особые коллизии и конфликты в их отношении к Лесу, Человеку и Миру. Грибы могут являться в ипостасях мифологических ветхозаветных персонажей (ИОСИФ И ЕГО БРАТЬЯ др.). Грибы могут приближать главных героев мистерии к познанию истины или ввергать в хаос чувств и сомнений. Белые грибы, как символ лесного совершенства, воплощают земную истину. Ядовитые грибы воюют с человеком и ассоциируются со злом, например: *«БЛЕДНАЯ ПОГАНКА. ... грибы должны царить на земле, а не люди...»* [9, с.89].

Чаще всего, появляясь в интермедиях, ГРИБЫ создают еще один уровень «отчуждения» - философский уровень отчуждения сознания от реальности восприятия самой жизни. Иллюзия/реальность, добро и зло – для ГРИБОВ категории амбивалентные, в них легко запутать человека, охваченного грибной страстью. Они создают иллюзию, будто человек собирает грибы. Так в тексте философская метафора «сбор грибов»

релизуется в значении «иллюзорности бытия». Единственным критерием истинности здесь является музыка, только она противостоит грибному наваждению, например:

«ГРИБНОЙ КОШМАР. Охваченный грибным наваждением человек ГРУЗДЯ любимого не захочет, а поганку жуткую сорвет...

ГЕНЕРАЛ. Когда он слушает музыку, то собирает грибы, не путая благородные с поганками. Он в полном разуме» [9, с.90].

ГРИБНОЙ КОШМАР – образ-наваждение, воплощение демонического начала в лесной мистерии, наслаждается экзистенциальными играми с человеком. По его прихоти полнота счастья грибника от сбора грибов может оказаться иллюзией, съедобные грибы – ядовитыми, грибная «палестинка» - миражом, жизнь - суетой сует, разум – безумием, ВСЕ обратится в НИЧТО. Ему не стоит труда *«вдолбить человеку в голову, что он собирает в лесу какие-то грибы, от которых корзина становится тяжелой, и руки болят таскать ее. В то время как он ничего не собирает, потому что никаких грибов нет, какими бы они ни казались тяжелыми. Потому что видения, что вспыхивают в его глазах, когда он моргает, - огромные как пни, и та добыча, которую он уложил в корзину, совершенно одинаковой породы. Это пустопорожние кошмары – плоды моего наваждения. И скорее кланяйтесь, грибы, и уходите прочь, потому что и вас на самом деле нет и никогда не было» [9, с.91].*

Амбивалентность истины, «кажимость» образов романа, «зримость невидимого» и «видимость зримого» – определяют релятивизм гротескного пространства произведения и характеризуют постмодернистскую тональность повествования. Под сомнение ставится все: уникальность таланта ТАНЗДИ, судьбы героев, сам факт их бытия. ВСЕ и НИЧТО являются одним из центральных оксюморонных концептов романа. В их соединении проявляется трагическая сторона гротеска: *«ОБЕЗЬЯНА РЕДИН. Вот жизнь наша уже прошла – и больше никогда не повторится. Что же там было правдой, а что ложью? Мы хотели выяснить это в нашей мистерии, но ничего не вышло. Когда ВСЕ смешивается, получается НИЧТО» [9, с.163].*

Эта мысль соотносится с изречением *«древних мудрецов о твердости материального мира, рождающегося из головокружительной зыбкости ирреального и снова уходящего туда же, откуда пришел» [9, с.138].* и выступает концепцией «лесной мистерии».

Сбор грибов для ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА является синонимом стихии земного бытия. Грибная охота для него - неукротимая страсть и одновременно чувство гармонии Человека и Леса. Аналогичные чувства у талантливого музыканта вызывает только музыка Баха - воплощение стихии космической, гармонии духовной, творческой.

Гротескный образ, основанный на парадоксальном соединении этих страстей, образов полноты земного и космического бытия, сиюминутного и вечного, человеческого и божественного, - и определяет смысл гротескного образа-названия романа А. Кима. Здесь гротеск - эмблема мироустройства в открытом, бесконечно-возможном (В.Библер) пространстве. Сбор грибов – гротескная метафора полноты бытия и в то же время - это иллюзия, навеянная ГРИБНЫМ КОШМАРОМ.

Пространственный релятивизм обусловлен и постмодернистской идеей релятивизма истины, проходящей сквозь все произведение: был ли гениальным музыкантом ТАНДЗИ? БЫЛ ли этот спектакль или же это плод больного воображения русского волторниста? Какова природа героев спектакля? Ответы на эти вопросы заключены в главной идее романа - идее релятивизма истины: *«Был ли я злым человеком, был ли я добрым? - размышляет ЭЙБРАХАМС. – Риторика. В мои дни на земле, как и во дни ЭККЛЕЗИАСТА, не было ни тех, ни других – вместо зла и добра была одна лишь риторика»* [9, с.109]. В этом же ключе и слова героя мистерии Шекспира: *«ШЕКСПИР. Скорее всего, это я сейчас являюсь плодом вашей фантазии. Это вы соизволили меня сочинить. И, сочиненного вами таким, каким я являюсь сейчас, меня тоже нигде нет, как и ваших великолепных, толстых ГРИБОВ. И я никакого отношения к бедняжке ОФЕЛИИ, грустной такой, больше не имею»* [9, с.58].

В лесной мистерии главные герои ТАНДЗИ И ОБЕЗЬЯНА РЕДИН встречаются с библейскими героями ИОСИФОМ и его братьями, потомками ИАКОВА в образах ГРИБОВ. Гротеск создает особое *метапространство*, где возможно все то, что невозможно в структуре какой-либо одной логики, одного плана бытия, одной системы мировидения. В гротескном пространстве встречаются ГРИБ АВЕЛЬ, духовный праотец всех мечтателей и романтиков на земле, и ТАНДЗИ, гениальный музыкант, мистическим образом оказавшийся в подмосковном лесу после «внезапного ухода» из психиатрической клиники Капчигай. Их встреча символична – это образ единства начала и конца, смерти и возрождения, духовного и материального: *«ТАНЗДИ. Я умер в русском березовом лесу, когда собирал там грибы. Я лег на землю в холодную траву – там, где нашел свой первый БЕЛЫЙ ГРИБ. Когда я сорвал, а потом рассматривал его, Он шепнул мне: «Здравствуй! Я АВЕЛЬ, а ты мой далекий потомок...»* [9 с.133]. Этот разговор ведется по законам иной реальности, но не менее подлинной для героев, чем знакомая нам действительность.

Не случаен и финал романа, где повествование ведется за рамками мистерии автором. Оставшийся один в лесу мистический герой и вероятный автор разыгранной мистерии, ОБЕЗЬЯНА РЕДИН встречается с АВЕЛЕМ: *«...этот белый гриб действительно мог быть библейским пращуром АВЕЛЕМ, чье потомство*

распространилось по земле не силою чресл его, но благодаря СЛОВУ, исходящему от Бога. Многие и многие потомки убитого пастуха стали известны на земле, существуя лишь в пространствах романов и мистерий, - как и он сам, зачарованный грибной охотник, как и только что исчезнувший буддийский монах. Поэтому все они были – и всех их не было» [9, с.179]. И как бы начиная историю вновь, ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, сверкнув острым ножом, «словно неистовый КАИН кроткого АВЕЛЯ, срезал под самый корень золотистый гриб» [9, с.180]. Великая мистерия человечества прекратилась и разом началась: «Ничего нового в мире не было, ВСЕ оказывалось НИЧЕМ, а он стоял один на лесной поляне и озирался по сторонам, держа в одной руке нож, а в другой красивый белый гриб» [9, с.180].

В пространстве леса завершается сюрреалистическая мистерия нового Шекспира. Релятивизм гротескного пространства предполагает его семантическую открытость, возможность нескольких финалов или отсутствие такового. Что означает встреча в лесу ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА И ТАНЗДИ с АВЕЛЕМ: предсмертный сон? Мистическое воссоединение прерванной КАИНОМ родословной мечтателей и музыкантов? символическое соединение начала и конца, образующее коловращение бытия? Возможно, она означает лишь возможность уйти от линейности мышления.

Способы и приемы моделирования гротескного пространства в романе-мистерии А.Кима «Сбор грибов под музыку Баха»

Перформативность слова. Одним из важнейших способов построения гротескного пространства в романе-мистерии А.Кима является перформативность. Библейская истина «В начале было СЛОВО» в произведении становится главным посылом в создании «текстового» бытия. Постмодернистский принцип «бытие как текст» здесь реализуется на различных уровнях и прежде всего на креативном уровне. Создание Текста, как и сотворение Бытия, детерминировано СЛОВОМ. Слово становится сюжетообразующим источником (зачатие ТАНДЗИ через Слово), определяет способы, динамики текста, построения диалогов. Слово определяет семиотические интенции текста романа, отражает идейную направленность, постмодернистский дискурс произведения. «Слово, ставшее действием» - этот тезис во много определяет способ организации текста и соотносится с идеей перформативности в филологии.

Категория лингвистики, перформативность, получает свое развитие в поэтике современной прозы. «Речевые акты, или перформативы, - пишет Эткинд, - впервые описанные Джоном Остином, являются одновременно **высказываниями и действиями**. В случае адекватного произнесения они меняют реальную жизнь... В свое время Ролан Барт

считал, что перформативность «исходит из языка как такового». В этом качестве он объявлял перформативность свойством современного письма в его отличии от классической прозы» [25, с.137].

Идея перформативности ярко реализована А. Кимом на различных уровнях гротескного пространства его романа. «Слово» является одним из главных героев произведения. Это источник и движущая сила «текста-бытия» мистерии, определяющая онтологию текста и генезис художественного пространства: *«АЛЬВИН. Я был одним из тех ученых, которые в тяжелое время государственного каннибализма в России стали открыто говорить о том, что жизнь рождается из божественного слова, что из жизни рождаются новые СЛОВА и что, таким образом, жизнь есть способ бесконечного умножения слов»* [9, с.119].

СЛОВО становится «действием» на уровне сюжета: главный герой ТАНДИ, как и Христос, зачат по слову: *«ГЭНДЗИРО: ... Я полагаю, что благовещенье Ангела, услышанное МАРОЕЙ во сне, не оставляет никакого сомнения в том, что мальчик был зачат через произносимое в моем сознании слово **ручеек**. И я, именно я, беру на себя отцовство и отныне становлюсь супругом его матери, как тот смиренный плотник-назаретянин»* [9, с.139].

«Слово-маркер». СЛОВО определяет развитие действия на уровне композиции: появление персонажей и их действия зачастую определяется не прагматическим посылом, а порождается *словом-маркером* предшествующей реплики. Развитие действия таким образом детерминируется предшествующим текстом. Появление каждого персонажа на виртуальной сцене мистерии обусловлено упоминанием его имени в предшествующей реплике иного героя пьесы. Так, авторская ремарка вводит в действие медсестру японской психиатрической клиники МИОКО. Она, упоминая о докторе этой клиники, вводит в действие профессора НУМАНО. В его реплике звучит имя русского волторниста, пациента лечебницы с мистическим именем ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, который, упоминая фразу своего коллеги-фаготиста СЕБАСТЬЯНО, вводит в мистерию итальянского музыканта СЕБАСТЬЯНО ВЕЗАЛЛИ. А он, в свою очередь, вводит в «состав актеров» свою бабушку, графиню РАФАЭЛЛУ, и т.д. [9, с. 6-11].

«Сигнальное слово». Перформативность как сценическая визуализация через слово-действие реализуется и на уровне построения и динамики самого текста, в частности, диалогов интермедий. Текст интермедий построен на гротескной логике, его определяют не причинно-следственные и пространственно-временные связи, а *принцип «сигнального слова»*, когда последующая реплика является откликом на определенное слово. Механизм

такого «текстопорождения» сродни детской игре в логику *«испорченного телефона»*, например:

«...ПИКАССО. Она (додекафоническая музыка – прим. Н.Н.) способна, мне кажется, завоевать современный мир, как и кубизм.

ПОДРУГА. Чего, чего? Опять воевать? Да надоела она, проклятая война, нашему народу. Воюйте сами меж собою, разные там япошки, америкашки и немчура западная.

АДАМ. Мой род начал ведь с войны. Начал с того, что первенец восстал на своего младшего брата и зарезал его. Вот так и пошла наша история – с войны, войною же и завершилась. Таких-то детей народила мне жена.

ЕВА. (ядовито) Это и твои дети, между прочим...» и т.д. [9, с.34].

«Условно моделируемое время». Автор использует различные приемы построения гротескного пространства, в том числе и многовекторное время: герои оказываются в том временном хронотопе, где в данную минуту хотели бы находиться. Примером «условно-моделируемого времени», которое герои назначают сами, «по слову» переносясь в пространство воспоминаний, может служить диалог ТАНДЗИ И РАФАЭЛЛЫ, живших разные эпохи в разных странах и, конечно же, не пересекались в «земном» времени и пространстве:

«ТАНДЗИ. Вы хотите, мэм, чтобы я сейчас был именно в том возрасте, когда мне пришлось познакомиться с русским волторнистом?

РАФАЭЛЛА. Пусть будет так, мой мальчик» [9, с.14].

«Обратная перспектива». Способом моделирования гротескного пространства произведения является и прием «обратной перспективы»: герои играют свою жизнь, наблюдая ее с позиции посмертного преображения. Временной вектор направлен в прошлое. Истинное положение вещей виднее «там», за порогом смерти, а «здесь», при жизни, герои многого не видят, не понимают.

«ИДЗАВА: Происходили в жизни вещи, о которых и за гробом нельзя говорить. В мире, где все люди хотели прожить в любви и верности друг другу и где на самом деле все до единого вынуждены были быть врагами друг для друга, могли возникать всякие события. И о некоторых из них лучше умолчать, нежели рассказывать

ЭЛОИЗА: И даже теперь? Когда мы все уже не враги? И не знаем ненависти, а полны одной только любви?» [9, с.25].

«Многоглазие» (симультианность). Художественными приемом его воплощения «духовного пространства» являются и прием «многоглазия» (П.Флоренский), или «разноцентренности» – построение изображения так, «как если бы на разные его части глаз смотрел не из одной, а из разных точек» [18, с. 962]. Перемещение «центра» и

«периферии» - характерный признак постмодернистского дискурса. Истинное положение раскрывается во множественной оценке различными, зачастую второстепенными, героями. Одна и та же ситуация рассказывается по-разному, например, о причинах «изгнания» ТАНДЗИ из родительского дома говорят мать МАРОЯ, отец ИЗДАВА, дядя ГЭНДЗИРО, сэр ЭЙБРАХАМС, няня ЭЛОИЗА, представитель фирмы ТОКЭЙ САМОН-САН и др. Через их видение воссоздается многомерность истины. *«ТАНДЗИ: Как интересно услышать о себе подобные вещи и даже как бы увидеть себя глазами каких-то неведомых свидетелей своей жизни»* [9, с.28].

«Имплицитные формы». Автор использует контрастные имплицитные формы-клише классических произведений для создания гротескного образа. Так, в обращении героя мистерии Шаляпина к библейскому Экклезиасту прослеживается гоголевский интертекст: обращение Ноздрева в Чичикову «брат Чичиков», что и создает многоуровневый гротескный образ:

«ШАЛЯПИН (обращается к Экклезиасту. – прим Н.Н.): ...Ну да ладно, брат СОЛОМОН, слушай». Или «Дорогой Экклезиаст, премудрый Соломонище!» (в подтексте «работает» фраза Горького о Толстом - «человечище») и др.

Прием «киносеанса». Часто события мистерии представлены как отрывки из киноленты, а сама прожитая жизнь зачастую изображается как «бесконечно просматриваемый фильм». Земную жизнь из «запороговой» действительности герои «просматривают», как «киноленту собственной жизни», не имея возможности что-либо изменить. Прием «киносеанса» создает экзистенциальные параметры земного бытия: жизнь – кинолента о тебе самом. *«ТАНДЗИ. Это как посмотреть чужое кино - тот самый кинофильм, который есть у каждого, кто когда-нибудь жил на свете, и который будет демонстрироваться в темноте бесконечного киносеанса – до скончания веков, когда «времени больше не будет»* [9, с.28].

Прием помогает воссоздать сложную картину смотрящего из небытия на свою прожитую жизнь. *«ТАНДЗИ... помимо этого внутреннего кино для каждого, кто жил на свете, - сеансы происходят неизвестно где и в какое время, неведь в каком кинотеатре, - помимо видимых движущихся картин ярко отмерцавшего. А затеем угасшего земного мира мне доступно было и еще нечто особенное – я в и д е л м у з ы к у»* . [9, с.28].

Грамматический гротеск. Автор использует множество приемов создания многоуровневой оригинальной образности на уровне грамматических контаминаций слов, например:

1. Ассимиляция родовых форм слов внутри словосочетания. Так, персонаж ГРИБНОЙ КОШМАР в интермедии, называет ПИКАССО «старое коммунисто ПИКАССО», создавая гротескный образ лексического и грамматического нон-сенса.

2. Перевод имени собственного в нарицательное, путем его перемещения из мистического дискурса - в профанный. Так, В разговоре с мистическим духом леса ГРИБНЫМ КОШМАРОМ, героиня ПОДРУГА интермедии запутывается в смысловых «силках»:

«ПОДРУГА (В разговоре с ГРИБНЫМ КОШМАРОМ – прим. Н.Н.): Батюшки, действительно кошмар какой-то! Куда это я попала в конце концов?» [9, с.35].

3. Нарушение грамматических норм в т.н. стилизации «японского акцента». Главные герои, ОБЕЗЬЯНА РЕДИН и ТАНДЗИ, мистическим образом покинув клинику КАПЧИГАЙ и театральное действо мистерии, оказались в лесу, в пространстве СВОБОДЫ. В интермедии русский музыкант начинает говорить на особом языке (русский с японским акцентом), на котором говорит его японский друг и через который он ощущает свободу даже от грамматических норм:

«ОБЕЗЬЯНА РЕДИН. Пора нам с тобой выходить из этот мистерия.

ТАНДЗИ. Куда выходить? Зачем выходить?

ОБЕЗЬЯНА РЕДИН. За грибами выходить. На свобода гулять и говорить. Грамматику наплевать.

ТАНДЗИ. (с энтузиазмом) Э-э-э.... Очно харасо.

ОБЕЗЬЯНА РЕДИН. Пырыкырасно! Моя-твоя уже начинает, а ВСЕ остальное мало-мало in ripaio продолжает» [9, с.165].

Некоторые итоги

Таким образом, гротескная сценическая поэтика связана с древними традициями народных театров, и еще глубже - с балаганом в широком смысле - театрализованными мистериями, карнавалами, ритуалами, языческими праздниками, целостное пространство которых и определялось словом «балаган». Субъектом мистического действия, в своей причудливой «ино-поэтике» намекавшей о древнейших обрядах рождения и смерти божества/природы, о рождении космоса из хаоса, соприсутствии земных и inferнальных образов, – выступал медиум – скоморох, дурак, шут, sabotin и т.д. Эксцентризм и театральность выступают разновидностями принципа «гротеск как зрелище». Это характеризует обращенность текста к третьему лицу, направленность смеха на себя,

подчеркнутость внутри-образного конфликта, намеренное смещение дискурсов, наличием балаганного героя-медиума, принадлежащий сразу двум мирам – сакральному и профанному, игровой дискурс.

Диалогизм гротескного образа соотнесен с глобальным театральным принципом диалогизма, транспонированного в способ бытования драматического действия в произведении. Герои-голоса смоделированы по принципу «гротескного тела», где «верх и низ» принадлежат различным пространствам. «Гротескное тело» романа в целом сочетает дискурсы мифопоэтики сакрального пространства и карнавального шутовства.

Мистерия выступает точкой пересечения различных типов художественного пространства в романе, организованного по принципу «театр в театре».

Гротескное пространство, построенное по типу оксюморонного текста, контрастного и семантически конфликтного создает целостный и образ «новой реальности», хаос отношений которой является упорядочивающим принципом, а транс-дискурсивные интер-акции расширяют узкий диапазон линейной логики, отображающей мир лишь в плоскости «Эвклидовой геометрии». О гротескной природе пространства романа свидетельствует подчеркнутая эпотажность кросс-пространственных смещений и образов; неожиданность смены планов отмечается экспрессивной реакцией самих героев.

В игровом пространстве мистерии находят свое философское преломление центральные проблемы романа «отцов и детей», «гения и злодейства», «вины и раскаяния», христоцентризма; проблема творчества, полноты/иллюзорности бытия, релятивизма истины, семиотической природы «текста-бытия»; проблема слова как источника жизни и др.

А.Ким использует различные приемы пространственного моделирования, среди них приемы «отчуждения», «киносеанса», «условно моделируемого времени», «перформативности», коммуникативного «нонсенса» «грамматических контаминаций»: прием «обратной логики», «перевернутых связей» и др. Гротеск создает особое художественное метапространство как сферу преодоления «моно-логики», унитарности, завершенности миропонимания в современном художественном пространстве; гротеск разрушает линейные знаковые системы и приводит не только в смене языка, но и мышления, актуализируя «до-аристотелевские» архетипы художественного мышления.

РАЗДЕЛ 2
«МЕТА-ГРОТЕСК» А.КИМА:
СТИХИЯ СВОБОДЫ В МЕТАРОМАНЕ «ОСТРОВ ИОНЫ»

Проблема «открытых» моделей художественного сознания и метаязыков, их репрезентирующих в современной прозе, – актуальная проблема современной гуманитарной науки. В литературоведении XX столетия появилось новое понятие – «метароман», которое «определяет идею целостности романного пространства в творчестве того или иного писателя» (Э.Фесенко) [10]. Метароман в современной прозе становится «наиболее внятно выраженной моделью писательского самосознания», что «демонстрирует изменение не только внутрিলитературной, но – шире – культурной ситуации в целом» (М.Абашева) [1].

Основателем такой традиции по праву считают Сервантеса, к которому восходит одна из основных линий развития новоевропейского романа — «роман сознания», или «метароман». По мнению одних исследователей, метароман не является «простым суммативным целым, организованным определенным жанровым каноном, а представляет собой самостоятельную и внутренне завершенную систему, включающую в себя уникальное авторское мышление, его миропонимание, его концепцию мира и человека в нем» (Фесенко). По мнению других ученых, метароман – это особый комплекс нескольких романов, «некое надроманное пространство» (Вик. Ерофеев) [10]. К метароману относят и целостное творчество писателя, подчиненное единой идее, где лейтмотивы и внефабульные сцепления образуют наджанровый метатекст. К таким метароманам XX века относят творчество Г.Броха, К.Кастанеды, П.Коэльо, Ю.Мисимы, В.Набокова, В.Пелевина. Порой и один роман писателя реализует парадигму «метаромана», таковыми критики называют романы А.Белого «Петербург», М.Булгакова «Мастер и Маргарита», А.Битова «Пушкинский дом», М.Кундеры «Бессмертие», Е.Попова «Подлинная история зеленых музыкантов», К. Рансмайра «Последний мир» и др.

В последнее время появляются жанровые формы метаромана, например, произведения М.Павича «Стеклянная улитка. Метароман. Пьеса», А. Кима «Остров Ионы. Метароман». М.Абашева отмечает тенденцию к изменению жанрового статуса метапрозы: «... рассказ о писателе становится простой условностью, "рамка" разрастается уже не только до самостоятельного сюжета, но составляет само существо романа» [1].

Характерным признаком метаромана является «экзистенциальная устойчивость авторских намерений», что ведет к тому, что «целый ряд романов писателя группируется в

метароман, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы» [3, с.13]. В метаромане прослеживается доминанта внутреннего мира героя-повествователя, переакцентировка внимания от происходящего - на процесс самого повествования. Жанровой составляющей метаромана выступает история/процесс создания романа, художественная рефлексия творческого сознания писателя, мистическое паломничество художника-демиурга. Структурную специфику «метаромана» определяет конструкция «текст в тексте», где принципы построения романа обсуждаются в самой книге.

В произведении А.Кима «Остров Ионы. Метароман» с достаточной отчетливостью прослеживаются основные уровни понимания этого понятия. Во-первых, роман аккумулирует сквозные мотивы, аллюзии и образы широкого массива творчества Кима, связанные с темой писательства и определяющие авторскую концепцию подлинного бытия как идеи Абсолютной Свободы. Характерные «доминантные коды» (Ф.Джеймсон) метаромана А.Кима - это «творчество как кармическое задание художника», «Абсолютизм Слова», «писатель не автор, а лишь фиксатор строк», «словесная природа бытия», «свобода как принцип сознания и творчества» и др. Выявить «доминантный код», специфический для мироощущения каждого писателя, и является, по мнению Ф.Джеймсона, целью анализа произведения [9, с.220].

Во-вторых, роман «Остров Ионы» - это повествование о процессе, принципах и формах создания «свободного» романа. В отличие от классических образцов, этот роман создается как бы спонтанно, не только на глазах читателя, но и самого писателя, поскольку в произведении А.Ким – не только герой романа, но и целая «система персонажей», выстроенная на основе механизма гротескного «переворачивания» субъекта и объекта творчества. В романе А. Ким является и писателем, и одним из главных героев, участников экспедиции на остров Ионы; здесь он и эпизодический персонаж (пастух и охранник лагеря и др.), и медиум, «транслирующий» в тексте романа Абсолютные Истины подлинного Автора.

В-третьих, метароман А.Кима - это виртуальное мистическое паломничество, «путешествие во времени и слове» в поисках Абсолюта. В этом ракурсе отчетливо просматривается «проблема соединения "я" метагероя с мировым смыслом» [3, с. 13], который в художественном мире А.Кима ассоциируется со Свободой. Главная творческая сверхзадача Кима, наделяющая метароман «Остров Ионы» метафизическим и эстетическим значением, – обретение писателем полной Свободы – свободы от смерти,

диктата времени и пространства, канонических принципов творчества. Его Свобода – это гротескное ментальное пространство, где возможно все то, что мыслится невозможным, невероятным в системе «закрытого» сознания, детерминированного рациональной логикой: пространственные смещения, разнонаправленное время, метаморфозы и чудеса. *«Чудеса и не чудеса – такого разделения у меня нет, поэтому и не пытайтесь разьяснять себе то, о чем Я рассказываю, а просто внимайте даруемым мною словам и запоминайте их»* [5, с. 21] - говорит в романе метафизический повествователь Хранитель Слова.

В современной культуре «знаком» классического миропонимания называют «Эвклидову геометрию», которой противопоставляют «геометрию Лобачевского», - «знак» пост-неклассического сознания. Согласно первой, - параллельные прямые никогда не пересекаются. Вопреки незыблемой логике древних, в геометрии Лобачевского они пересекаются. Задача «скрещения параллельных в бесконечности», по утверждению ученых (О.Новиковой и Вл. Новикова), – ключевая проблема искусства двадцатого столетия. Так, великого словесного мага В.Хлебникова Ю.Тынянов называл "Лобачевским слова". А.Ким в своем романе «хлебниковский мотив» представил аллюзивным началом, выражающим «первичность» слова и абсолютную творческую свободу писателя: *«Я не могу удержаться от некоторого пристрастия к особому рода духовному вину, игристому, одуряющему, и хочу испробовать веселия человеческого, сиречь юмора искрометного, или, совсем уж по-русски, смеюнчиков разносолевых и доброкачественных, шуточек рассмеяльных от жизнерадостных усатых смехачей, которые выпивают русскую водку, смеянтвуют беспечно и лихо закусывают лишь одними рассмеяльными огурчиками... Станция недалеко от которой встретились он и она, называлась Хлебниково»* [5, с. 19]. Своеобразной логикой и художественным способом преодоления «очевидно невозможного» является гротеск, ломающий границы, балансирующий на грани реального и мистического, профанного и сакрального, привычного и странного. Гротеск выступает «языком» нелинейного сознания: *«Главное для пишущего художественные тексты – это не тема, не выигрышный материал, даже не глубочайшая философская мысль. Главное – язык»* – утверждает писатель А.Ким [6, с. 499].

Категория «мета-гротеска», предложенная нами для анализа центральной проблемы творчества А.Кима, коррелируется с основными уровнями его метаповествования, гротескного по своей природе. «Мета-гротеск» – это принцип построения художественного пространства в произведениях А.Кима, отражающего гетерогенный образ мировидения писателя. Действие большинства романов Кима разворачивается в метафизическом пространстве Слова, Творчества, Мистерии, Онлирии,

«послесмертия». Писатель исследует то, что лежит за пределами физических явлений. Основным предметом его творчества является бытие, которое определяется им как «полнота реальности». Художественная реальность романа «Остров Ионы» включает исторически конкретное и вымышленное, мифологическое и мистическое, игровое и пародийное. В своей подчеркнутой гетерогенной целостности – это, прежде всего, семиотическая действительность со множественными способами существования, детерминированная высшим Иерархом бытия – Словом. *«Не может быт, - говорит героиня романа, - что под Богом есть только один способ существования, Шурочка. У него должно быть их много»* [5, с. 146].

А.Ким неоднократно подчеркивал «мистическую» сущность его героев и писательского предназначения, что сближает его творчество с идеями романтиков. В основе романтического мироощущения лежит мистическая идея – «наблюдения бесконечного в конечном», как ее обозначил Шеллинг. У Кима также мир пронизан идеями двоичества, «перетеканий», превращений, земных и небесных соответствий; наполнен формами пересечения видимой и невидимой реальности, постижимой и непостижимой сторон бытия. Жизнь в творчестве Кима – это способ взаимосвязи и «взаимопроявлений» всех ее форм. *«Перетекание жизни из состояния животного в состояние человеческое не является односторонним и необратимым»* [5, с. 53] – утверждает один из героев романа «Остров Ионы». Однако, в отличие от романтиков, его метафизика «семиотического» происхождения, а грани бытия, пародийно-гротескно переворачивая «земную» логику, открывают игровую стихию мира: *«Жизнь – трехгранный тоннель бытийного калейдоскопа»* - замечает писатель в романе [5, с. 294].

«Мета-гротеск» в творчестве А.Кима - это и своеобразный гротескный метаязык рефлексии творчества в культуре постмодернизма, как известно, проявляющего «недоверие к любым метарассказам» (Ж.Лиотар) [4, с. 213]. Это «пародийно-наоборотный» метаязык, которым пользуются персонажи романа «Остров Ионы» Хранитель Слова и писатель Ким для описания смысла и приемов создания «свободного» романа. «Мета-гротеск», на наш взгляд, – это характерная составляющая творческого метода писателя А.Кима, который создает собственную космическую Вселенную по законам «ино-логики», сплавляя в единый полидоминантный образ различные бытийные ряды, способы существования и формы их художественного выражения. «Мета-гротеск» можно рассматривать и как межтекстовый модус единого метаромана творчества А.Кима (включая в него романы «Белка», «Поселок кентавров», «Онлирия», «Сбор грибов под музыку Баха», «Близнец» и др.).

«Мета-гротеск» проявляется как метафизический дискурс романа А.Кима «Остров Ионы», «внеположенный» по отношению ко всем дискурсам текста, в зеркале которого «остранняется» каждый из семантических пластов произведения. Он сродни предвечной логике бытия, некому платоновскому «эйдосу», по отношению к которому любые формы материальной, земной жизни являются ее гротескными искажениями.

Типологически сходными метароману А.Кима нам видятся некоторые категории набоковского метаромана. В статье, посвященной этой проблеме, Виктор Ерофеев выделяет особый тип «метагероя» [3]. В творчестве А.Кима прямо или аллюзивно, в том или ином образе (мотиве) также реализуется некое «метароманное Я», Alter-ego писателя, в ключевых мировоззренческих параметрах совпадающее с автором. Идея «соприсутствия» одного в другом - концептуальная особенность метаромана Кима. Она реализуется в «доминантных кодах» «двоичества», «близнецов», «метаморфоз», «реинкарнации», «взаимопроявлений» героев, обнаружении «Я» одного героя в сознании другого или сразу нескольких героев («Близнец», «Белка» и др.). Соединенные вместе кимовские «близнецы» составляют «Я-образ» его «метагероя». Справедливо и обратное: метароманное «Я» реализуется во множестве героев его романов/отдельного романа, так, например, происходит и в «Острове Ионы».

Свободную рефлексию творческого процесса А.Кима отражает и эссеистическая форма повествования романа «Остров Ионы», которая в истории литературы традиционно соотносится с гротескным структурно-семантическим типом текста. Так, еще М. Монтень с помощью гротеска характеризовал свободную форму эссеистического повествования своих «Опытов» (п. 1580), впервые наделяя гротеск универсальным эстетическим значением. В 28 главе он пишет: «И по правде говоря, что же иное и моя книга, как не те же гротески, как не такие же диковинные тела, слепленные из различных частей, как попало, без определенных очертаний, последовательности и соразмерности, кроме чисто случайных». Эссе, произошедшее от латинского слова «взвешивание», представляет «качающуюся систему», его способ познания и творчества – попытка соединения образа, мысли и бытия, попытка их уравнивания, отмечают ученые. С этого признания Монтеня слово гротеск начинает применяться в литературе по отношению к маргинальным, свободным формам.

Эссеизм в литературоведении XX века уже рассматривается как явление новейшей литературы, культуры, философии. М.Эпштейн, анализируя с этих позиций «Опыты» Монтеня, конкретизирует признаки эссеистического, гротескного типа мышления. Это, прежде всего, «открытый тип построения мыслеобраза», «расшатывание традиционных жанровых и гносеологических перегородок», «новый тип целостности», где «с земной

соединяется... реальность высшего, метафизического порядка»; «универсализм» содержания, «вневременной, иерархический смысл образов» [11, с. 364-367]. Универсальность, по Эпштейну, уже предполагает гротескность: «Под гротеском понимается невозможное сочетание разнородных свойств в одном существе, например, переплетение растительных, животных и человеческих форм в древнем пещерном орнаменте. Но таким же причудливым образом переплетаются свойства разнородных тел и веществ в общих философских понятиях. Всякая универсалия внутренне гротескна, поскольку голова человека растет в ней из туловища гусеницы и из слоновьих ног - это и есть универсалия "живое существо" или "создание природы"» - отмечает Эпштейн в своей работе «Философия как пародия и гротеск» [12]. Метафизический универсализм прозы А.Кима также проявляет внутреннюю гротескность.

Гротескный тип сознания и творчества предполагает их «открытость», «нелинейность», «измененность сознания» А. Ким писал: «Искусство, занятие им, уже предопределяет, что у того, кто ему предается, несколько иное – измененное – сознание, нежели у нормального, рационально мыслящего прагматика ...[искусство] ставит душу художника перед необходимостью пребывать в постоянной раздвоенности, и, находясь в этом состоянии, безостановочно путешествуя из одного мира в другой, точно не ведая, где же граница между ними, художник пребывает в зыбкости сознания, в размытости твердых ориентиров на этом белом свете» [6, с. 423].

Эти принципы отчетливо реализуются в концепции «свободного» романа А.Кима, эссеистическая природа которого определяется гротескными принципами «открытости» и «незавершенности» (по М. Бахтину) [2, с. 31-32]. Одним из лейтмотивов метаромана «Остров Ионы» является процесс создания романа. Поданный в гротескно-ироничном ключе, лейтмотив переходит из философско-рефлексивного в пародийно-игровой дискурс: *«Я прилагаю огромные усилия к созданию великолепного романа... Однако на данный момент, кажись, мне пока лишь удалось перейти к парочке банальных аллюзий и разобраться с системой организации романного времени. Которая очень проста – СВОБОДЕН, делай, что хочешь, двигайся куда хочешь, как хочешь, вседозволенность полная, суверенитета во времени бери столько, сколько можешь проглотить... Ух, наконец-то все необходимые финты и мертвые петли во времени завершены, формальности исполнены»* [5, с. 73].

Сюжетную канву гротескно-эссеистического повествования составляет метафизическое путешествие «сквозь время и пространство». Это «роман-путешествие от жизни в вечность», выстроенный «в логической системе сновидений» [5, с. 309]. Маршрут виртуальной экспедиции пролегает от Румынии и до полуострова Камчатка и далее через

Берингово море к необитаемому острову Ионы, куда три тысячи лет назад по собственной неосмотрительности был заброшен своевольный пророк Иона. Герои путешествуют по земле, над землей («по облакам, аки по суше»), под водой (посещают подводный лепрозорий). Пространственно-временные образы воссоздают гротескную систему координат метапространства романа: *«подводный астрал», «пространство, лишенное времени», «Онлирия», «более тонкий параллельный мир»; «оба направления времени», «неоглядное время», «туман дожизни», «мертвые петли времени», «совместное время, промежуточное между двумя сфинксами вечности»* и др.

Организатор и руководитель экспедиции – Хранитель Слова – метафизический образ-персонаж, главный повествователь произведения. В состав экспедиции вошли *«представители разных времен, родов жизни, стран и племен человеческих»*: румынский принц Догешти, американец Стивен Крейслер московский почтовый голуб, «потомок великого Кусиреску», москвичка Наталья Мстиславская, «воплощение царицы румынской, супруги Догешти». Позже к членам экспедиции присоединился и еще один герой романа - А.Ким. Их цель – *«встретиться с живым пророком Ионой»*. Гротескной концепцией метафизического пространства им *«дозволено прогуливаться пешком по дорогам времен туда и обратно, летать по воздуху без крыльев над бесконечными просторами разных миров, раздваиваться и проживать свою жизнь в двух совершенно разных вариантах»* [5, с. 167]. На метафизическую природу образов указывает замечание писателя: *«В романе нет ни одного живого человека, все призраки»* [5, с. 310].

Хранитель Слова выступает метанарративной инстанцией романа. Он одновременно проявляет характерные черты сакрального и профанного образа и выражает мета-идею произведения: *«Ведь Я снисхожу на вашу маленькую Землю от тех Престолов, где зиждутся творила Слов, неужели ты думаешь, дерзновенный и фамильярный, что Слова рождаются на Земле»* [5, с. 212]. Именно он диктует писателю текст романа, который, в свою очередь, и является путем к Свободе: *«Повелеваю А.Киму записывать за мной все эти сведения не ради развлечения... Я велю ему идти по самому легкому и быстрому пути, дорогою Слова к Свободе»* [5, с. 42-43]. Его цель – научить писателя преодолевать линейность обыденного сознания: *«Мне надо, чтобы писатель А.Ким с помощью дарованного ему Слова научился самостоятельно пробираться через границы миров и водить за собой своих героев...»* [5, с.78].

В то же время все то, что возвещает Хранитель Слов, десакрализуется в гротескном тоне его повествования. Его истины предстают в карнавальных декорациях. Так, Хранитель Слова, по манере высказываний скорее напоминающий Арлекина, чем пророка, заявляет: *«Я, Хранитель Слова, погоняю писателя А.Кима в состоянии ленивой*

сонливости, к которой пришел он к своим шестидесяти годам, и больше не желает вроде заниматься такой ерундой, как придуманное описание придуманной жизни придуманных людей... Я хочу подвести его в воротах Свободы... и дать писателю в зад хорошего пинка. Пусть вылетает из створа ворот как из пушки и летит себе – он СВОБОДЕН» [5, с. 43]. (Прочитывается как гротескный парафраз известной булгаковской фразы из романа «Мастер и Маргарита»: «Свободен!»)

Вслед за Хранителем Слова писатель А.Ким рефреном повторяет, пародийно расчлняя пушкинскую цитату: *«... и слезами больше никогда, никогда над вымыслом не обольюсь, - я СВОБОДЕН» [5, с. 43]. Он комментирует процесс сюжетообразования в собственном романе, в котором реализованы принципы свободой фантазии. Гротескное пересечение сакрального и профанного в этом процессе прослеживается в ироническом библейском парафразе: «Как и во всяком мировом сюжете, в его начале зиждилась пустота спонтанности, затем появилось слово, и слово было ИОН» [5, с. 83]. Иронический пафос прослеживается и в описании концепции развития образной структуры романа, которая гротескно ассоциируется и с теорией самозарождения видов Дарвина и одновременно с кавазибиблейской, «наоборотной» историей рода человеческого. «Когда механизм был запущен, началось его стихийное саморазмножение, сопровождаемое удивительными и неожиданными мутациями, гибридизациями и метаморфозами - о, дело известное в мировой литературы! Возникновение все новых и новых сюжетов происходило столь бурно и несчетно, что вскоре уже стало невозможно установить, который из них родился раньше и от кого он родился сам, и какие сюжеты порождены им в браке с другими знаменитыми сюжетами филологического человечества. [5, с. 84].*

Постмодернистская концепция М.Фуко «смерть автора» нашла в тексте А.Кима свою оригинальную интерпретацию. Здесь Творцом является СЛОВО, а писатель – лишь «фиксатор строк». Выбор в «скрипторы» писателя-персонажа А.Кима не случаен и определен «гротескной» манерой его творчества. Об этом сообщает Хранитель Слова: *«И Я хочу, чтобы он записал историю экспедиции с максимальной неправдоподобностью и самым завиральным стилем, чтобы Ничто, будущий критикан романа «Остров Ионы», ему не поверил и никакого полезного, удобного для себя вывода не смог сделать» [5, с. 80]. Так Высший Замысел в творчестве соединяется с гротеском.*

Писатель пребывает в гротескном диалоге с Хранителем слова и с персонажами его романа. Даже о сакральном начале своего творчества А.Ким пишет в бурлескной манере: *«А записывать под неторопливую диктовку Хранителя Слова – или кто ОН там – разные байки и причудливые анекдоты – совсем другое дело... за всем этим куражом и бурлеском*

диктуемых им пассажижей встает все-таки некий доступный внутренним очам моего воображения туманный образ» [5, с.43-44].

Классический для мировой литературы образ писателя в «мета-гротеске» А.Кима получает новую интерпретацию: он выступает не субъектом, а объектом творчества, поскольку уже трудно восстановить, «кто кого сочинил»: *«То есть он не хочет больше быть сочинителем, а желает стать сочиняемым, что ли. Ну, хорошо, допустим, я это ему разрешу. А роман, роман-то кто будет за него оканчивать? Пушкин что ли?»* - возмущается поведением Кима Хранитель Слова [5, с.150]. В процессе путешествия статус Кима многократно меняется. Так, например, писатель просит Хранителя Слова *«перевести его исключительно в категорию героев романа»*. После того, как А.Ким отказывается записывать роман, Хранитель Слова «исключает» из произведения, и тогда роман «пишется сам»: *«И эта книга, начатая при помощи писателя А.Кима (а он устранился от своих прямых обязанностей), в настоящее время сочиняется на ваших глазах уже безо всяких литературных ухищрений, в пределах полной и безоглядной свободы. «Свободен» - так по первоначальному замыслу писателя А.Кима должен был называться этот роман...» [5, с.184-185].*

Отношения писателя и Хранителя Слова порой создают гротескно сниженный образ бытовых перебранок «Посланца Небес» и неуправляемого писателя: *«А ты сам будешь рад, что наконец-то развязался с писателем, который слышал одного тебя и писал только с твоих слов? – Буду ли я рад? Что сказать тебе?... У меня таких, как ты, знаешь сколько было!» [5, с. 212].* Порой писатель проявляет своеволие, которое вызывает у Хранителя Слова обиду и в то же время интерес к его творческому эксперименту: *«А меня писатель так и не счел нужным спрашивать! Хотя, собственно говоря, я не препятствовал бы и даже охотно разрешил столь необычный литературный ход – любопытно было, что из этого получится [5, с. 160].*

Хранитель Слова то «перебрасывает» А.Кима во «время-до-его-рождения», то «раздваивает» и «пускает» по двум различным сюжетным линиям, то отправляет «по электронной почте». Однако, убедившись, что без такого «записывающего устройства», наделенного чувственным человеческим опытом, ему не обойтись, Хранитель Слова возвращает писателя А.Кима к его обязанностям, не выводя, впрочем, из состава экспедиции. Обо всех этих «перетеканиях» писателя в различные образы и ипостаси им сообщается в гротескно-насмешливой манере, например: *«И наконец, вдруг совершенно внезапно, я оказался Ионой, погружающимся в воду кверху задом... – я ведь не хотел быть Ионой, которого проглотит кит, нет, я пулей выскочил из тонущего Ионы, и мой свободный полет продолжился дальше» [5, с. 286].*

Взаимоотношения между автором и его героями в «свободном» романе строятся на основе «субъект-субъектных» отношений. «Очужденным» здесь предстает привычный прагматический мир «субъект-объектных» отношений в творчестве: *«Писатель Ким ничего не мог ответить персонажу своей книги; непреодолимая пропасть разверзлась между ними...»* [5, с.86]. Герой его романа может «своевольничать» и «отлучаться» из текста романа: *«А у принца Догешти оказались свои интересы – его завлекли в клуб таких же, как он, книжных персонажей, у которых не было живых прототипов, они явились детищем абсолютного вымысла и самой разнузданной спонтанной фантазии»* [5, с. 266].

Центральная проблема метаромана – проблема свободы – исследуется и в мифологической проекции романа. Через библейскую легенду о пророке Ионе, поданную в гротескном ключе, роман может быть прочитан как гротескная притча о восхождении к бессмертию через преодоление страха смерти. Мифологический пласт текста составляет гротескный парафраз библейской легенды о «незадачливом пророке» Ионе, который по Божьему промыслу был «воззван на пророческое служение», но предпочел жить три тысячи лет на необитаемом острове. Его спасение во чреве кита описано средствами гротеска: *«Три дня и три ночи он таскал во рту твоего обо... со страху пращур, и от этого времени слышался от него столько лживых жалоб и таких противных, как блевотина, признаний, что бедного Кита самого чуть не стошнило и у него несколько раз возникало желание выплюнуть твоего Иону и прополоскать рот соленой морской водой»* [5, с. 49]. Гротескный парафраз сакральных текстов – это современный вариант «вывороченной Библии» эпохи средневековья. Такой модус интерпретации библейского мифа типологически близок, например, роману известного английского писателя-постмодерниста Джулиана Барнса «История мира в 10 1/2 главах» (глава «Безбилетник» - гротескный миф о Ноевом ковчеге).

Мифологический план романа помогает прочитать произведение как роман о розыске путешественниками пророка Ионы и – обретении самих себя. У проблемы есть как минимум два решения в тексте: в логике Ионы и в логике А.Кима. Мифологемой земного бессмертия является в романе образ Ионы, возроптавшего на промысел Божий и выбравший себе земное долголетие вместо божественного служения: *«Лучше бы мне улететь на другой край земли и жить там хоть три тысячи лет не видя этого проклятого города и всех его жителей... «Ах, так!» устрашающе прогремело в его ухе. – Ну и будь по-твоему»* [5, с. 59].

За три тысячи лет он стал полуживотным-получеловеком, моржом-мутантом, страдающим от физических неурядиц: *«Подошедшее пузатое чудо-юдо было совершенно без одежды, зато сплошь покрыто грубой моржовой шкурой в рытвинах... с руками-*

ластами: *«Прошло три тысячи лет, как одно мгновенье, я сильно изменился, и теперь я даже сам не зная, кто я»* [5, с. 312]. Глядя на Иону, А.Ким, участник экспедиции и писатель, убеждается в справедливости иного решения: бессмертие не в бесконечности земного удела, а в *«поиске выхода в бессмертие»*, в преодолении суетности земной логики, логики страха и смерти, через восхождение к космической гармонии. Его Свобода – это «чувство всемирности планетарного космополитизма». Этот путь вслед за Словом ведет его к признанию единого подлинного Автора произведения под названием бытие.

Мифологический план метароманного пространства реализуется и через доминантные коды «игры», «сценического представления»: *«...начинается высокая ИГРА, и на игровой площадке появляется сам невидимый режиссер... На том спектакле, где участвует Сам Господь... все пресуществует в состоянии подлинного б е з с м е р т и я, то есть для них т а м, в ИГРЕ, времени нет, смерти нет, она выделена и удалена в другие пределы»* [5, с.41-41] (разрядка и правописание А.Кима. – Прим. Н.Н.).

В мифологическом контексте романа прослеживаются мотивы смерти и воскрешения (история расстрелянного и воскресшего Андрея), свободы и послушания, божественного происхождения Слова, мотив отрешения от земных иллюзий: *«Я освободился от иллюзии, что книги пишут авторы»* [5, с. 278]. Ким подчеркивает связь писательства с молитвой: *«Мое понимание писательства – не как общественного служения, а как мистического подвига или постоянной отшельнической молитвы»* [6, с. 496].

Идея Свободы доминирует и в конкретно-историческом плане метаромана, который разворачивается в тесном переплетении с фантазийным и мифологическим пространством. С достаточной отчетливостью своей гражданской позиции писатель воссоздает в романе периоды несвободы в истории России XX века: послереволюционное безвременье, ГУЛаг, сталинизм, строительство БАМА, вплоть до эпоха «Горби» и «лужковской Москвы». За длительный период идеологического давления системы на индивидуальность человека выработался характерный тип социального мутанта: человек с выражением-маской грустного дряхлеющего льва. По этой внешней мутации («неузнаваемо-жуткое существо с львиной мордой») писателем в романе идентифицируется т.н. «человек-не-свободный». Это последствия *«лепры сознания»*, *«партийной проказы»*, *«семидесятилетней инкубации душевной проказы»*. Для писателя, который по его признанию, «как человек складывался в условиях торжествующего абсурда и сам стал носителем абсурда» [6, с. 368], единственным способом оставаться *«свободным в несвободном мире»* было писательство [5, с. 496].

Таким образом, стихия Свободы в метаромане А. Кима реализуется на историческом, мифологическом, рефлексивно-творческом, семиотическом и др. уровнях метафизического пространства произведения, образуя универсальный полидоминантный образ открытого бытия. Открытый тип художественного мышления воплощен в гротескном дискурсе произведения. Метаязык современного литературного процесса, типологически близкого постмодернистской поэтике, реализуется через «мета-гротеск» – гротескный модус писательской рефлексии в произведении «Остров Ионы» и особый тип метапрозы, «остранненной» по отношению к прагматической логике линейного мышления. Поиск Свободы осуществляется в Слове, в творчестве, в истории и мифологии. Поиск острова Ионы – это ментально-духовное путешествие от страха – к бесстрашию, от смерти физической – к бессмертию духа, от единичного – к универсальному, от земного – к космическому; от несвободы – к Свободе. Стихия свободного творчества в художественной концепции А.Кима наиболее адекватно реализуется в поэтике гротеска.

1. Фесенко Э. Художественная концепция личности в произведениях В.А.Каверина. Изд.2.-е. Изд-во Едиториал Урсс, 2006. – 160 с.
2. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – Советский писатель, 1988. – 416 с.
3. Эпштейн М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре С-Пб: Алетейя (серия "тела мысли"), 2001, – 336 с.

ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛАМ

/К первому разделу/

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Вахтангов Е. Материалы и статьи. – М., 1959. – 468 с.
3. Вислова А. «Стеб-шоу», или Метаморфозы гротеска на современной сцене // Феноменология смеха: карикатура, пародия гротеск в современной культуре: Сб. статей / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологи. – М., 2002. – 272 с.
4. Гюго В. Из предисловия к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
5. Дежуров А. Полемическое осмысление проблемы гротеска в эстетике Германии конца XVIII в. // Филологические науки, 1995. – № 5-6. – С. 57-65.
6. Джойс Дж. Драма и жизнь. Пер. с англ. Е.Гениевой и А.Ливерганта // Зарубежная литература XX века: Практикум / Составление и общ. редакция Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 416 с.
7. Игнатьева М.Б. Гротеск и эксцентрика в русском советском актерском искусстве. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. – М., 1988. – 24 с.
8. Иньшакова Е.Ю. Карнавализация творческого сознания художника в культуре русского авангарда. Мир психологии. – 2001. – № 4 (28). – С. 39-46.
9. Ким А.А. Сбор грибов под музыку Баха / А.А. Ким. – М.: ООО «Издательство Олимп»; ООО «Издательство АСТ», 2002. – 460 с. – (Современная отечественная проза).
10. Кононенко В.Г. Романтический гротеск в теории и драме В. Гюго // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы. - С.Пб. Изд-во С-Пб-ского ун-та, 2000. – 826 с.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
12. Лихачев Д.С. историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1999. – 526 с.
13. Магда Т.И. Гротеск как феномен культуры // Философия XX века: школы и концепции: Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ, 21 ноября 2000 г. Материалы работы секции молодых учёных «Философия и жизнь». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - С.134-136.

14. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. Часть первая. 1891-1917. – М., 1968. – 350 с.
15. Михоэлс С. Театральность и идейный замысел. Выступления на совещании по творческим вопросам режиссуры во Всероссийском театральном обществе. // Театр. – 1941. – № 4. – С. 67-69.
16. Муратова А.С. Обряд и праздник // Мир психологии. – 2001. – № 4 (28). – С. 67- 76.
17. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л. Наука, 1984. – 295 с.
18. Руднев В.П. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. – М.: Независимая фирма "Класс", 2002. — 272 с. — (Библиотека психологии и психотерапии, вып. 102).
19. Тарышкина Е.В. Гротескное тело в лирике Крученых // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна / ред. Н.Д. Тамарченко, В.Я. Малкина, Ю.В. Доманский. – Москва; Тверь, 2004. – 154 с.
20. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1994. – С. 320-332.
21. Философия. Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072.
22. Хренов Н.А. Хронотоп балагана как архаического истока зрелищ XX века и воспроизводства мифологического мышления // Мир психологии. – 2001. – № 4 (28). – С. 46-67.
23. Чумаченко А.А. От фольклора к литературной драме. Становление историко-культурного типа восточнославянской драматургии. – Херсон, ХГПИ, 1991. – 168 с.
24. Эльяшевич Арк. Лиризм. Экспрессия. Гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма) Монография. – Л.: Худож. лит., 1975. – 360 с.
25. Эткинд А.М. Каган и Хабермас о проблеме двух субъектов // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Серия «Мыслители», выпуск 4. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 131-140.
26. Юрков С.Е. Балаганы и прочие монстры. // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре XI-начало XX века). – СПб, 2003. – С. 148-156.

/Ко второму разделу/

1. Абашева М.П. Литература в поисках лица: Русская проза конца XX в.: становление авт. идентичности / Науч. ред. В.В. Эйдинова. - Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2001. – 320 с.
2. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит, 1990. – 543 с.
3. Ерофеев Вик. Русская проза В.Набокова // В. Набоков Собрания сочинений в четырех томах. - М., Правда, 1990 – Т.1. – 415 с.
4. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва: Интрада, 1996. – 256 с.
5. Ким А. Остров Ионы: Метароман, повесть. – М: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 552 с.
6. Ким А.Мое прошлое Повесть // Ким А. Остров Ионы: Метароман, повесть. – М: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 552 с.
7. Монтень М. Опыты. – Т 1. – М.-Л., 1960. – С.232.
8. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: АГРАФ, 2003. – 600 с.
9. Современное зарубежное литературоведение (страны западной Европы и США) концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада. – ИНИОН. – 1999. – 320с.
10. Фесенко Э.Художественная концепция личности в произведениях В.А.Каверина. Изд.2.-е. Изд-во Едиториал Урсс, 2006. – 160 с.
11. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – Советский писатель, 1988. – 416 с.
12. Эпштейн М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре С-Пб: Алетейя (серия "тела мысли"), 2001, – 336 с.

МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

изучения романа А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха»

Вопросы и задания к семинарскому занятию:

1. Проблема сценизма гротескного пространства в романе-мистории А.Кима: гротеск в системе понятий миф, балаган, театральность. Сценизм как категория театральной сценографии и принцип современной гротескной прозы.
2. Гетерогенность гротескного пространства: основные пространственные пласты произведения (сакральное, профанное, мифологическое, культурологическое, мистическое (пространство леса)).
3. Гротескные инварианты концепта «дома» в профаном пространстве романа-мистории («отчий дом», «чужой дом», «сумасшедший дом»).
4. Импликация жанра мистории в роман А.Кима: особенности структуры и композиции, доминанта христианской идеи, библейские мотивы и образы, сценизм художественного пространства, герой-медиум, идеи «Карнавала и Поста» в романе и др.
5. Проблематика романа-мистории: «гений и злодейство», «отцов и детей», «вины и раскаяния», релятивизма истины и др.
6. Мифологические параллели и ассоциации в романе: ТАНЗДИ-ХРИСТОС, АБРАХАМС-АВРААМ, МИРОЯ ДЕВА МАРИЯ, КАИН-РОХЕ, АВЕЛЬ-ТАНЗДИ и др.
7. Приемы создания гротескного пространства в произведении: пересечение различных типов художественного пространства, транс-дискурсивность, отчуждение, перформативность, обратная перспектива, симультанность и др.
8. Герои-гротески в романе: образы-медиумы ТАНДЗИ, ОБЕЗЬЯНА РЕДИН; квазимифологические образы: демон ТОКЭЙ, ГРИБНОЙ КОШМАР; сюрреалистические образы: ХДСМ, ДОДЕКАКАФОНΙΑ.
9. ДОДЕКАКАФОНΙΑ и ПОЛИФОНΙΑ как отображение в пространстве музыки идей структурализма и постмодернизма.

ТЕМЫ НАУЧНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Темы научных сообщений:

1. Гротескная традиция в русской и мировой литературе.
2. Гротеск и балаган: типология понятий.
3. Ритуально-мифологические истоки гротескного образа.

Темы рефератов:

1. Христоцетризм образа Танди.
2. Приемы создания «условного театра» в романе-мистории А. Кима.
3. Интерпретация классической проблемы «вины и раскаяния» в романе-мистории А.Кима.

Тематика курсовых работ:

1. Библейские мифологемы в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха».
2. Рецепция классического образа музыканта-медиаума в романе-мистории А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха».
3. Концепт «ДОМА» в романе-мистории А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха».
4. Образы-гротески в романе-мистории А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха».

Темы дипломных работ:

5. Кросс-культурное пространство в романе-мистории А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха».
6. Сакральные и профанные образы и мотивы в гротескном пространстве романа-мистории А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха».
7. Роман-мистория А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» в контексте культуры постмодернизма.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Исследовательские задания:

1. Сопоставить проблему открытых и закрытых систем в истории музыки (додекафония-полифония) и литературы (структурализм-постмодернизм).

Задания практической апробации:

1. Составьте план-конспект урока внеклассного чтения по русской литературе в 11 классе лица (гимназии) с профильным изучением литературы по роману А. Кима.
2. Напишите тезисы научно-методической статьи: «Мифологический аспект изучения романа А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» на практических занятиях по истории русской литературы (для студентов-филологов).

Текстологические задания.

Классифицируйте образы героев в соответствии с:

- основными типами художественного пространства;
- сюжетными линиями;
- проблемами произведения;
- философскими концептами романа-мистери:

АВЕЛЬ, АДАМ, АЛВИН, БАХ, БЛОНДИН, ВЕЗАЛЛИ, ВЕЛИКАН, ГОРОВИЦ, ГРИБНОЙ КОШМАР, ГРУЗДЬ, ГЭНДЗИРО, ДАЛИ, ДОДЕКАФОНИЯ, ЕВА, ИДЗАВА, ИОСИФ, КАЗАЛЬС, КАИН, КУКУШКИН, МАЛЕР, МАРИЯ, МАРОЯ, МИОКО, МОРИ, МУХОМОР, НИКОЛАЕВ, НУМАНО, ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, ОДЕН, РОЗА МАГЕЛЛАН, ОТЕЦ СЕРГИЙ, ОФЕЛИЯ, ПИКАССО, ПОДДУБОВИК, ПОДРУГА, ПОМЯТЫЙ, РАФАЭЛЛА, РОХЭ, САМОН-САН, САТАНИНСКИЙ ГРИБ, БЛЕДНАЯ ПОГАНКА, СОЛОМОН, ГАМЛЕТ, ТАНДЗИ, ТИНА, ТОКЭЙ, ХДСМ, ШАЛЯПИН, ШЕКСПИР, ЭЙБРАХАМС, ЭККЛЕЗИАСТ, ЭЛОИЗА.

РЕКОМЕНДОВАННЫЕ ТЕКСТЫ

1. Ким А.А. Белка: Роман-сказка. – М.: Советский писатель, 1984 - 272 с.
2. Ким А.А. Сбор грибов под музыку Баха / А.А. Ким. – М.: ООО «Издательство Олимп»; ООО «Издательство АСТ», 2002. – 460 с. – (Современная отечественная проза).
3. Ким А.А. Остров Ионы: Метароман, повесть. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 557 с.
4. Королев А. Избранное: Гений местности; Голова Гоголя: Повести; Эрон: Роман. – М.: ТЕРРА, 1998. – 480 с.
5. Кураев М. Приют теней: Повести, рассказы, роман. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 605 с.
6. Липскеров Д. Пальцы для Керолайн: Повести. – СПб.: Амфора, 2001. – 319 с.
7. Отрошенко В. Персона вне достоверности / Роман. Повести. Новеллы. Рассказы. – СПб.: Лимбус Пресс, 200. – 256 с.
8. Постнов О. Поцелуй Арлекина: Роман. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – 320 с.
9. Пьецух В. Плагиат. Повести и рассказы. – М.: Глобус, Изд-во НЦ ЭНАС, 2006. – 304 с.
10. Садур Н. Вечная мерзлота: Сб/Н. Садур. – М.: ООО «Издательство АСТ»: Издательский дом «Зебра Е», 2004. – 349 с.
11. Слаповский А. Мы. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 544 с.
12. Слаповский А. Первое второе пришествие. Роман. Вещий сон: Детективная пастораль / А.И. Слаповский – М., 2002. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 379 с. – (Современная отечественная проза).
13. Толстая Т. Кысь. – М.: Эксмо, 2005. – 386 с.

А.КИМ: «Я ПИШУ О БЕССМЕРТИИ»

Интервью С. Руденко

Загадочный писатель Анатолий Ким. Пожалуй, один из тех, чью тайну творчества постигнуть невозможно. Многоликий, переменчивый, хранящий в своем слове многовековую мудрость своего народа. Больше тридцати книг написано им. Поэт, драматург, эссеист, сценарист: три фильма сняты по его сценариям - "Сестра моя Люся", "Мечь", "Выйти из леса на поляну". Редко кто оставался равнодушным, прочитав его книги. Даже те, кто яростно критикует его последние вещи, все равно с интересом следят за его творчеством. Да, Ким изменился. После пантеистских "Отца-леса", "Белки", "Собирателей трав" появились "Поселок кентавров" и "Онлирия", обескуражившие многих. Последними вышли в "толстых" журналах "Сбор грибов под музыку Баха", "Стена", "Близнец". Сейчас Ким пишет свою новую книгу...

Квартира в старом московском доме на Конюшковской. Последний этаж бывшей коммуналки. Восточная экзотика неуловимо, ненавязчиво напоминает о себе плетеными изящными игрушками из соломы, ароматом диковинных специй и...

- Я тут грибами занимаюсь, подождите немного, - просит Анатолий Андреевич.

У меня есть время, чтобы внимательно рассмотреть рабочий кабинет Кима. Кипы толстых журналов, в основном "Новый мир" и "Роман-газета", на полу, рукописи, книги. И картины.

- Я рисую, - говорит хозяин, - вот напишу последнюю книгу и снова вернусь к живописи. И, как будто угадав мой вопрос: "Откуда вы родом?", - начинает рассказывать.

- Недавно один человек пытался мне сделать комплимент: "Вы непревзойденный корейский писатель в России". А я его спрашиваю: "Каких еще корейских писателей вы знаете?" Он не смог ответить. По-моему, принадлежность к литературе определяется только языком. На каком языке человек пишет и наиболее полно выражает себя, к той национальной литературе он и принадлежит. Дело не в расовой принадлежности, а в принадлежности к слову...

Я родился уже в России, в Советском Союзе. Мой дедушка в 1908 году пересек дальневосточную границу. Корея - горная страна, земли очень мало. Корейцы же очень трудолюбивы, мечтательны. Может, именно из-за их мечтательности у них появлялось слишком много детей. Земля доставалась старшему сыну, а многочисленные младшие братья должны были заниматься чем-то другим. Многие уезжали в дальние края. Где

только не встречал я корейцев - в Африке, Австралии, Америке, даже на экзотических островах: Гавайи, Гаити, Фиджи. Все это потомки безземельных младших братьев.

Я родился в 1939 году в Казахстане. Тогда велась политика переселения народов, людей насильственно отправляли в Среднюю Азию и Казахстан. Поезд останавливался зимой в голой степи, всех высаживали. Мы выжили: очень помогли казахи, и мы всегда будем помнить об этом. Но корейцы потеряли национальную культуру, родной язык. Мой отец был учителем русского языка и литературы, поэтому в доме чаще говорили на русском...

Когда мне было 8 лет, мы вернулись на Дальний Восток. Сначала была Камчатка - там отец занимался с корейскими ребятишками, детьми рыбаков. Потом начались наши переезды - Уссурийский край и, наконец, Сахалин. Там я окончил школу и решил поехать в Москву.

- Учиться писать?

- Нет, рисовать. А заронили в меня это дерзостное зерно учителя. Последние два года, 9-й и 10-й классы, мы учились у плеяды молодых педагогов, которые приехали на Сахалин после окончания Московского пединститута. Взяли и всей компанией отправились на край света. Это были блестяще подготовленные профессионалы. Поколение романтиков, нравственные и духовные ценности для них были куда выше материальных. Эти учителя произвели в наших душах настоящую революцию. До этого мы жили как счастливые, но невежественные аборигены. Нас учили "чему-нибудь и как-нибудь". Учитель мог орать, мог... даже журналом по голове заехать. А тут пришли совсем другие люди. Тогда-то я начал рисовать. Тогда и полюбил литературу. Учителя предложили нам издавать рукописный журнал. Не мудрствуя лукаво, назвали его "Юность". Я был главным редактором. Наверное, потому, что писал хорошие сочинения. Учительница русского языка Тамара Петровна предложила очень простой способ постигать мастерство слова: мы вечерами собирались в школе и переписывали художественные тексты. Это очень помогло. Все избавились от двоек по русскому. Кроме того, это сдружило нас. Мы стали проводить вместе вечера, праздники.

...Уезжая в столицу, я встретил своих учителей на вокзале во Владивостоке. Они возвращались после двух лет работы на Сахалине в Москву. Тамара Петровна предложила пожить у нее первое время.

- Значит, в "Белке" есть автобиографические моменты?

- Только канва и реальные прототипы - мои однокурсники по художественному училищу. Кстати, в первый год я не поступил и работал на стройке, освоил за это время рабочие специальности плотника, штукатура, а впоследствии и машиниста башенного крана. Студентом стал на следующий год. Три года прожил довольно благополучно, пока на

меня не обрушились стихи. Я учился на театральном факультете - из нас готовили художников-постановщиков. Практику проходил в Новокузнецком театре, в этом городе жила моя сестра. На одном из спектаклей я услышал строчку из Уитмена: "Ребенок принес мне горсть травы. И спросил: "Что это?" В этих словах была беспредельность. Я понял, что такое поэзия, ее душа, и мгновенно начал писать стихи. Это было настоящим бедствием для меня. С 4-го курса я ушел в армию, чтобы разобраться в себе - нельзя гореть с двух сторон. Молодость одна, и свои силы нужно было посвятить чему-то одному. Получилось, что литература обрушилась на меня через поэзию, а дорога к ней была через живопись... Но и сейчас в литературе я пишу как художник, я избегаю общих фраз, я стремлюсь к цветовой гармонии. Кстати, бывая в Корее, я неожиданно обнаружил в старинных родословных книгах, что я прямой потомок одного из самых великих корейских средневековых поэтов - Ким Си Сыпа. Видите, древняя духовная струя ушла под землю и вырвалась в России в русском слове ...

- Анатолий Андреевич, что вызвало такое изменение в вашем творчестве? От пантеистских "Собирателей трав", от "Отца-леса", от "Белки" вы пришли к эротически гротескному "Поселку кентавров", к мистической "Онлирии"...

- А перемены связаны с моим крещением. Я стал христианином в 40 лет. Мой крестный - Иннокентий Смоктуновский. Безмятежный пантеист ушел, он был крещен. Произошли внутренние перемены. "Белка" была написана до этого. Я обрел апокалиптическую тревогу, которой пронизано все христианство. Ведь самое главное упование человека-христианина не в победе над смертью, а в воскресении...

- Вы верите, что мы не умираем?

- Не просто верю, знаю. И вы это знаете. Иначе мы бы не сидели, не говорили, не улыбались друг другу. У каждого из нас есть в переизбытке то, что не знает смерти... А смерть - это самая низкая материальная вещь. Просто ритмическая единица, как синкопный удар. Все мы проходим через бесконечное множество смертей и рождений.

- Значит, вы скорее буддист, если верите в реинкарнацию, в переселение душ?

- Тут нет противоречия. Просто буддисты воспринимают бытие человечества эмпирически, в чувственной последовательности, для них существование каждого человека как мгновенное звено в бесконечной цепи. А христианство подходит более абстрактно, рассматривая весь цикл мирового бытия: начало (сотворение), конец мира и воскресение. Потому у буддистов факт индивидуальной смерти не стал символом конца света...

- Вы "природный" человек, а живете в Москве. Тяжело?

- О, здесь я не живу, а выживаю. Я здесь издыхаю. И дело не в том, что это Москва. То же самое будет в любом мегаполисе, где огромное скопление людей, - в Париже, Нью-Йорке. Я прихожу в себя на природе. Все свои вещи я написал в деревне Немятово Рязанской

области. Там после своей первой книжки я купил маленькую избушку, там выросли мои дети.

- Над чем вы сейчас работаете?

- Я всегда что-то пишу. Сначала я писал о жизни, потом о смерти. Сейчас о бессмертии. Я хочу наиболее полно осмыслить, что такое бессмертие. Я вижу его в составе нашей сущности - и физической, и духовной... Вот закончу свою последнюю книгу и вернусь к рисованию. Литература и живопись наконец-то сомкнутся. Я построил себе дом в Мещере. Там у меня мастерская, и сейчас, когда мы с вами говорим, меня уже ждет мольберт...

Материал взят с сайта

<http://www.hrono.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

Ведение	3
Раздел 1.	
Сценизм гротескного пространства в романе-мистории А.Кима «Сбор грибов под музыку Баха»	5
Раздел 2.	
«Мета-гротеск» А.Кима: Стихия свободы в метаромане «Остров Ионы»	31
Литература к разделам	43
Методический аспект	46
Вопросы и задания к семинарскому занятию	46
Темы научных сочинений	47
Практические задания	48
Рекомендованные тексты	49
Приложение	
Интервью писателя. А.Ким: «Я пишу о бессмертии» (С. Руденко)	50

