

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А.М.ГОРЬКОГО»

*На правах рукописи*

**Леднева Дарья Михайловна**

ДИНАМИКА ЖАНРОВЫХ ФОРМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАРИНЫ ПАЛЕЙ  
В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Специальность 5.9.1 – Русская литература  
и литературы народов Российской Федерации  
(филологические науки)

Диссертация  
на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук, доцент  
Дмитренко Сергей Фёдорович

Москва – 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА МАРИНЫ ПАЛЕЙ .....</b>	<b>25</b>
1.1. Векторы художественного поиска в первых произведениях.....	25
1.2. Циклы рассказов «День тополиного пуха», «Ошейник», «Бескабальное небо»: своеобразие жанровой формы .....	44
1.3. Контекст христианской традиции в рецепции жанровой формы святочного рассказа .....	58
1.4. Интертекстуальность как стимул жанрового творчества: повесть «Под небом Африки моей» .....	69
<b>ГЛАВА 2. РОМАННЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ПАЛЕЙ: ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВЫХ ПАРАДИГМ.....</b>	<b>95</b>
2.1. Роман-бунт «Ланч» .....	97
2.2. Арт-роман «Klemens» .....	101
2.3. Авторская интерпретация жанрового окказионализма «памфлет-апокриф»: роман «Жора Жирняго» .....	107
2.4. Петербургский роман «Дань саламандре»: диалог с традицией (Ф.М. Достоевский) .....	120
2.5. Роман-притча «Хор» .....	140
<b>ГЛАВА 3. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: ЗНАЧЕНИЕ ЦЕННОСТНЫХ АСПЕКТОВ В ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКАХ .....</b>	<b>149</b>
3.1. Жанровая организация пьесы «The Immersion (Погружение)».....	149
3.2. Сценарные имитации «Long Distance, или Славянский акцент»: опыт прозаизации драматургического .....	164

3.3. Триптихи «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» и «La Voltige (Вольтижировка)»: сюжетные особенности жанровой динамики.....	176
3.4. Жанровое воплощение экзистенциальных поисков автора.....	188
<b>ГЛАВА 4. ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ТВОРЧЕСТВА МАРИНЫ ПАЛЕЙ</b> .....	<b>210</b>
4.1. Лирический диалог с Георгием Ивановым .....	210
4.2. Миф о Персефоне. Творчество и личность Марины Цветаевой в восприятии Марины Палей .....	220
4.3. Ремейк как жанровая форма: стихотворение Марины Палей «Пламя» и сказка «Морозко» .....	229
4.4. Поэтическая серия «Универсальный донор»: жанровые возможности художественной циклизации .....	233
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>262</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>272</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Писательница Марина Палей (род. в 1955) вошла в русскую литературу, имея высшее медицинское образование и врачебную практику, а также опыт обучения в Литературном институте имени А. М. Горького (семинар литературной критики под руководством Е. Ю. Сидорова). Она дебютировала произведениями традиционного склада, где, говоря словами В. Г. Белинского, доминировали именно «нравственные вопросы о судьбах и правах человеческой личности» [Белинский, 1955, Т. VII, с. 36]. При этом активно работающая Палей проявила себя как мастер разных жанровых форм. К жанровым экспериментам автора побуждает осознание необходимости подобрать наиболее адекватную форму выражения мысли, создать адекватное, художественно эффектное единство формы и содержания.

Её творческая лаборатория включает как эксперименты с крупными прозаическими формами, так и разработку драматургических и кинодраматургических жанров. В позднем творчестве Марина Палей приходит к циклизации текстов и созданию сборников со сквозным сюжетом, в которых отражается тот или иной аспект авторского сознания. Наконец, Палей художественно ярко работает в поэзии: её первые поэтические публикации относятся к началу 2000-х годов, а за последние годы вышло несколько поэтических книг в серии «Универсальный донор». Записывает она и видеоролики с авторским, артистическим или художественным чтением стихотворений, дополняя тексты музыкой и (или) видеорядом.

Таким образом, от вписанной в традиции русской литературы прозы Марина Палей в поисках наиболее адекватной формы выражения авторского сознания приходит через эксперименты с жанровыми формами к самобытной поэзии, при этом и на нынешнем этапе творчества продолжая писать прозу и эссеистику.

Время, когда Марина Палей входила в литературу, — конец 1980-х, М. Ю. Звягина назвала «пост-эпохой» — «временем, которое как бы повторяет все предшествующие эпохи, но не теряется в них, потому что синтезирует эти эпохи в себе, благодаря чему обретает индивидуальность» [Звягина, 2001, с. 13]. Конец XX века М. П. Абашева определяет как «своеобразную линзу, фокусирующую широкий спектр историко-литературных, культурных и философских проблем эпохи» [Абашева, 2001, с. 6].

В конце XX столетия был особенно ощутим кризис гуманистического сознания, вслед за утратой смыслов бытия происходила переоценка, а во многом и распад культурных ценностей. Настрой на рефлексивность, переосмысление и трансформация всего предшествующего культурного и литературного опыта становились необходимыми условиями для формирования собственного стиля писателя.

Культурная переоценка ценностей способствовала возникновению различных авангардных течений. Как отмечал М. Н. Эпштейн, «именно альтернативная литература позволяет наиболее отчётливо ощутить, что в созданном нами мире царит хаос: закономерности здесь нарушены, связи порваны, нравственные основания человеческой природы размыты и едва ли не уничтожены» [Эпштейн, 1989, с. 228]. Современные критики отмечают, что для нынешней литературы характерна постоянная игра с уже известным материалом, жонглирование смыслами без стремления сохранить генеративную нравственно-воспитательную функцию духовной культуры, радикальное упрощение восприятия души, призыв к низовому, стремление уйти от традиционной нормы, «падание» языка и воцарение ненормативной лексики [См. подробнее: Татаринов, 2021, с. 235–239]. Однако литература, относящаяся к человеку как игрушке, нужной автору, чтобы показать мастерство псевдоинтеллектуального выворачивания реальности, идейно и духовно противоположна творчеству и убеждениям Марины Палей.

Врач по первому образованию, писатель-гражданин по выучке и признанию, Марина Палей остро реагирует на происходящее в мире. Она относится к числу крупнейших современных авторов-интеллектуалов, это писательница, художественно ярко реализовавшая себя в разных литературных жанрах, а также создавшая собственные, уникальные жанровые формы — такие, как сценарные имитации, и переосмыслившая традиционные жанровые парадигмы, прозаические, драматургические и поэтические. Таким образом, сегодня логика творчества Палей указывает на необходимость рассмотрения достигнутого ею в литературе как в историко-культурном, так и в индивидуально-авторском контексте. Этим объясняется **актуальность исследования.**

Творчество Марины Палей с первых её публикаций вызывало живой отклик в литературно-художественной критике (А. С. Немзер, А. Л. Вайнштейн, М. А. Кучерская, В. И. Чайковская С. Г. Боровиков, Е. А. Ермолин, Н. Ф. Рубанова, С. С. Беляков, Е. В. Сафронова, В. С. Костырко, К. Н. Анкудинов, А. Ю. Созонова и др.), за исключением книг последнего пятилетия (Поэтические книги и сборник короткометражных авторских фильмов «Летний кинотеатр» (2018) были изданы за рубежом, на их распространение повлияли пандемия и другие обстоятельства времени, поэтому, несмотря на их художественные достоинства, в поле зрения российских критиков они не попали).

Несколько диссертационных работ затрагивают идейные и стилистические особенности творчества Палей в контексте современного литературного процесса, но (за исключением диссертации С. И. Шейко-Маленьких, в которой рассмотрены сценарные имитации с точки зрения проявления в них постмодернистских черт и работы со структурой сценария) не анализируют жанровое разнообразие произведений Марины Палей, не отмечают отражение результатов художественных поисков в заголовочно-финальном комплексе и не разбирают поздних поэтических книг. Таким образом, необходимо рассмотреть творчество Палей как единый процесс и

проследить закономерности её развития как писателя и мыслителя, типологизировать и систематизировать её жанровые формы. Этим обусловлена **научная новизна** данной работы.

### **Степень изученности проблемы.**

А. С. Немзер назвал произведения Марины Палей 1990-х годов лирикой в прозе, сном или увертюрой к опере, а её персонажей характеризовал как тени, у которых отсутствует характер, хотя отмечал «виртуозность психологической детализации» [Немзер, 1998, с. 299]. А. Л. Вайнштейн отмечает, что проза Палей «не коварный искусственный реализм, а реализм, родившийся из накипи существования» По его мнению, хотя герои изображены мастерски, однако в действительности они не таковы, а «то, что мы видим в других, — часто лишь отражение наших бессознательных импульсов» [Вайнштейн, 1998, с. 6].

С. Г. Боровиков, высоко оценивая ранние повести Палей и книгу «Отделение пропащих» (1991), отмечает, что Палей, не стала эксплуатировать «удачно найденный угол зрения, среду, интонацию», а ушла в «поиски новых месторождений и их разработку» [Боровиков, 1998, с. 222]. С. Г. Боровиков также отметил, что от прозы Палей исходит обаяние «силы экзистенциального сознания» [Боровиков, 1998, с. 223]. Об экзистенциальности творчества Марины Палей писали И. Б. Роднянская, С. С. Беляков, Ю. Н. Сипко.

Разделяются взгляды на проблему наличия или отсутствия сюжета/интриги в прозе Палей. Сюжет ранних повестей Марины Палей — это сплетение мотивов, проходящих через повести, маленьких бытовых наблюдений и деталей, которые двигают повествование (переплетение мотивов и деталей особенно ярко будет реализовано в поздних поэтических сборниках). Особенности сюжетосложения ранней прозы Марины Палей отмечает С. Г. Боровиков: «А сюжет с комнатой Аннушки и возможностью занять её для собственного выживания? А мужья Моньки? А жутковатый повтор лежания матери рассказчицы лицом в стену, тля “пластом

прошлогодных листьев” (“Поминовение”), и её самой (“Евгеша и Аннушка”)?» [Боровиков, 1998, с. 225]. Однако не все критики улавливали особый лиризм палеевского сюжета или тематическое единство циклов её рассказов. Так, Т. Ю. Морозова считает, что прозаическим циклам Палей свойственна «некоторая претенциозность» [Морозова, 1998, с. 219], а в целом «мало научиться кататься на велосипеде <...> неплохо бы отыскать и верное направление полёта» [Морозова, 1998, с. 220].

С. С. Беляков в статье «Человек бунтующий, или Марина в Зазеркалье — Марина Палей» оспаривает суждения о том, что свои лучшие произведения М. Палей написала до переезда на жительство в Нидерланды. М. С. Ремизова, восхищаясь «Кабирией с Обводного канала», роман «Ланч» назвала «жалким и мертворожденным текстом» [Ремизова, 2000]. Н. Д. Александров характеризует стиль Палей зарубежного периода как «стилистические выкрутасы» [Александров, 2001, URL]. Однако в критике преобладают противоположные оценки. Е. Н. Георгиевская, называя раннюю прозу Палей «многостраничными плачами по мужикам», высоко ценила позднюю прозу писательницы, обозначая её как «кристально чистую мизантропию» [Георгиевская, 2010, с. 236]. С. С. Беляков подытоживает: со времени дебюта Марина Палей не утратила своего таланта, и неправомерно разделять её творчество на «раннее» и «позднее», поскольку «художественный мир Палей, её взгляды на человека, на общество, на мироздание почти не претерпели изменений» [Беляков, 2011, с. 161]. Как будет показано в настоящем исследовании, именно эксперименты с жанровыми формами позволяют Марине Палей с должной полнотой воплотить свои мировоззренческие ценности.

Критикой (Е. В. Сафронова, Н. Ф. Рубанова) отмечалась контрастность стиля Марины Палей. По мнению К. М. Комарова, стилю Палей свойственны такие черты, как густота, выпуклость, плотность, многоцветность, «соединение аналитичности, эмоциональности, тонкости и глубины» [Комаров, 2011, с. 191]. Е. А. Ермолин подчёркивает, что прозе Палей



присуще «кое-что незаёмное, нестандартное» [Ермолин, 2005, с. 167]. Особо критики отмечают умение Марины Палей творчески мыслить разными стилями. Как указывает С. С. Беляков, Палей легко переходит на язык Аксакова, Бунина, Набокова и даже Гоголя. В отношении поэтического творчества Палей этот же приём отмечает критик Лиля Панн.

Интертекстуальные связи Марины Палей с Владимиром Набоковым уже были рассмотрены в диссертации О. В. Назаренко. В рамках данной работы будет сделан особый акцент на художественный диалог Палей с христианской традицией, А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским, Георгием Ивановым, Мариной Цветаевой. Интертекстуальность Палей, которой пронизаны её произведения, исходит из стремления автора высказаться наиболее полно: в живом диалоге с другим художником неизменно рождаются новые идеи, а творческая полемика даёт возможность стереоскопически передать авторское сознание.

Мирошниченко, проведя анализ того, как понимается термин «авторское сознание» в литературоведении (работы В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, Б. О. Кормана), отмечает, что авторское сознание, являясь «источником ценностных ориентиров автора-творца», «не только эксплицируется в тексте произведения, но существует ещё и в дотекстовом периоде замысла, и не исчезает с завершением произведения» [Мирошниченко, 2014, с. 117, 118]. В творчестве автора находит отражение картина мира «как результат деятельности авторского сознания, трансформирующего личностный эмпирический и психо-духовный опыт в процессе творчества» [Мирошниченко, 2014, с. 126]. Авторское сознание, таким образом, соотносимо со всем творчеством писателя в контексте его индивидуально-психических и культурно-духовных интенций [Мирошниченко, 2014, с. 127].

Художественные достижения Марины Палей были рассмотрены в диссертационных работах Л. Х. Насрутдиновой (1999), Т. А. Ровенской (2001), С. И. Шейко-Маленьких (2004), Ю. Н. Сипко (2006),

Н. В. Воробьёвой (2006), И. Ф. Удянской (2006), О. В. Назаренко (2009), Т. Д. Савченко (2009).

Л. Х. Насрутдинова в работе ««Новый реализм» в русской прозе 1980–90-х годов: Концепция человека и мира» (1999) отмечает особые отношения Марины Палей со временем и пространством, стремление преодолеть предопределённость времени и судьбы. Так, закольцованность композиции в повести «Евгеша и Аннушка» и приём полифонического письма (постоянное возвращение к одним и тем же деталям с целью увидеть и почувствовать их иначе; полифоническое письмо — вариант закольцованности) исследователь выделяет как один из способов слома однонаправленности времени. Насрутдинова пишет, что для героя нового реализма характерно «ощущение полноты жизни», постоянное балансирование на грани между жизнью и смертью, но именно это придаёт ему свободу и естественность.

Т. А. Ровенская в диссертации «Женская проза конца 1980-х — начала 1990-х годов: Проблематика, ментальность, идентификация» (2001) рассматривает женскую прозу как социально-культурный феномен, относя к этому явлению и прозу Марины Палей. Анализируя топосы больницы, роддома и Дома в творчестве писателей-женщин, Ровенская приходит к выводу, что экзистенциальная традиция женского письма воплощает веками накапливаемый женский опыт — общественно-социальный, культурный, биологический и психологический. Обращается к традиции женской прозы и славист Дж. Хитон, заключая при этом, что проза Марины Палей, хотя на первый взгляд и имеет пересечения с женской прозой, но в действительности не воплощает в себе феминистической концепции и является экзистенциальной прозой.

С. И. Шейко-Маленьких в работе «Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х годов: Мир как текст» (2004) рассматривает, как эстетические и содержательные основы постмодернизма проявляются в творчестве Андрея Битова, Анатолия Королёва, Марины Палей. На взгляд исследователя, в вопросе интерпретации сценарных имитаций Марины Палей особое значение

имеют цитация и дистанцирование, концепт «мир как текст», в котором стирается граница между действительностью (Материал) и её осмыслением (Текст), и жизнь превращается в текст. Эффект подобия киносценария достигается за счёт использования разных шрифтов. В тексте соприкасаются английский и русский языки, при этом английский часто записывается кириллицей, что усиливает эффект остранения. Репликам героев сопутствует смешение языков, что в итоге влечёт ошибку в узнавании языка, подчёркивает разность менталитетов и в художественном тексте служит идее воплощения принципиальной непереводимости Материала (жизни) на язык Текста.

Ю. Н. Сипко в диссертации «Экзистенциальное содержание петербургской прозы конца XX века» (2006) рассматривает прозу Марины Палей с точки зрения проявления в ней экзистенциального сознания. Автор выделяет здесь два устойчивых типа: модель Богочеловека и модель Человекобога. Специфические черты этих моделей проявляются как на идейно-эстетическом уровне, так и в жанровой структуре художественного текста. Текст, реализующий модель Богочеловека, часто обладает соборным, карнавальным мироощущением. Сюжет в таком произведении динамичен, наполнен диалогами. Модель времени — линейная. Модель Богочеловека представлена в авантюрных и приключенческих жанрах. Текст, представляющий модель Человекобога, тяготеет к исповедальным, мемуарным, автобиографическим жанрам. Сюжет здесь адинамичен. Для произведения характерна дневниковая форма повествования, кольцевая композиция и нелинейная модель времени.

В прозе Марины Палей нашла отражение экзистенциальная модель Человекобога. В тексте, реализующем модель Человекобога, проявляются мотивы страха, тревоги, страдания, отчуждения, одиночества, смерти, амбивалентности духовных ценностей.

В произведениях Марины Палей воспроизводится ирреальное пространство снов, воспоминаний, интерактивных вставок (как

воспоминаний классических сюжетов и образов). Образная система в текстах практически разрушается, смысл текста передаётся на основе ассоциативных связей. В силу ирреальности художественного пространства автор может свободно обращаться с формой художественных произведений.

В диссертации «Женская проза 1980–2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика» (2006) Н. В. Воробьёва, как до неё Т. А. Ровенская, проведя подробный обзор феминистической критики, рассматривает значительный корпус текстов современных писательниц. Исследователь отмечает, что репрезентация женского связана с телесным опытом переживания травмы. Женское тело в прозе изучаемых писательниц предстаёт как репрессированное тело. В качестве материала, наряду с другими, берётся повесть «Кабирия с Обводного канала» Марины Палей. К женской прозе отнесено раннее творчество Марины Палей и в работе Э. Я. Фесенко.

В диссертации «Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма» (2006) И. Ф. Удянской показано, что в творчестве Марины Палей танец является метафорой и предельно конкретно выражает тему экзистенциального одиночества; современный человек тотально одинок и не способен танцевать в паре.

Необходимо отметить, что тема одиночества у Палей затронута во многих произведениях (среди них — драматические триптихи «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», «La Voltige (Вольтижировка)», роман «Klemens», поэтический диптих «Инок» и «Флейтист»). Часто тема одиночества будет трансформироваться в тему духовно богатого одиночки, с острым экзистенциальным мироощущением, который не находит понимания и равного себе собеседника (роман «Klemens»).

В работе «Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков» (2009) О. В. Назаренко показывает, как комплекс набоковских стиливых открытий отражён в творчестве современных авторов. Исследователь отмечает, что Марина Палей, как и В. В. Набоков,

противостоит любой форме пошлости. Но персонажи Палей существуют в неприемлемом для человека пространстве (набоковский детский рай у Палей превращается в детский ад). Как аналог эмиграции предстаёт творчество в романе «Klemens», эмиграция становится поиском пространства, где герой может реализовать свои таланты и раскрыть глубину внутреннего мира, обрести гармонию и радость творчества. Идея творчества как внутренней эмиграции и как способа преодоления социально-бытовых обстоятельств будет воплощена и в романе «Дань саламандре».

Отмечает исследователь и то, что Марина Палей, как и Владимир Набоков, стремится посредством памяти уничтожить линейное течение времени, преодолеть смерть. О нелинейности времени Марины Палей и стремлении сломить его необратимый ход также писали и другие исследователи (Л. Х. Насрутдинова, Ю. Н. Сипко, Дж. Хитон).

Анализирует О. В. Назаренко и проявление в творчестве Палей таких набоковских тем, как человек-марионетка, брэнность жизни, смещённое сознание.

Диссертация «Литература путешествий о Кавказе второй половины XX века» (2009) Т. Д. Савченко в рамках заданной темы рассматривает лишь один эпизод из сценарных имитаций «Long Distance, или Славянский акцент».

Палей в анализируемом пассаже выразила позицию интеллектуального путешественника-повествователя конца XX века, подводящего итоги земного существования человека и его дальнейших видимых перспектив. Палей, продолжая классическую традицию русской литературы, тем не менее стремится осуществить анализ современной действительности наиболее адекватно проникающими в эту реальность способами синтетической поэтики. Упомянутый вставной эпизод об Азербайджане из сценария «Второй египтянин» будет рассмотрен в предлагаемой диссертации.

В монографии «Женское мировосприятие и его художественная реализация в прозе современных русских и английских писательниц» (2017)

Афер Азер гызы Ализаде произведения Марины Палей, наряду с творчеством других писательниц, рассматриваются в контексте духовно-нравственных поисков. Внимание исследовательницы сосредоточено на темах быта, любви, семьи. Цель Марины Палей — поиск и воплощение человечности, ей свойственна философская глубина в постижении действительности, в центре её прозы сильные, волевые личности с твёрдой жизненной позицией. В романе «Дань саламандре» исследовательница указывает на подчёркнутую натуралистичность как основную черту стиля писателя, обращает внимание и на идейное противостояние Петербурга и Ингерманландии, а в романе «Ланч» рассматривает, как жанровый подзаголовок «роман-бунт» отражает основную идею романа. В творчестве Палей описания природы соответствуют настроению героев, подчёркивают их душевное состояние.

Однако сосредоточившись на вопросе об идейных составляющих творчества Марины Палей, автор не затрагивает его жанровых проблем.

Следует подчеркнуть, что содержание творчества Марины Палей, помимо литературно-критических и литературоведческих суждений о нём в периодике, одновременно осмысливалось и авторами учебных пособий по современной русской литературе.

В учебном пособии «Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века» Г. Л. Нефагина относит раннее творчество Марины Палей к натуралистическому направлению «другой прозы», для авторов которой характерно изображение всех неприглядных сторон жизни. Но если у авторов «жестокое реализма» изображение ужасов жизни является чем-то необычным, вторжением в нормальную жизнь, то для авторов «другой прозы» ужасы жизни — это и есть нормальная, обыкновенная жизнь. Герой рассматривается и как порождение такой среды, и как её же создатель. Творчество Марины Палей разбирается и в учебном пособии Н. В. Гашевой с точки зрения его кинематографичности, синтетичности поэтики, особое внимание уделено сценарным имитациям.

В творчестве Марины Палей критики выделяют и черты «нового реализма», и нечто близкое женскому письму, и следование традиции экзистенциальной прозы, и черты, характерные для постмодернизма. В то же время С. Г. Боровиков видит в творчестве Палей «внешний эпический мир», в котором заключается, «как и в отсутствии любой вариантности и игры, бесконечная удалённость Марины Палей от постмодернистов» [Боровиков, 1998, с. 226].

Творчество Марины Палей как писателя экзистенциального [см., например: Немзер, 1998; Боровиков, 1998; Ермолин, 2005; Сипко, 2006; Беляков, 2011; Heaton, 1997] также следует рассмотреть с точки зрения реализации жанровых стратегий, тем более что традиция изучения экзистенциальности русской литературы [см., например: Латынина, 1972; Заманская, 2002] находится в периоде неторопливого формирования.

Таким образом, хотя в отечественной критике уже существует разнообразие трактовок творчества Марины Палей, оно нуждается в аналитическом обобщении и определении стратегии дальнейшего изучения этого самобытного мастера литературы.

**Методология исследования** обусловлена задачами исследования и основана на сочетании герменевтического, сравнительно-исторического, интертекстуального и аксиологического методов. **Теоретическую базу** исследования составляют работы Г. Н. Пospelова, А. П. Скафтымова, М. М. Бахтина, В. Е. Хализева, Н. Л. Лейдермана, М. Ю. Звягиной, М. П. Абашевой, Ю. Б. Орлицкого, А. Н. Латыниной, В. В. Заманской.

**Объект исследования** — жанровые формы произведений Марины Палей.

**Предметом исследования** являются особенности работы Марины Палей с жанровыми формами и воплощения в них её авторского сознания.

**Материал исследования** — всё доступное письменное творчество Марины Палей, начиная с ранних рассказов, напечатанных в журналах и ныне находящихся на портале «Журнальный зал» и позже перепечатанных в

сборниках, крупные прозаические произведения (повести, романы), работы в драматургических жанрах, авторские фильмы, поэзия, напечатанная в толстых журналах, поэтические сборники (электронные копии предоставлены автором) и одна рукопись (электронная копия предоставлена автором).

**Целью исследования** является типологизация и систематизация жанровой системы Марины Палей. Важно отметить, что ввиду объёма исследуемого материала представляется невозможным в рамках диссертационного исследования провести детальный анализ каждой жанровой формы, поэтому целью работы является типологизация и систематизация жанровой системы Марины Палей, с постановкой более частных задач, решение которых может стать предметом дальнейших исследований. Также ввиду объёмов в диссертационной работе будут рассмотрены только те художественные связи с другими писателями, которые наиболее значимы для жанровых поисков автора, поскольку рассмотрение всех интертекстуальных связей — это тема отдельного большого исследования.

**Задачи исследования:**

1. Определить основные этапы и формы творчества Марины Палей;
2. Проследить динамику жанровых форм, переход от короткой прозы к романной прозе, от прозы к драматургии, от прозы и драматургии к поэзии;
3. Проанализировать работу Палей с различными жанровыми парадигмами;
4. Проанализировать воплощение авторского сознания в разных жанровых формах, определить соотношение выбранной формы и реализации идеи;
5. Проанализировать художественный диалог Палей с культурно-литературным контекстом, связи с другими мастерами слова.

**Гипотеза** исследования заключается в том, что динамика жанровых форм произведений Марины Палей показывает стремление автора найти



наиболее адекватную форму для выражения авторского сознания (единство формы и содержания), вследствие чего одна и та же идея по-разному раскрывается в разных жанровых формах.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Через всё творчество Марины Палей проходит ряд основных экзистенциальных тем, соответствующих мировоззрению автора, от постановки проблемы в ранних формах творчества к своеобразной кульминации (итогу размышлений) в позднем творчестве.

2. Результаты творческих поисков автора акцентируются в заголовочно-финальном комплексе произведения. Функции жанровых подзаголовков включают как указание на жанровую парадигму, с которой проводилась работа, так и формирование определённых читательских ожиданий, часто с последующим и автором предусмотренным их сломом. Обращение к функциональным элементам разных жанровых форм позволяет Марине Палей представить каждую идею в разных воплощениях, тем самым вскрыв основные болевые точки человека и общества и заострив на них внимание.

3. Использование жанровых подзаголовков, а также вступлений и предисловий, вводит читателя в круг возможных интерпретаций текста. Предисловие эволюционирует от эссе с авторской рефлексией о написанном к самостоятельному художественному произведению, имеющему законченный сюжет и мысль.

4. В ранней прозе Марины Палей больше внимание уделялось кинематографической работе с художественной деталью, что в дальнейшем привело её к экспериментам с драматургическими жанрами и созданию жанра короткометражного авторского фильма.

5. Циклизация произведений является частью авторской жанровой стратегии. Будучи включённым в контекст других текстов, один рассказ или повесть приобретает новые идейные оттенки, что способствует более полному воплощению авторского видения. Итог развития этого подхода к

работе с текстами: на позднем (нынешнем) этапе творчества Палей приходит к созданию поэтических сборников со сквозным сюжетом.

6. Жанровые модификации (сценарные имитации, трагикомедия-буфф, три одноактные пьесы на троих, памфлет-апокриф, роман-притча, роман-бунт) являются результатом размышления автора о мире и обществе. Каждая жанровая форма даёт свои инструменты для раскрытия одной и той же идеи, позволяя всестороннее в художественном пространстве изучить один вопрос, который может быть выражен так: принятие жизни во всей её полноте, со всеми горестями и радостями. Этот вопрос включает большое разнообразие подтем (одиночество, поиски равного, непонимание, любовь, творчество), также рассмотренных с разных точек зрения. Поставленный в ранней прозе этот экзистенциальный вопрос, будучи осмысленным в разных жанровых формах, получает художественное решение в поздних поэтических сборниках серии «Универсальный донор».

7. Активное взаимодействие с литературной традицией является частью творческой лаборатории Палей и формой поиска самовыражения. Интертекстуальные связи, переработка традиционных форм и сюжетов включает произведения Марины Палей в широкое идейно-художественное пространство, формируя новые смыслы. В совокупности творческие усилия Марины Палей, питаемые креативной рецепцией этико-эстетических традиций русской классической литературы от Пушкина до Достоевского и мастеров Серебряного века, создают впечатляющий художественный эффект, который обеспечивает ей право на литературную преемственность в утверждении вековых ценностей российской культуры, что особенно актуально в современных гуманитарных и геополитических обстоятельствах.

**Теоретическая значимость** данного диссертационного исследования состоит в том, что оно способствует развитию понимания современного литературного процесса, определяет способы воплощения авторского сознания в разных жанровых парадигмах, анализирует инструменты

различных жанровых форм для передачи разнообразных оттенков и акцентов выбранной идеи.

**Практическая значимость работы.** Результаты работы могут быть использованы при разработке учебных курсов по истории русской литературы XX–XXI веков, спецкурсов и спецсеминаров по современному литературному процессу и по творчеству Марины Палей, а также как часть дальнейших исследований динамики жанровых форм в современной литературе.

**Перспективы дальнейшей разработки темы исследований.** Изучение жанровых форм творчества Марины Палей является важной вехой исследования возможностей диалога с существующей литературной традицией, способов работы с жанровыми парадигмами, элементами заголовочно-финального комплекса и способов выражения авторского сознания у современных писателей. Жанровые формы отражают новейшие плодотворные искания современной литературы, существующей в жёстких обстоятельствах медийной экспансии, диктата визуализации. Результаты данной работы могут послужить частью обобщающего исследования литературы XXI века.

**Апробация темы исследования.** Основные положения диссертации нашли отражение в 13 публикациях, в том числе в 4 статьях (включая 1 — в печати), опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

По теме диссертации были сделаны доклады на 14 международных и всероссийских конференциях.

Публикации ВАК:

1. *Леднева Д. М.* Концепция человека в прозе Марины Палей в контексте открытий Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2022. — Т. 20. — № 3. — С. 253–273. DOI: 10.15393/j9.art.2022.10462

2. *Леднева Д. М.* Жанровые особенности повестей Марины Палей // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2022. — Т. 27. — № 3. — С. 477–487. DOI 10.22363/2312-9220-2022-27-3-477-487

3. *Леднева Д. М.* Заголовочно-финальный комплекс в контексте жанровой динамики творчества Марины Палей // Культура и текст. — 2022. — № 3. — С. 107–125. DOI 10.37386/2305-4077-2022-3-107-125

4. *Леднева Д. М.* Диалог с христианской традицией в жанровых формах творчества Марины Палей // Мир русского слова. — 2023. — № 2 (в печати).

Научные публикации:

5. *Леднева Д. М.* Воплощение экзистенциального сознания в поэзии Георгия Иванова и творчестве Марины Палей // Георгий Владимирович Иванов: Новые исследования и материалы: 1894–1958: коллективная монография / сост. Р. Р. Кожухаров, И. И. Большев, С. Р. Федякин. — М. : Литературный институт имени А. М. Горького, 2021. — С. 216–227.

6. *Леднева Д. М.* О сценических основах драматургии Марины Палей: «Salsa for singles (Сальса для одиночек): Трагикомедия-триптих на троих» // Психология. Литература. Театр. Кино: коллективная монография / Психологический институт Российской академии образования, Литературный институт им. А. М. Горького; под общ. ред. Н. Л. Карповой; редкол.: К. В. Миронова, Н. А. Борисенко, С. Ф. Дмитренко. — М. : Ассоциация школьных библиотекарей русского мира (РШБА). — 2020. — С. 277–280.

7. *Леднева Д. М.* Проблема отношений автор – текст – читатель в творчестве Марины Палей // Автор — текст — читатель: теория и практика анализа. Материалы Седьмых Международных научных чтений. — Калуга, 2020. — С. 47–54.

8. *Леднева Д. М.* Конфликт героя с пространством и временем в творчестве Марины Палей // Пространство и время в русской философии и культуре: Сборник трудов молодых учёных / Сост. и редактор Е. А. Тахо-Годи. М. , 2021. — С. 120–127.

9. *Леднева Д. М.* Сон в творчестве Марины Палей // Антропология сновидений: Сборник научных статей по материалам конференции. — М. , 2021. — С. 239–248.

10. *Леднева Д. М.* Проблема передачи литературного текста средствами кино на примере сценарной имитации «Второй египтянин» Марины Палей // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы X Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). — Пермь , 2020. — С. 343–350.

11. *Леднева Д. М.* Жанровая форма сборника «Летний кинотеатр» как результат экзистенциальных поисков Марины Палей // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летнему юбилею Ф. М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года. — М. : ВГИК, 2023. — С. 52–62.

12. *Леднева Д. М.* Образ современного героя в творчестве Марины Палей // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков : монография / О-23 кол. авт.; отв. ред. Н. В. Ковтун. — М. : Флинта ; Красноярск : Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2022. (универсалии культуры. — вып. XIII). — С. 245–256.

13. *Леднева Д. М.* Экзистенциализм Марины Палей // Интернет-портал Pechorin.net [Электронный ресурс] URL: <https://pechorin.net/articles/view/ekzistentsializm-mariny-paliei>

Участие в конференциях:

1. II Международные научно-литературные чтения «Художественный мир Георгия Иванова», приуроченные к 125-летию со дня рождения поэта. Литературный институт имени А. М. Горького. Москва. 28–29 ноября 2019 года. Доклад «Воплощение экзистенциального сознания в поэзии Георгия Иванова и в творчестве Марины Палей».

2. Международная научная конференция «Психология, литература, кино в диалоге с театром». Психологический институт Российской академии

образования (ПИ РАО). Москва. 3–5 декабря 2019 года. Доклад «Драматургия Марины Палей».

3. Международная научная конференция «Антропология сновидений». РГГУ. Москва. 29–31 августа 2020 года. Доклад «Сон в творчестве Марины Палей».

4. X Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Диалоги о культуре и искусстве», посвящённая 45-летию ПГИК. Пермский государственный институт культуры. Пермь. 15–17 октября 2020 года. Доклад «Проблема передачи литературного текста средствами кино на примере сценарной имитации “Второй египтянин” Марины Палей».

5. Научная конференция с международным участием «Автор — текст — читатель: теория и практика анализа». Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского. Калуга. 29–31 октября 2020 года. Доклад «Проблема отношений автор– текст–читатель в творчестве Марины Палей».

6. IV Международная научная конференция молодых учёных «Пространство и время в русской литературе и философии». ИМЛИ РАН. Москва. 12–13 октября 2021 года. Доклад «Художественный мир Марины Палей в категориях «пространство» и «время»».

7. XXV Международная научная конференция из цикла «Феномен заглавия»: «Заголовочно-финальный комплекс как целое». РГГУ. Москва. 2–3 апреля 2021 года. Доклад: «Система заголовочно-финального комплекса в контексте жанровой динамики творчества Марины Палей».

8. XXIX Международные Рождественские образовательные чтения. Литературный институт им. А. М. Горького. 19 мая 2021 года. Доклад: «Рецепция христианской традиции в жанровых формах творчества Марины Палей».

9. Международный научный семинар «Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI века». Ягеллонский университет. 28–29 октября 2021 года. Доклад: «Образ современного героя в творчестве Марины Палей».

10. Научно-практическая конференция «...Был у последнего мгновения и теперь ещё раз живу!» Творчество Достоевского: образ, стиль, философия, контекст, посвящённой 200-летию писателя. Литературный институт им. А. М. Горького. Москва. 16 и 20 ноября 2021 года. Доклад: «Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве Марины Палей».

11. Научно-практическая конференция «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность». Литературный институт им. А. М. Горького. Москва. 6–7 декабря 2021 года. Доклад: «Творчество и личность М. И. Цветаевой в восприятии Марины Палей».

12. 26-я Международная научная конференция из цикла «Феномен заглавия» — «Автор в системе заголовочно-финального комплекса (ЗФК)». Институт истории и филологии РГГУ, Учебно-научная лаборатория мандельштамоведения РГГУ, Отдел теории ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. 8–9 апреля 2022 года. Доклад: «Псевдоавторское имя в ЗФК как способ выражения авторского сознания в жанровых формах Марины Палей».

13. XV Всероссийская научная конференция с международным участием «Мотив, фабула, сюжет в литературе и искусстве». РГПУ им. А. И. Герцена, 23 апреля 2022 года. Доклад: «Переплетение мотивов в поэтических книгах М. Палей «Инок» и «Флейтист» как способ создания жанровой формы диптиха».

14. XIII Международная научная конференция по эстетике экранизации «Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино», ВГИК, 26–27 апреля 2022 года. Доклад: «Жанровая форма сборника «Летний кинотеатр» как результат экзистенциальных поисков Марины Палей».

**Структура диссертации** определяется целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка литературы. Работа совмещает в себе анализ творчества Марины

Палей с точки зрения эволюции жанровых форм и анализ жанровых форм с точки зрения воплощения в них сквозных, характерных для творчества Палей в целом, идей. Творчество Марины Палей в данном исследовании сгруппировано нами в соответствии с направлениями его развития: малая проза (глава 1), крупная проза (глава 2), драматургические и киножанры (глава 3), поэзия (глава 4). Таким образом, последовательно прослеживается эволюция творчества Палей, а также делаются «параллельные» замечания и сравнения, поскольку в разных жанрах Палей работает одновременно.

В заключении делаются аналитические выводы, связанные с использованием и созданием разных жанровых форм как способа наиболее адекватного выражения авторского сознания.

Объём диссертации — 295 страниц. Библиографический список состоит из 219 наименований.



# ГЛАВА 1. ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА МАРИНЫ ПАЛЕЙ

## 1.1. Векторы художественного поиска в первых произведениях

В начале 1970-х годов Е. И. Покусаев и А. А. Жук, издавая научные сочинения выдающегося российского литературоведа Александра Павловича Скафтымова, показали долгосрочную перспективность и универсальность его научно-литературного подхода, при котором «значительное творение искусства слова» рассматривается как «сложное идейно-художественное целое, в котором неповторимо оригинально синтезируются пафос духовно-нравственных исканий, пафос познания жизни и соответствующие ему образные формы, приобретаая вершинную для возможностей и масштабов данного таланта выразительность и силу эмоционального воздействия» [Скафтымов, 1972, с. 11].

Чуть позднее У. Р. Фохт актуализировал проблему целостности творчества писателя, необходимость определения и анализа внутренней логики индивидуального писательского творчества, под которой он понимал не только генезис его образов и мотивов, но и установление их функциональных связей [Фохт, 1975, с. 9–10].

У. Р. Фохт, занимавшийся исследованием творчества М. Ю. Лермонтова, опираясь на общий тезис В. Г. Белинского о необходимости прояснить «пафос произведений поэта», «значение поэта и сущность его поэзии» [Белинский, 1955. Т. VII, с. 314–315], представил смысловую ёмкость этой идеи, её приложимость не только к лирике Лермонтова и ко всему его творчеству, но и ко многим литературным индивидуальностям и их творениям. По Белинскому, Лермонтов неизменно выдвигал «нравственные вопросы о судьбах и правах человеческой личности» [Белинский, 1955. Т. VII, с. 36], причём, указывает У. Р. Фохт, его

тревожила не только судьба отдельной личности, но самосознание общества в целом. Фохт приводит запись Ю. Ф. Самарина из его дневника апреля 1841 года, сохранившую лермонтовское «мнение о современном состоянии России: *Ce qu'il y a de pire, ce n'est pas qu'un certain nombre d'hommes souffre patiemment, mais c'est qu'un nombre immense souffre sans le savoir* [Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого (*франц.*)]» [Фохт, 1975, с. 182; Самарин, 1911, с. 56], но именно эта проблематика составляет для многих писателей саму суть литературного творчества.

Выдвигается она как важнейшая и современными российскими исследователями. Так, принципиальное значение имеет выход коллективной монографии «Ценностные основы национальной картины мира в русской литературе» (2019), где на основе аксиологического анализа литературы системно представлены этические и эстетические идеалы русской картины мира.

«Евангельские тексты, русская история и русский фольклор предстают как источники формирования ценностной парадигмы национальной картины мира, своим эмоционально-волевым и разумным творческим усилием автор художественного произведения сводит в единую целостность их энергетические лучи, — пишет И. А. Киселёва в предисловии к монографии. — Модель мира, создаваемая русскими писателями в своих лучших произведениях, не есть абстракция, она непосредственно связана с чувством родной земли, с живой историей» [Ценностные основы..., 2019, с. 6–7].

При этом необходимость сохранения при литературоведческом анализе эффекта восприятия художественного произведения как этико-эстетического целого («идейно-художественного целого», по сложившейся терминологии) требует пристального внимания к особенностям его исполнения, «чтобы выделить во всей многосторонности и многосложности содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые и

являются собственно *жанровыми*, в отличие от всех других — не жанровых» [Поспелов, 1972, с. 154]. Смысл такого подхода очевиден: именно жанр<sup>1</sup> и жанровые формы оказываются в фокусе творческого поиска писателя (или, говоря в целом, мастера искусства, художника в широком смысле этого слова)<sup>2</sup>. Причём под жанровыми формами произведений понимаются «такие общие особенности их построения, их передачи и исполнения, которые в своих общих чертах, исторически повторяясь и развиваясь, могут вмещать в себя разное жанровое содержание. Сказка может быть по своему жанровому содержанию романом, но может быть и мифом, и героическим преданием, и бытовой новеллой, и сатирой» [Поспелов, 1972, с. 156]. Это соотношение справедливо по отношению к любым произведениям одной жанровой формы. Г. Н. Поспелов приводит и другой пример, пример поэм, которые «могут иметь мифологическое, героическое, “нравоописательное”, романическое жанровое содержание» [Поспелов, 1972, с. 166]. То есть жанровое содержание определяется как «исторически повторяющиеся аспекты проблематики произведений художественной словесности» [Поспелов, 1972, с. 166], свойственные разным национальным литературам и разным эпохам.

В итоге, определяя «стиль художественного произведения» как «эстетически воспринимаемое единство всех сторон его образной формы — его предметной детализации, композиции и свойств его поэтической речи, с относительным совершенством выражающее его идейное содержание» [Поспелов, 1972, с. 172], мы неизбежно приходим к «вопросу о взаимоотношениях разновидностей пафоса и разновидностей жанрового

---

<sup>1</sup> Чуть выше в своём труде Г. Н. Поспелов напоминает, что этимологически «французское слово “genre” (от латинского “genus”) и значит “род”», тем самым обозначая генеративное значение художественной формы в труде писателя: «названия жанров создавались не в трудах учёных, в процессе их исследования, но возникали стихийно в течение веков и тысячелетий, в разных странах, на разных языках, в среде самих творцов литературных произведений, их исполнителей, слушателей, читателей, а в более поздние времена — среди писателей и критиков разных литературных направлений. И, возникнув однажды в той или иной стране, некоторые из жанровых названий усваивались затем в других странах, в одних раньше, в других гораздо позже, обрастая при этом разными ассоциациями и употребляясь в разном смысле» [Поспелов, 1972, с. 152].

<sup>2</sup> Василий Аксёнов, неутомимый экспериментатор в русской литературе XX века, одному из своих ключевых произведений дал выразительное заглавие: «Поиски жанра» с таким же подзаголовком «Поиски жанра» (Новый мир. — 1978. — № 1. — С. 105).

содержания и жанровых форм» [Поспелов, 1972, с. 252], в данном случае созданного Мариной Палей.

В. М. Жирмунский, опирающийся на идею академика А. Н. Веселовского об «исторической поэтике как истории жанров» [Жирмунский, 1978, с. 224], в своём труде «Байрон и Пушкин» (1924) обратил особое внимание на особый динамизм жанрового развития: «вопрос о становлении нового литературного жанра требует более пристального изучения тех робких и непризнанных попыток в новом направлении, которые, отклоняясь от общепринятого, постепенно выявляют тенденцию к новому, пока она не будет уловлена в классически законченном виде в произведениях великого поэта». С другой стороны, «произведения великого поэта, действительно соответствующие духу эпохи, её художественным потребностям, всегда выступают в окружении группы литературных спутников, по-своему осуществляющих те же или сходные тенденции, и в свою очередь подхватываются младшими современниками поэта в многочисленных более близких или более далёких подражаниях; так создаётся литературная традиция, которая с оскудением новых творческих импульсов неизбежно замыкается в определённом круге литературных шаблонов» [Жирмунский, 1978, с. 226]. То, что Жирмунский назвал «шаблонизацией литературного жанра» [Жирмунский, 1978, с. 227], очевидно, не может не стать предметом внимания каждого автора, стремящегося к преодолению шаблона, то есть недопущения автоматизма в читательском восприятии.

«Стерн работал на фоне авантюрного романа, с его чрезвычайно крепкими формами и формальным правилом кончать свадьбой или женитьбой, — пишет В. Б. Шкловский, отмечая эту проблему и для автора «Тристрама Шенди», после чего указывает на путь её преодоления. — Формы стерновского романа — это сдвиг и нарушение обычных форм» [Шкловский, 1929, с. 188].

Жанр, являясь памятью поколений, связывает писателя с культурной традицией, задаёт художественные ориентиры и вызывает определённое жанровое ожидание, но в XX веке автор преодолевает давление рамок жанра. Теперь не жанровая парадигма указывает автору принципы и способы организации произведения, а художественная концепция и задачи автора, его собственные эстетические взгляды в большей мере определяют законы жанра. Таким образом, жанровые эксперименты служат выражению авторской позиции [Звягина, 2001]. Задача самоидентификации художника выходит на первый план, создаёт и структурирует современный литературный процесс [Абашева, 2001].

Литературно-художественная форма в произведении обладает активностью, т. е. определённой силой эстетического воздействия на читателя [Поспелов, 1988, с. 183]. Марина Палей это чувствует, и форма её произведений всегда направлена на взаимодействие с читателем.

Освоение обозначенного комплекса литературоведческих целей позволит нам представить творчество Марины Палей как результат сосуществования и взаимодействия различных по своему жанровому содержанию разнообразных художественных форм в контексте российского и мирового исторического и литературного развития.

С. Н. Зенкин определяет состояние современной литературы как внежанровое, называя характерным принципом современной литературы не столько следование образцам («эстетика тождества»), сколько оригинальное творчество («эстетика противопоставления»). Современные авторы активно развивают авторские жанры, создавая уникальные произведения, каждое из которых «единственное в своём роде» [Зенкин, 2018, с. 168]. Сказанное полностью относится к творчеству Марины Палей.

Н. Л. Лейдерман в работах по теории жанра, рассмотрев различные теоретические истолкования жанра, приходит к выводу, что «жанр — это система принципов и способов художественной завершенности, т. е. организации произведения в целостный образ мира (модель мира,

“сокращённую Вселенную”), воплощающий эстетическую концепцию человека и мира» [Лейдерман, 2006, с. 7]. Особо Лейдерман выделяет то, что «именно жанр есть тот творческий “механизм”, посредством которого непосредственно зафиксированный текстом фрагмент, эпизод, отдельный случай претворяется в целостный образ мира (может быть, ещё определённое — образ м и р о у с т р о й с т в а), воплощающий эстетический смысл человеческой жизни» [Лейдерман, 2006, с. 7]. Именно это мы и наблюдаем в творчестве Марины Палей.

Г. Н. Пospelов отмечает эволюцию как одно из свойств жанра. Жанровые признаки постоянно меняются, однако при этом «сохраняют некоторые устойчивые содержательные и формальные черты, позволяющие говорить о жанровой традиции» [Пospelов, 1988, с. 398], обеспечивающей литературную преемственность. «Жанр всегда предстаёт элементом определённой жанровой системы, принципы которой зависят от конкретно-исторических особенностей художественного мышления» [Пospelов, 1988, с. 399]. Жанровые обозначения, входящие в название произведения, «являются знаками литературной традиции», «вызывают в читателе определённое жанровое ожидание» [Пospelов, 1988, с. 398–399]. Создание «жанрового ожидания» и слом этого ожидания составляет часть творческих поисков Марины Палей (например, роман-притча «Хор»). Пospelов, как и Звягина, отмечает, что «в эволюции жанров и смене их систем отражаются общие тенденции литературного процесса и его темпы» [Пospelов, 1988, с. 399].

В. Е. Хализев отмечает, что хотя жанрам присуща «жанровая сущность» или «жанровое содержание», но жанровые обозначения «не обладают однозначным смыслом», то есть невозможно дать их точное определение, их границы размыты [Хализев, 2013, с. 314–316]. Ссылаясь на работы М. М. Бахтина, В. Е. Хализев отмечает, что в течение веков жанры, будучи способами овладения и осмысления действительности, вобрали в себя

определённые формы видения и осмысления разных сторон мира, и, таким образом, каждому жанру, соответственно, свойственно собственное видение.

Литературные жанры обладают, помимо содержательных качеств, структурными, формальными свойствами. Традиционные жанры — строго формализованы, границы между ними чётки, канонические жанры следуют определённым нормам и правилам, которые выработаны традицией и обязательны для авторов. Канон жанра — это «определённая система устойчивых и твердых жанровых признаков» [Хализев, 2013, с. 326–327]. Но к настоящему моменту жанровые структуры видоизменились, каноны распались, что в итоге открыло «широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы» [Хализев, 2013, с. 328].

Неканонические жанровые формы обладают гибкостью и открыты трансформациям, перестройкам и обновлениям.

В заключении главы В. Е. Хализев приходит к выводу, что если в предшествующие эпохи литературный процесс определялся жанровыми канонами, то «в XIX–XX вв. поистине центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой. Жанр отныне оказался “лицом вторым”, но отнюдь не утратил своего значения» [Хализев, 2013, с. 336].

Исследование «Метаморфозы жанра в современной литературе» доказывает, что разнообразие жанровых трансформаций, обогащённое диалогом с традицией, «выводит произведения конца XX — начала XXI в. далеко за рамки апокалиптических представлений о том, что дальнейшее развитие литературы возможно лишь как “одно из двух”: неизбежное повторение или же полное разрушение прошлого художественного опыта» [Метаморфозы жанра..., 2015, с. 6–7]. Таким образом, в современной литературе жанровые эксперименты являются новым витком развития и расцвета литературы.

Таким образом, Г. Н. Пospelов, В. Е. Хализев, Н. Л. Лейдерман, М. Ю. Звягина и М. П. Абашева — а вслед за ними и авторы новейших

исследований, сходятся в том, что произошло расшатывание жанровых канонов. Жанр — инструмент, с помощью которого писатель осмысляет действительность и воплощает своё видение мира, но этот инструмент гибкий, склонный к преобразованиям, что даёт художнику большую свободу. Жанр, сохраняя в себе память о традициях, проявляет гибкость, границы жанровых форм, став взаимопроникаемы, теперь находятся в подчинённом положении у автора.

Внимание к жанровым формам очевидно ещё в ранней прозе Марины Палей. Преимущественно оно проявляется в работе с заглавием, жанровыми подзаголовками и эпиграфами.

Повесть «Поминовение» (1987) обозначена как «детский альбом», а в качестве эпиграфа взяты строчки из Бунина: «Сердцем помню только детство: всё другое — не моё» [Бунин, 1965, т. I, с. 466], что задаёт тему и настроение повести. «Поминовение» — это «альбом» воспоминаний о детстве, подчас болезненных, но самых важных для рассказчицы. Эпиграф сразу расставляет акценты: именно детство определяет человека. Само слово «поминовение» означает молитву о здоровье живого или об упокоении умершего. Таким образом, повесть становится молитвой-воспоминанием и молитвой-прощанием с Домом и с прошлым, что, в конце концов, даёт героине покой. Смысл повести концентрированно отражён в заглавии, а жанровый подзаголовок «детский альбом» указывает на фрагментарность (альбом — фотографии — кадры) и кинематографичность воспоминаний, автору удаётся воссоздать точные картины, вещность. А. Л. Вайнштейн определяет прозу Марины Палей как «кладезь накопленных ощущений» [Вайнштейн, 1998, с. 6]. М. А. Кучерская отмечает, что на персонажей «Поминовения» «смотрят сквозь знание об их скорой гибели, знание, помещающее авторские наблюдения в особое измерение — значимость каждого поступка, жеста, детали исчисляется в масштабах уже прожитой, дожитой до смертного порога жизни» [Кучерская, 1992, с. 238].



К ранней прозе Палей Л. Х. Насрутдинова применяется определение «полифоничное письмо»: в мыслях герой постоянно возвращается к одному и тому же событию, каждый раз видя его по-новому и таким образом духовно обогащаясь. Через полифоническое письмо, выраженное в кинематографичных деталях и кадрах, фрагментарности повествования, показан духовный рост героини в повести «Поминование».

А. С. Немзер называет повесть «Поминование» «сном о погибшем Доме» или «страшной сказкой о счастливом детстве», и в целом распространяет определение «сон» и на другие ранние повести (напр., «Кабирия с Обводного канала») [Немзер, 1998, с. 299–300]. Отметим, что мотив сна характерен и для некоторых поздних произведений, в которых реализуется мотив потустороннего и мотив иллюзорности реальности (роман «Klemens» и «Дань саламандре»). В романе «Дань саламандре» мотив сна будет реализован в противопоставление зыбкой иллюзорной реальности и сна, фильмсна<sup>3</sup>, где чувства настоящие, а следовательно, и настоящая жизнь — там. То есть ценность сна равняется или даже превосходит ценность объективной жизни именно своей экзистенциальной сутью.

Сон, воспоминание, обретение себя через прохождение пути детства, через прощание и прощение — основные экзистенциальные составляющие повести «Поминование». Авторская идея воплощена в композиции (закольцованность, полифоническое письмо) и в работе с заголовочно-финальным комплексом (в заглавии и эпиграфе сконцентрированы идея и настроение повести).

У героев Марины Палей, сильных духом и богатых внутренним миром, есть два ключевых качества — мечта и бунт, и часто, несмотря на невозможность вырваться из роковых социально-бытовых обстоятельств, герой Палей тем не менее всеми силами духа стремится к этому. Героиня повести «Поминование» как раз возвращается в прошлое затем, чтобы

---

<sup>3</sup> Написание Марины Палей.

разрушить заданность судьбы. Попытка вырваться из того ареала<sup>4</sup>, где волею судьбы определено жить, — важная тема в творчестве автора. Разрешением этого конфликта для героя будет: творчество или внутренняя эмиграция (эмиграция в себя, в свой мир) в ранних произведениях, затем физическое бегство в другую страну и, наконец, принятие жизни во всей полноте.

Известность Марине Палей принесла повесть «Евгеша и Аннушка» (Знамя, 1990, № 7). В заглавие повести вынесены имена героинь, двух старух, в коммуналке с которыми живёт рассказчица Ирина. Образ каждой из трёх героинь показывает определённую модель отношения к жизни. Коммунальный быт, не только в отдельно взятой квартире, но как явление жизни предстаёт чем-то удушающим, убивающим в человеке лучшие качества, но в то же время Ирина не желает мириться с обстоятельствами, жаждет обмануть время. Отсюда в повести и звучит попытка закольцевать время, выраженная прежде всего в композиции: начинается и заканчивается повесть одинаково — кухней.

Л. Х. Насрутдинова отмечает немаловажный момент, что смерть как конечный результат линейного времени ставится под сомнение в обеих повестях. Стремление сломать принципы однонаправленности и необратимости времени, возможность повернуть время вспять заложена уже в композиции произведений: художественное время обычно не совпадает с объективно-событийным, биографии героев излагаются с нарушением (часто весьма значительным) хронологической последовательности. Прошлое, оживлённое памятью, превращается в настоящее. Бесконечное повторение настоящего в каждом мгновении приводит к созданию сплошного кругового потока времени [Насрутдинова, 1999]. Кучерская также отмечает в повести «Поминование» стремление преодолеть однонаправленность времени: «сколько об её преодолении, о поисках пути к примирению с ней и невозможности его обрести» [Кучерская, 1992, с. 238].

---

<sup>4</sup> «Ареал обитания» — выражение, используемое самой М. Палей в её рассказах.

В повести «Поминовение» обозначена и важнейшая в творчестве Палей тема: чувство к Родине. Счастье для героини связано с детством, проведённым в Доме, даже несмотря на то, что одновременно с этим Дом видится причиной всех бед, «мрачным корнем несчастий всей нашей семьи» [Палей, 1998, с. 8]. В «неизменности облика Дома» героиня видит «унизительную неизменность судьбы» [Палей, 1998, с. 8], чувство, которое в повести «Евгеша и Аннушка» будет трансформировано в страстное желание и невозможность покинуть свой ареал обитания. Т. Морозова определяет повесть «Поминовение» как повесть о жажде любви, «о любви к своему ближнему, а ещё — о жизни и смерти» [Морозова, 1998, с. 219].

Конфликт человека с заданным ему пространством, противостояние Петербурга и Ингерманландии, проходящие через всё творчество Палей, закладываются лирической героиней ещё в детстве, зарождаются в двойственной природе Дома, где счастье крепко спаяно с несчастьем.

В новейшем исследовании, посвящённом локальным текстам в современной русской литературе, подчёркивается необходимость разделения в научном дискурсе «понятий *genius loci* и локальный текст» и при этом указывается на то, что это разделение должно трактоваться «в согласии с неким выработанным теоретическим каноном» [Шафранская, Гарипова, с. 14]. Очевидно, что такой канон формируется с опорой на живую литературную практику. И в этом плане необходимо отметить значение творчества Марины Палей: в её петербургских произведениях явственны черты противоположной направленности, отмечаемые в феномене духа места. Они, эти черты могут иметь характер как «метафизической силы, сосредоточенной в локальном пространстве, концентрацией энергии» предельно негативного характера, так и создавать «спасительный локус», сакральное место на земле [См.: Шафранская, Гарипова, с. 5–11].

Смешанное чувство любви и отторжения к Дому сродни тому сложному чувству, которое испытывает героиня стихотворения «Postal a Córdoba» (1998) (об этом стихотворении подробнее будет сказано в нашей

работе); также этой теме уделено внимание в пьесе «The Immersion (Погружение)», на страницах сборника «Тюремный перестук» (2019) и даже в «Ингерманландии» (2017). Конфликт с неумолимой однонаправленностью и линейностью хода времени в поздних произведениях перерастёт в резкий бунт сильной личности против социально-бытовых условий (пьеса «The Immersion (Погружение)», роман-бунт «Ланч», петербургский роман «Дань саламандре» и др.). В позднем творчестве выход из этого конфликта — творчество.

Повесть «Евгеша и Аннушка», кроме конфликта человека и заданного ему ареала обитания, намечает ещё и второй важный в творчестве М. Палей вопрос — изображение Петербурга. Дальнейшее развитие эта тема получит в петербургском романе «Дань саламандре» (Урал, 2010, №7–8). Вопрос о традиции изображения Петербурга и человека в нём, в контексте диалога с творчеством Ф. М. Достоевского, будет рассмотрен в соответствующем параграфе второй главы.

Для ранних повестей Марины Палей характерна точная работа с деталью. Через неё Палей создаёт характеры, развивает конфликт и сюжет. Деталь всегда сопровождается передачей впечатлений от мира. Этот метод можно назвать развёртыванием цепочки ассоциаций. При таком подходе к письму одно явление/событие вызывает отклик у рассказчика и пробуждает множество связанных с этим явлением ассоциаций, то есть других глубоко пережитых явлений, наблюдений или событий, о которых рассказчик вспоминает. Стремление к пониманию жизни порождает своеобразное философствование, состоящее из нескольких пластов: детские воспоминания рассказчицы, взрослые впечатления и размышления, попытка проанализировать и сопоставить жизни разных людей. Вследствие чего создаётся объёмное изображение.

В повести «Поминование» автор поочередно раскрывает судьбы деда, бабушки, матери, Дома и рассказчицы. Главным героем является Дом. Художественное полотно, сотканное из деталей, ассоциаций, воспоминаний,

размышлений и судеб людей, служит одной цели — созданию образа Дома. Рассказчица размышляет над тем, какое место Дом сыграл в её жизни, чтобы через осмысление роли Дома прийти к самой себе.

Рассказав о счастливом безъясельном детстве, рассказчица переходит к сравнению своего детства с детством собственного сына. Если её утро начинается с безмятежного рассматривания птички и трещинок на потолке, то утро её сына начинается с раннего подъёма, душераздирающего плача и нежелания отпускать маму на работу. За сопоставлением двух совершенно разных образов детства следует вывод:

*« <...> и если я, голодая и бедствуя, в прямом смысле этих слов, знаю, что я несравнимо — просто до неприличия — счастливее всех сытых и что я спасусь ещё на этом свете — то это все осуществилось оттого, что в том дошкольном, вольном, безъясельном детстве я могла сколько угодно глядеть на птичку в потолке моей детской»* [Палей, 1998, с. 15–16].

Художественный мир Марины Палей полон вещей, которые можно осязать, чувствовать, видеть через текст. Этот кинематографический эффект достигается следующим образом: автор перечисляет не только детали, но впечатления от них, переживания, которые предмет вызывает у рассказчицы: *«появился и маленький телевизор “КВН” с линзой, а в ней покоилась вода и, как мне казалось, должны были бы плавать и рыбки»* [Палей, 1998, с. 13].

В повести «Евгеша и Аннушка» Марина Палей рисует образы трёх женщин: принципиальная разность в характерах Евгеша, Аннушки и рассказчицы Ирины показана уже посредством описания полочек в ванной.

Аннушка *«отдыхает от жизни»* [Палей, 1990, с. 11] и потихоньку готовится к смерти. Её полочка в ванной: *«деревянная, со щербинкой, на которой сиротел плоский обмылок с засохшими кольцами пены»,* и *«чёрствый огрызок пемзы соседствовал с лысой зубной щёткой»* [Палей, 1990, с. 11]. Предложение перенасыщено деталями, которые можно понимать как синонимы угасания жизни, предугадывания её конца. Евгеша — бойкая, живая, энергичная и склонная всюду наводить порядок, поэтому в её

*«мерном стаканчике навытяжку торчали...»* [Палей, 1990, с. 11]. Определение «навытяжку» относится к такой черте личности, как дисциплинированность, умение всё контролировать. Полка рассказчицы Ирины полна всякого хлама, и Евгеша неоднократно гоняет Ирину за неопрятность и безразличие к чистоте.

Через весь текст проходит и мотив денег, также по-своему двигающий сюжет. Рассказчица почти сразу подсчитывает, сколько денег уходило на жизнь, сколько, например, стоил телефон. Аннушка жила бедно, но при этом без счёта давала денег племяннику, а сама чистила где-то найденный гривенник. Завершается мотив кражей у Аннушки похоронных денег. Все детали, характеризующие жизнь и возникающие в начале текста, встречаются на протяжении всей повести. Однако, в экзистенциальном контексте творчества Палей мотив денег относится к изображению тяжёлых, унижительных условий жизни, в которых оказывается человек.

Более позитивное отношение к жизни выражено в быстро обретшей известность повести «Кабирия с Обводного канала» (Новый мир, 1991, № 3). Здесь экзистенциализм Палей проявляется посредством изображения взаимосвязи тела, духа и жизни; звучит радость жизни, наслаждение своим телесным воплощением и стойкое принятие всех его недугов. Утверждается невозможность жизни души без этого сосуда, отсюда — тело, каким бы оно ни было, прекрасным или безобразным, нужно человеку: *«...я не смогу отогнать ясной мысли, что ты хочешь стать телом. <...> Я вижу ребёнка, который через стекло лижет кусок хлеба в витрине — и плачет, плачет... Ты просишь сиротливо: хоть на минуточку... Ручки-ножки... За что тебя так быстро увели с этого детского праздника, где цвёл запах мандариновых корок?»* [Палей, 1991, с. 81].

Осознание необходимости тела как физического вместилища души для проживания жизни и наслаждения ею выводят рассказчика на экзистенциальные размышления:

*«Тогда скажем так: умерев, мы попираем смерть. Умерев, мы рождаемся без промежутка. День смерти и день рождения считать одним днём»* [Палей, 1991, с. 80].

Относительно этой повести Насрутдинова также подчёркивает специфическую работу автора над изображением времени, цель которой — сохранить героя, вырвав его из линейного хронотопа, где он обречён существовать: время здесь как бы останавливает бег, прожитые годы не в силах наложить отпечаток на лица и характеры героев. То, что возраст Раймонды словно законсервирован в подростковом периоде, подчёркивает и славист Дж. Хитон: героине всегда четырнадцать, а рядом просто проходит череда сменяющихся мужских лиц (Гагарин, Брежнев, идеальный советский юноша).

Пристальное внимание автора к телесным изменениям позволяет некоторым исследователями прочитывать эту повесть через феминистическую критику. Именно на описании телесности и акцентирует внимание Джулия Хитон в статье «Русская женская проза — феминистический подход как проблема на примере прочтения прозы Марины Палей» (Heaton, Julia. Russian Women's Writing: Problems of a Feminist Approach, with Particular Reference to the Writing of Marina Palei. — Перевод с английского наш).

В первой части статьи Дж. Хитон делает обзор феминистических исследований и сравнивает англо-американскую и французскую традиции. Также она отмечает, что в России понятие «женская проза» вызывает неодобрительное и пренебрежительное отношение (на момент написания статьи, 1997 год). Далее, анализируя известные феминистические работы, Дж. Хитон пишет, что проблема женского и мужского содержится в самом языке. Она также замечает, что в русском языке, кроме медицинских терминов и ненормативной лексики, нет слов, обозначающих физическую сторону любовных отношений.

Вторая часть статьи Дж. Хитон посвящена тому, какими языковыми и стилистическими средствами пользуется Марина Палей для описания телесной стороны жизни Моньки, героини повести «Кабирия с Обводного канала», и приходит к выводу, что хотя текст и содержит определённую феминистическую проблематику, всё же Марина Палей идёт дальше.

Перед писателем всегда стоит проблема выбора, под каким углом изобразить многогранность действительности. В языке Марины Палей отражена её мировоззренческая позиция. Предложение за предложением автор показывает, что для Моньки её физическое существование и составляло саму жизнь, поэтому она и довольна своим несовершенным телом. Жизнь, со всем её насилием и телесностью, лучше, чем стерильное небо. И поскольку Палей выходит на философский уровень соотнесения телесности и смертности, о сущности жизни, то обилие деталей, описывающих разные сферы жизни тела, носит не феминистический характер, а экзистенциальный.

Рассуждая о главной героине повести и её соотнесённостью с традицией женской прозы, Дж. Хитон пишет, что в отсутствии мужчины Монька безвольная, слабая и бездеятельная, уходит её живость, и она увядает. Очевидно, зависимость от мужчины как способ придания смысла своей жизни — это что угодно, но никак не феминистический идеал, и Монька до сих пор остаётся притягательной фигурой для западных феминистических критиков.

Т. М. Колядич отмечает, что термин «женская проза» в русском литературоведении появляется в связи с тем, что в конце 80-х годов публикуется огромное количество произведений, написанных женщинами. В этом контексте исследователь и рассматривает прозу Марины Палей. Характерными для женской прозы чертами Колядич называет, кроме определённой тематики, выстраивание повествования на ассоциативных связях и сюжетобразующую функцию потока сознания, что свойственно ранней прозе Марины Палей. При этом отмечается, что Палей удаётся



вывести повествование «из конкретного уровня в более обобщённый, философский», описывая экзистенциальные проблемы [Колядич, 2011, с. 213].

В своём исследовании Е. Е. Пастухова поднимает вопрос о статусе женской прозы, о мотивах и тематике, таким образом ставя вопрос о существовании женской прозы в принципе. Проводя обзор критических работ, исследователь определяет, что в западной традиции женщины-писательницы занимают равное положение с мужчинами, и, соответственно, в англоязычном литературоведении женская проза, вопрос о сосуществовании которой решён однозначно, является одним из главных объектов изучения. Придя к выводу, что женская проза существует и продолжит существовать, исследователь, однако, отмечает: поскольку «многие авторы совмещают в своём творчестве признаки и темы, характерные для разных групп и направлений», постольку принадлежность того или иного автора к женской прозе — вопрос дискуссионный [Пастухова, 2008, с. 163]. С. Тимина в коллективном сборнике «Русская литература XX века в зеркале критики» включает Марину Палей в тот круг авторов, которые находится на том «уровне эстетических открытий, что новации в их творчестве означают создание различных индивидуальных художественных миров», и произведения этих авторов, в том числе и Марины Палей, не могут рассматриваться как «женская литература» [Русская литература XX века в зеркале..., 2003, с. 23]. Г. В. Якушева, включая повесть Марины Палей в корпус текстов, презентующих «экзистенциальный ужас человеческого бытия», определяет главную героиню как «трогательно-наивный образ беспутной Моньки-Раймонды» [Якушева, 2019, с. 194].

Сама Марина Палей настаивает на том, что Моньку не стоит рассматривать в соответствии с любым стереотипом, феминизмом, антифеминизмом или ещё чем-либо подобным; Монька — редкая индивидуальность с неукротимой любовью к жизни. Монькина нужда в

мужчинах вызвана чем-то глубоко личным и неотъемлемым от её природы (в противовес чему-то обусловленному культурой).

Приводя различные примеры отношения Моськи к мужчинам, Дж. Хитон подчёркивает, что всё это обращает вспять традиционную парадигму, где мужчина агрессор, а пассивная женщина является сексуальным объектом.

Палей делает разницу между Моськой и другими женщинами жёсткой до грубости, используя метафору мясной лавки для демонстрации грубого советского отношения к сексу. *«Все эти примерно-показательные жёны, и стыдливые домохозяйки, и хищно-целомудренные, особенно мозгами, берегини очага, ведущие себя в интимной жизни так же деловито, цепко и трезво, как у прилавка мясного отдела»* [Палей, 1991, с. 56]. Секс стал ещё одним способом исполнения «социального и гражданского долга». Точно так же, как по отношению к положению женщин в обществе, Палей саркастична и при оценке их литературного изображения. Очевидный пример — это сатира на Алексея Николаевича Толстого, на его самонадеянное допущение, что в характере русской женщины быть вечной и терпеливой мученицей. *«Ужель и впрямь прав А. Н. Толстой, что это в характере русской женщины — любить и любить мужчину, даже если у него что-то не так?»* [Палей, 1991, с. 69]. Так же сурова Палей по отношению и к другому Толстому, Льву Николаевичу, за то, что в эпилоге «Войны и мира» он превращает Наташу в примерную жену и мать, замалчивая её вероятную чувственность. Палей посмеивается над Наташиной иступлённо-восторженной радостью по поводу грязных детских пелёнок. *«Наскоро замытые пелёнки в зелёных, обессмерченных классиком пятнах били по лицу сырыми крыльями летучих мышей»* [Палей, 1991, с. 58].

В женской прозе художественный мир представлен сквозь призму женской судьбы, с акцентом на место и роль женщины в семье и обществе. Особое звучание приобретают переносимые женщиной страдания, обострён и физиологический вопрос. Однако уже в ранней прозе Марины Палей

показано, что тело лишь физическоеместилище души, необходимое для её земного воплощения, разбирается вопрос не женский, а вопрос человеческий, вопрос существования человека там и в тех обстоятельствах, где он обречён существовать; в позднем творчестве вопросы телесного отступают на дальний план, оставляя только вопросы духовные, общечеловеческие. Проза Палей не женская, а именно экзистенциальная.

В русле нашего исследования существенно то, что Дж. Хитон отмечает контраст между жизнью и смертью, который виден в заглавии повести «Кабирия с Обводного канала». Название повести «Кабирия с Обводного канала» открыто отсылает читателя к кинофильму Федерико Феллини «Ночи Кабирии», отсюда следует контраст между лучезарной Кабирией и серой водой, между любящей жизнь героиней и жизнь отрицающими грязными водами Санкт-Петербургского канала. Таким образом, заглавие повести уже воплощает экзистенциальные поиски автора, а также закладывает конфликт человека и действительности, несовпадение богатого духовного мира и социально-бытовых обстоятельств жизни.

В своей работе Дж. Хитон утверждает, что именно Палей вводит Обводный канал в литературу («*Обводный тошило, вдоль его берегов тянулись здания моргов, тюрем, сиротских домов, богаделен, ветшали кладбищенские постройки...*» [Палей, 1991, с. 64]) и в этом смысле спорит с традицией изображения красоты и пышности Петербурга.

Однако мы не можем согласиться с Дж. Хитон. Введение Обводного канала в художественное пространство не принадлежит Марине Палей, хотя она и канонизировала его как «артерию небытия» [Кириллова, 2020, с. 63]. В той или иной форме образ Обводного канала появляется ранее. Например, у Николая Заболоцкого в большом одноимённом стихотворении 1928 года («*В моём окне на весь квартал // Обводный царствует канал*» [Заболоцкий, 1965 с. 211]); с пространством этого канала связано рождение Иосифа Бродского и Елены Шварц. Также Обводный канал неотъемлем от мира советской неподцензурной поэзии: в 1980-х годах поэты Сергей Стратановский и

Кирилл Бутырин издавали одноимённый самиздатовский литературно-критический журнал. Незадолго до выхода повести Марины Палей, в 1990 году вышел документальный фильм «Обводный канал», поставленный Алексеем Учителем по сценарию, написанному им в соавторстве с Владимиром Ивченко (47 минут).

Таким образом, Марина Палей не открывает художественный локус, хотя, несомненно, обогащает его. Наряду с этим И. М. Лисенкова, проведя лексический анализ текста, обращает внимание на интертекстуальную связь «Кабирии с Обводного канала» с пьесой Шекспира «Гамлет». По мнению исследователя, мать Раймонды Гертруда Борисовна «играла в своей жизни роль Гертруды — королевы, а не жила ею. Вся её жизнь — это своеобразный театр, где она своей “режиссёрской рукой” руководит всем действием» [Лисенкова, 2014, с. 92].

Повторим, уже для ранних произведений Палей характерен диалог с литературной традицией, с различными философскими концепциями и социальными доктринами. Начиная с бунинского эпитафия и круга чтения в «Поминовении», проза Палей вступает в тесное соприкосновение с уже существующим историко-литературным контекстом.

## **1.2. Циклы рассказов «День тополиного пуха», «Ошейник», «Бескабальное небо»: своеобразие жанровой формы**

Создание циклов рассказов — один из этапов творческой эволюции автора. Это осмысление уже пройденного творческого пути и поиск возможности сказать что-то новое. Включённые в цикл рассказы подсвечивают друг друга и раскрывают одну и ту же тему с разных сторон. Неслучайной будет и сама композиция циклов. Объединение трёх циклов в одну книгу с общей идеей также предваряет эксперименты со структурой и формой более поздних книг: сборника «Летний кинотеатр» и поэтических книг. Также стремление выразить одну идею в трёх частях реализуется в

драматургических триптихах «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» и «La Voltige (Вольтижировка)».

Когда Палей объединяет ранние циклы рассказов в книгу «День тополиного пуха» (Эксмо, 2013), появляются и авторские предисловия. Задача предисловия, предваряющего цикл «День тополиного пуха» (рассказы 1986–1988), — подготовить у читателя определённое, в соответствии с мировидением автора, восприятие больницы: *«экзистенциальная природа этого учреждения, жутко и просто обнажающего общую основу жизни и смерти, сходна с природой казармы, тюремной камеры, отсека космического корабля, барака концлагеря»* [Палей, 2013b, с. 7]. Предисловие к циклу «Ошейник» (2004) акцентирует внимание на теме различных вариантов человеческой несвободы и объясняет выбор автором метафоры «ошейник». В предисловии к циклу «Бескабальное небо» (2013) Палей иронично называет подобные вступления *«кулаками после драки»* [Палей, 2013b, с. 209], таким образом подчёркивая инородность и отчуждённость предисловия от рассказов и необходимость преодоления этого отчуждения, что и будет сделано в поздних работах.

Предисловия, раскрывающие метафору, вынесенную в заглавие цикла, и подчёркивающие мотив, проходящий через все рассказы цикла, нужны автору не только, чтобы задать правила игры и подготовить определённое читательское восприятие. Предисловия являются авторской рефлексией, полноценными эссе-рассуждениями о жизни, то есть ещё одним способом выражения авторского сознания.

Важную роль играет и расположение циклов. Рассказы цикла «День тополиного пуха» представляют не просто череду, но круговорот рождений и смертей, составляющий человеческую жизнь. Цикл «Ошейник» показывает жизнь внутри этого круга, а цикл «Бескабальное небо» — попытки человека вырваться из круга. В предисловии Палей даёт определение свободы: *«Противостояние. При полной его невозможности. При непреложной — и в полной мере осознанной — обречённости на поражение. Да, именно:*

*сознавая свою тканевую несовместимость с этим миром, свою обречённость на поражение, — стоять, противостоять»* [Палей, 2013b, с. 211]. Соответственно, расположение циклов и расстановка акцентов в предисловиях подчинена идее изображения этого противостояния. Отметим, что противостояние — вечная тема в творчестве Палей. В данном случае у «противостояния» есть синонимы: бунт, мечта, творчество. Творчество как способ противостояния будет более ярко заявлено в поздней и поэтической части работ Палей, где любовь, музыка и творчество становятся триединой основой жизни. Но для ранних работ (например, «Евгеша и Аннушка») противостояние предопределённости, заданным социальным обстоятельствам — это бунт (даже если он бесплоден) и мечта.

Немаловажным кажется и тот факт, что рассказы, включённые в сборник «День тополиного пуха» (2013), были написаны в течение двадцати пяти лет, в разных точках планеты, о чём свидетельствуют и проставленные под рассказами даты и места. Сюжет книги начинается с более ранних рассказов, проходит через творчество 2010-х, возвращается к прозе 90-х и заканчивается одним из ранних рассказов «Месторождение ветра» (1994) о торжестве свободы. Таким образом, с точки зрения времени написания структура книги закольцована. Так от закольцованности внутри отдельно взятого произведения (см. параграф 1.1.) Марина Палей, переосмысливая и группируя старые тексты, переходит к закольцованности как структурной характеристике цикла и книги.

Из вышеизложенного можно заключить, что автор провёл работу с материалом: отрефлексировал написанное в предисловиях, которые органично сочетаются с основными текстами, выстроил сквозной сюжет сборника, проработал композицию так, чтобы она способствовала раскрытию идеи. В результате художественные цели автора отражены в заголовочно-финальном комплексе книги «День тополиного пуха» (2013). Циклизация текстов наиболее полно будет реализована в поэтических сборниках. Важно

и то, что автор, постоянно оглядываясь на написанное, перерабатывает тексты в поисках более удачного решения.

Что касается идейного, философского наполнения приёма закольцованности или полифонического письма, то он приобретает значение экзистенциального круга несвободы, из которого герою необходимо вырваться. В книге «Летний кинотеатр» вновь будет возврат к уже изложенным, пережитым и прочувствованным темам, кольцевая композиция из афоризмов, но в этом случае это будет уже подведение итогов экзистенциальных поисков. Таким образом, работа с круговой композицией, постоянное возвращение даже не по кругу, а по спирали к уже обдуманному — это процесс творческих поисков автора.

Остановим внимание на двух рассказах книги «День тополиного пуха» (2013): ранний рассказ «Отделение пропащих» (книга «Отделение пропащих», издательство Московский рабочий, 1991), которому в своё время критика уделила немало внимания, и более поздний рассказ «Вода и пламень» (первая публикация в журнале «Новый мир», 2003, № 6).

Многогранность рассказа «Отделение пропащих» позволяла критикам (Дж. Хитон, Э. Я. Фесенко, Т. А. Ровенская) рассматривать его и с точки зрения феминистической теории, и с точки зрения экзистенциализма.

Дж. Хитон, ссылаясь на исследование Елены Гошило, отмечает, что женские тела — это документальное подтверждение их страданий и распада; синяки, ушибы, кровотечения и переломы — свидетельства насилия, деторождения, аборт, избиения и болезни [Heaton, 1997]. Повесть Марины Палей «Отделение пропащих» даёт и социальную критику условий советских роддомов, и в то же время поднимает очевидные гиноцентрические темы — происходящее в жизни женщины отражается на её теле — это и деторождение, и (особенно исключительный для России случай) аборт. В повести «Отделение пропащих» важно не столько отношение к женскому телу, сколько возможность через тело показать экзистенциальную природу больницы и страдание человека в этом хронотопе.

Тема больницы и болезней реализована в повести «Кабирия с Обводного канала». Всю жизнь Монька сталкивается с различными болезнями — от её первого визита к гинекологу в четырнадцать лет до различных кожных заболеваний и проблем с сердцем. Однако, несмотря на постоянные болезни, Монька всё же вполне счастлива своим телом и как субъектом, и как объектом страсти, хотя во всех иных отношениях это *«тяжкий обременительный придаток, который она хотела бы не знать»* [Палей, 1991, с. 60].

Если в ранних повестях больничные мотивы напоминали о хрупкости человеческого тела и тем самым ценности жизни, то в романе «Дань саламандре» лексика, относящаяся к болезням и бедам человеческого тела, будет использована при создании образа Петербурга, пространства, враждебного человеку, отвергающего человека. Более подробно об этом в соответствующем параграфе. Мотив тела и смерти будет встречаться и в отдельных стихотворениях.

В романе «Жора Жирняго» также возникают мотивы болезни и тела. Чем больше герой разменивает талант ради услады публики, тем больше у него возникает проблем с обжорством и здоровьем. Следовательно, телесный недуг в романе показывает гибель души. Больничные мотивы будут продолжены и в сборнике «Летний кинотеатр».

Е. А. Ермолин отмечает, что передача травматического опыта и «попытка концептуализации жизни как перманентной утраты», характерные черты современной литературы (включая в исследуемый корпус текстов и произведения Марины Палей), становится проецированием душевной жизни. [Ермолин, 2011, с. 13].

В творчестве Палей тело как объект страдания тесно связано с различными экзистенциальными открытиями. В контексте сборника «День тополиного пуха» изображение тела тесно связано с образом несвободы, того круга, ошейника, вместилища, из которого необходимо вырваться, и,



соответственно, рассмотрение рассказа «Отделение пропащих» выводит за рамки феминистической концепции.

Ввиду ограниченности объёма диссертации мы не имеем возможности подробно рассмотреть все рассказы сборника, но, поскольку мы сделали акцент на ранней прозе, то для полноты обзора необходимо рассмотреть поздний рассказ «Вода и пламень» (2003), в котором сконцентрирована тема несвободы и попыток вырваться из неё.

В рассказе «Вода и пламень» тема несвободы реализована посредством постоянно повторяющейся детали «смрад, запах свиного навоза», которые противостоят чистому воздуху, бегу, означая для героини свободу. Если в ранних произведениях деталь носила как бы мемуарный или квазимемуарный [Немзер, 1998, с. 299] характер и погружала читателя в объёмный мир воспоминаний рассказчицы, то детали этого рассказа не столько создают мир, сколько являются частью скрытого философского плана.

Название рассказа «Вода и пламень» указывает на сопоставление героев: Манфред, работник бассейна, человек воды, и покойный пожарный, человек пламени. Как будет видно далее, это именно сопоставление, а не противопоставление.

Действие происходит в маленьком фермерском городке, окружённом полями. Являющийся неизменной чертой жизни провинциального городка, запах свиного навоза, с одной стороны, означает весну, обновление, начало нового жизненного цикла, с другой стороны, цикличность становится застоем (далее появляется образ застоявшейся воды), когда всё повторяется и ничего не меняется. Запах навоза вытесняет собой чистый воздух. Не раз будет отмечено, что запах навоза — всепроникающий: *«вонь входит в кровь, всасывается в лимфу, въедается в мясо, накапливается в костях, в волосах, в позвоночнике, в печени, мелкими язвочками разъедает глаза, ноздри, язык, зев, мозг. Включая распад, растлевает безвольную память. По окончании процесса ты становишься частью пейзажа»* [Палей, 2013б, с. 90].

То есть в заданном мире человек перестаёт быть собой. Запах навоза как художественная деталь сопровождает в тексте рассуждения героини о несвободе. К тому же *«вокруг городка, на много километров вокруг, ровным счётом ничего нет»* [Палей, 2013b, с. 74], и значит, жителям города нечего ожидать от жизни, кроме ежегодно повторяющегося запаха свиного навоза.

В начале рассказа героиня наблюдает за похоронами пожарного. В тексте не говорится, погиб ли пожарный на службе или по иной, естественной причине. Но отмечается, что в облике пожарных, почётного караула, нет ничего героического или торжественного, как ожидалось бы; описания *«застоявшиеся жеребцы»*, *«вспотевшая голова»* создают будничным и приземлённым образ. И если пожары в фермерском городке случаются настолько редко, что о пожарных можно с пренебрежением сказать *«раскормленные»* и отметить, что они *«смакуют сейчас каждую пуговичку своего мундира»* [Палей, 2013b, с. 76], то, это свидетельствует о тяжкой неизменности жизни.

Образ застоявшейся воды, которой подобен город, появляется и развивается, когда после похорон героиня направляется в бассейн, расположенный между двумя кладбищами. *«Эта комбинация выглядит так, будто покойники Старого кладбища только и ждут звука трубы, чтобы по её команде вынырнуть из могил, сигануть в бассейн, там вдумчиво поплескаться, укрепив в соревновательном порядке останки брэнной плоти, затем подвергнуть её основательной помывке...»* [Палей, 2013b, с. 77]. Таким образом, покойники уподобляются живым посетителям бассейна. И в свою очередь описание реальных посетителей бассейна, похожих на заводных кукол, переключается с описанием покойников: *«С завидной сосредоточенностью, подошедшей бы и для посещения кирхи», «по команде — делают руки вверх, в стороны, вниз»* [Палей, 2013b, с. 79].

Использование одних и тех же образов при описании купания покойников и водных процедур живых людей (по команде трубы или инструктора, *«вдумчиво поплескаться»*, *«с завидной сосредоточенностью»*

стараятся следовать»); сравнение с кирхой) подчёркивает несущественность разницы между живыми и покойниками. Героиня сатирически предлагает выпустить рекламный буклет о воскрешении из мёртвых. Однако для полноты рассуждения об идейном содержании рассказа необходимо поставить вопрос: применим ли лозунг «воскрешаем из мёртвых» к Манфреду, сотруднику бассейна, с которым знакомится героиня. Вода его воскресила или похоронила заживо?

Манфред тридцать лет работает в бассейне и будет работать до самой пенсии. Испытывая страсть к воде, он обречён весь день смотреть, как другие купаются и плавают, но при этом сам Манфред может плавать только во время отпуска. Манфред признаётся, что на пенсии будет плавать и ловить рыбу, то есть даже тогда он не освободится от воды.

Особое внимание уделяет Палей облику Манфреда.

Героиня знакомится с Манфредом в праздничные предрождественские дни. На фоне гуляний, изобилия и праздника жизни Манфред выглядит сильным и здоровым человеком: *«шестидесятилетний житель, в котором угадывался если не мастер, то уж всяко кандидат в мастера спорта — крепкий, костистый, с граблевидными ручищами, с плутоватой длинноносой физиономией»* [Палей, 2013b, с. 81]. В последующем пространном описании-фантазии мы видим пышущего здоровьем, уверенного в себе человека, жадного до жизни любителя галушек.

Вторая встреча происходит в марте. Но если рождественские гуляния пахли едой, то к мартовскому маскараду примешивается запах свиного навоза. Весенний маскарад (карнавал) — праздник обновления, праздник жизни. Запах свиного навоза на таком празднике можно трактовать как знак плодородия, удобрения, возделывания почвы и посева урожая. В таком запахе ещё нет ничего гнетущего и тяжёлого. Таким образом, у этого запаха двойственная природа.

Во вторую встречу Манфред описан как: *«В длинных белых шортах и синей футболке, всей своей крепкой старческой фигурой он напоминал (да*

*простит мне Всевышний эту несуразность) знаменитого ловца бабочек, экривайна, любителя тенниса...»* [Палей, 2013b, с. 84]. Манфред напоминает героиню Набокова, но здесь главное то, что Манфред напоминает не себя, а как бы перевоплощается в кого-то другого. Является не тем, кем был в первую встречу. Тема ношения маски или исполнения роли, то есть проживания не своей жизни, наиболее полно раскрыта в триптихе «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», где ставится вопрос о том, возможно ли вырваться из сложившихся обстоятельств, и жить той жизнью, которой хотелось бы. Как будет показано далее, у Манфреда полностью отсутствует желание вырваться из заданной повседневности. Тем не менее, в описании Манфреда за работой подчёркивается его живость. Но если прежде это был скорее фонтан энергии, внутренней силы, то теперь появляется суетливость: *«то встанет, то сядет, то выскочит наружу, мелькнет за стеклянной стеной буфета, то выйдет на бережок»* [Палей, 2013b, с. 85]. Суетливость — это имитация жизни.

После закрытия бассейна героиня и Манфред случайно идут рядом. *«Вся его фигура выражает то, что век назад называли смущением»* [Палей, 2013b, с. 88], затем *«рядом семенит совершенно растерявшийся старик»* [Палей, 2013b, с. 89]. Манфред впервые производит впечатление старика. Он оказался вне среды привычного обитания. Необычная ситуация его пугает, и, когда героиня уходит, он испытывает облегчение. Таким образом, открывается отсутствие в Манфреде силы: это просто жилистый суетливый старик, который беспокоится за неприкосновенность личного пространства, за неприкосновенность своего застоя. Поэтому после этой встречи героиня вновь ощущает запах свиного навоза, который *«неотвязен, всепроникающ, вездесущ, разящ — даже плотно законопатясь в комнате, даже герметично задраив свою капсулу, ты уже не можешь изгнать его из сознания»* [Палей, 2013b, с. 90].

Смрад свиного навоза, вытесняя воздух, создаёт ощущение душной тюрьмы и вытягивает из жителей города всё живое. Героиня в этом городе

недавно, но она уже чувствует давление смрада и отчаянно сопротивляется. А вот и Манфред, и тот пожарный-покойник, и все другие жители — они уже поглощены запахом навоза, который вошёл в их кровь, всосался в лимфу, вьелся в мясо.

Показателен жест Манфреда в ответ на вопрос, чему бы он посвятил жизнь, если бы не необходимость работать? *«Он выразительно стучит указательным пальцем по купюре в пять ойро, затем, максимально приблизив к моему носу свою крупную кисть, очень энергично трёт друг о друга этот назидательный указательный — и большой... Сакральный, общепонятный код... На лице Манфреда — видимо, чтоб до меня дошло ещё лучше — написаны одновременно гадливость и подневольность, словно его прямой служебной обязанностью является именно вот так, пальцами, безо всякого перерыва, растирать свиный навоз»* [Палей, 2013b, с. 96].

Описание Манфреда и упоминание свиного навоза — всё говорит об опостылевшей повседневности. Тридцать лет Манфред сидит в кубе (смотровой кабине у бассейна) и наблюдает, как люди плавают, а сам лишён такой возможности. И эта ущербность, которая стала его работой, приравнивается к запаху свиного навоза. *«А что, какая разница, на чем именно гнить»* [Палей, 2013b, с. 96], думает героиня.

В этом жесте проявляется скрытый конфликт: разлад человека и объективной действительности, типичный для творчества Марины Палей. Объективная действительность Манфреда не радует, его возбуждённый, сбивчивый монолог показывает, что хотел бы он заниматься чем-то более интересным, чем растирание свиного навоза, но он не готов приложить существенных усилий для изменения обстоятельств жизни. Его состояние — именно скрытый конфликт, засевший глубоко в душе, не вырывающийся на поверхность и не ищущий разрешения. Как будет сказано в главе, посвящённой роману «Дань саламандре», страстная мечта, внутренний бунт, творчество — это стремление героя разрешить конфликт с действительностью. Однако в этом рассказе продемонстрирован другой

выход из ситуации: Манфред предпочитает просто не замечать этого конфликта, довольствоваться тем, что есть.

*«...А разве это не величайшее для человека счастье — не чувствовать себя пойманным? Будучи пойманным изначально, просто не чувствовать себя пойманным, и всё?»* [Палей, 2013b, с. 101].

Однако духовно богатый человек всегда будет ощущать разницу между свободой и несвободой, поэтому вариант «не чувствовать себя пойманным» для него невозможен.

*«Мне важен сам бег — и этот чистый, бесценный воздух, который я хватаю полной грудью, летя теперь уже по еле различимой тропке среди пустынных полей. <...> Только ночью так легко дышится, только ночью чувствуешь блаженство и щедрость инобытийной свободы»* [Палей, 2013b, с. 102].

Героине удавалось делать только то, что она хотела, в отличие от Манфреда, в то же время ей приходится постоянно думать о том, как прожить день, сомневаться в себе. Но именно сомнения, рефлексия делают её живой.

Единственный выход для жителей этого застывшего города — на кладбище. Смерть выступает как последнее освобождение от несвободы и условностей жизни: покойный пожарный уже свободен от «куба», из которого не вырваться, свободен от повседневности.

В финале героиня пытается понять, о чём могли думать присутствующие на похоронах. Их размышления в день похорон прочно связаны с земными благами и удовольствиями. Соприкосновение со смертью не выводит их на более высокие рассуждения. Но пожарный освободился от бремени жизни, а другие остались в этом вечно пропахшем смрадом навоза городе, где высокое, бытийное, отступает перед неумолимым круговоротом повседневности. Их жизнь продолжается.

*«Нет, всё-таки хорошо! как хорошо, Господи! И сколько ещё удовольствий ждёт нас до сна? Жизнь предоставляет каждому большие, большие возможности»* [Палей, 2013b, с. 103].

Для героини свобода — это вдыхать чистый воздух. И не столько чистый воздух в прямом смысле слова, сколько то, что этот воздух символизирует: свободный дух, свободный выбор, возможность делать то, что ты хочешь, использовать все возможности, что предоставляет жизнь.

Запах свиного навоза символизирует отказ пользоваться всеми возможностями жизни, как поступает Манфред, по сути, откладывая жизнь на потом или вовсе ею не живя. Смерд свиного навоза — это символ закольцованной жизни, круга несвободы, из которого не вырваться к свободе. Запах — это деталь, которая становится символом, причём с претензией на философский смысл.

Проанализируем противопоставление воды и пламени. В бассейне вода без движения, неживая. В жизни Манфреда так же отсутствует движение. Его жизнь подобна воде в замкнутом пространстве. При этом он сам наблюдает за одинаковыми, ежедневными, лишёнными высокого стремления, движениями других людей. Работа же пожарного связана с действием, с борьбой с огнём за чужую жизнь. Но героиня приходит к выводу, что пожары здесь случаются, *«слава Богу, не часто»* [Палей, 2013b, с. 76]. Поэтому и жизнь пожарного застоялась. В рассказе нет противостояния между водой и пламенем, а только сближающая их безысходность, повседневность.

Однако Я. В. Погребная в статье, где анализируется символика огня и воды в романе *«Дань саламандре»*, отмечает: *«...стихии огня и воды меняются своими онтологическими и мифологическими свойствами: порождающей жизнь выступает стихия огня, а не воды»* [Погребная, 2021, с. 59]. В этом контексте смерть пожарного, человека, связанного с огнём, символизирует освобождение от бремени действительности, новое начало,

перерождение. Существование Манфреда, со всех сторон окружённое водой, является примером смерти. У Палей «именно огонь наделяется способностью к обновлению жизни» [Погребная, 2021, с. 59]. Также немаловажно вновь вспомнить описанный в петербургских повестях Марины Палей Обводный канал, образ которого, будучи связан с непарадной, мрачной, мёртвой, удушающей частью города, символизирует смерть.

Время действия — Страстная Пятница — указывает на точную работу с деталью. Во-первых, упоминается, что это время Пасхи (маркер: пасхальные зайцы в витринах). Во-вторых, соседствующее со словом «пасхальный» описание храма, где отпевают пожарного: *«Храм вздымается на невысоком холме — величественный, несоразмерно крупный для этого городка, попавший в него словно по ошибке, — словно рассчитанный изначально совсем на другой, величественный город»* [Палей, 2013b, с. 73]. С Пасхой ассоциируется только одна гора/холм — Голгофа, на которой в пятницу распяли Христа. В описании вновь подчёркивается неуместность чего-то возвышенного и свободного.

Примечательно, что знакомство с Манфредом происходит на Рождество Христово, а финал размышлений приходится на Страстную Пятницу (распятие, смерть Христа). Таким образом автор ставит вопрос: а последует ли воскрешение?

Композиция рассказа закольцована по принципу соседства высокого и низкого: в начале рассказа — величественный храм, ошибочно попавший в городок, в финале — тесное сплетение бытовых мыслей и экзистенциальных размышлений.

Время Пасхи, время Рождества, упоминаемые в рассказе, — важное отражение диалога с христианской традицией, речь о которой более подробно пойдёт в параграфе, посвящённом святочному рассказу, и в параграфе о романе-притче «Хор».

Рассказ «Месторождение ветра» завершает третий цикл и саму книгу «День тополиного пуха». С точки зрения времени написания текстов,



читатель совершает круг и возвращается к ранней прозе, и, что символично, герою рассказа удаётся разорвать ошейник и вырваться на свободу.

Как и в выше разобранным рассказе, здесь воздух, ветер (свой собственный ветер, который получается, когда мчишься на велосипеде) означает для героя свободу. Герой всю жизнь не мог научиться кататься на двухколёсном велосипеде, ощущал притяжение к земле. В финале он видит свой труп на земле, рассматривает его и вдруг понимает, что это не его тело, это кто-то другой. Так он освобождается от притяжения к земле, освобождается от власти земли и, наконец, едет на велосипеде и получает свой собственный ветер.

Свежий воздух, ветер — символ свободы, принятия жизни и всех её возможностей, символ равновесия в душе. Запах свиного навоза, запах, отравляющий ветер и воздух, — символ несвободы.

Таким образом, круг, появляющийся во всей ранней прозе Марины Палей, — символ несвободы, однообразного затхлого существования. Образ круга появляется и как закольцованная композиция, борющаяся с неумолимым однолинейным ходом времени, так и как образ ошейника, как символ принципиальной несвободы человека.

Таким образом, и композиционно, и тематически, и на уровне организации текста рассказа и текста всего сборника заявлена одна из важных для творчества Марины Палей тема — тема несвободы и различных её форм.

Перед переходом к вопросу о рецепции жанровой формы святочного рассказа следует отметить рецензию В. И. Чайковской на сборник «Месторождение ветра» (Лимбус Пресс, 1998), в которой истоки ранней прозы Палей критику видятся в «древнерусской духовной традиции с её чётким пониманием, что есть дела земные и есть небесные, есть души, а есть тела» [Чайковская, 1998, с. 12]. С одной стороны, критик видит переосмысление апокрифической традиции, с другой стороны, проза Палей ориентирована на жития, хождения, но при этом наделена авторской

интонацией. Критик отмечает, что героиня не принимает замысла творца и сомневается в нём (сравним с более поздней позицией в романе-притче «Хор» и в сборниках «Универсальный донор»), в рассказе «Месторождение ветра» критик также видит проявление чуда, когда герою удаётся преодолеть обстоятельства и вырваться к желанной свободе [Чайковская, 1998].

### **1.3. Контекст христианской традиции в рецепции жанровой формы святочного рассказа**

Марина Палей свободно работает с разными традициями, вступая с ними в полемику или перерабатывая известные жанровые парадигмы так, чтобы они отражали её мировоззрение. Своё содержательное место занимает в её творчестве диалог с христианской традицией, которого мы кратко коснулись в предыдущем параграфе. Русские писатели, как современные, так и классики неизменно обращаются к житийной и апокрифической литературе, книгам Священного Писания и церковным текстам. Рецепция христианской традиции может проявляться как аллюзии или парафраза известных христианских сюжетов, как обращение к нравственным и духовным положениям христианства, так и в виде переработки жанровых форм христианской литературы.

Марина Палей обращается к жанру святочного рассказа («Анклав для двоих») и притчи (роман-притча «Хор»). Святки — праздник, посвящённый Коляде и связанный с разгулом нечистой силы, корнями уходит в язычество, это — один из главных календарных праздников русской народной культуры. В это же время отмечают Рождество, христианский церковный праздник, побуждающий человека к духовному перерождению, любви, милости и всепрощению. И, наконец, на этот же период приходится светское празднование Нового года.

В русской литературной практике сложилось разделение рождественского и святочного рассказов, этого разделения, хотя

хронологически и содержательно обе жанровые формы связаны с Рождеством, придерживаются и исследователи [см.: Душечкина, 1995; Завельская, 2019, с. 126]. Соответственно, к традиции святочного рассказа относится испытание нечистой силой, гадания и маскарады, а к рождественскому рассказу — преображение духа, напоминание о нравственных ценностях. Тем не менее оба эти термина часто используются как синонимы.

Исследователи выявляют два похода к изображению чуда в литературе: чудо как откровение свыше о красоте и радости божественной благодати в ином мире и последующий уход к этой небесной красоте и чудо как перемены в душе и в жизни, как отклик на откровение. Этот же новый сюжетный тип чуда усваивается русской литературой в процессе перехода от романтизма к реализму и позволяет писателю представлять в произведении сочетание бытовизма, социального детерминизма и момента откровения как результата психологического кризиса [Завельская, 2019, с. 128].

Одновременно с рассказами о рождественском чуде в русской литературе большое распространение получают тексты о несоответствии действительности идее Рождества, рассказы с несчастливой развязкой. Утопический сюжет о чуде сменяется сюжетом о неслучившемся чуде.

Святочный рассказ, воплощая особенности народного мировосприятия, отражает устную народную традицию рассказывания праздничными вечерами о происшествиях в период времени от Рождества до Крещения. Его становление как жанровой формы приходится на XIX век. Большое влияние на русскую рождественскую (а также пасхальную) прозу оказали Ч. Диккенс и Х. К. Андерсен. Во многом благодаря этим мастерам в русской литературе появляется новая тема — Рождество, которое в России до середины XIX века было сугубо церковным праздником и в мирском формате не отмечалось, при этом, по наблюдению писателя и этнографа С. В. Максимова, относящемуся ко второй половине XIX века, «в крестьянском быту святки считаются самым большим, шумным и веселым праздником» [Максимов, 1912, с. 3].

Однако жёсткость жанровой формы, однообразие сюжетных схем, заштампованность и шаблонность, необходимость писать к определённой дате вели к кризису жанровых форм святочного и рождественского рассказа. Поиски оригинальных решений побуждали писателей к расшатыванию формы и к слиянию праздничных рассказов с некалендарными, а российские потрясения последней трети — начала XX века дали святочному рассказу новое дыхание.

Серьёзный вклад в преобразование традиции русского святочного рассказа внёс Н. С. Лесков, для которого «переосмысление жанровых канонов — живой принцип поэтики» [Дмитренко, 1986, с. 169]. «Святочные рассказы Лескова, с одной стороны, — отмечает С. Ф. Дмитренко, — обращены к массовому русскому читателю, к людям довольно пёстрого социального состава, а с другой — содержание этих рассказов не что иное, как художественное исследование особенностей сознания, как индивидуального, так и коллективного, имманентно связанного с этими же читателями» [Дмитренко, 1985, с. 239].

При этом С. Ф. Дмитренко обратил внимание на то, что в рукописях исследования Сергея Эйзенштейна «Неравнодушная природа» содержится перспективно важное замечание о «стадиальной взаимосвязи жанров, в частности, патетической и комической композиции» у Лескова, высказанное в связи с его святочным рассказом «Отборное зерно» («коварная композиция», называет её Эйзенштейн).

«В его святочных рассказах (да и не только в них, замечает Эйзенштейн) происходит “ироническое переосмысление канонизированных поэтических форм”, а с другой стороны, “наивно тривиальное и внешне анекдотическое” поднято “до высот подлинного пафоса”. Для достижения подобного “коварного” эффекта “иронический рассказ — “издевательский по существу” — вместе с тем “по букве” написан в порядке строжайшего “формального” соблюдения схемы патетического построения, где противоположности переходят друг в друга, и в этом процессе доставляют

восприятию то возвышающее воодушевление, которым и характеризуются произведения большого пафоса”» [Дмитренко, 1986, с. 174–175].

Можно утверждать, что творческая энергия, объективно заложенная в лесковском формате святочного рассказа, повлияла на развитие этой жанровой формы в русской литературе последующего времени, вплоть до нынешнего. Так, мировоззренческие сдвиги, обострение духовных и нравственных проблем в российском перестроечном и постперестроечном обществе нашли своё отражение в нынешней святочной и рождественской литературе, и прежде всего в прозе.

В XXI веке вышли тематические сборники «Покажи мне звезду» (2005), «0 января» (2009), «Святочные рассказы. XXI век» (2010). Также святочная/рождественская традиция продолжена в произведениях: «Конец века» О. Павлова, пьеса «Пока она умирала» Н. Птушкиной, «Капустное чудо» Л. Улицкой, «Золотая середина» Н. Горлановой, в рассказах С. Гороховой, М. Кравцовой, М. Кучерской, И. Рогалевой и др.

Д. Быков в рассказе «Девочка со спичками даёт прикурить» отказывается от сентиментальной традиции и выносит приговор: современное общество глубоко больно и порочно, и даже ангел не в силах ему помочь в канун Рождества [Даниленко, 2014, с. 591].

Рассказ «Чёрное пальто» Л. Петрушевской также можно прочесть как современный рождественский текст. В рассказе Петрушевской чудо — это познание себя и прозрение героини. Из мрака заблуждения она возвращается в свою прежнюю реальность уже иной, это будет реальность нового сознания [Даниленко, 2014, с. 595]. Таким образом, современный рождественский рассказ обличает состояние общества и показывает сложную психологию человека.

Нравственный пафос рассказа И. Рогалевой «Продавец газет» заключается в прославлении христианских норм жизни, а чудо связано с обращением к Богу [Макеева, Михеенко, 2013, с. 246].

В рассказе Л. Улицкой «Приставная лестница» бытовой случай «разрастается» под колокольный звон до бытийного масштаба. Исследователь отмечает, что выход за рамки жанровых условностей позволяет Улицкой раздвинуть «границы христианского миропонимания, сопровождая явление человеку Бога не в облике Христа, а в его собственном образе» [Сизых, 2012, с. 125].

Марина Палей как автор, чутко реагирующий на социальные кризисы, также нашла в форме святочного рассказа художественную перспективу для выражения своего отношения к обществу и человеку. Рассказ «Анклав для двоих» повествует о трудной жизни талантливой художницы Гражины-Виктории, оказавшейся на обочине жизни — нелегальной эмигрантки в Нидерландах. Она перебивается случайными заработками, питается кошачьим кормом, ночует по чужим углам. Действие рассказа охватывает три рождественских кануна, в каждый из которых происходит судьбоносное для героини событие.

Перед первым Рождеством Гражина-Виктория поселяется в доме Джейка, британского консула. И хотя знакомство с Джейком и несёт перемену в личной судьбе героини, это никак не чудо в фантастическом смысле этого слова, а скорее случайность или везение: знакомство Гражины-Виктории и Джейка происходит стараниями общего знакомого, и героиня просто плывёт по течению. Перемены в жизни героини — это только видимость внешних перемен, она так и остаётся нелегальной эмигранткой. Тем не менее духовным переворотом можно назвать любовь, которая переполняет героиню.

Марина Палей следует традиции Льва Толстого и тех писателей, в творчестве которых «святки становятся своеобразным мерилom этических ценностей» [Душечкина, 1995, с. 140]. Гражина-Виктория больше не может обманывать возлюбленного и во второй Сочельник признаётся, что она — нелегалка, из-за чего отношения с Джейком (британским консулом) резко обрываются. Теперь положение героини ещё хуже, чем раньше: познав

счастье, она теряет его. Однако при этом она остаётся верной своим убеждениям. Если рассматривать святки в интерпретации Льва Толстого как «лакмусовую бумажку», показывающую суть человека, то именно эта проверка характера и происходит с Гражиной-Викторией.

Автор подчёркивает, что жизнь человека обусловлена социальными рамками и сплетена из взлётов и падений. С этого момента для героини наступает испытание. Случайности и совпадения на некоторое время отступают, и героиня начинает действовать.

Благодаря своему таланту Гражина-Виктория находит работу: на турецком рынке, где она оформляет витрины, знакомится с китайцем Ли Чуань и вскоре начинает работать в его ателье. Тем самым Марина Палей ставит вопрос: насколько жизнь человека определяется его собственными действиями, талантом, стремлением реализовать потенциал, а насколько — провидением, случайностями и совпадениями.

В третье Рождество с героиней происходит очередное падение, и ей грозит депортация, но вновь случается чудесное. Джейк возвращается к возлюбленной. Так реализуется рождественский мотив примирения.

Рассказ Марины Палей — тонкое переплетение бытовых совпадений, откровенных случайностей и везения, граничащего с чудом, таланта, воли и стремления главной героини устроить жизнь.

Гражина-Виктория не проходит через внутреннюю трансформацию. Тем не менее важно отметить, что на протяжении рассказа героиня сохраняет верность себе, творчеству и возлюбленному. А любовь является важным условием свершения чуда [Захарченко, 2011, с. 94]. Обретение счастья, таким образом, является наградой за верность убеждениям, а также наградой за смиренно перенесённые тяготы жизни, то есть за пройденное с честью испытание. «Истинное чудо никогда не бывает случайным, но является в силу внутренней духовной необходимости» [Салтыков, 1999, с. 279]. Именно это, в конечном итоге, и происходит в жизни Гражины-Виктории.

Также обратим внимание на то, как интерпретация чуда у Марины Палей соотносится и с позицией М. П. Погодина, творившего в период становления и расцвета святочных жанровых форм в русской прозе и поэзии. «Святочные» повести М. П. Погодина «Суженый» (1828) и «Васильев вечер» (1831) показывают переплетение в судьбе человека случая и провидения, его личной энергии и предприимчивости. В своей книге по истории святочного рассказа Е. В. Душечкина приводит размышления Погодина: «Каждый человек действует за себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой вечный план» [Душечкина, 1995, с. 108]. Позиция Марины Палей, реализованная в рассказе «Анклав для двоих», созвучна позиции М. П. Погодина.

Обозначая жанровую форму как святочный рассказ, Марина Палей переосмысливает чудо, счастливые перемены как результат личных усилий в сочетании с удачными совпадениями: тот, кто не теряет надежды, остаётся верен себе и смиренно проходит все испытания, в конце концов получает награду.

Сравнивая рассказ Марины Палей с рассказами Д. Быкова, Л. Петрушевской и др., отметим, что Палей также рисует мрачные стороны жизни, но при этом отходит от социально-критического пафоса, показывая цельный, сильный характер героини. В контексте всего творчества Марины Палей и выявленного ею конфликта человека и объективной действительности, святочный рассказ «Анклав для двоих» также предлагает выход из конфликта: верность себе и следование своему пути.

Таким образом, жизнеспособна личность, нацеленная на реализацию человеческого потенциала, тех возможностей, что предоставляет бытие, то есть прожить жизнь во всей полноте.

При этом Марина Палей фактически следует жанровым открытиям Н. С. Лескова, у которого чудесное проистекает из свойств человеческого характера. Так, в рассказе «Неразменный рубль» следование своему сердцу, добрые поступки и способность не поддаваться мирской суете — это и чудо, и



награда для героя. В рассказе «Жемчужное ожерелье» утверждается нравственный идеал: способность человека не придавать значения материальным и денежным вопросам, широта души, способной прощать, приводят к семейному примирению. И хотя персонажи Марины Палей часто находятся в стеснённых материальных обстоятельствах, нравственный идеал и сочувствие для них превыше денег. В рассказе Лескова «Зверь» показана другая грань русского характера — сочувствие и любовь не только к человеку, но и к зверю; в рассказе «Привидение в инженерном замке» любовь оказывается сильнее смерти, а свойственные святочному канону маскарад и страшная мистика — стечением обстоятельств. Рассказ «Отборное зерно», на первый взгляд, повествует о хитрости, о смекалке и о таком обмане, что и обманом не назвать, а не о высоких нравственных качествах. Однако и в этом рассказе утверждается верность своему характеру, стремление не упустить те возможности, что предлагает жизнь, и способность не пасовать перед сложностями. Это именно те качества, которые в других обстоятельствах проявляет и героиня Марины Палей.

В рассказе «Вода и пламень» откровение, выраженное в осознании больших возможностей жизни, не несёт кардинальной перемены в судьбе героини, поскольку та уже живёт с тайным ощущением этого откровения и в финале рассказа лишь формулирует его словесно.

Тема полноты жизни раскрыта в поэтическом сборнике «Инок», где любовь, страсть и творчество предстают как триединая божественная основа жизни. Лирический герой цикла — поэт, наделённый божественным даром творчества, даром остро чувствовать жизнь. Герой проходит через любовь и страдания, через счастье и боль. Поэт, наделённый талантом от Бога, — это Инок по рождению, слуга Бога по своей природе. Именно жанр лирического цикла наиболее полно через развёртывание образно-эмоционального сюжета раскрывает тему связи поэта-инока и Бога. Поэт в наибольшей степени использует те большие возможности, которые предоставлены ему жизнью, и

проживает жизнь во всей полноте. Более подробно об этом будет сказано в четвёртой главе настоящей работы.

Тема христианского смирения и принятия жизни с радостями и горестями отражена в повести «Под небом Африки моей». Герой повести, отрицая нынешнюю жизнь, устремлён в прошлое, в воспоминания о студенческих годах и дружбе; прошлое в повести мифологизируется и предстаёт как единственное время и пространство, где и когда герой был счастлив. Однако непринятие жизни настоящей приводит героя к духовному краху. В тексте звучит цитата из жития протопопа Аввакума: ««долго ли мука сея, протопоп, будет?» И я говорю: “Марковна, до самыя до смерти!” Она же вздохня, отвещала: “добро, Петрович, ино ещё побредём”» [Житие протопопа Аввакума, 1960, с. 78]. Необходимо преодолевать муки и жить несмотря ни на что.

Обращаясь к жанру повести, жанру, отражающему определённый болевой нерв отношений человека и действительности, а также осмысливая соотношение жизни и христианского смирения, Палей показывает трагедию человека, не способного к принятию жизни в её противоречивой, но непреодолимой полноте. Более подробно жанровые особенности этой повести будут рассмотрены в параграфе ниже.

Как было отмечено выше, святочный/рождественский рассказ у современных авторов часто становится воплощением духовного приговора обществу. Обнажению пороков общества посвящена и пьеса «The Immersion (Погружение)» Марины Палей в жанре трагикомедия-буфф.

Герои пьесы находятся в конфликте с объективной действительностью, жизнь в текущих условиях для них невозможна. Они мечтают изменить ареал обитания, уехать в другую страну, но для этого им необходимо знание иностранного языка. Герои участвуют в экспресс-программе по изучению английского: в месте, полностью изолированном от общества, выбрав для себя маски-легенды, они погружаются в учёбу.

Пьеса строится на карнавальной эстетике, с буффонадой, фарсом, когда за внешним весельем кроется глубочайшая трагедия человеческого бытия. Действие пьесы охватывает приблизительно три недели, включая время католического Рождества, Нового года и православного Рождества.

Элементы буффонады могут быть соотнесены не только с европейской карнавальной эстетикой, но и с русской святочной традицией. Это, во-первых, элементы маскарада, который в характерной для русской светской культуры XVIII века модификации, происходил от народного обычая ряженных гуляний. В пьесе герои, придумывая себе биографии, тоже рядятся, на католическое Рождество переодеваются ангелами, а на православное Рождество играют роли испытуемых на экзамене. Если в святочном рассказе столкновение с нечистой силой было испытанием нравственных и духовных качеств героя, то в пьесе подобным испытанием становится устраиваемая героями буффонада с фарсом и маскарадом. Внешняя нечистая сила потому и проникает в дом, принося гибель, что герои не выдерживают собственного испытания.

Сон, который в третьем действии рассказывает Жан-Жак, как и святочный сон, можно назвать вещим: город разрушен военными действиями, выбраться невозможно.

Следуя рождественской традиции, третье действие пьесы напоминает о духовных и нравственных ценностях, но, что типично для русского рождественского рассказа, пьеса показывает принципиальное несоответствие действительности праздничному духу Рождества. Именно в Рождество наиболее остро звучит критика бездуховному и безнравственному обществу.

Ещё один святочный мотив — это мотив метели, «которой приписывалась в народе “бесовская” сущность» [Душечкина, 1995, с. 200]. Метель на протяжении всего действия пьесы пытается проникнуть в защищённое пространство, где укрылись герои. Марина Палей выворачивает мотив уютного, гармоничного частного мира, отгороженного от враждебного мира стенами маленького, но защищающего дома, за который читатели в

XIX веке так любили прозу Диккенса. В пьесе Палей защищающее пространство, ставшее временным домом для героев, на самом деле является комбинатом ритуальных услуг и в финале пьесы становится смертельной ловушкой.

После того как убедительно доказано духовное и нравственное падение общества, инфернальным силам, символизирующим разрушение и безнравственность, удаётся проникнуть в «дом». Для их изображения автор обращается к образам святочного сна пушкинской Татьяны.

В балладе «Светлана» Жуковский, изображая народный календарный праздник и точно воспроизводя картину святочных гаданий, в то же время разрушает жанровую структуру святочных быличек. Если по народному поверью святочный сон предвещает Светлане горе (да и многие былички о гаданиях оканчиваются смертью того, кто заигрывал с нечистой силой), то Жуковский отменяет несчастливый финал, его баллада заканчивается легко, изящно. С другой стороны, в «Евгении Онегине» сон Татьяны, наполненный элементами свадебной и похоронной обрядности, различными трагическими предзнаменованиями, в соответствии с народной традицией, оказывается пророческим.

В пьесе Марины Палей по мере развития сюжета превращение действительности в кошмарно-фантастический святочный сон, с одной стороны, позволяет сравнить этот приём с повествованием А. А. Бестужева-Марлинского в рассказе «Страшное гадание», где всё фантастическое оказывается лишь сном. С другой стороны, фантастический элемент у Палей может быть объяснён вполне реалистично: герои «погружаются», то есть принимают наркотические вещества, и оттого приходят чудовища из Татьяниного сна.

Но в то же время и предыдущее действие пьесы страшно и фантастично. Автор подчёркивает абсурдность самой действительности. Марина Палей оставляет читателю широкое поле для возможных трактовок. Так, например, можно поставить вопрос: не является ли сама пьеса, действие

которой разворачивается в декорациях кладбища, — сном мертвецов или сном на кладбище? Или страшным сном на святки?

Однако, при любом истолковании соотношения реального и фантастического, основной посыл неизменен: общество — порочно и бездуховно. Что в целом соответствует пафосу святочного рассказа в интерпретации современных русских писателей.

Подробнее о жанровых особенностях этой пьесы в третьей главе.

#### **1.4. Интертекстуальность как стимул жанрового творчества: повесть «Под небом Африки моей»<sup>5</sup>**

Выше неоднократно упоминалась повесть «Под небом Африки моей», в которой реализована важная для Палей тема отношений человека и Родины, человека и объективной действительности, часть экзистенциальных поисков автора. В этом смысле представляется многозначительным тот факт, что, дебютировав в журнале «Знамя» повестью «Евгеша и Аннушка» (1989), Марина Палей через двадцать лет, опубликовав множество произведений в других изданиях, вернулась на страницы журнала с повестью «Под небом Африки моей» (2009) как результатом происшедших за это время её духовных поисков, художественно отражённых в судьбе главного персонажа нового произведения. Отметим и некоторое движение по кругу или спирали, связанное с возвращением в журнал «Знамя». В критике эту повесть называли аллегорией, где африканец воплощает цивилизованность и противостоит русскому бардаку, сводя суть произведения к изображению «больной реальности» и не вскрывая всей художественной многослойности повести [Анкудинов, 2009, с. 10].

Повесть «Под небом Африки моей» можно было бы рассматривать во второй главе диссертации как крупную прозаическую форму. Тем не менее, в

<sup>5</sup> Материалы данного раздела представлены в статье: *Леднева Д. М.* Жанровые особенности повестей Марины Палей // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2022. — Т. 27. — № 3. — С. 477–487. DOI 10.22363/2312-9220-2022-27-3-477-487

повести подняты некоторые темы и мотивы, которые пересекаются с темами малой прозы. Поэтому мы отделим повесть «Под небом Африки моей» от крупной формы и рассмотрим её интертекстуальность, и некоторые жанровые и структурные особенности отдельно.

Уже заглавие повести, цитата из первой главы «Евгения Онегина», открыто указывает на потребность автора в диалоге с русской литературой, причём выверенном по Пушкину.

Однако если в классической литературе писатель следовал законам жанра, и жанр был путеводной нитью и рамками, в которые вписывался текст, то в течение XX века отношения автора и жанра усложнились. Законы жанра больше не стесняют автора, а определяются его художественной манерой и мировоззренческой концепцией постольку, поскольку цель художника — отразить в произведении своё видение мира, утвердить свой путь размышлений о мире.

Следовательно, для читателя авторское обозначение жанра, вынесенное в комплекс заголовка, — это указание на то, как войти в созданный автором мир.

Жанровый подзаголовок повести «Под небом Африки моей» пространен и замысловат — «Записки танзанийца Мазанивы Мвунги, налогового инспектора, сделанные им, по ходу служебных командировок, в различных населённых пунктах его родины, которые следуют как названия глав. Перевод с суахили Татьяны Петровой-Ньерере».

И эти качества подзаголовка изначально требуют особого внимания к уяснению авторского подхода к жанровой форме.

Жанр записок складывается в конце XVIII — начале XIX века. В XVIII веке многочисленные «Записки» представляли собой описание жизни общественного человека. В XIX веке записки становятся самостоятельной художественной формой, отражающей духовные поиски и внутренний мир, наблюдения и размышления о пережитом. Становление жанра связано с

развитием психологизма литературы, со стремлением проникнуть в человеческую душу.

Хотя записки не предполагают точной датировки изображаемого, устанавливается, что действие повести «Под небом Африки моей» происходит в период между маем 1985 года и маем 1991 года: рассказчик не даёт точных временных рамок, но текст наполнен маркерами времени.

Временным указателем является авторская сноска об антиалкогольной кампании и запрете продавать алкоголь после 14-00 (постановление принято 7 мая 1985 года). Ещё одна указываемая в повести дата — «30 мая 199. года». Вероятно, имеется в виду 1991 год, последний год существования Советского Союза («*в тот год зловещего не происходило, ничего не происходило вообще, кроме закономерного развала их Объединённых Эмиратов*» [Палей, 2009b, с. 27]).

Различные эпизоды, случившиеся за годы учения в РИИСе (Российском институте изящной словесности), следуют не хронологически, а в свободном порядке, что соответствует особенностям жанра записок.

Вместе с тем в повести Палей каждая глава обозначена названием места/города, где герой предаётся воспоминаниям, что указывает на необходимость связать жанровую форму произведения и с тревелогами — книгами о путешествиях.

У жанра путешествия свои особенности: внешний план (активное перемещение в пространстве чужого мира) и внутренний план (чувства и переживания странствующего). Заметим, что, физически совершая неописанное путешествие по городам родной Танзании, Мазанива Мвунги пишет и размышляет о другой стране и о другом времени: о прошлом, в которое невозможно вернуться. Заново переживая свой опыт, герой совершает путешествие духовное.

Путешествие «побуждает к самосознанию <...> через обострённое чувство своего существования» [Шенле, 2004, с. 46], а записки — способ накопления чувств и идей, отражение души. Форму записок используют для

изображения рефлексии сознания. Изображение рефлексии сознания характерно не только для повести «Под небом Африки моей», но и для других произведений Палей. Например, героини повестей «Поминование» и «Евгеша и Аннушка» также совершают некое духовное путешествие в прошлое, чтобы разобраться в своём отношении к жизни.

Итог духовного путешествия Мазанивы — это признание принципиального разлада с действительностью. Герой сталкивается с ужасом жизни и пытается понять, почему эту жизнь он не любит?

Продолжая исследование жанровых особенностей повести Марины Палей, отметим, что уже в подзаголовке вынесено то обстоятельство, что записки являются переводом с суахили, хотя понятно: в действительности это не перевод, а текст, изначально написанный автором (Мариной Палей) на русском языке. Для рассказчика Мазанивы Мвунги родной язык — суахили, поэтому читателю предлагается представить, что он читает перевод. Автор вовлекает читателя в игру, по сути, напоминая: правила этой игры необходимо принять, чтобы оказаться в его художественном мире.

В «перевод с суахили» сочетается литературный и бытовой язык, неожиданно звучит английский, написанный кириллицей, и английский на латинице. Вкрапления английского языка — вполне объяснимы, ведь герой некоторое время учился в Вашингтоне, к тому же английский — второй официальный язык Танзании. А вот суахили в тексте звучит лишь несколько раз.

Мотив чужого и своего языка возникает в сценарных имитациях Палей «Long Distance, или Славянский акцент» (1999). В романе «Klemens» (2005) также якобы в переводе на русский представлена проза израильской писательницы Марьяны Галицкой, эмигрантки, пишущей на неродном ей иврите. При этом сам роман подталкивает читателя к размышлению о невозможности понимания между двумя душами.

С. И. Шейко-Маленьких в диссертационном исследовании «Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х годов: Мир как текст» показала, что



в столкновении разных языков проявляется «принципиальный конфликт кодов» [Шейко-Маленьких, 2004, с. 48]. «Конфликт языков обуславливает непонимание персонажами друг друга не только на вербальном языке, но и с точки зрения их “общей памяти”, культуры» [Шейко-Маленьких, 2004, с. 48]. Одна культура непереводаема в другую. Английская речь записывается кириллицей, что усиливает эффект остранения. Смешение языков показывает «искажение общего семантического поля повествования» [Шейко-Маленьких, 2004, с. 30], персонажи «непонятны, непостижимы друг для друга» [Шейко-Маленьких, 2004, с. 31]. В невозможности точного перевода одного языка на другой, в невозможности перевода одной культуры в другую заключается принципиальная невозможность двум людям понять друг друга. При переводе теряется часть смысла.

Мазанива Мвунги пытается не просто постичь чужую культуру, но сделать её своей. В повести нет межкультурного диалога, так как для подобного диалога нужно две культуры, а танзанийская культура в тексте не описана (лишь ближе к окончанию Мазанива приводит такое описание танзанийского рынка: *«все та же универсальная, внациональная помойка»* [Палей, 2009b, с. 42]).

Герой, как будто из вакуума придя в русскую культуру, в чужое ему культурное пространство, пытается это пространство освоить, но оно так и остаётся непонятой, мифологизированной страной, куда невозможно вернуться физически, потому что в объективной действительности её не существует.

Таковы правила игры для повести «Под небом Африки моей», сформировавшиеся, как представляется, в развитие других жанровых опытов Марины Палей. В этой связи необходимо посмотреть, как жанровая форма этой повести вписывается в общий контекст творчества Марины Палей.

Жанровая форма повести «Поминование» (1987) обозначена как «детский альбом». Функция альбома — сохранение памяти о близких людях и о важных событиях. Жанровый заголовок подсказывает читателю, что

перед ним пройдёт череда воспоминаний о детстве. Повести «Поминование», «Евгеша и Аннушка» (1990), «Кабирия с Обводного канала» (1990) в издании «Лимбус Пресс» 1998 года объединены в «трилогию повестей», то есть подчёркивается их общность. Каждая повесть охватывает человеческую судьбу, и драма показана через будничное течение жизни. Циклы рассказов «Ошейник» (2003, 2004), «Бескабальное небо» (1994), «День тополиного пуха» (2013) объединены по мотивному принципу (в авторских предисловиях к циклам раскрывается смысл метафоры, вынесенной автором в название).

Эксперименты с прозаическими формами приводят к экспериментам с драматургическими и кинематографическими жанрами. Появляются сценарные имитации «Long Distance, или Славянский акцент» (текст, мимикрирующий под сценарий, где структура сценария постоянно нарушается прозаическими лирическими и философскими отступлениями), трагикомедия-буфф в 3-х действиях «The Immersion (Погружение)», три одноактные пьесы на троих «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», триптих «La Voltige (Вольтижировка)», триптихи, последовательно раскрывающие одну идею в трёх частях. Для пьесы Марины Палей также важно уточнение «на троих», подразумевающее, что все роли исполняют одни и те же три актёра. Это принципиально важное уточнение, необходимость которого в полной мере становится ясна, когда читатель ознакомится со всеми тремя пьесами. Пафос этого триптиха в том, что человек, прогибаясь под различными обстоятельствами, вынужден жить не своей жизнью, то есть как актёр носить маску и исполнять роль, не быть собой. Если бы в каждой пьесе нас ждали новые актёры, то нужный эффект не был бы достигнут.

В позднем творчестве Марина Палей придёт к жанру «короткометражный авторский фильм». Это предельно сжатый, ёмкий текст, но буквально на одной странице и в одной коллизии отражающий всю драму человеческой жизни. Параллельно идут поиски в области крупной прозы: роман-притча, петербургский роман, памфлет-апокриф, роман-бунт.

Рассказ «Ангажементы для Соланж» (Урал, 2010, № 1) имеет жанровый подзаголовок «куртуазно-плутовской гламур», однако традиции плутовского романа и куртуазной литературы в этом тексте «подвергаются иронии» и осмеянию [Созина, 2011, с. 97]. Героиня рассказа стремится разнообразить жизнь, глотнуть свежего воздуха, что соотносится с размышлениями героини рассказа «Вода и пламень». Таким образом, плутовская часть «Ангажементов для Соланж» — это не столько история о похождениях ловкого пройдохи, сколько стремление героини жить в полном смысле этого слова, а не существовать, а для этого, однако, требуется определённая ловкость или умение вольтижировки (см. параграф, посвящённый драматургическому триптиху «Вольтижировка»). Гламур, внешний блеск, трансформируется в проявление внутреннего блеска, поскольку героиня предстаёт образованной и предприимчивой личностью, не пустышкой.

Эссе «Каталог знаменитых симулякров from OLEG» с жанровым подзаголовком «Комментарии в имейлах к друзьям по переписке» (Урал, 2009, № 2) сочетает элементы критической статьи, комментарии в блогах, реплики из писем.

Наконец, отметим эссе «Занимательная голография. Грац: взгляд извне» (Урал, 2007, № 9). Рассказчица задаёт вопрос: «*Как отделить город (снаружи) — от себя самого (внутри)?*» [Палей, 2007, URL]. Созина отмечает, что это эссе является «опытом описания путешествий, где “своё” не отделить от “чужого”, нейтрализующих оппозицию “нутрь/наружа”» [Созина, 2011, с. 97–98], что уже уводит нас от литературы и ведёт к философии.

Таким образом, с точки зрения работы с жанром повесть «Под небом Африки моей» — классический случай, когда Палей задаёт читателю определённые правила игры, в которые читатель должен поверить, чтобы соприкоснуться с художественным миром автора. К ней следует полностью отнести — как подтверждение верности автора избранному

художественному пути — резюмирующий вывод Ирины Роднянской, высказанный ранее:

«Марина Палей даёт редкие нынче образчики литературы индуктивной, восходящей от опыта и наблюдения к экзистенциальному обобщению. Она вполне владеет той нетривиальной, а для многих прозаиков недоступной манерой письма, где сюжет растворяется в портрете и воссоздаётся лишь из суммы накопленных штрихов-эпизодов» [Ирина Роднянская, Россия — новые страницы, 2003, с. 138].

В повести «Под небом Африки моей» нет линейного повествования. Здесь разворачивается не история событий, а история характера и впечатлений, проникновения одной души в другую, попытка постичь другую культуру путём постижения сути характера представителя этой культуры.

События излагаются в той последовательности, которая направлена на создание целостного образа Ваньки Телятникова как типичного представителя русского паганизма. Так, например, читатель сначала узнаёт, какое впечатление производил Ванька, и только затем ему представляется описание знакомства.

Прежде чем говорить об итогах духовного прозрения Мазанивы, необходимо разобрать образ Ваньки Телятникова. К тому же, по словам самого рассказчика, повесть не о Мазаниве, а о Ваньке. *«Смысл мессиджа: это не я, Мазанива, особенный, и, конечно, не Lauren, а именно он, Ванька — и все его личные вещи»* [Палей, 2013d, с. 289]<sup>6</sup>.

На протяжении всей повести мотив нечисти, потустороннего сопровождает Ваньку Телятникова.

Ванька представляется Мазаниве *«существом двойственным, то циклопически-чрезмерным, то словно бы устаивающим на глазах»* [Палей, 2009b, с. 11]. В первой главе (Mtwara) Мазанива сравнивает Ваньку с

---

<sup>6</sup> Приводится в поздней редакции «Эксмо», так как фраза претерпела значительные изменения. Первоисточник: «Вот потому-то речь здесь идёт не про меня — и не про неё, которая, увы, так и не стала моей женой, — а про Ваньку» [Палей, 2009, с. 21].

гибридом анчутки, мелкого банного беса, и кикиморы, двух представителей русской нечисти.

*«Очевидно, не что иное, как прикомандированность анчутки к банному делу (вуайеризм, мелкие пакости и паскудства), объясняет эту его, как мне слышится, вертлявость, юркость, комическую кривизну тонюсеньких ножек, писклявое бляние, гнусавость...»* [Палей, 2009b, с. 10].

В славянской мифологии анчутка принадлежит к классу нечисти, которая связана с водой и в то же время обладает способностью летать [Топоров, 1973, с. 33]. Анчутка чаще всего представляется существом мужского пола и небольшого размера [Топоров, 1973, с. 34].

Анчутка, как и кикимора, способен становится невидимым и, кроме того, может принимать любую форму и, например, обратиться зверем или человеком. Другая способность духа — возможность мгновенного перемещения в пространстве.

Способность мгновенно перемещаться в пространстве, летать или становиться невидимым несколько раз играет в повести. Во-первых, внезапное исчезновение Ваньки во время грозы (описанной весьма зловеще и драматично), когда его *«словно утащили потоки мутной воды»* [Палей, 2009b, с. 39] (связь с водой, характерная для анчуток и кикимор), и его столь же внезапное появление в Люберцах, при этом подчёркивается, что сам Ванька не понимает, как он там оказался. Во-вторых, последнее исчезновение Ваньки. И хотя этому можно найти вполне рациональное объяснение, но обстоятельства исчезновения и/или гибели Ваньки так и остались на уровне догадок, что позволяет выдвинуть предположение о мгновенном перемещении в пространстве или невидимость.

В такой характеристике Ваньки отражена склонность Мазанивы к мифологизированию фактов. Не будучи готовым смириться с Ванькиной смертью, Мазанива придумывает различные варианты событий; так, в его фантазии Ваньку похитили мафиози и сделали ему пластическую операцию

(оборотничество), а затем Ванька внезапно возник на танзанийском рынке (способность к перемещению в пространстве).

Особенности образа Ваньки с его чертами русской нечисти дают все основания отнести его к разряду трикстеров, терминологически пришедших в литературоведение из культурологии и мифологии. Обосновавший значение трикстера американский антрополог Пол Радин относит миф о нём к «древнейшим выражениям человеческой мысли», где главный персонаж «одновременно предстаёт как творец и разрушитель, дающий и отвергающий, обманщик и жертва обмана» [Радин, 1999, с. 7].

К. Г. Юнг, развивая идеи П. Радина, обращал внимание на то, что трикстер «в своих наиболее отчётливых проявлениях <...> предстаёт как верное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, соответствующего душе, которая едва поднялась над уровнем животного» [Юнг, 1996, с. 343].

В свою очередь, Е. М. Мелетинский, несмотря на то что понятие «трикстер» не попадало в свод словарно кодифицируемых в отечественном литературоведении, приложил необходимые усилия по введению его как необходимой научной дефиниции [см.: Мелетинский, 1976, с. 67, 69, 184, 187–189, 192, 274]. Опираясь на идеи М. М. Бахтина, учёный указывает: «именно своеобразная народная карнавальная античная и средневековая культура оказывается промежуточным звеном между первобытной мифологией-ритуалом и художественной литературой. М. М. Бахтин, таким образом, через анализ “карнавальной культуры” показал фольклорно-ритуально-мифологические корни творчества Рабле и, шире,— литературы позднего средневековья и Ренессанса» [Мелетинский, 1976, с. 146–147]. Разумеется, литературы не только этого периода. Мелетинский указывает на «“карнавальность” драматургии Шекспира (шутовской план, увенчания — развенчания, метафорика материально-телесного низа, пародийно-пиршественных образов)», «Дон Кихота» Сервантеса, «который, по мнению М. М. Бахтина, прямо организован как сложное карнавальное действие»,

Гоголя, в поэтике которого налицо «элементы “карнавальной”, т. е. в конечном счете ритуально-мифологической, образности». М. М. Бахтин также обратил внимание на «судьбу карнавального гротеска в европейской культуре нового и новейшего времени (бытовизация и формализация гротеска в литературе XVII–XVIII вв., субъективный страшный мир романтического гротеска, модернистский и реалистический гротеск в XX в.)» [Мелетинский, 1976, с. 147].

Всё это прямо относится к литературным модификациям (вплоть до XXI века) отпочковавшегося от культурного героя, сочетающего черты демонизма и комизма «образа первобытного плута — *трикстера*, являющегося либо его братом, либо его “вторым лицом”» [Мелетинский, 1990, с. 639; выделено автором цитаты].

В работах отечественных литературоведов постсоветского времени феномену трикстера в литературе и его модификациям отводится должное внимание. Так, И. А. Ильин акцентирует внимание на особенностях постмодернистского термина «авторская маска» (*author's mask*), предложенного в 1985 году американским критиком К. Малмгреном (Malmgren). «Автор как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного трикстера, высмеивающего условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с её шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его “наивностью”, над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия» [Западное литературоведение XX века, 2004, с. 24–25].

В работе Д. А. Гаврилова чётко структурированы и выделены основные черты трикстера: нарушение устоявшихся устоев и традиций, провокация, посредничество между культурными или социальными группами, аморальность с точки зрения принятой этической системы, оборотничество и игра, где перевёрнуты традиционные представления о жизни и смерти [Гаврилов, 2006].

Трикстер — двойник, который передразнивает и делает наоборот. Трикстер — плут, демиург-разрушитель, прожорлив, сексуально озабочен до предела (в повести у Ваньки две жены, летняя и зимняя (официальная), и старшеклассница, репетиторство с которой оканчивается связью и рождением ребёнка). Чаще всего трикстер побеждает, но рано или поздно он может стать жертвой собственной игры и погибнуть страшной смертью. Ваньке свойственны довольно опасные фокусы, такие как карабканье на четвёртый этаж по водосточной трубе под песню «The road to Hell». И всякий раз, когда Ванька пропадает, труп его в первую очередь ищут в местном пруду, то есть мотив нависшей над Ванькой смерти проходит через всю повесть. Поиски его трупа именно в пруду вновь — ещё один пример, позволяющий говорить об отношении Ваньки к водной нечисти.

Но исследователю всегда следует помнить об аналитической аккуратности. Как современный автор-интеллектуал, тем более получивший научный навык и опыт в семинаре литературной критики Литературного института, Марина Палей (будучи порой не чужда и трикстерской авторской маски) предлагает своему читателю и толкователю немало искушений, художественные факты которых, нуждаясь в аккуратной регистрации, одновременно указывают на осторожности в сопоставлениях и обобщениях.

Так, в современной научной литературе отреферированы труды американского литературоведа, теоретика в области афро-американской литературы Генри Луиса Гейтса (Gates). В своей теории афро-американской нарратологии он «использует метафору “означивающей обезьянки” (1988), заимствованную из фольклорной традиции и выражающую суть процесса означивания как не прямой, запутанной коммуникации. Это ироническое перевёртывание расистского стереотипа негра <...>, того, кто существует на задворках дискурса, постоянно играя тропами и воплощая в себе амбивалентность языка. “Означивающая обезьянка” имеет медитативную природу трикстера, превращаясь из собственно героя в движущую силу повествования, в троп. “Обезьяний дискурс” в описании Гейтса “фальшив”, а



означивание призвано не раскрыть, но ещё больше запутать смысл, используя ложные ходы, намёки и многозначность» [Западное литературоведение XX века, 2004, с. 96].

С другой стороны, в диссертационном исследовании «Образ трикстера в модернистской и постмодернистской романной традиции...», появившемся много позже повести «Под небом Африки моей», его автор, У. А. Комиссарова, даёт определение, которое как нельзя более подходит палеевскому Ваньке и подталкивает к выводу о контекстуальной объективности образов трикстеров в современной литературе: «Как правило, трикстер амбивалентен и все его действия не несут в себе “злого умысла”, так как для трикстера важна суть игрового процесса, а не конечный результат» [Комиссарова, 2018, с. 3]. Ещё в начале повести Мазанива отмечает, что «*актёрствовал Ванька напропалую*» [Палей, 2009b, с. 11]. Он был склонен к сумасбродствам и лицедейству, для которого Ваньке обязательно нужны были зрители и восторженная публика.

Наиболее яркими примерами его противоправных и противоречивых действий становятся эпатажное распитие алкоголя на детской площадке и провокация воспитательницы, сорванная лекция про Аввакума, обряд насильственного братания, разлитие с завязанными глазами алкогольных напитков прямо на лекции, взбирание по водосточной трубе на глазах у перепуганных соседей (ловкость, с которой Ванька проделывал этот трюк — отсылка к способности летать некоторых представителей нечисти).

Зооморфность и оборотничество — типичные черты трикстера. Мазанива сравнивает Ваньку и с муравьём, и с богомолем, и с комаром, и с обэриутскими чешуекрылыми. Присущая Ваньке двойственность, связь с потусторонним делает его медиатором, соединителем. Ванька как бы принадлежит двум мирам сразу, и Мазанива очень точно это улавливает.

Ваньку и Мазаниву можно сравнить с персонажами романа «Klemens» — с Клеменсом и Майком. Клеменс, которого Майк называет пришельцем, оказывается таким образом исключён из круга «людей».

Потусторонняя, инобытийная сущность Клеменса постоянно подчёркивается в описании сопутствующих ему зеркал. Клеменса невозможно сфотографировать, запечатлеть на плёнке, его изображение всего затуманено и расплывчато. Мазанива пробует записать Ванькину речь на диктофон, но запись в итоге теряется. Ванька ускользает.

Клеменс для Майкла — посланник судьбы, знак ускользающей иной реальности. Точно так же Ванька — недостижимый и непостижимый для Мазанивы, ускользающий, проводник, посланник.

В финале повести, когда Мазанива гонится за Ванькой на танзанийском рынке, ярко проявляется и Ванькина способность к оборотничеству и перемещению между мирами. Если предположить, что Ванька, с его потусторонней сущностью, не погиб, а перешагнул за грань, в мир по ту сторону, и в финале повести на краткий миг вернулся, поманив за собой Мазаниву, то, проводя параллель с романом «Klemens», мы увидим, что Майк перешагнул в Зазеркалье и ушёл за Клеменсом, оставив после себя записки, а вот Мазанива перешагнуть за грань не смог.

*«Ванька, не бросай меня в этой страшной морилке, не оставляй меня здесь, молю тебя, Христа ради, возьми меня с собой, возьми меня с собой, возьми меня с со...»* [Палей, 2009b, с. 43]. Записывает Мазанива уже в госпитале, выжив после избиения. Он духовно прозревает, признав, что для него жизнь — страшная морилка. Но теперь он обречён остаться в ней.

Мазанива не просто так вспоминает Ваньку и ведёт записки, в конечном итоге разбередившие ему душу и спровоцировавшие видение на рынке, Ванька уже давно стал неотъемлемой частью его души.

*«...знаешь, а я ведь это сразу понял, ещё тогда, когда впервые услышал тебя, ну да, когда впервые вобрал в себя твою речь, я ведь уже тогда, с самого начала, знал, что ты не отпустишь меня вовек, что мы навсегда вместе»* [Палей, 2009b, с. 44].

Мазанива признаётся: *«ведь моя боль, которую невозможно перекодировать в буквы, не заняла много времени, она всегда со мной»*

[Палей, 2009b, с. 43]. Уже было сказано о невозможности точного перевода одного языка на другой, одного культурного кода в другой. Здесь же речь о переводе души в буквы, о переводе незримого и непостижимого в зримое и постижимое. Такой перевод в принципе невозможен. Исходя из этого получается, что человек не может перевести самого себя, познать себя до конца, всегда останется нечто, что невозможно перекодировать.

Ванька, самый близкий друг, оставил в душе Мазанивы неизгладимый след, и с исчезновением Ваньки жизнь потеряла смысл, с окончанием института словесности ушла поэзия, красота. И как отмечает жена Мазанивы: *«Ты просто не любишь жизнь»* [Палей, 2009b, с. 43]. Подобные выводы — результат долгих наблюдений за человеком, и, следовательно, Мазанива уже давно равнодушен к жизни. Страшное открытие совершает Мазанива, когда на полях его сочинений и диплома проявляются написанные химическим карандашом комментарии рецензентов. Мазанива понимает, что в этой культурной среде он — чужой, несмотря на родство с Пушкиным, и этот мир его никогда не примет. Прекрасное настоящее, которое окружало его, перестаёт существовать.

Склонный к самокопанию и рефлексии, Мазанива застревает в прошлом, попадает в круг застойного времени. Только в том опозитизированном прошлом жизнь была яркой и интересной, и чувства были настоящие, а в объективной действительности есть только *«мёртвая цифирь»* налогового инспектора, которая постепенно уничтожает в памяти Мазанивы всё самое прекрасное и дорогое: *«русские разговорные обороты, выпренность поэтических определений, убийственную задушевность мата, фонетическую точность междометий»* [Палей, 2009b, с. 14].

Ванька же время глубоко презирает в принципе: будильник он превратил в пепельницу, плевательницу, как бы плюнув в лицо времени. Он не склонен задумываться о быстротечности человеческого существования. Расположенный к оборотничеству, умеющий исчезать и непостижимым образом перемещаться в пространстве, Ванька имеет совершенно особые

отношения со временем: он существует вне Времени. Оттого Время, возможно, и стёрло в сердце Мазанивы так милые ему русские слова, но образ Ваньки Времени не подвластен. Отметим, если в ранних повестях Марина Палей авторское противостояние идее однонаправленной судьбы выражено в композиционных решениях, то теперь эта задача решается с опорой на фольклорно-мифологические образы.

Мазанива стремится вернуться во времена Ваньки, то есть вернуться в то время, которое вне «*Времени, Забвения и Вечности*» [Палей, 2009b, с. 21], существующее само по себе, в собственной системе координат, и в этом случае Ванька является проводником между двумя реальностями: той, которую герой отрицает, и той, в которой хотел бы жить.

Таким образом, перед читателем предстаёт столкновение идеального и реального. Прошлое — яркое, живое. Настоящее — скудно, выброшено из текста.

Мотив не своей жизни, звучащий в других работах Марины Палей, здесь раскрыт следующим образом: не внешние обстоятельства не позволяют герою жить своей жизнью, а нежелание отказаться от романтических мечтаний о прошлом, заикленность на мифологизированном пространстве-времени не дают герою преодолеть выпавшие на его долю страдания и разорвать круг несвободы.

В романе «Дань саламандре» героиня также живёт в разладе с объективной действительностью. Она уходит то в сновидения, где проживает другие жизни, то в рукотворную сказку на тайной лестнице, и, главное, уходит в отношения с девочкой, отношения, которые с самого начала были сплошь выдумкой и ложью. Героиня романа «Дань саламандре» приходит к выводу, что настоящая жизнь — там и тогда, где чувства были настоящими. И подобно ей Мазанива устремляется туда, где чувства были настоящими.

Интертекстуальность — одна из особенностей творчества Марины Палей. В её текстах встречаются как прямые упоминания других писателей и

рассуждения об их творчестве, так и цитаты, неочевидные отсылки и аллюзии.

Часты отсылки к творчеству Ивана Алексеевича Бунина. Так, к альбому воспоминаний о детстве, повести «Поминовение» эпиграфом выбраны строки из Бунина, и в тексте повести звучат слова Бунина: «Воспоминания, — пишет Бунин, — нечто столь тяжкое и страшное, что существует даже особая молитва о спасении от них» [Палей, 2013d, с. 81]. Мотив тяжести воспоминаний проходит через всю повесть.

Лирическая героиня Марины Палей живёт в мире литературы. Своё детство она сравнивает с другими детствами, она вспоминает «Жизнь Арсеньева», «Детские годы Багрова-внука», «Детство» обоих Толстых и Гарина-Михайловского.

Описывая свои чувства, героиня использует образы из Лермонтова: *«будучи часто ссылаема в Дом из Ленинграда, — я чувствовала себя несчастнее всех на свете, чуть ли не Мцыри, который унижительно приговорён к месту, где он жить не может, но вновь туда возвращается»* [Палей, 2013d, с. 22–23].

Атмосферу, царившую в Доме, героиня сравнивает с рассказом Бабеля «В подвале», *«в котором дядька автора ежедневно сулит домашним, что их глаза вытекут, а дети ещё во чреве матери начнут гнить и распадаться, а бедный дед автора гримасничает “своим синим окостеневшим ртом”»* [Палей, 2013d, с. 23].

Безделье деда противопоставляется безделью бунинских предков, *«кои, живя среди “крайнего дворянского оскуднения”», «сумели сохранить силу, благородство, беспечность и “чудесную в своей легкости и разнообразии талантливость”»* [Палей, 2013d, с. 24].

Ожидание возвращения матери и любовь к ней героиня сравнивает с чувствами героини из рассказа «Фро» Андрея Платонова, вставляя в свой текст объёмную цитату. *«...Не дождавшись ни письма, ни телеграммы от Фёдора, Фрося поступила работать в почтовое отделение письмонсцем. (О,*

как я мечтала о том же, как об избавлении от страха!) Она думала, что письма, наверное, пропадают, и поэтому сама хотела носить их адресатам в целости» [Палей, 2013d, с. 37].

Героиня «Поминовения» познаёт и «внутреннюю эмиграцию», в самые трудные минуты сбегает к Лермонтову и Есенину.

Об интертекстуальности повести «Кабирия с Обводного канала» мы уже упоминали: это и отсылки к фильму «Ночи Кабирии» Федерико Феллини и к «Гамлету» Шекспира, и сатира на Алексея Николаевича Толстого и Льва Николаевича Толстого. К семейной теме Толстого делается отсылка и в повести «Под небом Африки моей»: *«всякая счастливая семья несчастна по своему»* [Палей, 2009b, с. 22].

В повести «Рая & Аад» фиктивный муж-иностранец, сравнивает Раису с женскими идеалами, представленными в русской классической литературе, однако, лишь поверхностно знакомый с русской классикой и не понимающий её глубины, он, *«опечаленный несходством Раи ни с одним из притягательных образцов»* [Палей, 2011b, с. 227], из соображений выгоды соглашается на фиктивный брак. Раиса и её мать тоже воспитаны на русской литературе, но на другой. За образец они берут Дарью из «Тихого Дона» Михаила Шолохова. Здесь Марина Палей цитирует сцену, где Дарья, несмотря на несправедливые упрёки, помогает пьяному Петру. Рассказчик же (первый брачный свидетель) довольно ехидно осуждает подобные отношения, рисуя радужные перспективы, какие были бы у Раисы, если бы она решила не прогибаться.

В этой же повести автор вновь рассуждает на семейную тему и переиначивает «Анну Каренину» Льва Толстого, представляя социальный роман, в котором: *«Анна Аркадьевна знает себе бегаёт к семейному психотерапевту: сначала открыто, с Карениным, затем тайно — с Вронским. Страховая компания визиты с Карениным возмещает, а с Вронским — нет. (Или, допустим, с Карениным возмещает полностью, а с*

*Вронским — только на 14%.) Анна всё глубже, всё отчаянней, всё безнадежней погрязает в долгах... Финал известен» [Палей, 2011b, с. 296].*

Находясь в постоянном диалоге с русской литературой, в повести «Под небом Африки моей» Марина Палей цитирует строки Роберта Рождественского, Николая Олейникова, ведёт полемику с Анной Ахматовой (спор о русскости и нерусскости Гоголя, и Мазанива удачно вписывается в контекст). Полное имя Ваньки — Иван Алексеевич (как у Бунина), а его зимней жены — Наталья Николаевна (как у жены Пушкина).

На протяжении всей повести идёт диалог с Александром Пушкиным, с опорой именно на африканскую линию его жизни. Здесь используются как общеизвестные факты (прадед Пушкина Ибрагим Ганнибал был родом из Эфиопии (Абиссинии)), так и литературные отражения Африки и африканского у Пушкина.

Ю. М. Лотман говорил о «стремлении Пушкина создать себе в литературе вторую биографию, которая служила бы в глазах читателей связующим контекстом для его произведений» [Лотман, 1995, с. 71].

Если, создавая прекрасные стихи об Италии, в которую его тоже не отпустили (как и вообще за границы России), Пушкин делил Италию со всеми другими поэтами, воспевавшими её в стихах, то Африка была только его. Став частью его Я, тема Африки получает у него свою художественную трактовку, это всегда нечто «далёкое, романтическое, свободное, экзотическое, недостижимое, иногда пугающее, часто чудесное, но, как правило, всегда дихотомическое» [Кувшинов, 2015, с. 45]. Далёкая и романтическая Африка противопоставляется России как противопоставление мира желанного и мира обыденного.

Африка — поэтическое место, полное творческой свободы, где поэт мечтает оказаться, но в то же время он понимает, что и в этом прекрасном месте он будет безмерно тосковать по родине. Потому что и родину он любит, несмотря на то, что родина относится к нему как к пленнику.

Для пушкинского мифа очень важна линия «потомок негров». Мифологический герой обязательно рождается каким-то экзотическим образом. Для России того времени потомок негров — это «искомая экзотичность» [Шеметова, 2011, с. 35], то, что необходимо, чтобы мифологема заиграла. Но Мазанива живёт в другое время, и его попытка создать мифологему «потомок Пушкина» оборачивается громким провалом и выливается в едкие высказывания раздражённых редакторов оставить Пушкина в покое.

К концу 1980-х годов образ негра, и в частности африканца, в советском обществе теряет романтический налёт. «В глазах “простого советского человека” предперестроечных лет Африка теряет былую экзотичность и социальную привлекательность. Расхожим становится представление о том, что чернокожие студенты — попрошайки и спекулянты, имеющие возможность с выгодой ездить за рубеж. Их винят и в том, что они непристойно ухаживают за белыми девушками» [Богданов, 2014, с. 134–135]. Так что, если Пушкин, используя мифологему «потомок негров», был оригинальным и экзотичным, то Мазанива Мвунги был всего лишь очередным африканцем, который приехал на учёбу в Советский Союз.

Когда на полях его рукописей проявляются тайные комментарии редакторов, Мазанива ощущает, что чудесная страна, культура, с которой он чувствует родство (*«род наш происходит из того же колена, что род Великого Русского Поэта»* [Палей, 2009b, с. 13]), его категорически отвергает. Прочитав комментарии на полях дипломной работы, Мазанива в поисках утешения бросился пересматривать рукописи художественных произведений. Но и здесь его ждало ещё большее разочарование:

*«На полях рукописей “новые смыслы” оказались ещё похлеще, чем в дипломе: одни редакторы (в отличие от профессоров, не ограниченные даже формальными рамками процедуры) шлифовали на мне, безгласном оселке, свои мёртвые графоманские косы; другие же, пользуясь*



*невидимостью химического карандаша, непринуждённо выплескивали “тёмное бессознательное”»* [Палей, 2009b, с. 35].

Мазанива любил русскую словесность, собирался в аспирантуру, но русская словесность жестоко и бесцеремонно его отвергла. Что же ему остаётся? Тут нужно заметить, что за время учёбы в РИИСе Мазанива не посетил ни одного мероприятия, организованного танзанийским культурным атташе. Таким образом, от танзанийской культуры он оторвался, а русская культура его не приняла.

Мазанива замечает, что эта страна подарила ему много надежд и мечтаний, а *«ведь именно надежды и мечтания являются главными компонентами человеческой жизни»*, ибо без них *«рамки этого мира <...> обнажают простую и страшную суть канареечной клетки»* [Палей, 2009b, с. 29]. И вот, подарив столько мечтаний и надежд, эта страна все надежды и мечтания и уничтожила. Мазанива признаётся: *«мне уже навсегда будет тошно жить в любой, совершенно без разницы в какой, точке планеты!»* [Палей, 2009b, с. 34]. Так жизнь Мазанивы и стала страшной морилкой.

Примечательно, что крушение всех надежд и мечтаний связано с обмыванием диплома, на которое Мазаниву благословил его предок (Мазанива мысленно спрашивал благословения и совета), и обряд одностороннего братания, который случайно устроил Ванька.

В финале повести Мазанива вспоминает строки Пушкина: *«Придёт ли час моей свободы?..»* (Евгений Онегин, глава 1, строфа L). При этом Мазанива никак не может вспомнить последние две строки: *«где я страдал, где я любил, / Где сердце я похоронил»* [Пушкин, 1937, т. 6, с. 25–26].

Мазанива чувствует себя несвободным и сравнивает свою несвободу с пушкинской, но в том-то и разница, что, будучи пленником в своей стране, не имея высочайшего разрешения на заграничные поездки, Пушкин оставался духом свободен. Мазаниву никто насильно пленником не делает, кроме него самого. И хотя он волен в любой момент купить билет и отправиться куда угодно, духовно он несвободен: он не пережил крушения

надежд и мечтаний и загнал себя в ловушку из воспоминаний о прошлом и фантазий о Ваньке. В то время как у Пушкина надежды и мечтания оставались, и в своей тоске он любил и Россию, и Африку, Мазанива же не любит ничего, и мечты его разбиты. Более того, Пушкин от жизни принял и любовь, и страдания, Мазанива же не смог принять жизнь во всей её полноте. Для Мазанивы свобода — это смерть. Но и умереть у Мазанивы не получается.

Важно, что тема принятия жизни во всей её полноте обозначена ещё в начале повести. Преподаватель РИИСа разбирает сцену из «Жития протопопа Аввакума». «Она же, вздохня, отвечала: “добро, Петрович, ино ещё побредём”» [Житие протопопа Аввакума, 1960, с. 78]. Протопопица судьбу принимает. В отличие от Мазанивы, у которого нет сил терпеть.

В той же сцене Ванька прерывает преподавателя, который вопрошает: *«И что Аввакум огнепальный-то жёнушке своей ненаглядной речёт, над ямой глубокой низко склонившись?»* [Палей, 2009b, с. 12]. Но Ванька не даёт преподавателю процитировать финальное «до самой смерти», выкрикнув своё фирменное: *«Больше литра не пе-е-е-ей!»* [Палей, 2009b, с. 13]. Таким образом, Ванька спорит с необходимостью страдать. Каким-то непостижимым образом Ванька живёт не страдая. Он только любит жизнь и наслаждается ею. Он беззаботен, и страдания превращает в радость. На долю же Мазанивы, наоборот, выходят одни страдания.

Пока Ванька и Мазанива были вместе, они дополняли друг друга. Мазанива и Ванька были одним целым, но в объективной действительности — из-за физической гибели Ваньки и отъезда Мазанивы это целое распалось. Оно осталось лишь в воспоминаниях, за которые Мазанива цепляется. Трагедия Мазанивы — в неумении принять жизнь во всей полноте.

При том, что поиск счастья — чуть ли не главная пушкинская тема, во всех произведениях поэта волнует проблема счастья. Вспомним: «На свете счастья нет, но есть покой и воля...» или «Я думал: вольность и покой

Замена счастью. Боже мой! Как я ошибся, как наказан!» [Лоуэнфельд, 2018: 235–236; Пушкин, 1977, т. 3, с. 258; Пушкин, 1937, т. 6, с. 180].

Мазаниве, как и Пушкину, цыганка нагадала смерть от «белой головы». Белой головой оказывается Ванька, явившийся Мазаниве на танзанийском рынке уже седым, с белой головой. Именно после этой встречи Мазанива духовно прозревает и осознаёт, что живёт в страшной морилке. Однако признание в нелюбви к жизни означает духовную смерть. И, следовательно, после духовной смерти Мазанива остаётся доживать в этом страшном аду, неспособный вернуться в настоящую жизнь, полную красок. Неспособность вернуться в настоящую жизнь означает — смерть.

Следует также отметить ещё одну важную подробность. Ванька был талантлив с рождения, он был вундеркиндом, и его постигла нелепая и печальная судьба всех вундеркиндов: он вырос и перестал таковым быть. То есть, в некотором смысле он пережил ту же травму, что и Мазанива, когда прочёл комментарии рецензентов. Впрочем, текст не даёт каких-то дополнительных материалов, чтобы сделать вывод о духовной смерти или не-смерти Ваньки, поскольку, описывая внешние события, связанные с Ванькой, Мазанива всё же говорит о своём внутреннем мире, и что происходило в загадочной русской душе Ваньки, читатель никогда не узнает.

Таким образом, конфликт человека и страшной морилки заключается в том, способен ли человек в полной мере принимать и любовь, и страдания. Ибо любовь невозможна без страданий. Только переживая по-настоящему и любовь, и страдание, возможно жить.

Мазанива в отличие от Пушкина не понял главного смысла тезиса: «Где я страдал, где я любил, / Где сердце я похоронил».

В жанре повести раскрывается определённый аспект отношений человека и действительности, постигаемый как процесс, то есть в становлении и развитии. Повесть всегда сводится к диалогу, к контрастному соотношению всех пластов и элементов художественного мира. Повести свойственна сосредоточенность на выявлении основных, ударных

противоречий времени и его главных тенденций, именно ей присуще выделение самых «болевых» проблем из массы вопросов времени, именно повесть ориентирована на тщательный анализ самого процесса развития и разрешения данного, главного противоречия.

Отношения человека и действительности в творчестве Марины Палей строятся как отношения враждебные. С. Беляков сравнивает творчество Марины Палей с прозой Достоевского: «Марина Палей, подобно Ивану Карамазову, мира Божьего не принимает, но не принимает отнюдь не по карамазовски», вспоминая, но не называя другого персонажа Достоевского [Беляков, 2009, URL [1]], о чём ещё речь пойдёт далее. В «Под небом Африки моей» герой проживает от «надежд и мечтаний» до «страшной морилки» и, в конце концов, вынужден признать, что он не любит эту жизнь. В этой повести не столько ударное противоречие конкретного времени, сколько противоречие вневременное, всевременное — это вопрос о том, что даже если жизнь душит человека, и объективная действительность не соответствует внутреннему миру человека, необходимо уметь принять это страдание достойно и прожить его.

С другой стороны, в повести болевая точка — это одиночество человека, неспособность, нежелание или неумение примириться с действительностью, желание соприкоснуться с некой прекрасной тайной и сбежать от объективной действительности.

\* \* \*

Как отмечал Н. Л. Лейдерман, разные жанры имеют разные возможности художественного освоения действительности. Каждый жанр — это особая, отличная от других система художественно-завершающего оформления действительности в целостный образ мира [Лейдерман, 2010, с. 214].

«Под небом Африки моей» сочетает признаки повести и жанров записок и путешествия. Это повесть о вневременном конфликте человека с самим собой и с действительностью.

В повести «Кабирия с Обводного канала» конфликт человека и действительности заключается в том, что душа человека обречена быть заключённой в брэнную плотскую оболочку, и со смертью тела всё заканчивается. В то время как для Мазанивы смерть — это свобода, освобождение от физического тела и переход в то состояние, где он сможет соприкоснуться с Ванькой; для Раймонды нахождение в физическом теле — это счастье, это возможность реализовать себя. Пафос этой повести в счастье проживания и принятия жизни с её радостями и невзгодами.

В повести «Поминовение» героиня, в отличие от Мазанивы, прощается со своими воспоминаниями, чтобы жить дальше.

В повести «Евгеша и Аннушка» речь идёт о тесной привязанности к земной жизни (Евгеша и рассказчица) и отдыхе от жизни, постепенном отходе и уходе (Аннушка). В повести также звучит конфликт бытового и духовного. Реальность коммуналок лишает возможности существовать по-человечески. Поэтому героиня не может не думать о том, что со смертью Аннушки освободилось бы место, но в то же время ужасается своим мыслям. Годы спустя Аннушка и Евгеша останутся только в воспоминаниях героини, несмотря на то что суровая объективная действительность сделала всё возможное, чтобы ни следа от этих старух не осталось. В этом случае воспоминания — способ продления и сохранения жизни.

Через всю повесть проходит мотив порядка и беспорядка. Постепенно рассказчица подводит нас к мысли, что кроме земного, есть ещё — высший, небесный порядок, гармония бытия, и как бы ни была несправедлива и ужасна эта страшная морилка — порядок бытия ей не сломать.

Счастье для автора в том и заключается, чтобы принимать эту жизнь во всей её полноте, со страданием и любовью.

Таким образом, систематизация раннего творчества Марины Палей позволяет сделать вывод, что в его малой прозе художественно развивается идея о необходимости принятия жизни во всей её полноте. Осмысление этой проблемы в разных жанровых формах (работа со структурными элементами текста, циклизация, святочный рассказ, соединение повести и жанра записок и путешествия) приводит к акцентированию разных сторон этой темы (круг несвободы, любовь и конфликт с Родиной, противопоставление пространства города и пространства природы, ношение маски и следование своему сердцу, мечту и бунт как стремление вырваться из замкнутого круга обстоятельств).

## ГЛАВА 2. РОМАННЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ПАЛЕЙ: ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВЫХ ПАРАДИГМ

Одной из заметных особенностей современной прозы крупных форм стали жанровые модификации романа [Серова, 2015]. Это предопределено тем, что, по проницательному замечанию М. М. Бахтина, «роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности» [Бахтин, 1975, с. 451]. Жанровые подзаголовки в романах Марины Палей: роман-бунт, памфлет-апокриф, петербургский роман, роман-притча — сами по себе выразительная иллюстрация к открывшему свою универсальность тезису М. М. Бахтина о том, что «роман стал ведущим героем драмы литературного развития», наилучшим образом «выражая тенденции становления нового мира» [Бахтин, 1975, с. 451]. Эти подзаголовки указывают на то, какая жанровая парадигма была переработана автором, и задают читателю определённые начальные координаты, но при этом часто происходит слом читательского ожидания.

Т. Н. Маркова отмечает, что на рубеже XX–XXI веков, в условиях кризиса традиционных ценностей, разрушается и традиционная техника художественного анализа взаимоотношений человека и мира. Установка современной литературы на жанровый эксперимент активно воплощена и в работе современных писателей с крупной формой. «Авторское жанровое определение задаёт образ, который становится значимой частью текста, включается в образную структуру произведения» [Маркова, 2011, с. 290]. Продолжая жанровые исследования М. Ю. Звягиной, Т. Марковой, И. В. Некрасова и Ю. В. Лапшина также отмечают, что жанровые номинации в заголовке, активизируя читательскую память жанра, выполняют и сюжетобразующую функцию, «становятся одним из сюжетобразующих

факторов, направляют внимание на “план содержания”» [Некрасова, Лапшина, 2018, с. 349].

Во второй главе настоящей диссертации будут рассмотрены романы Марины Палей:

«Ланч» (2000 (Волга, 2000, № 4; «Инапресс», 2000; «Эксмо», 2012)),

«Klemens» (2005 (Нева, 2005, № 2–3; «Время», 2007; «Эксмо», 2012)),

«Жора Жирняго» (2007 (Урал, 2007, № 2; «Эксмо», 2012)),

«Дань саламандре» (2010 (Урал, 2010, № 7–8; «Эксмо», 2012)),

«Хор» (2010 (Волга, № 7–8; «Эксмо», 2012)),

«Залётный восторженный бомж» (2020, рукопись, предоставленная автором).

Говоря о романах Марины Палей, будем помнить, что параллельно продолжается и работа с малой прозой, и поиски в драматургических формах.

Герои романов Марины Палей — духовно богатые одиночки, которые сталкиваются с пошлостью социально-бытовых обстоятельств и непримиримой враждебностью действительности. В работе о ранней прозе Марины Палей Л. Х. Насрутдинова отмечает, что герои постоянно балансируют на зыбкой грани между жизнью и смертью. Это справедливо и в отношении романов. Героиня романа «Дань саламандре» пребывает между объективной реальностью и сном, при этом сон оказывается более настоящим, чем иллюзорная действительность. Герой романа «Хор» проходит через экзистенциальный опыт одиночества, отчуждения и непонимания и в результате совершает самоубийство. Герой романа «Klemens» и вовсе уходит в Зазеркалье. Все главные герои романов ощущают полноту жизни, но вместе с её полнотой они остро ощущают и конфликт с жизнью действительной, ощущают мнимость мира. И для героя этот конфликт часто заканчивается поражением. В каждом из романов данное противостояние показано с определённой точки зрения, чем и обусловлен выбор жанровой парадигмы.



## 2.1. Роман-бунт «Ланч»

Роман-бунт «Ланч» вошёл в шорт-лист премии «Букер-Smirnoff» (2000). Впервые опубликован в журнале «Волга», № 4 за 2000 г. и в издательстве «Инапресс», 2000, затем в издательстве «Эксмо», 2012. В критике, которая ждала чего-то в духе «Евгеша и Аннушки», «Ланч» вызвал отторжение. Была отмечена нежизнеподобность главного героя, за которым стонет обиженный на мир автор, «стоящая за якобы рациональным рассуждениями, нагая и незащищённая эмоция, которая по существу и является подлинным автором текста», что в итоге даёт текст «жалкий и мертворождённый» [Ремизова, 2000, с. 7].

«Ланч» — это бунт против пошлости жизни, беспросветных будней и опостылевшего круговорота. Едкий текст, состоящий из сарказма, иронии и ощущения бесперспективности жизни. У героя нет имени, это обобщённый тип, порождение современного общества, но порождение, бунтующее против такой жизни.

В романе-бунте «Ланч» предстаёт образ человека, уставшего от общества, от беспросветных будней, от повседневности, от вечной и бессмысленной борьбы за ежедневное выживание. М. Ремизова отмечает, что в этом романе изображено состояние одиночного заключения, когда герой, добровольно оборвав все связи с миром, целиком и полностью отдаётся своей мрачной меланхолии, тогда одиночество становится его тюрьмой, а сам герой своим главным тюремщиком [Ремизова, 2001]. «Герой — составитель биржевых отчётов, но внутренне человек незаурядный, обладающий аналитическим складом ума» [Ализаде, 2017, с. 35]. Этого биржевого маклера можно сравнить с героем повести «Под небом Африки моей», налоговым инспектором, человеком, занимающимся скучной работой, но внутренне свободным. Однако, переживая конфликт непринятия действительности, оба героя выражают протест по-разному. Мазанива погружается в опозитизированное прошлое, а безымянный герой «Ланча»

пишет трактат, в котором изливает всю накопившуюся желчь. Но герой повести «Под небом Африки моей» живой мечтатель, сердечно привязанный к погибшему другу, а героя «Ланча» «характеризуют моральная усталость, отсутствие динамизма и сердечной близости» [Ализаде, 2017, с. 36]. Герой «Ланча» совершенно один в огромном враждебном мире. Таким образом, в романе конфликт человека и враждебного к нему города предстаёт как бы в своей крайней степени, в заострённой ситуации. В повести «The Immersion (Погружение)», написанной примерно в то же время, что и «Ланч», также конфликт человека и действительности будет доведён до абсурда, а пути выхода из него будут малоэффективными. В более поздней повести «Под небом Африки моей» анализ экзистенциальной сути конфликта показан шире за счёт более глубокого погружения во внутренний самоанализ героя. Если у героя «Ланча» доминирует «трагическое ощущение непрочности мира, бесперспективности жизни, распада даже устоявшихся нравственных канонов» [Ализаде, 2017, с. 36], выраженное в едком, но одностороннем по содержанию Трактате, то у Мазанивы Мвунги ощущение несправедливости мира и глубокой тоски о прошлом связано и с поисками себя (и пока невозможностью найти). В этом смысле герой Марины Палей эволюционирует от более одностороннего изображения крайней ситуации к более полному и разностороннему изображению жизни: тенденция, характерная для поздних поэтических сборников.

В первую очередь содержание Трактата героя «Ланча» посвящено конфликту героя с городом, который он ненавидит и который у него вызывает отвращение:

*«Всей моей кожей я с невыносимой гадливостью ощущаю паскудно-влажные сосуды этого животного, в которых течёт вперемешку моча, кровь, смердящие каловые массы всех оттенков и консистенций, блевота, помойная жидкость фановых труб, серые щелочные воды с эпителиальной взвесью и волосами, сперма и контрацепты, вонючие околоплодные воды из*

*половых путей самок, последняя земная грязь после обмывания трупов»* [Палей, 2000, с. 187–188].

Герой устал жить в этом городе, в этом обществе, в этом мире: *«Я устал. Я не понимаю, почему, чего ради я должен, должен, обязан постоянно себя защищать. Нападать, защищаясь. <...> Я устал. Я смертельно устал. Я устал уставать»* [Палей, 2000, с. 112].

Бой на ринге никогда не прекращается. Герой падает, встаёт, и начинается новый раунд. И так до бесконечности. Каждый день. Единственный выход — после очередного пропущенного удара и падения — не вставать. Если героиня повести «Евгеша и Аннушка» в момент отчаяния думает о том, что кому-то необходимо физически выбить, то герой романа «Ланч» решает, что выбить должен не кто-то, а он сам. Персонажи пьесы «The Immersion (Погружение)» стремятся не выбить, но перейти в другую объективную действительность (переехать в другую страну), то есть, говоря словами героини «Евгеша и Аннушка», всё-таки изменить «ареал обитания», но в итоге выбывают физически. В сценарных имитациях «Long Distance, или Славянский акцент» героям, казалось бы, удаётся вырваться за пределы заданной среды обитания, но новая среда оказывается если не откровенно враждебной, то, во всяком случае, чужой и непонятной. Таким образом, в творчестве Марины Палей нарастают отчаяние, чувство безысходности, а границы объективной действительности постепенно расширяются от пределов города до пределов всего мира.

Как уже было и будет отмечено, для духовно богатого героя Марины Палей характерны бунт и мечта. Определение «бунт», вынесенное в жанровый подзаголовок, акцентирует внимание читателя на главной теме и в то же время обозначает, что данный роман является и бунтом самого автора против тех сложившихся обстоятельств, которые наблюдает автор. Выражению идеи бунта против действительности подчинено всё строение романа. Сюжет представляет историю о том, как пишется Трактат, выражающий бунт, с саркастическим и уничижительным разбором общества

и окружающего мира. Завершается действие чтением Трактата (приведены обширные цитаты) и его последующим сожжением. Ибо, высказавшись полностью, герой больше ничего не имеет. Бунт героя так и остаётся протестом для себя и заканчивается поражением.

Роман «Ланч» является тем бунтом, тем Трактатом, который герой хотел бы явить миру.

Как уже было отмечено в первой главе настоящей диссертации, отличительными чертами духовно богатого героя Марины Палей, стремящегося вырваться из унижительных социально-бытовых обстоятельств, являются бунт, мечта и творчество. Бунт — это и духовное качество личности, и жанровая дефиниция. Необходимо также рассмотреть, как роман «Ланч» вписывается в канон сатиры.

Сатира — это изобличение пороков с целью их осмеяния. Однако в отличие, например, от романа «Жора Жирняго», в котором действительно изобличается, порицается и осмеивается некоторое общественное явление, в романе «Ланч» Трактат полон гнева и усталости, обнажая порочность общества, герой ещё не дошёл до высмеивания порочности и порицания, он скорее изливает душу и говорит о наболевшем.

Роман «Ланч» является не текстом именно сатирическим, а текстом бунтующим, текстом — взрывом, что и выражено в жанровом подзаголовке. Им, в частности, подтверждается высказанное Ю. Н. Тыняновым ещё в 1927 году положение, что «роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, сменяющимся от литературной системы к системе материалов, сменяющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют» [Тынянов, 1977, с. 274–275].

Идея бунта, резкой критики и непримирения будет постоянно возникать и в других произведениях Палей: трагикомедии-буфф «Погружение», многих поэтических текстах, в главе об Азербайджане в

сценарных имитациях. В интервью Н. Рубановой Марина Палей так обозначила свою позицию: «“свет” (катарсис, непобеждённость личности) называется для меня в назывании вещей своими именами» [Рубанова, 2007, с. 13].

В творчестве Палей «бунт» не только жанровое обозначение, но и своеобразная философская категория, выражающая отношение к современному обществу.

## 2.2. Арт-роман «Klemens»

Следующий роман Палей «Klemens» был опубликован во втором и третьем номерах журнала «Нева» за 2005 год, затем вышел отдельной книгой, в издательстве «Время», 2007, затем в издательстве «Эксмо», 2012.

Лев Данилкин, признавая поразительное чувства языка автора, замечает, что он «упивается своим сырым горьким отчаянием», которое, однако, не приносит ни автору, ни читателю катарсиса [Данилкин, 2007], а критика почти сразу же определила роман как «провокативный арт-роман» [Сафронова, Знамя, 2008, №9].

Роман «Klemens» — история любви двух душ, хотя часто в этом романе видят именно гомоэротическую любовь, что в корне неверно: для художественного мира Марины Палей важно именно духовное наполнение событий, а не пол и гендер физической оболочки. В романе показана «любовь ради любви», освобождённая от всего наносного [Рубанова, 2006, с. 13 [1]]. По словам критика Анны Кузнецовой, «в личном аду героя эта любовь выглядит настолько неизбежной, что пол здесь — дело последнее» [Кузнецова, 2008, с. 231]. Н. Рубанова определяет роман как вызов на бой «метафорического зла», явленного как «варварство высших приматов», отражённого в «их перверзном и уродливом “гуманизме”, слепоглухоте как врождённом их свойстве» [Рубанова, 2006, с. 12 [1]]. И всему этому уродству, по словам критика, противостоит любовь абсолютная. Арт-роман,

артистичный роман — сочетание потусторонности с изяществом и профессионализмом, «игра контрастов на грани дозволенного» [Рубанова, 2006, с. 13 [1]].

В романе звучит и невозможность прикоснуться к другой душе: «*Я хочу невозможного: быть понятым именно тобой, Клеменс*» [Палей, 2012b, 112]. Клеменс для Майка неуловим, всё время ускользает, и даже на фотографии его изображение всегда смазано.

Е. Сафронова возводит роман «Klemens» в «разряд философских художественных произведений, формирующих некую мировоззренческую концепцию» [Сафронова, 2008, с. 213] и отмечает немаловажную для понимания романа деталь: «человек — это “живое зеркало”, которое отражает душу друга или возлюбленного» [Сафронова, 2008, с. 213].

Майк, герой и рассказчик, — ещё один вариант духовно богатого одиночки, который чувствует себя чужим, не может найти себе равного и обречён соседствовать с пошлостью.

*«С людьми разговаривать трудно<sup>7</sup>. Что ни скажешь (если говорить, что думаешь) — всё идёт категорически вразрез с какими-то регламентациями. Поэтому, когда только начинаешь выдавать свою реплику, тебе сразу дают понять, что она не из этой пьесы. Суфлёры шипят — они считают себя “единственно правильными”, но почему-то находятся в преисподней — и вот оттуда, из преисподней, эти суфлёры шипят: ты не должен так говорить, ты не должен так думать, ты не должен так чувствовать — а должен говорить, думать и чувствовать так: как написано. Где?! — хочется крикнуть мне»* [Палей, 2012b, с. 112].

В романе изображён мир, где всё подчинено определённым правилам, и у каждого в этом обществе роль. Майк свою роль ненавидит. В этом отношении роман «Klemens» переключается с драматургическим триптихом

---

<sup>7</sup> В редакции 2005 года: «*С людьми разговаривать невозможно*». Редакция 2005 года подчёркивает невозможность наладить контакт в то время, как более поздний вариант в первую очередь подчёркивает именно сложность и трудность общения с людьми, однако, как нам видится, попытки приблизиться к пониманию ещё делаются.

«Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», где жизнь представлена как игра навязанных обществом ролей. Как доказывает пьеса, что человек не только является рабом, жертвой той маски, которую ему навязало носить общество, но и может через творчество (танец) сбросить эту маску, стать собой и прикоснуться к другой душе. Майк в этом плане терпит поражение. Тема поиска равного себе (собрата) будет наиболее полно реализована в поэтических книгах Марины Палей (см. соответствующую главу).

В романе «Klemens» показано противопоставление человека, наполненного смыслом и внутренним миром (Майк), и человека пустого, встающего в позу и что-то из себя изображающего (жена Майка). И в этой же паре реализована и традиционная для Палей тема несчастливого, вредного брака/семьи. Семья — это всегда трагедия для человека духовно одарённого. Противопоставление любви и семейной жизни отмечает и критик Е. Сафронова: «противовесом возвышенной Любви, которую несут в мир смешные Клеменсы, служит бюрократически-обывательская, “освящённая” штампом в паспорте Майка и его супруги, удостоенной огромного спектра неуважительных эпитетов, но ни разу не названной по имени» [Сафронова, 2008, с. 215].

Структурно «Klemens» представляет своего рода записки, написанные евреем-петербуржцем с непетербургским именем Майк. Записки посвящены описанию жизни Майка и его знакомству с непостижимым человеком по имени Клеменс.

Клеменс — одновременно и персонаж, о котором рассказывает автор записок, то есть объект, и в тоже время субъект, то есть автор вступительного слова и человек, который эти записки высылает знакомому издателю. Здесь мы видим стремление автора настоящего дистанцироваться от автора записок, причём дважды, тем самым усилив самобытность записок. К тому же повествование от первого лица имеет некоторую односторонность: рассказчик может постигнуть и реализовать только свой внутренний мир, но не может постигнуть внутреннего мира чужого, что особенно важно для

данного произведения и проявляется в характере отношений Майка и Клеменса, Клеменс так и остаётся для Майка непознанным и неуловимым.

Необходимо подробнее остановится на заглавии-имени. Клеменс (Clemens), он же Клемент, или Климент, в переводе с латинского означает «милостивый». По другой версии имя имеет греческое происхождение и означает «виноградная лоза» от слова klēmātinós [Словарь имен, 1997, с. 127].

В романе «Klemens» возникает и ещё один автор. Марьяна Галицкая. Подставной автор, выдуманный Мариной Палей и введённый в повествование в виде вставных глав-рассказов, которые отражают детство и юность лирической героини (вероятно, с автобиографическими чертами самой Марьяны Галицкой), а по содержанию и мрачным чёрным тонам перекликаются с тем, что о своём детстве и юности рассказывал Майк. Отметим, что все авторы-персонажи — Майк, Марьяна Галицкая, Мазанива Мвунги из повести «Под небом Африки моей», Том Сплинтер из романа «Жора Жирняго» — имеют черты, пересекающиеся с биографией автора настоящего или с историями в иных произведениях автора.

Марьяна Галицкая принципиально пишет только на иврите. Её рассказы переводит некий Джордж, друг Майка, и отсылает собственно Майку, который затем включает их в свои записки. Отметим, что Майк и Джордж (как и Том Сплинтер) — имена не русские, но предполагается, что персонажи, их носящие, — представители русской культуры. В несовпадении происхождения имени и происхождения-проживания персонажа кроется разлад человека и его родины. Как Мазанива Мвунга, этнический танзаниец, сердцем тянется к им же самим выдуманной России, так еврей-петербуржец Майк, носящий нехарактерное имя, всячески стремится вырваться со своей родины, но родины не в географическом, а в экзистенциальном смысле. Экзистенциальный разлад с родиной — ситуация, когда человеку, духовно богатому, неуютно в пошлом мире. И с экзистенциальной точки зрения совершенно не важно, характерно ли имя героя для данной страны или нет.



Марьяна Галицкая — двойник Майка, который в свою очередь является как самостоятельным образом, так и воплощением некоторых мыслей самой Палей, например, мысли о невозможности понимания между людьми и концепции невозможности существования счастливого брака. Эти не раз возникающие темы — значимая часть творческого мировоззрения Марины Палей.

Также Марьяна Галицкая имеет нечто общее и с автором настоящим, например, и Палей, и Галицкая учились в медицинском.

Таким образом, персонажи и вымышленные авторы содержатся во внутреннем мире автора настоящего, и их появление в тексте становится воплощением тех или иных граней сознания автора настоящего. Поскольку человек многогранен, часто противоречив и по-разному проявляет себя на разных жизненных этапах и в разных обстоятельствах, то, в зависимости от идей произведения, в созданных персонажах могут проявляться разные черты автора. Именно этой особенностью человеческой природы обусловлено разнообразие вымышленных авторов.

В романе «Klemens» необходимо обратить внимание на ещё один примечательный момент. В Германии Майк преподаёт основы перевода группе студентов. В качестве упражнения его группа переводит с иврита на английский «отрывки из книги Иосафата Ха-Леви “Право не быть рождённым” с предисловием Эмиля Мишеля Чорана (Cioran)» [Палей, 2012b, с. 310].

Если Эмиль Мишель Чоран — известный румынско-французский мыслитель и писатель (1911–1995), то подтвердить существование Иосафата Ха-Леви и его книги «Право не быть рождённым» — проблематично, так как поисковая система не выдаёт ничего похожего ни на русском, ни на английском, ни на иврите<sup>8</sup>. Из содержания отрывков, где описаны события, имевшие место во время и после Второй мировой войны, можно лишь сделать вывод, что Иосафат Ха-Леви — автор XX века. Поскольку в

<sup>8</sup> Был использован google-переводчик.

произведении уже появлялся вымышленный автор, то правомерно предположить подобный ход и с Иосафатом Ха-Леви. В случае, если Иосафат Ха-Леви — писатель вымышленный, отметим, что для придания достоверности автором предисловия к его книге объявлен реальный человек.

Отрывки из книги «Право не быть рождённым» каждый студент переводит по-своему, внося новые сюжетные повороты, но сохраняя дух оригинала. Немаловажно то, что перевод с языка на язык, с одного культурного кода на другой, никогда не бывает точным, часть смысла всегда искажается. Примечательно, что Майк, так страстно желающий быть понятым аутистом Клеменсом, сам переводчик и как никто другой знает эту особенность перевода. Таким образом, пространство романа — это пространство постоянных переводов, пересказов, сопоставления историй, попыток перевести душу с языка этой души на язык другой души. Тем не менее понимания и узнавания не происходит. Тема невозможности точного перевода и несовпадения культурных кодов и, как следствие, невозможность понимания реализована в сценарных имитациях «Long Distance, или Славянский акцент», а творческие порывы, танец, музыка, любое другое творчество — попытка преодоления стены непонимания, искусство — универсальный язык перевода одной души на язык другой. В этом отношении очень символично будет название авторской поэтической серии «Универсальный донор».

Относительно названия «Право не быть рождённым» отметим, что схожая идея высказывается в романе «Хор», когда автор напрямую вторгается в текст и обращается к Андерсу: *«Твой первый крик при появлении “на свет” будет официально зафиксирован как жалоба истца, которого, нимало не спросив, лишили законного — законного “по умолчанию” — права быть нерождённым»* [Палей, 2011b, с. 194]. Герой изначально, с самого рождения — другой, инаковый, чуждый и чужой в этом мире, но он был вытолкнут в этот мир, где он обречён на страдания, рождён против его воли. Недаром С. Беляков определяет этот роман как роман «о несовместимости

человека с окружающим миром» [Беляков, 2008, URL [1]]. Это ещё одна вариация мотива одиночества как тюремного заключения и поиска выхода, появившегося в романе-бунте «Ланч».

Дистанцирование автора настоящего от текста и передача его вымышленным авторам и переводчикам — это попытка показать сложность человеческой души, усилить ощущение экзистенциального одиночества, показать невозможность точного перевода, то есть читатель всегда знакомится именно с переводом и собственным восприятием этого перевода, но оригинал, глубина человеческой души в полной мере не может быть познана. Душа остаётся непознанной. Как писала в своей рецензии Н. Рубанова, роман «Klemens» «обращается к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и безучастных кораблей» [Рубанова, 2006, с. 13 [1]]. С ней соглашается и С. Беляков: проза Палей «об огне и сосуде, грубом, дурно слепленном, уродливом, мертвом сосуде и об огне, о живом огне» [Беляков, 2009, URL].

### **2.3. Авторская интерпретация жанрового окказионализма «памфлет-апокриф»: роман «Жора Жирняго»<sup>9</sup>**

Жанр романа «Жора Жирняго» (Урал, 2007, № 2; «Эксмо», 2012) обозначен как памфлет-апокриф. Памфлет, злободневное и резко-обличительное произведение, всегда направлен против общественно-политического или эстетического явления или общественного деятеля и рассчитан на широкую аудиторию. Апокриф как литературное произведение подразумевает сочетание евангельской фабулы и романного сюжета. В романе Марины Палей дан сатирический образ писателя Жоры Жирняго, при

---

<sup>9</sup> Материалы данного раздела представлены в статье: *Леднева Д. М.* Проблема отношений автор – текст – читатель в творчестве Марины Палей // Автор – текст – читатель : теория и практика анализа. Материалы Седьмых Международных научных чтений. Калуга, 2020. С. 47–54. ; *Леднева Д. М.* Образ современного героя в творчестве Марины Палей // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков : монография / О-23 кол. авт.; отв. ред. Н. В. Ковтун. — М. : Флинта ; Красноярск : Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2022. (универсалии культуры. — вып. XIII). С. 245–256.

этом многочисленные подробности и ссылки на реальных исторических лиц, позволяют установить прототип. Таким образом, в романе история жизни Христа подменяется историей жизни и карьеры одного писателя.

В романе «Жора Жирняго» автор Марина Палей дистанцируется от текста и создаёт гротескный, сатирический образ автора-рассказчика. Том Сплинтер — транссексуал и путешественник, сменивший пол, имя, гражданство и пишущий текст в перерывах между спектаклями. Обладая даром видеть пороки и уродство современного общества и культуры, Том Сплинтер яростно отстаивает свою позицию: эмоционально- и оценочно-окрашенная лексика, «диалог» с читателем. Агитационность, сочетание аргументированности и эмоционального убеждения — характерная черта памфлета.

Том Сплинтер — носитель определённой картины действительности и создатель эстетической реальности. Его мировоззрение раскрывается как в послесловии-монологе, так и на протяжении всего текста. Он постоянно заигрывает с читателем, делает замечания как бы от лица читателя или же напрямую к нему обращается; предугадывает возможные вопросы читателя и сам задаёт их, имитируя голос читателя, и заранее даёт ответы на возражения, тем самым навязывая нужный ему, Тому Сплинтеру, разговор, который помогает рассказчику более полно выразить свою позицию. Используя стилистически окрашенную лексику, создавая яркие и неожиданные образы, он воздействует на читателя не только аргументами, но и эмоционально, что придаёт убедительности памфлету.

Вольно или невольно, но писательница-интеллектуалка Марина Палей, к тому же ещё имеющая квалификацию литературоведа-критика, следует здесь, как и в других своих произведениях, указанию М. М. Бахтина на то, что «для каждой эпохи, для каждого литературного направления и литературно-художественного стиля, для каждого литературного жанра <...> характерны свои особые концепции адресата литературного произведения,

особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа» [Бахтин, 1979, с. 279].

Роль читателя в этом произведении быть сагитированным, разделить позицию Тома Сплинтера. В других произведениях Марины Палей читателю предоставлена возможность войти в художественный мир автора, почувствовать атмосферу, самостоятельно понять мысль и получить собственные впечатления.

Как часть работы с жанровой структурой необходимо рассмотреть заголовочно-финальный комплекс романа.

Следуя теоретическим разработкам Ю. Б. Орлицкого, поддержанных научным сообществом, под заголовочно-финальным комплексом (ЗФК) понимаем совокупность элементов текста (название, подзаголовки, эпиграф, вступление, послесловие и т. д.), задающих специфическое понимание и восприятие произведения. «Текст как меняющаяся динамическая среда задаёт некоторое множество прочтений и для характеристики интегральных образований, наличествующих у читателя в результате осмысленной интерпретации текста, необходимо учитывать влияние заголовочного комплекса» [Поэтика заглавия, 2005, с. 10]. Именно элементы ЗФК задают диапазон возможных интерпретаций текста, подготавливают или ломают определённое читательское восприятие, задают правила и рамки, помогают читателю войти в камертон с творческим миром автора.

В этой связи правомерно рассмотреть, какое место в ЗФК занимает имя автора. Автор реальный не присутствует в тексте, но присутствует образ автора или фигура повествователя, которые являются лишь «одним из возможных способов указания на ракурс изображения художественной действительности» [Зелянская, 2008, с. 52]. Б. О. Корман разделяет автора биографического и автора как субъект сознания: «**Автор** — субъект (носитель) *сознания*, выражением которого является все произведение или их совокупность. А., понимаемый таким образом, отграничивается прежде всего от биографического автора — реально существующего или существовавшего

человека» [Корман, с. 174]. Таким образом, все подставные и вымышленные авторы, о которых идёт речь, — это варианты воплощения носителя сознания, созданные «с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала» [Корман, с. 174] с целью наиболее полного художественного выражения действительности.

Отчуждаясь от собственного произведения, отдавая авторство другому, создатель художественного текста оказывается «носителем маски», «синтезом самовыражения автора и его перевоплощения из, условно говоря, “реальной” фигуры в художественный образ, функционирующий в пределах текстового пространства» [Осьмухина, 2009, с. 53].

Подставные, вымышленные авторы в литературе давно не новинка. После «Повестей покойного И. П. Белкина» А. С. Пушкина, где авторство полностью отдано Ивану Петровичу Белкину, а Пушкин выступает лишь как издатель, перед исследователями стоит вопрос, в какой мере в повестях отражены личности «рассказчиков» и личность И. П. Белкина или следует предполагать, что повести написаны с позиции именно А. С. Пушкина? Приём введения подставного автора позволил создать А. С. Пушкину многозначное, глубокое произведение, дающее возможность читателю с разных точек зрения взглянуть на действительность и литературу.

Идя к понятию «художественный образ фиктивного автора», учёные следовали практике многих писателей, среди которых — Д. И. Фонвизин, Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский, О. И. Сенковский, М. М. Зощенко, Евг. А. Попов [Осьмухина, 2009, с. 55]. Также возможен вариант появления якобы реального автора, псевдоавтора среди персонажей (например, Эдичка в романе Э. Лимонова «Это я, Эдичка», Веничка в «Москве–Петушках» Вен. Ерофеева и др).

Известна и другая стратегия игры с авторством. Исследователи отмечают, что в 1920-е и в 1990-е годы, когда книжный рынок требовал наполнения и у массового читателя большим спросом пользовалась переводная литература, возникла практика, когда произведение выдавалось

за перевод с иностранного, хотя по сути таковым не являлось. Например, популярный в 1920-е годы Джим Доллар и его роман «Месс Менд», в действительности принадлежащий перу Мариэтты Шагинян. В 1990-е годы «широкое распространение получили псевдопереводные детективы, фантастика, фэнтези, дамские и эротические романы. [Мароши, 2012, с. 27]. Российские авторы активно брали иностранные псевдонимы. Светлана Мартынчик создала «Макса Фрая», а Фаина Гримберг явно претендует на рекордсменку по количеству авторов-фантомов, которых она оснастила собственным произведениями. Однако все эти псевдопереводы и псевдоавторства имеют целью занять нишу на рынке массовой литературы в то время, как у писателя-интеллектуала псевдоавторское имя функционально, выражая его мировоззренческую позицию. Так, с традицией псевдопереводов соседствует и «перевод с суахили» — повесть «Под небом Африки моей».

Авторская маска предполагает «сокрытие в пределах текстового пространства подлинного “я”» и «создание у читателя отличного от реального образа автора» [Осьмухина, 2009, с. 54], при этом выстраиваются особые правила коммуникации между автором и читателем. Исследователь выделяет три типа функционирования «авторской маски»: как стилистический приём, как художественный образ фиктивного (вымышленного) автора, как введение якобы реального автора в число персонажей (псевдоавтор). «Псевдоавтор» наделён именем, идентичным «реальному» имени, и автобиографическими подробностями и «принимает участие в действии, что демонстрирует стирание границ между художественным вымыслом и документальностью, преодоление условности традиционных повествовательных стратегий, обнажая процесс создания текста» [Осьмухина, 2009, с. 56]. Фиктивный или вымышленный автор «предстаёт фиктивным “заместителем автора”, он не просто “ведёт” повествование, но и импровизирует его, воссоздавая события, участником или свидетелем которых он являлся, в собственном изложении или же

пересказывает услышанное с позиций своего мировидения, мироощущения и культурного уровня» [Осьмухина, 2009, с. 55].

Подобный пересказ событий с собственной мировоззренческой позиции и представлен в памфлете-апокрифе Тома Сплинтера. Вымышленный автор и псевдоавтор представляют терминологические варианты автора — субъекта сознания, по определению Б. О. Кормана. Вводя в повествование вымышленных авторов, Марина Палей (автор биографический) создаёт определённый субъект сознания, вокруг которого выстраивается художественный мир произведения.

В заглавие романа «Жора Жирняго. Памфлет-апокриф Тома Сплинтера, транссексуала и путешественника» вынесены имя главного героя и имя вымышленного автора, который, рассказывая о главном герое, раскрывает не столько перипетии его жизни, сколько повествует о собственном восприятии жизни и общества.

Имя идентифицирует персону как личность, значимо отличную от других и обладающую самостоятельным бытием, утверждает её существование как имеющее индивидуальный смысл и этот же смысл выражающее [Зелянская, 2008, с. 52].

Наделение героя или вымышленного автора именем и включение его в жанровый подзаголовок воплощает конкретный замысел и является частью рефлексии писателя. Таким образом, автор с заголовка моделирует специфический мир и задаёт «правила» для читателя, тем самым воплощая авторское сознание и волю.

Поскольку образ главного героя отражает содержание внутреннего мира вымышленного автора, то сначала скажем о нём.

Жора Жирняго — образ собирательный, под которым в романе зашифрована не только пародия на Татьяну Толстую (отсылку к этой писательнице составляют родословная героя, включённые в текст цитаты из произведений реальных писателей и известные факты из истории литературы), но и жёсткое и безапелляционное обличение тех лжеценностей,



которые, по мнению Тома Сплинтера, выражает собой современная массовая культура, цель которой — угодить голодной публике, а не привнести в мир нечто эстетически и нравственно значимое. По выражению В. Л. Топорова, в этом романе «вековечное “русское зло”, как его понимает Палей, обрело лицо» [Топоров В. Л., 2008, URL].

Немаловажной представляется и параллель между романом Палей «Жора Жирняго» и романом Бориса Пастернака «Доктор Живаго», в первую очередь заявленная созвучием заглавий-имён. Как отмечает Василий Костырко, «Юрий — славянский вариант греческого имени Георгий, обе фамилии Живаго и Жирняго происходят от той же основы, что и слово “жить”. Особенно интересной в этой связи оказывается этимология слова “жир”, которое первоначально обозначало просто “нажитое”, а потом — “нажитое сверх меры”» [Костырко В. С., 2012, URL [1]].

В контексте романа корень «жир» является и отсылкой к болезни главного героя (булимия, неконтролируемый жор, когда герой не может написать ни строчки, не опустошив при этом холодильник), да и само имя героя Жора созвучно слову «жор». Значение «нажитое сверх меры» реализовано в жизни Жоры Жирняго как стремление заработать как можно больше денег. Таким образом, Жора во всех смыслах пожирает материальные ценности, но при этом жертвует возможностью породить ценности духовные.

При сравнении литературной судьбы двух персонажей — Юрия Живаго и Жоры Жирняго — мы видим, что Юрию Живаго удалось реализовать свой творческий потенциал, выполнить эстетическое и духовное предназначение, хотя в конечном счёте выпавшие на его долю испытания и подорвали его здоровье. Жора Жирняго является полной его противоположностью. К концу романа он жив-здоров, успешно работает и зарабатывает деньги, контролирует свой недуг, а от бесценного дара творчества избавился как от досадной помехи, что мешает жить полной жизнью.

Исследователями также отмечены христианские мотивы романа «Доктор Живаго»: «Их жизненная драма, судьба Юрия Живаго, трагедия Гамлета представляют собой ряд повторений Страстей Господних», «Мысль о жертвенности поэта лежит в основе романа, она определяет поэзию Живаго и одновременно составляет основу мировоззрения самого Пастернака, убеждённого в том, что добровольное страдание и самопожертвование — цель земного существования человека» [Бёртнес, 1994, с. 371]. В этом смысле интересно преломление христианских мотивов в апокрифе «Жора Жирняго»: прозорливый писатель делает всё то же самое с точностью наоборот, таким образом, в современном мире, христианский идеал оказывается вывернутым. Профанация христианских ценностей также будет изображена в повести «The Immersion (Погружение)».

Том Сплинтер объясняет и происхождение фамилии «Жирняго». Один из предков главного героя Пётр Аристархович тоже был писателем, который по заказу писал красноречивые письма. Царь Пётр Первый, прослышав о необычайном даре красноречия одного из своих сподвижников, отправил того в Европу вернуть сбежавшего царевича Алексея. За успешное выполнение этой миссии царь назначил писателя дворянином и дал ему дворянскую фамилию Жирняго, как бы в насмешку, ведь новоиспечённый дворянин был тощ. Том Сплинтер по этому поводу отмечает: *«сейчас взору твоему была явлена назидательная историческая сцена: первичная смычка-случка литературы с госаппаратом, свыкание писателя со своей сервильной (холуйской) функцией»* [Палей, 2012а, с. 30]. Что касается дальнейшей судьбы Петра Аристарховича, то, узнав, что по его вине в итоге был подвергнут пыткам и убит царевич, тот заболел неконтролируемым жором, отчего он в итоге и помер.

Таким образом, понятия «жор» и «обжорство» в контексте данного романа — это сделка с совестью, вынужденная или добровольная потеря души. Но если славный предок от этого недуга умирает, не вынеся духовных мук, то Жора Жирняго приспособливается. В романе изображён тип

писателя, привязанного к государственному аппарату и хорошо живущего за счёт потакания власти. Роман показывает не то, как герой становится художником, а то, как художника в себе истребляет. Это обуславливает и жанровую форму произведения: памфлет-апокриф, который в едкой сатирической форме сделку с совестью и подобный тип творческого человека как довольно характерный для нашего времени обличает.

Тема художника, потакающего вкусам толпы, возникает и в романе «Залётный восторженный бомж»: *«Однако Художник, севший на иглу рукоцелования (“повелитель публики”), никогда от этой публики не уедет, обратись она хоть в болото гноя. Вот в этой-то несвободе и кроется — и трагедия, и путь к гибели».*

Тема отношений художника и публики, сквозная для творчества Марины Палей, логически завершена в поэтических книгах, и наиболее художественно ярко в диптихе «Инок» и «Флейтист», где художник предстаёт одиноким творцом, который обладает данным от Бога талантом, но талант этот одновременно и дар, и наказание, причина тотального одиночества поэта.

Образ главного героя Жоры Жирняго является отражением и порождением мировосприятия подставного автора — Тома Сплинтера. Образ автора формируется уже в жанровом подзаголовке: «памфлет-апокриф Тома Сплинтера, транссексуала и путешественника».

Имя «Том», сокращенное от «Томас» (Thomas) происходит от арамейского ܛܘܡ — Tôm — «близнец» [Ономастический онлайн-словарь Суперанской, URL]. Значение «близнец» сближает автора вымышленного и автора реального, наводя на мысль о духовном родстве или общем их происхождении. В русском варианте это имя переводится как «Фома».

Сложнее с фамилией автора «Сплинтер». Она созвучна слову «сплин», означающему хандру, *«тоскливое настроение, происходящее большей частью от пресыщения жизнью»* [Словарь иностранных слов, URL]. Хотя нельзя сказать, чтобы Тому Сплинтеру было свойственно пресыщение

жизнью, однако тоска от вечного наблюдения разложения общества — вполне. Возможно, фамилия происходит от слова «сплент», (англ. Splint — шина), одно из значений которого — вид терапии в стоматологии, а другое имеет отношение к коневодству («накостник в области грифельной кости. Чаще встречается на внутр. стороне верхней части пясти у лошадей, проходящих тренинг и испытания» [Словарь-справочник по коневодству, URL]). Интересно отметить, что, по признанию Тома Сплентера, после побега с родины он как раз работал у одного коннозаводчика. Таким образом, в его имени отражены и духовные, и биографические моменты.

В предисловии автор не без иронии рассказывает о себе следующее, при этом до конца не решив, говорить ли о себе в мужском или женском поле. Испытав жесточайшее разочарование от устройства социальной и культурной жизни в «Смокве-державе», Том эмигрирует, меняет пол, гражданство и вскоре уже работает «у одного жуира-коннозаводчика в живописном аргентинском местечке *Veguero*, недалеко от города *Mar del Plata*» [Палей, 2012а, с. 9].

Судьба Тома схожа с судьбой автора реального. Марина Палей так же когда-то бросила медицину и уехала из страны, а во многих её произведениях, как ранних, так и поздних, можно прочесть как резкое неприятие действительности «Смоквы-державы».

Обратимся к ещё двум составляющим, вынесенным в заголовок: «транссексуал и путешественник». Транссексуал — это человек, хирургическим путём сменивший или меняющий тот пол, который был у него при рождении. Для образа автора важна не столько смена пола, сколько сопутствующая ей бесполость, отсутствие пола, безразличие к собственному полу как способ подчеркнуть экзистенциальные, духовные обстоятельства жизни, а не биологические и социальные обстоятельства и ценности, носителем которых в противовес Тому Сплентеру является Жора Жирняго. Смена пола также символизирует разрыв всех предыдущих связей и отказ от прошлого, что делало бы Тома Сплентера нейтральным и беспристрастным

наблюдателем, который непредвзято судит о художественно-общественном устройстве бывшей родины, если бы не его врождённая склонность к обличению общественных недугов.

Определение «путешественник». Марина Палей уже неоднократно описывала густыми красками ужас существования в заданном «ареале обитания», из которого самым естественным выходом является эмиграция (фактическая или внутренняя). Если Жора Жирняго — писатель, прикормленный и привязанный к месту и, следовательно, несвободный, то путешественник Том Сплинтер как раз выражает свободу, как духовную, так и физическую.

Таким образом, в заглавии романа сконцентрированы следующие идеи:

1. Образ главного героя Жоры Жирняго через этимологию его имени и контраст с образом Юрия Живаго выражает путь духовного падения художника, забвения творческого дара и является собирательным образом современного писателя, удовлетворяющего вкусы толпы, автора массовой и глянцевого литературы.

2. В образе Тома Сплинтера отражены как биографические черты автора реального, так и особый тип мировоззрения. Отношение к действительности и обществу ярко выражено и через жанровое определение «роман-памфлет», и через само повествование.

Через введение вымышленного автора Марина Палей, с одной стороны, пробует дистанцироваться от авторства текста и придать ему некоторую объективность, с другой стороны, вымышленный автор выражает позицию самой Палей. Едкая критика социальных условий жизни человека — одна из основных черт творчества Марины Палей.

Жанровая форма, выбранная Мариной Палей, перерабатывает традиции апокрифа и памфлета и наиболее полно воплощает выбранную идею. Работа с заголовочно-финальным комплексом позволяет глубже проникнуть в замысел автора.

В этом романе реализована сатирическая черта авторского сознания. Другая, лирическая составляющая авторского сознания реализована в повести Марины Палей «Под небом Африки моей. Записки танзанийца Мазанивы Мвунги...». Заглавие повести включает определение «родина» («в различных населённых пунктах его родины»), и в самом произведении реализован мотив поиска родины и попытки вернуться в прошлое как единственное место, где жизнь была настоящей. Образ Мазанивы Мвунги разительно далёк от Тома Сплинтера.

Насколько в образе Мазанивы Мвунги отражено сознание писателя Марины Палей и в какой мере использованы реальные биографические факты?

Марина Палей и Мазанива учились в одно время и в одном месте, возможно, даже могли бы быть знакомы, и, следовательно, имеют общий жизненный опыт. В отличие от Тома Сплинтера Мазанива Мвунги не сатирик, не обличитель, он тонкий лирик, осознающий и глубоко переживающий внутренний конфликт. К тому же жанр записок подразумевает погружение в себя и исследование своего пути, поэтому для автора настоящего важно дистанцироваться от вымышленного автора-героя записок. Конфликт, который переживает Мазанива Мвунги, неприятие жизни объективной и невозможность вернуться в прекрасное мифологизированное прошлое, — этот конфликт принадлежит герою лирическому, рассказчику Мазавине Мвунги, но не автору настоящему. Впрочем, экзистенциальная тоска по былому и прошедшему свойственна ранней прозе Палей (например, повесть «Поминование» — элегическое прощание с детством [Ализаде, 2017, с. 90]), но не является единственной темой писателя. Следовательно, духовный мир Марины Палей намного шире мира Мазанивы Мвунги или Тома Сплинтера.

Каждый из двух вымышленных авторов отражает лишь часть творческого мира писателя. Том Сплинтер выражает жесткую, сатирическую сторону авторского сознания Марины Палей, Мазанива Мвунги,

экзотический танзаниец, ищущий и не находящий родину, воплощает лирические и экзистенциальные переживания человека, покинувшего или потерявшего родину. Приведём один биографический момент, который объединяет Марину Палей, Тома Сплинтера и Мазаниву Мвунги.

Вновь обратимся к рукописи «Залётный восторженный бомж», где Палей пишет в том числе и о себе самой: *«С 1995-го года я находилась за границей (“за границей всего”) и долго пребывала в состоянии звериной борьбы за жизнь. Компьютера у меня много лет не было, да если бы он даже и был — внутренне я оборвала прежние связи. Ещё в России у меня возникла острейшая потребность — снова, как и в случае ухода из медицины, — отвоевать себе новое рождение, новые знания. И вот, чтобы войти в новую фазу, я отсекла от себя прошлое. А при том в моей душе, скорбным голосом, все звучали слова Андрея Платонова: ну, котлован-то мы выроем... и дом поставим... но кто будет в доме том жить?.. (Дословно: “Дом человек построит, а сам расстроится. Как жить тогда будет?”)».*

Скорбный голос, нашёптывающий писателю слова Платонова, — вот оно, выражение того внутреннего противоречия, когда человек теряет прошлое. Но если Том Сплинтер это противоречие преодолевает, то Мазанива Мвунги эту борьбу проигрывает.

Таким образом, в творчестве Марины Палей имя автора и имя героя, часто сопровождаемые дополнительным описанием обстоятельств, будучи вынесенными в заглавие, моделируют мир, подготавливают особое читательское восприятие и подсказывают ключи для расшифровки образов. В одном случае вымышленный автор выступает как прикрытие автора настоящего, который, передавая права повествователя другому лицу, стремится придать этому повествованию объективность. Вымышленный автор также воплощает одну из черт авторского сознания, идею, которую автор настоящий стремится обрисовать в конкретном произведении. В этом случае сознание и художественный мир автора вымышленного значительно

уже художественного мира автора настоящего и отражает лишь определённую его грань, избранную для данного произведения.

Введение вымышленного автора также показывает стремление дистанцироваться от текста, не врываться во внутренний космос произведения своим именем, создание особого пространства, существующего по своим законам.

Создание переплетения вымышленных авторов, переводчиков и персонажей поддерживает характерную для Марины Палей идею о тотальной невозможности понимания между людьми, о принципиальном несовпадении культурных кодов и о невозможности перевода.

#### **2.4. Петербургский роман «Дань саламандре» в диалоге с традицией (Ф. М. Достоевский)<sup>10</sup>**

Интерпретации изображения духовного мира личности в русской литературе наше литературоведение, начиная от «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина и «Шинели» Н. В. Гоголя, в результате прочтений В. Г. Белинского и его последователей связывает с особенностями представления «маленького человека». Между тем в творчестве Достоевского авторские послы были серьёзно переосмыслены, что должно было повлиять на дальнейшее развитие темы и проблемы как писателями, так и литературными критиками. Без опыта Достоевского невозможно ни понять феномен «маленького человека» в русской литературе, начиная от творчества русских беллетристов XIX века, А. П. Чехова, писателей Серебряного века, вплоть до современных российских авторов (среди них исследователями выделены Л. Петрушевская, Л. Улицкая, Ю. Буйда, Р. Сенчин, Е. Гришкoveц, Е. Чижова), ни оценить саму ёмкость и состоятельность обозначения «маленький человек».

<sup>10</sup> Материалы данного раздела представлены в статье: *Леднева Д. М.* Концепция человека в прозе Марины Палей в контексте открытий Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2022. — Т. 20. — № 3. — С. 253–273. DOI: 10.15393/j9.art.2022.10462



Так, рассуждая об изображении «маленького человека» в современной литературе, С. С. Беляков в статье «Призрак титулярного советника» отмечает, что «ценность человеческой жизни в дегуманизованном мире современной литературы стремится к нулю» [Беляков, 2009, с. 140], и это утверждение относится не столько к «маленькому человеку», сколько к человеку вообще. Современная литература уже далеко не всегда является носителем высоких культурных, духовных и нравственных ценностей. С. С. Беляков отмечает «отстранённое, прохладное отношение к человеку, в особенности к человеку “простому” — бедному, необразованному и просто чужому, принадлежащему к другому социальному слою» [Беляков, 2009, с. 140]. «Маленький человек» теперь часто «деталь ландшафта» [Беляков, 2009, с. 140]. Писатели вроде Оксаны Робски презирают «маленького человека», а для Эдуарда Лимонова он — «беспольный балласт» [Беляков, 2009, с. 143]. Для других авторов — тема для анекдота или сюрреалистической страшилки.

Ю. В. Прасолова утверждает, что «маленький человек» сегодня «стал самостоятельным и самодостаточным героем», но в то же время у него всё ещё «лицо униженного и оскорбленного человека, униженного обстоятельствами жизни, невозможностью или нежеланием их изменить». Он может пытаться вырваться из рутины, а может не предпринимать попыток, может даже не осознавать своего униженного положения [Прасолова, 2016, с. 64]. По словам Романа Сенчина, жизнь «маленького человека» — это «чередa дней-близнецов» [Сенчин, URL].

Тем не менее С. С. Беляков выделяет и другой подтип «маленького человека» — со «странностями», которому удаётся преодолеть «бессмысленность и бессодержательность повседневности» [Беляков, 2009, 155] и обрести смысл жизни. Это, по мнению Белякова, герои Маргариты Хемлин, Евгения Каминского, Евгения Гришковца, Александра Иличевского. И это свидетельствует, с одной стороны, об очевидной полемичности в подходах к изображению духовного мира человека в современной

литературе, а с другой — об очевидной терминологической инерции, прежде всего — при использовании понятия «маленький человек» вне контекста более чем векового опыта литературы.

Как было показано ещё в 1990-е годы, уже на уровне массовой беллетристики, вслед за другими, классического уровня писателями (Достоевский, Лесков, А. Н. Островский), литературный наставник Чехонте, плодовитый прозаик и драматург Николай Лейкин в романе «Стукин и Хрустальников» (1886) «поставил под сомнение миф об абсолютной беззащитности и безответности “маленького человека”, созданный русской критикой 1840-х годов и её позднейшими эпигонами» [Энциклопедия литературных героев, с. 198]. Это художественное исследование было продолжено в советское время: в произведениях М. М. Зощенко, Л. М. Леонова («Конец мелкого человека», 1924<sup>11</sup>), М. А. Булгакова<sup>12</sup>, В. М. Шукшина<sup>13</sup>, В. С. Маканина («Ключарёв и Алимусшкин»), А. Г. Битова («Улетающий Монахов»<sup>14</sup>), Л. С. Петрушевской (пьеса «Московский хор», рассказы «Надька», «Глазки», роман «Время ночь»).

В годы перестройки (и учения Марины Палей в Литинституте) в тогдашнем ещё Ленинграде вышла монография В. Е. Ветловский «Роман Ф. М. Достоевского “Бедные люди”». В ней автор, опытный достоевсковед предложила, по сути, резюмирующую формулу интерпетации образа «маленького человека» в русской литературной критике т. н. революционно-демократической ориентации, перелившейся в советское литературоведение с его доминантами догматизированной социальности.

---

<sup>11</sup> Причём вскоре Д. А. Горбов писал: «“Мелкий человек”, о “конце” которого сообщает повесть, в действительности не умер. Он воскрес в следующих произведениях Леонова, — воскрес, стал центральным и усложнился в своих индивидуальных выражениях» [Горбов, 1929, с. 165].

<sup>12</sup> Так, Р. Я. Клейман отмечает, что в «Собачем сердце» «Гротеск и сатирическая фантастика Щедрина сплетаются с трансформацией гоголевского “маленького человека”, превратившегося из робкого чиновника в агрессивного хама» [Клейман, 1991, с. 229–230].

<sup>13</sup> Эта линия в творчестве В. М. Шукшина требует особого исследования. Ср. его суждение: «...так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно» [Шукшин, 1989, с. 29] с точкой зрения Марины Палей, представленной в романе «Ланч».

<sup>14</sup> Фраза из этого «романа-пунктира»: «Господи! Какие мы все маленькие!» [Битов, 1991, с. 297] стала хрестоматийной и послужила стимулом для разнообразных интеллектуальных построений интерпретаторов.

Согласно этой формуле, «соображение о том, что он кому-то “брат”, Макар Алексеевич может выписать из “книжки” (в жизни, он знает, этого нет), а вот до соображения, что он никому не брат, а лучше прочих, герой без всякой “книжки” своим умом дошёл <...>. Подкупленный утешенной амбицией, Макар Алексеевич не видит в своем сочинении “клеветы”, но для автора романа оно не имеет никакого отношения к истине. Макару Алексеевичу все “чужие”, и он сам всем “чужой”, а поскольку это так — он заражен общей болезнью, тем более опасной, что больной её не сознаёт. Ведь думать о себе, не благодетельствуя, или, благодетельствуя, думать о себе — какая разница? Злом является эгоистическая мысль о себе в первую очередь — довольство собой в отличие от кого-то другого и, в конце концов, за счёт него. Так выглядит у Достоевского трактовка “маленького человека” (исполненного, однако, непомерного величия) и “простого человека” (который совсем не прост)» [Ветловская, 1988, с. 190–191].

Но далее в процессе выстраивания этой формулы происходит слом. В. Е. Ветловская справедливо отмечает: всё это «никак не влияет на отношение Достоевского к своему герою. Что бы этот герой о себе ни помышлял, он остаётся “братом” — и по высокой божественной природе своей больной души (заявляющей о своей высоте в таком фантастически-странном, в таком сатирическом повороте), и по общему, распространённому на всех несчастью, которое заставляет эту душу заблуждаться» [Ветловская, 1988, с. 191].

Действительно, литература, относящаяся к человеку без сочувствия, идейно противоположна прозе Достоевского, который с юности видел в каждом человеке самоценную, обуреваемую разнообразными страстями личность (знаменитое и многократно цитированное-перечитированное «Человек есть тайна. Её надо разгадать» учитывает, однако, то, что разгадывать тайну человека возжелал сам человек, и это должно не выходить из поля постоянного внимания).

Однако едва ли можно согласиться со спрямляющим утверждением В. Е. Ветловской, что «в понимании Достоевского все социальные проблемы упираются в проблему неравенства. Писатель ставил и разрешал её в новой области для философии и искусства — области социальной психологии» [Ветловская, 1988, с. 204]. Далее — ещё дискуссионнее. «По мысли Достоевского, зло, заражающее души людей эгоистическим чувством, прививается им определённой системой социальных отношений, — пишет В. Е. Ветловская. — Он исследует общие аномалии человеческих душ и общие аномалии человеческих связей, возникающие на почве признанной и узаконенной в обществе нормы. В отличие от утопистов, Достоевский видел страдания каждого человека не в борьбе скованного предрассудками разума с естественными страстями, а в борьбе и разума, и страстей, одинаково тяжко помрачённых недугом» [Ветловская, 1988, с. 204].

Это построение тем более странно, что именно Достоевскому принадлежит суждение, которое прекрасно известно не только специалистам по его творчеству: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из неё самой и что, наконец, законы духа человеческого столь ещё неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределённые и столь таинственны, что нет и не может быть ещё ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть Тот, который говорит: “Мне отмщение и аз воздам”» [Достоевский, 1995, с. 237].

Окончательно может запутать читателя мысль, взятая В. Е. Ветловской у Руссо как близкая Достоевскому: «характер современной болезни» заключается в «чудовищном разладе между страстью, желающей быть рассудительной», и «“разумом, впавшим в исступление”» (навязанной этим же обществом эгоистической страсти)). Но эта мысль направлена и на поддержку тезиса Достоевского из «Дневника писателя»!

Но в наши цели совсем не входит критика подцензурного, идеологически стеснённого литературоведения. Как видно, это не цель и для Марины Палей. Вне зависимости от того, читала она монографию В. Е. Ветловской или нет, общий художественный настрой её очевиден. Она — с Достоевским, и поэтому следует его тезису.

Вне сомнений, Марине Палей известен и этот многообразный художественный опыт русских писателей XX века, в том числе её современников, понятно ей и то, что проза Достоевского идейно противоположна литературе, без сочувствия относящейся к человеку. Писатель с юности видел в каждом человеке самоценную, обуреваемую разнообразными страстями личность (знаменитое и перецитированное «Человек есть тайна. Её надо разгадать» учитывает, однако, то, что разгадывать тайну человека возжелал сам человек). Но всё же Палей исходит из необходимости отделить человека духовно богатого и тонко чувствующего от человека массового, пошлого и живущего Гастером (см. роман «Ланч», где власть Гастера, то есть желудка, описана с экспрессивной мощью). Вопрос о «маленькости» человека для неё — вопрос экзистенциальный: человек, живущий в социально-бытовых обстоятельствах «маленького человека», может воспарить над ними, вырасти и перестать быть «маленьким». Не социально-бытовые обстоятельства определяют человека, а отношение к ним, наличие мечты, бунта и творческих порывов.

В 1867 году критика, в частности Н. Д. Ахшарумов в статье о Достоевском (опубл. Всемирный труд. 1867. № 3), говоря о городе, в котором существует человек Достоевского, упрекала его в жёсткости изображения: «лабиринт глухих закоулков жизни, грязных дворов, тёмных, извилистых коридоров, вонючих лестниц» [Ахшарумов, 2019, с. 147]. Хотя Достоевский, в отличие от простых бытописателей наделённый даром видеть подосновы действительности, а не только её эмпирику, прозревал то, что другие боялись, стеснялись или не могли разглядеть. Здесь следует вспомнить героя Марины Палей по имени Том Сплинтер (роман «Жора Жирняго»), который

также обладал даром или проклятием видеть общественное уродство и не мог не обличать его. Достоевский обратился к той неприглядной правде жизни, грязи, которая всегда соседствует с гармонией, и даже в ней разглядел красоту способной возвыситься человеческой души.

Тот же Н. Д. Ахшарумов отметил умение обывателя не замечать мрачных сторон действительности: «...пропасть эта не есть сказочный вымысел, а нечто действительно существующее и совсем не так далеко от нас, как мы, может быть, думаем. Покуда мы молоды и не успели узнать, что такое жизнь, или покуда случайности нашего положения в ней не сняли нам завесы с мрачной её стороны, сторона эта не имеет для нас почти никакого реального смысла» [Ахшарумов, 2019, с. 149].

Но это демонстративное, по сути, невнимание к изнанке жизни — покушение на самую суть творчества, литературного творчества, самоотчуждение писателя от переживаний и рефлексии, без которых творческое деяние попросту невозможно. Тем более это справедливо в нынешние времена размытости и даже радикального пересмотра нравственных ориентиров, морального релятивизма.

Следуя Достоевскому, Марина Палей срывает стыдливую завесу с неприглядной стороны жизни. Грязь жизни — это не особенность конкретной эпохи, а непреходящее качество бытия, которое существовало и будет существовать всегда — и в эпоху грёз о возможности счастливого переустройства общества, и после катаклизмов XX века. Закрывать, отвести или не закрывать глаза на изнанку жизни — личный духовный выбор каждого.

Достоевский раскрыл самосознание человека, его внутренний мир, самобытность, нравственные достоинства и пагубные бездны. Но главное, он показал «бесконечную силу живой человеческой души, которая способна возвыситься над всяким внешним насилием и над любым человеческим падением» [Плохарская, 2009, с. 87]. В произведениях Достоевского создано некое двоимирие, где «косный мещанский мирок соприкасается с величию лежащей вне его рамок жизни» [Инь, Свитенко, 2018, с. 252].

Как отмечает В. Н. Захаров, «Достоевский дал новую концепцию личности: он изобразил не только характеры своих героев, показал не только их психологию, он раскрыл их самосознание» [Захаров, 1989, URL]. В своём анализе из всего многообразия персонажей Достоевского мы в первую очередь обращаемся именно к образу Макара Девушкина, как к личности духовного поиска в уничижительных обстоятельствах, что тематически близко к героям Марины Палей, и не касаемся персонажей, духовно низких и пошлых.

Достоевский открывает для «маленького человека» — «право на любовь, на братство, на равноправие» [Плохарская, 2009, с. 91]. Для героя Достоевского возможно чудо воскресения духа, он возвышается через сострадание к другому, может, ещё более несчастному человеку, или духовно воскресает, обретает веру в себя и в жизнь, когда к нему проявляют понимание и человечность.

В то время как герой Достоевского живёт с гордым осознанием своей ценности, человек в творчестве Марины Палей часто затравлен, сломлен, выпотрошен. Но при этом он, хотя чудо воскрешения часто обходит его стороной, не теряет своей способности мечтать и духовно бунтовать против устройства мира.

Сравнивая социально-бытовые обстоятельства существования персонажей, отметим, что герой Достоевского не раболепствует, не преклоняется перед чинами, он горд собой. Герой Палей тоже не отличается раболепством, но машина чиновничьей власти стала масштабнее, человек раздавлен «священными чудовищами у кормушки верховной власти» [Палей, 1998, с. 125]. Рабство не то чтобы узаконено, но оно стало неизбежным, изощрённым. Человек не в силах бороться с системой. В мире Палей «ваше превосходительство», жмущее руку Макару Девушкину и дающее сторублёвую бумажку, невозможно. Пропасть между простым человеком и власть имущим увеличилась. Герой Палей во многом становится обличителем социально-нравственной атмосферы, но противостоять ей для

него непомерно тяжело. Как уже было отмечено исследователями, «персонажи Марины Палей не находятся в рамках одномоментной краткой, но острой ситуации, угроза и физического и духовного существования перманентна, неразрешима, нескончаема до самой смерти» [Сипко, 2006, с. 152].

Необходимо отметить и то, что герои и Достоевского и Палей существуют в пространстве Петербурга. По определению Владимира Топорова, Петербург и петербургский текст «принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического», что формируют особую глубину пространства, «где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни» [Топоров В. Н., 2007, с. 8]. Своё осмысление «бытийственного вектора» [Топоров В. Н., 2007, с. 8], вслед за классиками, обратившимися к теме Петербурга, привносит и Марина Палей.

Героя Марины Палей душит болезненный, античеловечный в своей противоестественности коммунальный быт и хронически больной город. Не случайно в описании Петербурга у неё преобладает лексика, описывающая старость и болезни. В то время как у Достоевского лишь в позднем творчестве Петербург становится воплощением болезни, в художественном пространстве Палей Петербург изначально предстаёт больным. У Достоевского и Палей отчётливо просматривается противопоставление «деревня/природа — город», при этом деревня/природа у обоих авторов выступает как место отдыха души, где человек может быть счастлив.

Рассматривая образ Петербурга в творчестве обоих писателей как среду обитания человека, отметим следующее.

Петербург у Достоевского: «при въезде нашем в город, *дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть* и толпа новых, незнакомых лиц, *негостеприимных, недовольных, сердитых!*» [Достоевский, 1972, т. 1, с. 27].



Но и лето в Петербурге также неприятно герою. В «Преступлении и наказании» создан образ страшной жары, духоты и толкотни, которые дополнены нестерпимой вонью: *«особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу»* [Достоевский, 1973, т. 6, с. 6]. Пьяные довершают *«отвратительный и грустный колорит картины. Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека»* [Достоевский, 1973, т. 6, с. 6].

У Достоевского образ душного, омерзительного города, плохо совместимого с человеком. Лексика писателя эмоционально-оценочна (*негостеприимных, сердитых, страшная, особенная, нестерпимая* и т. д.), выразительна даже при констатации погодного состояния (изморось, слякоть). Марина Палей образ душного города развивает в образ города болезненного, обильно используя в его характеристиках лексику, применяемую при описании старческих болезней.

Если Петербург Достоевского вызывает «чувство глубочайшего омерзения», то у Палей — унижения. Осень описана как *«отвратительное, бесприютное, самое безнадежное петербургское время»*, *«тяжелейший петербургский недуг в череде его хронических, старчески-неопрятных болезней»* [Палей, 2010с, с. 20]. Город представлен с использованием лексики болезней: *«экзематозный асфальт, диатезные стены зданий, псориазные монументы, мерзейший наждачный ветер, чередование грязи — то сухой, как иссохшая падаль, то чавкающей, предвещающей окончательный распад — грязи, разъедающей обувь, которую добываешь, конечно же, слезами, потом, униженьем, бесценными часами своей единственной земной жизни»* [Палей, 2010с, с. 20]. И в этом враждебном и больном пространстве человек вынужден осознать, *«что и в сгущении тьмы нет обозримого для него предела»* [Палей, 2010с, с. 20].

В изображении Петербурга Достоевский выводит мотив городского подполья. Он не только с живописными подробностями изобразил городские трущобы, но в рассказе «Бобок» представил заблудившегося на кладбище

героя, который слышит голоса мертвецов в могилах, чувствует в Петербурге подземный загробный мир, являющийся отражением земного мира [Хасиева, 2017]. Но если у Достоевского это ещё имеет мистический оттенок, то у Палей склад, на котором работает героиня, буквально превращён в кладбище. Там ещё с весны лежит труп собаки, который никто не убирает и который никого не смущает, а рядом устроен «стихийный туалет». Мёртвое не сосуществует с живым, а вытесняет его.

Так, в романе «Дань саламандре» описана квартира, где делают подпольные аборты:

«Моим главным ужасом была непролазная грязь этой необъятной берлоги, в ушах сипело: “сепсис, сепсис, сепсис, сепсис...”» [Палей, 2010b, с. 25].

Заметим, квартира названа берлогой, в другом месте будет «товарно-сортировочная станция». У Достоевского комнатухи часто похожи на «шкаф», «гроб», «сундук» или «морскую каюту» [Мехтиев, 2021, URL], все эти слова обозначают то, чем человек может воспользоваться, и более или менее имеют отношение к человеческому существованию. Тогда как у Палей «берлога», очевидно, относится к существованию звериному, а «товарно-сортировочная станция» уподобляет человека товару, вещи.

Петербург Достоевского — «город полусумасшедших». Примечательно, что у Марины Палей в романе «Дань саламандре» тоже выделен этот аспект. Девочка, которую приютила героиня, является давней пациенткой психиатрической лечебницы.

Если у раннего Достоевского Петербург — это «город-призрак, с громадами домов и различного рода строений, теснящимися и давящими на маленького человека» [Мехтиев, 2021, URL], то у Палей город человека уже раздавил. Хотя тот и продолжает подавать признаки жизни, тьма сгущается и конец близок. И если в позднем творчестве Достоевский «не только констатирует обречённость Петербурга, но и желает его падения» [Хасиева, 2017, с. 47], то Марина Палей как раз продолжает с этого места, её город уже

смертельно болен, агонизирует (и лексика старческих болезней здесь не случайна, а лишь подчёркивает последний этап бренного существования города), но всё ещё мучает человека, обречённого в нём жить, человека, который не в силах изменить ареал обитания.

Следует отметить и то, как персонажи Достоевского и Палей, обитающие в одном и том же городе в разные исторические периоды, воспринимают свой частный быт.

У Достоевского Макар Деушкин начинает с того, что в письме к Вареньке описывает своё житьё в комнатке у кухни: *«кухня чистая, светлая, очень хорошая»*, *«комнатка небольшая, уголок такой скромный»*, *«всё просторное, удобное, и окно есть, и всё, — одним словом, всё удобное. Ну, вот это мой уголочек»* [Достоевский, 1972, т. 1, с. 16].

Своё жилище он ласково называет «уголочек», просторный, удобный. И даже если на самом деле уголочек маленький и тесный, то герой возвышается, воспаряет над этой теснотой и своим внутренним видением превращает уголочек в просторный и удобный. Воображение человека Достоевского направлено на то, чтобы преобразить окружающий мир, сделать его пригодным для жизни.

Житьё соседей Макар Деушкин описывает словами «тихо и смирно» [Достоевский, 1972, т. 1, с. 24]. «Тихо и смирно» — это описание бедности, но бедности благородной, когда семья стойко и с достоинством переносит все невзгоды. И этим гордым, достойным смирением вызывает уважение, сочувствие, сопереживание, светлый порыв души. Даже хочется сказать — чистоту. В то время, как коммунальный быт, описанный в ранних произведениях Марины Палей, скорее ассоциируется с грязью: *«...дед, который мочится в баночку, харкает на пол, стонет, не переставая, и ежечасно устраивает скандал моей выпотрошенной матери»*, *«визгливый мат пролетарских соседей — из кухни, из коридора, из уборной, из их конуры»*, *«у сына тик: дёргается щека, шея, судорожно моргают глаза, кривится рот, издавая хрюкающий звук»*, за обследование ребенка «мать

*платит деньги, оторванные от еды, ребёнку нужна диета, у него диабет, нет денег и нет продуктов»* (повесть «Евгеша и Аннушка») [Палей, 1998, с. 111]. В повести Марины Палей эти семейные ссоры бесконечны.

У Достоевского персонажи живут пусть в бедности, но в чистоте и уважении, у Марины Палей бедность превращается в крайнюю пошлость, ругань, грызню, отсутствие или даже, скорее, невозможность достоинства. Жильё человека преобразуется в товарно-сортировочную станцию. Герой уже не способен ощутить уют.

Исследователи отмечают, что «на историческое прошлое Петербурга, отражённое в литературе, накладывается его советское прошлое, застрявшее в постсоветском и упорно не отпускающее его», трущобы, в которых жили герои классической литературы, «породили питерскую коммуналку — совершенно особый тип жилья, с особыми отношениями между соседями и своими историями, долгими, тянучими и запутанными» [Созина, 2012, с. 178]. Эти коммуналки, отмеченные «городом-оборотнем», ярко изображает Марина Палей и показывает, как изображённая в романах Достоевского пошлость жизни трансформируется «в ещё более страшную и беспросветную пошлость жизни советского, а затем просто российского, но притом ещё и питерского человека» [Созина, 2012, с. 179]. В исследовании А. Е. Беззубцева-Кондакова, посвящённом топосу коммунальной квартиры в русской литературе, отмечено, что коммуналка — это специфический локус, проблемы и сюжет которого возможны только в нём и не могут быть перенесены в другое пространство, а повседневность коммунальной квартиры у Марины Палей названа «духовном вирусом, чумой» [Беззубцев-Кондаков, 2005, URL].

Тяжёлые бытовые, социальные условия жизни человека от времени Достоевского к времени Палей ухудшаются, из поколения в поколение нарастает давящее чувство попранного достоинства, оттого герой Марины Палей уже находится на краю духовной пропасти и смотрит в неё: «*Кто-то*

*должен выбыть из этого противоестественного симбиоза — именно физически выбыть»* [Палей, 1998, с. 112].

Героиня предполагает скорую смерть соседки и возможность занять её комнату, тем самым улучшив свои жилищные условия. Мысль эта — минутная слабость, ведь героиня всегда глубоко сочувствует престарелым соседкам. Но бытовые условия доводят её до такого отчаяния, когда волей-неволей задумываешься о чужой смерти как возможности для своего спасения. Героиня Палей осознаёт глубину падения и горячо раскаивается:

*«Хотелось бы, конечно, чтобы Аннушка и Господь Бог простили меня за мои хищные мысли во сне, когда я была собой. Себя-то я не прощу»* [Палей, 1998, с. 113].

Осознание ужаса и глубины собственного падения, последующее жесточайшее раскаяние позволяет героине очиститься и духовно вырасти. Открывшаяся ей истина о самой себе — это тоже проявление бунта против пошлости жизни. Однако это не меняет её социально-бытовых условий, но подкрепляет желание сломать текущий строй, мечта и внутренний бунт не угасают, пусть её единственное оружие против «священных чудовищ у кормушки верховной власти» — это память и творчество. Героиня обречена жить так, как живёт, но это не делает её кроткой и всё принимающей.

Эта мысль о чужой смерти (убийстве), как помним, посетила и Родиона Раскольников, особенно чутко ощущавшего давление обстоятельств жизни. Интуитивно ощущая своё сползание к категории маленьких людей, он, ведомый идеей преодоления своей социальной ничтожности, идёт на убийство, но, совершив его, вдруг ощущает ужасающую отъединённость от человечества и раскаивается. Начинается его перерождение. «Раскольников посягнул на нравственный закон “не убий”», но произошедшее далее показывает, что «преступление и совесть несовместимы, любое преступление бессовестно» [Захаров, 2013, с. 263], а у Палей и мысль о преступлении или извлекаемой выгоде за счёт чужого несчастья бессовестна. Совесть, кроме творчества, один из тех духовных ресурсов, которые питают человека на

пути к духовному перерождению. Духовно богатый герой у Достоевского и Палей глубоко совестлив.

Раскольников падает глубже героини Палей, и оттого его духовное перерождение серьёзнее и заметнее.

В то же время духовное воскрешение возможно не только посредством рефлексии о поступках, но и сочувствием чужой беде, горю другого человека. Например, Варвара Доброселова сочувствует судьбе студента Покровского и его отцу, Макар Девошкин — соседу Горшкову и его семье. В произведениях Марины Палей рассказчик испытывает глубокое сострадание к «маленькому человеку»: к болезни и старости (яркие примеры — повесть «Евгеша и Аннушка»; бабушка героини из повести «Поминование»). Автор жалеет незащищенных и слабых, которые не могут сами за себя постоять.

Ещё один «маленький человек» изображен в повести Палей «Рая & Аад». Это история красивой, умной, талантливой женщины, которой, чтобы закрепиться на чужбине, выйти замуж, получить гражданство, нужно стать серостью, незаметным, досадным предметом обихода, лишённым человеческого достоинства. То есть героине нужно совершить обратный путь: из духовного человека, культурного, образованного, превратиться в ветошку, в ничтожество.

Глубоко сочувствуя старости, болезненным состояниям человека, Марина Палей жёстко порицает существование бездуховное, безнравственное, плотское, биологическое, когда индивид забывает о духовной составляющей и живёт только желудком, плотским насыщением. Это соотносится с традицией Достоевского в том смысле, что писатель отстаивал самоценность сознания и духовного мира человека, а Марина Палей в свою очередь активно протестует против всего того, что противостоит миру духовному. И, как и Достоевский, выступает против той литературы, где ценность человеческой жизни сводится к нулю.

Сопоставив социально-бытовые обстоятельства жизни персонажей, следует отметить, что в творчестве Палей в их изображении происходит

усугубление. Но социально-бытовые обстоятельства не делают человека маленьким в экзистенциальном смысле, потому что одной из основных черт героя у Достоевского и Палей является его богатый внутренний мир и жизнь воображения — духовная жизнь, собственная «вселенная».

В прозе Достоевского это реализуется, как видно, в переписке Макара Девушкина и Вари Доброселовой: персонажи как бы воспаряют над косным мещанским мирком, творят собственный мир и в этом общении обретают полноту жизни.

В петербургском романе Палей «Дань саламандре» духовно богатая героиня также стремится уйти от косного мещанского мирка. «Полученный в детстве и юности опыт отзовется в рассказе героини долгим непониманием, точнее, нежеланием понять природу своей “сожительницы”» [Созина, 2012, с. 181]; при этом рассказчица до самого финала упорно отказывается расставаться с фантазией и признавать очевидное. И если герои Достоевского, воспаряя над реальностью, творя собственную, всё же остаются в пределах объективной действительности, их воображение лишь помогает им жить в заданных обстоятельствах, то героиня Марины Палей обретает полноту жизни во снах, в фантазии, стремясь, насколько это возможно, вырваться из опостылевших условий. Она хочет уйти из этой действительности, не преобразить её силой и богатством своего внутреннего мира, как у Достоевского, а именно уйти в другую реальность.

Сюжет любви у Достоевского реализован в романе «Белые ночи», где представлен тип духовно богатого мечтателя, для которого жизнь воображения «уравнивается по своей ценности с действительной жизнью, которая кажется ему холодной, угрюмой, вялой» [Евлампиев, 2010, с. 227]. Героиня же Палей беспросветным бытом и тяжестью существования доведена до того, что жизнь воображения по своей ценности превышает жизнь действительную. Действительность у Палей превращается в немыслимую пошлость, в то время как действительность Достоевского ещё

сохраняла некоторый оттенок скорбного благородства. У героя же Палей обстоятельства жизни вызывают тотальную усталость.

Герой физически вынужден жить в реальном мире, но его параллельный воображаемый мир не накладывается на реальный мир как волшебная пленка, духовно герой Палей переходит в другой, воображаемый мир и жаждет в нём и остаться. Герой Достоевского раскрашивает реальный мир. Эти краски и светлое чувство любви остаются с ним, даже когда фантазия разрушается. Когда же разрушается фантазия героя Палей, он как бы падает с огромной высоты в реальный мир, пошлый, грязный и больной, он ошарашен, сбит с толку. Оказывается, что действительный мир иллюзорен и враждебен, а настоящие чувства, настоящая жизнь возможны только в фантазии.

Вместе с тем необходимо указать на принципиальное различие между человеком Достоевского и человеком Палей, которое как раз обнаруживает столь разное применение силы воображения.

Человек в мире Достоевского и в творчестве Палей — богат духовно, он мечтатель, силой своего воображения воздействует на окружающую действительность, склонен к самопознанию. Вместе с тем герой Марины Палей безгранично устал от ежедневного выживания, его духовные силы иссякают, он загнан в ловушку. Эта усталость — и есть принципиальное различие между героями обоих писателей. И в то время как человек Достоевского оскорблён тем, что его называют ветошкой или крысой писчей, его гордость уязвлена, он горячо и страстно возмущается, герой Марины Палей устал и может лишь тянуть ляжку, иногда вырываясь на природу, получая глоток воздуха, или изливать свою желчь в трактат, который затем сам и сожжёт. Указанная ситуация представлена в романе-бунте «Ланч». Герой обрушивается на общество с яростной критикой, но бунт его бесплоден. Это протест для самого себя. Герой запирается в квартире, отгородившись ото всего мира, уходит в интеллектуальные упражнения. Написав в Трактате всё, что думает, герой сжигает его, ибо, окончательно



высказавшись, он исчерпывает возможности противостояния действительности.

Герой Достоевского использует воображение, чтобы легче переносить невзгоды, преобразовать или иначе воспринимать реальность; герой Палей жаждет эту реальность покинуть, создать другую, ей противоположную.

Герой Достоевского живёт в бедности, но это тихая и благородная бедность и благородная скорбь, окрашенная гордостью, осознанием себя как личности, такая жизнь — гордое несение своего креста. Герой Марины Палей живёт в грязи и пошлости, его окружает такой же город. Он мучительно осознаёт своё положение.

У Достоевского есть чудо воскрешения: «бесконечная сила живой человеческой души» [Плохарская, 2009, с. 87] даёт герою почувствовать себя достойным, гордиться собой, как бы воспарить над всеми проблемами. В творчестве Палей герой не столько бы хотел воспарить, сколько сломать текущий строй, но в этом деле его бесконечная сила вдруг исчерпывается (напр., роман «Ланч», пьеса «Погружение»).

Попытка воскрешения души звучит в романе «Дань саламандре». Героиня-рассказчица, начавшая уставать от жизни, сбегающая от неё в сны, ценность которых для неё выше ценности реальной жизни, проявляет сочувствие к бездомной девочке и берёт её на попечение, забирая в коммуналку. Девочка для рассказчицы становится любовью, идеалом, впрочем, в финале идеал трансформируется и становится чем-то совершенно противоположным, исключаящим, отрицающим первое явление. В девочке, чьё имя так и не названо, сочетаются идеал Мадонны и идеал содомский, что тоже отсылает к Достоевскому. Беря на себя заботу о девочке, вкладывая в неё душу и любовь, героиня Марины Палей обретает смысл жизни, в ней просыпается творческое начало, на фоне пошлости жизни она творит прекрасный мир.

В финале романа идеал Мадонны превращается в идеал содомский, все духовные усилия напрасны, красота оборачивается беспросветной пошлостью. Взаимная и всеобъемлющая любовь — столь важный концепт в творчестве Достоевского — в романе Марины Палей, с одной стороны, оказывается игрой циничного инфернального манипулятора, с другой стороны, существует лишь в воображении, тем самым утверждая превосходство мира воображаемого над иллюзорной объективной реальностью. Чем сильнее и трагичнее любовь у героя Достоевского, тем выше возможности для его роста. В романе Марины Палей трагичная любовь, драматическое раскрытие обмана, падение лишь ввергают героиню в ещё большую пошлость жизни, показывая, что настоящая любовь, настоящая жизнь возможны только в крепком, цельном мире фантазий, но никак не в этой химеричной, зыбкой объективной действительности. Здесь следует указать на общий трагический мотив в творчестве Палей: в изображаемом ею мире взаимной любви нет, она всегда омрачена бытовой пошлостью.

В этом контексте несколько особняком стоит другая петербургская повесть Палей — «Кабирия с Обводного канала». Сила жизни, сила духа в героине настолько велика, что все выпадающие на её долю невзгоды она переносит стойко и с улыбкой. Эта повесть, выбиваясь из общей атмосферы прозы Палей, воплощает в себе идеалы раннего Достоевского.

Достоевский показывает в «маленьком человеке» пробуждение личности, самосознания посредством сострадания к чужому горю, через любовь и творчество его герой возвышается и перестает быть «маленьким». У Марины Палей безысходность мрачнее, трагичнее, а жестокая социально-нравственная атмосфера переходит в беспросветную пошлость жизни, её духовно богатый герой бунтует против социально-бытовых обстоятельств и, несмотря на усталость, всеми силами души стремится вырваться из них, хотя бой неравный.

Тем не менее, если герой духовно богат, имеет мечту и ещё способен на бунт, пусть и не увенчавшийся успехом, то неправомерно называть его

«маленьким человеком». Потому с экзистенциальной точки зрения герой Марины Палей, как и герой Достоевского, уже не «маленький человек», но Человек (с большой буквы) в социальных обстоятельствах «маленького человека», ищущий пути выхода из предопределённости.

Рассуждая о соотношении романа с традицией, Я. В. Погребная также отмечает мотив двойничества в романе. Вслед за Е. К. Созиной исследователь отмечает, что названия глав и сопровождающие их эпиграфы образуют метасюжет, который развивается параллельно с основным действием. Также, по мнению Ю. Н. Золотых, в романах Марины Палей жизненный сценарий героя определяется характерной для данного жанра концепцией героя. В жанре петербургского романа один из важнейших концептов — двойничество. Двойником героини выступает Девочка, её собственное прошлое «Я», и также «Петербург во всей его противоречивости» [Погребная, 2021].

Целью романа, по мнению Я. В. Погребной, является «“обнажение” категориального приёма “петербургского произведения” — концепции двойничества» [Погребная, 2021, с. 60], которая в тексте Палей воплощена на содержательном уровне: в нарушении соотнесённости литературного и реального пространства Петербурга, в смещении исторического и современного пластов, в репрезентации социальных контрастов и, наконец, в противопоставлении городского и природного. Как важный мотив романа, Я. В. Погребная отмечает мотив обретения героиней своей идентичности: «поиски идентичности завершаются обретением способности преображать реальность, создавать собственную реальность, включая и собственное “я” и собственную жизнь» [Погребная, 2021, с. 60].

Именно творчество становится способом обретения себя. Отметим, в поэтических книгах Марины Палей недавних лет творчество становится частью триединой Божественной основы жизни, без принятия которой и невозможна полная жизнь.

## 2.5. Роман-притча «Хор»

В первой главе на примере рассказа «Анклав для двоих» был рассмотрен диалог Палей с христианской традицией и традицией святочного рассказа. Продолжая этот разговор, необходимо обратить внимание на то, как представлена в творчестве Марины Палей жанровая форма притчи.

Притча — обобщённое, типизированное повествование. Функция притчи — типизация ситуаций и описание определённой парадигмы поведения, которую читатель может применить к себе, извлекая из притчи урок. Притча назидательна и поучительна.

Роман «Хор» Марины Палей уже попадал в объектив критики. Рецензии на роман были написаны С.П. Костырко, А. Созоновой, К. М. Комаровым, ему посвящена статья О. А. Гримовой.

Сюжет романа таков: во Вторую мировую встретившись в лагере пленных, голландец Андерс и девушка из Полесья вместе добираются до Голландии, устраиваются, создают семью. Конфликт возникает в тот момент, когда Андерс узнает, что его жена любит петь в хоре, что в итоге оборачивается представлением о культурной пропасти. О. А. Гримова подчёркивает, что перед читателями некие типизированные «абсолютные муж и жена», «разделённые взаимным непониманием, и неважно, что конкретно лежит в основе отчуждения» [Гримова, 2016, с. 30]. В романе изображено принципиальное несовпадение между двумя сознаниями, при этом конкретные детали, обуславливающие это несовпадение, неважны, отчуждённость — это «неотъемлемая характеристика мира» [Гримова, 2016, с. 30]. Речь идёт не о размолвках на бытовом уровне, а о невозможности понять Другого и быть понятым в принципе, болевой нерв всего творчества Марины Палей. И Андерс вписывается в ряд духовно-богатых одиночек, представленных в творчестве автора, например, в романе «Klemens», тонкое чувствующие и ранимые, «Люди без кожи (сиречь — защищающей брони),

без способности приспособляться или мимикрировать, притворяться и лгать — чтобы выжить» [Созонова, 2010, с. 223].

Василий Костырко выделяет в романе «Хор» мотив жертвоприношения, связанный с концепцией аполлонического и дионисийского начал. Аполлоническое, индивидуальное начало воплощено в образе Андреса, дионисийское, массовое — в образе его жены. Идея хора связывается с идеей жертвоприношения в сцене насилия над «остарбайтерами» на ферме герра Цоллера; поющие насильники и убийцы приобретают черты совершающих древний обряд [Костырко В. С., 2012, URL [2]]. Андерес испытывает отвращение к «массовому человеку», увлечение жены хором ужасает его не просто так: «любая форма коллективизма ведёт к созданию машины для массового же убийства», его ужасает глубинная суть хора как воплощения массового сознания. На взгляд В. Костырко, в романе «Хор» мотив жертвоприношения разбирается изнутри, расследуется воздействие обряда жертвоприношения на его участников [Костырко В. С., 2012, URL [2]].

Но жертвоприношение Андерса не спасает его. Критик приходит к выводу, что «и автор, и герой движутся прочь от хора». «Однако “отношения” между ними сохраняются вполне традиционные: никакой диалог, ни, уж тем более, конфликт невозможен» [Костырко В. С., 2012, с. 171]. Также важно отметить, что хотя Андерс и приходит в ужас, столкнувшись с проявлением массового сознания, однако носитель этой формы коллективизма, его жена «отнюдь не палач, она тоже жертва» (замечает Сергей Костырко [Костырко С. П., 2012, URL]). Сюжет «противостояния» голландца и его русской жены также реализован Мариной Палей в повести «Рая & Аад», но с другой расстановкой акцентов: жизнерадостная, умная, энергичная Рая оказывается сломлена «бездарным недоразумением», однако, отмечая упадок западной культуры, которой на смену непременно придёт «более мощная и жизнестойкая культура», Сафронова, видя в повести историософский подтекст, полагает, что это

«противостояние» только начинается [Сафронова, 2009, с. 217–218]. В написанном чуть позже «Хоре» ситуация другая: Андерс сталкивается и с диким напором роевого, непривычного для европейца сознания, и с «пустыми формами “европейской жизни”», оказавшись чужим и для обеих культурных ситуаций [Костырко С. П., 2012, URL].

Основной урок, извлекаемый из притчи Марины Палей, — это именно осознание непреодолимой преграды, стены, всегда разделяющей двух людей. Но это не урок поведения или инструкция к действию, это урок иного, более глубокого и осмысленного взгляда на жизнь.

Герой романа Андерс не видит возможности преодолеть принципиальную невозможность понять Другого, он, христианин, чувствует свою богооставленность и за пять дней до Рождества совершает самоубийство.

Исследователями было отмечено, что роман Марины Палей имеет ряд характерных для притчи черт: «учительная» позиция автора, схематичность в обрисовке персонажей, значимость ситуации выбора и т. д. Однако в романе происходит «слом» притчевой парадигмы: героя, поступающего правильно, ожидает негативный финал [Гримова, 2016, с. 29].

Для христианской традиции чрезвычайно важен концепт «любовь». В романе «Хор» именно любовь заставляет автора ворваться в повествование и из сегодняшнего дня обратиться к Андерсу в прошлом, этим творческим актом, словом, пытаюсь преодолеть стену, разделяющую людей, разделяющую автора и персонажа, эту преграду, «*сложные, нелинейные структуры времени*», «*нелинейные связи причин и следствий*» [Палей, 2011b, с. 186].

Автор же пытается объяснить Андерсу тот самый божественный замысел, который тот не понимает. У создателя есть собственное представление о «*Божественной гармонии*», которое, однако, непонятно и неизвестно «ноткам». Они пробуют сопротивляться, даже готовы нарушить

гармонию, но «Он, Композитор, сделать вам этого не позволит. А какова она, Его гармония?» [Палей, 2011b, с. 190–191].

Автор подчёркивает, что человеку не дано понять великой гармонии, но человек может принять и смириться с этим непониманием и продолжить проживать земную жизнь в той мере, в какой она дана ему.

Героиня святочного рассказа «Анклав для двоих» именно так и живёт — не стремясь постигнуть непостижимое, но проживая ту жизнь, которая ей дана, и реализуя талант, данный ей согласно божественному замыслу, и за терпение она в финале получает долгожданное счастье. И если рассматривать канон притчи как историю, формирующую определённую модель поведения в определённой ситуации, то святочный рассказ «Анклав для двоих» также может быть обозначен как притча, где основной извлекаемый урок — это необходимость человеку следовать своим убеждениям и сохранять верность самому себе.

Андерс в романе-притче «Хор» стремится постичь непостижимое и в бессилии перед этой пропастью совершает самоубийство. Контрастным является образ жены Андерса. Она — «носитель архаического типа сознания, который принимает “дары богов”, то есть несчастья и горести, как должное» [Костырко В. С., 2012, URL [2]], и потому она выживает. Высшая форма принятия дара жизни, с её любовью, страстью, творчеством, страданием — описана в лирическом цикле «Инок», где изображён поэт, творец, живущий всей полнотой чувств.

Обращение к жанровой парадигме притчи позволяет автору реализовать одну из основных тем в творчестве: тему принципиальной невозможности понимания между людьми. Как отмечено выше, в романе происходит слом жанрового канона: героя, поступающего по сложившимся правилам, ждёт гибель. Однако второй извлекаемый из притчи Марины Палей урок — необходимость принятия того факта, что Божественный замысел непостижим, — показывает, что небрежение этим уроком ведёт к

негативному финалу, и, следовательно, в соответствии с канон притчи автор задаёт читателю определённый образец поведения.

Рассуждая о романе «Хор», Афер Азер гызы Ализаде, отмечает «сочетание реального и мистического элементов» [Ализаде, 2017, с. 99]. На взгляд исследовательницы, Марина Палей даёт понять, что «над человеком тяготеет иррациональное, мистическое начало» [Ализаде, 2017, с. 99]. Она также отмечает, что в романе «Хор» дана «трагедия одиночества человека среди людей» [Ализаде, 2017, с. 99]. Заметим, что эта тема не раз реализована в творчестве Марины Палей. Например, в трагикомедии на троих «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)». И если в романе «Хор» только намечен выход из ситуации (творчество как способ прикоснуться к другой душе), дано прозаическое пространное рассуждение на эту экзистенциальную тему, то в «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» ответ «творчество как выход» звучит громче и, в силу драматургической структуры произведения, чётче.

Ставший основным двигателем сюжета мотив невозможности прикосновения к другой душе появлялся и ранее в творчестве Марины Палей. Например, в романе «Klemens». Но если в «Klemens» показана удручающая невозможность понимания, то в «Хоре» автор нащупывает пути решения. Таким образом, в целом одна и там же большая экзистенциальная тема по-своему реализуется в разных жанровых парадигмах.

\* \* \*

В завершение аксиологического исследования крупных прозаических форм у Марины Палей обратим внимание на то, что с развитием коммуникационных и информационных технологий писательнице стали доступны новые творческие инструменты. Работая над романом «Залётный восторженный бомж» (2020) и оформляя его в традиционной форме



(компьютерный набор Word), Палей одновременно опубликовала его на своей странице в социальной сети.

Соблюдая общепринятые правила издательской этики и авторские права, до представления этого произведения печатным способом мы воздержимся от его подробного разбора, ограничившись лишь необходимым рассмотрением динамического влияния социальных сетей на жанровые формы литературы.

Тематически роман относится к произведениям о творческих людях. Надо отметить, что Марина Палей, начинавшая литературный путь как критик, сохранила интерес к эссеистике о художниках. Выступая в социальных сетях, она часто пишет о разных мастерах литературы и искусства, в том числе и о поэтах Серебряного века и о своих современниках. Не издавая свою эссеистику отдельной книгой, Палей, по всему, полагает её важной формой своего творческого и гражданского самовыражения, возможно, сохраняющей нужную ей адекватность именно в сетевом варианте, написание в режиме онлайн. Как признаётся автор:

*«Вот, например, нынче я планировала продолжить тему “непечатания”, но на меня произвела впечатление одна реплика... Незнакомая мне женщина написала: “Какое странное чувство... Как если бы я знала дворника, а мне вдруг сообщают, что это был министр культуры”».*

Интерактивность текста, мгновенное взаимодействие с читателями меняло и структуру повествования, первоначально задуманную автором.

*«Интерактивность моей книги нарастает. Вот планировала же я чинно-благородно воссоздать строго хронологическое повествование: Москва 1985 — Ленинград 1985/86 — Танаис 1986 — Ленинград 1986–91 — Петербург 1991–95 — Нидерланды (начиная с 1995). Ан нет. Нет, нет и нет. Герои, наплевав на установленную мной очерёдность, рвутся на авансцену. Вот, например, Калашников. Не хочет, ну никак не хочет он ждать назначенной ему части “Танаис”! — органически не может он оставаться*

*так долго в унылом царстве фантомов за сценой. И Виктор Забашта (Viktor Zabashta), словно почувствовав это, поместил вчера стихотворение Виталика, посвящённое мне. Ну, я этот калашниковский зов услышала. В результате — мои планы, касательные очерёдности, рухнули. Что ж! Текст — это живой организм. Эволюционирует, как считает нужным».*

Во вступлении к роману Палей отмечает его особенность — «мои личные впечатления», подчёркивая именно личный характер повествования, стремление не к документальному роману, а к очерку своего видения мира и человека.

Нельзя не отметить, что здесь на новом, так сказать постгутенберговском уровне проявляется общий вектор художественных устремлений современных писателей. Рассматривая творчество узбекского писателя Хамида Исмайлова, Г. Т. Гарипова обращает внимание на то, что при «фиксировании своего метасознания» автором особенно важно «одновременное пространственное распадение через слово и собирание в Слово именно *пространства бытия*», попытки «опредметить авторское Я-сознание через символические формы времени и пространства бытия» [Гарипова, с. 74].

Автор не властен ни над сюжетом, ни над героями. Сюжет — это воспоминания, герои — живые люди, которые сами, против воли рассказчика, выбираются на сцену. Таким образом, если в классической прозе законы жанра задают автору ориентиры и рамки, а в современной литературе автор, преодолев давление литературной традиции, подчиняет жанровые формы своим замыслам, то в этом романе Марины Палей реализован третий вариант отношений: над писателем властвует сюжетное течение его замысла, учитывающее как комментарии читателей, поступающие в режиме реального времени, так и после этого возникающие в памяти автора — и на страницах интерактивного текста! — личности.

Расширение границ текста также свойственно Палей и при работе с поэзией. Так, она записывает и выкладывает в социальные сети ролики с

авторским чтением стихом. При этом само чтение зачастую сопровождается музыкальной подборкой, иллюстрациями или авторской/актёрской игрой.

К творчеству Марины Палей может быть применён термин «метароман», подробно рассмотренный в монографии «Историческая поэтика метаромана» В. Б. Зусевой-Озкан. Метароман посредством вторжения в структуру повествования «рефлексии героя-автора над своим произведением как эстетическим целым» исследует проблему отношений искусства и жизни [Зусева-Озкан, 2014, с. 38], сосредотачивая внимание на самом процессе рассказывания истории. «Метароман — это двухплановая художественная структура, где предметом для читателя становится не только “роман героев”, но и мир литературного творчества, процесс создания этого “романа героев”» [Зусева-Озкан, 2014, с. 32]. В творчестве Палей творческий процесс понимается как безусловная часть жизни, а для героини романа «Дань саламандре» и вовсе является жизнью. Роман-бунт «Ланч» — наиболее яркий пример метаромана в творчестве Палей, где граница между рефлексией над своим произведением, его написанием и самим Трактатом становится довольно зыбкой, по сути сам роман и есть этот Трактат, который пишет герой, восставая против пошлости будней. В романе-притче «Хор» автор открыто вторгается в текст, из настоящего обращаясь к своему герою в прошлом, как бы разрывая ткань времени.

Систематизация крупных (романных) жанровых форм в творчестве Марины Палей показывает, как автором с разных точек зрения осмыслены темы, обозначенные в ранней (короткой) прозе. Если в ранней прозе намечен конфликт героя с объективной действительностью, то в экспериментах с романной жанровой парадигмой предлагаются возможные пути решения этого конфликта: роман-бунт заостряет внимание на крайней усталости героя, на необходимости бунта, резкого протеста, памфлет-апокриф обличает и высмеивает действительность и духовную бедность (обличение как форма бунта), петербургский роман обозначает творчество как возможный путь к спасению для духовно богатого человека. Арт-роман добавляет новую

подтему — поиск равного себе, собрата, того, кто поймёт как выход из конфликта. Однако роман-притча ставит сложный экзистенциальный вопрос о возможности/невозможности понимания не только Другого, но и самого смысла жизни.

### ГЛАВА 3. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: ЗНАЧЕНИЕ ЦЕННОСТНЫХ АСПЕКТОВ В ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКАХ

Параллельно с работой над прозой (малой и крупной) Марина Палей занимается разработкой и переосмыслением драматургических жанров, а также обращается к художественным возможностям кинематографа.

#### 3.1. Жанровая организация пьесы «The Immersion (Погружение)»

Выражение гражданских чувств в творчестве Марины Палей разнообразно. В ранних повестях оно представлено как конфликт человека и заданного ему ареала обитания (душный город с кошмарным коммунальным бытом, от которого спасение — выезд на природу Ингерманландии). Как отмечает О. В. Назаренко, «герои прозы Марины Палей не испытывают симпатии к “родине”» [Назаренко, 2009, с. 40]. Оно может изображено как конфликт в абстрактно-философских декорациях, а может выражаться как острое переживание за судьбу конкретной страны и народа и обнажение политических и социальных пороков общества (критики называли такой взгляд «оптическим прицелом»), но это переживание, в конце концов, разрастается до масштабов планеты, от сочувствия к человеку в ранней прозе до проживания боли всего мира и ужаса от повсеместно льющейся крови, выраженном в крике матери «*матери, не рожайте героев! вообще — не рожайте*» (поэтический сборник «Тюремный перестук») [Палей, 2019, с. 109]. С особой остротой реализован этот конфликт в драматургических жанрах. Не совсем справедливо замечание С. Белякова о том, что для Палей «остаются прежними её враги — город, семья, страна, мир», высказанное в 2011 [Беляков, 2011, с. 161]. Если у Палей и есть враг, то это несовершенство социального и государственного устройства, за мир она как раз переживает

всей душой, что будет ярко показано в позднем сборнике «Тюремный перестук».

В пьесе «The Immersion (Погружение)» гражданская тема выражена как острый конфликт человека и объективной действительности, воплощён этот конфликт в форме карнавальной эстетики. Пьеса была опубликована в журнале «Урал», № 4 за 2001 г. как «The Immersion (Погружение). Трагикомедия в 3-х действиях», затем в сборнике «Галёрка» («Эксмо», 2014, уже с подзаголовком «трагикомедия-буфф в 3-х действиях»).

Драматургия — тот вид творчества, где наиболее ярко выражена авторская рефлексия по поводу состояния современного общества. «В каждый исторический период драма несёт в себе определённый “дух времени”, его нравственный нерв, изображает на сцене так называемое реальное время» [Журчева, 2009, с. 5].

Пьеса «The Immersion (Погружение)» написана в 1999 году, на изломе эпох. Конец тысячелетия и начало нового тысячелетия — это тревожное время переосмысления, время поиска новых путей, ожидание перемен. Действие пьесы разворачивается на рубеже тысячелетий. В бывшем Комбинате ритуальных услуг во время вьюги, через которую прорываются отголоски войны, собирается группа людей, чтобы погрузиться в изучение английского языка. На фоне приближающихся военных действий они придумывают легенду, вымышленные биографии, под завывание метели и выстрелов они, как заводные куклы, повторяют и заучивают английское: «And how are you now?» — «I am fine».

Жанр этого произведения — «трагикомедия-буфф». Буффонада — это, с одной стороны, утрированно-комическая манера игры, с другой стороны — представление, построенное на приёмах народного, площадного театра. В кинематографе буффонада — это кино с элементами погони, под музыку в убыстрённом темпе, персонажи таких фильмов часто знакомятся по пути. Подобный фарс присущ и данной пьесе: распевки американских морских пехотинцев в качестве аккомпанемента, сценки, решённые в духе мюзикла,

разноголосица, повторение на разные лады «How are you», выдуманные биографии, карнавал «party» в масках животных.

В то же время «The Immersion (Погружение)» — это трагикомедия о невозможности жить там, где тебе суждено жить, о конфликте личности и родины, заданного ареала обитания. Известно такое изречение В. Г. Шершеневича: «Я-драматург считал, что это шуточная нелепость, я-режиссёр подошёл к этой пьесе как к буйфонной трагедии, только потому и разрешаемой в стиле клоунады, что она слишком серьёзная для трагедии, а как известно, наивысшая форма трагедии — гаерство» [Цит. по: Николаева, 2015, с. 12].

На наш взгляд, эти слова можно отнести и к пьесе Марины Палей. Пафос этого произведения заключён в тотальной невозможности существования в этой объективной действительности и стремление найти выход. Так дочь Ревекки погибла из-за чужого безразличия и халатности: жилконтора отказывалась укрепить балкон: «*Соседи сказали, Ревекка, буквально, несколько лет подряд, пороги в жилконторе обивала: укрепите!.. пожалуйста, укрепите!.. А те ей: вы лучше нервы себе укрепите*» [Палей, 2014b, с. 243]. Личная трагедия каждого персонажа только оттеняется комическими приёмами.

Родная страна предстаёт страшным местом, из которого герои всеми правдами и неправдами стремятся вырваться к лучшей жизни. Это конфликт человека и самого устройства жизни, и даже бытия в самом широком смысле. Персонаж пьесы Маша фром Раша замечает, что разного рода обстоятельства постоянно мешают человеку жить полноценно: «*Жизни, так и так, не было, нет и не будет*» [Палей, 2014b, с. 234]. Безысходность только отчётливее проступает на фоне балагана. Трагизм повседневности заключён в осознанном и глубоком конфликте между личностью и объективной необходимостью [Журчева, 2009, с. 32–33].

Там, где происходит осмысление бытия, появляется абсурд или элементы абсурда, показывающие смысловой тупик. В своём исследовании

драмы О. В. Журчева замечает, что «абсурд лучше всего передаёт экзистенциальное переживание — ощущение “конца света”, что вполне естественно, ибо здесь вместо порядка, согласия, утверждения, созидания и смысла видится беспорядок, отказ, отрицание, разрушение и бессмыслица» [Журчева, 2001, с. 93].

Традиции балагана в русской драматургии наиболее ярко обозначались ещё в начале XX века. Балаган — это «синкретическое явление, вобравшее в себя традиции русского скоморошества, западноевропейские традиции театра на площади и традиции *commedia dell'arte*» [Заржецкий, 2006, с. 1]. Балагану присущи такие черты, как масочность-двойничество, тесное единство трагического и комического, балагурство, буффонада, бурлеск, отсутствие чётких границ между искусством и жизнью.

Среди персонажей пьесы чертами скомороха наделён Роджер. Он склонен паясничать, показывать фокусы и выделывать всяческие трюки. В списке действующих лиц он описан как человек неясного рода занятий. Будучи шутком или скоморохом, Роджер обнажает правду. Когда решается, кто должен спастись на вертолёте, он первым указывает, что забрать нужно больную Ревекку, тем самым напоминая об истинах *Человечность* и *Сострадание*. Он отпускает жену Ирину, потому что любит её и желает счастья. Таким образом, шут напоминает об истине *Любовь*. И именно Роджер, в финальной сцене сравнивая жизнь с омутом, говорит о том, что спасение в погружении, погружению нельзя сопротивляться, напротив, необходимо достигнуть абсолютного дна, крайней степени: «*Как только достигнешь дна ямы, то есть крайней, предельной точки, воронка сама же тебя и вытолкнет*» [Палей, 2014b, с. 290].

Роджер разрывает ткань бытия, и в страшной фантазмагории смешиваются объективная и субъективная реальность, действительное и неизбежное, реальное и фантастическое. Метель и война, долгое время остававшиеся за кадром, наконец прорываются. Всё старое уходит в небытие, на смену приходит нечто фантастическое, ирреальное, в котором



растворяются последние действующие лица — Роджер и Барт. С одной стороны, в описываемом хаосе звучит гармония нового мира, с другой стороны, эсхатологическое предчувствие слома эпох, ощущение грядущего и страшного.

В параграфе 1.3. о диалоге с христианской и святочной традицией было проанализировано, как в финале пьесы, убедительно доказав духовное и нравственное падение общества, Марина Палей для изображения царящего хаоса и попытки Роджера и Барта покинуть враждебное пространство (погрузиться) использует образы сна пушкинской Татьяны.

При этом в пьесе предложены и другие способы покинуть враждебное пространство. Ревекка потеряла рассудок после трагической гибели дочери и создала фантазию, в которой дочь жива. Кажется, Ревекка не способна принять смерть дочери и жить дальше. Если с точки зрения обывателя, потеря рассудка имеет негативный оттенок, то автор с этим спорит: *«Всё позабыть вчистую! А Чехова помнить... А потом, если время ещё останется, может быть, понять, что и мордобой-то был благом»* [Палей, 2014b, с. 245]. В этом рассуждении также звучит попытка примирения с судьбой, хотя герои отказываются принимать такую жизнь, не считая её жизнью вовсе. Ревекка погружается в выдуманный мир, как, приняв наркотики, погружаются Барт и Роджер. Сумасшествие как форма погружения — тоже спасение, пусть физически Ревекка и гибнет.

Отметим, что мотив погружения в выдуманный мир в некотором роде звучит и в повести «Под небом Африки моей», и в романе «Дань саламандре». Да и упоминание Чехова неслучайно и символично (об этом ниже).

Гибнет Жан-Жак. Примечательно, что после экзамена он остаётся в парадной одежде, символизирующей перерождение человека: *«Не, а я побуду ещё человеком! Человеком, кагыцца, хочу немного побыть!»* [Палей, 2001,

URL]<sup>15</sup>. Ношение масок как игра определённой роли, навязанной обществом, появляется в драматургическом триптихе «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», где герои ищут способ сохранить суверенность собственной души, сбросить маску и быть собой, а также прикоснуться к другой душе. В пьесе «The Immersion (Погружение)» надевание костюма (ещё один вариант маски), наоборот, превращает героя в человека. Экзамен на знание английского языка, для которого надевается костюм, предоставляет героям реальную возможность уехать и изменить ареал обитания, оказаться там, где можно быть человеком. То есть значение маски меняется на противоположное. Однако, как показано в сценарных имитациях «Long Distance, или Славянский акцент», успешный побег, перемена языкового и культурного пространства отнюдь не делает человека счастливым и свободным, а лишь подчёркивает его тотальное одиночество и подсвечивает новые противоречия в обществе.

Спасается, уходит через тайный ход Папандопулос — один из тех, кого можно назвать человеком, он сострадателен и способен на сочувствие и любовь (его чувства к Ревекке выглядят вполне искренними). Из его монолога во второй сцене второго действия можно предположить, что Папандопулос единственный, кто учил английский ради знания, а не для того, чтобы уехать к лучшей жизни, то есть он находится вне экзистенциального конфликта человека и пространства.

Спасти от военных действий удаётся Габи. Но здесь речь идёт именно о физическом спасении, а не о духовном (как в случае Барта, Роджера и Ревекки). Габи — жёсткая, циничная, беспринципная, властная. Ирина спасается, потому что способна эгоистично, без сожалений и сомнений отринуть старое ради нового (бросает Роджера, прежнего мужа, и Барта, нового возлюбленного, потому что они в состоянии увести её в Америку, дать ей лучшую жизнь, и сразу же становится невестой Джона Рыбкинзона).

---

<sup>15</sup> Здесь намеренно обращаемся к тексту публикации 2001 года. В издании 2014 года эта фраза звучит: «Белым человеком, кагица, хочу немножко побыть».

Спасается и Джон Рыбкинзон, в финале обнаруживающий свою безнравственность. Они улетают в вертолёт, но улетают в старый мир, бесстыжий, циничный, лишённый духовных начал.

Вот как этот мир описывает Роджер: *«Я не полечу потому, что эта гнуснейшая журналистика... да и мир вообще, как мне кажется... за редчайшим исключением, состоит из таких, как вы. Таких, как вы! И так будет всегда...»* [Палей, 2014b, с. 271].

Как уже было отмечено, в пьесе трагическое сопровождается комическим. «Балаганный смех сложен, неоднозначен по своим истокам и может быть соотнесён со стыдом. Именно стыд является “обратной стороной смеха, его перевернутым вверх ногами двойником”» [Заржецкий, 2006, с. 7]. Смех ориентирован на сцену, стыд — внутреннее переживание, направленное на самого себя. Вершина смеха — смех над собой, высшая точка стыда — стыд за другого.

Именно чувство стыда испытывает Роджер, когда отказывается лететь с Габи на вертолёт, чей род занятий и взгляды на жизнь ему отвратительны. Но стыд он испытывает не столько за Габи, сколько за общество в целом. Необходимо отметить, что стыд имеет связь с холодом и, соответственно, метелью, которая окружает Комбинат ритуальных услуг.

Исследователи прослеживают связь слова «стыд» со словами «стужа», «застыть», «студёный», обозначающими идею холода (метель, а значит, и холод, постоянно присутствуют в пьесе). Отмечается сходство физического или даже физиологического дискомфорта, который испытывают как замёрзший, так и пристыженный человек. Связь слов, обозначающих нравственный дискомфорт человека, и лексем с семантикой холода проследил Б. А. Ларин. Его исследование было дополнено С. З. Агранович и Е. Е. Стефанским. В частности, ими была прослежена взаимосвязь холода, стыда и ритуала инициации. Сначала появляется страх, вызванный инстинктом самосохранения. С развитием социума появляется смертельный ужас перед нарушением табу, затем формируется страх быть осуждённым

социумом, и возникает чисто человеческое нравственное чувство — стыд. В ходе ритуала инициации испытуемого изгоняют из племени, из пространства тёплого дома во враждебное пространство, где предстоит пройти испытание. Например, это могло быть столкновение с холодом (этот ритуал найдёт отражение в сказках). В ходе испытания человек доказывал способность отказаться от естественных и природных инстинктов, показывал осознанность и способность контролировать свои порывы, а не следовать инстинкту. Ритуал инициации провоцирует внутреннее изменение человека, формирует существо сознательное, способное стыдиться, т. е. нравственное.

Таким образом, стыд — это определение нравственного человека, включённого в общество, прошедшего испытание. Холод и подавление животных, биологических инстинктов — часть испытания. Герои пьесы «The Immersion (Погружение)» так же исключены из общества, из племени. Их заточение на Комбинате ритуальных услуг можно сравнить с изгнанием испытуемого в лес. Более того, во время ритуала испытуемый ритуально умирал и возрождался уже человеком, членом общества, обладающим нравственными качествами. В связи с этим примечательно, что спасением на вертолёте руководит Габи аус Дойчланд, персонаж безнравственный, что символизирует крах основополагающих начал социума, кризис нравственности в обществе. Метель, в конце концов врывающаяся на Комбинат, символизирует потерю современным обществом стыда, то есть того нравственного качества, которое делает человека человеком, а общество — обществом.

Время действия пьесы «The Immersion (Погружение)» охватывает католическое Рождество, Новый год, православное Рождество. На католическое Рождество, под песню о рождении Иисуса, у Жаннет случается выкидыш, то есть умирает ребёнок. На Новый год, вместо того чтобы начать новую жизнь, погибают Жаннет и Маша. На православное Рождество военные действия наконец добираются до Комбината ритуальных услуг, происходит разрыв пространства реальности, погружение Барта и Роджера.

Сцену перед занавесом можно сравнить с «вывернутым» рождественским вертепом, где вместо волхвов — солдаты и «*существа, словно бы иллюстрирующие осовремененный сон Татьяны*» [Палей, 2014b, с. 293], Роджер — вместо младенца, вместо рождественского хора — взрывы, смех, распевка американских морских пехотинцев и «танец маленьких лебедей».

Палей вступает в диалог с христианской традицией. Привычного рождественского чуда в пьесе не случается, и в этом смысле Палей присоединяется к тем писателям, которые, используя святочный жанр, обнажают пороки общества.

Этим художественная многослойность пьесы не исчерпывается.

«The Immersion» начинается с перечисления действующих лиц, среди которых — «*представители объективной реальности, данной в сильных ощущениях*» [Палей, 2014b, с. 175]. Читатель должен задаться вопросами: что имеется в виду? Являются ли все вышеперечисленные действующие лица представителями необъективной реальности? Является ли всё происходящее действие — реальностью, существующей лишь в их субъективном, личном восприятии?

Место действия и время действия автор описывает как «*в течение трёх недель конца II тысячелетия или начала III, нет разницы — в пространстве, изолированном от мира*». Мы уже отметили связь «пространства, изолированного от объективного мира» [Палей, 2014, с. 175] с местом, где проходит ритуал инициации. Также важно, что в это субъективное пространство будет пытаться прорваться объективный мир, и единственная заслонка между этим пространством и войной, которая может означать и конец света, Апокалипсис, — это метель.

Место действия — заброшенное помещение, заполненное надгробными памятниками, Комбинат ритуальных услуг можно оценивать двояко. С одной стороны, для действующих лиц это связанное со смертью помещение станет неким спасением, домом, то есть бытийная суть этого места выворачивается наизнанку. С другой стороны, когда в третьем действии объективная

реальность догоняет персонажей, ритуальное помещение превращается в западню, в могильник, в место, где настигает смерть, и таким образом возвращается к своей сути. Когда персонажи придумывают легенду, Габи ауд Дойчланд предлагает называть это место Сен-Женевьев-де-Буа, и Джон Рыбкинзон иронично замечает, что «нигде так не отдохнешь, как на русском кладбище». Всё действие происходит в воображаемых и реальных декорациях кладбища. Музыка, пляски, балагурство, праздничные костюмы животных, маски — всё на кладбище. Это попрание смерти, отсутствие страха и уважения перед смертью. Сакральное умалется, опрофанивается. Человек, потеряв всякий стыд, заигрывает со смертью. Это традиционная для балагана смена верха и низа. Ещё один вариант профанации сакральных ценностей: об аборте/выкидыше Жаннет сообщает, когда вокруг поётся рождественская песнь: «round young virgin mother and child», это наглядное противопоставление смерти младенца и его рождения. Таким образом, происходит скрытое сравнение блудных Жаннет и Маши с Девой Марией, которая символизирует чистоту и непорочное зачатие.

Показательна сцена вторая. Явление индивидов. Все персонажи, кроме миссис Грей и Барта, безлики. Начинается раздача ролей. Каждый выбирает маску. Читателю/зрителю кажется, что только у Барта нет маски, но на самом деле Барт, как и миссис Грей, надел маску до начала представления. Публичное надевание масок подразумевает и публичное снятие масок.

Тема ношения масок также будет развиваться Мариной Палей в триптихе «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», но если там наличие маски, играемой роли означает невозможность для человека жить своей, настоящей жизнью, то в «Погружении» маска так же символизирует побег от реальности, попытку стать не собой, чтобы вырваться из порочного круга.

Во время надевания масок впервые завывает метель. Образ метели неоднократно появлялся в русской литературе. Метель показана как страшная, разрушающая стихия, обладающая невероятной силой. В художественном тексте метель символична. Метель означает как

характеристику внешнего мира: мятеж, бунт, смуту, путаницу, неразбериху, — так и характеристику внутреннего состояния человека: волнение, беспокойство, тревогу, смущение. Метель — это и символ бесовства, судьбы и любви, мятежа и революции, историческое событие или время, символ тревоги или смерти [Кобзева, 2012]. В пьесе «The Immersion (Погружение)» метель, несомненно, символизирует смуту. К примеру, гибель дочери Ревекки — результат безразличия, неразберихи, надлома действительности, то есть смуты. Смута происходит и в душе Маши фром Раша: желая иметь ребёнка, она всё же постоянно делает аборты, потому что в этой стране рожать не хочет. Личные желания находятся в конфликте с объективной действительностью. Однако Жаннет и Маша, обе вынужденно оказавшиеся в обстоятельствах блудного разгула, не испытывают стыда за свои действия, то есть сами вычёркивают себя из общества.

Вместе с метелью стоит рассмотреть и такой ключевой компонент образного мира пьесы, как окно. Поскольку потеряны ключи от входной двери, то связь с внешним миром осуществляется через окно (Роджер влезает через окно, через окно протаскивают лебедку от вертолётa, через окно Папандопулос ходит к местным и т. д.).

Мир разделён на внешний мир и внутренний, чужой и свой. Два мира соединены и разъединены окном. Окно — внешняя граница. Идёт противопоставление холода на улице и тепла в «доме». А оппозиция тепло—холод это и есть оппозиция жизнь—смерть.

Ощущение приближения смерти становится явственнее, когда в комнате Жаннет начинается потоп (в день католического рождества, когда у Жаннет случается выкидыш/аборт; также Жаннет постоянно прикладывает холодную тряпку между ног, чтобы остановить кровотечение), и в то же время в комнате Маши ломается батарея и становится очень холодно. Холод/смерть начинает проникать в дом. Жаннет и Маша, отмеченные холодом, погибают первыми.

Отметим, Дом (именно с заглавной буквы, подчёркивающей его значимость) в повести «Поминование» даёт героине силу пройти свой жизненный путь, даёт ощущение безмятежности безъясельного детства, то есть собственно домашнего уюта. Дом со всеми его бедами и конфликтами, был именно Домом и в духовном, и в физическом смысле, это был частный деревенский дом в Ингерманландии. Позже ему противостоит городская коммуналка, а в пьесе «The Immersion (Погружение)» дом трансформируется в лжедом, заброшенный Комбинат, то есть попирается сакральность Дома, именно поэтому нахождение в нём приводит к гибели.

Отдельного внимания заслуживают отсылки к творчеству А. П. Чехова. Ревекка знает Чехова наизусть и часто его цитирует, по сути уходя, погружаясь в некий чеховский мир, где собственные мысли и речь переплетены с чеховскими.

В чеховской драме источником драматического конфликта становятся будни, обыденность, и, по словам А. П. Скафтымова, «виноваты не отдельные люди, а всё имеющееся сложение жизни в целом» [Скафтымов, 1972, с. 427]. У Марины Палей персонажи потому и хотят выучить английский и уехать из страны, что устали от повседневности, которая ярко и многоцветно изображена в петербургских повестях и романе «Дань саламандре», что страдают от имеющегося сложения жизни, от устройства общества, которое изменить не в силах. Как и у чеховских героев, у героев Палей неизменность жизни порождает гнетущую печаль. И если чеховские герои верят, что жизнь непременно должна измениться, но при этом сами не в состоянии активно её изменять, то герои Марины Палей всё же пытаются. Марина Палей не только естественно воспринимает чеховское мировидение, но и стремится найти новые его точки.

Важное место в пьесе занимает вставное стихотворение «Postal a Córdoba» («Открытка в Кордову»), которое также было опубликовано и отдельно от пьесы («Зарубежные записки», 2006, № 8), и входит в сборник



«Тюремный перестук» (2019). Стихотворению предшествует небольшой монолог Роджера с признанием в нежелании куда-либо ехать.

Стихотворение передаёт сложное, едва объяснимое чувство любви, привязанности к своей кровавой родине, ужас от происходящего там, страстное желание её покинуть и при этом боль и тоску по ней, перерастающие в желание не просто остаться, а чтобы кто-то удержал.

В первой строфе посредством образа *«кириллицы, что заведомо равна для тебя значкам египетских пирамид»* [Палей, 2014b, с. 246] обозначена тема невозможности взаимопонимания в силу географического, культурного и языкового барьера. Конфликт языков и невозможность перевода одного культурного кода на другой также показаны в сценарных имитациях «Long Distance, или Славянский акцент». Непонимание происходит не только из-за незнания языка, на котором говорит собеседник, но и на уровне *«контекстуального пласта непереводаемых, почти не эксплицируемых значений и смыслов»* [Шейко-Маленьких, 2004, с. 48]. Марина Палей на уровне языков звучащего и изображаемого показывает *«глубинную непонятность, непереводаемость, и как следствие — неустойчивость мира»* [Шейко-Маленьких, 2004, с. 52].

В стихотворении «Открытка в Кордову» лирическая героиня отправляет письмо, что символизирует надежду на возможность понимания на всеобщем, метафизическом, сверхчувственном уровне, несмотря на языковой барьер. Героиня хочет, чтобы адресат, который заведомо не сможет прочесть письмо, представил зрительные образы. Эта задача решена с помощью приёма монтажа. Сначала — общие планы (череда городов), затем камера приближается (*«трактора ржавеют посреди цветущих лугов»* [Палей, 2014b, с. 246]), и, наконец, добавляются запахи, что означает, что мы не просто смотрим видеоклип, а находимся внутри него.

Далее Марина Палей переходит к теме возможности/невозможности жизни в данной действительности, создавая образ страшной родины, при этом с каждой строкой нагнетается мрачное ощущение невыносимости

жизни («*дети в больницахдохнут, как мухи*» [Палей, 2014b, с. 247]). Этот же мотив жизни как страшной морилки будет и в повести «Под небом Африки моей».

Но в этом месте прошло детство лирической героини, а детство формирует человека, его невозможно вычеркнуть. Важность детства не раз, начиная с повести «Поминовение», подчёркнута в творчестве Марины Палей. Поэтому родина, какой бы она ни была, остаётся частью её. Отношение героини к родине неоднозначно, и это невыразимое чувство выражается в восклицании: «*Где ещё я услышу такое? понимаешь, о чём я? понимаешь ты? понимаешь?*» [Палей, 2014b, 247]. Это чувство едва поддаётся описанию и определению.

Проблема понимания/непонимания реализуется через образ-метафору «закат/клинок/нож» и образ-символ «телята». Эти образы создают ощущение сверхчувственной, сверхреальной связи всего в этом мире.

Пыль пламенеет на закате, и в Кордове, где находится адресат, и там, где находится героиня. Они далеко, но видят одно и то же, и пламенный закат их объединяет. Тревожный, предвещающий опасность образ из первой строфы (клинок луча, пересекающего пустоту комнаты) получает развитие в последней строфе, и таким образом композиция закольцовывается. Телята резвятся на лугах родины лирической героини, а в Испании на корриде бычков зарезут. Через образ телят/быков, их крови, орошающей землю, и кровавого заката (пламенеющего, похожего на кровь) и луча, похожего на клинок, которым бычкам вспарывают аорту, — через этот образ героиня где-то и её адресат в Кордове — едины, связаны в одной вечности. Она живёт в мире, где жизнь человека ценится так же мало, как жизнь быка на корриде, и получается, что в какой бы стране ты ни жил, жестокость везде одинаковая. Понимание этой жестокости делает возможным контакт, несмотря на географические, культурные и языковые барьеры.

Образ быков также может трактоваться как символ жертвенности, жертвоприношения. Бычков приносят в жертву веселью (коррида —

праздник), а людей приносят в жертву истории («с бычачьим мясом бывали там перебои, зато человеческого — сроду навалом», «и вдруг, за поворотом видишь: тысячи мёртвых выстроились в затылок на дне, по всей длине Беломоро-Балтийского канала» [Палей, 2014b, с. 247]).

В финале стихотворения: «Пожалуйста, отпусти моё сердце. Пожалуйста, не отпускай» [Палей, 2014b, с. 247] — это целая палитра сложных эмоций, то чувство, которое испытывает героиня лирического сборника «Ингерманландия», когда, сидя на европейском вокзале, слышит, как объявляют поезд в Петербург, — сложное, нерасчленимое на составные части желание уйти и остаться одновременно.

Стихотворение «Открытка в Кордову» целиком помещено в ремарку. В статье «Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы» Т. Ф. Семьян отмечено, что ремарка в современной пьесе часто становится объёмной и приобретает черты эпического текста [Семьян, 2016, с. 143]. Это справедливо и в отношении к пьесе «The Immersion (Погружение)», и ещё более ярко проявится в сценарных имитациях. Финальная ремарка не только объёмна, но и выражает отношение автора и указывает, какое настроение должно передавать происходящее на сцене, способствует пониманию посыла. Также в ремарку у Палей помещена личная оценка персонажей («На вкус автора, это самая элегантная и обольстительная дама из женского состава персонажей» [Палей, 2014b, с. 178]) и происходящего, и это не столько технические указания для режиссёра, сколько комментарии для читателя, создающие более полную, эпическую картину происходящего. Изменение функции ремарки — результат поиска новой жанровой формы, пребывающей между прозаической и драматической.

Для переломной исторической эпохи характерно ощущение потерянности в вихре жизни, «перевернутости» действительности, осознание неправильности происходящего, необходимость перемен, жажда спасения, порой напрасная. Рефлексия по этому поводу находит отражение в элементах поэтики балагана. Функция балагана — опрофанивание. Игровая эпоха,

превратившая сегодня повседневную жизнь в театр, подменила истинное ложью. И опять, как век назад, «“даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге”, а кровь превращается в “клюквенный сок”» [Цит. по: Заржецкий, 2006, 19] — это справедливо и по отношению к пьесе «The Immersion (Погружение)». В пьесе выявлена «болевая точка» эпохи, конфликт человека и бытия, конфликт человека и родины. Комические приёмы лишь подчёркивают глубину трагедии.

Также отметим, что чувство конфликта человека и объективной действительности в пьесе накалено до предела и имеет фантастично-трагическое разрешение. В дальнейшем эта тема будет реализована и в поэзии Марины Палей.

### **3.2. Сценарные имитации «Long Distance, или Славянский акцент»: опыт прозаизации драматургического<sup>16</sup>**

Марина Палей всё дальше отходит от традиционной прозы, развивает собственные авторские жанры и приходит к поэтике кинематографа. Её кинематографичность, отмеченная критиками ещё в ранней прозе, заключается в умении через одну коллизию показать всю судьбу человека, через одну деталь обрисовать весь мир.

Кинематограф и литература существуют в тесном соприкосновении друг с другом. В XX–XXI вв. многие авторы ломают жанровые каноны и для выражения своего мировоззрения создают новые, авторские жанры. Так, под влиянием киносценария возникает и развивается жанр сценарных имитаций.

По сценарным имитациям «Long Distance, или Славянский акцент» (Новый мир, 2000, № 1–5) был снят фильм «Long Distance» (реж. I. Patkanian, ParenthesesFilm&Video, Iowa, USA, 1997). В 2012 году Кемеровским театром

---

<sup>16</sup> Материалы данного раздела представлены в статье: *Леднева Д. М.* Проблема передачи литературного текста средствами кино на примере сценарной имитации «Второй египтянин» Марины Палей // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы X Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). — Пермь, 2020. — С. 343–350.

детей и молодёжи поставлен одноимённый спектакль (гран-при Кузбасского театрального фестиваля, 2013). Фильм «Second Egyptian» (по сценарной имитации «Второй египтянин», реж. Irina Patkanian, USA, 2007) получил главный приз за сценарий (For the Best Narrative) на кинофестивале в Сан-Диего (США, 2007).

Н. В. Гашева, разбирая художественные особенности творчества Марины Палей, отмечает, что в целом раннее художественное видение М. Палей близко к кинематографическому, на что также было указано в первой главе настоящей диссертации. Палей свободно использует «инструментарий кинематографа, его систему, структуру, обращаясь к операторским ракурсам, удалению и приближению изображения, объективу общего и крупного планов, метафоризируя тот и другой. К режиссёрским указаниям, ремаркам, выражающим сценографический аспект видимого, жестам и мимике, объективирующим внутреннее состояние героев; изменениям ритма, звука, интонаций, отзвуков голосов. Но все эти формы выражены через слово» [Гашева, 2009, с. 52]. В первой главе настоящей диссертации мы уже обращались к работе Марины Палей с художественной деталью.

Отмечено, что в сценарных имитациях Марины Палей правила игры в сценарий постоянно нарушаются автором, текст изобилует длинными лирическими и философскими отступлениями. Заглавие, написанное на двух языках, обнажает цель автора — показать принципиальную непереваемость и несовпадение различных культурных кодов через постоянную ошибку в узнавании языка.

Подобие текста киносценария достигается «использованием разных шрифтов, выделением ремарок и распределением текста по ролям». На уровне языков звучащего и изображаемого, и внутри самого текста ещё раз подчёркивается глубинная непонятность, непереваемость, и как следствие — неустойчивость мира. Ремарки, часто напечатанные другим

шрифтом, перерастают узкие рамки функционального комментария, переходя в лирическое и философское отступление. Таким образом, сознательно нарушаются правила игры в киносценарий [Шейко-Маленьких, 2004].

В первой главе настоящей диссертации была отмечена работа Марины Палей с предисловиями и вступлениями к прозаическим циклам. Сценарным имитациям предшествует обращение «из письма к американскому режиссёру», в котором автор даёт указания о том, под какую музыку должно звучать вступление. Само вступление является небольшим лирическим текстом о человеке, который покинул родину и на новом месте в каждом будничном движении неизменно чувствует себя чужим этой социально-культурной среде. Этот смысл отражается не только во вступлении, но и в заглавии на двух языках, и как мотив проходит через тексты всех сценарных имитаций.

В «Long Distance, или Славянский акцент» автор, маскируя вступление под письмо режиссёру, с первого слова вовлекает читателя в игру по своим правилам. Автор не стремится объяснить выбор названия цикла или смысл произведения, но побуждает читателя представить и музыку, исполняемую «*нищим сыном Африки*» [Палей, 2014b, с. 7], и субтитры на экране, и голос за кадром, и почувствовать одиночество и невозможность влиться в чужую культурную среду. Таким образом, читатель незаметно для себя входит в художественный мир автора. В сравнении со сборником «День тополиного пуха» здесь предисловие является не просто эссе, а небольшой художественной зарисовкой с сюжетом, органично вписанной в общее повествование.

Центральная тема сценарных имитаций «Long Distance, или Славянский акцент» — тема тотального одиночества человека в этом мире, невозможность понимания и даже надежды на понимание. Вследствие того, что каждый человек существует в своём культурном коде, и культурной код непередадим на другой язык. Сам текст лишь изображает киносценарий, в

действительности игра в сценарий постоянно нарушается пространственными прозаическими вставками, лирическими и философскими рассуждениями автора. Тема непонимания выражена через несовпадение языковых кодов, герои буквально говорят на разных языках, (реплики написаны кириллицей, латиницей, транслитом; постоянное несовпадение языков). Сами герои — часто эмигранты из разных стран, вынужденные жить в чужой и непонятной культурной среде, которая их постоянно выталкивает. Человек лишь гость в этом мире и обречён на скитания и непонимание.

Два сценария — «Славянский акцент» и «Второй египтянин»<sup>17</sup> — были экранизированы. Фильмы по ним доступны для просмотра на YOUTUBE.

«Экранизация — художественная интерпретация литературного произведения, заключающаяся в переводе его на экранный язык посредством создания разнообразных изобразительных-звуковых образов» [Решетникова, 2009, с. 10].

«Идеальной экранизацией художественного текста является такая, в которой монтажные связи фильма следуют пространственно-временным связям прозы, что позволяет угадать текст, то есть вспомнить его эмоциональное и психологическое воздействие» [Решетникова, 2009, с. 20].

Проблема передачи литературного текста средствами кино будет рассмотрена на примере одной из сценарных имитаций Марины Палей — «Второй египтянин».

«Являясь межвидовым образованием, киносценарные имитации М. Палей всё же тяготеют к словесному искусству, где слово становится единственным средством художественной фиксации образа. Слово Палей создаёт объёмный визуальный мир и внутренний духовный облик мира», — заключает Н. В. Гашева [Гашева, 2009, с. 53].

---

<sup>17</sup> Фильм «Второй египтянин» основан на сценарной имитации Марины Палей. Сценарий — Марина Палей и Ирина Патканян. В ролях Натя Дюн (Грузия) и Мохамед Эллик (Египет). Музыка — Юлии Воронцовой. Снято в Нью-Йорке.

Для адекватного перевода текста Марины Палей на язык кино необходимо сохранение способности через детали проникать в суть явлений, «объёмный визуальный мир», выраженный словом, передать средствами кино. В тексте деталь сопровождается размышлениями или описанием впечатлений, то есть словом создаётся определённая эмоциональная и психологическая атмосфера. Для создания такой атмосферы в фильме режиссёр будет использовать смену планов, музыкальное сопровождение, а также добавление сцен и диалогов, которых не было в тексте.

Передача лирических и философских ремарок — одна из основных задач при экранизации сценарных имитаций Марины Палей. Важно передать не только фабулу, но и впечатление, образы, саму идею о невозможности коммуникации, о тотальной несвободе человека и мира.

Язык фильма — смешение русского и английского. В тексте конфликт языков был выражен через смешение русского языка, написанного кириллицей, английского, написанного кириллицей, и английского, написанного латиницей. Также важно помнить, что оба персонажа — эмигранты, и английский для них — иностранный. Непереваемость языковых кодов в кино показана посредством явного акцента, с которым говорят персонажи, русскоязычной песни, а также непонимания персонажами шуток и намерений друг друга (последнее отражено не только в фильме, но и в тексте). Графическому изображению слова соответствуют звучащее слово, жесты и музыка.

Фильм «Второй египтянин» был дополнен новыми сценами, которые, во-первых, уточняют фабулу, во-вторых, создают атмосферу, схожую с атмосферой текста.

И поскольку в киноверсии нет закадрового голоса, который читал бы прозаические лирико-философские отступления, то дополнительные сцены, визуальный ряд, не описанный в тексте, и музыка призваны натолкнуть зрителя на те самые размышления, которые были выражены текстом. Кроме



того, из киноверсии пропали некоторые сцены и детали, которые работали в тексте, но утяжелили бы фильм.

Пафос текста «Второй египтянина» — отсутствие свободы (египтянин сравнивается с моллюском в раковине), свободы как личной, так и свободы в планетарном масштабе. Весь мир несвободен. Это ощущение несвободы и должно быть передано средствами кино.

### **Текст. Сцена 1. «Кафе».**

Внутри сцены текст не структурирован как сценарий. Это прозаический текст. Первая сцена начинается с диалога двух неизвестных, затем описываются место и обстоятельства, причём описание сопровождается авторской оценкой («осмелился», «честнее было бы назвать») и комментариями автора, позволяющими вскрыть внутреннюю суть происходящих действий («функция альбома: я, парень, не то, что ты думаешь»). В авторские комментарии вкрапляется и внутренний монолог художницы («Да и чёрт с ними. Устала. *It leads to nothing*») [Палей, 2014b, с. 31]. Формально текст не разделён на авторское слово и голоса героев, читателю предстоит провести границу самостоятельно.

### **Фильм.**

Знакомство зрителя с художницей. Нам показывают проступающие из темноты (раннее утро, в комнате темно) очертания женского тела. Игрет русскоязычная музыка Юлии Воронцовой — «Older» («И вот ты поедешь за океан смотреть в глаза безучастных женщин, мешать забавам игривых волн и просто выискивать в небе звезду»). В песне звучит мотив поиска счастья и столкновения с ненужностью и безучастием, что задаёт атмосферу всему фильму.

Крупным планом показано, как женщина моет голову яйцом (желток в ладонях, руки, моющие голову). Средним планом — женщина идёт по улице, опустив голову. Общий план — перевернутое небо, город, замёрзшее озеро. Появляется мотив непонятности и непереводаемости. К женщине пристаёт собака, за собакой подбегает её хозяин, мужчина, говорящий по телефону.

Средний и крупный план — мужчина и женщина совсем близко друг от друга, но диалога между ними не происходит. Находясь рядом, они не могут установить контакт друг с другом, поскольку каждый существует в собственном пространстве. Так в фильме начинает звучать мотив принципиальной непереводаемости кодов и невозможности понимания.

В следующем эпизоде фильма женщина роется в выброшенных коробках и находит вещи: кофту, очки и шляпку, которые вполне воплощают описанный в тексте внешний облик художницы: «*Блистательная, артистичная. Чуть взвинченная*» [Палей, 2014b, с. 31].

В фильме сцена в кафе начинается не с диалога, а с чередования кадров: хозяин кафе курит кальян, женщина осматривается, египтянин на кухне оглядывается на художницу. Диалог художницы и египтянина, данный в тексте, в фильме сокращён до одного небольшого монолога египтянина. В фильме появляется диалог между художницей и хозяином кафе, который уточняет фабулу.

Художница спрашивает: «Do you have a job for me?» В тексте этого нет, оттого звучащая в тексте реплика художницы о том, что она будет мыть посуду в Макдональдсе, кажется вырванной из контекста и сказанной не к месту. Также кинореплика «Do you have a job for me?» объясняет монолог из второй сцены в тексте: «*Я устала! Почему бы нет?.. А что, разве сейчас меня не насилуют? Ну, изменится форма насилия... Хотя бы конуру свою смогу оплатить за месяц*» [Палей, 2014b, с. 32]. Таким образом, идя в гости к египтянину, художница воспринимает это как приглашение подзаработать денег. Настроение безысходности, создаваемое в тексте репликой «*Я устала! Почему бы нет?*», в фильме уже подготовлено музыкой и видеорядом (серое небо, унылый город, одиночество в толпе).

В этой киносцене пропущен разговор о Петербурге, но мотив тоски по родному городу уже звучал в песне.

Непонятность, непереводаемость, отсутствие созвучия переданы в киноварианте как сумбурная сцена, где художница роняет кальян, и после

египтянин приглашает её домой, а камера в это время показывает безучастное лицо художницы, и вновь играет музыка.

В тексте несовпадение мыслей отражено в **сцене 4 «Пятнадцать минут спустя. Дорога»**: «Зачем ты заходишь в снэк-бар» — «Я хотела купить себе туфли». — «Разве они там продаются?» — «Нет». — «Зачем же ты заходила?» — «Потому что хотела купить туфли». — «Найс, хе-хе... Ты очень весёлый женщина! И добрый!» [Палей, 2014b, с. 33].

Текстовый диалог о туфлях переключается со следующим эпизодом в фильме. Уже в гостях женщина спрашивает: «Can you move objects?» В ответ египтянин может передвинуть фигурку на столе только рукой. Художница же говорит, что знала того, что двигал предметы глазами. «You wanna see magic?» — египтянин ведёт художницу на кухню и показывает фокус с едой, прилипшей к крышке сковородки. Но художницу это не впечатляет, и в ответ она произносит монолог о двух курицах в супермаркете: «Two chickens are line in supermarket. One is imported from foreign country, and other one is Russian. The imported one says: “Look at me. I am so pretty, I have nice labels, smooth skin, no hair, and you are yellow skin and ugly”. Russian one says: “However, I died in natural death”». Египтянин принимает это за шутку и смеётся.

Функция этого эпизода, как и задача разговора о покупке туфель в снэк-баре, — показать невозможность понимания, непереваемость культурных кодов, тотальную разобщённость людей.

#### **Текст. Сцена 5. «В супермаркете».**

Прозаический текст-размышление описывает дорогу. Ощущение тоски выражено словами: «Тоска. Кому повем печаль мою?..», «Огромная, пустая и страшная дорога», «иллюзия остановки времени» [Палей, 2014b, с. 33–34].

В фильме смена кадров — тёмная дорога, позади проезжают редкие машины, двое с пакетами, надземный переход, лестница (крупным планом от первого лица — подъём по ступеням), мелькает вагон, люди, трубы фабрики.

Кадры сменяются посредством наложения одного видеоряда на другой и эффекта растворения. Цветовая гамма — тёмная, монотонная.

Звучит музыка «на тебя падает любовь, если повезёт». Если раньше музыка выражала тоску по родине, то теперь музыка подготавливает к возможности романа.

### **Текст. Сцена 6. «Жилище».**

Описание жилища дано через внутренний монолог художницы: *«Жилище? Нет, а тебе-то какие такие чертоги грезилось здесь узреть?»* Подмечая детали, она представляет, кто мог бы там жить: *«С пересчётом на жанровую сценку передвижников здесь был бы очень органичен (и очевиден) пролетарий в застиранной майке»* [Палей, 2014b, с. 35].

В тексте художница размышляет: *«Но боже мой, почему сие человеческое жилище не имеет ни одного, ни единого отпечатка человеческой души?»* [Палей, 2014b, с. 35–36]. В фильме этому вопросу соответствует зеркало в шкафчике ванной комнаты: мутное, в котором трудно разобрать отражение. Мутное зеркало — аллегория отсутствия, неприсутствия души. Зеркало играет важную роль в романе «Klemens». Рассуждая об этом романе, критик Е. Сафронова отмечает, что «человек — это “живое зеркало”, которое отражает душу друга или возлюбленного», интерпретируя образ зеркала, в которое в итоге уходит Майк, как «болезненного стремления перейти в Другого — в Клеменса» [Сафронова, 2008, с. 213, 214]. То есть зеркало — это попытка или способ заглянуть в Другого. В этом контексте мутное зеркало символизирует невозможность познания Другого, то есть тотальную разобщённость между людьми.

В тексте автор вступает с художницей в разговор: *«А ты-то, конечно, мечтала лиши здесь обонять? Иль бальзамические масла на брачном пиру Тутанхамона? С меня, скажем честно, и Аменхотепа хватило бы»* [Палей, 2014b, с. 39]. В фильме квартира египтянина — самая обыкновенная: зелёные обои в белый цветочек, диван, пустой коридор. Ничего египетского.

Монолог о курице (“However, I died in natural death”) так же связан со **сценой 7 «Background» (Текст)**, философском отступлении об Азербайджане.

В тексте египтянин показывает видео со свадьбы брата. Невесту зовут Шаганэ. И это имя наталкивает художницу на размышления об Азербайджане, в отступлении сливаются голоса героини и автора. Это размышления о тотальной несвободе мира, о пошлости, лжи и насилии, в котором тонет мир: *«насилие заражает биосферу тотально, как радиация»* (то есть никакой «natural death»), *«море — развращено и отравлено»*, отравители — *«шакалы местного разлива и бухие имперские легионеры»* [Палей, 2014b, с. 42], те, кто обладает властью.

В тексте описано движение камеры и спецэффекты (fade in, fade out, close up, средний план), описаны сюжеты. Однако в фильме данные в тексте картины Азербайджана не появляются, но идея несвободы, лжи и насилия передана.

Имя невесты Шаганэ в фильме не звучит, и закадровый голос не читает текста. В фильме играет музыка из свадебного видео. Под эту музыку художница рассматривает вещи египтянина, пока тот на кухне моет мясо (крупным планом: кусок мяса в раковине). Идёт чередование сцен: женщина рассматривает маленьких сувенирных верблюдов, египтянин готовит еду, на свадебном видео танцуют и веселятся. Таким образом, пространство в фильме расщепляется на три пространства, в каждом из которых протекает собственная жизнь, не связанная с другими.

В свадебном видео крупным планом показана счастливая, широко улыбающаяся невеста. Образ невесты в фильме равен образу Азербайджана в тексте. И как Азербайджан означает весь мир, так и невеста в фильме олицетворяет собой весь мир. В фильме есть эпизод, где художница переключается между новостными каналами, где показывают репортажи из горячих точек, а затем возвращается к видео с невестой. Это ставит невесту в один ряд с мировым насилием.

В фильме проводится параллель между невестой, египтянином и мумией. Сделано это через чередование видеорядов: свадебного видео, пространства художницы и пространства кухни, где египтянин готовит ужин.

Художница делает египетский макияж и обматывается туалетной бумагой, чтобы превратиться в мумию. Видеоряд разворачивания бумаги и обряднения в мумию перемежается с видеорядом невесты. То, как художница разматывает туалетную бумагу и разбрасывает вокруг себя, равно тому, как невеста садится в машину, а шлейф свадебного платья комкают и заталкивают следом. Кадр, где невеста устала и уже не улыбается. Художница в ярости борется со шлейфом бумаги.

В тексте невеста описана так: *«крупный план: человеческая самка, выглядывая из белого нейлонового кокона, вступает в период узаконенной яйцекладки... её бесценная девственность напрочь девальвирована дешёвой и грубой косметикой»* [Палей, 2014b, с. 39]. Этому описанию из текста вторит кусок мяса в раковине, который появляется в фильме.

Художница, замотавшись в кокон или мумию, в темноте ждёт египтянина. Закончив готовить ужин, он возвращается в комнату и аккуратно разворачивает мумию. Эта сцена глубоко символична. Художница свободна внутри, по своей сути, поэтому она может освободиться и уйти (“I have to go”, — говорит она). Но ни египтянин, ни невеста, ни планета не свободны. Это несвобода выражена измученным лицом невесты.

Художница сравнивает египтянина с мумией жреца в Эрмитаже. Мумия, как и египтянин, работала без выходных. Египтянин уже девять лет нелегально живёт и работает в Нью-Йорке, и не может даже навестить свою семью в Египте. Он ничего не может. Фактически, он — мёртв.

В тексте: *«свобода — это элитарное лакомство избранных»* [Палей, 2014b, с. 41]. В фильме эта идея реализована через сохранение диалога о мумии в Эрмитаже, через цепочку образов «бумага-шлейф», «мумия-кокон-невеста» и эпизод, где художница переключается между каналами с новостями из горячих точек, а затем возвращается к видео с невестой.

## **Роль музыки**

В начале фильма играет песня: «А ты набирайся воли освободиться от этих дум». Освободиться должен не только конкретно взятый персонаж, но и весь мир. В песне также звучит «где вчера ворковали мне кроткие голуби, нынче жутко кричат оголтелые чайки», «в этой немой пустоте кружу и мечусь как зверь, всю жизнь». Таким образом, песня является и некой альтернативой исчезнувшей сцене «background». Песня за кадром создаёт ощущение тоски, безысходности, невозможности вырваться.

### **Текст. Сцена 9. «Дорога к вокзалу»**

Художница и египтянин идут к вокзалу. *«Она: рука, в своём локотке одолженная спутнику, ближе к кисти по-прежнему живёт собственной, то есть отдельной жизнью»* [Палей, 2014b, с. 46]. Автор называет их *«несуразная парочка»*. Образ «руки, в своём локте одолженной» передан в фильме буквально. И египтянин отпускает локоть, что показывает невозможность какой-либо духовной близости между свободным и несвободным человеком. Музыкальное сопровождение: «Зачем же мне эти дни, когда в них ни капли тебя? Зачем же не мы не одни?».

Свободный дух художницы в фильме выражен кадрами восходящего яркого солнца. В то время как теме несвободы в фильме соответствует серое, монотонное и облачное.

Таким образом, в фильме удалось передать выраженную в тексте идею несвободы. Музыка, новые сцены и видео-интерпретация образа мумии позволили сохранить и передать в фильме то же эмоциональное и психологическое состояние, что и в тексте.

### 3.3. Триптихи «Сальса для одиночек» и «Вольтижировка»: сюжетные особенности жанровой динамики<sup>18</sup>

Марина Палей органично соединяет исполнение текстов с музыкой и фотоизображениями. Она создала арт-перформанс (серию фотографий) в жанре «one-person-show», где всякий раз предстаёт с разными ролями, «субличностями, которые, безостановочно множаясь, готовы взорвать бранный телесный футляр» [Рубанова, 2006, с. 35 [2]]. Фотография — это лаконичная драма, один кадр — одна история. Одна и та же модель надевает и сбрасывает маски, представляя зрителю бездонный мир души, где «женские, мужские и надгендерные трансформации — неизбежная дань так называемому «земному представительству» души, в них заточённой» [Рубанова, 2008, URL]. Эта мысль продолжается и в драматических произведениях М.Палей.

Пьеса «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» опубликована в журнале «Волга» 2010, № 5, пьеса «La Voltige (Вольтижировка)» — в журнале «Волга», 2012, № 11. Оба произведения вошли в сборник «Галёрка» (2014).

Пьеса «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» имеет поджанровый заголовок «трагикомедия-триптих на троих». Авторское жанровое определение подсказывает читателю/зрителю, как воспринимать пьесу, и даёт актёрам ключ к пониманию того, как играть пьесу.

Читатель/зритель знает, что перед ним будет разворачиваться действие в трёх частях, объединённых одной идеей, которая в каждой части раскрыта по-новому. Трагическое содержание спрятано под маской комической

---

<sup>18</sup> Материалы данного раздела представлены в статье: *Леднева Д. М.* О сценических основах драматургии Марины Палей: «Salsa for singles (Сальса для одиночек): Трагикомедия-триптих на троих» // Психология. Литература. Театр. Кино: коллективная монография / Психологический институт Российской академии образования, Литературный институт им. А. М. Горького; под общ.ред. Н. Л. Карповой; редкол.: К. В. Миронова, Н. А. Борисенко, С. Ф. Дмитренко. — Москва: Ассоциация школьных библиотекарей русского мира (РШБА). — 2020. — С. 277–280.



ситуации. В трёх пьесах задействованы одни и те же актёры: двое мужчин и одна женщина. В сноске автор дополнительно подчёркивает, что роли исполняют одни и те же актёры. Как и в «one-person-show», эти три актёра, три души, примеряя разные маски, показывают «бездонный мир души» и условность всех физических оболочек и исполняемых ими ролей.

В пьесе «Примерка» действующие лица обозначены как женщина и продавец секонд-хенда. Примерка винтажных платьев — это попытка примерить и прожить другую жизнь. Процесс сопровождается сначала напеванием латиноамериканского мотива, затем музыкой и танцем. Так в триптихе начинает звучать очень важный для творчества М. Палей мотив не своей жизни.

Финальный монолог женщины открывает тот факт, что она и продавец секонд-хенда на самом деле жена и муж. Всё представленное действие — спектакль, который женщина и продавец разыгрывали для самих себя. Ангар со старым тряпьем был чудесной пещерой Алладина, сокровищницей, где можно выбрать ту жизнь, которую хотелось бы прожить. Притворяясь незнакомцами, жена и муж могли обмениваться комментариями о собственном браке, сказать друг другу то, что без маски сказать невозможно. Но диалог между ними так и не состоялся, всё самое важное женщина говорит уже в одиночестве.

В последнем монологе чётко звучит мотив не своей жизни, при этом именно муж подавил её, из-за него она прожила не ту жизнь.

*«О таком ли спутнике жизни я мечтала? О таком ли соратнике, собрате? О таком ли единомышленнике, любовнике, муже? Зачем это нам было нужно, Дирк, чтобы мы вместе, как две старых, облезлых мыши, ежедневно и еженощно, без прорыва, копошились, копошились, копошились в этом заледенелом тряпье?»* [Палей, 2014b, с. 306].

Последнее, что видит зритель перед тем, как занавес закроется, — *«безлюдный ангар со старым тряпьем»* [Палей, 2014b, с. 306], где старое тряпье символизирует богатство, которое никому не нужно (*«пускают их на*

мелочную потребу слепого быта» [Палей, 2014b, с. 306]), жизнь, которая могла бы быть прожита, но не была и уже никогда не будет прожита.

Примерка ролей происходит и во второй пьесе «Я те не Пушкин, блин!». Действующие лица — мужчина и проститутка-мужчина. Сначала контакт между персонажами не ладится, но вдруг происходит внезапное узнавание: чудесная встреча двух старых знакомых, девочки Оленьки, влюбленной в учителя пения, и учителя Игоря Октябриновича, сломавших друг другу жизнь. Персонажей захватывают эмоции, между ними происходит половой акт. Этот момент изображён так:

*«Объятия плавно переходят в сексуальное совокупление.*

*То есть: оба, поодиночке, танцуют сальсу.*

*Соитие с воображаемым партнером.*

*Несмотря на партнера реального» [Палей, 2014b, с. 319].*

Несмотря на узнавание и захлестнувшие героев чувства, автор, тем не менее, подчёркивает их отчуждённость. В этот краткий миг каждый из героев — счастлив, но счастлив в одиночестве. Это не общее счастье прикосновения к чужой душе. Это не общий катарсис, а для каждого из них — личный, отделённый от другого.

Но не было никакой чудесной случайной встречи, а был спектакль, разыгранный мужчиной и женщиной-проституткой друг для друга. Мужчину-проститутку злит этот бесконечный конвейер спектаклей про девочку Оленьку. Поддавшись эмоциям, герой громит салон интимных услуг. В этой злости проявляется он — настоящий. Всё это происходит под звуки сальсы.

В пьесах сальса обозначает те моменты, когда герой освобождается от ролей и становится самим собой, живёт настоящей жизнью. Для женщины из «Примерки» сальса звучала, когда она переодевалась в яркие наряды, музыка и танец сопровождали и её финальный, откровенный монолог. Но произнеся монолог, женщина вновь возвращается к ненастоящей жизни. Мужчина-

проститутка снова надевает роль Оленьки. Для них полное освобождение не состоялось.

В третьей пьесе «Балтимор» три актёра примеряют следующие роли: девушка-сингл, пожилой репортёр и стажёр.

Пьеса начинается с комического, с нелепой попытки двух репортёров поймать девушку-сингл и взять интервью. Диалог девушки и пожилого репортёра постоянно прерывается ремарками, отрывками из газеты, которую вслух читает стажёр. Подобным образом комический эффект создаётся и в пьесе «Я те не Пушкин, блин!», где в телефонном разговоре мужчина-проститутка груб и резок, но при этом постоянно оборачивается к посетителю и, как бы между делом, ласково и с сюсюканьем говорит с ним.

В кульминации пьесы «Балтимор» зритель узнаёт, что девушка-сингл — дочь пожилого репортёра, сбежавшая со свадебной церемонии, а стажёр — её жених. Так перед зрителем был разыгран третий спектакль в спектакле.

Между отцом и дочерью происходит объяснение. Если в предыдущих частях триптиха попытка наладить контакт либо не состоялась, либо оказалась обманкой, то в третьей части героям удаётся найти точку соприкосновения. Здесь понимание и преодоление одиночества кажется возможным.

В пьесе «Балтимор» раскрывается значение Movement of Singles. Движение одиночек — это гуманизм, когда уважается уникальность чужой души и важным становится не *«тревожить другого человека»* [Палей, 2014b, с. 330], не подавлять суверенную личность, не обрекать её на не свою жизнь. Таким образом, в танце уникальная душа человека обретает себя, человек обретает самого себя, сбрасывая роли, маски, освобождаясь от давления, через танец возможно прикоснуться к другой душе, не потревожив её.

Триптих является «театром в театре», где актёры (души) играют действующих лиц, которые в свою очередь исполняют определённые роли.

При этом каждый из них понимает, что это игра, в отличие от читателя/зрителя.

В триптихе чрезвычайно важен мотив танца. И. Ф. Удянская отмечает, что в сценарных имитациях «Long Distance, или Славянский акцент» Палей использует танец как метафору, позволяющую предельно конкретно выразить одну из главных тем в литературе XX века — тему экзистенциального одиночества, трагической разъединённости «Я» и «не-Я», добровольно выбранной изолированности от «всего живого» [Удянская, 2006, с. 31].

В триптихе «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» танец появляется в те моменты, когда происходит попытка вырваться из не своей жизни». В пьесе «Балтимор» персонажи танцуют разрозненно, каждый сам по себе, не глядя друг на друга, переживая свой катарсис, стремясь освободиться от ролей навсегда.

Триптих заканчивается одним словом — «сальса», которое заменяет слово «занавес»:

*«Музыка сальсы делается все громче.*

*Танец — всё более диким.*

*Давайте все вместе... давайте все вместе... давайте все вместе — ну, на прощанье...*

*Сальса»* [Палей, 2014b, с. 339].

Современные пьесы часто упрекают в том, что они теряют сценичность, становясь пьесами для чтения. «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» должна разыгрываться именно на сцене, перед зрителем должна проходить черед «спектаклей в спектакле», бесконечная смена «земных представительств души». Раскрывая все смысловые аспекты пьесы, живое представление должно привести зрителя к катарсису, и поскольку «сальса» заменяет «занавес» зритель должен участвовать в финальном танце, отвечая на призыв «давайте все вместе». Вместе с актёрами зритель сбрасывает маски, освобождается от ролей и присоединяется ко всеобщей сальсе,

огненному танцу раскрепощения и жизни. Рассказывая в интервью о своём one-person-show, где «фонетическая музыка» прозы соединена с музыкой инструментальной, Палей так описывает действие выступления на зрителей: «И вот, по ходу действия, краем глаза, я начинаю замечать, как эти маски у них сметает — наотмашь — как взрывом» [Деяк, 2007, с. 173.]

В диссертации о ранней прозе Марины Палей Л. Х. Насрутдинова напоминает, что маска — неотъемлемая часть цивилизованного общества. Чтобы обрести уверенность в жизни, герою необходимо играть строго определённую роль, носить маску. В то же время в драматургических триптихах Палей маска — это то, что не позволяет человеку быть собой, прожить свою жизнь, и именно маска делает человека несчастным. Поэтому данное утверждение Насрутдиновой о ранней прозе Палей, на наш взгляд, не распространяется на позднее творчество Марины Палей. Поздний герой Марины Палей, особенно герой драматургических произведений, — сильная личность, которая борется за суверенность своей души, масочничество претит этому герою.

В работе «Теория жанра» Н. Л. Лейдерман отмечал, что эстетическое пространство драмы осмысливает борение внутреннего мира человека, со всей глубиной его личных переживаний, и объективного течения жизни. Человек обладает самосознанием и «волением», он — личность.

Для классической драмы обязателен конфликт чётко очерченного характера (с позицией и волением) с объективными обстоятельствами (судьбой и историей) [Семеницкая, 2007, с. 31]. М. Палей изображает экзистенциальный конфликт, (не)возможность преодоления одиночества и отчуждённости и (не)возможность вырваться из роли и жить своей жизнью. Конфликт протекает за кадром. Мы видим только внешнюю игру, подлинная коллизия скрыта от зрителя, и только в кульминации, когда действующие лица сбрасывают маски, читатель/зритель проникает в суть конфликта.

По словам О. В. Журчевой, «сюжет драмы XX века представляет собой не просто какую-то цепь событий социальной жизни, копирующую их

реальную последовательность, а определённый замысел автора, в котором выражаются его мысли о человеческом обществе» [Журчева, 2001, с. 136]. Авторский замысел также отражается в отборе и в способе организации материала. У Палей замысел раскрывается не в цепочке физических действий, а в том, что скрыто за обменом репликами, что становится ясным только в финале каждой из пьес. Современная драма является и результатом творческих поисков автора, и авторской рефлексией по поводу состояния общества. Для Марины Палей современное общество — это отчуждённость и постоянная смена ролей. В современном обществе суверенная личность постоянно подавляется. Бездонная душа сталкивается с невозможностью воплотить себя и вынуждена проживать не свою жизнь.

Личность — это суверенное, неприкосновенное бытие человека, а физическая оболочка лишь неизбежноеместилище этой души (ср. отношение Монечки к своему телу, повесть «Кабирия с Обводного канала»).

В каждой одноактной пьесе автор показывает эту ситуацию и задаёт вопрос: возможно ли, и если возможно, то каким образом, в объективной действительности полное и неприкосновенное существование личности, проживание своей жизни.

По Н. Л. Лейдерману, «драма обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности» [Лейдерман, 2010, с. 425]. Обнажая этот конфликт, драма через действие должна давать разрешения противоречия человека и мира. Марина Палей не просто показывает столкновение личности и объективного мира, но и подчёркивает экзистенциальный характер этого конфликта, обозначает его всеобъёмность, и в пьесе «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» предлагает танец и творчество как возможный выход, но конфликт не разрешён.

В отличие от первого триптиха «La Voltige (Вольтижировка)» не предполагает участия зрителя в действии, но в случае постановки на сцене у зрителя должно создаваться ощущение присутствия, нахождения внутри.

Важной частью действия, а не только декорацией, является воплощение на сцене таких элементов современности, как компьютерный монитор, интернетные «окна» скайпа. Таким образом, создаётся как бы «двойное» зрение, смонтировано два кадра: зритель видит картину в целом (действующих лиц, их расположение на сцене) и крупный план (изображение на мониторе, которое в объективной действительности может видеть только сидящий рядом пользователь).

*«Выбор частей лица происходит на экране компьютера — а “примерка” и конечный результат осуществляется на большом настенном экране. (Вариант: несколько одинаковых экранов — в несколько рядов.) Этот процесс хорошо виден зрителю. Возникающие части лица, все их варианты, прыгая, как в клипе или мультфильме, ловко сменяют друг друга» [Палей, 2014b, с. 342].*

Происходящее на мониторе представляет основной интерес для Следователя и Потерпевшей, их диалог связан с изображением на мониторе. Но в финале пьесы зритель/читатель понимает, что вовсе не картинка на мониторе — суть конфликта. Огромный монитор — это отвлекающий манёвр, заслоняющий смысл, создающий шум.

Ещё одну показательную интерпретацию пространства представляет пример из пьесы «Скайп» (третья часть триптиха):

*«Интернетные “окна” скайпа можно показать как большие мониторы на заднике сцены. Герои в этом случае будут, соответственно, фигурами экранного изображения. Но можно также только имитировать экраны, то есть создать два полностью разъединённые пространства, в которых будут двигаться театральные актёры. Автор считает идеальной именно комбинацию того и другого приёма. Особенности этой комбинации, т. е. переключение приёмов, — на усмотрение Режиссёра» [Палей, 2014b, с. 367].*

Если в первой пьесе виртуальное было лишь частью декорации и действия, то в третьей пьесе виртуальное вытесняет действительное и

проецируется вместо него. Действие с монитора переносится на сцену. Теперь вся сцена — это экран.

Название триптиха «вольтижировка» означает и «вид конного спорта и циркового искусства, состоящий из трюков, совершаемых наездником при движении лошади по кругу», и «вид гимнастики и акробатики, состоящий из трюков, совершаемых в воздухе (подбрасывание партнёра на жерди или жердях, перелёт с трапеции на трапецию и т. п.)» [Кузнецов, 2008, с. 90].

Для понимания авторской идеи важно, что вольтижировка — это некоторый вид искусства, состоящий из трюков, для исполнения которых нужны годы тренировок, ловкость и смелость. Это нечто требующее большой сосредоточенности и концентрации, погружения в ситуацию. Вольтижировка при неправильном или неудачном исполнении может ещё и быть опасной для жизни. В контексте творчества Марины Палей вольтижировка — это умение жить.

Триптих состоит из одноактных пьес: «Фоторобот», «Рингтоны» и «Скайп».

В пьесе «Фоторобот» Следователь и Потерпевшая составляют фоторобот насильника. Их разговор постоянно прерывается звонками, которые Следователь сбрасывает. Процесс создания фоторобота описан подробно, каждая деталь внешности обсуждается, некоторые даже вызывают споры. Получившийся портрет идеально голливудского красавца доводит Следователя до истерики: он не понимает, как такой красавец мог польститься на «мочалку» (так описана Потерпевшая). В финале пьесы выясняется, что по этому делу не нужно было составлять фоторобот, потому что нападавший всё время был в маске. И получается, что силы, затраченные на фоторобот, — всё это было зря. И чтобы этого избежать, Следователю нужно было лишь вовремя взять телефонную трубку, а не сбрасывать звонки.

В этой пьесе — неспособность сконцентрироваться на происходящем, отделить существенное от несущественного. Трюк вольтижировки здесь



провален. Мир этой пьесы — фарс, который творят сами персонажи. Здесь вольтижировка невозможна.

Вторая пьеса, «Рингтоны» имеет подзаголовок «Цветы запоздалые», что отсылает к одноимённому рассказу Чехова. О форме ремейка Н. Л. Лейдерман в «Теории жанра» пишет, что «форма ремейка как бы удваивает драматическое действие, создаёт дополнительные диалогические отношения с текстами-«первоисточниками», буквально провоцируя полемику с ними» [Лейдерман, 2010, с. 430]. Ремейк сталкивает две не совпадающих концепции мира, в которых человек выбирает противоположные варианты судьбы.

Чеховская Маруся, как и героиня Палей, ждёт своего жениха, и ждёт тщетно, болезненно. Но если в рассказе Чехова доктор Топорков наконец понимает, что Маруся его любит и принимает это, стремится спасти её, и можно сказать, что между героями происходит последнее примирение, то в пьесе Марины Палей в финале происходит окончательный разрыв. К безымянной женщине приходит мужчина с поручением от её возлюбленного Олега, с задержкой в две недели передаёт от него цветы, белые розы, и именно в этот момент звонит Олег и сообщает, что это уже неактуально, потому что он любит другую. В пьесе звучит грустная ирония: женщина занимается пошивом свадебных платьев, но ей самой подобное платье не пригодится. Если у Чехова — запоздалое принятие любви, то у Марины Палей — запоздалый разрыв.

Чеховская Маруся заболевает от неразделённой любви, от своей неспособности признаться доктору, от волнения и тоски. Героиня Марины Палей, узнав, что возлюбленный нашёл другую, только включает музыку и *«смотрит на лежащие рядом цветы. Улыбается сама себе. Занавес»* [Палей, 2014b, с. 367].

Она уходит в себя. Как и смерть, уход в себя — тоже отречение от действительности. Но если смерть происходит в результате проигранной борьбы, то отречение от действительности, уход в себя — это в первую очередь нежелание вести эту борьбу, выполнять трюки, чтобы жить. А

человек, чтобы жить, должен постоянно вольтижировать. Если жизнь в целом, общество — это цирк, то существование человека внутри общества — это вольтижировка. В пьесе «Рингтоны» героиня замыкается в своём внутреннем мире и отказывается вольтижировать, искать баланс между суверенностью своей личности и объективной действительностью.

В этой пьесе также намечается противопоставление категорий «открытое» и «закрытое», внутренний мир и внешний. Пьесы «Фоторобот» и «Цветы запоздалые» изображают уход в вымышленный мир как способ прожить жизнь.

В этих двух пьесах и в пьесе «Я те не Пушкин, блин!» диалог персонажей постоянно прерывается телефонными звонками. Таким образом создаётся комический эффект при трагедийном содержании. Сочетание комического и трагического также отражает экзистенциальный конфликт современного общества. Жизнь трагична по своей сути, но её трагичность постоянно оттеняется и сопровождается комичным. Телефонные звонки, создавая шум и суету, которые мешают человеку вычленить самое важное, символизируют отвлечение.

Третья пьеса, «Скайп» имеет подзаголовок «Ален Делон говорит по-французски». Это цитата из песни «Взгляд с экрана», где напрямую сталкиваются сферы: здесь — мрачного быта, там — прекрасного настоящего бытия. В пьесе «Скайп» общению персонажей ничто не препятствует, а в первых двух пьесах всё общение происходило через шум.

В пьесе «Скайп» персонажи вспоминают прошлое, умерших друзей. Наконец, поют, танцуют. Они живут в разных городах, разных часовых поясах, в прошлом и в настоящем. И только через скайп возможно беспрепятственное, близкое общение.

В пьесе «Рингтоны» у героини не было даже компьютера, она жила в изоляции от технического прогресса, от виртуального. В «Фотороботе» техника, виртуальное представало как часть работы. И только в «Скайпе» виртуальный мир позволяет общаться максимально близко, достичь

понимания и как бы слияния, единения. В виртуальном пространстве две суверенные души находят способ прикоснуться друг к другу. Через скайп. Через музыку.

В «Скайпе» найдены условия, при которых может состояться успешная вольтижировка. Это уход в «там». «Там» в пьесе является не только и не столько другой страной, сколько другим пространством и способом существования — виртуальным, вне тела и будничной суеты.

По Н. Л. Лейдерману, «драматическое действие — это всегда напряженная ситуация, когда человек не только осознаёт несовместимость своего счастья с течением жизни, но, главное, совершает выбор между покорством этому течению и утратой при этом своего “самостоянья” как Личности или противостоянием суровой норме бытия ради сохранения своих личностных приоритетов» [Лейдерман, 2010, с. 425].

В «Вольтижировке» есть осознание несовместимости счастья с течением жизни, при этом в «Фотороботе» и «Рингтонах» выбор совершается в сторону покорности этому течению. В «Скайпе» же делается выбор в пользу «там», в пользу другого бытия, другой реальности. Уход в себя героини «Рингтонов» так же можно было бы назвать уходом в виртуальность, если бы это было выбором, результатом борьбы, а не побегом от безысходности. По сути, перед нами очередной вариант эмиграции.

Триптих «Вольтижировка» ставит вопрос о том, может ли человеку в принципе быть хорошо в объективной действительности? Можно ли в принципе разрешить конфликт человека и действительности в пользу Личности?

Журчева отмечает, что в начале XX века одно из драматических направлений — это реалистически-символическая драма. Анализируя драму Чехова, исследователь пишет, что «основным содержанием драмы становится не внешнее действие, а своеобразный лирический сюжет, движение души героев, не событие, а бытие, не взаимодействие людей друг с другом, а взаимодействие людей с действительностью, миром» [Журчева,

2001, с. 9]. На наш взгляд, это справедливо и в отношении пьес Марины Палей.

Так, триптихи Марины Палей ставят экзистенциальные проблемы личности в обществе и намечают возможные пути решения. Для наиболее полного выражения идеи автор использует форму триптиха, чтобы отобразить идею через разные ситуации, показать разные грани проблемы, а также последовательно подвести читателя к пониманию идеи и решения.

### 3.4. Жанровое воплощение экзистенциальных поисков автора<sup>19</sup>

Вернёмся к роману «Дань саламандре» с тем, чтобы обратить внимание на воплощённую здесь концепцию сна, выражающую экзистенциальные поиски автора. Понимание того, какое значение героиня придаёт снам и фильмам-снам, также будет важно в контексте разговора о сборнике «Летний кинотеатр».

В диссертационной работе Д. А. Нечаенко исследуется природа литературных сновидений. Отмечено, что сон в тот момент, когда человек его запоминает, а затем пересказывает, может пониматься как точка возникновения искусства, как начало творческого процесса и любой художественной деятельности. В литературе развитие тематики сновидений идёт от сна наяву (галлюцинации в состоянии бодрствования) и собственного сновидения, которое посещает спящего человека, вещего сна в древнерусской литературе к романтической концепции осмысления сновидения как некоего двоимирия, до утверждения сна как «жизни-сна» [Нечаенко, 1991].

---

<sup>19</sup> Материалы данного раздела представлены в статьях: *Леднева Д. М.* Сон в творчестве Марины Палей // Антропология сновидений: Сборник научных статей по материалам конференции. — Москва, 2021. — С. 239–248; *Леднева Д. М.* Жанровая форма сборника «Летний кинотеатр» как результат экзистенциальных поисков Марины Палей // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф. М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года. — Москва : ВГИК, 2023. — С. 52–62.

Сновидение — не столько внешний композиционный приём, сколько отражение внутренней, экзистенциальной природы героев, способ раскрытия их сущностей [Узбекова, 2015]. Через отношение ко сну и яви раскрываются мировоззрение и сущность рассказчицы в романе «Дань саламандре».

1) Сон — это выдуманная жизнь, прожитая наяву, или же ситуация, когда фантазия заслоняет от человека объективную действительность. По сюжету героиня (она же рассказчица) знакомится с девочкой (студенткой). Между ними завязываются отношения: любовь матери к дочери или платоническая любовь старшей подруги к младшей. Но постепенно, становится ясно, что девочка — не та, за кого себя выдаёт. Всё, что она рассказывала о себе, — возраст, замужество, аборт, учёба в пединституте — абсолютно каждое её слово было намеренной ложью, чтобы манипулировать и играть с рассказчицей. К финалу выясняется, что девочка — пациентка психбольницы. Таким образом, на протяжении всего романа героиня любила несуществующего человека, проживала выдуманную жизнь.

Экзистенциальная природа рассказчицы — это вечный побег от объективной действительности, неприятие действительности, стремление уйти в другую реальность, в Зазеркалье или в мир снов.

В романе остро стоит вопрос: что такое бытие? Что такое лжебытие, явь и сон?

Впервые эта тема чётко звучит, когда девочка и рассказчица читают самиздатовскую книгу: *«читает: “Может быть, всё... это... лжебытие, дурной сон, и я сейчас... проснусь где-нибудь на травке... под Прагой...”*» [Палей, 2010b, с. 16].

Как бы насмехаясь над своей жертвой, девочка рассуждает:

*«Но тут написано: “я проснусь”. Почему он думает, что — “проснётся”? Что попадёт в “объективную реальность”? Что травка и Прага “существуют”? Для меня Прага уж точно не существует, смеюсь я. Меня ещё в институте не пустили по пятому пункту, я тебе говорила? А что тогда в жизни не... как это... не “лжебытие”? Герберт говорил...*

*Говяжьи котлеты, говорю, с жареными баклажанами и зелёным луком — это уж точно не “лжебытие”. Быстренько вымой руки и садись»* [Палей, 2010b, с. 16].

Тонко издеваясь, девочка намекает рассказчице, что их совместная жизнь — это «лжебытие, просто дурной сон». Но героиня намёков не понимает и, стремясь уйти от скучной объективной действительности, всё глубже погружается в лжебытие отношений с девочкой. Но то, что отношения девочки и рассказчицы оказываются лжебытием, не делает эти отношения менее реальными. Для героини жизнью является только жизнь чувств, вне зависимости от того, как эти чувства проживаются, во сне, наяву или в фантазии. И именно истинность чувств и определяет истинность бытия.

Важно отметить, что различные сны сопровождали все отношения девочки и рассказчицы. Во-первых, это поездки в сказочную Ингерманландию, когда также звучат мотивы сна. Во-вторых, эта фантазии-сны рассказчицы (например, сон о первой годовщине). В-третьих, это Тайная лестница (лестница чёрного хода, что примыкает к их комнате), где героиня обустроивает сказочное пространство, Зазеркалье или Страну Чудес. Здесь же ей приходят стиховложения: во сне рассказчице в голову вкладываются стихи, которые она затем записывает. Появляется и Двойник, который тоже записывает стихи. Сон приобретает значение творческого акта. Поссорившись с девочкой, героиня возвращается на Тайную Лестницу, в место, предназначенное для снов и грёз.

2) Сон — проживание другой полноценной жизни. Рассказчице снится сон, где она — каталонец. В этом сне она проживает жизнь другого человека от начала до конца.

*«“От начала до конца” — означает обычную жизнь, с самой обычной её скоростью. “От начала до конца” означает, что я проживаю всё количество отпущенных мне секунд с той плотностью, с той мерой подробности, какая отпущена среднему человеку: у меня мёрзнут руки, я*

*считаю мелочь в кондитерской лавке, пахнет дымом костра, у меня ангина, чешется нога, звонит телефон...»* [Палей, 2010b, с. 27].

То есть пока героиня спит, меняются отношения времени сна и времени жизни. Существуют некие иные координаты, куда попадает героиня и где успевает прожить полную человеческую жизнь. И для неё пребывание в этих координатах реально.

3) Сон, где рассказчица учится на курсах известного кинорежиссёра, начинает размышления о фильмахснах.

Во-первых, все мы являемся зрителями и актёрами того фильма, *«где нам самим выпадают роли центральных персонажей»* [Палей, 2010b, с. 54]. Этот фильм *«к просмотру при жизни категорически запрещённый, долгонько пылится на полке. По крайней мере, нам, актёрам, его не показывают»* [Палей, 2010b, с. 54]. Затем на киностудии что-то происходит, и один эпизод нам всё-таки могут показать. Рассказчица просит показать *«эпизод с сумасшедшим. С кем-кем? С сумасшедшим. А! с сумасшедшим! Так бы сразу и сказали. О'кей. Включаем кинопроектор...»* [Палей, 2010b, с. 54].

Кинопроектор показывает фильмсон её отношений с девочкой. «Сумасшедшим» могут быть как и девочка, пациентка психбольницы, так и сама рассказчица, выдумавшая целую жизнь.

В четвёртой части романа интересна глава «О природе сновидений (запись в дневнике)». Рассказчица делит людей на две группы по принципу их отношения к сновидениям. *«Люди делятся на тех, которые спят дома одетыми — и на тех, которые бодрствуют дома раздетыми»* [Палей, 2010c, с. 54].

Первая группа людей считают *«время для сна — “потерянным”, ведь в это же время “наяву” они могли бы заняться чем-нибудь “полезным”:* например, зарабатывать деньги для одеваний-раздеваний» [Палей, 2010c, с. 55].

Героиня относится ко второй группе, к тем, кто во сне проживает настоящую жизнь.

*«Ко вторым же отношусь я сама — поскольку явь презираю — она не стоит того, чтобы обряжать себя для неё даже в халат, тем паче что явь — всего лишь перезарядка пленки в мгновенном “брейке” между прошлым и будущим сном. (А может быть, “явь” — это сон промежуточный. Скорее всего.)» [Палей, 2010с, с. 54].*

Скучную объективную действительность героиня презирает. Именно поэтому она легко ведётся на уловки девочки и проживает это лжебытие отношений, о котором она и через двадцать лет вспоминает не без нежности. В силу её неприятия действительности это лжебытие для неё более реальное, чем объективная действительность.

Рассказчица постоянно заставляет читателя сомневаться в том, какая действительность является сном, а какая явью. *«На этом я сладко засыпаю. Или сладко просыпаюсь. Какая, в сущности, разница?» [Палей, 2010с, с. 57].* Эти сомнения обусловлены тем, что героиня временами и сама не знает, когда она спит, а когда нет. Для неё реальность снов смешивается с объективной действительностью, не просто тесно соприкасается с нею, но проникает в неё. Сон подменяет собой объективную действительность.

Ещё один немаловажный сон — это сон на службе, обозначенный как «авторское кино». Этот тревожный сон разбит на десять эпизодов. Пространство в этом сне фантастично. Плавно перетекают друг в друга бункер, квартира, лестница как в отеле, бар, а кабинет пана Камержицкого — это вовсе не кабинет, а *«тесное помещение с нарами в два ряда — под углом друг к другу»*, то есть больше похоже на барак [Палей, 2010с, с. 59]. На деле это тюрьма, в которой *«все пребывают до самой смерти»* [Палей, 2010с, с. 59].

Вспомним, что в повести «Под небом Африки моей» звучит мотив жизни как страшной морилки, то есть страшного места, в котором человеку плохо. Соответственно, тюрьма, в которой героиня оказывается во сне, это не просто тюрьма, а метафора нашей объективной действительности (в



пространстве творчества Марины Палей в противовес этой объективной действительности существует сказочная, снежная Ингерманландия).

Жизнь для героини — тюрьма, а отношения с девочкой — чудесный сон, который позволяет ненадолго из этой тюрьмы вырваться. Но поскольку отношения с девочкой на самом деле оказываются не тем, чем кажутся, то есть выворачиваются наоборот, и в итоге именно эти отношения оказываются тюрьмой. Соответственно, сон, который снится героине на рабочем месте, может быть расценён и как голос-предупреждение подсознания. И всё же даже из этого сна героиня не хочет просыпаться: *«Понимаю, что спала. Что просыпаюсь. Что сейчас проснусь. Но понимаю также, что не хочу просыпаться. Потому что мне интересно! Я хочу досмотреть свою жизнь до конца»* [Палей, 2010с, с. 61].

Своё отношение ко снам рассказчица чётко определяет: *«каждый мой сон следует называть фильмсон. Безо всякого дефиса, именно так — фильмсон»* [Палей, 2010с, с. 67].

Фильмсон *«чётко структурирован, имеет превосходную раскадровку, изящно смонтирован, всецело подчинён художественной задаче — и безупречно озвучен»* [Палей, 2010с, с. 67]. Фильмсон выступает как нечто более настоящее и интересное, чем презираемая рассказчицей явь.

Художественная многослойность романа отмечена и в статье М. В. Елифёровой, где критик сравнивает отношения героини и девочки с любовью Дон Кихота к Дульсинее Тобосской, которая по своей сути является формой фантазии, то ли воплощённой, то ли нет [Елифёрова, 2020, URL].

Таким образом, в романе «Дань саламандре» отношения героини с девочкой — это ирреальное пространство и время сна, которое может пониматься и как прекрасный сладостный сон, и как замаскированный кошмар. Это сон наяву или лжебытие, в который героиня проваливается, поскольку даже такой сон лучше, чем объективная явь, которую она презирает. Именно в этой выдуманной жизни героиня проживает настоящие

чувства, и это и делает лжебытие более истинным, чем объективная действительность.

Сновидения — это авторское кино, безграничная фантазия сновидца, позволяющая ему каждый раз проживать новую, полноценную жизнь. Кино, которое производит и смотрит мозг. Сновидения являются и координатами другой реальности, где человеку позволено прожить другую полноценную жизнь.

Сон — творческое пространство, где активизируются творческие и созидательные силы сновидца.

Мотив сна возникнет и в некоторых поэтических циклах. Также сон может быть сопоставлен с актом погружения в пьесе «The Immersion (Погружение)». А знаменующий следующий этап развития кинематографического жанра в творчестве Марины Палей сборник авторских фильмов «Летний кинотеатр. Короткометражные авторские фильмы о любви, нелюбви, а также артистизме жизни» (2018) в контексте приведенной выше концепции фильма приобретает особое звучание.

Одиночество человека, невозможность понимания, проживание не своей жизни, иллюзорность земной любви, конфликт человека и объективного хода времени, конфликт человека и действительности, времени и пространства, где он живёт, творчество как основа жизни — основные экзистенциальные темы в творчестве Палей ярко сконцентрированы в сборнике «Летний кинотеатр».

Короткометражный авторский фильм — небольшой по объёму, но предельно насыщенный текст, где жизнь сжата до мгновения. Краткость как задача обозначена автором уже во вступлении: «жизнь учит краткости». «Фестивали», в которые сгруппированы рассказы, отражают наиболее острые и проблемные стороны человеческого бытия. Сборник «Летний кинотеатр» включает новые и переработанные старые рассказы, а также тексты, тяготеющие к прозе, и тяготеющие к поэзии — верлибры. Жанровая форма

сборника отражает долгий путь творческих размышлений и воплощает мировоззрение автора.

Подзаголовок включает авторское определение жанра и содержание работы: «короткометражные авторские фильмы о любви, нелюбви, а также артистизме жизни». Автор сразу подчёркивает тематику и объём рассказов и, таким образом, провоцирует определённое читательское ожидание. Работа с читательским ожиданием — характерный приём Марины Палей, который уже был реализован в работе с романскими формами (роман-притча, роман-бунт, памфлет-апокриф).

Рассмотрим подзаголовок внимательнее.

Артистизм означает высокое мастерство в искусстве, виртуозность. Выражение «артистизм жизни», если рассматривать его в контексте творчества Палей, можно интерпретировать как умение жить своей жизнью, понимать свой путь и проживать именно свою жизнь во всей полноте, с её радостями и горестями.

Тема любви и нелюбви. Любовь, как будет определено позже в поэтической книге Палей, — одна из неотъемлемых, незыблемых основ жизни. Любовь, творчество и страсть. Однако нельзя не заметить, что в художественном мире Палей настоящим чувствам противостоит всеразрушающий быт, земная любовь часто оказывается иллюзорной или разбивается о непонимание. Семейная жизнь превращена в сплошной кошмар: «семья предстанет главным врагом человека» [Ермолин, 2005, с. 167]. Критик Сафронова относительно повести «Рая & Аад» отмечает, что изображённая там семейная жизнь — это «поединок “ментальностей” России и Запада», принципиальная разница культур, постсоветской и европейской [Сафронова, 2009, с. 218]. В то же время любовь понимается не только как любовь к партнёру, но и как любовь к жизни (повесть «Кабирия с Обводного канала»).

Первое, что говорит читателю автор в «Летнем кинотеатре», — жизнь учит краткости. Не совсем эпитафия и не совсем заглавие. Вынесенная на

отдельную страницу, эта фраза читается и как название, и как подзаголовок, и как эпиграф, и как основная мысль всего сборника. Своеобразный авторский афоризм. Заканчивается сборник также серией афоризмов, названных «тостами во время банкета». Таким образом, композиционно книга закольцовывается.

На следующей странице напечатан курсивом некий текст. Без каких-либо предварительных пояснений или отдельного заголовка, оставляя все смыслы на долю читателя. Текст — полноценный рассказ, ёмкий, краткий, полно и точно отражающий начальный афоризм «жизнь учит краткости». Сюжет: герой переживает момент принятия решения, он проходит через экзистенциальный опыт сомнения, смятения, за полторы секунды успевает подумать о многом. В самый напряжённый момент появляется режиссёр: «Стоп! Снято!». Таким образом, оказывается, что эта краткая, но насыщенная сцена была всего лишь сценой в фильме. Читатель, хорошо знакомый с творчеством Марины Палей, должен задаться вопросом: не является ли вся наша жизнь чьим-то (нашим же) фильмом.

Для ответа на этот вопрос нужно вспомнить размышления героини петербургского романа «Дань саламандре» о фильмахснах, в которых героиня проживает полноценные жизни, от и до. При этом для неё ценность таких снов равна ценности объективной жизни или даже превосходит её. Ведь именно там чувства настоящие, а значит, и жизнь настоящая именно там.

Таким образом, фильм — другое название жизни, её синоним. В этом контексте заглавие сборника «Летний кинотеатр» позволяет говорить, что перед нами не столько кинопроза или идеи для будущих фильмов, сколько полноценные жизни, которые пережил или подсмотрел автор, а теперь и читателю предлагается посмотреть эти истории. Примечательно, что параллельно с кинорассказами Палей берётся за лирику, объединяя стихотворения в сборники серии «Универсальный донор». Универсальный донор — это поэт, в многообразии творчества которого каждый читатель

найдёт близкие ему темы и настроения. Поэт щедро делится с другими богатством своей души. Этой идее созвучен и сборник «Летний кинотеатр», автор которого делится с читателем подсмотренными у жизни историями.

Вступление начинает сборник с открытого финала, что не характерно для выше рассмотренных вступлений, а заглавие вступления по сути является афоризмом. «У меня в запасе полторы секунды. За это время я много чего успеваю», — говорит герой фильма-вступления [Палей, 2018b, с. 5]. Предельная «ёмкость» последующих рассказов также подтверждает эту установку. «Жизнь учит краткости» — это умение за наслоением различных подробностей увидеть саму суть.

Следовательно, в «Летнем кинотеатре» вступление, отражая основную идею сборника, также подталкивает читателя к самостоятельным размышлениям, задаёт динамику повествования, создаёт атмосферу, и при этом является таким же короткометражным фильмом, как и остальные тексты в сборнике, т. е. полноценным художественным произведением, а не зарисовкой или эссе. Таким образом, предисловия в творчестве Палей развиваются от небольшого эссе, текста, тяготеющему к публицистике, к самостоятельному рассказу, художественному тексту с сюжетом. В позднем творчестве автору удаётся преодолеть инородность и отчуждённость предисловия от основного текста.

Вернемся к структуре сборника. После заглавного афоризма и текста-вступления следует, наконец, содержание, а затем и «фестивали» (циклы рассказов).

В заглавиях и подзаголовках «фестивалей» также отражаются главные темы, настроения автора, его отношение к поднятым проблемам.

**«NOBODY'S PERFECT. Международный фестиваль фильмов о любви и нелюбви».** Как уже было отмечено, тема любви и нелюбви — одна из основных в творчестве Палей. В её поэтических сборниках любовь, творчество и страсть составляют триединую основу жизни. Без любви нет жизни. В то же время Палей часто изображает любовь омрачённую,

раздавленную социальными обстоятельствами, любовь, больше похожую на нелюбовь. Наиболее яркий пример представлен в романе «Дань саламандре», где земная любовь оказывается лишь обманом и химерой, а настоящие чувства возможны только в фантазии. В этом контексте интересна повесть «Кабирия с Обводного канала». Главную героиню Моньку не назовёшь образцово моральной, но именно этот персонаж воплощает искреннюю и страстную любовь, как к другим, так и к жизни. Героиня не идеальна. Но никто не идеален. *Nobody is perfect.*

Краткие рассказы этого «фестиваля» штрихами набрасывают любовные истории, рисуют фатальное несовпадение влюблённых, где один любит, а другой преследует свои цели. Сюжеты драматичны, часто заканчиваются неожиданным поворотом, трагическим осознанием несостоятельности любви.

#### **«ШКОЛА. Фестиваль короткометражных фильмов о подростках».**

Детство и школьные годы — время, когда закладываются основы жизни, мировоззрения, характера, тот базис, на который в трудное время сможет опереться человек. Важность времени детства особенно ярко отражена в повести «Поминование», где героиня мысленно возвращается в прошлое, воскрешая в памяти время детства и юности. Переживание этого опыта помогает ей двигаться дальше.

Глава «Школа» есть и в поэтическом сборнике «Ингерманландия». Сравнение с поэтическими сборниками неслучайно. «Короткометражные фильмы» Палей глубоко лиричны. Это поэзия в прозе. Свободные стихи, где одна строчка — это один поворот сюжета. Каждая строка — кинокадр. Кинематографичность Марины Палей, способность через выразительные внешние детали, через пластику проникать в самую суть жизни, вскрывать её основы было отмечено и критиками, и нами в первой главе настоящей работы.

В «фестивале» «Школа» повествование связано не только с личной жизнью подростков, но и с миром вокруг них. Автор даже успевает

рассказать о депортации финнов и ингерманландцев, которая осуществлялась с той же самой станции, где теперь находится школа. Элементы социальной и исторической критики — также значимая часть творчества Палей.

По мнению автора, конфликт человека и социальных условий его существования заложен ещё до начала жизни. Обстоятельства рождения predetermined. Судьба predetermined и неизбежна. Невозможность изменить ареал обитания — мотив, который появляется ещё в ранней повести Палей «Евгеша и Аннушка» и проходит через всё творчество автора.

Изображённая в последнем рассказе «фестиваля» подростковая драма благодаря своей мощи и глубине осмысления становится воплощением общей драмы жизни.

*«Потребовалось время. Просто время, длиной в жизнь, чтобы понять, что жест твой не был формален. <...> Почему эта разгадка пришла ко мне жизнь спустя? А ты давно уж лежишь под могильным камнем посреди сосен Ингерманландии — приезжай, Марина, послушай крики ворон»* [Палей, 2018b, с. 66–67].

Жизнь учит краткости. Нужно принимать решения здесь и сейчас. Понимать здесь и сейчас, иначе потом останутся только крики ворон. Таким образом, последний рассказ концентрированно воплощает в себе экзистенциальные размышления и переживания автора, ещё раз иллюстрируя начальный афоризм сборника.

**«ЖЁНЫ ВИКИНГОВ. Первый международный кинофестиваль “Эта мрачная брачная жизнь”».** Критики отмечали, что проза Палей — антиреклама семейной жизни. Наиболее яркий пример дан в романе «Клеменс». Одарённая, духовно богатая душа не может найти себе собрата, ей равного, и постоянно наталкивается на пошлость и подлость, на равнодушие и непонимание. А в повести «Рая & Аад» талантливая героиня ради того, чтобы выйти замуж и получить гражданство, должна превратиться в ничтожество. В «фильмах» этого «фестиваля» супруги — чужие, случайные люди, поэтому семейная жизнь всегда приносит скандалы,

измены, смерть. В связи с этим отметим, что поиск близкого человека, родной души — вечная тема в творчестве Марины Палей. Эта тема находит предельное воплощение в её поэтических сборниках «Инок» и «Флейтист».

**«ПОРТРЕТЫ. Фестиваль психологической и социальной драмы».**

В одном из интервью Палей признавалась, что портрет — её любимый жанр [Палей, 2018а, URL]. Этот «фестиваль» посвящён не столько изображению острых ситуаций, сколько портретированию сущности человека, с его внутренним конфликтом, с собственным стержнем, со странной и необычной судьбой, даже трагедией. Здесь драма — сама личность героя.

**«НЕТУРИСТИЧЕСКИЙ ПИТЕР. Ингерманландский фестиваль короткометражного игрового кино».** Название цикла-«фестиваля» вновь отражает одну из основных тем в творчестве Палей. Это противопоставление пространства Петербурга и Ингерманландии, которое ярко выражено ещё в ранней прозе. Петербург — мрачный город коммуналок, пошлостью быта душащий человека; ареал обитания, который невозможно изменить, где всем заправляют «священные чудовища у кормушки верховной власти» [Палей, 1998, с. 125]. Ингерманландия — прекрасный мир тишины и покоя, утешение, посланное Богом. Единственное место, где может быть счастлив лирический герой.

В рассказах этого «фестиваля» Палей рисует людей, задавленных Питером. Причём страдают люди часто талантливые, незаурядные, и просто живые люди с трепетными душами. Но жизнь в этом городе никакой ценности не имеет.

Похожую картину, но с акцентом на конфликте человека и государства, представляет и «фестиваль» **«РОССИЯ. Кинотеатр “РОССИЯ”, закрытый показ»**. Предельно остро изображены безжалостная мясорубка и озверение, охватывающие уже не один конкретный город, а всю страну. Подобная социальная критика была названа снайперским прицелом Марины Палей: «своим долгом она считает борьбу против несправедливости, лжи, хамства и



свинства, воплощённых именно в русском хамстве, русском свинстве. Свой долг исполняет честно» [Беляков, 2008, URL [2]].

Тексты этого раздела колеблются в диапазоне от прозы до верлибра. Из окружающей действительности выхвачены характерные детали: так, например, онкологическая больница сравнивается с полем боя, бомбёжкой и гущей танкового сражения; безразличие к собственной жизни ярко выражено образом: *«Голова бича лежала не на самом изголовье койки, а на лампочке. На вывинченной откуда-то электрической лампочке. Как он удерживался затылком на лампочке, я не знаю. По лицу этого человека, с громким писком, ползал щенок. Он то и дело проваливался слабыми своими лапками в чёрный распахнутый рот»* [Палей, 2018b, с. 217]; повсеместный разгул насилия и беззакония показан в образе проводницы: *«Каким-то образом — со сбитой “халой”, в разодранной фирменной рубашке — проводница проползает под работающей вовсю мясорубкой — и выныривает в том купе, где я отбиваюсь от пацифиста. Я так юна и наивна, что прошу её на ближайшей станции позвать милиционера. На что она отвечает: — Дешк, Новый же год же! Менты тоже все в жопу пьяные»* [Палей, 2018b, с. 219].

Художественный метод этого сборника — работа с характерной, наиболее точно и ярко отражающей действительность, деталью. Подсвечивая такую деталь, автор создаёт яркий и хлёсткий образ страны. Через эту же деталь автор передаёт внутренний мир, чувства, эмоции.

Другой свойственный Марине Палей приём — сопоставление двух противоречащих друг другу действительностей. Приём, который будет доведён до предела в сборнике «Тюремный перестук». Например, в фильме «Рабочий» противопоставляется немецкая педантичность и русское разгильдяйство, противопоставление, уже не раз встречавшееся в русской литературе, противопоставляются «лучезарно-сияющий Эльбрус» и глухая, кое-как продвигающаяся стройка. Да и в самой жизни автор показывает несуразные противоречия, выбирая одну, но наиболее характерную деталь. Таков, например, образ каменщика: *«неправдой сказать, что каменщик дядь*

*Вася не брал в руки камень. Однажды он резко схватил булыжник — и запустил в пробегавшую мимо лису»* [Палей, 2018b, с. 216]. Противоречия заключены в самом характере человека. Это как раз те черты действительности, те конфликты, которые в пьесе «Погружение» будут обострены до предела.

Со всеми этими ужасами контрастирует фильм «Выборы». Фокус зрения смещается на внутренний мир ребёнка, который ещё многого не знает и не понимает.

*«Когда вырасту, обязательно буду нести вот такой флаг, как у нас над крыльцом, — настоящий. Только совсем новый. И не такой простой, как у нас, а шёлковый, с толстыми золотыми кистями! Пойду ночью — одна, на выборы. А снеговые коридоры будут мне по колено»* [Палей, 2018b, с. 239].

В этом рассказе звучит надежда на возможность что-то изменить. И «выборы» здесь не столько политическое событие или голосование, а возможность выбрать свою судьбу и свой мир.

Казалось бы, следующий раздел должен нести свет и надежду. **«ГОСПИТАЛЬНЫЙ ФОНАРЬ. Независимое кино о медиках и пациентах».** Фонарь — разве это не свет во тьме? Госпиталь — разве не то место, где помогут? В действительности больница в творчестве Палей — то экзистенциальное пространство между хрупкой жизнью и смертью, где человек часто превращается в ничто. Несмотря на жёсткость ситуаций, циничность персонала больницы, Палей открывает в людях сострадание и сочувствие. И таким образом, даёт надежду, пусть и слабую. Надежда — это внимание, человеческое участие, сочувствие со стороны молодой практикантки.

«Фестиваль» **«ЗА ГРАНИЦЕЙ»** трактует всё ту же тему несовпадения культурных кодов, одиночества, особенно остро ощущаемого на чужбине.

Несколько выделяется «фестиваль» **«ЖИЗНЬ ВЕЩЕЙ (анимация)».** Олицетворённая вещь становится главным героем рассказа, и через размышления вещи раскрывается определённая сторона человеческого

бытия. Рассказы этого цикла представляют собой аллегория, попытку взглянуть на жизнь человека под нестандартным углом. Более того, подчёркивается, что и сам человек во многом — всего лишь вещь. Само сопоставление человека и вещи экзистенциально. *«Шарф, повязанный петлёй, движется по улице, а навстречу ему движутся толпы людей — каждый из них улыбается, у каждого на шее петля»* [Палей, 2018b, с. 335].

Каждый текст «фестиваля» **«ОЧЕНЬ КОРОТКИЙ МЕТР»** представляет собой одну сцену, зарисовку или набросок, в котором изображена, на первый взгляд, мелочь, ничего особенного не представляющая. Например, ребёнок вместе с матерью ищет упавшую монетку — простой бытовой момент, но последнее предложение меняет его восприятие, наполняя глубоким переживанием. Таким образом, незначительный эпизод обретает значение всей жизни и вбирает в себя всю тоску, боль и одиночество героя.

Замыкает сборник своеобразный эпилог **«БАНКЕТ. ПОСЛЕ ВСЕХ ФЕСТИВАЛЕЙ»**, разделённый на маленькие главы, названные «Тосты». Небольшие драматичные эпизоды завершаются тостами-афоризмами, выражающими не только вывод автора, его отношение к рассказанной истории, но и универсальное жизненное правило или житейскую мудрость.

Таким образом, сборник «короткометражных авторских фильмов» «Летний кинотеатр» — это результат экзистенциальных поисков автора. В книге ёмко и кратко, с точной расстановкой акцентов, выражены все те идеи и темы, которые уже звучали в творчестве Марины Палей. Одиночество духовно одарённого человека, гнёт социально-бытовых обстоятельств, иллюзорность и лживость земной любви, принципиальная невозможность понимания, хрупкость жизни, сострадание к человеку. В кратких рассказах предельно ёмко выражено ещё одно свойство ранней прозы Палей — её кинематографичность, способность через выразительную деталь показать целый мир. В «фильмах» выделены самые болезненные моменты жизни, когда наиболее остро задумываешься о существовании человека, о своём

месте и пути в мире. Начальные и финальные афоризмы, как и названия разделов, отражают итоги философских размышлений автора. Объединение текстов в циклы («фестивали») с целью наиболее полного раскрытия темы — характерный приём, закономерный этап творческого развития Марины Палей, которая в своём позднем творчестве от традиционной прозы шагнула к поэтическим сборникам. Эта связь с поэзией подтверждается и сильно выраженным лирическим началом её короткометражных фильмов. Особая жанровая форма сборника «Летний кинотеатр», сочетание лирического, повествовательного и драматического начал — позволили автору наиболее полно выразить экзистенциальное сознание.

В творчестве Марины Палей феномен сна раскрывается в нескольких трактовках. Это и сон как разговор с подсознанием, и сон как путешествие, и сон как другая жизнь или другая форма существования человека, и сон как «авторское кино». При этом автор ставит вопрос: где проходит граница между сном и явью? Не является ли сон более реальным, чем объективная действительность? Обратим внимание и на то, что литературное использование феномена сна в контексте экзистенциальных поисков очевидно и в поэзии Марины Палей.

В стихотворном цикле «Собрать собрата» (Волга, 2011, № 1) сон выступает как возможность обмануть смерть, а после совершить путешествие по другому миру. В первом стихотворении «отход ко сну» сон противопоставлен смерти как частная, приватизированная тьма — Великой Тьме, т. е. смерти. Засыпая прежде, чем явится смерть, лирическая героиня ускользает от смерти.

И вот — Великая Тьма, хоррор безликий, хор многоглоточный, безъязыкий,  
 обрушивается грозно и безраздельно на взятый отдельно сосуд скудельный.  
 ...Но тот уж затоплен частною тьмою — приватизированной, беспредельной.

[Палей, 2011а, с. 71]

По народным представлениям, смерть не является концом жизни, а лишь переходом в иное состояние, поэтому сон — это своего рода обмирание, временный переход в другое состояние [Толстой, 2003]. С этим народным представлением соотносится «отход ко сну».

После погружения в «частную тьму» лирической героине снится пять стихотворений-снов, повествующих о путешествии по загробному миру и возвращении обратно. Такое представление о снах так же соответствует существующей литературной традиции.

Стихотворение «сон: деревья» интонационно звучит как колыбельная. Образ дерева — один из древнейших архетипических образов. С образом дерева связано представление о единстве мира, о единстве времени и пространства. Во многих мифологиях дерево «соединяло подземный мир с земным и небесным и олицетворяло бесконечный жизненный круговорот» [Варламова, 2015, с. 258].

В стихотворении Марины Палей деревья помогают лирической героине из «частной тьмы» через «дверцы», «створки», «ставни» перейти в другой мир и начать путешествие по миру духов. Деревья являются привратниками, стоящими на границе между мирами.

Стихотворение «сон: петербургские кариатиды» переносит лирическую героиню в Петербург. В украшении города использовано множество статуй кариатид и канефор. В древнегреческой мифологии «Кариатида» — эпитет богини лесов и охоты Артемиды, и канефоры — девушки, несущие корзины с плодами. Для лирической героини кариатиды и канефоры, когда-то воплощавшие красоту и связанные с божественным, сейчас стали невольницами и рабынями, которые оторваны от родины, потеряли себя и вынуждены стареть в чужом мире: *«Рябоватые, словно от осы, усталые лица... / Носы, поражённые лепрой, давно отвалились...»* [Палей, 2011а, с. 71].

Поэтому к ним героиня обращается с призывом: *«сбросьте груз жизни и смерти на землю»*, т. е. призывает их остаться вне категорий жизни и смерти, освободить дух и отправиться в путешествие: *«Взявшись за руки, тяжелостопые, пуститесь дорогою дальней — / В страну голубого эфира, Элладу, Офир и Шамбалу...»* [Палей, 2011а, с. 71]. Голубой эфир — наркотик, вызывающий видения, Эллада — Древняя Греция, страна мифов и легенд, Офир — упоминаемая в Библии страна, точное местоположение которой неизвестно, Шамбала — мифическая страна в Тибете. Отправиться в путешествие по не существующим в объективной действительности странам — можно только в ином мире. В этом стихотворении сон означает возможность сбросить все оковы, освободиться от условностей и начать жить духовной жизнью.

Стихотворение «сон: собрать собрата» отсылает к древнеегипетскому мифу, в котором бог Сет разрубил тело Озириса и разбросал его части по Египту. В стихотворении лирическая героиня берёт на себя роль Изиды, которая собирала части тела, а собрат уподобляется Озирису. Важно отметить, что собрат собирается из частей разных людей, имеющих личное значение для героини, и собрат собирается не только из физических частей, но и из нематериальных, таких как смех, свет, сумасшествие, страсть, дерзость, запах, стихомузыка и т. д. Таким образом, героиня собирает того, кто был бы ей ближе всех по духу. Следовательно, сон — это возможность обрести близкого по духу. Образ собрата появится и в поздних поэтических книгах Марины Палей, в особенности он будет раскрыт в книгах «Инок» и «Флейтист».

Стихотворение «сон: прилёт в Питер» — это переход границы в обратную сторону. Лирическая героиня возвращается к тому, что составляет её жизнь и держит её в материальном мире (*«мой берег финляндский, / мой город ингрийский, / мой снег марсианский, / мой терем стигийский, / мой говор славянский, / мой нос иудейский, / мой паспорт голландский, / мой разум летейский»*) [Палей, 2011а, с. 72–73]. Сон вновь трактуется как

граница между миром объективной действительности и миром фантастическим.

Стихотворение «сон: реинкарнация (натюрморт с головкой лука в стакане воды)» описывает перерождение, перевоплощение, переселение душ. Если после перехода границы героиня возвращается в своё тело, то собрата ещё предстоит вернуть. В углу кладовки героиня находит луковицу, поливает и проращивает её.

В Древнем Египте похороны Озириса соотносились с посевом зерна, а появление всходов связывалось с воскрешением Озириса (ср. со стихотворением «Земледелие»). В контексте земледельческого культа Озириса проращение луковицы то же, что и проращение семян, то есть воскрешение Озириса. В тексте звучит уподобление луковицы ребёнку (*«Спадает шелуха. Доверием храним / зелёный пальчик трогательно тонок. / Он тычет беззаботно в небо... Так ребёнок, / ещё рождаясь, знает, что любим»* [Палей, 2011а, с. 73]). Следовательно, можно предположить, что в то время как прорастает луковица, собранная душа собрата перерождается в теле новорождённого ребёнка.

Уподобление собрата Озирису позволяет трактовать сон как возможность перерождения: после смерти душа человека распадается на несколько составляющих (смех, стихомузыка и т. д.), из которых может быть собрана новая душа, и затем новая душа возвращается на землю. В этом случае лирическая героиня является проводником в материальный мир для новой души, а сон тесно связан не только со смертью, но и с рождением, с приходом новой души в мир.

Завершает цикл стихотворение «благодарность подушке». Подушка *«откачала / чёрный гной из моей головы»* [Палей, 2011а, с. 73] и дала силы, чтобы прожить следующий день. Таким образом, через сон наступило обновление и очищение.

В этом цикле сон трактуется, во-первых, как возможность обмануть смерть, как возможность совершить путешествие по миру духов и вернуться,

во-вторых, как обновление и новое рождение. Сон — способ осуществления бесконечного жизненного круговорота.

У Марины Палей образ Ингерманландии часто связан со сном. В стихотворении «Ингерманландия» блудная дочь бежит из дома, но затем возвращается на родную землю и умирает: *«она вернулась — в свой рай, в свой скит, / в свой сон, где колокол сладко звенит, / её не тревожьте: пускай себе спит»* [Палей, 2013с, URL]. Умерев на родной земле, девушка как бы погружается в особый, счастливый сон, где будет всегда находиться в мире своего детства.

Иначе предстаёт сон в стихотворном цикле «Брачные заплачки кочевников». Заплачки — обрядовое причитание невесты (жалобы на горькую судьбиношку и допытывание, каков жених). В цикле есть сон-гадание, где невесте снится суженый, но к ней приходит «не тот, которого ждала». Тот же, кого она ждала, *«стареет на земле»* и *«вовсе забыл о ней / она превратилась в белёсый сухарь»* [Палей, 2013а, 48–49]. В этом цикле сон выступает и как часть свадебного обряда, и как предсказание несчастья.

В повести «Евгеша и Аннушка» сон выступает как разговор с подсознанием, как возможность признаться себе в том, в чём невозможно признаться днём, но возможно «во сне, когда я была собой». Так, именно во сне рассказчица признаётся, что ждёт смерти Аннушки.

В творчестве Марины Палей сон — понятие экзистенциальное. Сон связан с ощущением относительности и недостоверности человеческого бытия. И если собственное бытие и объективная действительность подчас довольно зыбкие, то сон в этом контексте становится более настоящим, чем объективная действительность.

Результаты систематизации и описания драматургических жанровых экспериментов Марины Палей демонстрируют другой угол зрения на поставленные ранее вопросы. Заострение конфликта человека и объективной действительности, реализованное в форме трагикомедии-буфф, не показывает крайнюю необходимость выхода из ситуации, но и в самой



резкой и безапелляционной форме показывает духовное обнищание общества, морально-нравственный распад. Структура сценарных имитаций обнажает экзистенциальную проблему непереводимости и несовпадения культурных кодов, тотальную разобщённость людей. В форме триптиха делаются попытки преодолеть разобщённость, нащупать возможность прикоснуться к другой душе. Как своеобразный итог экзистенциальных размышлений предстаёт форма короткометражного авторского фильма, подчёркивающая краткость и моментность человеческой жизни. Эта жанровая форма формируется параллельно с работой по составлению поэтических сборников, в которых будет предложено окончательное решение поставленных проблем, сводящее их к общему знаменателю: полноте жизни.

## ГЛАВА 4. ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ТВОРЧЕСТВА МАРИНЫ ПАЛЕЙ

Поэтические опыты Марины Палей начали публиковаться ещё в начале 2000-х в толстых литературных журналах. Критиками (Лиля Панн) отмечено, что Палей пишет разными голосами. Поэзия позволяет Марине Палей выразить то, что невыразимо средствами прозаического или драматического текста: «обращает наконец прозаика с экстатическим складом личности (склонной прежде всего к восторгу перед всяческой красотой, без чего в отчаянии нет достоинства) к парадоксальной магии стиха — эмоционального усилителя, одновременно снижающего шум» [Панн, 2013, URL].

Ввиду ограниченности объёма диссертации рассмотрим только те особенности поэзии Марины Палей, которые связаны с её проблематикой: экзистенциальные связи с Георгием Ивановым, Мариной Цветаевой, созвучие тем ремейка сказки «Морозко» с темами других произведений и, наконец, проанализируем поэтические сборники серии «Универсальный донор» как целостные произведения с сюжетом.

### 4.1. Лирический диалог с Георгием Ивановым<sup>20</sup>

Экзистенциальность творчества как Георгия Иванова, так и Марины Палей неоднократно отмечалась, причём отзывы порой доходили до экстрима: Г. В. Иванова называли едва ли не единственным художником XX века, который воплотил в поэзии экзистенциальное мировидение [Гуль, 1955, с. 112], а Марина Палей, по словам критиков, самый экзистенциальный писатель нашего времени [Боровиков, 1998, с. 223]. В таких обстоятельствах

---

<sup>20</sup> Материалы данного раздела представлены в статье: *Леднева Д. М.* Воплощение экзистенциального сознания в поэзии Георгия Иванова и творчестве Марины Палей // *Георгий Владимирович Иванов: Новые исследования и материалы: 1894–1958: коллективная монография / сост. Р. Р. Кожухаров, И. И. Большев, С. Р. Федякин.* — М. : Литературный институт им. А.М. Горького, 2021. — С. 216–227.

целесообразно начать научное рассмотрение существующих гипотез с установления возможных связей между этими поэтами.

Марина Палей часто погружается в рассуждения о творчестве других художников, создавая целые эссе-портреты. О стихотворении («*Луны начищенный пятак / Блеснул сквозь паутину веток*») Георгия Иванова Марина Палей оставила такой отзыв: «*Ну, чтобы его понять, надо, мне кажется, обладать огромной — по сути, непреодолимой — дистанцией к желаемому — не только во времени, но и в пространстве. То есть, скажу в лоб, надо быть эмигрантом. И не “внутренним” или ещё каким-то, а настоящим*»<sup>21</sup>. Марина Палей имеет право на подобное утверждение, поскольку с середины 1990-х она живёт в Нидерландах и тема жизни за пределами родины, так или иначе — эмиграции, реальной или внутренней, постоянно возникает в её произведениях.

Творчество — всегда диалог, но диалог не только художника и воспринимающего, но и художника с художником. Иногда писатели и поэты открыто или скрыто вставляют в свои тексты строки других авторов, таким образом вбирая в себя чужой текст, находя и раскрывая его ранее неизвестные значения и вступая в разговор с автором. Так, Марина Палей переосмыслила ивановское стихотворение «Синий вечер, тихий ветер» 1930 года из сборника «Розы» как «погребальный плач» и сверху над ивановским стихотворением дописала своё:

эта скрипка, на миг, вернула мне рай дохристианский,  
 который зашкаливает за антропоморфный формат  
 ...мы сидели на брёвнах, рядом, в колонии арестантской,  
 и был вечер апреля — и ты был мне муж и брат

и ты был мне враг — и Бог; и, на выходе из реторты,  
 клубились закатные облака, и сквозь них літаки  
 пробивались на какие-то пластмассовые курорты,  
 и в літаках, горохом, сидели дуры и дураки

---

<sup>21</sup> Архив автора диссертации.

и ты был мне, как смерть, для счастья назначен  
и вот, под конвоем созвездий и ангельских крыл,  
мы вошли в комнату для короткочасных побачень  
и прорвал мне аорту мой древний тёмный тротил

и я, супротив твоих, Господи, жёстких планов,  
пробила весь этот ржавый проволочный спотыкач  
и, склонясь надо мной, мой подельник, Георгий Иванов,  
беззвучно мне пел погребальный свой плач:

«Синий вечер, тихий ветер...

И (целуя руки эти)

В небе, розовом до края, —

Догорая, умирая...

В небе, розовом до муки,

Плыли птицы или звёзды...

И (целуя эти руки)

Было рано или поздно —

В небе, розовом до края,

Тихо кануть в сумрак томный...

Ничего, как жизнь, не зная,

Ничего, как смерть, не помня...»<sup>22</sup>

В стихотворении Иванова тесно переплетаются жизнь и смерть, как две части вечности, и с этой вечностью соприкасается лирический герой. Стихотворение Иванова поэтично, мелодично. Окружающий мир — прекрасен, и смерть в нём здесь звучит как продолжение гармонии бытия.

---

<sup>22</sup> Архив автора диссертации.

В стихотворении Марины Палей арестантская колония — метафора жизни, где смерть является счастливым исходом, выходом из жизни: «И ты был мне, как смерть, для счастья назначен».

Георгий Иванов становится подельником героини. Подельник — тот, кто проходит по одному уголовному делу с кем-то. Но здесь речь не об уголовном деле в общепринятом смысле, а о некоем метафизическом, бытийном «деле», о родстве душ, обречённых на существование в «арестантской колонии», лишённых свободы и понимания. И потому именно погребальный плач Иванова, прекрасная музыка, сопровождает переход героини от жизни к смерти, переход от несвободы к свободе. Тюремный мотив также прозвучит и в поэтическом сборнике «Контрольный поцелуй в голову». Если обратиться к контексту прозаического творчества Марины Палей, то заметим, что сама жизнь, существование в заданном и неизменном ареале обитания, это и есть тюрьма, и потому два духовно одарённых героя — подельники.

У Георгия Иванова первые признаки экзистенциального мироощущения появляются в «Садах». Здесь звучит «трагическое знание о смерти как общей точке всего сущего» [Заманская, 2002, с. 251].

В «Садах» возникает образ мирового хаоса, движения жизни по вертикали [Заманская, 2002, с. 252.]: *«Оттого и томит меня шорох травы, / Что трава пожелтеет и роза увянет, / Что твоё драгоценное тело, увы, / Полевыми цветами и глиною станет»* [Иванов, 1993, с. 205.]; *«Зелёною кровью дубов и могильной травы / Когда-нибудь станет любовников томная кровь... / Прекрасное тело смешается с горстью песка, / И слёзы в родной океан возвратятся назад...»* [Иванов, 1993, с. 216]. Всё живое и прекрасное обречено на увядание. И смерть ассоциируется с движением вниз, к земле, к глубине океана. Для смерти невозможно движение вверх, к небу.

У Марины Палей мотив «движения по вертикали» развивается в круговорот жизни: *«Радуга знает правду одну: / всё, что цветёт, отойдёт в глубину, / но из глубин снова взмоет ввысь...»* [Палей, 2013с, URL]. У Георгия

Иванова также присутствует мотив, что всё «из глубин снова взмоет ввысь». Если на могиле вырастет трава, то вырастет она уже после того, как тело станет землёй, то есть вырастет из тела, которое теперь земля, и таким образом тело продолжит своё существование в образе полевых цветов, травы и деревьев. Более чётко эта идея будет просвечивать в зрелом творчестве Георгия Иванова. У обоих поэтов тема движения жизни сопряжена с явлениями природы.

Особое место у обоих поэтов занимает изображение человеческого тела и отношение к нему, ведь без физическогоместилища жизнь невозможна.

У Иванова в «Садах» тело прекрасно («*твое драгоценное тело*», «*прекрасное тело*»), но оно не вечно («*Полевыми цветами и глиною станет*»). Марина Палей смотрит на тело беспристрастно, как медик, видя все его слабости и особенности. Из стихотворения «Бремя»: «*становятся зримы / скалы / впадины / скулы / отростки / выросты и наросты / какие-то, божье, бугры и провалы / ухабы и рытвины / и много ещё чего / известного только узким специалистам*» [Палей, 2010d, с. 201]. Образы Марины Палей точные, жёсткие, и связаны с миром природы. Впадины, ухабы, рытвины — это описания состояния земли. Может показаться, что описанное лицо — некрасиво и даже вызывает отторжение. Но в то же время скалы, впадины, ухабы, рытвины — это естественные состояния земли. Земля такая, какая есть, и другой не дано. И, поэтому, с одной стороны, любая земля — прекрасна. Но, с другой стороны, состояние земли отражает то, что с ней случилось за миллионы лет существования, её жизненный путь, и то, что с ней сотворил человек. И примеряя образы земли на человеческое тело, Марина Палей подчёркивает, что тело — отражение пройденного пути, отношения человека к себе, и после смерти, после того, как сброшены маски, обнажается правда.

Одна из особенностей процитированного отрывка стихотворения Марины Палей — авторский синтаксис (почти полное отсутствие запятых) и

разбивка на короткие строки, лесенка. Эти приёмы позволяют поэту создать особую, напряжённую, драматическую атмосферу.

Георгий Иванов также использует образы земли при описании путешествия человеческого тела. «Горсть песка», «глина» — это то, во что превратится тело человека и что в итоге от него останется. Поэт не заостряет внимания на физиологических описаниях. Для него важно, что тело — хрупко, незащищено. Тело не сравнивается с состоянием земли, не уподобляется ей, оно сливается с ней, возвращается туда, откуда появилось (*в родной океан возвратятся назад*).

И тем не менее это тело, каким бы оно ни было, прекрасным или безобразным, нужно человеку. У Марины Палей это ярко показано в повести «Кабирия с Обводного канала».

У Георгия Иванова также звучит необходимость в человеческом, физическом теле и печаль о его отсутствии. Его герой страстно желает вернуться, но без тела может вернуться лишь *«отраженьем — в потерянном мире»*, где ему остаётся только *«по пустынным аллеям неслышно»* ходить.

Тело, как физическоеместилище души, может быть совершенно любимым, и относиться к нему и автор, и персонаж могут как угодно, но без тела, без материальной оболочки невозможна жизнь души. Поэтому писатели не устают задаваться вопросами: без тела возможна ли жизнь души? И когда тело умирает и возвращается в землю, возможно ли для души вернуться? Вернуться физически, переродиться? Или всё, что остаётся, это только ходить отражением в потерянном мире?

В «Садах» есть строки: *«Тёплый ветер вздохнет: я травой и облаком был, / Человеческим сердцем я тоже когда-нибудь буду»* [Иванов, 1993, с. 204.]. Здесь звучит мотив перерождения, рождения живого из неживого, во всяком случае — надежда. Если после смерти тело возвращается в землю, то душа сливается с травой, выросшей на могиле, или становится облаком, то есть возвращается ввысь, откуда начинается движение по вертикали вниз. Звучит надежда на возвращение из травы/облака — человеком.

Мотив рождения живого из неживого мы находим и у Марины Палей в стихотворениях «Земледелие» и «сон: реинкарнация (натюрморт с головкой лука в стакане воды).

Смерть также может быть описана и осознана как закон природы, как перерождение и продолжение жизни в другой форме, необязательно возвращаться человеком. У Марины Палей: *«девочка та утонула да выплыла — / белой кувшинкой на чёрной глади»* [Палей, 2014а, URL].

Здесь звучит мотив посмертного единения с природой. Человек и его смерть существуют как часть мира. И после смерти человек продолжает существование в другой форме. Важно отметить, что подобное существование не означает гибель человеческой души или бессмысленность борьбы. Это именно перерождение, то есть существование в другом, равном физическом воплощении. Душа находит другое вместилище, равное человеческому. Равное — потому что человек — часть мира, пребывающая в единении и гармонии со вселенной.

Образ лодки/лодочки сливается с движением к смерти. У Иванова: *«Это месяц плывёт по эфиру, / Это лодка скользит по волнам, / Это жизнь приближается к миру, / Это смерть улыбается нам. / Обрывается лодка с причала / И уносит, уносит её...»* [Иванов, 1993, с. 298]. У Иванова образ лодки появляется и в «Луны начищенный пятак»: *«И лодка — повернувшись так, / Не может повернуться этак, / Раз всё вперёд предрешено»* [Иванов, 1993, с. 399]. Образ лодки сливается с судьбой, а судьба человека — это всегда движение к последнему пределу.

В зрелом творчестве Георгия Иванова также присутствует мотив перерождения/воскрешения, продолжения жизни в другой форме: *«Мёртвый проснется в могиле, / Чёрная давит доска. // ... И над соломой избёнок, / Сквозь косогоры и лес, / Жалобно плачет ребёнок, / Тот, что сегодня воскрес»* [Иванов, 1993: с. 325], и в другом: *«Так труп в песке лежит, не тлея, / И так рожденья ждёт дитя»* [Иванов, 1993, с. 345].



Сравнивая смерть с рождением, можно говорить о том, что смерть — это тоже рождение, но рождение в другую форму существования, которую можно попробовать описать следующими стихами Георгия Иванова:

Распылённый миллионом мельчайших частиц  
 В ледяном, безвоздушном, бездушном эфире,  
 Где ни солнца, ни звёзд, ни деревьев, ни птиц,  
 Я вернусь — отраженьем — в потерянном мире.

[Иванов, 1993, с. 439]

Говоря о соотношении рождения и смерти, стоит напомнить отрывок из повести Марины Палей «Кабирия с Обводного канала»: *«Тогда скажем так: умерев, мы попираем смерть. Умерев, мы рождаемся без промежутка. День смерти и день рождения считать одним днём»* [Палей, 1998, с. 189].

В поэзии Г. Иванова зрелого периода «единая и цельная экзистенциальная ситуация» сознательно строится автором. Смерть — это «самый близкий для человека предел и беспредельность одновременно» [Заманская, 2002, с. 257]. В сборнике «Розы» смерть уже не отвлечённая тема, а «личное переживание своей смерти» [Заманская, 2002, с. 257]. Цикл «Отплытие на остров Цитеру» — это прощание с жизнью, когда душа из *вдохновенной, злой и гордой* становится *лёгкой, совершенной, прекрасной, / Нетленной, блаженной, светлой*. В этом цикле лирический герой обращается к смерти почти интимно на «Ты» [Заманская, 2002, с. 260].

В поэзии Марины Палей лирический герой «Я» часто обращается к кому-то, к «Ты». Ситуация смерти переживается в обращении к другому человеку. Например, *«сердечко, яичко, кровное моё зёрнышко... / я устрою, устрою тебе в небесах райское гнёздышко — / раз не смогла на земле»* [Палей, 2013а, с. 46]. И в приведённом выше *«эта скрипка, на миг, вернула мне рай дохристианский»* лирическая героиня встречает подельника, который поёт ей погребальный плач, то есть момент встречи со смертью

тесно сплетён с образом другого человека. Образ Георгия Иванова в этом стихотворении так же можно рассматривать как образ проводника, который явился, чтобы проводить.

Размышляя над смертью и возможностью перерождения и/или возвращения, поэты касаются и другой темы: человек на этой земле только — гость.

У Г. Иванова: *«Злой и грустной полоской рассвета, / Угольком в догоревшей золе, / Журавлём перелётным на этой / Злой и грустной земле...»* [Иванов, 1993, с. 274]. «Журавлём перелётным», то есть только гостем. У Марины Палей в повести «Над небом Африки моей» звучит этот же мотив «гостя»: *«Вот посещаешь какую-нибудь страну как турист — и она тебе нравится. Почему? Да потому, что знаешь, что твой визит временный, краткосрочный. А жизнь эту посещаешь тоже временно, краткосрочно — как турист, — и всё равно она тебе не нравится. Почему?»* [Палей, 2013d, с. 341.]. В этой же повести Марины Палей герой называет жизнь страшной морилкой.

У Г. Иванова жизнь тоже бывает мучением: *«Ежедневной жизни муку / Я и так едва терплю»* [Иванов, 1993, с. 344]. И жизнь ничего не стоит: *«Вот эту вянущую душку — / За гривенник, копейку, грош. / Дороговато? — За полушку. / Бери бесплатно! — Не берёшь?»* [Иванов, 1993, с. 344].

У М. Палей в «POSTAL A CÓRDOBA» («Открытка в Кордову») люди сравниваются с бычачьим мясом. *«А краткость жизни трактуется как отрада»* [Палей, 2006, с. 2], то есть жизнь настолько отвратительна, что смерть выглядит предпочтительней жизни. И, несмотря на все ужасы жизни, в творчестве поэтов всё-таки звучит любовь к жизни.

В творчестве обоих поэтов сквозит мотив бессмысленно прожитой или не своей жизни, и мотив бесцельно загубленной красоты.

У Г. Иванова: *«Жизнь бессмысленную прожил / ... Он, не споря, покорился / И теперь в земле навек. / Так ничем не озарился / Скучный труд и краткий век»* [Иванов, 1993, с. 316], и ещё: *«Ты прожил жизнь, её не*

замечая, / Бессмысленно мечтая и скучая — / Вот, наконец, кончается и это...» [Иванов, 1993, с. 393]. Мотив не своей жизни, тщетной, пропавшей жизни чётко прослеживается в ранних повестях Марины Палей, «Евгеша и Аннушка», «Поминование», ярко он реализован в драматургических произведениях и в романной прозе.

С этим мотивом тесно связана бесполезно загубленная красота. У Марины Палей: «Красота моей бабушки умерла даром в стенах Дома», «Бесполезно истлевшая красота» [Палей, 2013d, с. 78–79.].

У Георгия Иванова есть такое стихотворение: «Ещё я нахожу очарованье / В случайных мелочах и пустяках — / В романе без конца и без названья, / Вот в этой розе, вянущей в руках. / Мне нравится, что на её муаре / Колышется дождинок серебро, / Что я нашёл её на тротуаре / И выброшу в помойное ведро» [Иванов, 1993, с. 383]. Нечто красивое было не оценено и выброшено, и затем, уже увядающее, истлевшее, было увидено лирическим героем. Загубленная красота — метафора загубленной жизни.

В творчестве поэтов, разделённых полувеком истории, тесно сплетены мотивы смерти, бренности и слабости человеческого тела, зря прожитой жизни и столкновения с вечностью — и миром, который останется существовать после того, как человек умрёт.

Для Георгия Иванова — это всегда личный экзистенциальный опыт, сознательное моделирование ситуации смерти, последнего предела. Поэт делает себя, свою жизнь, собственную судьбу предметом изучения в качестве экзистенции человека и не извне, а изнутри своего «Я» [Заманская, 2002, с. 263].

В поэтическом мире Г. Иванова смерть — неминуемая западня, из которой герой отчаянно ищет выход: обмануть смерть, уйти от неё в иллюзию поэзии, искусства, музыки, бессмертия [Заманская, 2002, с. 267]. Выхода нет — в этом трагизм ивановской поэзии.

В творчестве Марины Палей остаётся надежда на воскрешение. Не только в прозе автор стремится сломить «абсолютность и необратимость

самого абсолютного и необратимого события — смерти» [Насрутдинова, 1999, с. 33.], но и в поэзии. Например, в стихотворении *«отход ко сну»*, сон (частная тьма), смерть во сне, становится способом обмануть смерть (Великую Тьму). Да, от смерти не уйти. Но если позволить сну заполнить сознание, сосуд, то для смерти уже не остаётся места. Таким образом, смерть можно обмануть.

#### 4.2. Миф о Персефоне. Творчество и личность Марины Цветаевой в восприятии Марины Палей

Необходимо обратить внимание и на такую особенность художественного диалога как глубокое проникновение в творчество и судьбу равного, художника, в переосмысление мифа, создании нового мифа.

Серебряный век — время эсхатологических предчувствий, время разрушения старого мира и творения нового. По словам Марины Палей, эсхатологическое чувство типично для русскоязычного человека, и потому *«потребность в стилистике Серебряного века будет всегда»*<sup>23</sup>. Это тревожное ощущение отражено в стихотворении *«в забытых наглухо шахтах, в забоях, забитых пылью»* в образе вырывающейся из заточения на свободу птицы Сириус с *«чёрным разорванным горлом»*<sup>24</sup>.

Из поэтов Серебряного века особое впечатление на Палей произвела Марина Цветаева, одна из ключевых фигур этой катастрофической эпохи. Что такое Марина Цветаева? «Страсть, “не знающая меры” в “этом мире мер”» [История русской литературы XX века, 2014, с. 468].

Палей глубоко прочувствовала трагическую судьбу Цветаевой: *«поэта — по нимбу петли узнаю»*; ощутила *«врождённую боль бездомности и сиротства»* Цветаевой, чувство, не раз возникающее и в творчестве самой Палей.

<sup>23</sup> URL: <https://inlnk.ru/oe0z2L>

<sup>24</sup> Здесь и далее цитаты из произведений Палей — из архива автора диссертации.

В художественном мире Цветаевой Палей отмечает безмерность, полноту, античность и особый трагизм. Так, по её словам, Цветаева, *«взломав и переосмыслив первозданную звуковую архаику, придала русскому плачу — любовному, элегическому, эсхатологическому — размах античной трагедии»*. Цветаева, конечно же, поэт, не просто использующий образы античности, она в понимании Палей *«поэт (аэд) античных времён»*. Античность Цветаевой, её мифопоэтическое творческое начало — это не только философско-эстетические искания Серебряного века, это личное мироощущение, когда в поэтическом космосе как бы собраны все времена. В ответ на комментарий читателя Палей скажет о себе: *«отовсюду»*, то есть тоже, из всех времён.

Палей называет Цветаеву *«человек античности, расплющенный костоломным прессом XX-go века»*, этим определением подчёркивая тотальную и трагическую несовместимость Цветаевой и всего советского. Как сказала о себе сама Цветаева: *«Здесь я не нужна. Там я невозможна»* [Цветаева, 1995, т. 6, с. 392].

Есть общее в судьбе Цветаевой и Палей: обе — эмигранты, испытывающие глубокую тоску по оставленной родине. И эта эмиграция есть нечто предначертанное, неизбежное, обусловленное самим мировосприятием. В эссе «Поэт и время» Цветаева писала: *«всякий поэт по существу эмигрант, даже в России»* [Цветаева, 1994, т. 5., с. 335]. А будучи во Франции, Цветаева писала так: *«Здесь чувствую себя не только инородным телом — инородным духом»* [Цит. по: История русской литературы XX века, с. 476], потому что она *«по духу, то есть по воздуху и по размаху — там, туда, оттуда»* [Цветаева, 1997, с. 437], но там она невозможна, там ей нет места. Ей нигде не было дома. Ей, как написала Палей, *«не нашлось десяти квадратных метров»*. *«Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст»* [Цветаева, 1994, т. 2, с. 316]. У Палей похожее ощущение судьбы: герой её прозы — часто изгнанник, изгой, *«мне назначена была роль “не такой”, “чужой”, “виноватой”, немилый»* [Палей, 2013d, с. 233–234].

Земной дом — место несвободы. Но дом — это не только несвобода, это ещё и смерть. Вот ряд ассоциаций: дом—домовина—гроб—могила, которые прочитываются в творчестве Цветаевой [См. История русской литературы XX века, 2014]. *«Поставят нам — единый дом. / Прикроют нас — одним холмом...»* [Цветаева, 1994, т. 1, с. 420]. Палей чувствует и бездомность Цветаевой, и эту связку дом—могила, в посвящённом Цветаевой стихотворении она так и пишет: *«в чёрной избе, которая гроб»*.

В стихотворении Палей *«ей подругой была рябина»* звучит сравнение судеб двух поэтов, общность судьбы и беды: *«сплетены наши древа корнями», «и, бездомная, выйдет книжка — / в палец ангела толщиной / улыбнётся сметливый мальчишка, / видя знак меж тобою и мной»*.

Палей называет Цветаеву Персефоной. Миф о Персефоне — это миф о цикле жизни и смерти, об умирании и вечном воскрешении. За днём смерти Цветаевой всего через месяц с небольшим следует день её рождения.

Отметим, что день смерти Цветаевой — 31 августа, сороковины, поминовение усопшего на 40-й день, приходится на 9 октября. Цветаева, родившаяся 8 октября (по новому стилю), сама праздновала свой день рождения как раз 9 октября, в день Иоанна Богослова. Этому посвящено стихотворение *«Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья, / Я родилась»* [Цветаева, 1994, т. 1, с. 273–274].

Палей особо акцентирует внимание на строках *«Падали листья, / Я родилась»*. Она пишет: *«Здесь, словно из пламени рябины, на наших глазах, возрождается миф о Персефоне»*. В самом деле, осень, природа умирает, и тут — рождение.

Персефона, похищенная Аидом, унесённая в подземное царство, почти возвращается, вот только напоследок подземный бог даёт ей гранатовые зернышки, и Персефона, которая до той поры отказывалась от еды, зёрнышки съедает, тем самым обрекая себя на неизбежное возвращение в царство мёртвых.

Палей пишет: «Красная кисть рябины — это её, цветаевские, самовольные «зёрна граната»: интуитивно переосмысленные». Рябина неоднократно появляется в творчестве Цветаевой, воплощая в себе страстную и роковую привязанность к Родине. «Мне и доньне / Хочется грызть / Жаркой рябины / Горькую кисть» [Цветаева, 1994, т. 1, с. 273–274]. Или вот другое стихотворение Цветаевой:

Рябину  
 Рубили  
 Зорькою.  
 Рябина —  
 Судьбина  
 Горькая.  
 Рябина —  
 Седыми  
 Спусками...  
 Рябина!  
 Судьбина  
 Русская  
 [Цветаева, 1994, т. 2, с. 324].

Образ лирической героини («седыми спусками») тесно переплетён с образом рябины. Она — рябина. Рябина — Родина, судьба, судьбина, нечто неизбежное, непереносимое, незыблемое.

Рябины куст в стихотворении «Тоска по Родине» — это та самая неразрывная, неизбывная связь с Родиной, ниточка, те самые гранатовые зёрна, которые тянут обратно. «Но если по дороге — куст / Встаёт, особенно — рябина...» [Цветаева, 1994, т. 2, с. 315–316]. Родина — то подземное царство, куда обречена вернуться Персефона. «Всё меня выталкивает в Россию, в которую я ехать не могу» [Цветаева, 1995, т. 6, с. 392]. Но предначертанная судьба оказывается сильнее, и Персефона

возвращается. А болезненное переживание разрыва и тоски по Родине — важнейшая тема в творчестве Марины Палей.

Интересно, что в стихотворении Палей «в забытых наглухо шахтах, в забоях, забитых пылью» птица Сирий вырывается из подземного царства, то есть воскресает, и тоже вписывается в цикл жизни и смерти.

Марина Цветаева создавала мифы о художниках, о поэтах. В этих образах современников человек неизменно соединён с космосом, с природой. По словам исследователей, в этих портретах: «судьба такой личности прочитывается не только в контексте эпохи, но и вписывается в более широкий культурно-исторический фон, а жизнь поэта, художника тяготеет к мифу» [История русской литературы XX века, 2014, с. 510].

В этом контексте смерть поэта воспринимается как ритуальная жертва. В эссе о Волошине мифологема «полдень» означает время смерти, *«тот час, когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира»* [Цветаева, 2017, с. 117]. «Для Андрея Белого — это архаическая метафора “полета-перехода” в иной мир; для Михаила Кузмина — метафорическая соотнесённость петербургского зимнего вечера с “пиром во время чумы”, уносящей человеческие жизни и судьбы» [История русской литературы XX века, 2014, с. 511]. Это «сюжет прижизненного схождения поэта в царство смерти» [История русской литературы XX века, 2014, с. 511].

Смерть Цветаевой может быть вписана в этот ряд как миф о Персефоне.

*«Знаю, умру на заре! На которой из двух, / Вместе с которой из двух — не решить по заказу! / Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух! / Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!»* [Цветаева, 1994, т. 1, с. 573].

Она сама старалась накликать себе смерть и выбрать время. Она — желавшая умереть и на утренней, и на вечерней заре. Вот как пишет об этом Марина Палей: *«Она погибла в полдень. Как раз между двух зорь. Как раз — с каждой из них»*. А на строку Цветаевой: *«Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...»* — Палей откликается так: *«А я вижу: на горле — улыбка-*



*прорез багровой странгуляционной борозды*», борозды от удушья, т. е. для Палей очевидно, что Цветаева и способ смерти предчувствовала.

Возвращение в подземное царство Аида, в советскую Россию равняется принесению себя в жертву. Жертвоприношение, возложение себя на алтарь связано с мифологемой стола в творчестве Цветаевой.

Стихотворение Палей *«первое сентября тело встретило в морге»* можно рассмотреть в контексте стихотворений Цветаевой *«Стол»*, *«Квиты: вами я объедена»* и *«Всё повторяю первый стих»*.

Стол, будучи местом возлежания умершего, является связующим звеном между жизнью и смертью, представляет «локус смерти/воскресения и духовного перерождения» [История русской литературы XX века, 2014, с. 488]. Накрытый обеденный стол — алтарь, жертвенник. У Цветаевой стол — это дерево, животворящее начало, дерево умирает в вещи и воскресает через сопричастность к творчеству, ведь именно за письменным столом творятся стихи. Умирание и воскресение дерева также перекликается с мифом о Персефоне, ведь когда вещь перестаёт быть предметом, она становится стихией, духом: *«Спасибо за то, что ствол / Отдав мне, чтоб стать — столом, / Остался — живым стволом!»* [Цветаева, 1994, т. 2, с. 313].

В образе стола два начала: сфера духовная, творческая (стихи, место, где пишутся стихи) и сфера жизни плоти (обед, обеденный стол). В финале появляется мотив «обнажённой», крылатой души (*«А меня положат — голую: Два крыла прикрытием»*) [Цветаева, 1994, т. 2, с. 314]).

Поэт, принёсший себя в жертву, у Палей лежит на столе-алтаре, но не письменном, как предсказывала Цветаева, *«Вас положат — на обеденный, / А меня — на письменный»* [Цветаева, 1994, т. 2, с. 314]. У Палей это стол в морге, где *«тело, чуждое духу, ночь пролежало / на столе — вовсе не письменном, без покрывала»*. Тело, чуждое духу — значит, дух наконец-то освободился от тела и обрёл свободу: *«но — вырвалась, баста! адьё, ребята»*

«(и никаких — никаких — “два крыла прикрытием”))». У Цветаевой было: «А меня положат — голую: / Два крыла прикрытием».

Одно из последних стихотворений Цветаевой, «Все повторяю первый стих...» (1941). Сюжет стихотворения построен на оппозициях: мёртвое, неподвижное, окаменелые царство, шестеро, собравшиеся за накрытым обеденным столом, и она, седьмая, живая, «жизнь, пришедшая на ужин» [Цветаева, 1994, т. 2, с. 370], которая призвана их расколдовать и оживить. И в этом образе можно увидеть Персефону, чей образ неразрывно связан с мотивом пробуждения жизни. Но стол, накрыт «на шесть душ», и она — седьмая, лишняя, её не приглашали. «Сидящие за столом — члены одного рода. Подчёркивание родства — это подчёркивание господства мира предписаний и запретов, законов и правил. А, следовательно, она (незванная, недопущенная) — вне правил» [История русской литературы XX века, 2014, с. 489]. Не отсюда, не от них, чужая. Стол воплощает оппозиции своё/чужое и приобретает новое смысловое наполнение: стол — это порог инобытия, граница между жизнью здешней, человеческой, и иной, недоступной.

«На краю стола» — это, по сути, вариант цветаевского «жизни с краю» — «на пороге», где героиня осознаёт пропасть между духом и материей [История русской литературы XX века, 2014, с. 491]. Порог инобытия — невозможность найти своё место здесь, на земле. Всегда чужая. «Здесь я не нужна. Там я невозможна».

Палей, размышляя над стихотворением «В мыслях об ином, инаком» добавляет к этому ряду: «Неотвязный эффект: фраза “поля на краю” — *постфактум* — прочитывается, конечно, как “лета на краю”. На самом краю лета: 31-го августа». Это всё один ряд ассоциаций: на краю стола — жизни с краю — это о смерти.

В стихотворении Палей стол — место случившегося жертвоприношения. Поэт возложен на жертвенный алтарь. Но ради чего принесена жертва? Палей пишет: «и в Преисподней, и в Небесах — / русский язык будет ею оправдан». И в Преисподней, и в Небесах — вновь два

царства, подземное и небесное, вновь Персефона, делящая жизнь между подземным царством и Олимпом, то есть небесным царством.

Палей посвятила Цветаевой поэтический цикл «Сестра без братьев», в который вошли стихотворения 2015–2017 годов. В названии цикла отражено чувство одиночества, оторванности от своих, бездомности. Сестра без братьев — чужая, чужая, вечно покинутая.

Этот цикл и многочисленные эссе Палей, посвящённые Цветаевой, полыхают искренним возмущением тем, как была загублена Цветаева здесь, в советской стороне, в подземном царстве, где «не нашлось ей десяти метров квадратных», где ей не помогли. Палей пишет: *«на земле — аршина Марине не дали, / зато под землёй — три аршина земли»*. Палей глубоко потрясена этой несправедливостью и осуждает тех, кто остался равнодушным к судьбе поэта, но в то же время в её стихах сквозит и горькое удивление и непонимание: *«зачем она, узница гетто земного, / так верила в канализационное слово / тех жужелиц, гревшихся на солнцепёке?»*

Дом, земля негостеприимны к лирической героине Цветаевой, из дома хочется уйти, от земли оттолкнуться — в небо, в воздух. Это желание «оттяготеть» чувствует и Палей: *«Не нашлось Марине Цветаевой места на земле. По крайней мере, на земле советской, московской. Нашлось — в воздухе. Ну да: “оттяготела”»*. «Оттяготеть» образовано от тяги земной. Земля тянет вниз, а хочется взмыть в воздух, прочь — от тяги. Вот она, проходящая через всё творчество Цветаевой, вертикаль земля/небо. Небо — это свобода.

«Отсюда — характерное для М. Цветаевой состояние разорванности, раздираемости, “притяжения к земле и тяготения ОТ земли”. Лирическая героиня Цветаевой мечтает о погребении в небе (“И мерещится мне — в самом Небе я погребена”). От земли героиня Цветаевой лишь отталкивается. “А мне земля нужна, чтоб оттолкнуться...”» [История русской литературы XX века, 2014, с. 480]. И в этой оппозиции земля/небо тоже реализуется миф о Персефоне.

В стихотворении «ЕЛАБУГА» Палей, чувствуя это пленение землёй, называет Цветаеву «узница гетто земного». У самой Цветаевой *«Гетто избранничеств! Вал и ров. / По-щады не жди! / В сём христианнейшем из миров / Поэты — жиды!»* [Цветаева, 1994, т. 3, с. 48]. Жиды, евреи, вечные изгнанники. Вспомним, что и Палей чувствует себя изгнанницей.

Поэтический цикл «Сестра без братьев» отсылает нас к «Поэме горы» и «поэме конца», в которых исследователи также видят и оппозицию верха/низа, неба/земли, жизни/смерти и прямые отсылки и преосмысления мифа о Персефоне.

В стихотворении Палей звучит строка из «Поэмы конца»: *«Жизнь — это место, где жить нельзя»* [Цветаева, 1994, т. 3, с. 48], перекликающаяся со строкой из пьесы Шекспира «Король Лир», которая так же процитирована в стихотворении, *«Коню, собаке, крысе можно жить, / Но не тебе. Тебя навек не стало...»*. Подчёркивается невозможность Марины Цветаевой в этой земной советской действительности, вечное и безжалостное изгнание из жизни.

Стихотворение «Созвездие весов» обращается к значимой для Цветаевой мифологеме воздуха и передаёт ощущение неизбежности судьбы, описывает земной путь поэта: *«сердце созрело в созвездье Весов, / в стихии прозрачного воздуха»*. Воздух, небо равняются духовной свободе, именно туда всегда стремится от земли лирическая героиня Цветаевой. Небо — свобода. Земля — несвобода.

Палей как нельзя более остро прочувствовала трагичность судьбы Цветаевой. Цветаева — насквозь миф, не из нашего мира и не из нашего времени. Умирающая и воскресающая Персефона.

Таким образом, Марина Палей демонстрирует очень чуткое восприятие души другого художника, что находит отражение в её лирических циклах и циклах-эссе, которые представляют из себя не литературоведческое творение, а именно художественный портрет. Здесь вновь вспомним слова писательницы о том, что портрет — её любимый жанр.

### 4.3. Ремейк как жанровая форма: стихотворение Марины Палей «Пламя» и сказка «Морозко»

В предыдущей главе была проанализирована пьеса «The Immersion (Погружение)». В связи с затронутыми в пьесе мотивами холода, стыда и отношения человека с жизнью рассмотрим стихотворение «Пламя (МОРОЗКО, римейк<sup>25</sup>) сказка» (Волга, 2010, № 9).

Переигрывая известный сюжет, Марина Палей готовый ответ, который давала сказка, превращает в вопрос, актуальный для современного общества. Вопрос такой: а надо ли терпеть? Вопрос, также поднятый и в пьесе «The Immersion (Погружение)»: герои пьесы уже были не в силах терпеть и искали пути выхода. Да и в целом этот вопрос ложится на всё творчество М. Палей.

Существует почти сто версий сказок о Морозко. В этих вариациях Морозко награждает девицу за доброту и смирение. Она переживает холодную ночь и возвращается домой с подарками. Но в сказке Марины Палей за доброту и смирение героиня получает всё новые напасти и беды. Она терпит, но награды не получает.

В стихотворении «Пламя» Марины Палей вновь звучит мотив страшной жизни, и спасения от такой жизни нет: *«страшнее дней — твои ночи»* [Палей, 2010d, с. 205].

Палей не описывает одну ночь в зимнем лесу, как в оригинальной сказке, а описывает весь жизненный путь от детства к смерти. Для этого стихотворения характерны натуралистические описания: *«А ну как ходить под себя мочой-калом заставлю! / И такой уж смрад пойдёт от тебя, иссохлой», «слизисто-серый синюшный язык», «а дочурка-оторва под мужиками уже побывала — / даже допреж того, как девицею стала, / да не задаром, ещё похлеще, — за баксы»* [Палей, 2010d, с. 205]. Подобные описания перемежаются с традиционными фольклорными мотивами: *«Что,*

<sup>25</sup> Хотя в современном русском языке принято написание «ремейк» (от англ. *remake* — «переделка»), Марина Палей использует фонетически более бытовое, естественное *римейк*. В этих обстоятельствах мы пользуемся при анализе понятием «ремейк» оставляя за автором право на своё начертание слова.

*девчушка, / яблочко-погремушка», «Что, молодица, / до пят косица-тшеница» [Палей, 2010d, с. 204]. Наконец, наслав на девицу все беды, какие только возможно, Морозко уже с раздражением спрашивает: «Ну что, тепло ли тебе **теперь**, красна девица?!» На что терпеливая девица простодушно отвечает: «Тепло, Господь-батюшка» [Палей, 2010d, с. 205].*

Хотя, если рассматривать ремейк в контексте идеи о принятии жизни во всей полноте, то становится понятным простодушие героини. Однако ей не свойственны такие ключевые для творчества Палей качества, как мечта и бунт.

Существует группа сказочных сюжетов, в которых герой отправляется в лес и там подвергается испытанию, а после победы получает награду или волшебный дар. К этой группе сюжетов относится и сказка о Морозко. Выше уже упоминалось, что изначально поход (изгнание) в холодный лес был обрядом инициации. Память об этом обряде сохранилась в русских сказках, но обросла дополнительными мотивировками (например, злая мачеха заставляет героя/героиню отправиться в холодный лес). Часто в сюжете такой сказки присутствуют ещё антигерои (братья, мачехины дочери и т. д.), которые испытание проваливают.

Как и в пьесе «The Immersion (Погружение)», мы сталкиваемся с завуалированным обрядом инициации, то есть включением человека в общество. Ритуал инициации всегда балансирует на грани жизнь—смерть. И после ритуальной смерти герой воскресает человеком.

В ремейке Марины Палей есть только главная героиня, антигерои отсутствуют. Испытание длится не короткий отрезок времени, а происходит на протяжении всей жизни. И хотя, кажется, героиня проходит испытание/инициацию, но награды она за это не получает. Меняется смысл обряда инициации. Ремейк Марины Палей можно рассматривать не как отрицание ритуала инициации, а как новый ритуал инициации. Если раньше обряд формировал существо нравственное, способное стыдиться, то в современном обществе меняется понимание необходимых человеку качеств.

И для прохождения нового ритуала инициации героиня должна была именно взбунтоваться, признать, что ей холодно, отказаться от привычки терпеть, защитить свои права, постоять за себя.

Далее о сказке «Морозко». Агранович приводит такую историю со слов исследователя американской культуры С. Г. Тер-Минасовой, «Сказка «Морозко» вызывает [у американцев] недоумение и даже негодование. Что поучительного в девочке-сиротке, которая зачем-то врёт Морозу, что ей тепло, когда она замерзает от холода? [Агранович, Стефанский, 2003, с. 49]. С точки зрения прагматичной американской культуры, подчинённой здравому смыслу, не должна быть наказана дочка мачехи, которая жалуется на холод.

Именно на это противоречие нам и стремится указать Марина Палей. Русское терпение противоречит здравому смыслу, в нынешней действительности так жить нельзя.

Почему Морозко спрашивает: «Тепло ли те, девица?» вместо: «Тебе не холодно? Ты не замерзла?». Морозко проверяет способность испытуемого проигнорировать свои физиологические инстинкты, не показывать их ни словом, ни действием. Однако в отличие от древнего обряда инициации, отражённого в сказках, в интерпретации Марины Палей для прохождения испытания нужно именно не скрывать чувства. В русской же сказке девушка делает вид, что ничего особенного не происходит, хотя сама уже окостенела.

Обряд инициации призван пробудить и развить в человеке стыдливость. Но что же постыдного в признании, что тебе холодно и ты больше не можешь терпеть?

«Девушка мёрзнет и стыдится того, что её болезненные ощущения такие же, как и у животного» [Агранович, Стефанский, 2003, с. 53]. Замалчивая свои ощущения, девушка проявляет волю, показывает, что «социальное» для неё приоритетнее «биологического», наличие воли, умение преодолеть инстинкт самосохранения доказывает человеческую, личностную

природу, пишет Агранович [Агранович, Стефанский, 2003, с. 53]. Соответственно, мачехины дочери — бесстыдницы, не скрывающие физиологических ощущений.

В современном обществе стыдливость, боязнь сказать правду приводит к тому, что человек превращается в «ветошку», в «маленького человека», который не способен на бунт (см. главу о традиции Достоевского). В пьесе «The Immersion (Погружение)» человек должен устыдиться не своих животных инстинктов, а человеческой подлости, низости, устыдиться безразличия общества, отсутствия сострадания, и взбунтоваться против этого, потому что только бунт и может что-то изменить в обществе.

И если не бунт, то хотя бы отсутствие страха говорить правду. С этой точки зрения поэтический сборник «Тюремный перестук», о котором речь пойдёт далее, — это яростный крик человека, которому стыдно жить в современном обществе.

Таким образом, ремейк известного произведения — ещё один способ выражения авторского сознания. Литературное содержание ремейка — это «переосмысление классических произведений, результатом которого становится новый текст, повторяющий сюжет известного образца» [Курочкина, 2020, с. 65]. Однако жанровую форму ремейка Марина Палей использует для того, чтобы посредством переработки известного узнаваемого сюжета, задав читателю определённый понятный контекст, преподнести совершенно иной смысл. Как отмечают исследователи, «Ремейк, как правило, упрощает проблемы классического художественного текста, что преимущественно ведёт к исключению значимых элементов, необходимых для полного восприятия ситуации читателем» [Сиривля, 2017, с. 39]. Однако ремейк Марины Палей никоим образом не упрощен по проблематике, наоборот, ставит перед читателем новый сложный вопрос.



#### 4.4. Поэтические сборники серии «Универсальный донор»: жанровые возможности художественной циклизации<sup>26</sup>

Выше были проанализированы отдельные мотивы в поэтическом творчестве Палей и связь их с темами, заявленными в прозе и драматургии.

В позднем творчестве Марины Палей виден явный уклон в сторону поэзии, почти ежедневно на её странице в социальной сети публикуются новые стихотворения. Также Палей объединяет стихотворения в поэтические циклы и книги. Тенденцию к циклизации мы уже отмечали на примере книги прозы «День тополиного пуха» и сборника короткометражных авторских фильмов «Летний кинотеатр». Книги-циклы позволяют воплотить единый метасюжет. В своё время (1921) Б. М. Эйхенбаум, по сути, подхватывая художественную самохарактеристику творений Александра Блока<sup>27</sup>, назвал поэзию Анны Ахматовой «сложным лирическим романом», поясняя: «это — совсем новое и очень серьёзное явление <...> образование такой сюжетной лирики — последнее слово современного лирического искусства и <...> зарождение тех элементов, из которых должен возникнуть новый эпос, новый роман. <...> В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она — не менее революционное в искусстве явление, чем Маяковский. С разных сторон и разными приёмами они ликвидируют изношенные, дурные традиции» [Эйхенбаум, 1987, с. 351–352].

Как показывалось на протяжении данного исследования, Марина Палей постоянно художественно эволюционирует в границах собственного творчества, при этом контекстуально пребывая в двух временах:

<sup>26</sup> Материалы данного раздела представлены в статьях: *Леднева Д. М.* Заголовочно-финальный комплекс в контексте жанровой динамики творчества Марины Палей // *Культура и текст.* — 2022. — № 3. — С. 107–125. DOI 10.37386/2305-4077-2022-3-107-125; *Леднева Д. М.* Конфликт героя с пространством и временем в творчестве Марины Палей // *Пространство и время в русской философии и культуре. Сборник трудов молодых учёных / Сост. и ред. Е. А. Тахо-Годи.* — М., 2021. — С. 120–127.

<sup>27</sup> В «Предисловии к собранию стихотворений» 1911 года: «...каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”» [Блок, 1997, с. 179].

постмодернистской современности и традиционализма, который можно было бы назвать академическим, имея в виду то, что кроме «изношенных, дурных традиций» сохраняет свою силу исходящая из самого принципа традиции «энергия заблуждения» (общеизвестно, что эти слова, которыми Лев Толстой обозначил одно из своих художественных открытий, Виктор Шкловский сделал заглавием собственной книги о сюжете [Шкловский, 1981]).

Поэтические сборники Марины Палей выходят в авторской серии «Универсальный донор». В огромном многообразии тематик, жанров и стилей любой читатель найдёт то, что будет ему созвучно. Автор пускает читателя в свой художественный мир и отдаёт читателю часть своей души, становясь духовным донором для каждого, с кем соприкасается.

К моменту завершения нашего исследования в серии вышло пять книг: «Контрольный поцелуй в голову» (2017, любовная лирика 2011–2016), «Ингерманландия» (2017), «Тюремный перестук» (2019, гражданская лирика 2014–2018), «Инок» (2020), «Флейтист» (2021).

Рассматривая последовательно поэтические сборники, отметим, что в первом сборнике «Контрольный поцелуй в голову» наиболее сложная, многоуровневая система заглавий, стихотворных вступлений и разделов. К четвёртой книге работа с заголовочно-финальным комплексом упрощается. Более простая структура книги «Инок» объясняется во введении: «Дерзкое, исключительно самобытное повествование этой книги можно было бы обозначить формулой: любовь, страсть и творчество — триединая Божественная основа жизни» [Палей, 2020, с. 1]. Триединая основа жизни по своему определению не может быть разделена на какие-то части: настолько тесно эти части переплетены между собой. В этом единстве и неделимости — гармония.

Первый сборник «Контрольный поцелуй в голову» состоит из трёх книг, каждая из которых в свою очередь разбита на несколько разделов (циклов). Развёрнутый заголовочно-финальный комплекс книги связан с

необходимостью наиболее полно раскрыть тему: показать разные стадии любви, от зарождения до угасания.

Первая книга «Портрет» состоит из разделов «Оптически активная часть холста», «Земледелие», «Волынь», «Чёрный ящик». Её открывает стихотворение-эпиграф, выражающее любовь к сотворённому образу (причём реальный человек мешает любить этот образ: *«Уйди — ты мешаешь мне, сердце болит / ты мешаешь мне даже как зритель»* [Палей, 2017б, с. 6]). В этом контексте интересно заглавие первого раздела «Оптически активная часть холста». Оптически активная часть холста — это та часть изображения, на которой художник хотел сфокусировать внимание зрителя в первую очередь. Таким образом, название цикла отсылает к первому взгляду на объект, за которым, однако, далее следует более пристальное постижение.

В цикле «Земледелие» акт любви сравнивается с возделыванием бесплодной земли, тяжёлым трудом, который даёт плоды. Само заглавие цикла в общем контексте означает переход от поверхностного взгляда к напряжённой работе, узнаванию объекта и появлению первого настоящего чувства.

Следующий — «Волынь» (Волынь — историческая область Западной Руси, ныне разделённая между Украиной, Польшей и Беларусью). Метафора «земледелие — рождение чувства», сопряжённая с образом земли, несёт смысл разъединения целого, как бы предупреждая о грядущем разладе и в то же время намекая на возможное воссоединение.

Заглавие раздела «Чёрный ящик» многозначно: с одной стороны, это термин, обозначающий систему, внутреннее устройство и механизм работы которой неизвестны: с другой стороны, чёрный ящик — это бортовой самописец, который ведёт запись разговоров и действий пилотов. В контексте любовной драмы чёрный ящик — это скрытая ото всех суть: *«Если б они обнаружили чёрный ящик / с записью наших ночных разговоров, / ты бы предстал более настоящим»* [Палей, 2017б, с. 57].

Завершается первая книга «Портрет» поэмой «Рейс» — произведением, до предела обнажающим чувства героини. Вот он — найденный и расшифрованный чёрный ящик. Строки этой поэмы перекликаются с названиями разделов. Не портрет важен (ведь *«даже если бы ты сделал пластическую операцию / я бы узнала тебя»* [Палей, 2017б, с. 59]), а важны именно чувства. В поэме прочитывается и непреодолимая разделённость в географическом пространстве (перекличка с циклом «Волынь»), и откровение, спрятанное в чёрном ящике.

И циклы, и поэма «Рейс» являются самостоятельными произведениями, которые могут существовать друг без друга, но, собранные в книгу «Портрет», они дополняют друг друга, создавая новые смыслы. Так, «Портрет» через систему заглавий и сквозных мотивов закрепляет углубление интереса по мере узнавания человека. Знакомство и зарождение чувства сравниваются с портретом: вдоволь насмотревшись на изображение на активной части холста, мы начинаем замечать другие детали и понимаем, что изображение куда глубже, чем казалось; и за описаниями будничных действий или окружающих предметов скрывается внутренняя динамика отношений.

Вторая книга, «Замужество Марии Браун» открывается стихотворением «Эта скрипка, на миг, вернула мне рай дохристианский». Это стихотворение о глубоком духовном единстве и единой судьбе, когда о партнёре можно сказать *«и ты был мне муж и брат»* и *«мой подельник»* [Палей, 2017б, с. 78]. Подельники — люди, которые проходят вместе по одному уголовному преступлению. Так страстная любовь и уголовное преступление оказываются уравненными. Во второй книге любовь постигается как сама жизнь, и трагедия этой любви — как преступление.

Названия циклов «Тюремный дождь», «Замужество Марии Браун» (отсылка к известному фильму Фассбиндера), «Bonnie & Clyde» (отсылка к известной паре преступников) вызывают ассоциации любовь–тюрьма. Цикл «Брачные заплачки кочевников», основанный на фольклорных и

мифологических мотивах (заплачки — это обрядовые причитания невесты, жалобы на горькую судьбинушку), наводит на мысль, что любовные отношения сулят только разочарования.

За циклами о возможных отношениях следуют циклы-расставания или циклы-прощания. В цикле «Молитва о станции» возникает образ станции — некой точки в пространстве и времени, отдалённой и покинутой. В этом контексте название раздела «Взмахи рук на речных поворотах» звучит как прощание.

Мысль о завершении отношений и о времени прощания отражена и в названии разделов-циклов, и в последовательности циклов.

Название третьей книги, давшей заглавие всему сборнику, — «Контрольный поцелуй в голову», демонстративно связано с выражением «контрольный выстрел в голову». Метафора «поцелуй-выстрел» отражена и в стихотворении-эпиграфе:

*у него глаза серые, словно грузила из олова  
он делает мне контрольный поцелуй в голову  
и я проливаю красную рюмку кагора  
и жидкость течёт до самого коридора.*

[Палей, 2017b, с. 161]

Этой метафорой автор подчёркивает связь любви и смерти: расставание подобно выстрелу, а потеря любви подобна смерти. Во многих стихотворениях третьей книги фигурирует лексика, связанная с выстрелом или смертью.

В заголовках разделов «Раненный Адам», «Раненная Ева» прослеживается мысль о ране, которую оставляют закончившиеся отношения («Любовь иссякла включён убытков подсчёт» [Палей, 2017b, с. 173]). Заглавия стихотворений раздела «Комедия масок» (он состоит всего из трёх стихотворений: «Буратино и Мальвина», «Пьеро», «Зеркало»), рождают круг

ассоциаций — театр, балаганная эстетика, игра в жизнь, обман, подводя читателя к мысли: так не была ли вся любовь некой игрой?

Последний раздел, озаглавленный «Оракулы» (оракулом в Древней Греции назывался жрец, толкователь предсказаний; но оракул — это специальная гадательная книга), показывает стремление узнать будущее, идущее вслед за отжившей любовью. Любовь отжита, и наступила пора жить дальше.

В самом первом стихотворении (оно расположено на форзаце и не включено в содержание) портрет возлюбленного уподоблен натюрморту с позапрошлым урожаем, на который смотришь без желания, потому что вкус прошлых отношений уже забылся: *«Как тебя, собственно, звали? имя, имя... / мёртвая природа, мимо себе плыви / а я зрителем тоже пройду мимо»* [Палей, 2017б, с. 2]. Теперь любовь — всего лишь позапрошлый урожай, натюрморт с фруктами, которые не вызывают желания их съесть.

В поэтическом сборнике «Контрольный поцелуй в голову» автор проводит читателя через все любовные перипетии: любовь к идеальному образу, поверхностное чувство, которое по мере узнавания объекта перерастает в глубокое чувство, а затем и в осознание единства, совместное проживание жизни, болезненный разрыв, прощание, проживание боли и, наконец, обретение надежды на будущее. Любовные перипетии отражены в заголовочно-финальном комплексе поэтического сборника «Контрольный поцелуй в голову». Заголовки и стихотворные эпиграфы — это своеобразный краткий путеводитель по любовной драме.

Поэтический сборник «Ингерманландия» описывает путешествие в координатах детства и юности, обозначая связь детства и юности с пространством Петербурга и Ингерманландии. Подобно героине в повести «Поминование», лирическая героиня сборника совершает путешествие по спирали и возвращается в ту же начальную точку, но уже с иным жизненным опытом и осмыслением.

Как показано А. И. Смирновой, в современной русской прозе «локус *дома* формирует внутреннее и внешнее пространство жизни человека, что соответствует двум функциям его реализации: миромоделирующей и психомоделирующей» [Смирнова, 2015, с. 8]. Это концептуальное положение справедливо должно быть распространено не только на прозу, но и на поэзию Марины Палей.

Образ Петербурга возникает в творчестве Марины Палей с самых первых повестей. Это — город мрачных заводов на берегу Обводного канала, душных коммуналок, город экзематозный, псориазный, враждебный человеку. И этому городу противостоит чистое и прекрасное пространство Ингерманландии, не тронутых человеком лесов и снегов, единственное место на этой охваченной насилием и жестокостью земле, где человек ещё может быть счастлив: *«ясное предчувствие того, что мне будет бесприсутно в любой другой точке планеты, не оставляет меня — равно как и не оставляет меня ясное знание, что именно это со мной и случится»* [Палей, 2010b, с. 66] (роман «Дань саламандре»).

Противопоставление Петербурга и Ингерманландии — это противостояние двух экзистенциальных локусов, несущих разное отношение к человеку, враждебное и дружественное.

В первом разделе сборника «Петербург» обрисовывается противоречивая природа города: *«град, что мыслился как еврофорточка, / да уткнулся в азийский забор»* [Палей, 2017а, с. 7]. Удивительным образом звучит стремление вернуться сюда, ведь несмотря ни на что, этот город не просто дал героине невообразимо много, но и сформировал её личность и определил судьбу: *«мой берег финляндский, / мой город ингрыйский, / мой снег марсианский, / мой терем стигийский, / мой говор славянский, / мой нос иудейский, / мой паспорт голландский, / мой разум летейский»* [Палей, 2017а, с. 11]. Даже имея голландский паспорт и проживая в Нидерландах, героиня мысленно находится в городе юности: *«я шла, шла, шла питерским коридором / я до сих пор иду — им же, им же»* [Палей, 2017а, с. 19]. И в

далёкой Голландии сердце её будет вздрагивать, когда она слышит: *«Поезд отправляется в Санкт-Петербург»* [Палей, 2017а, с. 22]. В этом сборнике уже нет раннего акцента на уродливой сущности города, наоборот подчёркивается его родственная, тёплая связь с жизнью героини. Очевидно, что образ Петербурга у Палей наделён особой голографичностью, которую слишком просто назвать двойственностью. В нём удивительным образом сочетается противоположное и даже взаимоисключающее. Покинув большой город душных коммуналок, героиня не может не желать страстно в него вернуться, ведь несмотря ни на что *«я был счастлив — как, может быть, даже Господь не велит»* [Палей, 2017а, с. 33]. Отдалившись от Петербурга во времени и пространстве, героиня в некотором роде его романтизирует. Нечто подобное мы встречаем и в повести *«Под небом Африки моей»*, герой которой жизнь не принимает и всеми мыслями устремлён в мифологизированное прошлое.

В стихотворении *«Измайловский сад»* звучит переключка с романом *«Дань саламандре»*, подчёркивается ценность проживаемой во сне жизни: *«и ощутить себя ребёнком вправе / сумеет та, что глубоко спала, / а потому жила полней, чем в яви»* [Палей, 2017а, с. 25].

В разделе *«Детская энциклопедия»* мир показан глазами ребёнка, немного наивного, но стремящегося всё познать и объяснить. Любовь и нежность к Ингерманландии ярко выражены: *«иглы нежного ладожского мороза / круглая сахарная спина седока»* [Палей, 2017а, с. 52]. Перед ребёнком безграничный простор жизни. Это детство было счастливым, даже несмотря на присутствие в детской энциклопедии тем взросления и смерти как неизбежной части жизни. Вплетение в лирическое повествование этих тем подготавливает и предваряет мотив принятия жизни во всей полноте, который прозвучит в последующих сборниках.

Стихотворения раздела *«Школа»* наполнены воспоминаниями о первой школьной любви и размышлениями о судьбе погибшего друга. Наиболее болезненны стихотворения *«Подарок»* и *«я попрощалась с твоей могилой...»*



странный обычай...». Сразу отметим переключку со сборником короткометражных авторских фильмов «Летний кинотеатр» (2018): *«А ты давно уж лежишь под могильным камнем посреди сосен Ингерманландии — приезжай, Марина, послушай крики ворон»* [Палей, 2018b, с. 67]. Ингерманландия также предстаёт и как место обретения вечного покоя, перехода человека на иную ступень бытия. Героиня мыслями постоянно стремится в Ингерманландию не только из-за памяти о счастливом детстве, но и потому что там навсегда остались близкие и дорогие ей люди. И это метафизическое пространство — единственное место, где возможна с ними встреча.

Раздел «Ингерманландия», в котором звучат фольклорные и сказочные мотивы, повествует о чистой красоте заснеженных лесов: *«Лес мой, ласковый сумрак. / Сад мой детский, стигийский»* [Палей, 2017a, с. 96]. Это место, где человек обретает духовный покой, место, куда хотелось бы вернуться, и место детства: *«тебя я узнаю мгновенно, тебя целовала стопа / сквозь тонкую кожицу дырчатых детских сандалий / карельского лета, ингрийского леса тропа»* [Палей, 2017a, с. 104]. «Тонкая кожица дырчатых детских сандалий» вписывается в тот же ряд дорогих сердцу деталей, как птичка на потолке в детской. Героиня, как чётки, перебирает запавшие в душу детали, как бы заново проживая уже прожитую жизнь.

В разделе «Деревья (гороскоп друидов)» собраны лирические и философские стихотворения о деревьях. Этот раздел предваряют два стихотворения-вступления «Вступление («Пустыня, море, горы — чужды человеку...»)» и «медленные-медленные водоросли небесные»: *«А с деревьями — спорить не надо... И доказывать деревьям — ничего не надо... Только любить их, любить»* [Палей, 2017a, с. 109]. Любовь к деревьям и любовь к Ингерманландии в творчестве Марины Палей состоят в тесной связи; так, следует помнить: стихотворения о деревьях занимают важное место также в сборниках «Инок» (2020) и «Флейтист» (2021).

В поэтическом сборнике «Ингерманландия» раздел «Три времени

года» состоит из коротких циклов «Осень», «Зима» и «Весна», где каждое время года описывается как живой персонаж, со своими мыслями, стремлениями и характером.

Завершает поэтическую книгу раздел «Стихия садов». Сады — уже не столько творение природы, сколько творение человека. В этом разделе звучит примирение с судьбой: *«кажется, я излечилась от злой тоски по зиме»* [Палей, 2017а, с. 155].

Стихотворение «Вид с моего балкона», последнее и в разделе «Стихия садов» и в сборнике, возвращает читателя в город. Таким образом, совершенно путешествие по спирали, но, вернувшись в город, лирический герой уже смотрит на него по-новому.

Третий поэтический сборник, «Тюремный перестук» имеет жанровый подзаголовок «боль в пяти частях. Гражданская лирика. 2014–2018 гг.» Открывает книгу известное стихотворение «Открытка в Кордову», которое является сосредоточением боли за весь мир. За этим стихотворением следует пять частей: «Гражданские сумерки», «Между святостью и свинством», «Предчувствие танков», «Война» и «Украина», раскрывающие разные причины боли. Сборник «Тюремный перестук» перекликается с киносценариями «Long Distance» и «Второй египтянин».

Отметим образный смысл названия сборника: лирический герой и все люди на планете живут в тюрьме насилия, которого никто не замечает, потому что оно привычно, буднично, и всё, что остаётся, это перестукиваться между собой, потому что из этой тюрьмы никуда не деться.

Гражданское чувство Марины Палей можно описать как боль за весь мир и ужас от осознания масштабов и беспощадности мясорубки. Эта тема реализуется и в драматургических формах, показывая болезненное состояние общества и конфликт конкретного человека, и в жанре кинорассказа через выхваченные характерные детали, и в поэтическом цикле через сплав мотивов и образов. Автор прибегает и к балаганной эстетике, показывая, как

мир «с колен на голову встаёт» [Палей, 2019, с. 8], и к монтажу деталей, и акцентированию мотивов, переходящих из одного произведения в другое, что побуждает читателя к самостоятельным размышлениям.

ЗФК поэтического сборника «Инок» значительно отличается от ЗФК «Контрольного поцелуя в голову», демонстрируя вдумчивый подход автора к воплощению разных идей. Инок — человек, посвятивший себя Богу. Монашеские обеты даются на всю жизнь и потому не могут быть даны легкомысленно. Инок — это ещё и внутреннее самоощущение человека, взвешенное и принятое решение.

Во введении к книге раскрывается смысл заглавия: инок — это человек, для которого любовь, страсть и творчество составляют триединую Божественную основу жизни и, следовательно, невозможны друг без друга. И поскольку речь именно о Божественной основе жизни, стоит помнить, что не инок выбирает свой путь, а Бог даёт ему этот дар, и склонность следовать определённому пути уже заложена в иноке как данная богом реальность.

Настроение книги задаёт открывающее её стихотворение без названия «Когда играешь ты на мандолине...»: *«Ждать? у матери в утробе, / в труде, во праздности, в пустыне, во снегах, / под радуги венцом, во тьме, во гробе / хочу быть музыкой в твоих руках»* [Палей, 2020, с. 3]. Таким образом, Инок — голос божий, Поэт, воплощающий на земле, в земной жизни божественную музыку. Инок не просто получает от Бога дар — он за этот дар расплачивается: *«На ладонях моих стигматы, / оттого что живые уголья / выгребала из сердца богато, / захлебнувшись любовью и болью»* [Палей, 2020, с. 4]. Акт творчества сопряжён не только с любовью, но и с болью, страданием.

Таким образом, в начальных стихотворениях обозначена основная тема поэтического сборника. Нижеследующий разбор показывает, что вся структура книги, выбор и расположение стихотворений, возникающие переключки и отсылки, раскрывающие один образ с разных сторон,

постоянные мотивы и их оттенки направлены на то, чтобы показать неразрывную связь творчества, любви, страсти (боли) как жизни. Отсутствие разбивки на циклы также соответствует идее о неделимой основе жизни.

**Тема поэта, музыки и голоса** прямо отражена в заглавиях стихотворений: «После концерта», «Музыка в ладони», «Бах», «Неполная гамма», «Паганини», «Орфей», «Одиссей и сирены», «Флейтист», «Феб», «Карильон», «Музыка и белизна», «Виолончель», «Голоса», «Скрипка», «Гитара», «Флейта», «Крысолов» (помним, что Крысолов — это дудочник, то есть тоже музыкант). В книге «Флейтист» — «Эта музыка», «Лютнист», «Звук и свет», «Шотландская песня», «Звук», «Рифма», «Флейтист», «Рай звукоизвлечения», «Музыка».

Тема музыки также затронута во многих стихотворениях без заглавий и в стихотворениях, в заглавии которых музыкальная тема напрямую не обозначена.

Таким образом, постепенно вырисовывается образ поэта. Голос (музыка) дан ему не только как дар, но и как оружие, способное побеждать тьму: *«но Пегас пьёт вино из ладони моей / это музыка, что всех созвездий древней / это музыка, что, и вовеки, и днесь, / побеждает дождя нижнерейнского взвесь»* («Музыка в ладони») [Палей, 2020, с. 6]. Само движение руки, взмах ладонями — это музыка.

Тема поэта и музыки раскрывается посредством образов античной культуры. Появляется образ Орфея: *«слышу музыку, что побеждает металл, / в преисподней Орфей ею смерть побеждал»* («Музыка в ладони») [Палей, 2020, с. 6]. Рассуждая о голосе поэта, к образу Орфея обращалась и Марина Цветаева: *«Если б Орфей не сошёл в Аид / Сам, а послал бы голос»,* то тогда вышла бы к нему Эвридика, и тьма была бы побеждена: *«Как по канату и как на свет, / Слепо и без возврата. / Ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное — взято»* [Цветаева, 1994, т. 2, с. 323–324]. Обращаясь к теме голоса поэта, способного победить смерть, Марина Палей следует традиции.

Заглавие «Атакующий март» на первый взгляд не имеет ничего общего с музыкальной темой, но в этом тексте звучит мотив игры на флейте, и *«витает в воздухе Орфей иль Амадей»* [Палей, 2020, с. 8]. Поэт-иннок (март) прогоняет февраль, *«и тонут в бурных флейтовых ручьях / владения февральской Персефоны»* [Палей, 2020, с. 8].

Образ растерзанного Орфея подчёркивает, что за свой дар поэт, непонятый толпой, будет страдать: *«безумные, потной толпой, бассариды / от страсти тебя разрывают, что тоже награда: / пусть тело вернётся в начало! к воротам Аида»* [Палей, 2020, с. 36]. По одному из древнегреческих мифов, после смерти Орфей был помещён на небо в образе Лебедя, что отражено в стихотворении «Орфей». В стихотворении «Лебеди» лебедь сравнивается с кудесником, творцом, который обладает особым, недоступным другим, взглядом на природу и почти божественным единством с нею, что перекликается со строками из «Орфея»: *«тебя понимают и рыбы, и звери, и птицы / но не по зубам ты раззявленным алчущим ртам...»* [Палей, 2020, с. 36].

В стихотворении «Голоса» раскрывается ещё одна особенность музыки и голоса: *«и не ищи меня в зелени древа / живу я в потоке ветров / я не демон и я не скудельная дева / лишь отзвук иных миров»* [Палей, 2020, с. 96]. «Отзвук иных миров» — это уже прямая отсылка к теориям символизма, то есть к дионисийским началам в искусстве.

Музыкальная тема раскрывается не только посредством сюжетов из античных мифов. Так, тема музыка отражена ещё и в названии стихотворений «Бах» и «Паганини». Музыка Баха вновь возникнет в стихотворении «Флейтист». Кроме того, флейта и как атрибут Орфея, и как самостоятельный образ ещё появляется: *«я сказала: ты на флейте не умеешь...»* (здесь особо ярко переплетены мотивы любви, страсти, боли и творчества). Это стихотворение противопоставляется стихотворению *«ни умом, ни трудом...»*, конфликт двух возлюбленных развивается: *«ни даже хитрой на флейте игрой / не проникнешь сквозь тайную мою дверцу... / но*

*лишь отравленной той иглой / что растёт из твоего сердца»* [Палей, 2020, с. 63]. Флейта возникает в другом стихотворении («когда живёшь потаённо, а хочешь ещё потаённей»), уже с другим оттенком: *«и трепещешь, как флейта, во влажной гортани ветра от чувства родства»* [Палей, 2020, с. 93]. Здесь флейта уже вписана в контекст родства душ, а не в контекст раздора.

«Флейтист» повествует о силе музыки (постоянная тема сборника): *«прелюдия Баха мне с хрустом ломает хребет / и мозг отключается сам, не снеся передозы»* [Палей, 2020, с. 45]. О том же и стихотворение «Флейта»: *«то в горле флейтиста жестокая рана / вытекает, как жизнь, в прозрачный родник»* [Палей, 2020, с. 115]. Музыка столь сильна, что может погубить и своего исполнителя. Поэт может не совладать с силой собственного дара. Тема музыки соседствует со страстью — страстной отдачей творчеству — и болезненной расплатой за это творчество. Таким образом, музыка может быть не только оружием, побеждающим тьму и смерть («Музыка в ладони»), но и приносящим вред как самому поэту, так и слушателю.

В стихотворении «Крысолов» Крысолов с игрой на дудке противопоставляется Поэту: *«звук — для тебя всего лишь злая шутка, / но я — на поводке... / как цепь, мне тянет, тянет сердце дудка, в твоей руке»* [Палей, 2020, с. 121]. В стихотворении «Сатир и нимфа» музыка также разрывает сердце: *«и, подкошена, в речку златую ничком упаду, / и козлиным фальцетом на горке откликнется пан... / я не знаю, какую лешак этот курит траву, / знаю только, что сердце раскалывает пополам»* [Палей, 2020, с. 125]. Ещё одно стихотворение о связи музыки и страдания «Поппея — Нерону»: *«я ничего не видела ужасней, / чем ты, Нерон, ласкающий кифару... / я ничего не видела прекрасней, / чем ты, Нерон, терзающий меня....»* [Палей, 2020, с. 59].

Тема музыки появляется в стихотворениях, заглавия которых, на первый взгляд, этой темы не касаются: «Что она делает» (с отсылкой к

античным мифам «Она, как ворон Прометею, печень / Всю выключет, сердечком закусив! / Зальёт тебе в гортань свинец кипящий, / А косточки твои в глухой овраг...» [Палей, 2020, с. 57]), стихотворение «Хрусталь» (появляется новый музыкальный инструмент — зурна).

В природе музыки заложено противоречие, и воздействие её может быть страшно. Эта сила подвластна не каждому и не каждому дана.

Кроме образа Орфея, в поэтической книге возникают и другие античные мотивы. Так, в основе стихотворения «Похищение быка» лежит переиначенный миф о похищении Европы. Если в мифе Зевс оборачивается быком, чтобы похитить Европу, то в стихотворении Палей наоборот: Европа гонится за быком.

В стихотворении «Новый Лаокоон» фигура античного героя выражает апофеоз борьбы за жизнь, силы и страсти. Этот образ тесно связан с образом смерти. Следовательно, образы Лаокоона и быка выражают тему борьбы и страдания, характерные для образа поэта-инока.

Образ Одиссея появляется в стихотворениях: «Пенелопа о состязании женихов», «Одиссей и сирены», «Пенелопа вязала не потому, что...».

Есть в сборнике и стихотворение, посвящённое Гефесту: «Гефест, бог огня». Мотив огня повторяется на протяжении всего сборника: «под дождём ледяным я сгораю в огне» [Палей, 2020, с. 6], «о как они поют! сгореть живьём в огне!» (в этом стихотворении образ огня ещё тесно связан с образом Одиссея) [Палей, 2020, с. 44], «деревья сломаны, кусты в огне, цветов уж» [Палей, 2020, с. 54], «как сгораю я от боли, как я корчусь ночь и день» [Палей, 2020, с. 11], «а так, словно вытолкал кляп из сердца! сгорая в снегах...» [Палей, 2020, с. 48].

В одноимённом стихотворении возникает ещё один античный бог — Феб или Аполлон, бог — покровитель пластических искусств. Отметим, что по одной из версий часто встречающийся Орфей — сын Аполлона. В связи с появлением Аполлона необходимо вспомнить Фридриха Ницше,

разделявшего искусство на аполлоническое и дионисийское («Рождение трагедии из духа музыки»). Аполлоническое начало — это чувство меры, кропотливая работа, покой. Дионисийское начало — это буря, это страсть, это вдохновение, прозрение.

В стихотворении «Феб» появляется и образ измученного натурщика, материала, из которого Мастер создаёт шедевр: *«коль Мастер нацелен разрушить шаблоны, / он будет того перемалывать Феба, / какой уж достался... нещадны законы, призванья, борьбы, огнепальности, неба»* [Палей, 2020, с. 50].

Тему продолжает стихотворение «Художник и модель». Как и в предыдущем стихотворении, модель страдает: *«на полотнах, истерзанные, остались её лица / с выжженной напрочь душою»* [Палей, 2020, с. 32], причём страдает напрасно. Раз на портрете нет души, стало быть, портрет неудачен. Художник опьянён творчеством, его сжигает внутренний огонь: *«да он сам, словно ад, горит и дымится / обласкан богами, оставлен богами... / что — лица? что — женские ему лица? / горит горизонт под его ногами»* [Палей, 2020, с. 32], он выражает дионисийское начало, а Мастер, мучающий натурщика Феба, — аполлоническое начало, и в обоих стихотворениях страдает не только творец, но и модель.

Сразу же за стихотворением «Художник и модель» следует стихотворение «Перед тобой». Наблюдатель застывает перед творением: *«в человеческом скупом воплощении, / в первобытном стою восхищении пред тобой»* [Палей, 2020, с. 33]. Вот она сила настоящего дара.

Новые оттенки добавляет стихотворение «Мольберт», где во всех неудачах художника виноват плохой натурщик: *«натурщики, сколь ни ищи, не те / и, чем многозначительней, тем пуще / они голы, пусты... оставим голым холст»* [Палей, 2020, с. 72]. Перед нами творец, не способный на творчество, истощённый и пустой. Ещё раз художник *«угрюмый и едкий, как сатана»* возникает в стихотворении «Сон про нечётную сторону Литейного» [Палей, 2020, с. 98].



Ещё несколько слов о судьбе творения сказано в стихотворении «Статуя», где статуя в своём монологе выражает недовольство судьбой: *«ей хотелось бы встретить смерть / в телесном обличье — танцовкой или певичкой...»* [Палей, 2020, с. 106].

Стихотворение «Леонардо» рассказывает о гениальном изобретателе-теоретике — Леонардо да Винчи: *«хоть одна из машин Леонардо взошла над землёю? ну, при жизни да Винчи? остались в бумагах лежать»* [Палей, 2020, с. 14]. В контексте сборника стихотворение напоминает о том, что поэт не должен требовать или ожидать признания при жизни. Отсутствие признания — тоже плата за божественный дар.

Расплатой за божественный дар является боль, которой в сборнике сопутствует чёрный цвет: *«знаю: мой чёрный топаз — навсегда со мной / а печать — это мета, ярлык, стигма, клеймо / но что значит чёрная эта на сердце печать? / знак избранных, может? — позволю себе не знать»* [Палей, 2020, с. 16].

Этому мотиву вторят стихотворения «Чёрный топаз», «Белый голубь», «Неполная гамма», «ты зачем зарубил весну да на полном скаку?» «Птица Феникс» (*«я всего лишь умираю, / чтобы снова умирать»* [Палей, 2020, с. 11]), «Лиса» (*«Бог молчит... значит, Богу так нужно / сжав клычки свои, терпит лисица / клетка ржавая, дорога жемчужна / казнь отрадна, блаженство молиться»* [Палей, 2020, с. 13]). Образ страдающей лисицы сливается с образом страдающего поэта. Лисица, не видящая, что виноград созрел, появляется в стихотворении «Лисица и виноград» (*«и светило сказало: “да ты дальтоничка, лиса!”»* [Палей, 2020, с. 42]), обида лисицы упоминается в «Метель. Петербург». В двух последних стихотворениях появляется образ невидимой, то есть всё-таки ускользающей, уходящей Эллады: *«никуда не исчезла, но стала прозрачной Эллада, / и Эгейское море её возвращает назад»* [Палей, 2020, с. 42].

Таким образом, отсылками к античным мифам, другим видам искусства и известным творцам в сборнике раскрывается тема страданий и боли поэта.

Ещё одна важная для сборника и творчества Марины Палей в целом тема — мир природы. Ряд стихотворений озаглавлен по названиям животных, растений или явлений природы: «Кораллы», «Лиса», «Белый голубь», «Лебеди», «Дождь и после него», «Черёмуха», «Борей», «Лиса и виноград», «Боярышник», «Подорожник», «Цветение», «Голландский жасмин», «Ночной жасмин», «Ночной сад», «Эльф и цветок», «Вулкан и море», «Муж мой, клён», «Вода и воздух», «Пастораль», «Верблюд, мой брат», «Сирень в снегах». В этих стихотворениях раскрывается связь поэта-творца с природой, показан цикл гибели и возрождения.

Появляющийся образ крови символизирует живительную силу, то есть уподобляется дождю, который проливается на сухую землю. Красная кровь, проливаясь на сухую глину, делает её плодородной. Образ крови и глины в стихотворении «Похищение быка» (*«посмотри, как пылает платье, вот так, вот так, / тем же багровым цветом нутро пылает <...> пропори же насквозь, ибо я первозданная глина»* [Палей, 2020, с. 22]) соседствует с георгинами, восстающими после дождя, в стихотворении «Дождь и после него». Этот же мотив появляется и в стихотворении «Франческа», пролитая кровь даёт жизнь: девственная кровь обагрят землю, и от этого растёт новый лес.

Мотив творения из первозданной глины встречается в строках: *«в первородное млеко вернулся возлюбленный голубь / в первозданную глину исторг своё белое семя / там душа моя робкая, очи потупивши долу, / поцелует твою, поборов пространство и время»* [Палей, 2020, с. 25], *«ты состоишь из воды — воссоздам я из глины...»* [Палей, 2020, с. 92].

В поэтических книгах «Инок» и «Флейтист» с образом деревьев тесно связан мотив белизны и ещё конкретнее сочетание чёрного и белого, грязи и

снега. Только если в рассмотренном выше контрапункте петербургской грязи и снегов Ингерманландии (см. параграф о романе «Дань саламандре»), оба полюса были чётко определены, и грязь как деталь несла негативный оттенок, то в контексте рассматриваемого поэтического диптиха противопоставление/взаимосвязь белизны и грязи приобретает характер некоего сотворчества: *«как — из чрева земли добывает она белизну? ярко-белое кружево — из беспросветного чрева? ветви шепчут заклатья — заманивают весну... и весна отвечает на зов, боттичеллева дева»* [Палей, 2020, с. 37], *«земля, расскажи, как из тёмной, из жижи глухомычащей своей, / ты делаешь свежее — бурное — белокипенное молоко?»* [Палей, 2020, с. 64], *«черёмуху лучше писать на чём-нибудь чёрном — тогда победительная, плотная, клокочущая белизна станет ещё отчётливей, словно на склоне горном белая тучка свила для снегов гнездо»* [Палей, 2020, с. 37], *«для торжества белизны нужен дегтярный фон / для ликования снегов нужна безграничная ночь»* [Палей, 2020, с. 132].

Таким образом, белизна всего виднее именно на фоне грязи, снега Ингерманландии всего любимее в сопоставлении с душным больным городом. Но в то же время грязь становится и источником творчества. Как в романе «Дань саламандре» рассказчица создаёт страну чудес на заброшенной лестнице чёрного хода, наведя там красоту и порядок, так в стихотворении «Черёмуха» из сборника «Флейтист» чистая, непорочная черёмуха расцветает среди грязи и пошлости: *«посреди хлорирующей заразы, / где улицы ждут продолженья больницы, / <...> / где, в аду дезинфекции, гибнут слова, / расцветает черёмуха! ввек непорочна»* [Палей, 2021, с. 10].

Мотив белизны связан с чистотой, непорочностью, любовью, божественным началом. Белизна послана поэту в утешение. Белый цвет — божественный цвет в стихотворении «Белизна»: *«когда слышу слово «белый» — / отчётливо вижу тело / Бога в ингрийских снегах»* [Палей, 2021, с. 15]. Даже больше: белый — это цвет тела Бога, его земное снежное воплощение. В ранних повестях Ингерманландия связана со счастливым

детством, в романе «Дань саламандре» ингрыйские снега дарят героине и её возлюбленной тишину, счастье, радость, детский восторг сменяется взрослой любовью, то в поздней поэзии от земной любви герой движется к любви божественной, от частного к общему.

Контраст с чёрным, грязным, появление, творение белизны из черноты и вопреки черноте выражает идею о том, что любовь и творчество всегда тесно соседствуют со страстью и страданием: *«Боже, зачем Ты меня чистотой искушаешь? / страсть моя — алая, чёрная, злая вовеки... / Ты же меня — белизной — омываешь, прощаешь»* [Палей, 2021, с. 122].

Таким образом, мотив белизны (в том числе и белого дерева) тесно связан с актом творчества (рождением из земли, глины) и музыкой. Отметим, что белизну оттеняет чёрный цвет, соответствующий боли. То есть истинное творчество виднее всего через страдания. Таким образом, мотив природы оттеняет уже рассмотренные выше мотивы музыки и расплаты за дар. Также необходимо отметить, что в романе «Дань саламандре» глава, в которой к героине приходят стихи, имеет в названии слово «белизна» («Пролом белизны: стиховложение или криптограмма беззвучия»).

Стихотворение «Кувшин» перекликается со стихотворением «Сосуд». Ведь и сосуд, и кувшин — это то, что может быть наполнено. В творчестве Марины Палей *«сосуд скудельный»* [Палей, 2020, с. 129] — это оболочка, куда заключён человеческий дух, проще говоря, тело. В стихотворении «Сосуд» речь идёт о создании и обжиге глиняного сосуда, куда будет заключена вода или творческая сила. В стихотворении «Кувшин» кувшин изнемогает от жажды, а жаждет он не столько воды, сколько той живительной энергии, силы, дара, но *«он знает: даже Бог не виноват / придёт вода, но прежде грянет осень»* [Палей, 2020, с. 124]. Образ сосуда скудельного повторяется в стихотворении «Музыка и белизна», где земля *«из тёмной, из жижи глухомушащей своей» «в утробе своей, рассосав скудельный сосуд до безначалья, до точки»* рождает нового поэта (*«чтобы*

*девственность слёз перетекала бы в музыки непорочность?»*) [Палей, 2020, с. 64].

Следовательно, в сборнике прослеживается связь между человеком, поэтом и природными образами, между глиной, землёй и богом. Здесь всё взаимосвязано — неделимая основа жизни, как неделимы и эти образы. Образы не расчленяются на группы с точными границами. Наоборот, границы этих групп проницаемы, образы перетекают друг в друга.

Мотивы деревьев и птиц, которые в «Иноке» ещё существуют отдельно, в книге «Флейтист» сливаются в «птицедеревья»: *«что есть совершеннее дерева? только лишь птица»* [Палей, 2021, с. 115].

В позднем поэтическом творчестве Марины Палей особенно остро явлена проблема поиска собрата, то есть равного по духу, сообщника, поделщика, и невозможность его найти. Тема, заявленная в книге «Инок», находит своё решение в книге «Флейтист». Клён становится собратом лирического героя. Клён гармоничен, это редкая гармония ума и сердца, разума и чувства: *«мой клён, мой брат, мой альтер эго, мой / запретный дух, открой, прошу, открой / мне в равенство ума и сердца дверцу»* [Палей, 2021, с. 6]

Великий дар поэта обрекает его на одиночество. Образ отшельника появляется в стихотворении «Пустынник»: *«он остаётся там, где бестелесность высоким знанием его дарит... и, черная в тиши благую честность, с Творцом он говорит»* [Палей, 2020, с. 49]. К этой группе относятся стихотворения «Старец» и «Чернец», заглавия, которых, как и заглавие сборника «Инок», несут религиозный характер.

Стихотворение «Юродивый». Юродство — тоже отметка бога. Но в отличие от поэта юродивый *«такое знает, / что изведает только Бог»* [Палей, 2020, с. 129]. Эти знания выше человеческого понимания, выше того, что может принять человек: *«этих знаний половину / мне б не вынести никак»*

[Палей, 2020, с. 129]. И эти знания, недоступные другим, делают юродивого одиноким, отделённым от людей.

Стихотворение «Отшельник» повествует о поиске уединения, и только в полном абсолютном уединении, замкнувшись от внешнего мира, можно найти сокровище: *«а потомок, изгнаньем увенчан, / обнаружит под створками жемчуг... / нежный жемчуг... безмолвный, как смерть»* [Палей, 2020, с. 89]. Интересна перекличка стихотворений «Отшельник» и «Гном». Оба персонажа затаились под землёй, оба обладают сокровищами, но сокровища не настоящие *«и сказал старый гном: “ты наслушалась сказок... / посмотри, я, как нищий калека, раздет / у меня — ни алмазов, открытых для глаза, / ни алмазов сокрытых — в помине уж нет»* [Палей, 2020, с. 90]. Гном тот же отшельник. В стихотворении «Птица Сири́н» также затронута тема недостижимого сокровища.

К теме потаённой жизни возвращает стихотворение «когда живёшь потаённо, а хочешь ещё потаённей...». Оно показывает прекрасный синий цветок, который становится символом жизни и творчества, *«и трепещешь, как флейта, во влажной гортани ветра от чувства родства»* [Палей, 2020, с. 93]. Но красивый цветок затем будет уничтожен хищным эльфом из стихотворения «Эльф и цветок».

Всем этим отшельникам и охотникам за сокровищами противостоит поэт — *«не изгнанник, но Божий избранник»* [Палей, 2020, с. 103] в стихотворении «Серебро», который получив от Бога *«надмирное добро»*, *«жар золота чуть охлаждает, чтоб в мир донести серебро»* [Палей, 2020, с. 103]. То есть поэтом можно быть всё-таки только в миру, а не в уединении.

Тема гражданского чувства, неизменно волнующая поэтов, раскрыта в стихотворениях «Триколор», «Марина Мнишек — Лжедмитрию», заглавия которых напрямую её отражают.

Хотя тема любви звучит во многих стихотворениях, соединяя между собой разные мотивы, отдельно выделим: «Подорожник» (*«мы понимаем:*

*такова любовь — как подорожник мёртвый вдоль обочин» [Палей, 2020, с. 51]) «В мир до взрыва», «Я иду за тобой».*

Стихотворение «в бездонной ночи не в томной лирической ночке...» показывает бесконечное одиночество поэта, поиск единомышленника и невозможность его найти. Это одна из сторон любви: *«мой брат и мой бог, космический мой Ихтиандр... / но рай продолжается, как и положено, адом: не тело живое то было, а только скафандр» [Палей, 2020, с. 101].*

В стихотворении «Верблюд, мой брат» поэт сравнивает свою участь с участью верблюда, который в одном горбе несёт запас скорбей, а в другом надежды всех людей, а поэт несёт торбу, *«а в торбе воздух голубой» [Палей, 2020, с. 126]*, а воздух — это часть метафоры воздух–звук–музыка. И тяжела, и легка ноша поэта, но скитающийся по пустыне верблюд не тот единомышленник, которого жаждет поэт.

Поэт, чей удел быть непонятым и одиноким, отчаянно ищет любовь. Но всё же надежда на встречу звучит в стихотворении *«кабы знать, что встречу тебя в конце...»*. И в стихотворении *«когда моя ночь доползла до предела...»* встреча, наконец, происходит: *«и хлынула яркая, страстная сила, / и сердце, ликуя, шепнуло: ну вот — / ты воздуха горстку у Бога просила, / а Бог подарил — небосвод» [Палей, 2020, с. 131]*. Но найдут ли двое общий язык? В другом стихотворении: *«одолев на дороге к тебе миллионы заснеженных сажень, / я не знаю того языка, на каком говорить с тобой» [Палей, 2020, с. 128]*.

Заканчивается книга «Инок» стихотворением «Любовь во время чумы». В этом стихотворении сплетены любовь и страсть, при этом любовь граничит со страданием: *«когда мы умрём, я снова искать смогу тебя <...> искать тебя вечно — это и есть чума» [Палей, 2020, с. 134]*. Увенчается ли поиск успехом? Можно вспомнить строки из другого стихотворения: *«ты медленно плыл — какое-то время — рядом, / мой брат и мой бог, космический мой Ихтиандр... / но рай продолжается, как и положено, адом: / не тело живое то было, а только скафандр» [Палей, 2020, с. 101]*.

Отдельно скажем о стихотворении *«если бегло взглянуть с дельтаплана на твой городок, / он похож будет на виноградную гроздь Мандельштама...»* [Палей, 2020, с. 114]. Интересно упоминание Мандельштама, ведь именно для него характерно «мировое время», которое связывает все культуры и эпохи. Подобную связь мы наблюдаем и в сборнике Марины Палей.

Темы (любовь, страсть, творчество/музыка) и раскрывающие их мотивы и образы тесно переплетены между собой. Каждое последующее стихотворение дополняет и раскрывает один из предыдущих мотивов. В отдельно взятом стихотворении одна тема может звучать громче другой, но тут же её оттеняют мотивы и образы других тем, что доказывает неразделимость любви, страсти и творчества как триединой божественной основы жизни.

«Флейтист», вторая часть поэтического диптиха, подхватывает мотивы, прозвучавшие в «Иноке»: музыка, жизнь и предназначение поэта, одиночество, пламень любви, гармония и мудрость деревьев, белизна и красота. Отсылки к греческой мифологии оттеняются вкраплениями материала древнеегипетской мифологии. Пространство и время беспредельны, как расширяющаяся Вселенная. Переплетения образов и мотивов складываются в узор раскидистых ветвей на фоне неба.

Финальное стихотворение книги «Флейтист» хорошо раскрывает метафору, заглавие серии, «Универсальный донор».

*«я хочу, чтоб тебе бы — тебе! — хотя бы капля досталась,  
чтоб не только текло по усам — но и в сердце попало»* [Палей, 2021, 235].

Поэт не просто стихотворец, он — донор, который делится своей душой, своей поэзией, чтобы каждому «в сердце попало», чтобы каждый читатель нашёл что-то, что глубоко его затронет.

Раскрытие образа поэта и жизни его души во всей полноте — это общий лирический сюжет книг «Инок» и «Флейтист», который, будучи



раскрыт посредством пересекающихся образов и переплетающихся мотивов, делает эти книги диптихом.

Также отметим, что страсть, входящая в основу жизни поэта, понимается и как сильные чувства, которыми обуреваем поэт, так и как страдания, которыми он расплачивается за свой дар. Сюжет первой книги складывается из сюжетов и настроений отдельных стихотворений и посвящён принятию своего дара, расплаты за этот дар, то есть одиночества и невозможности найти себе равного, найти собрата, сюжет посвящён всеохватывающей силе музыки, которая истязает и музыканта. Сюжет первого сборника — личность и душа поэта.

Стремлением показать триединую, единую основу жизни и обусловлена структура книги «Инок». Стихотворения не разбиты на циклы, они образуют единое пространство переплетений мотивов и образов.

Несколько иначе обстоит дело с книгой «Флейтист». Стихотворения этой книги разбиты на разделы, циклы со своими заглавиями, каждый из которых по-своему раскрывает и дополняет уже известные мотивы и темы. В книге «Флейтист» лирический герой, уже принявший полноту жизни, часто обращается к Богу, стремясь проникнуть в Предвечную суть, в Идею.

В книге «Флейтист» мотив музыки, которая является животворящей силой, первозданной энергией, стихией, страстью, переполняющей поэта, сопровождается **мотивом воздуха и воды, океана**, как двух равновеликих сил, которые также связаны с творчеством и с приближением к Предвечной сути, именно туда стремится лирический герой книги «Флейтист».

цель у художника, если доходчиво, в том,  
чтобы вернуться в предвечный наследственный дом  
и возвращается он под водой, во сне...

[Палей, 2021, с. 11]

Таким образом, мотив воды («он под водою») и мотив творчества («цель у художника») связан с постижением или приближением к Богу («вернуться в предвечный наследственный дом»).

Подчёркивая тесную связь воды и воздуха, во «Флейтисте» появляется такая строка: *«воздух делается вязок, как океан»* [Палей, 2021, с. 35], и в этом океане воздуха, воды, музыки, творчества — возможна любовь.

но, когда мы шагнём в мировой океан-окоём,  
 тот, который — пульсируя жизнью — не знает предела,  
 вот тогда мы и станем с тобой нераздельны вдвоём,  
 позабросив земные обузы — гордыню и тело.

[Палей, 2021, с. 27]

Погружение в океан воды-творчества-музыки-воздуха, приближение к Предвечной сути позволяет поэту найти или приблизиться к нахождению своего собрата, родной души, то есть настоящей любви.

Земная любовь всегда обременена условностями человеческой жизни, быстротечна, похожа на белый град после мимолётного дождя, который вскоре испаряется. В то же время любовь может быть очень жестокой — *«и страшно, и больно, как сходу взойти на костёр...»* [Палей, 2021, с. 231]. Эта тема раскрывается и в «Иноке» и особенно во «Флейтисте», многие стихотворения которого посвящены ревности, страсти и земной любви.

Есть и другая любовь, любовь в беспредельности. Там, в метафизическом пространстве творчества, мифологии, природы, в воздухе мироздания — можно найти своего космического Ихтиандра (Ихтиандр — образ, который появляется в обоих книгах), можно собрать собрата.

Тишина и музыка неразделимы. Любовь и есть музыка, море души. Одно без другого — немислимо. Представляется довольно проблематичным выделить отдельно один мотив или образ, при этом не зацепив и вьющиеся за ним другие мотивы. Неразрывна связь мотивов. И в этой неразъединимости

мотивов опять же воплощается идея о триединой Божественной основе жизни.

В обоих сборниках, кроме образа поэта, появляются ещё и образы других творческих профессий: скульптор, изобретатель, художник. Во «Флейтисте» к ним добавляется образ гончара. И не случайно, ведь этот образ связан как с творением из воздуха, так и с творением из глины. Здесь переплетаются творчество — воздух/тишина/музыка — глина.

удивлён ты, что я появилась в беззвучии,  
но ты сам отключил всякий звук  
тишиною себя и лаская, и мучая,  
отдыхает гончарный твой круг  
но, когда запоёт он, заплачет об авторе  
ты узнаешь: твой дух не погиб  
посмотри, как легко воплощается в амфоре  
Афродиты телесный изгиб.

[Палей, 2021, с. 61]

Земля, глина связана с творением. Творить может как упомянутый гончар, так творцом может являться и проливающийся на сухую землю дождь или кровь, символизирующая живительную силу.

Несомненно, наличие переплетающихся мотивов, которые, зарождаясь в первой книге, получают развитие и дополнения во второй книге, позволяют подтвердить тезис о том, что книги «Инок» и «Флейтист», являясь как и самостоятельными поэтическими сборниками, в каждом из которых свой подход к организации материала, составляют диптих, раскрывающий тему неразрывного единства творчества, любви и страсти как основы жизни Поэта, как данный ему свыше Дар.

В поэтических книгах «Контрольный поцелуй в голову» и «Инок» различается подход к работе с ЗФК. В первой книге работа с ЗФК идёт по принципу разворачивания сюжета, рассказывания последовательной

истории, имеющей начало и конец. Книга «Инок» не имеет линейного сюжета и такой чёткой структуры, как «Контрольный поцелуй в голову». В «Иноке» мы видим движение и переплетение мотивов и образов, которые дополняют друг друга, порой спорят друг с другом, постоянно заставляют читателя оглядываться на уже прочитанное и вместе работают на раскрытие основной темы. Следовательно, при работе с поэтическими книгами Марина Палей чувствует, где какой подход уместнее применить, и в этой чуткости заключается её большое мастерство и талант.

При литературной реализации своего художественного мировосприятия Мариной Палей активно используются компоненты заголовочно-финального комплекса. В прозаическом сегменте её творчества использование ЗФК проявляется в заглавиях и жанровых подзаголовках текстов. В ходе творческой эволюции автора в связи с изменением картины мира и поисками Палей наиболее адекватной жанровой формы выражения мировоззрения работа со структурой книги усложняется. Рассказы собираются в первые циклы, предваряемые предисловиями-эссе, которые комментируют написанное. Параллельно идут эксперименты с жанровыми формами в крупной прозе (переработка жанровых парадигм) и в драматургии (создание нового жанра «сценарные имитации»). В творчестве недавних лет (2010-е годы) автор тяготеет к циклизации текстов и объединению циклов в сборники, каждый из которых отражает свою историю, и каждый раздел которого — одна глава этой истории. Так появляется книга кинорассказов «Летний кинотеатр». Короткая, ёмкая, эмоционально насыщенная кинопроза активизирует работу Палей в поэтических формах и, как следствие, к появлению поэтических сборников. Эти сборники чётко структурированы, заглавия разделов и циклов, отдельных стихотворений, перекличка мотивов (как на уровне заглавий, так и на уровне конкретных строк) подчинены основной идее книги.

Е. Ю. Сидоров, творческий наставник Марины Палей в Литературном институте, писал о «милосердии, столь явственно проступающем со страниц»

её дебютной повести «Евгеша и Аннушка», называя его, «может быть, самым необходимым качеством жизни и литературы, которое обязательно должно вернуться к нам, если мы хотим выжить и возродиться как народ и как гражданское общество» [Сидоров, 2005, с. 300].

Сама Марина Палей в речи при вручении Премии Ивана Петровича Белкина проникновенно говорила о необходимости для современных писателей помнить об обстоятельствах современной жизни, когда многие миллионы жителей Земли не обременены «исторической памятью, геополитическим любопытством и читательским опытом», и в силу этого заниматься «разжёвыванием» «самых что ни на есть общепонятных ценностей» [Палей 2011с, с. 436]. Уже по этой причине произведения современных русских писателей, при всех своих художественных новациях, естественным образом становятся произведениями традиционными — «применительно <...> к русским литературным устоям в целом» [Палей 2011с, с. 437].

Предваряя подведение итогов нашего исследования, мы можем утверждать, что писательница на протяжении всего своего творческого пути сохраняет верность принципу милосердия, оно пронизывает её произведения. Причём этот принцип воплощается у врача по первому образованию Палей с опорой не только на вековые гуманистические традиции русской литературы, но равноправно и на закон медицины, афористически выраженный выдающимся российским врачом М. Я. Мудровым около двухсот лет тому назад: «Не должно лечить болезни <...> а должно лечить самого больного» [Цит. по: Журавлёв, Сорокина, с. 343]. То есть обращаясь к самым сложным, самым мучительным проблемам современного человека и современного общества, Марина Палей всегда исходит из первоначальной необходимости установить воспринимаемые её персонажами черты реальности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы последовательно рассмотрели творческую эволюцию Марины Палей как художника, активно работающего с жанровой формой. Работа с жанровыми парадигмами, обусловленными ими читательскими ожиданиями, слом этих ожиданий, воплощений одной темы/идеи в разных жанрах с использованием возможностей, которые они дают, является авторской стратегией по воплощению своего мировидения.

Типологизация и систематизация жанровых форм Марины Палей позволяет проследить динамику поставленных в раннем творчестве экзистенциальных проблем и их разрешение на последнем (нынешнем) этапе творчества.

Уже в раннем творчестве Марины Палей очевидно её умение подмечать противоречия времени, разносторонне показывать социальные проблемы. Автор, смотря в свой снайперский прицел, остро чувствует несправедливость, особенно несправедливость, направленную против слабых, старых и больных. Её ранние тексты полны сочувствия к человеку. Видя всю пошлость жизни, герой Марины Палей, задавленный обстоятельствами, тем не менее находит в себе силы на мысленный бунт, на страстное желание отторгнуть несправедливое, изменить мир. Он способен мечтать вырваться из своего ареала обитания, пусть сейчас это и кажется ему невозможным.

Палей рисует образ старого и больного Петербурга, ставшего оплотом вопиющей пошлости. Ему, стремящемуся раздавить человека как таракана, противопоставлены прекрасные леса Ингерманландии, места, где прошло счастливое и спокойное детство. В Ингерманландию, как во сны и в фантазии, герою иногда счастливится вырваться и глотнуть свежего воздуха.

Образ враждебного к человеку пространства расширяется от умирающего в агонии города до масштабов всего мира и в позднем творчестве уже не имеет пределов. Даже вырвавшись из своего ареала

обитания, герой оказывается в ситуации непонимания, отторжения и отчаянной борьбы за жизнь. Другая культурная среда часто не принимает человека, делая его рабом обстоятельств.

Постепенно меняется отношение автора и героя к враждебному пространству. В поздних поэтических сборниках, принимая жизнь во всей её полноте, этому больному, полному насилия пространству, миру герой признаётся в любви, и все люди, в любой точке планеты, становятся братьями, а война и насилие всегда оказываются братоубийственными. Об этом мире лирического героя болит душа. Дом, который в ранних повестях был конкретным местом, в позднем творчестве становится всем миром.

Дом — это мир, за который переживает автор. Теперь герой не стремится уйти в сон или фантазию, теперь герой яростно борется, не просто обличает и занимается социальной критикой, а в ужасе кричит и призывает остановиться. Частное противостояние Петербурга и Ингерманландии становится конфликтом экзистенциальным.

На разных этапах осмысления этой идеи автор выражает её в разных жанрах: повесть, роман, пьеса с элементами балагана, имитация киносценария, ремейк известной сказки, гражданская лирика.

Повесть или роман передают отношения частного человека с окружающим его миром, показывают поиск человеком себя и своего места, являются отправной точкой для возможного развития. Лирика об Ингерманландии обнажает сильную связь человека и детства. Трагикомедия-буфф заостряет внимание на абсурдности и фантастичности этого мира, обостряет намеченный ранее конфликт. Короткометражный авторский фильм ярко, в предельно сжатой форме высвечивает непримиримый разлад человека и действительности. Сценарные имитации через особую структуру показывают принципиальный конфликт культурных кодов и тотальное одиночество человека. Ремейк известной сказки, переработка знакомого каждому читателю материала даёт автору ещё одну возможность поставить вопрос о необходимости личного протеста, бунта против несправедливости.

И, наконец, гражданская лирика в высокой художественной форме выражает все те сложные чувства, страхи и надежды, которые вызывает у автора мировое братоубийство.

Другая важная для Палей экзистенциальная тема — это тотальное одиночество и невозможность понимания Другого в силу принципиального несовпадения культурных кодов. Ещё в ранних работах Палей появляется духовно богатый одиночка, который не может найти себе равного. По-разному эта тема реализована в романе «Klemens», романе-притче «Хор», в триптихе «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)», в поэтических книгах.

В ходе исследования была проанализирована ранняя и малая проза Марины Палей и были определены основные черты стиля Палей (кинематографичность, работа с деталью как сюжетообразующие), отрефлексированы основные экзистенциальные темы, которые Палей художественно исследует, их реализация посредством композиции, интертекстуальности. Также была проанализирована роль элементов заголовочно-финального комплекса: заглавие, эпиграф и предисловия, с тем, чтобы рассмотреть их дальнейшее развитие в поздних произведениях. Заглавие, эпиграф и предисловие создают определённый круг интерпретаций, в рамках которого читатель воспринимает текст.

Были определены и изучены основные этапы и формы творчества Марины Палей. Мы выделяем ранний период традиционной прозы, когда писательница в целом придерживалась сложившейся традиции коротких повестей и рассказов, уделяя большое внимание горькой судьбе человека, тексты её проникнуты сочувствием. Здесь только намечаются эксперименты с жанровыми формами и элементами жанров. Автор работает с заглавием повести и с эпиграфами. Художественный мир Марины Палей оказывается вписан в литературные достижения предшествующих эпох. Палей находится в постоянном диалоге с другими художниками. Герои её прозы часто живут в литературоцентричном мире (например, героиня повести «Поминование»



уходит во внутреннюю эмиграцию и часто обращается к произведениям классиков).

Изучение остроконфликтных отношений человека и действительности — в круге первостепенных творческих целей Марины Палей. Художественный диалог в повести «Под небом Африки моей» выверен по Пушкину. В ней прочувствованы и художественно осмыслены болевые точки времени, пластически акцентированы его противоречия, в становлении и развитии постигнуты процессы, ведущие к соударениям человека с действительностью. Пространство повести предстаёт диалогическим полем, где полемически взаимодействуют сюжетно-композиционные подробности, в итоге выстаивающие художественный мир произведения.

В повести «Под небом Африки моей» герой эмоционально эволюционирует от переживания радости жизни, наполненной мечтами, надеждами и стремлениями, до полного краха всех надежд, когда жизнь становится «страшной морилкой». Противоречивость конкретного времени в повести воплощена как вневременное и всевременное: хотя объективная действительность душит человека и причиняет лишь одни страдания, человеку необходимо достойно принять это страдание, даже если с ним выпадает пройти через всю жизнь. Таким образом, болевая точка — это одиночество человека, неуют его жизни в реальном мире и острая потребность, сбежав от действительности, прикоснуться к Высшей Красоте. «Под небом Африки моей», внешне сочетая признаки повести и жанровых форм записок и путешествия, субстанционально репрезентирует вневременный конфликт человека с самим собой и с действительностью.

Отмечена тенденция к циклизации, собиранию ранних рассказов в циклы, с тем, чтобы таким образом последовательно и с разных сторон раскрыть выбранную тему.

Самовыразившись в традиционной прозе, Марина Палей переходит к экспериментам с жанровыми формами. Эти эксперименты проходят

параллельно в нескольких направлениях. Первое — работа с романной парадигмой. Второе — развитие драматургических жанров. Третье — объединение ранней прозы в циклы, работа с традиционной прозой. Хотя в диссертации сначала были рассмотрены формы романов, а затем только драматургические жанры, писатель работала с этими формами параллельно.

Палей работает с известными жанровыми парадигмами: петербургский роман, памфлет, апокриф, притча. Жанровые подзаголовки формируют определённое читательское ожидание, но затем происходит слом этого ожидания, основная функция которого — донести до читателя новую идею.

Жанровая форма *роман-бунт* представляет интеллектуальный бунт: герой романа пишет гневный Трактат против повседневности, который занимает половину текста романа. Это, прежде всего, интеллектуальный текст, основная идея которого — бунт против социального и общественного устройства — вынесена в жанровый подзаголовок. По своему строению роман представляет описание создания Трактата, сам Трактат и его уничтожение, которое может трактоваться как бессильность человека, как невозможность реализовать бунт в реальной действительности, а только в форме умозаключений.

Роман «Klemens» развивает идею невозможности понимания Другого, а также проблему перевода с одного культурного кода на другой. Свою роль играют предисловие и сама форма записок, автор которых шагнул в Зазеркальное, а объект записок их и публикует.

В романе с жанровым подзаголовком *памфлет-апокриф* «Жора Жирняго» Марина Палей соединяет сатирический жанр памфлет, призванный в едком стиле обличать конкретное явление, и религиозный жанр апокриф, который обычно представляет собой неканоническое описание жизни Христа, только у Марины Палей описание жизни Христа подменяется описанием жизни типичного представителя современного «культурного» пространства. Таким образом, сочетание выбранных

жанровых форм позволяет Палей обрушить жесточайшую критику на современное общество.

В повести «Под небом Африки моей», романах «Klemens» и «Жора Жирняго» необходимо выделить образ псевдоавтора, когда Палей отдаёт авторство текста Другому, который в той или иной степени отражает некоторые существенные грани её писательского сознания.

Петербургский роман «Дань саламандре» развивает и тему противостояния двух пространств — Петербурга и Ингерманландии, и творческий диалог с писателями прошлого, а именно с Достоевским. Тема бунта как неприятие существующей действительности реализована как необходимость творческого акта, как творческое преобразование действительности. Силой своей фантазии герой создаёт другой мир. Изображая Петербург, автор также вступает в диалог с художественными открытиями героя. Петербург у Палей находится на последней стадии своего существования, это больной, агонизирующий город. В романе существование Петербурга доводится до горького финала.

В романе-притче «Хор» Палей вновь возвращается к диалогу с христианской традицией. Вынесение в жанровый подзаголовок маркера «притча» формирует у читателя определённые ожидания. Притча даёт читателю определённую поведенческую парадигму. Однако Палей ломает это жанровое ожидание.

Обращение к известным жанровым формам, построение определённого читательского ожидания, с одной стороны, позволяет автору задать читателю правила и условия для вхождения в текст. Но, с другой стороны, нарушение жанрового канона, слом читательского ожидания способствует воплощению оригинального художественного мировидения писателя.

Марина Палей лично переосмысливает жанровые формы христианской литературы и, вступая в творческий диалог с христианскими ценностями, воплощает своё видение темы отношений человека и жизни, человека и общества, принятия человеком жизни такой, какая она есть.

Жанр святочного рассказа позволяет Марине Палей показать важность личных усилий человека для достижения счастья, а также необходимость следовать собственным убеждениям. Современные писатели часто ломают канон святочного рассказа, показывая несовпадение действительности и идеи Рождества (мотив не случившегося чуда). В Рождество особенно остро звучит социальная критика. Однако Палей отходит от распространённых восприятий святочного рассказа, и мотив чуда интерпретирует как результат личных усилий и верности своим убеждениям.

Использование элементов святочного рассказа в пьесе «The Immersion (Погружение)» позволяет автору развернуть острую критику общества. Созданная Мариной Палей мрачно-абсурдная картина действительности в этой пьесе вторит тенденции в современном святочном/рождественском рассказе выносить суровый приговор общественному устройству.

Обращение к жанровой парадигме притчи позволяет автору реализовать одну из основных тем в творчестве: тему принципиальной невозможности понимания между людьми. В романе происходит слом притчевого канона: героя, поступающего по сложившимся правилам, ждёт гибель. Однако второй извлекаемый из притчи Марины Палей урок — необходимость принятия того факта, что Божественный замысел непостижим, — показывает, что небрежение этим уроком ведёт к негативному финалу, и, следовательно, в соответствии с каноном притчи автор задаёт читателю определённый образец поведения.

В драматургических жанрах Палей показывает предельно острый конфликт человека и жизни, выраженный как посредством карнавальной эстетики, буффонады, диалога с христианской традицией, так и через жанр триптиха. Разные эстетические приёмы позволяют Палей иначе представить те темы, которые уже не раз возникали в её творчестве.

Пьеса «Погружение» показывает доведённый до абсурда конфликт человека и действительности. Реализовано это с помощью обращения к карнавальной эстетике и абсурду, что типично для рубежа веков, к элементам

святочного текста, цитатам из А. П. Чехова. Отмечены мотивы дома, стужи и стыда.

Сценарные имитации «Long Distance, или Славянский акцент» через свою структуру (нарушение функций ремарки, разрастание ремарки до прозаического текста-рассуждения; языковой конфликт) показывают разобщённость людей и невозможность понимания.

Тем не менее драматургический триптих «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» намечает пути решения этой проблемы: через творчество.

Особое место в творчестве Палей занимает сборник короткометражных авторских фильмов «Летний кинотеатр». Есть основания воспринимать его как результат экзистенциальных размышлений автора. Форма «Летнего кинотеатра» — это короткий ёмкий текст, насыщенный смыслами, сконцентрировано через один эпизод выражающий жизнь героя. Своё завершение получает работа с предисловиями. Работа с предисловиями проходит от текста-эссе, объясняющего заглавие и смысл цикла, до полноценного художественного произведения с сюжетом и кульминацией. Подробно рассмотрено заглавие сборника.

Третий (нынешний) этап представляет собой заметный уклон в сторону поэтического, лирического творчества. Лирическое начало реализуется как в стихотворной, так и в прозаической форме. Однако заметно усиливается и выходит на первый план именно на последнем (нынешнем) этапе творчества.

Отдельно рассмотрены творческие связи Марины Палей с главным экзистенциальным поэтом русской литературы Георгием Ивановым, определены схожие мотивы в творчестве. Проанализированы эссе и поэтический цикл Палей, посвящённые Марине Цветаевой. Отмечено, что Цветаева создавала художественные портреты своих современников, а Марина Палей, глубоко прочувствовав трагичность судьбы Цветаевой, точно так же создаёт её художественный портрет: образ Персефоны.

Проанализирована форма ремейка на примере стихотворения «Пламя», которое является переработанной сказкой о Морозко. Обращаясь ко всем

известному сюжету, Палей спорит с представленной в нём парадигмой поведения, ярко обозначая свой вариант: хватит терпеть. Мотивами стужи и стыда стихотворение «Пламя» перекликается с пьесой «Погружение».

В поэтических книгах стихотворения собраны в циклы, и каждая книга раскрывает свой сюжет. Сочетание разных циклов и переплетение мотивов и деталей позволяет каждый раз под новым углом взглянуть на поставленную проблему. В поэтических книгах Палей по-разному подходит к работе с заголовочно-финальным комплексом произведения. В книге «Контрольный поцелуй в голову» работа с заглавиями и расстановкой циклов проведена таким образом, чтобы последовательно вырисовывался сюжет: от зарождения любви до её угасания, а заглавия представляли как бы краткий конспект любовной драмы. Движение поэтической книги «Ингерманландия» построено по спирали, так чтобы, вернувшись в исходную точку, избавиться «от злой тоски по зиме». Последовательно нарастает эмоциональный тон сборника «Тюремный перестук», чтобы реализовать тему братства и братоубийственной войны, тему не столько самого сборника, сколько сквозную в творчестве Палей, развивающуюся от частного конфликта человека и его ареала обитания до экзистенциального масштабного конфликта. Поэтический диптих «Инок» и «Флейтист» создан с опорой на перекличку мотивов и деталей. Тема книги «Инок» — триединая божественная основа жизни, нерушимая и неделимая. Поэтому книга «Инок» не разбита на циклы, а стихотворения её тесно сплетены сквозными мотивами и деталями: образами музыки, деревьев, античности.

При работе с жанровыми формами большое внимание уделено «слову читательского ожидания». Каждый жанр обладает «памятью жанра» и канон, и, соответственно, указание на жанр формирует определённые читательские ожидания. Однако в современной литературе изменено соотношение зависимости жанрового канона и авторской воли. В современной литературе автор преодолевает давление жанровое парадигмы, и теперь не законы жанра определяют способ воплощения идея, а идея,

авторское видение мира определяет законы жанры. Поэтому, обозначая жанр своего произведения, Марина Палей часто и успешно создаёт эффект слома читательского ожидания.

В то же время каждая жаровая форма обладает уникальными возможностями для воплощения авторского сознания. Одна и та же мысль в разных жанровых формах репрезентируется по-своему. Экспериментируя с жанровыми формами, давая подсказки в жанровых подзаголовках, Марина Палей задаёт читателю круг интерпретаций текста, помогает ему услышать и понять нравственный камертон внутреннего мира автора.

Хотя критиками и литературоведами отмечено, что в современном литературном пространстве произошло разрушение жанровых канонов и жанр больше не властвует над автором, в экспериментах с жанровыми формами Марина Палей обращается и переосмысливает традиционные жанровые каноны, вдыхая в них новую жизнь, смешивая жанры или синтезируя и создавая принципиально новый жанр.

Вступая в диалог с традицией, с классиками и со своими современниками, Марина Палей при этом сохраняет яркую художественную индивидуальность и внимание читателей.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Произведения Марины Палей**

1. *Палей, 1990* — Палей, М. А. Евгеша и Аннушка / Марина Анатольевна Палей // Знамя. — 1990. — № 7. — С. 10–45.
2. *Палей, 1991* — Палей, М. А. Кабирия с Обводного канала: повесть // Новый мир. — 1991. — № 3. — С. 47–81.
3. *Палей, 1998* — Палей, М. А. Месторождение ветра: повести и рассказы / Марина Анатольевна Палей. — СПб. : Лимбус Пресс, 1998. — 288 с.
4. *Палей, 2000* — Палей, М. А. Ланч / Марина Анатольевна Палей. — СПб. : ИНАПРЕСС, 2000. — 220 с.
5. *Палей, 2001* — Палей, М. А. The Immersion. Трагикомедия в 3-х действиях [Электронный ресурс] / Марина Анатольевна Палей // Урал. — 2001. — № 4. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/4/the-immersion-tragikomediya-v-3-h-dejstviyah.html>
6. *Палей, 2006* — Палей, М. А. Postal a Córdoba. Стихи / Марина Анатольевна Палей // Зарубежные записки. — 2006. — № 8. — С. 2–3.
7. *Палей, 2007, URL* — Палей, М. А. Занимательная голография. Грац: взгляд извне [Электронный ресурс] / Марина Анатольевна Палей // Урал. — 2007. — № 9. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/ural/2007/9/zanimatelnaya-golografiya-gracz-vzglyad-izvne.html>
8. *Палей, 2009a* — Палей, М. А. Анклав для двоих // Святочные рассказы. — М. : Олимп, 2009. — 366 с.
9. *Палей, 2009b* — Палей, М. А. Под небом Африки моей // Знамя. — 2009. — № 10. — С. 10–44.
10. *Палей, 2009c, URL* — Палей, М. А. Каталог знаменитых симулякров from OLEG. Эссеистическая критика «вне формата» [Электронный ресурс] // Урал. — 2009. — № 2. — Режим доступа:



<https://magazines.gorky.media/ural/2009/2/katalog-znamenityh-simulyakrov-from-oleg.html>

11. *Палей, 2010a* — Палей, М. А. Ангажементы для Соланж [Электронный ресурс] / Марина Анатольевна Палей. — Урал. — 2010. — № 1. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/ural/2010/1/angazhementy-dlya-solanzh.html>

12. *Палей, 2010b* — Палей, М. А. Дань саламандре / Марина Анатольевна Палей // Урал. — 2010. — № 7. — С. 8–72.

13. *Палей, 2010c* — Палей, М. А. Дань саламандре / Марина Анатольевна Палей // Урал. — 2010. — № 8. — С. 16–127.

14. *Палей, 2010d* — Палей, М. А. Из цикла «Слова исключения» / Марина Анатольевна Палей // Волга. — 2010. — № 9. — С. 200–219.

15. *Палей, 2011a* — Палей, М.А. Собрать собрата. Стихи / Марина Анатольевна Палей // Волга. — 2011. — № 1. — С.70–74.

16. *Палей, 2011b* — Палей, М. А. Хор / Марина Анатольевна Палей. — М. : Эксмо, 2011. — 345 с.

17. *Палей, 2011c* — Палей, М. А. Хутор. — Речь при вручении [премии Ивана Петровича Белкина] / Марина Анатольевна Палей // Новый Белкин. — М. : Время, 2011. — С. 380–438.

18. *Палей, 2012a* — Палей, М. А. Жора Жирняго. Роман-памфлет / Марина Анатольевна Палей. — М. : Эксмо, 2012. — 316 с.

19. *Палей, 2012b* — Палей, М. А. Klemens : роман / Марина Анатольевна Палей. — М. : ЭКСМО, 2012. — 378 с.

20. *Палей, 2013a* — Палей, М. А. Брачные заплачки кочевников / Марина Анатольевна Палей // Волга. — 2013. — № 1. — С. 42–49.

21. *Палей, 2013b* — Палей, М. А. День тополиного пуха: рассказы / Марина Анатольевна Палей. — М. : Эксмо, 2013. — 288 с.

22. *Палей, 2013c, URL* — Палей, М. А. Ингерманландия. Стихотворные циклы [Электронный ресурс] / Марина Анатольевна Палей //

Урал. — 2013. — № 12. Режим доступа:  
<https://magazines.gorky.media/ural/2013/12/ingermanlandiya.html>

23. *Палей, 2013d* — Палей, М. А. Книга посвящений: повести / Марина Анатольевна Палей. — М. : Эксмо, 2013. — 345 с.

24. *Палей, 2014a, URL* — Палей, М. А. Восьмистишия [Электронный ресурс] / Марина Анатольевна Палей // Крещатик. — 2014. — № 4. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2014/4/vosmishishiya-5.html>

25. *Палей, 2014b* — Палей, М. А. Галёрка: фильмы и пьесы / Марина Анатольевна Палей. — М. : Эксмо, 2014. — 384 с.

26. *Палей, 2017a* — Палей, М. А. Ингерманландия: поэзия / Марина Анатольевна Палей. — Харьков : Эксклюзив, 2017. — 164 с.

27. *Палей, 2017b* — Палей, М. А. Контрольный поцелуй в голову: в трёх книгах. Любовная лирика. 2011–2016 / Марина Анатольевна Палей. — Харьков : Эксклюзив, 2017 — 220 с.

28. *Палей, 2018a, URL* — Палей, М. А. Интервью с Мариной Палей. Мне интересно проламывать стены, а не подбирать обломки [Электронный ресурс] / Марина Анатольевна Палей // Харьков — что, где, когда — культурные новости, афиша, анонсы, гастроли. — 2018. — 1 апреля. — № 4. — С. 32. Режим доступа:  
[https://issuu.com/whatwherewhen/docs/april\\_2018/32](https://issuu.com/whatwherewhen/docs/april_2018/32)

29. *Палей, 2018b* — Палей, М. А. Летний кинотеатр. Короткометражные авторские фильмы о любви, нелюбви, а также артистизме жизни / Марина Анатольевна Палей. — Labbardaand/Smaragd, Rotterdam. Київ, 2018 — 364 с.

30. *Палей, 2019* — Палей, М. А. Тюремный перестук. — Поэзия. Гражданская лирика / Марина Анатольевна Палей. Харьков : Эксклюзив, 2019. — 176 с.

31. *Палей, 2020* — Палей, М. А. Инок / Марина Анатольевна Палей. — Asteroid Publishing, 2020. — 135 с.

32. *Палей, 2021* — Палей, М. А. Флейтист. Избранная лирика 2020–2021 гг / Марина Анатольевна Палей. — Харьков : Эксклюзив, 2021. — 244 с.

### **Художественные произведения**

33. Битов, А. Г. Сад (глава из романа «Улетающий Монахов») // Собр. соч.: в 3 т. / А. Г. Битов. — М. : Молодая гвардия, 1991. — С. 242–298.

34. Блок, А. А. Предисловие к собранию стихотворений / А. А. Блок // Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. — М. : Наука, 1997. Том 1. Стихотворения: Книга первая (1898–1904). — С. 179.

35. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 9 т. Том 1 / Иван Алексеевич Бунин. — М. : Худ. лит., 1965. — 594 с.

36. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 1. Бедные люди; Повести и рассказы. 1846–1847 / ред. Г. М. Фридендер; подгот. и примеч. Т. И. Орнатской, Г. М. Фридендера. — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. — 519 с.

37. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 6. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом / текст подгот. Л. Д. Опульская. — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. — 423 с.

38. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя. 1877. Июль–Август. Глава вторая. III. «Анна Каренина» как факт особого значения // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений: в 15 томах / Ф. М. Достоевский. — СПб.: Наука, 1995. Т. 14. — С. 233–238.

39. Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения / под ред. Н. К. Гудзия; подгот. текста и коммент. Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева, А. С. Елеонской, А. И. Мазунина, В. И. Малышева, Н. С. Сарафановой. — М. : Гослитиздат, 1960. — 480 с.

40. Заболоцкий, Н. А. Стихотворения и поэмы / вступительная статья, подготовка текста и примечания А. М. Туркова. — Л. : Советский писатель, 1965. — 504 с.

41. Иванов, Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. / Георгий Владимирович Иванов. — М. : Согласие, 1993. — 656 с.
42. Пушкин, А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. — М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 6. Евгений Онегин / ред. Б. В. Томашевский. — 1937. — 700 с.
43. Пушкин, А. С. Стихотворения 1827–1836 // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / Изд. 4-е. — Л. : Наука, 1977. — Т. 3. — 496 с.
44. Цветаева, М. И. Искусство при свете совести: воспоминания о современниках, эссе / Марина Ивановна Цветаева. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. — 352 с.
45. Цветаева, М. И. Неизданное. Сводные тетради. / Марина Ивановна Цветаева / подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. — М. : Эллис Лак, 1997. — 640 с.
46. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Стихотворения / Марина Ивановна Цветаева / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. — М. : Эллис Лак, 1994. — 640 с.
47. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы / Марина Ивановна Цветаева / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. — М. : Эллис Лак, 1994. — 592 с.
48. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения / Марина Ивановна Цветаева / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. — М. : Эллис Лак, 1994. — 816 с.
49. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Марина Ивановна Цветаева / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина]. — М. : Эллис Лак, 1994. — 720 с.
50. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Письма / Марина Ивановна Цветаева / вступ. ст. А. Саакянц; сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. — М. : Эллис Лак, 1995. — 800 с.

51. Шукшин Василий. Из рабочих записей / В. М. Шукшин // Студенческий меридиан. — 1989. — № 7. — С. 28–30.

### **Научные исследования**

52. Агранович, С. З. Стефанский, Е. Е. Миф в слове: продолжение жизни (Очерки по мифолингвистике) : монография. — Самара : Самар. гуманит. акад., 2003. — 168 с.

53. Ализаде, Афер Азер гызы. Женское мировосприятие и его художественная реализация в прозе современных русских и английских писательниц : монография / Афер Азер гызы Ализаде. — Баку : Мутарджим, 2017. — 160 с.

54. Ахшарумов, Н. Д. «Преступление и наказание», роман Ф. М. Достоевского / Н. Д. Ахшарумов // Литературная критика и эстетика. — Череповец : ЧГУ, 2019. — С. 147–172.

55. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Худ. лит., 1975. С. 447–483.

56. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.

57. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. — М : Изд-во АН СССР, 1955. — Т. 7. Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843–1846 / текст и коммент. В. С. Спиридонов при участии А. П. Могилянского; ред. Д. Д. Благой. — 799 с.

58. Бёртнес, Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» / Бёртнес Юстин // Проблемы исторической поэтики. — 1994. — № 3. — С. 361–377.

59. Богданов, К. А. Негры в СССР. Этнография мнимой диаспоры / К. А. Богданов // Антропологический форум. — 2014. — № 22. — С. 103–142.

60. Варламова, В. Н. Архетипический образ дерева в художественном тексте / В. Н. Варламова // Вопросы методики преподавания в вузе. — 2015. — № 4. — С. 256–260.
61. Ветловская, В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»: Монография / В. Е. Ветловская. — Л. : Худ. лит., 1988. — 208 с.
62. Гаврилов Д. А. К определению трикстера и его значимости в социо-культурной реальности // Первая Всероссийская научная конференция «Философия и социальная динамика XXI века: проблемы и перспективы», 15 мая 2006 г. [материалы]. — Омск : СИБИТ, ИПЭК, СРШБ (колледж). — 2006. — С. 359–368.
63. Гарипова, Г. Т. Календарь Москвы: «Собрание утончённых» и пространство Лондона в метасознании Хамида Исмаилова / Г. Т. Гарипова // *Genius loci* в литературе, искусстве, культуре: Сборник научных статей / Московский городской педагогический университет / сост. и ред. Э. Ф. Шафранская. — СПб. : Своё издательство, 2018. С. 71–85.
64. Горбов, Д. А. Леонид Леонов // Д. А. Горбов / Поиски Галатеи: Статьи о литературе. — М.: Федерация, 1929. — С. 152–181.
65. Гримова, О.А. Жанровая стратегия притчи в современном романе (М. Палей «Хор») / О.А. Гримова // Новый филологический вестник. — 2016. — № 4 (39). — С. 29–36.
66. Гуль, Р. Б. Георгий Иванов // Новый журнал. — 1955. — № 42. — С. 110–120.
67. Даниленко, Ю. Ю. Трансформация жанра рождественского рассказа в современной литературе (Д. Быков, Л. Петрушевская) / Ю. Ю. Даниленко // Проблемы исторической поэтики. — 2014. — № 12. — С. 587–599.
68. Деяк, Л. Беседа словенской переводчицы Лияны Деяк с Мариной Палей [электронный ресурс] / Лияна Деяк // Зарубежные записки. — 2007. — № 10. — С. 170–175.

69. Дмитренко, С. Ф. Художественное сознание Лескова: постигнутое и постигаемое / С. Ф. Дмитренко // Вопросы литературы. — 1985. — № 11. — С. 217–239.
70. Душечкина, Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина // СПб . : Санкт-Петербургский гос. университет, 1995. — 256 с.
71. Евлампиев, И. И. Петербург белых ночей в творчестве Ф. Достоевского / И. И. Евлампиев // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. — 2010. — № 3. — С. 225–233.
72. Ермолин, Е. А. Трансавангард как парадигма современной литературы / Е. А. Ермолин // Филологический класс. — 2011. — № 25. — С. 12–14.
73. Жирмунский, В. М. Байрон и Пушкин. — Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. — Л . : Наука, 1978. — 424 с.
74. Завельская, Д. А. Мотив чуда в изображении христианского праздника русской литературной традицией / Д. А. Завельская // Вестник славянских культур. — 2019. — № 1. — С. 125–140.
75. Захаров, В. Н. Имя автора — Достоевский: очерк творчества / В. Н. Захаров. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
76. Захарченко, М. О. Мотив чуда в святочном рассказе / М. О. Захарченко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2011. — № 1. — С. 93–97.
77. Звягина, М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX в.: монография / М. Ю. Звягина. — Астрахань : Изд-во Астрахан. гос. пед. ун-та, 2001. — 179 с.
78. Зелянская, Н. Л. Имя автора как знак художественной реальности (на материале романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди») / Н. Л. Зелянская // Вестник ЧелГУ. — 2008. — № 26. — С. 52–56.
79. Зенкин, С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. — Новое литературное обозрение. — 2018. — 368 с.

80. Золотых, Ю. Н. Синестезия сценарных имитаций Марины Палей / Ю. Н. Золотых // Жанровая модель русской драмы в новейшей парадигме гуманитарного знания. Материалы Международной научно-практической конференции. — Ставрополь : Изд-во Северо-Кавказский федеральный университет, 2019. — С. 59–66.
81. Зусева-Озкан, В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография. М. : Intrada, 2014. — 488 с.
82. Инь, Л., Свитенко, Н. В. «Маленький человек» Достоевского и Лу Синя / Л. Инь, Н. В. Свитенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 6–2 (84). — С. 252–257
83. Кириллова, О. А. Метафизика трансгрессивного Петербурга / О. А. Кириллова // Международный журнал исследований культуры. — 2020. — № 1 (38). — 47–78.
84. Клейман, Р. Я. Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» / Р. Я. Клейман. // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9 — Л. : Наука, 1991. — С. 223–231.
85. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и составл. В. И. Чулкова. Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. — 236 с.
86. Кувшинов, Ф. В. Тема Африки в русской литературе первой трети XX века / Ф. В. Кувшинов // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2015. — № 2. — С. 45–49.
87. Курочкина, А. В. Ремейк в современной системе жанров / А. В. Курочкина // НАУ. — 2020. — № 62–2 (62). — С. 55–57.
88. Латынина, А. Н. Достоевский и экзистенциализм / А. Н. Латынина // Достоевский — художник и мыслитель. — М. : Худ. лит., 1972. — С. 210–259.
89. Лейдерман, Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде / Н. Л. Лейдерман // Уральский филологический вестник. Серия: Русская



литература XX–XXI веков: направления и течения. — 2006. — Вып. 9. — С. 3–33.

90. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра : научное издание / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург, Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т., 2010. — 904 с.

91. Лисенкова, И. М. Ономастическое пространство повести М. Палей «Кабырия с Обводного канала» / И. М. Лисенкова // Вестник Академии знаний. — 2013. — №2 (5). — С. 85–92.

92. Лотман, Ю. М. Пушкин : Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин» / комментарий Ю. М. Лотман. — СПб . : Искусство-СПБ, 1995. — 847 с.

93. Лоуэнфельд, Д. Проблема переводимости стихотворений Пушкина / Д. Лоуэнфельд // Русский мир Пушкина (круглый стол). — Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2018, — № 1. — С. 227–238.

94. Макеева, С. Г., Михеенко, О. С. Календарные рассказы духовно-нравственной тематики как литературное явление / С. Г. Макеева, О. С. Михеенко // Ярославский педагогический вестник. — 2013. — № 4. — С. 243–246.

95. Максимов, С. В. Крестная сила; Рассказы из истории старообрядчества / С. В. Максимов. Собр. соч. Т. 17. — СПб ., 1912. — 332 с.

96. Маркова, Т. Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания / Т. Н. Маркова // Вопросы литературы. — 2011. — № 1. — С. 280–290.

97. Мароши, В. В. Авторский проект альтернативного литературного процесса : псевдопереводы Ф. Гримберг 1990-х гг. / В. В. Мароши // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2012. — № 2. — С. 26–38.

98. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М . : Наука, 1976. — 407 с.

99. Метаморфозы жанра в современной литературе: Сб. науч. тр. / отв. ред. Е. В. Соколова; сост.: Н. Т. Пахсарьян, А. А. Ревякина. — М., 2015. — 262 с.
100. Мирошниченко, Н. М. Автор и авторское сознание как литературоведческие категории / Н. М. Мирошниченко // Вопросы русской литературы. — 2014. — №27 (84). — С. 110–128.
101. Некрасова, И. В., Лапшина, Ю. В. Жанровые уточнения как заметная тенденция в русской литературе последних лет // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2018. — №3. — С. 347–350.
102. Немзер, А. С. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. / А. С. Немзер. — М. : Новое литературное обозрение, 1998. — 432 с.
103. Нечаенко, Д. А. История литературных сновидений XIX–XX вв.: фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX — начала XX в. : Литературное общество «Арзамас» ; В. А. Жуковский ; А. С. Пушкин ; Н. В. Гоголь ; И. А. Гончаров ; И. С. Тургенев ; Ф. М. Достоевский ; Н. С. Лесков ; И. А. Бунин ; Л. Н. Андреев ; И. С. Шмелёв / Дмитрий Нечаенко. — М. : Унив. кн., 2011. — 783 с.
104. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. — М. : РГГУ, 2002. — 680 с.
105. Осьмухина, О. Ю. Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе / О. Ю. Осьмухина // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — 2009. — № 1. — С. 52–57.
106. Пастухова, Е. Е. «Женская проза» в отечественной и англоязычной литературной критике / Е. Е. Пастухова // Вестник ВятГУ. — 2008. — № 2. — С. 158–164.
107. Плохарская, М. А. Метафизика любви и «Мысль сердечная» как константы в изображении «Маленького человека»: Гоголь, Достоевский, Чехов / М. А. Плохарская // Известия Дагестанского государственного

педагогического университета. Серия «Общественные и гуманитарные науки». — 2009. — № 2. — С. 86–94.

108. Погребная, Я. В. Категория двойничества в петербургском романе Марины Палей «Дань саламандре» / Я. В. Погребная // *Colloquium-journal*. — 2021. — № 11 (98). — С. 58–60.

109. Поэтика заглавия : сб. науч. тр. / ред.-сост.: А.Н. Андреева, Г.В. Иванченко, Ю.Б. Орлицкий. — М. ; Тверь : Рос. гос. гуман. ун-т, Твер. гос. ун-т. : Линия Принт, 2005. — 336 с.

110. Прасолова, Ю. В. Творчество В. Л. Вещунова в контексте современной российской прозы о «маленьком человеке» / Ю. В. Прасолова // *Вестник Череповецкого государственного университета*. — 2016. — № 1 (70). — С. 63–68.

111. Радин, Пол. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / перевод с англ. В. В. Кирющенко под ред. А. В. Тавровского / Пол Радин. — СПб. : Евразия, 1999. — 288 с.

112. Ремизова, М. С. Детство героя. Современный повествователь в попытках самоопределения / М. С. Ремизова // *Вопросы литературы*. — 2001 — № 2. — С. 3–20

113. Салтыков, А. Б. О чуде // *Богословский сборник*. III. Православный Свято-Тихоновский богословский институт. — М., 1999. С. 275–283.

114. Самарин, Ю. Ф. Сочинения. Т. XII. Письма. 1840–1853 [Издатель П. Д. Самарин; примечания составлены при участии Н. П. Чулкова]. — М., 1911. — 478 с.

115. Семьян, Т. Ф. Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы / Т. Ф. Семьян // *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*. — 2016. — № 1. — С. 142–146.

116. Серова, З. Н. Роман и его жанровые модификации в контексте современной литературы / З. Н. Серова // Вестник КазГУКИ. — 2015. — № 2–2. — С. 117–120.
117. Сидоров, Е. Ю. О Марине Палей // Сидоров Е. Ю. Необходимость поэзии: Критика. Публицистика. Память. — М. : Гелеос, 2005. — С. 299–300.
118. Сизых, О. В. Поэтика современного российского рассказа / О. В. Сизых // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. — 2012. — № 2. — С. 123–129.
119. Сирипля, М. А. Художественное и языковое оформление литературного ремейка / М. А. Сирипля // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 11–1 (77). — С. 37–41.
120. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках / А. П. Скафтымов / сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. — М. : Худ. лит., 1972. — 543 с.
121. Смирнова, А. И. Локус дома в современной русской прозе / А. И. Смирнова // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. — 2015. — № 3 (19). — С. 8–14.
122. Созина, Е. К. Жанровые вариации в творчестве М. Палей и метаморфозы «Петербургского романа» / Е. К. Созина // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». — 2011. — № 4. — С. 97–105.
123. Созина, Е. К. Петербургский роман Марины Палей / Е. К. Созина // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. — 2012. — № 1. — С. 178–185.
124. Толстой, Н. И. Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. — М. : Индрик, 2003. — 622 с.
125. Топоров, В. Н. Из истории балто-славянских языковых связей: анчутка / В. Н. Топоров // Baltistica IX(1). — 1973. — С. 29–44.

126. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. — СПб. : Искусство-СПБ, 2003. — 616 с.
127. Тынянов, Ю. Н. О литературной эволюции // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. С. 270–281.
128. Узбекова, Г. Ф. Сон как литературный приём в концепции Р. Г. Назирова / Г. Ф. Узбекова // Назировский архив. — 2015. — № 1 (7). — С. 172–179.
129. Фесенко, Э. Я. К вопросу о специфике женской прозы / Э. Я. Фесенко // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. — 2022. — № 3. — С. 105–111.
130. Фохт, У. Р. Лермонтов: Логика творчества. — М.: Наука, 1975. — 189 с.
131. Хасиева, М. А. Петербург Достоевского: семиотика городского пространства в контексте развития петербургского текста / М. А. Хасиева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 3 (69). — Ч. 3. — С. 45–47.
132. Ценностные основы национальной картины мира в русской литературе: монография / отв. ред. и сост. И. А. Киселева. — М. : ИИУ МГОУ, 2019. — 312 с.
133. Чупринин, С. И. Марина Палей // Русская литература сегодня: Путеводитель / С. И. Чупринин. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. С. 213–214.
134. Шеметова, Т. Г. Мифологема «потомок негров» как значимый элемент пушкинского мифа в литературе XX века / Т. Г. Шеметова // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. — 2011. — № 1. — С. 35–41.
135. Шенле, А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840 / Андреас Шенле [пер. с англ. Д. Соловьева]. — СПб. : Академический проект, 2004. — 271 с.
136. Шкловский, Виктор. О теории прозы / В. Б. Шкловский. — М.: Федерация, 1929. — 266 с.

137. Шкловский, В. Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете / В. Б. Шкловский. — М. : Советский писатель, 1981. — 352 с.

138. Эйхенбаум, Б. М. Роман-лирика / Б. М. Эйхенбаум // О литературе: Работы разных лет. — М.: Советский писатель, 1987. — С. 351–352.

139. Юнг, К. Г. Психология образа трикстера // Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / К. Г. Юнг. — Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. — С. 338–356.

140. Якушева, Г. В. Растерянное поколение: молодой герой современной литературы в поисках опоры / Г. В. Якушева // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. — 2019. — № 3 (38). — С. 187–196.

#### **Литературная критика**

141. Анкудинов, К. Н. Мозговая Африка / К. Н. Анкудинов // Литературная Россия. — 2009. — 11 декабря. — С. 10.

142. Беляков, С. С. Правда, увиденная своими глазами (Россия сквозь разную оптику). Глава: Сквозь оптический прицел / С.С. Беляков // Новый мир. — 2008. — №1. — С. 159–171.

143. Беляков, С. С. Призрак титулярного советника / С. С. Беляков // Новый мир. — 2009. — № 1. — С. 139–155.

144. Беляков, С. С. Человек бунтующий, или Марина в Зазеркалье. Марина Палей / С. С. Беляков // Вопросы литературы. — 2011 — № 1. — С. 159–175.

145. Боровиков, С. Г. Неизвестная заря. Рецензия на книгу М. Палей «Месторождение ветра» / С. Г. Боровиков // Новый мир. — 1998. — № 12. — С. 222–226.

146. Вайнштейн, А. Л. Свобода дара или дар свободы. Рецензия на книгу «Месторождение ветра» / А. Л. Вайнштейн // Международная еврейская газета. — № 27–28. — С. 6.

147. Георгиевская, Е. Н. «Я люблю понятные». Беседовал В. Ширяев / Е. Н. Георгиевская // Урал. — 2010. — № 11. — С. 233–238.
148. Данилкин, Л. А. О романе Марины Палей «Klemens» / Л. А. Данилкин // Афиша. — 2007. — 19 ноября.
149. Ермолин, Е. А. В тени Набокова. Беспощадное отчаяние / Е. А. Ермолин // Новый мир. — 2005. — № 10. — С. 166–174.
150. Журавлёв, Д. А., Сорокина, Л. А. Лечить болезнь или больного? / Д. А. Журавлёв, Л. А. Сорокина // Кунсткамера. — 2010. Т. 16. — № 3. С. 343–345.
151. Комаров, К. М. Сольная партия: Рецензия на роман «Хор» / К. М. Комаров // Новый мир. — 2011. — № 10. — С. 188–193.
152. Костырко, В. С. Канон в горниле рефлексии / В. С. Костырко // Знамя. — 2012. — №12. — С. 166–176.
153. Кузнецова, А. Klemens / Анна Кузнецова // Знамя. — 2008. — №7. — С. 231.
154. Кучерская, М. А. Не всё пропало. Рецензия на книгу «Отделение пропащих» / М. А. Кучерская // Новый мир. — 1992. — № 6. — С. 238–240.
155. Морозова, Т. Ускользящее месторождение сюжетов / Т. Морозова // Дружба народов. — 1998. — № 8. — С. 218–220.
156. Ремизова, М. С. По поводу Мёртвого моря. Новая проза Марины Палей в журнале «Волга» / М. Ремизова // Независимая газета. — 2000. — 18 мая. — С. 7.
157. Рубанова, Н. Ф. Знакомьтесь: KLEMENS — verite toute nue. Рецензия на роман «Klemens» / Н. Ф. Рубанова // Литературная Россия. — 2006. — 20 октября. — № 42. — 12–13.
158. Рубанова, Н. Ф. Каждый получает такую Марину Палей, какую заслуживает / Н. Ф. Рубанова // Новое время. — 2006. — 17 октября. — № 42. — 35.

159. Рубанова, Н. Ф. Стойкий оловянный солдатик русской литературы. Из переписки с Мариной Палей / Н. Ф. Рубанова // Литературная Россия. — 2007. — 19 января. — № 2. — С. 12–13.

160. Сафронова, Е. В. Марина Палей. Рая & Аад. Повесть о Рае и Аде / Елена Валентинова Сафронова // Знамя. — 2009. — № 6. — С. 216–218.

161. Сафронова, Е. В. Роман Марины Палей Klemens / Елена Валентинова Сафронова // Знамя. — 2008. — № 9. — С. 213–215.

162. Созонова, А. Ю. «Одна за всех — из всех — противу всех». Рецензия на роман «Хор» / А. Ю. Созонова // Урал. — 2011. — № 10. — С. 222–224.

163. Татаринов, А. В. Вперёд, к русскому неомодернизму / А. В. Татаринов // Наш современник. — 2021. — № 9. — С. 233–249.

164. Чайковская, В. И. Лицом к стене. Рецензия на книгу «Месторождение ветра» / В. И. Чайковская // Литературная газета. — 1998. — 29 апреля. — С. 12.

165. Эпштейн, М. Н. О новых тенденциях поставангардизма / М. Н. Эпштейн // Новый мир. — 1989. — №12. — С. 222–235.

### **Диссертации и авторефераты диссертаций**

166. Абашева, М. П. Русская проза в конце XX в. : Становление авторской идентичности : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. / Абашева Марина Петровна. — Екатеринбург, 2001. — 409 с.

167. Дмитренко, С. Ф. Идеино-эстетические функции вымысла в творчестве Н. С. Лескова: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Дмитренко Сергей Фёдорович. — М., 1986. — 231 с.

168. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Журчева Ольга Валентинова. — Самара, 2009. — 485 с.



169. Заржецкий, В. В. Традиции балагана в русской современной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Заржецкий Василий Владимирович. — Москва, 2006. — 23 с.

170. Кобзева, Н. В. Языковая репрезентация информационного поля метель в художественном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Кобзева Наталия Викторовна. — Тамбов, 2012. — 224 с.

171. Комиссарова, У. А. Образ трикстера в модернистской и постмодернистской романной традиции: М. А. Булгаков, Борис Акунин : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Комиссарова Ульяна Александровна. — Москва, 2018. — 22 с.

172. Назаренко, О. В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Назаренко Оксана Вячеславовна. — Ярославль, 2009. — 189 с.

173. Насрутдинова, Л. Х. «Новый реализм» в русской прозе 1980–90-х годов : концепция человека и мира : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Насрутдинова Лилия Харисовна. — Казань, 1999. — 233 с.

174. Нечаенко, Д. А. Художественная природа литературных сновидений : русская проза XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Нечаенко Дмитрий Александрович. — М., 1991. — 293 с.

175. Николаева, А. А. Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX век : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Николаева Алла Александровна. — М., 2015. — 25 с.

176. Решетникова, В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Решетникова Валерия Вячеславовна. — Москва, 2009. — 164 с.

177. Савченко, Т. Д. Литература путешествий о Кавказе второй половины XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Савченко Татьяна Дмитриевна. — Краснодар, 2009. — 202 с.

178. Семеницкая, О. В. Поэтика сюжета в драматургии Нины Садур : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Семеницкая Ольга Владимировна. — Самара, 2007. — 224 с.

179. Сипко, Ю. Н. Экзистенциальное содержание петербургской прозы конца XX века : дис... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сипко Юлия Николаевна. — Ставрополь, 2006. — 224 с.

180. Удянская, И. Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Удянская, Ирина Фёдоровна. — Москва, 2006. — 180 с.

181. Шейко-Маленьких, С. И. Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х годов мир как текст: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Шейко-Маленьких Софья Ивановна. — Санкт-Петербург, 2004. — 162 с.

#### **Учебно-методическая и справочная литература**

182. Гашева, Н. В. Художественные структуры индивидуальных текстов русской прозы (рубеж XX — XXI веков) : учебное пособие / Н. В. Гашева. — Пермь : Перм. гос. ун-т, 2009. — 102 с.

183. Журчева, О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учебное пособие / О. В. Журчева. — Самара : СамГПУ, 2001. — 184 с.

184. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 — русский язык и литература / В. В. Заманская. — М. : Флинта: Наука, 2002. — 302 с.

185. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. — М. : Intrada, 2004. — 560 с. (ИНИОН РАН).

186. История русской литературы XX века. Первая половина [Электронный ресурс] : учебник: в 2 кн. — Кн. 2 : Personalia / Л. П. Егорова, А. А. Фокин, И. Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л. П. Егоровой. — 2-е изд., перераб. — М. : ФЛИНТА, 2014. — 468 с.

187. Кузнецов, С. А. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. — М . : Рипол-Норинт ; СПб . : Рипол-Норинт, 2008. — 959 с.
188. Мелетинский, Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь / главный редактор Е. М. Мелетинский. — М . : Сов. энц., 1990. — С. 634–640.
189. Пospelов, Г. Н. Введение в литературоведение : учеб. для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Пospelов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др.; под ред. Г. Н. Пospelова. — 3-е изд., испр. и доп. — М . : Высш. шк, 1988. — 528 с.
190. Пospelов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. — М . : Просвещение, 1972. — 271 с.
191. Россия — новые страницы: 100 писателей России: Биобиблиографический справочник. — Frankfurt, 2003. — 222 с.
192. Русская литература XX века в зеркале критики : хрестоматия для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / сСост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Кякшто; предисл. М. А. Черняк. — СПб . : Филологический факультет СПбГУ; М . : Издательский центр «Академия», 2003. — 656 с.
193. Русская проза рубежа XX–XXI века : учебное пособие / под ред. Т. М. Колядич. — М . : Флинта : Наука, 2011. — 520 с.
194. Словарь имен / Составитель Г. Квита. — М . : ИЧП «Кучково поле», 1997. — 347 с.
195. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / В. Е. Хализев. — 6-е изд., испр. — М . : Издательский центр «Академия», 2013. — 432 с.
196. Шафранская, Э. Ф., Гарипова, Г. Т. Локальные тексты в русской литературе: Учебн. пособие для вузов / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова. — М.: Юрайт, 2022. — 109 с.
197. Энциклопедия литературных героев: Русская литература второй половины XIX века / под общей редакцией Е. А. Шкловского / Е. А.

Шкловский. — М. : Олимп; ООО «Изд-во АСТ», 1997. — 768 с.

### **Литература на иностранных языках**

198. Heaton, Julia. Russian Women's Writing: Problems of a Feminist Approach, with Particular Reference to the Writing of Marina Palei // *The Slavonic and East European Review*. — 1997. — Vol. 75. № 1. — P. 63–85. (In English).

### **Интернет-ресурсы**

199. Александров, Н. Д. Вольные заметки о литературном процессе [Электронный ресурс] / Н. Д. Александров // *Старое литературное обозрение*. — 2001. — № 2. — Режим доступа: / <https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/volnye-zametki-o-literaturnom-proczenne.html>

200. Беззубцев-Кондаков, А. Е. Наш человек в коммуналке [Электронный ресурс] / А. Е. Беззубцев-Кондаков // *Урал*. — 2005. — № 10. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/ural/2005/10/nash-chelovek-v-kommunalke.html>

201. Беляков, С. С. Мои лауреаты 2009-го года [Электронный ресурс] / С. С. Беляков // *Частный корреспондент*. — 2009. — 24 декабря. — Режим доступа: [https://web.archive.org/web/20211019210106/http://www.chaskor.ru/article/moi\\_1\\_aureaty\\_2009\\_goda\\_kritika\\_eto\\_kritika\\_13747](https://web.archive.org/web/20211019210106/http://www.chaskor.ru/article/moi_1_aureaty_2009_goda_kritika_eto_kritika_13747)

202. Беляков, С. С. Национальные бестселлеры? [Электронный ресурс] / С. С. Беляков // *Взгляд*. — 2008. — 6 мая. — Режим доступа: <https://vz.ru/culture/2008/5/6/165517.html>

203. Беляков, С. С. Палей, мерцающий в сосуде [Электронный ресурс] / С. С. Беляков // *Частный корреспондент*. — 2009. — 14 мая. — Режим доступа: [https://web.archive.org/web/20211204161318/http://www.chaskor.ru/article/palej\\_mertsayushchij\\_v\\_sosude\\_6320](https://web.archive.org/web/20211204161318/http://www.chaskor.ru/article/palej_mertsayushchij_v_sosude_6320)

204. Беляков, С. С. Снайпер с Обводного канала [Электронный ресурс] / С. С. Беляков // Взгляд. Деловая газета. — 2008. — 31 августа. — Режим доступа: <https://vz.ru/culture/2008/8/31/202400.html>

205. Елифёрова, М. В. «Дон Кихот как невидимая женщина». О романе Марины Палей «Дань саламандре» / М. В. Елифёрова // Совместная рубрика «Горького» и Фонда Генриха Бёлля. — 2020. — 19 ноября. — Режим доступа: <https://gorky.media/context/don-kihot-kak-nevidimaya-zhenshhina-dan-salamandre-mariny-palej/>

206. Захаров, В. Н. Что открыл Достоевский в «Бедных людях»? / В. Н. Захаров // Достоевский и современность: тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». — 1989. — С. 37–41. — Режим доступа: <https://portal-slovo.ru/philology/37165.php> (11.03.2021).

207. Костырко, В. С. Искоренение дара, или О писателях тонких и толстых [Электронный ресурс] / В. С. Костырко // Русский Журнал. — 2012. — 7 ноября. — Режим доступа: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Iskorenenie-dara-ili-O-pisatelyah-tonkih-i-tolstyh>

208. Костырко, В. С. «Жертвоприношение. О новом романе Марины Палей [Электронный ресурс] / В. С. Костырко // Русский Журнал. — 2012. — 21 апреля. — Режим доступа: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/ZHertvoprinoshenie.-O-novom-romane-Mariny-Palej>

209. Костырко, С. П. Русская нота. Рецензия на роман «Хор». Три книги от Сергея Костырко [Электронный ресурс] / С. П. Костырко // Русский Журнал. — 2012. — 20 января. — Режим доступа: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Tri-knigi-ot-Sergeya-Kostyrko2>

210. Мехтиев, В. Г. Ещё о символах Санкт-Петербурга в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» [Электронный ресурс] / В. Г. Мехтиев // Studia Humanitatis. — 2021. — № 3. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/esche-o-simvolah-sankt-peterburga-v-romane-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie>

211. Ономастический онлайн-словарь Суперанской / Ономастические онлайн-словари русского языка [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://lexicography.online/onomastics/%D1%84/%D0%A4%D0%BE%D0%BC%D0%B0>

212. Панн, Л. Стиховловложение. О поэзии Марины Палей [Электронный ресурс] / Лиля Панн // Интерпоэзия. — 2013. — № 2. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2013/2/stihovlozhenie.html>

213. Рубанова, Н. Ф. Welcome: Марина Палей представляет [Электронный ресурс] / Н. Ф. Рубанова // Мecenат и мир. — 2008. — № 37–40. — Режим доступа: <http://mecenat-and-world.ru/37-40/rubanova1.htm>

214. Сенчин, Р. В. Если слушать писателей, всё развалится [Электронный ресурс] / Р. В. Сенчин — Режим доступа: <https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html>

215. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Чудинова [Электронный ресурс]. — 1910. — Режим доступа: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwwords/34117/%D0%A1%D0%9F%D0%9B%D0%98%D0%9D](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwwords/34117/%D0%A1%D0%9F%D0%9B%D0%98%D0%9D)

216. Словарь-справочник по коневодству и конному спорту / под ред. Д. Я. Гуревич, Г. Т. Рогалев. [Электронный ресурс]. — М . , 1991. — Режим доступа: [https://horse\\_breeding\\_directory.academic.ru/1156/%D0%A1%D0%9F%D0%9B%D0%98%D0%9D%D0%A2](https://horse_breeding_directory.academic.ru/1156/%D0%A1%D0%9F%D0%9B%D0%98%D0%9D%D0%A2)

217. Топоров, В. Л. Большая жратва Жоры Жирняго [Электронный ресурс]. — Взгляд. — 2008. — 14 июня. — Режим доступа: <https://vz.ru/columns/2008/6/14/177259.html>

**Фильмы**

218. Фильм «Second Egyptian» (по сценарной имитации «Второй египтянин») — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Iv0zYiE-0Z4>

219. Фильм «Long distance» (по одноимённой сценарной имитации) — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=tzycZiSo1xE>