

Szöke, Katalin

**Автобиографичность как модель "постархивного сознания"  
(Сергей Гандлевский: Трепанация черепа)**

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 309-317

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132627>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## АВТОБИОГРАФИЧНОСТЬ КАК МОДЕЛЬ «ПОСТАРХИВНОГО СОЗНАНИЯ» (СЕРГЕЙ ГАНДЛЕВСКИЙ: *ТРЕПАНАЦИЯ ЧЕРЕПА*)

KATALIN SZÖKE (SZEGED)

*Подвозили, кормили, поили меня  
Окаянные, ожесточенные люди.  
Научился я древней науке вранья,  
Разучился просить о погоде без мамы.*  
(С. Гандлевский)

Сергей Гандлевский известен в России, в первую очередь как поэт; он пишет стихи с 1975 года. Был известной фигурой московского «андерграунда» 70-80 годов; в 70-е годы – член группы самиздатских поэтов «Московское время» (вместе с Александром Сопровским, Бахытом Кенжеевым и другими) и близок к московским концептуалистам. Выступил вместе с концептуалистами (с Приговым, Рубинштейном, Кибиновым, Ковалем, Айзенбергом) в двух антологиях: в 1990-ом году в антологии «Понедельник» и в 1991-ом – в альманахе «Личное дело №». Михаил Айзенберг в своем предисловии к антологии «Понедельник» пишет, что в поэтическом эксперименте Гандлевского самый существенный момент – это «выход из стихов» (не случайно, что название его первого, не самиздатского, а «официального» сборника стихов, вышедшего в 1989 году – «Рассказ»)¹. В дальнейшем в предисловии Айзенберг высказывает предположение, что «может быть, особый эффект поэзии Гандлевского в (...) соединении прозаического жанра и поэтических средств его разработки»; стихи Гандлевского образуют нечто вроде «лирического дневника», поэтому «выход из традиционности у него «биографический». Другое замечание Айзенберга касается качества саморефлексии в поэтике Гандлевского: «поэт одновременно и художник и модель; и мастер и материал. Он сам свой объект.»² Андрей Зорин в статье о поэтах альманаха «Личное дело №» обращает внимание на то, что в стихотворениях Гандлевского доминирует «стремление снять кон-

¹ Понедельник. Семь поэтов самиздата. Москва, Изд. «Прометей», 1990. М. Айзенберг: Вместо предисловия. стр. 10.

² Там же, стр. 11-12.

траст высокого и низкого», поэтому его идеалом является некий «средний стиль», который сам поэт назвал «критическим сентиментализмом»<sup>3</sup>.

Из выше приведенного следует, что появление прозаических жанров в творчестве Гандлевского можно считать логическим завершением его пути. Первый прозаический текст поэта, повесть «Трепанация черепа» вышла в 1995 году в январском номере журнала «Знамя», и в конце года была ей присуждена премия за лучшее прозаическое произведение года. В 1996 году «Трепанация черепа» вышла отдельным изданием. В сюжете повести Гандлевского разворачивается происшествие собственной биографии: в результате обнаруженной у него опухоли мозга трепанация черепа произошла в действительности. Этот эмпирический факт и предшествующее его ожидание операции, связанное с переживанием возможного конца жизни, в онтологическом смысле образуют в повести некую *пограничную ситуацию*, которая может породить, учитывая литературную традицию, и *личный* и *безличный* тип наррации, содержащей в себе или подытоживание жизненного пути, или воспоминания о пройденном этапе. Личную модель переосмысления этой пограничной ситуации демонстрирует, например, роман Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича», а безличную – роман венгерского писателя, Фридьеша Каринти (1887-1938) «Путешествие вокруг черепа», в котором на передний план выходят ассоциации, вызванные «страхом и трепетом», и тем самым происходит манифестация процессов подсознательного. Гандлевский в своей повести как бы выбирает «средний путь» и «средний стиль», балансируя между этими двумя, укоренившимися в литературе моделями. Его рассказчик скорее имитирует, симулирует «ich»-форму, однако на самом деле он является лишь медиумом капризно конструируемого, но все-таки связного потока речи, при постоянном рефлексировании самого себя и представляемого им материала. Словом, он сознательно *банализирует и личную и литературную память*. Таким образом повествование в «Трепанации черепа» моделирует *кризис автобиографичности*, поскольку в повести создается впечатление, что в этом потоке речи акцентируется не тема судьбы и предназначения, позволившая читателю в произведениях автобиографического характера отождествлять себя с рассказчиком или персонажем. Поэтому мне кажется, что главную проблему и вместе с тем главный парадокс в «Трепанации черепа» представляют вопросы об идентификации, а со стороны читателя – вопрос о ее рецепции.

---

<sup>3</sup> Личное дело №: Художественный альманах. Москва, «Союзтеатр», 1992. Андрей Зорин: «Альманах» - Взгляд из зала. стр. 246-271. стр. 250.

1. Рассказчик Гандлевского, которого, может быть, лучше назвать не рассказчиком, а *говорящим субъектом текста*, имитирует или симулирует роль и функцию воспомяющего, автобиографического повествователя. Однако этот говорящий субъект размывается, растворяется в тексте и банализирует жизненные факты эмпирической личности, создавая при этом нарративную структуру, насыщенную рефлектирующими жестами, касающимися в первую очередь определенного коллектива людей, т. н. «потерянного поколения» Гандлевского. Представители этой генерации отмечены в повести собственным именем (среди них, например, Сопровский, Кенжеев, Коваль, Пригов, Рубинштейн, Кибилов и другие), и этими именами маркируется достоверность «коллективной памяти». Метатекстом этой коллективной биографии является «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева. В повести Гандлевского воспроизводится манера речи Венечки, и в тексте рассыпаны рефлексии на центральную тематическую линию «поэмы» Ерофеева: на алкоголизм и на бездомность. В «Трепанации черепа» даже прямо упоминается «Москва-Петушки» как Библия поколения, как собрание подходящих по всякому поводу цитат. Таким образом в духе Венедикта Ерофеева воссоздается и иронический, коллективный портрет «потерянной генерации»: *«Это все бездомность, благодарность, хронический алкоголизм. Это боязнь оказаться Печориным при встрече с Максим Максимычем, хотя говорить особенно не о чем. Это гордость интеллигента, даже такого опустившегося как я, дружбой с человеком из народа».* (12)<sup>4</sup>
2. Наличие этого коллективного сюжета, в котором разворачивается история предельно замкнутого, неофициального круга, предопределяет также уровень рецепции. Читатель, который осведомлен о жизни и о нравах этого коллектива из других источников, которому эти имена известны, конечно, понимает этот интимный язык и намеки на ту субкультуру, в рамках которой живет и говорит этот коллектив. В противном случае рецепция усложняется, она происходит не на уровне биографичности, а на уровне некоего экстремного «чужого текста». В этом случае читатель как бы исключен из сферы интимности, из процесса формирования текста, ведь для него литература – не «личное дело». Несмотря на то, что с этой точки зрения происходит своеобразный отбор читателей, фикция Гандлевского рассчитана если не на читателя, то на слушателя, поскольку имитация

<sup>4</sup> Сергей Гандлевский: Трепанация черепа. Санкт-Петербург, «Пушкинский Фонд», 1996. Цитаты из повести в дальнейшем приводятся по этому изданию.

читателя, то на *слушателя*, поскольку имитация живого потока речи вовсе не носит монологический характер. Говорящий субъект часто обращается по имени к фиктивному слушателю (одному из вышеупомянутого круга), или это просто поток речи, сам по себе предполагающий безымянного слушателя, для которого этот текст уже не биография, а «легкое чтение». Говорящий субъект аргументирует свою позицию – т. е. опору прежде всего на коллективную память – следующим образом: *«Я этого круга не идеализирую, для этого я слишком хорошо его знаю, и никому глаз не колю. Просто я оттуда родом и рассказываю о диковинных нравах и обычаях своей родины. Литература была для нас личным делом. На кухню, в сторожку, в бойлерную не помешались никакие абстрактный читатель, народ, страна.»* (50)

3. В результате этой нарративной структуры, с опорой на усложненную рецепцию, кроме биографии эмпирической личности исчезает и уникальность коллективной биографии, она банализируется, превращается в *серийность*. В повести Гандлевского этот процесс не только рефлектируется, но и иронически эстетизируется: т. е. переосмысливается понятие «типического», превращаясь в качество неоригинальности, серийности. Достоверность коллективной биографии игнорируется в тексте посредством метафоры «биографическая стадность», распространенной не только на исповедальность, но и на личную значимость сказанного. *«Биография у меня в некотором смысле образцово-показательная. В ней налицо все приметы изгойства: бытовая неприкаянность, пьянство, трения с властями, вечная сторожевая служба, сезонные экспедиции. Все, с чем сейчас так носятся редакционные тузы, начинавшие соловьями перестройки, пугавшие много отщепененца – было, было, – внезапными объятиями, хлебом-солью и воплем: «Честный вы мой человек!» Сейчас меня даже коробит от этой биографической стадности, от жизни по лекалу. Неужели нельзя было выдумать ничего своего?»* (19-20)
4. «Биографическая стадность» по сути своей не гарантирует единую истину, в ней по-настоящему не ставится вопрос об истине и о лжи. Так как «поэту нужна легенда», создается впечатление, что сама фикция банализируется в ложь, и эта мысль несколько раз дидактически акцентируется в тексте. Эпиграф к повести Гандлевского взят у Достоевского: *«Я люблю, когда врут. Вранье есть единственная человеческая привилегия.»* В тексте на этот эпиграф можно найти непосредственную рефлексия в

обращении к гипотетическому слушателю, который как бы желает отождествить фикцию и реальность. С этим слушателем «диалогизирует» говорящий субъект своей нарочито сниженной речью, и при этом он расширяет свой словарь миметическими языковыми жестами: «*Во-первых не надо на меня орать, не в трамвае, ведите себя. Во-вторых, перечитайте эпитафию, Достоевский не хухры-мухры.*» (43) Однако «голую правду» показывает компьютерный томограф, который точно зарегистрировал опухоль мозга. А что касается дилеммы об истине и о лжи, этот пассаж кончается ироническим замечанием, граничащим с черным юмором: «*А правда, что правда? – анатомический театр.*»

5. При анализе этой сети рефлексий, возникает вопрос: как можно охарактеризовать статус говорящего субъекта в повести Гандлевского «Трепанация черепа»? Что за концепция, с помощью которой можно описать сущность этого «безличного личностного принципа»? Мне думается, что концепция Ричарда Рорти об ироническом складе характера<sup>5</sup> может осветить статус этого квази-автобиографического субъекта. Согласно теории Рорти, человек постулируется некоей экзистенцией без центра, и бессознательное, открытое Фрейдом, является источником переживания *не-обоснованности* внутри нас, и, более того, бессознательное даже персонифицируется, порождая квази-личности. По мнению Рорти, теория личности, предлагаемая психоанализом, предвещает формирование игривого, иронического характера. Иронизирование – это путь к достижению самоусовершенствования и автономии. Иронический склад характера обладает двумя важными особенностями: *метастабильностью* и *самообогащением*. Метастабильностью потому, что иронический склад характера никогда не воспринимает себя всерьез, поскольку осознает изменчивость тех понятий, которыми описывает себя. Он никогда не забывает о случайности и о непрочности, хрупкости своего конечного словаря и вместе с тем своего «я». Другая особенность заключается в стремлении иронического склада характера усвоить новые словари, поскольку он уже не верит в то, что можно дать описание вещей с трансцендентальной перспективы. Согласно теории Рорти, это – техника самообогащения (self-enrichment, self-enlargement), которая обозначает обогащение языка: усвоение новых словарей, посредством которых

<sup>5</sup> R. Rorty: The Contingency of Selfhood. London. 1986. На основании данной книги я излагаю коротко в моей работе концепцию философа.

можно описать многозначность явлений и с помощью которых можно создать о себе все новые и новые сюжеты. Таким образом заменяет Рорти стремление к постижению истины и объективности стремлением, направленным на усвоение все расширяющегося словарного состава. Статус говорящего субъекта в «Трепанации черепа» во многом напоминает описанный Рорти иронический склад характера. У Гандлевского также можно обнаружить иронический жест, направленный на расширение словаря: в стремлении говорящего субъекта текста «переименовать», «переставить местами» окаменевшие литературные ситуации. Например, уже упомянутую ситуацию Ивана Ильича, которая в конечном итоге в «Трепанации черепа» сводится к голой аналогии, лишенной смысла толстовского морального очищения: *«Аналогия с Иваном Ильичем не могла не прийти в болящую голову два с половиной года спустя, когда начались мои поликлинические мытарства. В повести преуспевающий чиновник полез поправлять гардину, оступился, зашиб внутренности – и пожалуйста: помер. И здесь сходный случай. Тихо-мирно пошли апрельским утром с закадычным приятелем освежить утомленный мозг восемью литрами разбавленного пива, и в итоге мне – умирать. Из-за разыгравшегося замоскворецкого юношества.»* (29)

6. Сеть рефлексий в повести обогащается и тем, что сам процесс написания произведения становится объектом презентации; иронически отмечается стилистическое несовершенство рождающегося текста, пошлость его содержания, т. е. как бы в ходе письма контролируется литературное качество автобиографической исповеди: *«Что-то я замечаю, большинство моих баек грешит единичалием «пошли-кутили», вроде сказочного зачина «жили-были»».* (25) Даже в сюжете увековечивается чтение уже готовой повести в домашних условиях, в «узком кругу», и тем самым в рамках метафоры «автобиографической стадности» обнажается перформативный характер текста. Сам процесс писания также наглядно представлен, он приравнивается к утилитарным техническим махинациям; так как иронически - через имитацию устности - «остраивается» сакральный акт творчества: *«Закончу мои рассказы, перемараю, перепечатаю набело и снова перемараю; а после спрячу в ящик письменного стола. Достану в назначенный срок и опять исчеркаю условными знаками и стрелками на полях: что куда переставить. И снова перепечатаю, небось не графья, особых компьютеров не держим.»*

- (34). Перед чтением определяется и жанр: «поэтическая проза», «сюжета не ждите», «...темные ходы смутных ассоциаций. Прорва аллюзий». Всеми этими рефлексиями создается иллюзия, что между «документом» и его «презентацией» нет промежутка.
7. В прозе Гандлевского, в новом словаре его иронического субъекта наблюдается своевольное использование литературных ассоциаций. Здесь – как мне кажется – не следует говорить об аллюзиях, ведь в тексте нет никакой скрытой цитатности. Почти все цитаты расшифрованы, больше того, они являются составными частями, банальными объектами той жизненной среды, которую охватывает коллективная память «потерянного поколения». Они просто функционируют в качестве *аналогии* на разных уровнях текста; например, в ходе сюжета: «*Промахнули дом Бородиной. Юность. Улицу Дунаевского. Детство и отрочество.*» (10) Или: после операции, после удаления опухоли: «*Ко мне вернулись память и дар речи, и я ни как не могу заткнуть фонтан. Меня осенила бессвязность фолкнеровского Бенджи, ибо я думаю одновременно обо всем...*» (32) и т. д. Аналогии появляются в форме обычного сравнения; например, «как обманутый муж из чеховского рассказа» – для характеристики самочувствия после установления диагноза. А так же в форме неполной цитаты, с целью полемики, например, со стихотворением Анны Ахматовой «Мне ни к чему одические рати», из цикла «Тайны ремесла»: «*Когда б вы знали из какого сора / Растут стихи...*» Этой полемикой утверждается именно функциональность ахматовской цитаты в собственном тексте Гандлевского: «*И только самому поэту не верится, что из трамвайного билета, из обмолвки в очереди за хлебом, из обрывка газеты в деревенском нужнике может начаться это наваждение.*» (78)
8. Суммируя вышесказанное, можно прийти к выводу, что в «Трепанации черепа» автобиографичность, точнее, деконструкция автобиографичности моделирует нечто похожее на постмодернистский текст. Говорящий субъект с признаками иронической личности Рорти манифестирует в своем потоке речи тип сознания, который мы можем отождествлять с так называемым *постархивным сознанием* (термин Михаила Ямпольского)<sup>6</sup>. В «Трепанации черепа» память лишается временной глубины, и в результате этого в тексте симулируется *банализация жизненного материала*. В этой памяти нет архивной селекции, поэтому био-

<sup>6</sup> Михаил Ямпольский: Интернет, или Постархивное сознание. Новое Литературное Обозрение, 1998. № 32. (4) стр. 15-29.



графия превращается в неиерархическое нагромождение эпизодов. В повести Гандлевского, в связи со статусом говорящего субъекта и его ориентацией на автобиографичность, стоит обратить внимание на характеристику Ямпольского, касающуюся соотношения постархивного сознания и биографии: «Постархивное сознание все более активно вытесняет биографию хроникой сплетен, почти не организованной в развернутое повествование.»<sup>7</sup> Вследствие «постархивизации» сознания может произойти – перефразируя слова Гандлевского – выход из жанра, т. е. выступает на первый план *персональная жанровость* текста. В жанр превращается сам автор, которому приходится самостоятельно конструировать не только текст, но и своего читателя, «приучать» его к себе.

Заключение повести Гандлевского имитирует завершение обычного *significatum*-а, с ироническим намеком на высшую форму «самообогащения» в Восточной Европе – на обязательное знание английского языка: *«Чего я хочу. Я хочу выучить английский язык; хочу разбогатеть за счет сочинительства и купить трех- или даже четырехкомнатную квартиру здесь же в Москворечье; хочу, чтобы мой литературный дар не оставил меня... А если окажется, что этого мне нельзя, а надо слиться с остальными людьми электричек, улиц, метро и каким-то обычным способом зарабатывать на жизнь – не беда, быть посему. Тогда я хочу доработать до пенсии в журнале «Иностранная литература» и тем более выучить английский язык и стать хорошим редактором...»*

## Резюме

Поэт, Сергей Гандлевский был известной фигурой московского «андерграунда» 70-80-х годов. Первый его прозаический текст, повесть «Трепанация черепа» была написана в 1995-ом году. Сюжет повести основан на автобиографическом факте: в результате обнаруженной у него опухоли мозга трепанация черепа произошла в действительности. В повести в ожидании операции переосмыслиется жизненный путь, и при этом создается уникальная повествовательная форма: рассказчик имитирует, симулирует «*ich*»-форму, исповедь, а на самом деле он является медиумом капризно конструируемого, и все-таки связного потока речи. Сюжет окрашен постоянной саморефлексией, и тем самым банализируется в ней личная и литературная память. Таким образом повествование

---

<sup>7</sup> М. Ямпольский, стр. 27.

в «Трепанации черепа» моделирует кризис автобиографичности. Память как бы лишается временной глубины, в ней уже нет архивной селекции, поэтому биография превращается в неиерархическое нагромождение эпизодов. Используя термин Михаила Ямпольского, в повести Гандлевского происходит *постархивизация сознания* в качестве постмодернистского, нарративного приема, в результате чего выступает на первый план *персональная жанровость* текста. В жанр превращается авторская функция, рассказчик как бы свободно и самостоятельно конструирует не только текст, но и своего читателя, подчиняя его мироощущению изображаемого коллектива.

