

УДК 82.161.1(091)(092)"19"

## СОВЕТСКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛОКУСЫ В РОМАНЕ Е.ПОПОВА «ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ “ЗЕЛЕННЫХ МУЗЫКАНТОВ”»

**Наталья Александровна Полякова**

соискатель кафедры русской литературы

Пермский государственный университет

Пермь, ул.Петропавловская, д.91, кв.13. E-mail: [PolyaNa0105@yandex.ru](mailto:PolyaNa0105@yandex.ru)

Обращаясь к рассмотрению советских культурных локусов в романе-комментарии Е.Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”», автор статьи исходит из того факта, что именно советская культурная ситуация формировала отношение писателя к культуре в целом и к культуре в ее специфическом – советском – варианте. В статье рассматривается система геокультурных образов советской эпохи сквозь призму пространственно-географических координат, обозначенных на «карте» романа. На примере архетипических образов, «знаков» советской культуры, выявляются художественные закономерности моделирования культурного пространства Е.Поповым.

**Ключевые слова:** архетип; советская культура; культурный локус; топографическая модель; геокультурное пространство; субкультура.

Проза Евгения Попова – заметное явление современной русской литературы. В немалой степени интерес к писателю обусловлен его репутацией в советское время как «антисоветчика» и диссидента, который в 1979 г. вместе с Василием Аксеновым и Венедиктом Ерофеевым был исключен из Союза писателей за выпуск знаменитого альманаха «Метрополь». В настоящее время этот интерес связан также и с принадлежностью Е.Попова к постмодернизму как весьма неординарному культурному явлению.

В творчестве писателя можно выделить устойчивый круг образов и мотивов, который отражает индивидуальное авторское восприятие отдельных архетипов, формирующих целостное «геокультурное пространство». Проблема образного преломления социально-культурных особенностей географического пространства в художественной литературе приобрела в последнее десятилетие особую актуальность. В связи с этим можно назвать исследования О.А.Лавреновой, Д.Н.Замятина, В.Л.Каганской, Г.Д.Гачева и многих других. Одним из центральных в литературоведческой терминологии стало понятие «геокультурного ландшафта», обозначающее результат «процесса «переплавления» определенной культурой географической информации в семиотическую систему», «информационно-семантическую форму существования культуры в пространстве» [Лавренова 1998: 7].

«Подлинная история “Зеленых музыкантов”», написанная в 1997 г/, представляет собой роман о писателе, или метароман, главным персонажем которого является сам Евгений Попов, и имеет авторский подзаголовок – «роман-комментарий». При этом сам рассказ о писателе нарочито непритязателен и составляет малую часть текста романа, а основное место занимает обширный комментарий этого рассказа, снабженный подробнейшими деталями, погружающими читателя в атмосферу, быт, социальные условия и культурную жизнь советского периода. Подобная повествовательная форма ярко демонстрирует современную тенденцию к изменению жанрового качества метапрозы, отмечаемую литературоведами: «...рассказ о писателе становится простой условностью, «рамка» разрастается уже не только до самостоятельного сюжета, но составляет само существо романа <...> Метапроза сохраняет свою структуру, все больше изменяя внутреннее наполнение <...> Эволюция романа о писателе как наиболее внятно выраженной модели писательского самосознания демонстрирует, кроме того, изменение не только внутрилитературной, но – шире – культурной ситуации в целом» [Абашева 2001: 56].

Между тем проблема взаимоотношений писателя-постмодерниста с культурой является, на наш взгляд, чрезвычайно актуальной и требует к себе особого внимания. Как сказано писателем в

предисловии, «основной целью этой книги, написанной на исходе века и тысячелетия, является демонстрация грядущему поколению молодежи страданий и ошибок их «промотавшихся отцов» (М.Ю.Лермонтов)» [Попов 2003: 7]<sup>1</sup>. Именно советская культурная ситуация, представляя собой ближайшее, непосредственное окружение писателя, формировала его отношение к культуре в целом и программировала направление и характер его апелляций к иным, более далеким культурным пластам. Система пространственных образов в произведении является производной от индивидуальной «пространственной биографии» автора, от социальных и культурных традиций, в русле которых развивается его творчество.

Весь текст «Подлинной истории “Зеленых музыкантов”» культуросоцентричен и представляет собой целостное семантическое поле с заметно представленной специфической областью советских смыслов. Акцент в романе поставлен на многообразии форм существования советской культуры, что позволяет упорядочить соответствующий материал и дает возможность рассмотреть рассредоточенные в тексте Е.Попова «советские» значения как последовательную систему, функционирующую в рамках специфического советского культурного пространства.

Само это пространство представляет собой «огромную страну» со «смещенными координатами», как на картах, которые выдавали геологам, чтобы они «...не знали своего *конкретного* места, а знали лишь *относительное* <...> Дело в том, что советская власть, боясь *обобщений*, параллельно терпеть не могла *конкретизации* и вечно играла в *непонятное*...» (курсив автора – Н.П.) (с.94). Однако автор не желает играть с советской властью по устанавливаемым ею правилам и всем своим текстом демонстрирует упорное стремление именно к *конкретизации* и *локализации* в изображении культурного пространства советской эпохи, видя за каждым ее явлением и событием точные имена и названия.

Назвать явления своими именами означает для писателя вскрыть их внутреннюю сущность, показать истинный смысл происходившего, разоблачить игру. Разоблачение осуществляется по признаку «настоящее» (истинное) – ненастоящее (фальшивое): «У А.Вознесенского есть стихотворение о том, как он включил водопроводный кран и из него пошла ржавая вода. «Я дождусь, пойдет настоящая!» – восклицал поэт, и огромная страна понимала, на что он намекает» (с.93-94). Такое настоящее искусство представлено Е.Поповым в виде субкультуры; ненастоящее, суррогатное – в виде культуры официальной, порожденной и поощряемой властью.

Следует отметить, что каждой форме культуры соответствует у писателя определенный тип речевой коммуникации героев. Таким образом, язык становится одним из важных средств разоблачения идеологических советских симулякров: «Глагол “поверить” в лживой стране имел какой-то идеолого-мистический смысл. Например, в газетной статье писали о том, как плохо шли дела где-нибудь на заводе, завод не выполнял план, подводил “смежников”, но потом пришел новый парторг и путем словесных манипуляций ухитрился сделать так, что “коллектив поверил в себя” и стал “передовым” (курсив автора. – Н.П.) (с.165). Несоответствие между означающим и означаемым в языке советского официоза отмечено лингвистами: «Советологи активно занимаются двумя сферами политической коммуникации. Первая из них – это официальная политическая коммуникация в Советском Союзе (соответствующий ей вариант языка нередко определяют как советский «новояз», «бюрократический» язык, «тоталитарный» язык, «официоз», «казенный» язык, «деревянный» язык и др.). Использование этой формы коммуникации нередко воспринималось как своего рода способ проявления лояльности к властным структурам и в то же время как признак лингвистической и идеологической ограниченности, как показатель несоответствия западным представлениям об искренности, свободе и справедливости» [Будаев, Чудинов 2009: 20].

А вот, по словам автора, «образчик вульгарно-социологического мышления, которым грешили “шестидесятники”, смешанный с блатной сибирской лексикой» (с.247), то есть исполненный скрытого драматизма и неподдельной искренности язык субкультуры: «Выплянешь на одной ниточке положенный по уму срок, выше поднимешься» (с.43). Такой тип речевой коммуникации, по мнению исследователей, содержит в себе латентную форму протеста: «Вторая сфера постоянного внимания советологов – это коммуникативная практика диссидентов, “эзопов язык” и иные формы языкового сопротивления (при их характеристике используют термины “анти тоталитарный” язык, “сокровенный” язык, “подпольный” язык, “антисоветский” язык, лексика неравенства и др.). Использование такой формы коммуникации служило своего рода знаком несогласия с официальной идеологией, неприятия коммунистических ценностей и оппозиционности к существующей в СССР политической системе. Многие специалисты отмечают, что существование подобной политической диглоссии – яркая отличительная черта тоталитарного дискурса» [Будаев, Чудинов 2009: 20].

Все культурное пространство в своем произведении писатель конструирует по принципу: чем ближе к центру – тем официальнее и фальшивее, а все настоящее, истинно талантливое и достойное располагается по периферии. Роман «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» в этом отношении особенно показателен, так как осмысление «ландшафтно-культурных» и «ландшафтно-мифологических» примет художественного пространства Советского Союза мотивировано в нем двумя главными составляющими: Москвой и городом К., «стоящим на великой сибирской реке Е., впадающей в Ледовитый океан» (с.62). Специфика авторского восприятия культурного ландшафта обусловлена четкой пространственной дифференциацией, выраженной в категориях «центр» (Москва) и «периферия» (родина, «город К.») и принадлежностью автора к «периферийному» геокультурному «ареалу».

«Город К., стоящий на великой сибирской реке Е., впадающей в Ледовитый океан», становится точкой отсчета духовных координат героя. За данным локусом закреплено совершенно определенное значение: город К. – не только место рождения, но и начало духовной самоидентификации героя, своеобразный нравственный ориентир в его дальнейшем «путешествии» по стране и жизни. Этот образ, проходя через все произведение, семантически связан с мотивом возвращения героя на свою «малую» родину, к духовным и нравственным истокам. Постоянно повторяясь, он придает повествованию концентрическую структуру и является как композиционным, так и идейным центром романа – центром культуры в самом широком, общеродовом ее понимании как духовной сферы жизни. Также «город К., стоящий на великой сибирской реке Е., впадающей в Ледовитый океан», становится в романе воплощением русской периферии, где в силу ее удаленности от центра почти бесконтрольно и потому относительно свободно развивается народная культура как одна из форм субкультуры, представленная в тексте в виде острых политических анекдотов о Хрущеве и Брежнев и хлестких частушек о них же.

Пространственное перемещение героя из города К. в Москву есть продолжение освоения им культурного пространства. Характерно, что это движение происходит с востока на запад, к центру европейской цивилизации и культуры. Однако герой ясно отдает себе отчет в том, что такое направление не только перспективно и прогрессивно для его творческой жизни, но и чревато определенными духовными потерями. В связи с этим преодоление им расстояния можно рассматривать как преодоление сомнений в истин-

ности нравственных ориентиров и эстетических критериев, приближение к человеческой и творческой зрелости. Конфликт между сибирским городом К. и Москвой разворачивается в произведении как конфликт молодого писателя-провинциала и официальной «имперской культуры» с ее чванливыми советскими центрами Москвой и Питером, куда непременно требовалось приехать, чтобы хоть как-нибудь «состояться» (с.173).

Понятие «советский культурный центр» имеет в романе еще более конкретные топографические указания: Литературный институт имени А.М.Горького на Тверском бульваре; дачный поселок «функционеров Союза писателей» Переделькино; Лаврушинский переулок, где живет В.Катаев; Цветной бульвар, на котором находится редакция «Литературной газеты». В описании Москвы доминируют топонимические знаки, активизирующие в сознании читателя идеологические центры, которые несут информацию о механизмах функционирования советской культуры и литературы в частности. Каждый из перечисленных локусов связан в сознании героя с чувством отверженности и униженности. Например, Литинститут: «Я туда поступал два раза. Первый раз, в 1963-м, мне даже не позволили сдать документы, так как у меня тогда не было *рабочего стажа*. В те годы власть вдруг решила, что для получения гуманитарного образования юный гражданин страны обязательно должен *повариться в рабочем котле*, ...что предостережет его от *разложения* при общении с сильнодействующими ядами – буржуазной философией, филологией, литературой. Второй раз, в 1974-м <...> в Литинституте я получил за непристойные, с точки зрения комиссии, рассказы тройки, двойки, единицы и к творческому конкурсу допущен не был...» (курсив автора – Н.П.) (с.63-64).

Лаврушинский переулок вызывает в памяти героя воспоминание об еще одном унижительном событии: «В 1969 году я послал из города К., стоящего на великой сибирской реке Е., впадающей в Ледовитый океан, рассказы в Москву, в Лаврушинский переулок на домашний адрес Катаева. К моему удивлению, я вскоре получил ответ, писанный <...> рукой мэтра, который общал мне следующее: <...> что мои рассказы показали ему талантливыми и потому он все же отвечает мне; хотя крайне огорчен моей писательской грубостью и малой изобретательностью <...> и что он рекомендует мне ни в коем случае не бросать мою «основную работу» и попытаться писать более изящно, иначе с меня не будет никакого толку» (с.245-246), «...Катаев же к тому времени отличился созданием новых виртуозных

текстов, которые я недавно перечел и свидетельствую: это литература *на все времена*, а также подписанием различных «открытых писем» против «отщепенцев» и за родную коммунистическую партию, начисто опровергающих тезис о несовместимости гения и злодейства» (курсив автора – Н.П.) (с.246).

Кроме В.Катаева, представителями советского литературного официоза в глазах Е.Попова являются также «особенно усердствовавший в обличениях недалекий» Феликс Кузнецов, Сергей Михалков и Юрий Бондарев, определявшие на собраниях СП «глубину падения таких подонков, как мы» с Вен.Ерофеевым (с.209). Когда Феликс Кузнецов, первый секретарь Московской писательской организации, «в очередной раз вызвал меня на допрос с целью подписания «покаянки», я ответил, что мы занимаемся только литературой, а не политикой. «Но ведь литература – это часть политики», – возразил Ф.Кузнецов» (с.105). В этих словах четко определены место и функция литературы и искусства в целом на всем культурном пространстве тоталитарного государства.

Е.Попов в своей книге воспроизводит коллективный портрет советского писателя («совписа»): «...совпис – это определенный вид или класс, который стоит у кассы, живет в Переделкино, лечится в закрытой поликлинике, пишет доносы и советские книги, клеймит на собрании «отщепенцев» (с.243). Степень «талантливости» среднестатистического советского писателя определяется, по классификации автора, следующими показателями: «...в Союз [писателей] приняли, в ЦДЛ пускают, путевку в Переделкино и Коктебель дают, книжки худо-бедно печатают, на собрания и «дни литературы» приглашают» (с.248). А комплексная характеристика советской культуры в оценке Е.Попова выглядит следующим образом: «Путаница в понимании разницы между целью и итогом. Уверенность, что мир – конечен. Желание узаконить целесообразность абсурда. Атеизм» (с.251). Москва в этом контексте выступает идеологическим оплотом официальной советской культуры и одновременно антиподом истинного творчества, всего живого, свободного и *по-настоящему* талантливого.

Живой творческий процесс развивается на периферии, являющейся, как уже было сказано, носительницей неконтролируемой народной культуры. К представителям этой культуры относится и сам автор – выходец с периферии. Вот как он определяет свое «личное» культурное, духовное пространство: «Вот одна ветвь моей семьи пришла в Сибирь с Азовского моря, из Таганрога. А кто там жил? Греки. Не оттого ли, когда я обрюзг, оброс и постарел, встреченный

мною около Белорусского вокзала образованный пьяница крикнул мне: «Здорово, Одиссей!»? С другой стороны, у нас в семье имела легенда, что моя прапрабабушка по отцу была, как я это запомнил с детства, «ясяшной татаркой», то есть крещеной «коренной сибирячкой» в буквальном смысле этого слова, принадлежавшей к маленькой национальности «кеты», которых нынче осталось около пяти тысяч человек и чьей столицей являлся город Туруханск, место ссылки т.Сталина и К» (с.282). Отождествление себя с Одиссеем указывает на условность для героя такого понятия, как пространство. В его мирообразе отсутствуют границы, он свободен в овладении культурным пространством и практически ничем не ограничен в своем творчестве. Он сам выбирает направление движения, сам ищет на карте мира наиболее подходящее место для того или иного поступка или произведения.

Создается впечатление, что, пространственно находясь в определенной географической точке, герой в то же время чувствует себя *везде*. При этом везде он ощущает себя *своим*, тем самым окончательно не вписываясь в советское культурное пространство, поскольку «...советская власть любила, чтоб человек везде чувствовал себя чужим. “Молодых специалистов” посылали по распределению куда-нибудь в Тмутаракань, где они решительно никому не были нужны, солдаты всегда служили в огромной удаленности от дома, таджиков ссылали на Север, а якутов в знойные пески...» (с.285). Нарочитая отчужденность в советское время пространства от человека транслируется автором и на другие семантические пласты: отчужденность государства от гражданина, культуры – от «масс».

Подобная отчужденность, вероятно, вызвана характерным для советской эпохи пафосом освоения, завоевания пространства и стремлением присвоить новому локусу определенное значение, закрепить за ним актуальное советское содержание. Специфика советской мифологии покорения пространства заключается не столько в приписываемых ему значениях, сколько в самой возможности их приписывать, в способности превратить карту страны в текст с однозначным направленным идеологическим содержанием.

Отрицание Е. Поповым советской культуры связано с отторжением всей сферы культурных установлений и обуславливает характерное для писателя стремление наметить другую, субкультурную, систему ценностей. Этой задаче отвечает предложенная Е.Поповым альтернативная пространственная модель, концептуальной доминантой которой становится топос дурдома. Дурдом в данном произведении представляет собой некую «разновидность» эмиграции, в ко-

торой оказываются наиболее оригинальные и наименее приспособленные к жизни в социуме представители творческой интеллигенции.

Подобная «внутренняя» эмиграция в пределах страны воспринимается, с одной стороны, как одна из форм диссидентства, с другой – как способ сохранения собственной самобытности. «Дикий северный поэт Эдик Н., прежде числившийся пожарником, чтобы не пришли тунеядство» (с.205), благодаря пребыванию в дурдоме обретает и возможность творить, и достаточно широкую известность в среде андеграунда. А вот как автор описывает образ жизни скромного русского интеллигента 60-х – 70-х гг. XX века: «...у него дом в полном порядке, простыни рваные, но чистые, есть старый, но исправный черно-белый телевизор «Рекорд», катушечный магнитофон с записями Окуджавы и Галича, очки и зимнее пальто. А то, что он время от времени сидит в дурдоме, – это его личное дело» (с.204). Пребывание в дурдоме выглядит в этом тексте как вполне естественное и даже необходимое условие существования писателя, интеллигента в условиях тоталитарной системы, так как за пределами сумасшедшего дома его окружает то же замкнутое несвободное пространство. Таким образом, традиционный для русской литературы дискурс сумасшедшего дома разворачивается в произведении Е.Попова в сторону апологии подлинного или мнимого безумия, а сам дурдом превращается в метафору всего общественного устройства.

Еще одной альтернативной топографической координатой на карте советского культурного пространства является лагерь. Следуя традициям великих предшественников (Ф.Достоевского, А.Чехова, А.Солженицына, В.Шаламова), Е.Попов изображает лагерь как нечто совершенно неотъемлемое от советской действительности и в целом от русского пространства: «Э.Русаков рассказывал, что когда он по распределению служил после института врачом в огромном дурдоме на станции Тинская, в том самом заповедном сибирском лагерном краю за Канском, где видишь из окна поезда сплошные лагерные вышки...» (с.230).

В произведении также находит отражение традиционная для русской литературы идея испытания героя лагерем на человечность и личностную состоятельность. Как и у А.Солженицына, лагерь занимает все пространство страны с востока на запад (направление движения героя в романе, как уже отмечалось выше) и является прообразом тоталитарного государства в миниатюре: «Слово «зона», как и «мина», является интернациональным <...> однако в разных странах имеет смысл, несколько не совпадающий с со-

ветским, который весь сводится исключительно к тому, что СССР был «большой зоной», а все его граждане – заключенными» (с.247). Однако в отличие от предшественников, у Е.Попова подчеркнута усилена мысль о лагере как органичной части русской истории и культуры. Как и дурдом, лагерь становится, с одной стороны, своеобразной формой «внутренней» эмиграции для лишенных возможности покинуть страну, а с другой – одной из самых широко распространенных форм субкультуры со специфическим – «андеграундным» – сознанием.

Наиболее часты в тексте Е.Попова упоминания о печально известных сахалинских и мордовских лагерях и о Беломорканале. Вместе с тем советский лагерь перерастает в своем значении в некий универсальный локус и приобретает архетипические черты: «Все «покаянки», которые КПСС и КГБ требовали от «диссидентов», были ритуальными. Это нашло отражение в том самом анекдоте, где зэк под диктовку гэбэшника пишет из тюрьмы брату в Америку: «Дорогой брат! Наконец-то я нашел МЕСТО и ВРЕМЯ написать тебе, что мы живем все лучше и лучше» (с.280). Таким образом, дурдом и лагерь являются для Е.Попова неотъемлемыми локусами на карте советской «империи».

Итак, в романе-комментарии Е.Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» находит отражение специфическая модель советского культурного пространства, явившаяся результатом действия особой советской «топографической мифологии». Конструируя в своем произведении советский образ страны, писатель одновременно корректирует, смещает его ценностные доминанты, подвергает инверсии основные идеологические позиции и тем самым отчуждает область советских культурных значений.

*Попов Е.А.* Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2003. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

### Список литературы

*Попов Е.А.* Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2003. 334 с.

*Абашева М.П.* Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Изд-во ПГПУ. Пермь, 2001. 319 с.

*Будаев Э.В., Чудинов А.П.* Блеск и нищета лингвистической светологии // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2009. Вып.1. С.18-28.

*Лавренова О.А.* Географическое пространство в русской поэзии XVIII-XIX вв. (геокультурный аспект). М.: Институт наследия, 1998. 128 с.

SOVIET CULTURAL LOCI IN THE NOVEL BY E. POPOV  
«THE REAL HISTORY OF *GREEN MUSICIANS*»

**Natalya A. Polyakova**

**Post-Graduate Student of Russian Literature Department**

**Perm State University**

Speaking about Soviet cultural loci in the novel «The Real History of *Green Musicians*» by E.Popov, the author of the present article bases the arguments on the fact that Soviet cultural situation has formed the writer's perception of culture in whole and its specific Soviet variant. The article deals with geocultural images of Soviet epoch in a spatial-geographical coordinate system, stated on the “map” of the novel. On the basis of the archetypical images and symbols of Soviet culture E.Popov's fictional peculiarities of cultural space model building are revealed.

**Key words:** archetype; Soviet culture; cultural locus; topographical model; geocultural space; sub-culture.