***М.Э. Шульгун***

**«АНТИПУТЕШЕСТВИЕ»: ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ И СТРАТЕГИИ ОБНОВЛЕНИЯ ТРАВЕЛОГА**

**(на материале пьесы Е. Гришковца «Записки русского путешественника»)**

Дискурс путешествия ярко представлен в русской литературе рубежа ХХ – XXI веков. Он проявляет себя многообразно: в оригинальных травелогах (произведения П. Вайля, А. Гениса, Е. Попова, Вик. Ерофеева, В. Березина, А. Балдина, М. Бутова, В. Ремизова, И. Богатыревой, М. Гиголашвили, В. Голованова и др.), в «сюжете странствий» многих повестей, романов, драм. Особую актуальность получила проблема традиций и новаторства. Так, современные произведения используют опыт религиозного и светского хождений (проза В. Щербакова, А. Ильинской, А. Балдина), мифологических странствий души в различные миры (повести Ю. Винер). Однако разнообразные традиции путешествия переосмысливаются, проверяются на прочность, карнавально переворачиваются в новых культурных условиях.

Признаком обновления метажанра становится появление «антипутешествий», которые деконструируют содержательные и структурные принципы травелога. Подобный механизм актуализации является универсальным, он во многом содействовал динамике жанра романа (показательно, что именно в ироничной авторефлексии романа и его способности к самопародированию писатель и литературовед Джон Барт увидел возможность обновления жанра и ее успешно реализовал [1, с. 253]). Появление «антидрамы», которая строится на отрицании или ироничном обыгрывании всех авторитетных традиций, также знаменовало новый этап в развитии литературы для сцены [2, с. 279–388].

Возникновение «антипутешествий» свидетельствует о понимании писателями кризисного состояния жанра и одновременно говорит о его актуализации, назревшей необходимости пересмотра художественного багажа, поисках принципиально иных векторов развития. Этому процессу обновления содействует общий поисковый настрой современной литературы, особенности переходного художественного мышления, а также воздействие постмодернистских мировоззренческих и художественных установок (диалога, игры, интеллектуальных провокаций, иронии, интертекстуальности). Не случайно самые яркие, на наш взгляд, образцы «антитравелога» («Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Путь и шествие» В. Березина, «Пять рек жизни» Вик. Ерофеева, «Записки русского путешественника» Е. Гришковца и др.) созданы с использованием пост-модернистского арсенала художественных средств.

Опыт подобного рода экспериментов изучен пока пунктирно. Однако важным представляется предположение о том, что отрицание «канона» содействует не разрушению, а остранению, обновлению и традиционализации многовекового опыта этого свободного жанра.

Цель статьи – определить те особенности художественной системы травелога, конкретные традиции, которые испытывает Е. Гришковец в драме «Записки русского путешественника» (I изд. 2001) и обозначить стратегии их переосмысления и модификации.

Отметим, что «Записки русского путешественника» в подобном ракурсе системно не исследовались. Научная рефлексия этого текста посвящена определению особенностей индивидуального стиля писателя. Проделанный же Гришковцом эксперимент представляется показательным для художественных исканий литературы рубежа столетий, более того, перспективным, поскольку появились антитравелоги, порожденные диалогом уже с этим текстом, что, безусловно, может быть предметом отдельного исследования.

Изучение векторов и стратегий переосмысления жанрового кода путешествия в драме Е. Гришковца должно учитывать два уровня интерпретации. Первый – наиболее широкий – связан с испытанием самых общих жанровых черт (например, описания маршрута, достопримечательностей, культурного и этнографического своеобразия, обоснования целей и итогов странствий, отступления личности повествователя на второй план). Второй – более конкретный – порожден диалогом с авторитетной формой травелога – с сентиментальным путешествием, создавшим в западноевропейских и русской литературах мощную традицию. Уже само название пьесы – «Записки русского путешественника» отсылает к знаковому произведению Н. М. Карамзина «Письма русского путешественника». Именно от установок этого образца отталкивается Е. Гришковец. Драматург испытывает целый ряд его системообразующих качеств (лирический, порой исповедальный тон, акцент на жизни сердца, органичное вхождение воспоминаний в сюжет дороги, принцип организации повествования как диалога с другом, усиление философского дискурса, культурное самоопределение и др.), их переосмысливает, актуализирует от противного.

Выбор для дискуссии именно произведения Н. М. Карамзина представляется показательным и глубоко закономерным. Тяготение к этому тексту демонстрирует действенность сентиментального начала в русском постмодернизме. На что в свое время обратил внимание М. Эпштейн в отношении «поэмы» Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» и предположил перспективность такой манеры художественной интерпретации [3]. Кроме того, лирическая, исповедальная модальность, хотя и в сочетании со скрытой иронией, характерна для стиля самого Гришковца. Обращение к произведению XVIII века демонстрирует такую особенность переходного мышления, как инверсия. Тот факт, что основные параметры жанра и его знакового образца не отменяются, а именно обыгрываются, как бы пересматриваются от противного в духе провокационного нарушения, отрицания, вскрывает не только игровую, диалогическую природу постмодернизма, но и особенности современной литературы. Она в условиях культурного кризиса актуализирует смех, комическое начало, что доказано в исследованиях С. Я. Гончаровой-Грабовской драматургии конца ХХ – начала ХХI века [4].

Основой пересмотра жанрового кода путешествия у Е. Гришковца становится, на наш взгляд, переворачивание центра и периферии художественной системы, выдвижение на первый план маргинальных ее составляющих. В качестве стратегии выделяем отмену обоснования пути и подмену описания маршрута рассуждениями на темы, связанные с ним лишь по касательной. В жанровом коде путешествия странствие обосновывается религиозной, познавательной, общекультурной целью, судьбой, инициационными испытаниями, устойчивыми сказочными мотивами. В прозе Н. Карамзина обоснование усиливает личностное начало – интеллектуальная необходимость и зов сердца пройти по местам, связанным с жизнью и произведениями западноевропейских философов и писателей. Для героев Гришковца – Первого и Второго – таких четких обоснований нет либо же они не отрефлексированы. Например, персонаж пятой сцены постоянно уезжает и возвращается, не находя покоя и гармонии своей неприкаянной душе. Мотивы поведения героев остальных сцен приземлены до уровня «работа», «отдых» и не имеют ничего общего с высокими мифологическими, религиозными или философскими подтекстами классических путешествий. Такое понижение можно рассматривать как провокационную стратегию, которая высвечивает глубину современного культурного кризиса и заставляет читателя оппонировать персонажам.

В подобном ключе описание пути подменяется второстепенными по отношению к нему деталями и впечатлениями. Традиционное описание маршрута, состояния открытия ранее неведомого, экзотичного заменяется в пьесе рефлексией маргинального, связанного с путешествием по касательной, но, как мы покажем ниже, таящего важные подтексты. Так, например, в первой сцене повествование о странствиях (оба героя летали через всю страну и за рубеж, приземлялись в Домодедово) заменяется обсуждением криминальных эпизодов ограбления и обманного отбирания денег, жертвами которых в разное время были Первый и Второй. Доминанта традиционного путешествия (маршрут и переживание странствий) опускается и заслоняется второстепенной составляющей системы – дорожным происшествием (собственно, уже после дороги), разрастающимся до картины мира. Действие движет внутренний конфликт: рефлексия несправедливости произошедшего, переживание собственной наивности и разочарования в жизни («Какой я дурак, понимаешь…» [5, с. 9]). Конфликт заостряет театрализация – запоздалое разгадывание амплуа обманщиков («простак», «иностранец», «сибиряк»), сценария спектакля, переживание собственного театрального поведения романтической жертвы. «А потом я засмеялся, так глупо, знаешь, показно засмеялся, как бы ерунда… А в голове черт знает что…<…> а я смеюсь так наигранно, не натурально» [5, с. 11].

Схожим образом во второй сцене реальное путешествие заменяется воспоминаниями, яркими, но осколочными, о детских поездках и взрослых странствиях. В памяти всплывают детали: чай в поезде, плотные пакетики сахара, трапеза пассажиров, курортная пыль, столовские котлеты, вино и др. Запомнились детские реакции, а не маршрут. Этот же принцип замены описания пути на нечто иное, хотя и имеющее отношение к дороге, соблюдается в третьей сцене. В ней телефонный разговор звонящего из Швеции Второго с находящимся в Москве Первым посвящен не впечатлениям странствий, а делам, и в подтексте содержит ностальгию и неумение видеть иные земли (переворачивается столь характерная для прозы Н. Карамзина радость странствий).

«В т о р ой. Просто шведы надоели…

П е р в ы й. Что так?

В т о р о й. Да дураки.

П е р в ы й. Вот ведь чем они тебе так?

В т о р о й. Слушай, мы что по телефону это будем говорить, о шведах? В общем, здесь тебе Карлсоны не летают, понятно… Дураки» [5, с. 27].

Отметим, что такое поругание страны уставшим путешественником встречается в классике жанра, например, оно проявляется в «Хожении Афанасия Никитина за три моря». Но, там, во-первых, проявление ностальгии является контрастом к радостному познанию, во-вторых, вплетается в доминирующий сюжет странствий, впечатлений от диковинного «другого», наконец, может быть результатом реальных испытаний, длительного культурного шока, неуверенности в возвращении. В пьесе Гришковца сюжет дороги полностью вытесняется повседневностью (Второй не странствует, а зарабатывает деньги и точно знает, когда вернется). Поругание становится остраняющим ракурсом даже не самой страны, а внутреннего состояния «путника», видимо, чувствующего себя неуютно в мире в целом.

Казалось бы, обозначенную тенденцию должна прервать четвертая сцена, поскольку герои находятся в чужой стране. Но уже сама авторская ремарка настраивает воспринимать происходящее вне «канонов» травелога: «Вероятнее всего – заграница, Европа, хотя *необязательно*»[5, с. 28] (выделено нами. – *М.Ш.*). Действительно, моделируется ситуация, в которой двум собеседникам совершенно «необязательно» и даже безразлично то место, в котором они ведут своего рода «философский разговор» наподобие «письма ученому соседу». Все свое удивление миру, его понимание / непонимание, восхищение тайнами привычных вещей Первый и Второй возят с собой независимо от места пребывания. Беседа о «потрясающих», по их словам, феноменах (лампочке, телефоне, увеличительном стекле, пиве и др.) и тайнах их изобретения, загадках человеческой мысли вполне могла бы состояться не в туристической нирване, не под пиво на площади с голубями, а на домашней кухне. Первый и Второй наблюдают не внешние красоты, экзотику, этнографические и культурные приметы другой страны, а собственную картину мира и даже мироздание в целом.

«Первый. Знаешь <…> Меня в последнее время удивляет или восхищает… нет, скорее, удивляет электрическая лампочка. Нет, ты не подумай, я понимаю, я не идиот. Но ведь это же потрясающе … было темно, чик – и… светло сразу же, моментально! <…> Я знаю, что там из стеклянной колбы выкачали воздух, получили вакуум, там нить накаливания… Нет… Это не помогает… Просто… чик… и светло.

Второй. Ты лучше телефону удивись! <…>

Первый. Ты меня подкалываешь, что ли?

Второй. Да ну тебя…» [5, с. 29].

Герои «смотрят» (по их же словам), но не на географические реалии внешнего маршрута (не описаны ни площадь, ни иные места), а внутрь себя, обращаются к дискурсу открытий и удивительного в целом. Оба впадают в счастливую нирвану, причем причиной тому становится отнюдь не пиво (чуду его изготовления собеседники тоже удивляются), а особый, возможно, национальный склад мышления, склонность к созерцательности и философствованию.

«Второй. Понял. Пошли. Пиво оставь здесь, никто не возьмет.

Первый. Да знаю я, а мы что вернемся?

Второй. Ты как хочешь, а я вернусь. Буду смотреть…» [5, с. 35].

В подобном ключе, как представляется, обыгрывается и остраняется философский пафос образца – «Писем русского путешественника» Н. Карамзина. Общую закономерность подтверждает и последняя сцена, которая закольцовывает пьесу. В ней, как и в первом диалоге, изображено возвращение, причем такое же печальное, но нервозность героя порождена не внешним происшествием, а глубинными внутренними причинами. Опять же странствие оказывается за кадром, страна пребывания, как и в предыдущей сцене, оказывается «не обязательной». То, что это Австрия (а не, например, Швеция, как во второй сцене) ничего не меняет, ибо она не описывается и вообще оказывается на периферии сознания героя.

«Первый. Ты улетал? Куда?

Второй. В Австрию, вчера только прилетел…

Первый. Все понятно! Дым отечества… – надо напиться!

Второй. Замолчи! Слушай! Ты же знаешь, что мне на Австрию… Что мне эта Австрия… А если бы я вернулся из Челябинска, ты бы что тогда сказал? Стал бы пить со мной?» [5, с. 38].

Эта сцена является прямым контрастом прочувствованного, сентиментального, радостного возвращения на родину повествователя «Писем русского путешественника» Н. Карамзина («Берег! Отечество! Благословляю вас!»). Для писателя XVIII века одинаково отрадным было и странствие, и возвращение. Для Второго – нервозно и бесперспективно и то, и другое, причем оба события не описаны, внимание сконцентрировано на тревоге, «охоте к перемене мест» и ритуальном пьянстве, завершающем каждый из повторяющихся этапов.

Таким образом, очевидным становится общий вектор отступления от жанрового кода путешествия: описание маршрута, знаковых мест, дорожных приключений заменяется разговором героев об ином, связанным со странствием по касательной.

Отчетливо проступает следующая стратегия пересмотра устойчивых принципов путешествия. Действие и конфликт переносятся из внешнего мира во внутренний мир героев. Эта черта гиперболизирует особенность сентиментального путешествия. Но здесь же наблюдается и существенное отличие. Герой Н. Карамзина – внутренне гармоничная, целостная личность, и жизнь его сердца в период странствий лишь утончается, находит резонансы со всем прекрасным и чувствительным (показательно описание мест, связанных с произведениями Руссо, воображаемых сцен встречи с друзьями в разных городах и др.). Е. Гришковец обыгрывает эту модель, но создает и провокационную, контрастную – внутренне не гармоничной, расщепленной личности, переживающей свою жизнь как череду обид, разочарований, неудач, и скомканное путешествие как раз такой путь в широком смысле слова символизирует. Например, для героя первой сцены ограбление в аэропорту становится поводом для постоянной рефлексии, которая «не отпускает» и касается фундаментального вопроса «не дурак ли я? как со мной такое могло произойти?» Происшествие вскрывает некий изъян, о котором стыдно рассказывать, чтобы не узнали «какой я самоуверенный дурак» [5, с. 33]. Самоунижение, переворачиваясь, превращается в гордыню. Первый и Второй (которого тоже обманывали, грабили) как бы соревнуются, кому из них сделали больнее, кого сильнее обидели, то есть показывается психологическая динамика, не имеющая к путешествию отношения. Процесс словесного оформления переживаний вскрывает внутреннюю конфликтность натур, кружение в цепи повторяющихся мыслей, эмоций, невозможность трансцендироваться, возвыситься над происшествием и, наконец, найти общий язык с другим, даже сочувствующим человеком. Мотив «зря рассказал» звучит постоянно и многократно варьируется в финале, в сильной позиции.

Схожим образом действие переносится из внешнего во внутренний мир героев и во второй сцене. Знак путешествия – голос из громкоговорителя на вокзале – становится спусковым крючком для воспоминаний о деталях детских и взрослых поездок. Лирический пафос, порожденный обращением к общему культурному полю («Помню, помню <…>», «Это точно <…>», «<…> но ты вспомни», «Вот-вот, это очень верно, верно…» [5, с. 17–19]), периодически нарушается и намеренно драматизируется несовпадением характеров, темпераментов и интерпретаций. Один относится к жизнелюбам, отмечающим красочные стороны былых поездок, другой – к меланхоликам. Возможно, он пародирует и травестирует характер «любезного меланхолика» (Алексея Михайловича Кутузова) из «Писем русского путешественника». Но с существенной разницей. Карамзинский герой видел в пейзажах меланхолическое и мистическое, например, в просвете темных аллей парка он усмотрел тоннель для последнего полета душ и т.п. Второй же из пьесы Е. Гришковца сосредоточен на бытовых неприятностях (пыли и мусоре старого курортного Сочи, плохом вине, запахе и качестве котлет и др.). Знаменательно, что сентименталистский и романтический коды у Гришковца заменены провокационным пищевым. В финале герои спорят именно о столовских котлетах, в подтексте позиций – разность интерпретаций мира. Конфликт интерпретаций неожиданно приобретает острые формы, что подталкивает к мысли о наличии психологического второго плана, о скрытой неудовлетворенности, тревоге, комплексах.

В психологических характеристиках героев существенную роль играет «детский» дискурс. Безусловно, функции его шире. В частности, он устанавливает модальность и код общения со зрителем, моделируя поле общих воспоминаний. А это, в свою очередь, усиливает зрительское сочувствие героям и облегчает «вживание» в их характеры и ситуации, наложение воспринимаемого на собственный опыт. Он же содействует усилению сентиментальной ноты. Если в «Письмах русского путешественника» сердце повествователя отзывается на виды европейских ландшафтов, формируя культурные ассоциации, пробуждая творческое вдохновение и диалог, то в пьесе Е. Гришковца лирические чувства пробуждают именно детские воспоминания о деталях дороги. В исследуемом нами аспекте детский дискурс подчеркивает инфантильность героев. Ярким примером может служить оформление мотива мести ограбленными и оскорбленными персонажами в первой сцене. Оба в своей беспомощности и мечтах отомстить обидчикам неожиданно впадают в детские воспоминания и актуализируют сказочные образы: магического помощника, волшебного человечка, волшебной палочки. Второй из третьей сцены, кратко отзываясь о Швеции, также обращается к персонажу детской литературы – Карлсону, который живет на крыше. Даже постановка экзистенциальных вопросов «Чего я хочу? Кто я?» оформляется с использованием детского дискурса. Меланхолику все не интересно, поскольку повторялось, а оптимист, напротив, в таких повторах видит залог устойчивости и доброжелательности мира.

«Второй. Я просто понял сейчас, что напиваться уже тоже не хочу. Потому что про это все знаю <…>.

Первый. А я наоборот. Вообще наоборот! Просто прямо… наоборот. То, что знаю, того и хочу. Как у детей – книжек много, а любимая одна … самая драная… потому что по сорок раз в день, из конца в конец… Наизусть ведь… потому что любимая» [5, с. 43].

Собственно, инфантильную природу имеют взаимные обиды героев, их претензии к жизни, к другим странам, дому.

Детский дискурс остраняет постоянно всплывающие философские подтексты пьесы. А они, в свою очередь, связаны с важной установкой на исследование национальной ментальности. В ее поле входят неизбежные дискуссии о важнейших вопросах, возникающие из самых неожиданных и, казалось бы, неподходящих тем. Это постоянное сворачивание от повседневности к абстрактным философским рассуждениям вскрывает аллюзии на «русских мальчиков» Достоевского. Параллельно обыгрываются и переворачиваются стратегии философского дискурса «Писем русского путешественника» Н. Карамзина. В них композиция реального странствия обусловлена логикой и закономерностями «интеллектуального путешествия» [6, с. 54]. Герой-повествователь движим поиском мудрости, поэтому его маршрут выстраивается от одного философа, начиная с Канта, к другому, и независимо от того, состоялись ли встречи, сохраняет свою логику и вектор – к местам, где рождались знаковые идеи и образы. По словам Т. Алпатовой, формируется «философский сюжет», «в котором движение героя-путешественника от мудреца к мудрецу становится реализацией метафоры духовного странствия личности» [7, с. 318].

В пьесе Е. Гришковца также присутствует «философский сюжет», но он полностью помещен во внутренний мир героев, в их рефлексию и попытки словесно оформить идеи, которые не столько мыслятся, сколько чувствуются и не поддаются кристаллизации. То есть интенции Карамзина переворачиваются.

Так, в первой сцене реакцией на грабеж становятся рассуждения о несправедливом устройстве мира. Во второй итогом детских и взрослых курортных воспоминаний является конфликт интерпретаций мира, а также общая для всех диалогов проблема понимания своего «я» и коммуникации с «другим». Как представляется, перед нами обыгрывание знаменитого «Silentium» Ф. Тютчева («Как сердцу высказать себя / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь»). Четвертая сцена остраняет рефлексию познания мира и проблематизирует сам этот процесс.

Наиболее явственно общая интенция к философствованию проявляется и сгущается в финальной сцене. В ней не только синтезируется вся ранее обозначенная проблематика, но и делается заявка на художественное открытие – создание образа современника, воплотившего кризисное сознание рубежа веков, переходное мышление, присущее национальной ментальности в целом. Один из ярчайших исследователей проблем переходности Н. Хренов подчеркивает, что инстинкт «кочевника» включается именно в переломные эпохи, «комплекс вечной переходности» присущ многим народам, но с наибольшим основанием «можно было бы этот кочевой инстинкт обнаружить в русском народе. Не случайно В. Розанов пишет: «… Право, русские напоминают собою каких-то арабов, странствующих по своей земле…». Однако когда аналогичную мысль мы обнаруживаем у Чаадаева, то представляется, что речь идет не о славянской кочевнической ментальности вообще, а лишь о психологии русского человека Нового времени. «Взгляните вокруг себя, – пишет он, – Не кажется ли, что всем нам не сидится на месте. Мы все имеем вид путешественников. Ни у кого нет определенной сферы существования, ни для чего не выработано хороших привычек, ни для чего нет правил; нет даже домашнего очага; нет ничего, что привязывало бы, что пробуждало бы в вас симпатию или любовь, ничего прочного, ничего постоянного; все протекает, все уходит, не оставляя следа ни вне, ни внутри вас. В своих домах мы как будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся кочевниками, и даже больше, нежели те кочевники, которые пасут свои стада в наших степях, ибо они сильнее привязаны к своим пустыням, чем мы к нашим городам». <…> человек ощутил себя вечным путником» [8, с. 269].

Именно такая модель мировосприятия и поведения доводится до крайности в образе Второго из четвертой сцены пьесы. Этому персонажу в одинаковой мере неуютно дома и за рубежом. Сюжет его жизни движим отъездами и возвращениями, и каждый этап сопровождается депрессией и своего рода ритуалом вживания в обстоятельства – пьянством. Кружение, травестированное «вечное возвращение» сопровождается ощущением утраты смысла существования. Точно так же кружат мысли и эмоции авторефлексии. Рассказ опять же ведется не о путешествии, а о попытках понять себя. «Погоди, погоди, я хочу сказать… Ты же понимаешь, мне Австрия или Швейцария… ну никуда… Просто как возвращаюсь … Домой… ДОМОЙ… И понимаю, что там, ну там, жить я не могу, не хочу среди всех этих. <…> Просто когда я возвращаюсь – минимум неделю я всем собой ощущаю, что жить не могу ни там, ни здесь» [5, с. 39]. Судя по повторяющимся в различных вариациях рассуждениям, лучше всего герой чувствует себя в дороге, в самом процессе перемены мест, во временных локусах, например в аэропорту, в первый день пребывания в незнакомом городе, с которым ничто не связывает, и нет ничего «своего», то есть родного, болезненного. Внутренняя тревожность, кочевнический инстинкт воплощается и в мотиве «ехать!» «Просто ехать! Или лучше сказать – ЕХАТЬ!» [5, с. 42].

Такая позиция героя может ассоциироваться с постмодернистским знаком «странствие без цели», однако смысл его в пьесе переворачивается и наполняется несвойственным этому стилю драматизмом. У Второго есть цель – найти место, в котором ему было бы хорошо, обрести состояние счастливой нирваны и свободы от внутренних тревог. Однако достичь ее не удается. В размышлениях Второго возникает даже желанный ориентир – образ «туриста», который также является постмодернистским знаком. Это счастливое и смешное одновременно существо, которое обладает некой мистической защищенностью, так, розовощеким туристам, одетым в смешные шапочки, не холодно даже в московские морозы. Эти счастливцы защищены невовлеченностью в созерцаемую жизнь чужой страны. Знаменательно, что герою удается достичь подобного состояния лишь на миг, а затем оно утрачивается и дома, и за рубежом, видимо, вытесняемое боле сильным внутренним беспокойством. Идеал «туризма» обыгрывается и деконструируется, подавляется русской хандрой и «охотой к перемене мест», характеризующих именно русского путешественника, что и обозначено в названии пьесы. «Вот видел – иностранцы на Красной площади… Ветер, холод, январь, снег колючий такой, минус двадцать градусов. А они такие забавные, щебечут… в кепочках, в шапках с помпончиками… Я представляю, как кто-нибудь из них эту шапку покупал <...> «наш Билли едет в Россию! А продавец; «Да он с ума сошел!..» <…> Вот ходит он, как птица <…> смеется громко и фотографирует <…> И… не холодно ведь ему в курточке или пальтишке. А мы в шубах мерзнем <…> Так вот, как только я понял, что уезжаю, – перестал мерзнуть! Мороз-то уже не мой. Он меня не морозит <…> Весело, понимаешь. Вижу – красиво! Русская зима – красиво! Не моя уже, чего мне… теперь.. А потом приехал туда … и … а там… понятно… А обратно-то еще хуже. Вообще кошмар» [5, с. 41]. В подтексте формируется представление о том, что виной «кошмара» является именно вовлеченность, контрастная туристической созерцательности, утопический поиск идеала, земного рая, острое и инфантильное одновременно переживание несовпадения мечты с реальностью.

Знаменательно, что подобной образной модели, воплощающей «инстинкт кочевника», вечную переходность, противопоставлена контрастная, она основана на абсолютизации дома, оседлости. В эмоциональной отповеди Первого вечному страннику Второму сконцентрированы и обыграны аллюзии на пушкинские и тютчевские строки о любви к родному пепелищу как основе самостоянья человека, о любви «странной», не поддающейся уму. Знаменательно, что эти чувства трактуются, как универсальные распространяются не только на родную землю, но и на инокультурный опыт. «Нравится там …везде. Я так этим бельгийцам или каким-нибудь датчанам завидую. Вот он любит свой городишко красивый. Красивый! Его любить можно. <…> Или кто-то родился в Барабинске и любит его…но странною любовью, понял? <…> Его же невозможно любить… Это любить невозможно. Я просто в нем живу… и чего суетиться? Да! Жить в нем тяжело! И все… Хотя я и не в Барабинске живу… слава богу. Но и там бы не сдох… бы… Ты пойми! Для кого-то перебраться из Барабинска в Омск, например, большая мечта, проблема, переделка сознания и подвиг, чем для тебя уехать …. На Луну…<…> для парня какого-нибудь, который живет в какой-нибудь… Березовке, твои переживания – вообще космос… и нюни космические…» [5, с. 45–46]. Смена ракурсов (от самого узкого – Березовки, Барабинска – до среднего – Москва – и до высочайшего – Луна, космос) остраняют проблему «родного пепелища», а контраст (красивый западный городок и некрасивый свой) укрепляют идею нерациональной любви и основанного на ней «самостоянья человека». Таким образом, Е. Гришковец подключается к проблеме культурного самоопределения, чрезвычайно актуальной в современной литературе, и обосновывает ее интерпретацию литературными подтекстами, диалогом с классиками.

Исследование позволяет прийти к таким выводам.

Писатель пересматривает ряд общих жанрообразующих черт путешествия (обоснование цели, подробное описание маршрута, достопримечательностей, концентрацию внимания на внешних событиях, доминирование внешних конфликтов, сюжетов дорожных приключений).

Обыгрывается традиция сентиментального путешествия, в частности авторитетного текста «Письма русского путешественника» Н. Карамзина. Ряд составляющих этого образца в пьесе остаются в модифицированном виде. Среди них: описание жизни сердца, сентиментальный пафос, усиление философского дискурса, внимание к национальному своеобразию, композиционное построение как диалога с сочувствующим собеседником. Однако предлагается иная модель героя, гипертрофируется и доводится до абсурда и комизма рефлексия персонажей, нивелируется сюжет «философских странствий», моделируется разрыв коммуникации, возрастает критический пафос.

В «Записках русского путешественника» пересматриваются и переворачиваются особенности постмодернистского травелога. Отрицается знак «странствие без цели» и модель «туриста», усиливается драматический накал внутренних конфликтов.

Создавая свое «антипутешествие», Е. Гришковец использует комплекс следующих стратегий: остранения, травестирования, абсурдизации, полного переноса конфликтов во внутренний мир героев, игры с читателем, моделирование открытых финалов, неразрешенных конфликтов, повторения и кружения действия.

Деконструируя комплекс традиционных черт, Е. Гришковец в то же время переосмысливает и обновляет метафорический смысл путешествия как дороги к себе, механизма самоопределения героя. Новаторством является создание образа современника, наделенного национальным «инстинктом кочевника», усиленным переходным мышлением кризисной эпохи. Создаются две модели, отражающие разрушительную и созидательную интенции переходного мышления: с одной стороны, это вечный неудовлетворенный и внутренне расщепленный странник, а с другой – целостная натура, центрированная любовью к дому, причем в узком и широком смыслах этого символа. В обосновании второй модели использованы подтексты знаковых классических произведений.

Перевернув и оспорив целый ряд структурных принципов классического путешествия, Е. Гришковец заново утверждает важнейшую черту жанра – актуализацию в нем национального и культурного самоопределения. «Антипутешествие» становится формой самопознания культуры в кризисную эпоху, что содействует и обновлению жанра.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Денисова, Т. Історія американської літератури / Т. Денисова. – Київ, 2002.
2. Бондарева, О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структур-ного зв`язку через жанрове моделювання: Монографія / О.Є. Бондарева. – Київ, 2006.
3. Эпштейн, М. Постмодерн в русской литературе: Учебное пособие для вузов / М.Н. Эпштейн. – М., 2005.
4. Гончарова-Грабовская, С.Я. Комедия – памфлет: генезис, становление, поэтика: Монография / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Минск, 2002.
5. Гришковец, Е. Записки русского путешественника. Диалоги / Е. Гришковец // Гришковец Е. Зима. Все пьесы. – М., 2005.
6. Лотман, Ю.М. Сотворение Карамзина / Ю.М. Лотман. – М., 1987.
7. Алпатова, Т. Философский дискурс эпохи в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина / Т. Алпатова // XVIII век: литература как философия, философия как литература – XVIII e siecle: la litterature comme philosophie et philosophie comme literature: Науч. сб. / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. – М., 2010.
8. Хренов, Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А. Хренов. – М., 2002.