

**Olha Chervinska**

*Ukraine, Chernivtsi*

*Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*

**Bifurcated Integrity as a Genre Form of the Text  
(the novel by Eugene Vodolazkin “Brisbane”)**

The events of 1991 that have split the consciousness of the witnesses of that time continued it in the form of two separate directions. We may still see it, although each of these directions has already acquired the next, new generation. However, the unity remains inviolable, which is proved by the texts of the most sensitive writers. In this respect, it is advisable to consider the novel by Eugene Vodolazkin as the best pattern. This lyrical-epical text might be regarded through a “metallurgic” metaphor as a standard of a “high quality alloy of metals”. There are no extra words in the novel: its rhythm and semantics are unambiguous and supplement each other. The disintegration of unity leads to death. In this aspect, particular emphasis is laid on the poetics of a place – a topos of reality (the vital space of events) is presented in the description of great cities like Kyiv, Moscow, Leningrad, Paris, Munich, New York.

**Key Words:** Eugene Vodolazkin, “Brisbane”, Maidan, poetics of a topos, lyric-epic novel, metaphor of death.

**О. В. ЧЕРВИНСКАЯ**

*Украина, Черновцы*

*Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича*

**Раздвоенное единство как жанровый принцип текста  
(роман Евгения Водолазкина “Брисбен”)**

Связанные с крахом СССР события 1991 г. раскололи целостность сознания свидетелей той поры. Бытие этого сознания продолжилось в виде двух отдельных русел – мы можем это видеть до сих пор, хотя в каждое из них уже влился последующий опыт нового поколения. Тем

не менее, единство исторического потока остается незабываемым, что и подтверждают тексты самых чутких писателей.

В этом плане наиболее очевидным примером предстает роман Евгения Водолазкина «Брисбен» (Водолазкин 2019) – лиро-эпический, наполненный на первый взгляд преимущественно тугими философскими рассуждениями об искусстве текст, который можно определить через «металлургическую» метафору как эталон высококачественного сплава. Здесь имеется в виду противоречивая и демонстративная совокупность всех значимых композиционных параметров текста. Это идущие навстречу друг другу даты дневника знаменитого гитариста Глеба Яновского и линейность реальных событий его музыкальной биографии, последовательно восстанавливаемой писателем Нестором по диалогам с этим музыкантом. Это жизнь, смерть и музыка как неразрывное единство и смысл существования главного персонажа, это его разведенные родители украинец отец и русская мать, затем – музыка и литературный труд, многочисленные и разнообразные события общего сюжета, сам герой и его любовные (платонические и эротические) истории, родные ему в равной степени Украина и Россия до и после 1991 года, «многослойная» персонифера и нарративные пласты, безостановочно движущееся пространство, паратекстуальные элементы (посвящение, эпиграф, P.S.) и, наконец, вовсе не-макаронический сплав украинского и русского языков (что совершенно исключает всякую возможность эквилинарного перевода романа на другие языки). Разрыв абсолютно всех отношений в конечном итоге прочитывается как развернутая метафора смерти.

С первой же строчки «Брисбена» и дальше по тексту в романе нет лишнего, зря сказанного слова, в проблемный водоворот и антиномии читатель погружается изначально, выразительно уравновешены между собой ритм и смысл:

«25.04.12, Париж – Петербург

Выступая в *парижской Олимпии*, не могу сыграть тремоло. Точнее, играю, но нечетко, нечисто – так, как это делают начинающие гитаристы, издающие глухое бульканье вместо нот. Никто ничего не замечает, и Олимпия взрывается овациями. Я и сам забываю о своей неудаче, но, садясь под крики поклонников в лимузин, ловлю себя

на характерном движении пальцев. Правая рука, словно искушая допущенную ошибку, исполняет теперь уже не нужное тремоло. Пальцы двигаются с невероятной скоростью. Касаются воображаемых струн. *Так ножницы парикмахера, оторвавшись на мгновение от волос, продолжают стричь воздух.* Подъезжая к аэропорту имени Шарля де Голля, выстукиваю неудачно сыгранную мелодию на стекле – ничего сложного. Как я мог запнуться на концерте?» (Водолазкин 2019:9).

Это увертюра. В композиционном смысле уже самая первая фраза является глубоко аргументированным ключом: «*Выступая в парижской Олимпиаде, не могу сыграть тремоло*». Изначально заявлены топография события и авторский нарратив (по терминологии Женетта имеет место так наз. диегетический нарратор (Женнет 1998)). В целом, коллизия романа двухчастна: субъективный опыт музыканта-виртуоза (встает из его дневниковых записей – «Я так долго смотрел на себя изнутри...» (Водолазкин 2019: 44)) становится увлекательным объектом наблюдений для его спутника-литератора, превращая текст в мировоззренческий диалог между художником и его биографом-современником. Мимолетное знакомство звезды с литератором Нестором и его женой («Ника, дама с низким прокуреным голосом. Мы с Нестором и Никой, судя по всему, одногодки или очень близки по возрасту. С такими людьми обычно чувствуешь себя легко» (Водолазкин 2019:43)) превращается в дружеский союз. Возникший диалог совпадает с началом стремительно развивающейся болезни Паркинсона у гитариста. Соглашаясь на сотрудничество со своим будущим биографом, в какой-то момент музыкант, однако, замечает, что ни у кого «нет понимания того, что музыкальное происходит из человеческого» (Водолазкин 2019:11).

Персонасферу романа условно можно также интерпретировать как некую двухчастную модель социума: четкое центрированное собрание сквозных для сюжетики персонажей сосуществует с контекстом ряда тщательно прописанных «фантазмов». Пример одного из таких «фантазмных» персонажей (по Р. Барту – мимолетных, появившихся и тут же навсегда исчезающих, не имеющих отношения к сюжетным событиям (Барт 2002)) – соседка Яновских по киевской коммуналке Евдокия (варившая еду, пританцовывая всегда под одну

и ту же мелодию, как выяснилось на ее похоронах – под похоронный марш!). Затем, некие Поляковские («Тем летом Глеб с бабушкой отдыхали в поселке Клавдиево под Киевом. Жили у матери и сына Поляковских – пани Марии и пана Тадеуша» (Водолазкин 2019:94)). В «Брисбене» имеется целый ряд такого рода «фантазмов». Главным из таких выглядит навсегда и трагически врезавшийся в память Глеба-подростка образ девушки-утопленницы Арины (это условное имя, придуманное Глебом): сначала он увидел ее со спины – направившуюся к берегу, но разглядел ее лицо, только когда утонувшую девушку вытащили из воды. Однако, это квази-фантазм, образ-трансгрессия, т.к. играет роль ключевого персонажа, связующего (через сновидение) все любовные сюжеты музыканта:

«За окном светало, и Глебу показалось, что это свет сбывающейся надежды. Арина прижалась лбом к его лбу. Он чувствовал, как вода с ее волос стекает по его лицу, шее, груди. Душа Глеба, наполнившись счастьем, стала легкой. Полетела над пляжем, объявляя загораящим о грядущем бракосочетании Глеба с Ариной или просто о каком-то таком сочетании, которое крепче брака <...> Ариново возвращение к жизни было в тысячу раз важнее этих подробностей.

<...> Глеб вспомнил погибшую Арину – и понял, что она и была его единственной любовью» (Водолазкин 2019: 109, 119).

В целом вся совокупность персонажей предстает в упорядоченном согласовании нескольких самостоятельных сфер: 70-е годы (киевское детство и музыкальная школа), петербургский университет (любовь, женитьба, учительство), 2012–14 годы – гастролы по городам мира. Эта сфера заполнена иными персонажами: литератор, немецкая родня, гениальная девочка-пианистка Вера – дочь Анны Лебедь, продюсеры, поклонницы, врачи. И сквозь каждую из сфер просачивается целостность достаточно меланхоличной памяти о многочисленных людях, событиях, впечатлениях прошлого (что, конечно, самое сложное).

Ключевые фигуры – отец и мать – собирают вокруг себя ряд других, связанных сложными семейными и школьными отношениями киевского детства, противопоставление их бросается в глаза: среди главных – бабушка по матери Антонина Павловна и дед по отцу, нелюбимые и любимые учителя (Леся Кирилловна и первая

любовь Клавдия Васильевна / «Клавочка»), друг-аккордеонист Максим Клещук, школьница-виолончелистка Аня Лебедь (первый сексуальный опыт), сводный брат от второго брака отца Олесь и сын-бандюган второй отцовской жены Егор, ряд других. Их взаимоотношения образуют сложную сюжетную ткань текста, неоднократно акцентируя своим присутствием событийные перипетии и выразительные антиномии образов. Так, например, двух своих любимых учительниц герой интерпретирует, исходя из предмета преподавания каждой:

«Клавочка преподавала то, что любимой женщине преподавать ни в коем случае не следует: сольфеджио. Отправляясь раз в неделю к ней на урок, Глеб испытывал два противоположных чувства: любовь к Клавочке и отвращение к ее предмету» (Водолазкин 2019:31).

Для сравнения:

«Елена Марковна преподавала не депрессивное сольфеджио, а захватывающую музыкальную литературу, вот почему чувство к ней оказалось не любовью-страданием, но любовью-наслаждением <...> и уж совсем в этом измерении зашкаливало, когда она рассказывала, что двухмесячный учительский отпуск проводила на Кавказе с хиппи» (Водолазкин 2019:70-71).

Наконец, из уст такого значимого персонажа как бабушка Глеба звучит судьбоносный вопрос о грехопадении:

«Историю Адама он прежде не раз слышал от Антонины Павловны – и всякий раз спрашивал, отчего это так строго они с Евой были наказаны за яблоко» (Водолазкин 2019:90).

Подразумеваемая в данном случае библейская парадигма «запретный плод» является одной из ключевых для всего повествования, но, в первую очередь, она имеет прямое отношение к истории ни в чем не сходных между собой отца и матери. Любовь Глеба к родителям существовала на разрыве. Разрыве их отношений, что было лейтмотивом его постоянных размышлений:

«Считается, что несходство рождает влечение, и это справедливо – но только на первых порах. Да, темноволосого южанина Федора притягивала северная красота Ирины.

Федор был родом из Каменца-Подольского, а Ирина – из Вологды, оба в свое время учились в Киевском институте гражданской ави-

ации, и оба попали туда случайно. Ирина – после неудачной попытки поступить в театральный, Федор – в консерваторию. Так они получили возможность остаться в большом городе. Гражданской авиацией не интересовались ни в малейшей степени. Это была одна из немногих вещей, которая их объединяла. В остальном же они говорили на разных языках в прямом и переносном смысле» (Водолазкин 2019:16-17).

Сын мучительно пытается понять историю их любви и причины ее крушения, его рассуждения о красоте матери и мудрости отца отчасти напоминают нам музыкальную интерпретацию этой темы:

«Эта красота была как туман в кратком утреннем безветрии, как сон царевны, который соблазнительно нарушить, была тихим прудом, по которому хочется, чтобы пошли круги. На Ирину же производила впечатление неизменная задумчивость Федора, намекавшая на опыт и мудрость. Она с удовольствием вслушивалась в произносимые им украинские слова и каждую минуту требовала перевода» (Водолазкин 2019:17).

Образ матери, запечатленный детской памятью Глеба, предстает весьма зыбким, покладистым и бездеятельным, даже меланхоличным:

«По желанию отца Глеба отдали в школу, где обучали на украинском языке. Мать не возражала. Она почти никогда не возражала. Зная ее способность примиряться с обстоятельствами, можно было бы удивиться тому, что ей хватило характера расстаться с мужем. Удивительным, однако, было скорее то, что они с ним сошлись» (Водолазкин 2019:16).

На страницах романа встречается немало пространных размышлений ее не менее впечатлительного сына:

«Была ли Ирина легкомысленной? Скорее – легко всё воспринимающей, отдающей явное предпочтение солнечной стороне жизни. И не склонной особо вникать в ее теневые стороны. Она часто повторяла, что хотела бы жить в Австралии – почему-то эта страна казалась ей воплощением беззаботности. В шутку просила, чтобы нашли ей мужа-австралийца, с которым они могли бы путешествовать по всему миру. В одном из таких разговоров Глеб впервые услышал слово Брисбен. <...> Глеб тогда спросил у матери, возьмет ли она его с собой в Брисбен. Конечно, возьмет. Мать поцеловала его

в лоб. Как она может его не взять? Придет время, и они будут жить в Брисбене» (Водолазкин 2019:18-19).

Тем не менее, читателю может прийти на ум, что именно на мечтательную мать, которая в конце концов устала и ушла от отца, выдумав свой райский Брисбен, Глеб возлагает вину за семейное крушение:

«Но то, что разогревало чувства в первые годы, с течением времени в глазах Ирины обратилось в свою противоположность. Задумчивость Федора стала казаться ей угрюмостью, мудрость являлась не с той частотой, на какую она рассчитывала, а непонятные слова красивого, но чужого языка начинали вызывать раздражение» (Водолазкин 2019:17).

Отцовские уроки, преподносимые с непоколебимой твердостью в своих убеждениях, самому Глебу не всегда были понятны. Чувствуя позицию матери, он при всей безусловной любви к отцу спорил с его теориями о музыке, о языке, о жизни. Возможно, Глеб и стал музыкантом-виртуозом, чтобы, как это бывает, доказать отцу несправедливость его придинок:

«Гліб, дитя моє, ти не створений для музики. Папа, не пей, попросил по-руськи Глеб. Отец налил еще полстакана и сказал: п'ю, бо ти не створений для музики – перший з музичного роду Яновських. Заметил лежащую на столе хлебную корку и поднес ее к носу: прикро! Что такое прыкро, спросил Глеб. Прыкро – это досадно, сказала Ирина» (Водолазкин 2019:14).

В романе мы встречаем не один идеологически весьма красноречивый эпизод, позволяющий понять возможную причину охлаждения отношений между родителями. Например, в связи с темой русско-украинских параллелей в языках:

«1975. Склонение существительного путь. Был такой параграф в учебнике русского языка, изданном для украинских школ. Русские формы – путь, пути, пути, путь, путем, пути – сопоставлялись там с украинскими: путь, путі, путі, путь, пуття, путі. Главное отличие: в украинском путь – она. Грамматический женский род. Однажды Глеб спросил отца, как так получилось, что путь – она. Тому що наша путь, ответил Федор, вона як жінка, м'яка та лагідна, в той час як російський путь – жорсткий, для життя непередбачений. Саме тому

у нас і не може бути спільної путі. Федор несподівано напел песню о бронепоезде, который стоит на запасном пути. Песня была в точку, потому что утром этого дня в школе диктовали список внеклассного чтения по русской литературе: в него вошла повесть Всеволода Иванова Бронепоезд 14–69. <...> Глеба же волновали не цифры, а грамматика. После недели размышлений он принес Федору список украинских слов мужского рода, противопоставленных женскому роду в русском: біль / боль, дріб / дробь, пил / пыль, посуд / посуда, рукопис / рукопись, Сибір / Сибирь, собака / собака. Он попросил отца прокомментировать и эти случаи. Следовало ли из грамматического рода, что боль в русском ощущении по-женски мягче, а дробь – мельче? О чем, наконец, говорило то, что собака в украинском – он? Федор, подумав какое-то время над списком, вынужден был признать, что грамматические толкования имеют свои пределы. Что же касается отличия русского пути от украинского (и здесь уже не было никакой грамматики), отец со свойственной ему непреклонностью остался при своем мнении» (Водолазкин 2019:82-83).

Путь отца завершился в феврале 2014 года на Майдане, о чем между строк говорят лишь дневниковые даты с сообщением брата Олесь о его внезапной смерти. Только тот читатель, которые помнит эти даты, способен соотнести факт смерти Федора с Небесной сотней, с переломным историческим событием:

«24.02.14, Петербург – Киев

Рано утром из Киева звонит Олесь. К телефону подходит Катя, но Олесь требует меня. Я беру трубку, хотя мне уже всё ясно. Никогда Олесь не звонил так рано. Если быть точным, то никогда не звонил.

– Батько помер, – говорит Олесь. – Ховаємо післязавтра.

– Я прилечу ближайшим рейсом.

– Слухай, братику... В Києві неспокійно, будь обережний» (Водолазкин 2019:293-294).

Как будто логичной антиномией родительской истории предстает личная семейная жизнь самого Глеба – надежный, но бездетный брак. Совершенно положительная, очень симпатичная Катя (немка по происхождению), она полностью живет его жизнью, его успехом, безо всякой собственной мечты. Она – истинная «половина» и надежная опора.



Не говоря здесь о мощном интертекстуальном и интермедийном пластах текста, все же отметим один весьма выразительный экстрастихический элемент стилистики (на мой взгляд, заимствованный из пушкинского «Станционного смотрителя»). Представ застывшей иконой семейной пары, эпизод напрямую связан с общей идеей романа и фокусирует в себе многомерное пространство и момент.

«Катя. 15.09.12, Мюнхен

Дом на улице Ам Блютенринг. В вечернем окне отражаемся мы с Катариной. Катей. Я сижу за письменным столом, а Катя стоит сзади, положив мне руку на плечо. На столе горит лампа, и в ее желтом свете отражение в окне сказочно красиво. Окрашенные лампой, мы напоминаем себе старую фотографию и смотримся слегка помертво. Собственно, в гостиной висит картина с такой же композицией (включая отражение), но мы предпочитаем воссоздавать ее ежевечерне. Ценим детали – поворот головы, изгиб руки, положение пальцев на плече» (Водолазкин 2019:54).

Поэтика места в романе Е. Водолазкина имеет ключевое значение, на что указывает, во-первых, само по себе его название. Реальный топос (жизненное пространство событий) предстает в описании великих городов Киев, Москва, Ленинград-Петербург, Париж, Мюнхен, Нью-Йорк, по другую сторону каждого из них стоит непостижимый, недостижимый австралийский Брисбен:

«Говоря о городе своей мечты, мать назвала Брисбен. Когда ее спросили, почему именно этот город, ответила просто: красиво звучит. Ответ показался смешным – всем, кроме Глеба. Брисбен. Город легко присоединился к Зурбагану, Гель-Гью и Лиссу, о которых мальчик читал у Александра Грина» (Водолазкин 2019:19).

Этот мифологизированный материнским воображением город – едва ли не царство Аида, или, наоборот, рай для нее, куда в конечном счете все самое важное для героя, родное и бесценное навсегда удаляется. На противоположной оси романного топоса – Киев, любимый город Глеба (это февральские дни Майдана 2014 года): «Еще несколько часов назад был дома, а сейчас – в совершенно другом месте. Точнее, в обоих местах одновременно. Радость от исчезновения пространства, острое чувство» (Водолазкин 2019:295).

Встреча с родными местами переполняет сознание, восстанавливает ожившее пространство прошлого, хотя ночная прогулка по родному городу едва не закончилась трагически:

«Дохожу по Владимирской до Прорезной и поворачиваю в сторону Крещатика. В душе спокойствие. Я – часть ночного города. Провел здесь свое детство, оно служит мне защитой. Иду, невидим для всех, в облаке воспоминаний. Касаюсь ладонью домов, потому что каждый мне знаком: в них я когда-то входил или просто шел мимо. Беседовал с кем-то, остановившись, – когда, с кем? Поставив ногу на каменную тумбу. Слова в памяти цепляются не за собеседника – за место. Являешься через десятки лет, а слова здесь, пожалуйста, висят по-прежнему – на домах, на деревьях – как новенькие. А тумбы нет. Не говоря уже о собеседнике» (Водолазкин 2019:295-296).

В обстановке глобального неблагополучия распад единства, распад целостности логично предполагает смерть и приводит к смерти самых родных: бабушку, Федора (отца), юную пианистку Веру, исчезает где-то по дороге в аэропорт Борисполь на пути к вожделенному Брисбену и мать Глеба. Личность самого знаменитого виртуоза разрушается болезнью. Как сообщается на последних страницах романа:

«Имя Глеба Яновского еще раз всплывает в 2018 году. На этот раз он появляется в Киеве на судебных слушаниях по знаменитому делу таксистов. Таксисты передавали криминальной группировке одиноких пассажиров, ехавших в аэропорт и из аэропорта. Ограбленных пассажиров убивали – в этом причина того, что поиски бандитов затянулись. В показаниях одного из таксистов упоминается имя Ирины Яновской. На его вопрос о том, куда она летит, Ирина ответила: в Брисбен. <...> Продолжая по требованию прокурора давать показания, он сообщает, что перед аэропортом свернул в назначенном месте в лес и оставил машину на полчаса. Когда вернулся, Ирины в ней уже не было» (Водолазкин 2019:409-410).

В романе многожды случается смерть и останавливает время. Сам Глеб Яновский не раз становился свидетелем смерти. В одном из ярчайших мастерских эпизодов романа (Киев дней после расстрела Небесной сотни), когда бывший киевлянин приезжает в родной Киев на похороны отца, гуляет по ночному городу и попадает на Креща-

тик, ему самому, как выше упоминалось, выпало заглянуть в лицо смерти, от которой его спас задиристый спутник его детства Егор (приемный сын отца от второй жены):

«– Дивлюся, напружена тут у вас атмосфера... – вошедший показывает на пистолет в руке Микола.

Оборачивается ко мне. Похож на Егора, которого я после окончания школы не видел. Егор? Смотрит на меня. Подмигивает. Егор... Вот он, оказывается, где.

– Шпигуна піймав.

Голос у Микола недовольный. Оторвали от дела.

– Та який же це шпигун! – хохочет Егор. – Це гітарист-віртуоз Гліб Яновський, мій однофамілець» (Водолазкин 2019:300).

Однако спасительное вмешательство Егора не означало сближения, давнее противостояние подростков осталось неизменно прежним, а на момент этой последней встречи фактически знаковым общением.

«Глеб, братан... – Егор смотрит на темные громады каштанов. – Уходи подальше, иначе я сам тебя пристрелю. Кто не спрятался – я не виноват, помнишь?» (Водолазкин 2019:302).

В романе множество аллегорических смыслов. Автор оперирует известной аллегорией «река времен», реализуя ее в качестве приметы реального хронотопа, в связи с чем и акцентирует равновесие и органическую совокупность разнородных смыслов (фрагмент, в котором Нестор интервьюирует Глеба: 15.02.13, Мюнхен):

«– В своих воспоминаниях ты часто упоминаешь о реках. Реки занимают какое-то особое место в твоей жизни?

– Реки – это движение, они что-то приносят, что-то уносят. Чаще – уносят.

Нестор отрывает глаза от блокнота.

– Лета? Стикс?

– Пожалуй... Ну, может быть, еще Днепр, Нева.

– Очень, мне кажется, разные реки.

– Очень. Нева – некупальная, во всех смыслах холодная. А Днепр – теплый, если хочешь, радостный.

Нестор поднимает голову.

– Даже после гибели Арины?

– Ну да... Понимаешь, в жизни одни события уравниваются другими. Одна и та же мелодия может прозвучать вначале в миноре, а затем в мажоре. Или наоборот» (подчеркнуто мной. – О. Ч.) (Водолазкин 2019:111-112).

Идейная многоплановость романа «Брисбен», соответственно формируя усложненную многочисленными сюжетными ответвлениями целостность текста, сознательно программирует многозначность его последующих рецензий, как будто целенаправленно провоцирует на критику. Думается, прежде всего этот роман следует прочитывать как развернутую во времени метафору утопического мифа об идеальной мечте, стоящей по иную сторону от реальности.

#### **Литература:**

**Барт 2002:** Барт, Р. *Ролан Барт о Ролане Барте*. Москва: Ad marginem Сталкер, 2002.

**Водолазкин 2019:** Водолазкин, Е. *Брисбен*. Москва: АСТ, 2019.

**Женнет 1998:** Женнет, Ж. *Фигуры*. В 2 т. Т. 1–2. Москва, 1998.

#### **Eka Chkheidze**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **The Ruthlessness of the Soviet Regime on the Basis of One Georgian Story**

November 18, 1983 was one of the most notable tragic dates in the bloody history of Soviet Georgia, the day when seven armed youngsters tried to hijack the plane from Tbilisi airport. The attempted hijacking ended with failure: the plane landed back at Tbilisi airport. Totally 7 people died.

This confrontation is clearly seen in Kote Jandieri's story "Invitation to the Movie", which is distinguished by the feeling of predestination and