POLILOG. STUDIA NEOFILOLOGICZNE
NR 11 SS. 109–122 2021

ISSN 2083-5485 https://doi.org/10.34858/polilog.11.2021.345

© Copyright by Institute of Modern Languages of the Pomeranian University in Słupsk

Original research paper

Received: 22.02.2021
Accepted: 29.03.2021

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ РЕЦЕПЦИИ СТОЛИЦЫ ФРАНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЮРИЯ ПОЛЯКОВА, РОМАНА СЕНЧИНА И АНДРЕЯ КУРКОВА

Людмила Шевченко
ORCID 0000-0003-3939-2438

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Kielce, Polska
ludaliter@mail.ru

Ключевые слова: *парижский текст, социально-культурные изменения, стиль, поэтика*

Миф о Париже присутствует в русской культуре с начала XVIII века. Уже с екатерининских времен об этом городе писали и говорили как о культурной столице всей западной цивилизации, центре свободомыслия и науки, законодателе моды, манер поведения и представлений о красоте. О нем в своих произведениях также упоминали многие классики русской литературы.

Целью данной статьи является:

1) на материале произведений Ю. Полякова *Парижская любовь Кости Гуманкова*, Р. Сенчина *Дождь в Париже* и А. Куркова *Шенгенская история* рассмотреть, как представлен Париж в русской прозе последних десятилетий;
2) отметить, каким изменениям подвергается в прозе последних лет образ Парижа и парижский текст.

Результаты анализа могут служить для:

1) дальнейшего изучения трансформаций, которым подвержен образ столицы Франции и парижский текст в творчестве современных прозаиков;
2) последующих наблюдений над идиостилем, манерой письма Ю. Полякова, Р. Сенчина и А. Куркова.

Сразу отметим, что начиная с XVIII столетия в русской словесности складываются определенные традиции повествования о Париже. Такие исследователи,

как Н. Белова, Д. Бондарчук, В. Колбасин, Е. Развозжаева, Н. Рудикова и др., уже писали, что в многочисленных появлявшихся травелогах и путеводителях, а вместе с ними в романах и повестях с описаниями столицы Франции присутствует постоянная топика и похожие типы героев, устоявшийся диапазон оценок культурных реалий, мигрирующие из произведения в произведение представления авторских состояний, эмоций, которые придают этим текстам в их совокупности семантическую стабильность. Так образуется та надтекстовая реальность, которую принято называть *парижский текст* [Белова 2011; Рыбакова 2006].

В работах Ю. Лотмана, Ю. Манна, Н. Крутиковой, В. Орехова отмечалось, что в творчестве В. Тредиаковского, Д. Фонвизина, Н. Карамзина образ Парижа формировался по модели, почерпнутой из французской, а также английской литературы. Семантическим центром его был миф о столице как воплощении идеальной свободы и вольнолюбия, праздника, блеска и легкости бытия, о столице как городе-антиподе французской провинции. В. Колбасин замечает, что «для русского человека Россия была аналогична французской провинции» [Колбасин 2014: 12]. Солидаризуясь с Ю. Лотманом, исследователь утверждает, что в противоположность Франции, где культурная ситуация сама генерировала тексты об этом городе, противопоставляя его французской провинции, в России именно произведения о нем должны был генерировать культурную ситуацию, и миф о Париже в сознании россиян входил в виде текстов [Колбасин 2014: 11].

В середине XVIII в. французский язык в России выполнял функцию языка интеллектуального общения и воспринимался как знак принадлежности к привилегированному дворянскому сословию или к высшему обществу. В аналогичном ореоле виделся и Париж. К устойчивой топике в литературе, где речь шла о нем, относились Собор Парижской Богоматери, Дом Инвалидов и Пантеон, а парижские топосы были представлены Пале-Роялем, кафе в роли клубов политиков и литераторов, театрами, где бурлила столичная жизнь, и мансардами как прибежищами для богемы. Однако уже в XIX в., как отмечает А. Марченко, под влиянием исторических и культурных событий у русских писателей возникают иные трактовки традиционных локаций. Заимствованный из французской литературы образ Парижа как «вечного праздника» получает теперь определения «легкомысленный» и «бездушный», «гуляка», «механизированный», «сумасшедший» (П. Вяземский, Н. Гоголь, А. Герцен, М. Салтыков-Щедрин, Ф. Достоевский, П. Боборыкин, Д. Мережковский, З. Гиппиус). Восприятие города начинает зависеть от политических взглядов писателей – западники они или славянофилы.

> В конце же XIX столетия в русской литературной традиции (А. Герцен, Ф. Достоевский, М. Салтыков-Щедрин) развенчивается миф о Париже как о городе свободы, который несет прогресс человечеству. Русскими писателями также переосмысляется мотив воображаемого путешествия Парижем (введеного во французскую литературу Л.-С.Мерсье): на пространство «чужого» города теперь накладываются черты родной культуры и русские явления и понятия [Марченко 2009: 8].

В столице Франции всегда жила многочисленная колония русских, а после октябрьского переворота образовался крупнейший центр русского зарубежья. Литераторы-эмигранты (Г. Газданов, Б. Поплавский, В. Набоков, В. Яновский, А. Куприн, М. Алданов, И. Одоевцева, Н. Тэффи, Н. Берберова, М. Осоргин, Ю. Терапиано, В. Некрасов и ряд других) существенно обогащают парижский текст в прозе XX века. На него начинают влиять модернизм и эстетика декаданса, отношение к этому городу тех, кто попал в него не по собственной воле или не может в Россию вернуться. Отсюда и реконструкции в мысленных путешествиях по Парижу всегда ностальгических локусов родины, появление в описаниях города связанной с эмигрантскими буднями топики (пансион и дешевый отель, русский ресторан, бесконечность петляющих улиц, проч.) и символики. Не случайно в рецензии на вышедшую в 1938 г. книгу А. Трубникова (печатавшегося под псевдонимом Андрей Трофимов) *Сентиментальные прогулки по Франции* критик Ю. Мандельштам писал, что в ней воплотилась тоска эмигрантов по родине, связь между Парижем и Петербургом:

> Книгу Трофимов написал своеобразную, полную щемящей тоски и благородства, в которой пейзажи и история Франции крепко спаяны с душевными переживаниями […]. Говоря о Париже, о Шартре, о Вандее, Трофимов без перехода вспоминает о Петербурге, о Царском Селе, о Новгородской губернии. И мы без всякого труда верим ему, и сами незаметно странствуем между Францией и Россией, нигде не останавливаясь, но всюду оставляя кусочек своего сердца [Мандельштам 2018].

В тридцатые годы XX века, когда выезд из СССР стал почти невозможным, особую популярность приобрела фраза И. Эренбурга *Увидеть Париж и умереть*, связанная с его книгой *Мой Париж* (1931 г.), где он, публикуя свои фотографии этого города и комментарии к ним, поместил перефраз выражений «Увидеть Рим и умереть» и «Увидеть Неаполь и умереть». «Париж» в этом фразеологизме – это символ мечты.

Практически невозможным было для россиян оказаться в Париже в тоталитарный период, однако хрущевская «оттепель» все же приблизила этот город к живущим в России. И здесь любопытными представляются наблюдения в книге Э. Гильбурд *«Увидеть Париж и умереть»: советская жизнь западной культуры*. В ней, а также в интервью А. Кану она утверждает, что в 50–60-е годы впервые в России культурное «освоение Запада» осуществлялось не только элитой страны, но и другими различными группами населения: «В 1954 и 1956 году люди включают радио и слышат Ива Монтана, потом передачи Эренбурга об импрессионистах, которых они никогда не видели» [*Увидеть Париж…* 2019], взахлеб читают «отобранные» для них цензурой романы и повести. При этом произведения западных мастеров трансформируются в их сознании за счет перевода и за счет совершенно иного их восприятия, в свою очередь, трансформируя зрителей и читателей в СССР.

В период застоя Париж россиянами воспринимался как символ того, что в своем идеале находится за границей и конртастирует с жизнью на родине. Это заявлено в повести Юрия Полякова ***Парижская любовь Кости Гуманкова*** (1989–1991), хотя сам город в ней выписан лаконично. Начало произведения соотносится с серединой 1970-х, а позже рассказ переносит читателей в 1984 г. Как отмечал А. Янковски, поездка героя в Париж для прозаика служит предлогом для критики СССР, осмеяния будничной жизни его обитателей, в том числе homo sovieticus – жертвы большого эксперимента [Jankowski 1999: 182–183]. Цель написания произведения определила и выбор художественных средств. Начиная с этой повести творчество Ю. Полякова, по наблюдениям В. Супы, обогащается новыми сатирическими приемами

> […] за счет включения в повествование и прямую речь героев миниатюрных жанров: кроме афоризмов, юмористически-сатирических анекдотов, шуток, острот, функционирующих в соседстве традиционных, выступающих почти в каждом сатирическом произведении слагаемых – метких снижающих определений, гипербол и карикатур [Supa 2018: 192].

По замечаниям ряда исследователей, именно в этом произведении у писателя формируется специфический

> […] „поляковский” стиль, складывающийся из смелого смешения разностилевой лексики, игры семантическими смыслами, иронии, незаметно переходящей в лиризм. […] В тот же период оформляется творческий интерес Полякова к […] постмодернизму [*Поляков Юрий*…].

А отсюда – игра с символами и реалиями советской эпохи, специфика представления восприятия главным героем Парижа.

Повесть Ю. Полякова являет собой запись воспоминаний заглавного героя о днях, проведенных в Париже с участниками спецтургруппы. Знающий много о городе из появившихся в «оттепель» разных источников, Костя все время стеснен, ограничен регламентом обязательных мероприятий, дающим знать о себе в нем «совковым» менталитетом. Герой, хоть и наблюдателен, и любопытен, но не пытается посмотреть ничего, что выходит за рамки предложенного для советских туристов. В Париже он побывал, но, по сути, его не увидел, и все его впечатления больше свидетельствуют о критическом отношении Кости к жизни на родине, чем о том, что его захватило во Франции. Ю. Поляков демонстрирует весь абсурд той программы, которую выполняли туристы из СССР: обязательное посещение советского посольства и прослушивание там инструктажа его сотрудников, ежевечерние отчеты участников группы и утренние планерки, распределение группы по семьям для ознакомления с образом жизни французов. Советские туристы больше строго установленного количества валюты не могли с собой взять, поэтому они везли на продажу икру, водку и экзотические сувениры. Они отказывали себе в посещении платных музеев и выставок, ресторанов, а часто и туалетов. В «свободное время» они либо

бегали по магазинам, либо ходили всей группой, следя друг за другом. Поэтому в повести Ю. Полякова парижский текст обеднен. Из устойчивой топики в нем представлено только то, что смотреть предлагалось советским туристам и что имелось в тогда издаваемых для них справочниках: башня Эйфеля, Лувр, Орсе и Центр Помпиду, Сакре-Кер, Нотр Дам де Пари, Елисейские поля, Тюильри, места, связанные с революцией, и квартира-музей В. И. Ленина. Парижские локусы заявлены китайскими ресторанчиками и отелями средней руки, местами, где нелегально торгуют дешевым товаром, и универмагом «Тати». В произведении не представлено ни одно из горизонтальных или даваемых в их динамике внешних открытых пространств, а все ограничено только пространством цивилизации этого города. Передвижение по нему экскурсантов «направлено» до приезда внушенными установками, жесткой программой экскурсии, потребительским интересом, страхом и слежкой.

Ю. Поляков представляет Париж как увиденный «со стороны» человеком, который осознает ложность пропагандируемых в его стране идеалов и, «отстраняют» их от себя, «остраняет», осмеивает с ними связанное для читателей. Весь урбанистический мотивно-образный комплекс Парижа в повести дан в его восприятии по контрасту с образом родины, дома. Гуманков понимает своих одногруппников, но с иронией описывает их реакцию на Париж как на ставший доступным им не город-миф или город-музей, а большой и набитый товарами магазин. Он рассказывает о носящейся по магазину «на крейсерской скорости» генеральской жене, суете одногруппников в секциях универмага. При этом одни из них (Диаматыч, Спецкор) помнят о находящихся рядом сексотах и себя во всем контролируют, а другие – дают волю бурным эмоциям. Так, в восторге от города и полученной премии Поэт попросту напивается и ведет себя по-гусарски; рабочий не может в сердцах не ругать тех, которые дома пугали его жуткой жизнью в капстранах, а деревенская девушка в магазине, столкнувшись «с жестокой реальностью общества потребления» [Поляков 1991, VI: 52], горько рыдает, увидев в парижских витринах то, что казалось ей судя по опыту жизни в деревне вообще невозможным. Сатирическую окраску изображаемого усиливает также каскад рассказываемых Гуманковым и его соседом по номеру анекдотов [Supa 2018: 194], акцент на комических ситуациях и неожиданных поворотах сюжета, аллюзии, «автоцитаты», отсылки к произведениям классиков. Однако в повести есть немало и тонких психологических наблюдений, и лирики. Ведь Косте понравился город и парижане. Гуманков вспоминает, как его умиляли французы, которые отдыхали на улицах города. Однажды он наблюдал, как на одной из них «[…] прямо по тротуару были расстелены зеленые и малиновые паласы, на них стояли легкие столики, а у столиков на ажурных стульчиках сидели веселые люди, они пили кофе из крошечных чашечек, вино из высоких бокалов […]» [Поляков 1991, VII: 41]. Спустя годы он вспоминает:

> Я представил себе, что у меня очень много франков. Не важно сколько... Достаточно, чтобы зайти в универмаг (не „Тати”, конечно!) и выйти одетым, как истый парижанин. Интересно, смог бы я так же непринужденно сидеть у столика, так же

> рассеянно-добродушно озирать уличную вселенную, так же лениво потягивать пиво из причудливой, как реторта, кружки?.. Нет, не смог бы... [Поляков 1991, VII: 42].

Лежащий на уровне подсознания сформированный у советского человека испуг, несвобода мешают герою Ю. Полякова вполне наслаждаться Парижем, вести себя непринужденно на улицах этого города. Как нам кажется, аналогично мог чувствовать себя в нем и Прокушев из рассказа В. Токаревой *Любовь и путешествия,* где подробное описание настоящего облика этого города не дано, а представлен его как бы фоновый «мысленный образ». Прокушеву, как и Косте, путевку у во Францию, где «[…] даже маленькие дети и те говорят по-французски» [Токарева 2021], предлагают по месту работы, случайно. Однако, помедлив с согласием, он упустил шанс поехать: мечту о Париже герой, к сожалению, взял с собой в «мир иной».

Отнюдь не как фон, а реальность им данную в опыте, воспринимали Париж и писали о нем в эти годы писатели-эмигранты (Э. Лимонов, С. Юрьенен, А. Найман, Б. Хазанов и др.), только это уже – тема новой статьи. Возвратимся к произведениям авторов, продолжающих жить на просторах уже развалившегося СССР, у которых герои в Париж, как и у Ю. Полякова, едут на время, но только значительно позже – спустя тридцать лет. К примеру, действие вышедшего в свет в 2018 году произведения Романа Сенчина ***Дождь в Париже*** происходит в 2014 году, в уже изменившейся исторической обстановке, когда турпоездку во Францию может позволить себе каждый, имеющий загранпаспорт и деньги. Его герой Андрей Топкин, в детстве услышав по радио «О-о-о- шанз-элизе, о-о-о- шанз-элизе-е...», спрашивает, о чем эта песня, и мать ему отвечает: «Она о самом красивом городе в мире» [Сенчин 2018: 6]. Так возникает мечта о Париже. Мысль же о реальной поездке туда появляется спустя годы, когда после развода с женой герой смотрит фильмы: «Глаза смотрели, а мозг искал, как жить дальше. И во время „На грани безумия” с Харрисоном Фордом и красивыми видами Парижа возникла идея съездить в Париж» [Сенчин 2018: 18]. И здесь примечательно, что уже на начальных страницах романа автор высвечивает алгоритм представления в тексте Парижа, которое будет всегда «отголоском» фантазии авторов вспоминаемых Топкиным произведений, мечтаний его до поездки во Францию, а сам город будет в нем провоцировать размышления об оставленном сыне и родине.

Прилетев с туристической группой в Париж, Топкин сначала фиксирует то, что «как в Абакане, Москве» (Сенчин 2018: 19), но со временем все, что им видится «не таким», начинает воспринимать, пропуская сквозь призму припоминаемых образов и представлений, им взятых из книг и из живописи, кинофильмов и интернета. Так, когда идет дождь, Топкин вспоминает фильм «Укол зонтиком» и думает: «[…] где-то читал: в европейских отелях есть зонтики» [Сенчин 2018: 97]. Вид из окна вызывает у него визуальные ассоциации: «[…] городские пейзажи Утрилло. Очень похоже... Ну так Утрилло и изображал Париж» [Сенчин

2018: 60–66]. Героя радует, что в его номере окно в потолке «точь-в-точь как в фильме „На грани безумия”» [Сенчин 2018: 44]. И затем все, что видит, или не видит герой, что заявлено по программе экскурсии, представляется в ракурсе восприятия Топкина как красот уже кем-то воспетых, а им лишь присвоенных «из вторых рук» еще до поездки во Францию.

В отличие от героя повести Ю. Полякова, Топкин свободно передвигается по городу и за ним не следят, он не должен отчитываться за увиденное и контакты с французами. Герой имеет достаточно средств, чтобы посмотреть для него интересное вне программы, и не отягощен потребительскими задачами. Диапазон предлагаемых мест посещения группой российских туристов в Париже у Р. Сенчина шире того, что давался для обозрения спецтургруппе у Ю. Полякова. В программе нет пунктов, привязанных к идеологии, зато представлено большинство из культурных и исторически значимых мест. Считая себя «[…] знатоком Парижа […] – по книгам, телепередачам, фильмам» [Сенчин 2018: 61–62], Топкин по карте самостоятельно намечает маршрут в соответствии с тем, что известно ему из культурной истории города:

> Сакре-Кер нужно увидеть. Тем более что поселили где-то рядом. […] Так, вот отмечен отель, и, если пойти на север, будет бульвар Рокхе... а, Рошешуар. Легендарный Рошешуар, где кабаре... нет, не „Мулен Руж”, а даже более крутое, описанное Мапассаном; там Лотрек нашел свою главную тему – танцовщицы, проститутки, выпивохи... Да и „Мулен Руж” тоже где-то неподалеку. Где-то там и Пигаль, бульвар Клиши... Тихие дни в Клиши, крошка Колетт... [Сенчин 2018: 62].

В романе Р. Сенчина воспроизводится не столько реальный облик Парижа, сколько сложившийся в литературе, искусстве и в восприятии многих его «культурный образ». В произведении не представлена социокультурная жизнь мегаполиса и почти не показаны «бытовые» детали. На месте их возникает буквально сюрреалистическая реальность, где перемешаны знания и воображение Топкина, то, что представлено мастерами искусства, и то, что пережито протагонистом, мерцающие в дождевых бликах явь и сон.

В одном из интервью писатель признался, что для него «вся настоящая литература экзистенциальна», а Лев Толстой – «вершина того, что можно назвать экзистенциализмом» [Прилепин 2020]. И именно к экзистенциальной проблематике обращается Р. Сенчин в произведении о, казалось бы, ординарной поездке в Париж. Автор показывает, как в проливной дождь, обуреваемый переживаниями о доме и одновременно весь находящийся как бы в «материи» / «материале» им виденных фильмов о Франции, Топкин вдруг как бы теряет себя, свое «я», замечая, что выглядит «как Пьер Ришар» [Сенчин 2018: 72], а затем поступает, как один из героев актера. На другой день он, в куртке, как у Алена Делона, ассоциирует себя уже с этим кумиром всех женщин, а третьего дня себя воспринимает «[…] как герой какого-то французского фильма шестидесятых» [Сенчин 2018: 283]. Топкин в Париже может делать все, что

наметил, но выполнению его планов мешают дождь, раздвоение личности, депрессивное состояние и алкоголь. Сидя в номере с видом на город и приобщаясь к *Pastis*, он себя уверяет: «Изменится погода, сам все осмотрит» [Сенчин 2018: 73]. При этом вводимый в произведение мотив пития, описания возлияний героя и мыслей о брошенном сыне, являясь как бы отсылками к ерофеевским *Москве – Петушкам*, определяют степень его тоски. Герой после выпивки по утрам начинает испытывать просто панический страх «не успеть, пропустить» что-то важное, опоздать. Его страх отличается от того, что владел Гуманковым: страх обитателя тоталитарного государства герою Р. Сенчина незнаком. Страх Топкина – это экзистенциальный страх быстротечности жизни, страх не смочь в себе что-то преодолеть, страх «заброшенности» и ненужности никому. Он буквально граничит с трагедией, так как повод к нему и причина уже не снаружи, не внешние обстоятельства, а беспомощность, самокопание на границе с самодеструкцией, и они в полной мере определяют его восприятие Франции и Парижа, себя в этом городе, и – себя в парадигме всей проживаемой жизни на родине.

Подчеркивая эрудицию своего героя и погружая читателя в поток его мыслей, Р. Сенчин сообщает, что в памяти Топкина постоянно вспыхивали «[…] даже не эпизоды, а блики ощущений от чтения Генри Миллера, Газданова, Хемингуэя, Лимонова, Перрюшо, похождений героя „Горькой луны”. И почему-то стало долбиться как пульс название – „Ночи Кабирии”» [Сенчин 2018: 235]. Оно подталкивает Топкина выйти ночью из номера в темноту и искать то, что он так хотел видеть в Париже. Эта реальная ночная тьма является как бы метафорой темноты, поглотившей весь разум героя, пытающегося найти выход из кризисных отношений с женой, сыном и с самим собой. Автор показывает, как в один из дней Топкин «бегло оглядел Лувр – снаружи – и потрусил в сторону Елисейских полей» [Сенчин 2018: 316]. Пробежав Тюильри, он остановился у скульптуры Дины Верни, которая напоминала ему вторую жену. Вспомнив же ее и двух других своих жен, сына, Кызыл, герой начинает метаться по городу. При этом использование в этом эпизоде большого количества разных топонимов показывает не только лишь быстроту действий Топкина, но и метания его мыслей, изображение же траектории передвижения по Парижу (дороги) передает всю запутанность линии поиска выхода им из его уже личного, жизненного тупика. Мотив блуждания и движения через пространство становится также мотивом движения сквозь само время. Пространство реальной французской столицы пересекается с тем, по которому он путешествует в воображении по Кызылу, а время его пребывания на экскурсии, прерываясь картинами воспоминаний, растягивается до периода всей его жизни.

Как и другие представители «нового реализма» [Калита 2016: 71, 78], Р. Сенчин считает главным источником творчества собственный жизненный опыт и биографию [Supa 2018: 208]. В одной из бесед он признался, что данный его роман – «это отчасти автобиографический текст». Несколько лет назад он провел в Париже четыре дня:

> Было два выступления на каком-то литературном мероприятии, а в остальное время я валялся в крошечном номере отеля. В голову лезли воспоминания о моем детстве, о юности, которые прошли в Кызыле. Я заставлял себя гулять пр Парижу, но не мог. Тем более все четыре дня лил дождь, и я оправдывал свое лежание на кровати тем, что холодно и сыро... Потом захотелось написать об этом казусе. Правда, я уехал из Кызыла в 93-м, […] а мой герой, у которого есть прототип, продолжает жить в Кызыле [Егорова 2021].

Исследовавшая в ранних текстах прозаика «реляции между реальной действительностью и ее литературным отражением, реальностью и языком, техникой использования автобиографического факта и современного типологизирования жизненных явлений» [Supa 2018: 222] В. Супа писала, что произведения Р. Сенчина отличаются точностью аутентичных деталей. Картины воспоминаний героя романа *Дождь в Париже* также наполнены очень подробными знаками быта, но – не столицы Франции, а провинциального городка на окраине бывшего СССР. Они «[…] очень личные и детальные, очень интимные […], пропитанные горечью безысходности» [Anastasia246]. По манере подачи читателю материала и фрагментарности изображения, автобиографической рефлексивности, раскрепощенности языка они вызывают ассоциации с прозой Э. Лимонова, Л. Петрушевской, А. Бабченко и З. Прилепина, хотя у Р. Сенчина речь идет о другом времени, и поставлены совершенно другие проблемы. Дело в том, что герой Р. Сенчина – сын советского офицера, служившего с середины 70-х в Туве, на границе с Монголией. После распада СССР он вернулся в Эстонию, на свою родину, а Андрей остается в Кызыле, переживает три неудавшихся брака, разборки на национальной основе между оставшимися там россиянами и тувинцами и зарождение местного капитализма. У каждого, кто читает роман, сцены воспоминаний героя практически закрывают собой впечатления о Париже, дают понимание общей картины событий в стране и движения разных народов в их исторической перспективе [AllaZueva752]. Париж же является здесь как бы символом высшей культуры и местом, где совершается суд над всем с точки зрения достижений культуры, цивилизации, нравственных ценностей и того, что для каждого свято. Не зря герой герой Р. Сенчина, оказавшись в конце концов у Сакре-Кер, «воспаряет» над городом, но внизу видит не Париж, а Туву, – Балгазынский бор, Енисей и родной городок со ста тысячью жителей, и «один из них – Андрей Топкин» [Сенчин 2018: 377]. Так город-миф для героя становится местом прозрения, обретиния истины: что́ для него есть родная земля, дом и сын, для чего он живет, как жить дальше.

В 2016 г. в свет вышла книга Андрея Куркова ***Шенгенская история. Литовский роман*** (в последующих изданиях: ***Литва, Париж, Лондон***). Ее герои в ночь, когда Литва вошла в Шенгенскую зону, на фантах записывают города, где им хочется жить, убежав из литовской провинции. Двое мечтают о Лондоне, двое бредят Италией, а Барбора и Андрюс выбирают Париж. Одна из девушек, косясь на них, поет: «Увидеть Париж и умереть!» и в ответ от Барборы слышит, что «умирать не обязательно. […]. А вот приехать, увидеть и победить – это да!»

[Курков 2016: 12]. Однако приезд в Париж не сулит обретения рая. В столице Франции Андрюс вынужден зарабатывать представлениями-клоунадами, а Барбора выгуливает не своих, а чужих детей и собак. Сказку города-«праздника, который всегда с тобой» (выражение Эрнеста Хемингуэя), для героев А. Куркова сменяет реальность. А в ней – места нет для даже посещения культовых исторических мест или отдыха.

Образ Парижа в романе А. Куркова заявлен картинами густонаселенных районов, в которых богатство соседствует с бедностью, а величие и красота – с неприкрытым уродством, убожеством. В городе обитают принадлежащие к разным слоям общества люди: богатые бизнесмены и клерки, аристократы, нувориши, дипломаты, актеры, торговцы, рабочие мастера, ост-арбайтеры – представители разных национальностей и возрастов. Городской текст в произведении не привязан к экскурсионным объектам, расширен и обогащен урбанистическими деталями, а перемещение по Парижу героев детерминировано их работой. В романе упоминаются парк Бут Шомон, кафе «Добедодо», «Ле Севр», интернет-кафешки в Бельвиле, у которых толпятся всегда «[…] представители парижского интернационала: индусы, африканцы, арабы, вьетнамцы» [Курков 2016: 120], лицей для слепых детей, куда ходит знакомый подросток, площадь Бастилии, площадь Республик, рю де ля Вилетт, рю де Севр, бульвары Периферик, Гренель, де Бельвиль, Гарибальди; мост Бир-Хакейм, по которому ездит поезд метро и его остановки, канал Сан-Мартан и подземные переходы, кладбище Пер-Лашез и т.д. Если внутреннее пространство, в котором в Париже жили герои Ю. Полякова и Р. Сенчина, было заявлено номерами дешевых гостиниц, то у А. Куркова Андрюс и Барбора сначала снимают квартиру, а потом, когда за нее уже нечем платить, просятся ночевать в книжной лавке-кафе, пару дней живут в чьей-то лодке на Сене, а позже переезжают жить в Лилль.

Герои А. Куркова знают места, где бывают туристы, однако Барборе и Андрюсу не до них. Например, башню Эйфеля Андрюс видит всегда, когда едет в метро, и под ней он пытается заработать своей клоунадой. Герой с грустью смотрит на экскурсантов, а также торгующих сувенирами афроамериканцев и думает, «почему они с Барби сюда ни разу еще не пришли? Наверное, потому, что они не туристы и у них нет лишних денег, за которые можно было бы подняться на самый верх башни и оттуда рассматривать этот волшебный город […]» [Курков 2016: 203]. Андрюсом и Барбарой реальный Париж воспринимается в корреляции с существующим о нем мифом и с их уже личной мечтой, в оппозиции с родным домом в Литве и французским поместьем, куда они приезжают однажды как гости, а также с тем северным Лиллем, куда они перебираются из-за безденежья и где вспоминают его и надеются снова вернуться. В представлении автором социокультурной среды мегаполиса можно заметить своеобразную деиерархизацию знаменитых объектных рядов: на передний план выдвигаются те места, где живут и работают эмигранты. Работа Андрюса клоуном вносит в трактовку города маскарадную тему, которая

связана с темой утраты иллюзий. Для Андрюса «[…] „парижская" мечта сначала перестала быть мечтой, превратившись в реальность, а потом перестала быть и „парижской"» [Курков 2016: 603]. Столица Франции у А. Куркова становится местом, где все совершается наоборот и где все иллюзорно: мечты не сбываются, клоуна избивают, а не смеются над ним; спустя время он, как юродивый или пророк, предвещающий гибель всего, уже выехав из Парижа, случайно гибнет в окрестностях Лилля. Так автором создается свой вариант представления этого города, в рамках которого соединяются его разные ипостаси.

В последние десятилетия выходит немало произведений, в которых Париж предстает в виде ряда картин очень личных ассоциаций, воспоминаний реального прошлого (В. Ерофеев, *Хороший Сталин*, 2004; Т. Толстая, *Париж кармический*, 2017; Э. Лимонов, *Старик путешествует*, 2020) или того, что могло быть в реальности, предполагается (М. Степанова, *Памяти памяти*, 2017). Он раскрывает свои недоступные с первого посещения тайны (Б. Носик *Прогулки по Парижу*, 2017) и выступает тем местом, куда устремляются от отчаяния, в поисках истины и смысла жизни (Д. Кузнецова, *Увидеть Париж – и жить*, 2013). Он также видится в мыслях героев как ареал процветания гениев генерации андеграунда (В. Маканин, *Андеграунд, или Герой нашего времени*, 2007), недосягаемый символ культуры, изящества (Т. Толстая, *Девушка в цвету*, 2018), цель путешествий (Д. Рубина *Холодная весна в Провансе*, 2015; *На горизонте – Париж*, 2019), командировок (В. Токарева, *Из жизни миллионеров*, 2019), то место, куда приезжаешь и уже потом «никуда не торопишься» (В. Аксенов, *Редкие земли*, 2006), потому что для многих оно превратило «миф в жизнь» (М. Герман, *В поисках Парижа, или Вечное возвращение*, 2017), и рассмотрение этих рассказов, романов и повестей – дело будущего. Анализ же произведений Ю. Полякова *Парижская любовь Кости Гуманкова*, Р. Сенчина *Дождь в Париже* и А. Куркова *Шенгенская история* показывает, что если раньше образ Парижа и парижский текст в прозе писателей метрополии создавался с ориентацией на парижский миф и известные тексты о нем, то теперь он в своем большинстве отражает то, что дано в личном опыте автора и его современников. Образ города и парижский текст расширяются, конкретизируются и дополняются с помощью разных включений, причем очень часто в их представлениии можно заметить своеобразную деиерархизацию ранее традиционных объектных рядов. Само представление города в произведениях обусловлено временем их написания и позицией автора, целью, которую ставит писатель, когда помещает героев в пространство Парижа, а также всем арсеналом им избираемых для достижения цели приемов и средств.

Библиография

AllaZueva752, https://www.litres.ru/roman-senchin/dozhd-v-parizhe/otzivi/ (21.01.2021).

Anastasia246, https://mybook.ru/author/roman-senchin/dozhd-v-parizhe/reviews/ (21.01.2021).

Jankowski A., 1999, *O satyrycznej powieści Jurija Polakowa «Paryska miłość Kosti Gumankowa»*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Białystok 1999, t. 3, s. 182–188.

Supa W., 2018, *W kręgu problemów prozy rosyjskiej końca XX – początku XXI wieku. Tematy i konwencje*, Białystok.

Белова Н., 2011, *Проблема метатекстов в русской литературе: существует ли «Парижский текст»?*, «Вестник угроведения. Филология», № 2 (5), Ханты-Мансийск, https://vestnik-ugrovedenia.ru/sites/default/files/vu/vu-2-2011-14-20-opt.pdf (14.01.2021).

Бондарчук Д., 2020, *Образ Парижа в российских путеводителях XIX – начала XX века*, https://pure.spbu.ru/ws/portalfiles/portal/39076973/elibrary_36752236_82219674.pdf (10.12.2020).

Егорова Г., 2021, *Представляем = Рекомендуем*, http://jinlib.tverlib.ru/2018/03/blog-post.html (21.01.2021).

Калита И., 2016, *«Новый реализм» русской литературы в зеркале манифестов XXI века*, „Slavica Litteraria", vol. 19, issue 1, c. 67–80, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135520/1_SlavicaLitteraria_19-2016-1_8.pdf?sequence=1 (21.01.2021).

Колбасин В., 2014, *Парижский миф в русской литературе XVIII века*, „Acta Universitatis Lodziensisfolia Litteraria Rossica", vol. 7, c. 9–17, https://repozytorium.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/9011/02%20%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BD.pdf?sequence=1&isAllowed=y (27.12.2020).

Курков А., 2016, *Шенгенская история. Литовский роман*, Харьков.

Мандельштам Ю., 2018, *Сентиментальная прогулка по Франции*, [в:] Ю. Мандельштам, *Статьи и сочинения в 3 томах*, т. 1: *О русской литературе*, состав. Е. Дубровина, М. Стравинская, Москва 2018, https://books.google.pl/books?id=Jf9ODwAAQBAJ&pg=PA388&lpg=PA388&dq=%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2+%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9+%D0%BE+%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%B5&source=bl&ots=3HhdMLyNDq&sig=ACfU3U1Hes29mYyLqBlQwgSX7J4BE5_VIg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwi3n5OHl6XtAhURx4sKHWRFCwAQ6AEwEHoECAQQAg#v=onepage&q=%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%20%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9%20%D0%BE%20%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%B5&f=false (12.02.2021).

Марченко А., 2009, *Паризький текст у прозі письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвилі* [перевод с украинского наш – Л.Ш.], автореф. дисс. канд. філол. наук, Київ.

Поляков Ю., 1991, *Парижская любовь Кости Гуманкова*, «Юность» 1991, № VI, с. 21–32; № VII, с. 48–56; № VIII, с. 35–51.

Поляков Юрий Михайлович, 2021, http://russianemigrant.ru/book-autor/polyakov-yirij-mihaylovich (12.02.2021).

Прилепин З., 2020, *Роман Сенчин. Если слушать писателей, все развалится*, https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html (19.12.2020).

Рыбакова Н., 2006, *«Парижский текст» в художественном сознании Анны Ахматовой*, автореф. дис. канд. филол. наук, Сургут.

Сенчин Р., 2018, *Дождь в Париже: роман*, Москва.

Токарева В., 2021, *Любовь и путешествия*, https://www.litmir.me/br/?b=71581, (12.01.2021).

«Увидеть Париж и умереть»: советская жизнь западной культуры. Интервью А. Кана с Элеонорой Гильбурд, 2019, BBC News, Русская служба, 8.06.2019, https://www.bbc.com/russian/features-48425915 (31.12.2020).

Transliteration

Belova N., 2011, *Problema metatekstov v russkoj literature: sušestvuet li «Parižskij tekst»?*, «Vestnik ugrovedeniâ. Filologiâ», № 2 (5), Hanty-Mansijsk, https://vestnik-ugrovedenia.ru/sites/default/files/vu/vu-2-2011-14-20-opt.pdf (14.01.2021).

Bondarčuk D., 2020, *Obraz Pariža v rossijskih putevoditelâh XIX – načala XX veka*, https://pure.spbu.ru/ws/portalfiles/portal/39076973/elibrary_36752236_82219674.pdf (10.12.2020).

Egorova G., 2021, *Predstavlâem = Rekomenduem*, http://jinlib.tverlib.ru/2018/03/blog-post.html (21.01.2021).

Kalita I., 2016, *«Novyj realizm» russkoj literatury v zerkale manifestov XXI veka*, „Slavica Litteraria", vol. 19, issue 1, s. 67–80, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135520/1_SlavicaLitteraria_19-2016-1_8.pdf?sequence=1 (21.01.2021).

Kolbasin V., 2014, *Parižskij mif v russkoj literature XVIII veka*, „Acta Universitatis Lodziensisfolia Litteraria Rossica", vol. 7, c. 9–17, https://repozytorium.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/9011/02%20%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BD.pdf?sequence=1&isAllowed=y (27.12.2020).

Kurkov A., 2016, *Šengenskaâ istoriâ. Litovskij roman*, Har′kov.

Mandel′štam Û., 2018, *Sentimental'naâ progulka po Francii*, [v:] Û. Mandel′štam, *Stat'i i sočineniâ v 3 tomah*, t. 1: *O russkoj literature*, sostav. E. Dubrovina, M. Stravinskaâ, Moskva 2018, https://books.google.pl/books?id=Jf9ODwAAQBAJ&pg=PA388&lpg=PA388&dq=%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2+%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9+%D0%BE+%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%B5&source=bl&ots=3HhdMLyNDq&sig=ACfU3U1Hes29mYyLqBlQwgSX7J4BE5_VIg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwi3n5OHl6XtAhURx4sKHWRFCwAQ6AEwEHoECAQQAg#v=onepage&q=%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%20%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9%20%D0%BE%20%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%B5&f=false (12.02.2021).

Marčenko A., 2009, *Pariz'kij tekst u prozi pis'mennikiv molodšogo pokolinnâ rosijs'koï emigraciï peršoï hvili*, vtoref. diss. kand. filol. nauk, Kiïv.
Polâkov Û., 1991, *Parižskaâ lûbov' Kosti Gumankova*, «Ûnostʹ» 1991, № VI, s. 21–32; № VII, s. 48–56; № VIII, s. 35–51.
Polâkov Ûrij Mihajlovič, 2021, http://russianemigrant.ru/book-autor/polyakov-yirij-mihaylovich (12.02.2021).
Prilepin Z., 2020, *Roman Senčin. Esli slušatʹ pisatelej, vse razvalitsâ*, https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html (19.12.2020).
Rybakova N., 2006, *«Parižskij tekst» v hudožestvennom soznanii Anny Ahmatovoj*, avtoref. dis. kand. filol. nauk, Surgut.
Senčin R., 2018, *Dožd' v Pariže: roman*, Moskva.
Tokareva V., 2021, *Lûbov' i putešestviâ*, https://www.litmir.me/br/?b=71581, (12.01.2021).
«Uvidet' Pariž i umeretʹ»: sovetskaâ žizn' zapadnoj kul'tury. Interv'û A. Kana s Èleonoroj Gilʹburd, 2019, BBC News, Russkaâ služba, 8.06.2019, https://www.bbc.com/russian/features-48425915 (31.12.2020).

Socio-Cultural Determinants of Reception of the Capital of France in the Works of Yurii Poliakov, Roman Senchin and Andrey Kurkov

Summary

The article analyzes what is defined by the portrayal of the capital of France in the Russian prose of the last decades. Based on the works in the field of urban semiotics, the poetics of space, intertextual analysis etc., and using the historic-literary method of research, the author concludes that while in the past, the authors of the metropolis drew from the Parisian myth, nowadays they express what is grounded in their own personal experience. In Y.Poliakov's novel *The Paris Love of Kostia Gumankov*, a myth about Paris serves the purpose of showing a contrast and satirical depiction of life in the U.S.S.R.; the Parisian text is toned down, the characters' path around the city is limited to the tourist routes and shops. In R.Senchin's *The Rain in Paris*, the myth city is presented by "cultural images"; movements around the city depict the flouncing of a protagonist, and the city is shown as a way out of an existential dead end. In A.Kurkov's *The Schengen Zone*, all places in the city are mentioned in conjunction with the work and life of the immigrants, where the elevated turns into clownery, and a myth about Paris is debunked altogether.

Key words: *Parisian text, socio-cultural changes, style, poetics*