

### Антропологический и семиотический аспекты трангрессии в творчестве Л. Улицкой

В изучении поэтики Л. Улицкой, на мой взгляд, наиболее плодотворным является подход, учитывающий «двойную направленность ее творчества» [Скокова 2010]: продолжение реалистической традиции, с одной стороны, и использование приемов, вытекающих из постмодернистского мироощущения, – с другой. В большинстве работ, анализирующих как отдельные произведения Улицкой, так и определенные периоды или жанровые формы ее творчества, акцентируются, как правило, (нео)реалистические тенденции. В настоящей же статье делается акцент на второй стороне поэтики творчества Улицкой, а именно на проявлении в ее произведениях трангрессии – одной из основных философско-антропологических категорий постмодернизма<sup>118</sup>.

Давно используемый в естественных науках термин «*трангрессия*» в философии начал использоваться французскими мыслителями середины XX в. и сразу же стал одним из основополагающих терминов постмодернизма.

Термин *трангрессия* ввел в философию Жорж Батай, исходящий из основной антиномии антропологического опыта – дискретности человеческого существования и непрерывности бытия:

Мы – дискретные организмы, мы – особи, умирающие поодиночке, и это событие непостижимо умом, но мы испытываем ностальгию по утраченной непрерывности. Мы плохо переносим свою прикованность к своей случайной, смертной индивидуальности. Мы тревожно

---

<sup>118</sup> Эта тема впервые была разработана мною в статье «Трангрессия в романе Л. Улицкой “Лестница Якова”» [Сабо 2019]. В настоящей статье делается попытка показать, что трангрессия, как в антропологическом, так и семиотическом понимании, является одной из констант всего творчества Улицкой.

желаем, чтобы эта смертная индивидуальность длилась, но в то же время одержимы изначальной непрерывностью, которая связывает нас с бытием вообще [Батай 2006: 498].

Трансгрессию Батай трактовал как способ выхода за пределы обособленности и ограниченности человеческой жизни, индивидуальной и общественной, с целью приобретения утраченной человеком целостности и подлинности бытия. Другими словами, как способность преодолеть мир труда и разума, проникнуть в сферу природного и сакрального, обрести суверенность. По представлениям Батая, трансгрессия может быть внутренним опытом индивида (например, эротизм, убийство, смех), или общественной практикой (например, жертвоприношение, праздник, война). Но в любом случае – «это жест, который обращен на предел» [Фуко 1994: 117], обозначенный в сфере человеческой культуры нормами, ограничениями и запретами, а «запрет придает тому, что под него попадает, определенный смысл, которого само по себе запрещенное действие не имело. Запрет принуждает к нарушению запрета, к его преодолению, к трансгрессии...» [Батай 1994: 295].

Мишель Фуко в своей работе «О трансгрессии», осмысляя учение Батая, воспринимает трансгрессию в более широком смысле. А именно, как опыт, приходящий на смену диалектическому мышлению классической философии: «может быть, наступит день, и этот опыт (трансгрессии – *T. C.*) покажется столь же решающим для нашей культуры, столь же укорененным в ее почве, как это было в диалектической мысли с опытом противоречия» [Фуко 1994: 116]. Для Фуко и других постмодернистов трансгрессия – это «опыт не бытия, но становления. <...> Сущностным моментом трансгрессивного акта выступает именно то, что он нарушает линейность процесса: трансгрессия, по Бланшо, собственно, и “означает то, что радикальным образом вне направленности”» [Можейко 2002 – URL]. Как известно, в своих культурологических работах Фуко рассматривал

именно пограничные явления, тесно связанные с пересечением границы возможного или дозволенного, как например сексуальность и безумие.

Понятие границы играет важнейшую роль и в работах другого теоретика культуры, Ю.М. Лотмана. В основе его представлений о семиосфере, так же, как и в концепции Батая, лежит оппозиция дискретности и непрерывности (в его термине: континуальности). Эти категории, однако, Лотман связывает с особенностью обработки информации полушариями человеческого мозга и осмысляет их как два асимметричных, но взаимосвязанных аспекта механизма семиозиса [Лотман 1999: 46]. Этой асимметрией обусловлены проводимые им параллели между человеческим интеллектом, текстом и культурой.

Семиосфера как предпосылка и одновременно результат человеческой культуры является, согласно Лотману, неоднородной и в то же время единой, как и человеческий индивид. А «одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница» [там же: 175]. Семиосфера состоит из множества субструктур («языков») разного уровня и темпов развития, отделенных друг от друга, а также от внесемиотической реальности, границами. «Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет некоторое свое семиотическое “я”...» [там же: 185]. На границе, как утверждает Лотман, семиотическая активность сильно возрастает, ибо граница – «...это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты...» [там же: 183]. Поскольку граница принадлежит одновременно обеим пограничным системам, эта трансформация – «перевод» – всегда является пересечением границы, причем не только в одном направлении.

Художественное произведение – это особая семиотическая система, поведение которой, как утверждает Лотман, похоже на поведение живого организма. Кроме того, оно включено

в коммуникативную ситуацию, в которой одновременно происходит коммуникация типа Я–ОН и Я–Я. Можно добавить, что понимание сообщения со стороны адресата в любом случае происходит только путем пересечения границ произведения. Как отмечает Умберто Эко, «произведение в движении представляет собой возможность множественного личного вмешательства» в мир, созданный автором [Эко 2004: 58].

Художественному творчеству, в том числе литературе, отведено место и в концепции Жоржа Батая. Как утверждает О. Тимофеева, исследователь эротической философии французского мыслителя, «последний исторический и логический этап эротизма – это автономия художественного творчества, когда субъект реализует свою свободу от всех законов реальности и здравого смысла в свободной игре воображения и трансгрессии языка» [Тимофеева 2009: 75]. Батай считает, что «поэзия приводит к той же точке, что и любая форма эротики, – к неразличимости, к смешению различных объектов. Она ведет нас к вечности, она ведет нас к смерти, а через смерть к непрерывности: поэзия – это вечность...» [Батай 2006: 507]. Очевидно, что в случае поэзии речь может идти о пересечении границы исключительно семиотической, но в связи с опытом смерти и эротизма Батай часто имеет в виду и границы, которые существуют только в сфере культуры, следовательно, являются также границами семиотическими.

Из сказанного вытекает, что определенные элементы двух теорий – философии трансгрессии Батая с его антропологическим подходом и концепции семиосферы Лотмана с его структурно-семиотическим подходом – созвучны, они дополняют друг друга и могут служить, как мне представляется, плодотворной основой для анализа и интерпретации литературных произведений.

Примером может служить творчество Л. Улицкой, в котором антропологический и семиотический аспекты трансгрессии являются одним из основных поэтических принци-

пов. В ее произведениях трансгрессия осуществляется на трех уровнях. Во-первых, в изображаемом «реальном» мире произведений в качестве индивидуальных и общественных поступков и переживаний героев, соответствующих представлениям Ж. Батая о трансгрессии. Во-вторых, как художественное творчество героев, которое является одной из этих антропологических трансгрессивных практик, но в то же время в созданных героями художественных произведениях происходит пересечение границы между разными семиотическими системами. Включение в повествование вымышленных или существующих в реальности артефактов как результата художественного творчества героев создает эффект «текста в тексте» (по терминологии Ю.М. Лотмана), то есть семиотическое пространство, в котором соприкасаются разные «языки», элементы разных семиотических систем. В-третьих, о трансгрессии можно говорить на уровне чисто авторской компетенции, поскольку наблюдаются многочисленные пересечения границ между сюжетами Улицкой и внетекстовой реальностью, с одной стороны, и между художественными произведениями разного жанра и разных эпох – с другой. Благодаря этим пересечениям в произведениях писательницы активизируется проблема взаимопроникновения фикации и действительности.

### **Трансгрессивные практики и переживания героев**

Философия трансгрессии обоснована, прежде всего, проблемами смерти и эротизма, поскольку именно в них перед человеком раскрывается непрерывность бытия. В то время как в момент смерти дискретность жизни исчезает и индивид растворяется в непрерывности бытия, в экстазе совокупления стирается граница между двумя человеческими единицами. Батай считал, что запреты на убийство и на сексуальную свободу лежат в основе любой человеческой цивилизации:

...с самого начала оказывается, что из двух первоначальных запретов один касается смерти, а другой – сексуальной функции. Доисторические факты запрета, связанные со смертью «Не убий», «Плотское соитие твори лишь во браке...» – таковы две основополагающие библейские заповеди, которые мы, в сущности, по-прежнему соблюдаем [там же: 517].

В творчестве Л. Улицкой обе темы – смерть и эротизм – имеют особое значение. Центральная роль последней в ее произведениях отмечалась в критической литературе не раз: телесность и изображение сексуальных отношений героев вызывают и позитивные, и критические реакции<sup>119</sup>. С моей точки зрения, самым важным моментом представляется то, что эротические опыты и переживания героев Улицкой, как правило, выходят за пределы привычного поведения в обществе. Одни из них трансгрессивны в силу того, что отрицают неписанные нормы данного общества, а другие – потому, что в них герои испытывают именно стирание границ и непрерывность бытия, о которых писал Батай.

Для первого типа эротического опыта примером служат судьбы ряда героинь Улицкой, для которых сексуальное общение – это простой физиологический опыт, безразлично, с кем именно пережитый, и не связанный с чувством любви. Так, например, младшая сестра Медеи Александра имеет «бурную личную жизнь» на работе с несколькими партнерами подряд, иногда даже не замечая, «когда первого заменил второй» [Улицкая 2015а: 104]. А потом, оставив первого мужа, она рождает ребенка от своего шурина, мужа Медеи. Таня, дочь Сонечки из одноименной повести, испытывает не вполне осознанное гомосексуальное влечение к принятой в их дом сестре-подруге Ясе,

<sup>119</sup> В своей монографии о творчестве Л. Улицкой американские исследователи Э.А. Скомп и Б.М. Сатклиф подчеркивают особое значение телесности и эротики в образе ее героев: «Her holistic approach insists that the erotic belongs equally to the intellectual and physiological spheres as she argues for a tolerance that encompasses both. <...> Ulitskaya rejects the idea of eroticism as dangerous, dirty, and demeaning» [Skomp, Sutcliffe 2015: 33, 59].

при этом уже к возрасту пятнадцати лет вокруг нее образуется «настоящая собачья свадьба» [Улицкая 2007: 85]. Другая Таня, дочь Кукоцкого, отдается первому встречному парню на подоконнике чужого дома, потом, поселившись у подруги Козы, она спит с любым понравившимся ей гостем. Позднее она беременеет от «двух Гольдбергов», сыновей друга Кукоцкого, так и не узнав, кто из них настоящий отец ребенка.

Все эти поступки героинь представляют собой нарушение границы дозволенного в данном обществе, приводящее к низшей сфере сакрального – то есть являются «нисходящей», по терминологии С. Каштановой, трансгрессией, которая осуждается в профанном мире. Но иногда эти же героини испытывают другой тип эротических связей: стирание границ между партнерами. Благодаря этому они время от времени преодолевают свою обособленность и испытывают непрерывность бытия – то есть совершают «восходящую трансгрессию»<sup>120</sup>.

Взаимоотношения Тани Кукоцкой с музыкантом Сергеем представляют собой именно такой тип трансгрессии. Их совместная жизнь предельно гармонична не только в интимных отношениях, но и в бытовом плане: «И все видели, что этот музыкант и впрямь очень подходил Тане, и видна была их одноприродность, однопланетность...» [Улицкая 2006: 402]. О трансгрессивности эротического опыта героини романа «Зеленый шатер» Ольги с Ильей говорится прямо:

Оба они переживали уникальность происшедшего: через это предельное, на границе возможностей, телесное самовыражение, через

---

<sup>120</sup> Ср.: «...в большей степени законы устанавливаются на основе некоторого прецедента, то есть в результате первоначальной трансгрессии, которая прокладывает собой границу между допустимым и недопустимым. Такую трансгрессию можно условно назвать восходящей, созидающей трансгрессией – в противоположность трансгрессии нисходящей, которая не создает новых границ, но нарушает лишь уже существующие» [Каштанова 2016:49]. К этому нужно добавить, что, поскольку Батай считает, что запрет/закон и трансгрессия взаимосвязаны теснейшим образом, этическая оценка любой трансгрессии в его системе отпадает.

сексуальный подвиг *совершился переход общеположенной границы...*  
За высшим наслаждением секса открылось другое, словами невыразимое блаженство *растворения собственного «я»* (курсив наш – Т. С.)  
[Улицкая 2011: 209].

Любой вариант эротического опыта может соотноситься с опытом смерти в мире романов и повестей Улицкой. Эти две основные сферы трансгрессивного опыта непосредственно связаны в эпизоде смерти мужа главной героини повести «Сонечка», где Роберт Викторович уходит из жизни во время совокупления. Главного героя повести «Веселые похороны», умирающего Алика, окружают любящие его женщины – жена, дочь и любовницы – обнаженность которых на уровне символики говорит о тесной связи Эроса и Танатоса в сюжете повести. Трансгрессивность смерти Алика передается с помощью мотивов «парома» и «брошенного с другого берега камня», отсылающих к архаическому представлению о смерти как переходе в иной мир<sup>121</sup>.

Трансгрессивный характер опыта смерти ярче всего показан в воспоминаниях жены Кукоцкого Елены. Эта героиня в своих тетрадах подробно описывает смерть бабушки, которую она видела в детстве, и уход бабушки, свидетелем чего она

<sup>121</sup> Эта тема получает развитие в романе «Лестница Якова», где главная героиня Нора проводит маленькое исследование и находит следы универсальной мифологии в форме мифологемы воды, как правило, реки, через которую должна перейти душа умершего: «Картина оказалась универсальной для всех культур – человеческий мир, земной и твердый, существует в окружении великих вод, и после смерти душа обязана совершить этот переход через великие воды, чтобы добраться до другого берега, окраины иного мира, к иному существованию...» [Улицкая 2015б: 393]. В обоих произведениях к общей мифологеме пересечения границы между жизнью и смертью относится и проблема невозможности выразить этот опыт посредством языка. Говоря о связи трансгрессии с языком, М. Фуко утверждал, что в трансгрессии приобретается и опыт предела языка. Философ должен «находить недиалектический язык предела, который разветвляется лишь в трансгрессивности того, кто говорит на нем» [Фуко 1994: 131], для выражения трансгрессивного опыта нужен новый недискурсивный язык. Фрагменты народных песен, которые прозвучат в обоих произведениях Улицкой, представляют собой, как мне кажется, как раз этот недискурсивный язык, его архаическое проявление.



была уже будучи замужней женщиной. В обоих случаях образы границы и ее пересечения играют важнейшую роль, как в метафизическом плане, так и на уровне изображения конкретного пространства. В описании смерти бабушки подчеркивается именно символическое значение двери и окна, их пограничная функция: «Даже ребенку ясна разница: дверь – граница. За дверью – другое помещение, другое пространство. Входишь туда – изменяешься сам» [Улицкая 2006: 117]. Елена сама в этих воспоминаниях пересекает разные границы, попадая во все новые пространства и, вместе с тем, в новые состояния: из бодрствования в сон, из сна в «третье состояние».

Особым вариантом опыта смерти является самоубийство некоторых героев Улицкой, представляющее собой пересечение границы не только в метафизическом смысле, но и в конкретном пространстве. Маша, внучка Александры в романе «Медея и ее дети», бросается с балкона, сделав «то внутреннее движение, которое поднимает в воздух...» [Улицкая 2015а: 337], а в сюжете «Зеленого шатра» один из центральных героев Миха «легко спрыгнул вниз» [Улицкая 2011: 583] с подоконника своей комнаты на шестом этаже. Примечательно, что оба героя перед самоубийством воплотили свою безысходную ситуацию в поэтических текстах, совершив таким образом другой тип трансгрессии – уход в «сакральный» мир поэзии.

Само название романа «Зеленый шатер» становится символом всеобщей смерти. Ольга, заболевшая от тоски, когда эмигрировал ее муж, видит сон, в котором перед входом в зеленый шатер толпятся ее знакомые, живые и уже мертвые, в том числе и уже покойный муж. Во сне героини полог шатра «как раз отогнулся, а оттуда музыка <...> с запахом таким, какого нельзя вообразить, и как будто светится» [там же: 177] – то есть смерть и здесь обозначается переходом в другое пространство.

Кроме сна, родственного опыту смерти и предвещающего смерть героини, в произведениях Улицкой имеют место и другие психофизические трансгрессии. Этот способ пересечения

границы в работах Батая отдельно не рассматривается, тем не менее его трансгрессивный характер очевиден.

Таким психофизическим опытом является наркозависимость Юрика, сына Норы в романе «Лестница Якова». Его трансгрессивный опыт, почти закончившийся гибелью от передозировки, также сопровождается пересечением пространственных границ между государствами и семиотических границ между культурами – Россией и США. К этому же кругу трансгрессий относится «третье состояние» Елены, жены Кукоцкого. Кроме уже упомянутых записей героини, вся вторая часть романа посвящена описанию этого состояния. Действие второй части происходит в мистическом пространстве и состоит из многообразных пересечений границ персонажами. Например, отпущенный в земную жизнь пузырек с ребенком,

покуда не достиг какой-то невидимой преграды, возле которой замедлился, уперся в нее, с усилием пробил и исчез <...>, унося в сердце-вине своего существа воспоминание *о преодолении границы раздела двух сред...* (курсив наш – Т. С.) [Улицкая 2006: 217].

Как мы видим, в изображаемом мире произведений Улицкой важнейшую роль играют эпизоды, связанные с основными формами трансгрессии, переживаемыми (психо)физически, и обозначаемыми, как правило, пересечением границы между конкретными или символическими пространствами. Кроме смерти, эротики и разных психофизических состояний, не менее важную роль играет художественное творчество героев, переход из «действительности» в семиотическую сферу искусства.

## Художественное творчество героев

В творческой деятельности персонажей Улицкой – в поэзии, живописи, музыке или театре – проявляется прежде всего антропологический аспект трансгрессии: выход за пределы повседневного мира, по терминологии Ж. Батая – в сакральную сферу.

Объекты творчества героев, как правило, свидетельствуют о прямом пересечении границы между их «действительностью» и фикцией. Так, например, в стихотворении Маши в романе «Медея и ее дети», вдохновленном страстью к Бутонову, запечатлен незадолго до того пережитый эротический трансгрессивный опыт героини: «и в глубине телесной темноты, / в огне мгновенного пробыя / все рушится, как паводком мосты, – / *границы нет меж мною и тобою...*» (курсив наш – Т. С.) [Улицкая 2015а: 310]. Такой же непосредственный переход из «действительности» в сферу «сакральную» – в этот раз, изобразительного искусства – наблюдаем в главе «Беглец» романа «Зеленый шатер». Художник Муратов рисует подсмотренную им сцену купанья трех старух. В их обнаженных телах его удивляет полное отсутствие эротизма: «только усилием воображения можно было разглядеть в этих кривых костях и обвисшей коже женскую природу. <...> Жуткие картинки получились. Но почему-то и смешные» [Улицкая 2011: 359]. На глазах читателя переводит в музыку отчаяние прощания с умирающей Таней Кукоцкой ее возлюбленный Сергей:

И сейчас музыка говорила внятно, строго и нисколько не развязно, как могло бы показаться тому, кто не владеет ее ясным и прозрачным языком: прощайтесь, прощайтесь... всегда... навсегда прощайтесь... и маленькие звуки, острые, зазубренные, металлические, были также безжалостны, как и прекрасны... <...> Сергей больше не увидел Таню живой [Улицкая 2006: 435].

Особый тип трансгрессии в творческой деятельности героев представляют собой театральные постановки Норы и/или Тенгиза в романе «Лестница Якова». В основе этих постановок, как правило, лежит не «действительный» мир героев, а литературные произведения разного жанра и разных эпох. Процесс восприятия, интерпретации и перевоплощения этих произведений в новую форму представляет собой именно тот «перевод», происходящий на грани разных семиотических систем, о котором писал Ю.М. Лотман. Примечательно, что в большинстве этих постановок при интерпретации оригинальных произведений Норой и Тенгизом акцентируются, как правило, трансгрессивные ситуации. Финалы спектаклей имеют трансгрессивный характер, соединяя, таким образом, обе концепции о пересечении границ – антропологическую Батая и семиотическую Лотмана.

Рассмотрим в качестве примера последнюю работу Норы – адаптацию мюзикла «Скрипач на крыше». Перед тем, как приступить к созданию собственной версии, Нора смотрит и обдумывает не только американскую экранную версию оригинального произведения, но и рассуждает с подругой-драматургом о его недавней постановке в маленьком московском театре. То есть она работает не только с оригинальным текстом Шолом-Алейхема, но и с его уже существующими «переводами» на разные «языки» – театра и телевидения. В интерпретации Норы финал постановки приобретает эсхатологический характер: жители Анатовки покидают земной (профанный, по терминологии Батая) мир по лестнице, ведущей в метафизическую (сакральную) сферу. Таким образом, в последней сцене спектакля осуществляется не индивидуальное, а общественное пересечение границы, значение которого распространяется Норой на весь человеческий род: «Контраст между маленькой, ничтожной жизнью <...> и великой драмой жизни человека, концом человеческого существования на земле <...> будет только ярче» [Улицкая 2015б: 640]. Именно пространственный элемент пересечения границы между профан-

ным и сакральным мирами этого эпизода – лестница Якова – акцентирован в названии самого романа и связан с судьбой его главного героя Якова Осецкого. Этот прием, конечно, относится уже к чисто авторской компетенции.

### **Взаимопроникновение действительности и фикции**

О трансгрессии на собственно авторском уровне в произведениях Л. Улицкой можно говорить в двух аспектах. Граница между действительностью и фикцией пересекается, с одной стороны, благодаря обильному использованию прототипов при создании персонажей, с другой стороны, с помощью интертекстуальных связей, выходящих за пределы компетенции героев. В первом случае переход осуществляется из исторической действительности в фиктивный мир романа, во втором – происходит пересечение границ между разными «языками» и «текстами» семиосферы.

Прототипом для героев Улицкой, как главных, так и второстепенных, часто служат известные исторические лица и художники XX в. Самый яркий пример – образ главного героя романа «Даниэль Штайн, переводчик». Общеизвестно, что прототипом стал Освальд Руфайзен (отец Даниэль), с которым Л. Улицкая однажды встретила лично. Она долгое время изучала жизненный путь отца Даниэля, хотела написать его биографию, но решила создать роман, частично изменив образ и биографию реального человека<sup>122</sup>. Рядом с полуфиктивным-полуреальным образом Даниэля в сюжете появляются и исторические лица со своими настоящими именами и жизненными ситуациями (например, папа римский Иоанн Павел), действительно существовавшие люди – иногда лично знакомые с писательницей –

---

<sup>122</sup> Сам образ Даниэля Штайна и его жизненный путь представляют собой итог многочисленных трансгрессий – пересечения границ между языками, государствами, национальностями, вероисповеданиями, физическим и метафизическим мирами. См. Войводич 2011.

с фиктивными или полуфиктивными именами и историями (например, матушка Иоанна<sup>123</sup>), а также полностью вымышленные персонажи. Об осознанном использовании этого приема Улицкая прямо пишет в первом из включенных в текст романа авторских писем: «Я меняю имена, вставляю своих собственных, вымышленных или полувывымышленных героев, меняю то место действия, то время события...» [Улицкая 2010: 164].

Этот же прием используется почти во всех произведениях писательницы. Кроме романа «Даниэль Штайн, переводчик», выделяется в этом плане роман «Зеленый шатер», в котором как реальное историческое лицо выступает, например, академик А.А. Сахаров. За отчасти вымышленными именами и биографиями скрываются в том числе пианистка Е. Леонская и художник-карикатурист Вяч. Сысоев [Латынина 2011]. Рядом с их частично узнаваемыми биографиями разворачиваются судьбы множества вымышленных и полувывымышленных персонажей.

К проблеме прототипа относится и автобиографичность некоторых персонажей. Она ощутима, например, в образе Норы, героини романа «Лестница Якова». Некоторые моменты ее жизни совпадают с биографическими данными самой Улицкой (в частности, год ее рождения, Москва как место ее проживания, единственная встреча с дедушкой Яковом, профессия сына, его опыт употребления наркотиков и борьба с наркозависимостью). Совпадает (не в последнюю очередь) и связь Норы с театром – что обеспечивает трансгрессию не только между действительной биографией писательницы и миром романа, но и возможность перевода между разными семиотическими системами, важными с авторской точки зрения.

Кроме тех «текстов в тексте», которые появляются в ткани повествования в результате творческой деятельности героев, каждое произведение Улицкой, конечно, связано с определенным кругом литературных произведений благодаря авторским интертекстуальным ссылкам, выходящим за пределы компетенции

---

<sup>123</sup> Прототипом этого персонажа послужила Ю. Рейтлингер [Сабо 2018].

героев. Эти ссылки часто направлены на такие произведения, в которых тематизирована именно проблема взаимопроникновения действительности и фикции.

Так, например, сюжет «Белых ночей» Ф.М. Достоевского, одного из важнейших претекстов повести «Сонечка», основан на переходе главного героя из мира своих мечтаний в мир «действительности», где он встречается настоящую (хоть и мимолетную) любовь в лице Настеньки. «Действительность» от воображаемого мира отделяет четкая и вполне осознанная мечтателем граница, которую он пересекает, и «одну минуту» настоящей жизни и любви он оценивает выше целой жизни, проведенной потом снова в состоянии мечтания. Подобным же образом на три фазы делится жизненный путь главной героини повести Улицкой. Детство и молодость Сонечка проводит в мире литературы: она не может отличать страдания литературных героев от переживаний в реальной жизни. Знакомство с Робертом Викторовичем выводит ее из этого состояния, она переходит в «действительный» мир материальных и семейных забот, а после измены мужа снова «отдается литературному наркозу, в котором прошла ее юность» [Улицкая 2007: 137]. Граница между мирами литературного вымысла и «действительности» маркирована в повести с помощью метафорических границ – библиотекой и мастерской художника<sup>124</sup>.

На проблему взаимопроникновения действительности и фикции в последнем романе писательницы «Лестница Якова» указывает уже эпиграф, где цитируются заключительные строки романа Владимира Набокова «Дар»: «...продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [Набоков 2006: 380]. Эти слова отмечают как раз противоположное направление трансгрессии в связи с художественным произведением – проникновение фикции в действительность.

---

<sup>124</sup> Подробный анализ интертекстуальной связи этих двух произведений см.: [Сабо 2015].

Кроме процитированных в эпиграфе строк, которые говорят о принципиальной открытости литературного произведения для жизни, «Лестницу Якова» роднит с набоковским романом прежде всего изображение процесса восприятия и осмысления уже существующих произведений и создания новых. К роману Улицкой, так же, как и к набоковскому, применим термин «метароман» [Hetényi 2015: 435–480], поскольку в нем персонажи профессионально анализируют не только выбранные ими произведения, но и когда-либо существовавшие их сценические постановки. В «Даре» Набокова главный герой также автобиографичен, и он как поэт и писатель создает, кроме уже ранее опубликованных стихотворений, два биографических романа: один об отце, основанный на собственных переживаниях и воспоминаниях, и другой о Чернышевском, исходя из литературных источников и исторических документов. В романе же Улицкой параллельно судьбе главной героини-художницы реконструировано несколько биографий. В центре – жизненный путь деда Якова, к которому примыкают биографии бабушки Маруси, отца Генриха и Амалии, а также сына Норы. Первая биография основана на документах, остальные – на личных воспоминаниях и переживаниях героини.

### **Восстановленная непрерывность**

Несмотря на частое проявление трансгрессии как в жизненных практиках и переживаниях героев Улицкой, так и в ее художественных приемах, на обоих уровнях – и в плане антропологии, и в плане искусства – как правило, утверждается возможность восстановления непрерывности.

В антропологическом плане важнейшую роль играет включение индивида в поток поколений, благодаря чему он теряет свою обособленность и испытывает чувство непрерывности бытия. Роман «Казус Кукоцкого» заканчивается эпизодом



рождения ребенка Жени. В этот же день Елене снится сон, в котором младенец появляется в окружении толпы людей, среди которых она «различает рослых лысых Кукоцких с их милοвидными женами, Томочкину тверскую родню, бородатых евреев с Торой во лбу, и каких-то вовсе незнакомых... младенец этот принадлежит им всем, а они – ему» [Улицкая 2006: 459–460]. Именно чувство непрерывности бытия пронизывает главную героиню романа «Лестница Якова», когда она осознает себя в потоке поколений:

Странное сильное чувство: она, Нора, одна-единственная Нора, плывет по реке, а позади нее расширяющимся веером ее предки, три поколения лиц, запечатленных на карточках, с известными именами, а за ними, в глубине этих вод, бесконечная череда безымянных предков... [Улицкая 2015б: 703].

В плане семиотики непрерывность живописной, музыкальной, литературной и театральной традиции обеспечивают, с одной стороны, художественное творчество героев, созданные ими произведения. Изображение процесса восприятия и интерпретации ими произведений разных жанров и эпох подчеркивает преодоление границ именно в сфере культуры (и также запретов советской эпохи). С другой стороны, сами романы и повести Улицкой, изображающие как антропологический, так и семиотический аспекты трансгрессии, вписываются с помощью авторских интертекстуальных отсылок в русский литературный «поток», продолжая традиции русского романа.

## Литература

*Батай Ж.* Из Слез Эроса // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Научный редактор С.Л. Фокин. СПб., 1994. С. 269–311.

*Батай Ж.* Проклятая часть. Сакральная социология. Составление, общая редакция и вступительная статья С.Н. Зенкина. М., 2006.

*Войводиц Я.* Трансферы Даниэля Штайна. Russian Literature LXIX /1. 2011. С. 141-155.

*Капитанова С.М.* Трансгрессия как социально-философское понятие. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. На правах рукописи. СПб., 2016. URL: <https://dissert.spbu.ru/files/dissert2/dissert/J77qWd42NC.pdf> 15.02.2020 (дата обращения: 25.01.2020).

*Латынина А.* «Всех советская власть убила...». «Зеленый шатер Людмилы Улицкой» // Новый мир. 2011. № 6. URL: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2011\\_6/Content/Publication6\\_348/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_348/Default.aspx) (дата обращения: 25.01.2020).

*Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. М., 1999.

*Можейко М.А.* Трансгрессия. История философии: Энциклопедия / Сост. и глав. науч. ред. А.А. Грицанов. Минск, 2002. URL: <http://velikanov.ru/philosophy/transgressija.asp> (дата обращения: 25.01.2020).

*Набоков В.* Дар. М., 2006.

*Сабо Т.* Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой. Szombathely, 2015. URL: <https://yadi.sk/i/IPM34vWajEU5F> (дата обращения: 25.01.2020).

*Сабо Т.* Икона «Хвалите Господа с небес» в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Научный редактор Т. Автухович. Siedlce, 2018. С. 289–304.

*Сабо Т.* Трансгрессия в романе Л. Улицкой «Лестница Якова» // Literatūra. Vol. 61. № 2. 2019. С. 84–96. URL: <https://>

[www.journals.vu.lt/literatura/issue/view/1375](http://www.journals.vu.lt/literatura/issue/view/1375) (дата обращения: 28.02.2020).

*Скокова Т.А.* Проза Л. Улицкой в контексте русского пост-модернизма. Автореферат диссертации. М., 2010. URL: <https://www.dissercat.com/content/proza-lyudmily-ulitskoi-v-kontekste-russkogo-postmodernizma> (дата обращения: 21.02.2020).

*Тимофеева О.* Введение в эротическую философию Ж. Батая. М., 2009.

*Улицкая Л.* Казус Кукоцкого. М., 2006.

*Улицкая Л.* Сонечка. М., 2007.

*Улицкая Л.* Даниэль Штайн, переводчик. М., 2010.

*Улицкая Л.* Зеленый шатер. М., 2011.

*Улицкая Л.* Веселые похороны. М., 2012.

*Улицкая Л.* Медея и ее дети. М., 2015 а.

*Улицкая Л.* Лестница Якова. М., 2015 б.

*Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Научный редактор С.Л. Фокин. СПб., 1994. С. 111–133.

*Hetényi Zs.* Nabokov regényösvényein. Budapest, 2015.

*Skomp E. A., Sutcliffe B. M.* Ludmila Ulitskaya and the art of tolerance. Wisconsin, 2015.

## **Аннотация**

В статье рассматриваются разные формы трансгрессии – пересечения границ – в творчестве Л. Улицкой. Антропологические аспекты трансгрессии, описанные и осмысленные в работах французского мыслителя середины XX в. Ж. Батая, проявляются прежде всего на уровне изображаемого мира произведений: в поступках и переживаниях героев и в их художественном творчестве. Последнее так же, как и прямые авторские интертекстуальные отсылки, можно рассматривать и с семиотической точки зрения, как пересечение границ между разными семиотически-

ми системами, как «перевод» с одного языка на другой – как это представлено в концепции Ю.М. Лотмана о семиосфере.

На фоне этих двух взаимодополняющих друг друга концепций становится очевидной ориентация Улицкой, помимо реалистических тенденций творчества, на мироощущение постмодернизма и связанные с ним поэтические приемы.

**Ключевые слова:** трансгрессия, литературная антропология, семиотика, Л. Улицкая, Ж. Батай, Ю.М. Лотман.

## **Summary**

**Tünde Szabó**

### **Anthropological and Semiotic Aspects of Transgression in Works by L. Ulitskaya**

This paper examines different forms of transgression, or border crossing, in the works of Lyudmila Ulitskaya. The anthropological aspects of transgression which were described and expounded by the twentieth-century French thinker, Georges Bataille, primarily manifest themselves in the actions and feelings of the characters and also in their artistic works. The latter, similarly to the author's intertextual references, can be interpreted from a semiotic point of view as transgressions between distinct semiotic systems, as "translation" from one "language" into another, as conceptualized by Yuri Lotman in his theory of the semiosphere.

With these two mutually complementary ideas in the background, it becomes clear that besides the realist tendencies of her oeuvre, Lyudmila Ulitskaya makes use of the postmodernist perception of the world and the artistic methods that stem from it.

**Keywords:** transgression, literary anthropology, semiotics, Lyudmila Ulitskaya, Georges Bataille, Yuri Lotman.