

Наталья Ковтун
Русская Христианская Гуманитарная Академия
им. Ф. Достоевского,
Красноярский государственный педагогический
университет им. В.П. Астафьева
(Ruska kršćanska humanistična akademija F. Dostojevskega,
Krasnojarska državna pedagoška univerza V. P. Afanasjeva)
nkovtun@mail.ru

Slavistična revija 73/3 (2025): 405–420
UDK 821.161.1.09Stepanova M. M.
DOI 10.57589/srl.v73i3.4259
Tip 1.01

Образ железной дороги в романе М. Степановой *Фокус*

В статье рассматривается образ *железной дороги* – структурообразующий в романе М. Степановой *Фокус* (2024). Он выступает как элемент системы языка, представленный в интертекстуальном поле, связанный с освоением *формы времени*. Ключевыми здесь стали темы *путешествия, театра, языка*. Сюжет путешествия реализуется как движение по Лабиринту бессознательного, внутри Мировой Библиотеки и как аналог письма. Образ героини отличают приметы *Трикстеров*, исследующей перспективы человека цивилизованного в абсурдном настоящем. На уровне нарративной стратегии персонаж наделяется свободой воли и преодолевает замысел автора. Отсюда же множественность аналогий известных сюжетов в поисках *выхода из текста*. Рассказанная в романе история становится только поводом для самостоятельных ассоциаций читателя, создающего *свою* версию текста.

Ключевые слова: Мария Степанова, роман *Фокус*, путешествие, железная дорога, интертекстуальность

The image of the railway in M. Stepanova's novel *Focus*

This article examines the image of the railway as a structuring element in M. Stepanova's 2024 novel *Focus*. The railway acts as an element of the language system and is represented in the intertextual field. It is also associated with the mastery of time. Key themes include travel, theater, and language. The plot of the journey is realized as movement through the labyrinth of the unconscious, inside the world library, and as an analogy to writing. The main character is defined by trickster traits, as she explores the prospects of a civilized person in an absurd present. On a narrative level, the character is endowed with free will and overcomes the author's intention. This explains the abundance of analogies to well-known plots in search of an escape from the text. The story in the novel is merely a pretext for readers to create their own version of the text through independent associations.

Keywords: Maria Stepanova, novel *Focus*, journey, railway, intertextuality

1. Водные замечания

Изучение образов, мотивов, связанных с *железной дорогой*, оформилось в известную традицию. Исследователей интересует как творчество отдельных мастеров, связанное с названной проблематикой, так и общие тенденции работы с метафорикой поезда, вокзала, станции в литературе. Новизна данной статьи состоит в том, что *образ поезда* рассматривается как элемент системы художественного языка, представленный в интертекстуальном поле, и одновременно

проявляющем специфику текстов знаковых авторов современности. Главной проблемой прозы рубежа XX – XXI вв., видимо, и можно считать освоение *формы времени*, репрезентацией которого зачастую выступает идея путешествия (реального или метафизического). От романов Е. Водолазкина, А. Терехова до *Фокуса* М. Степановой, герои которых пытаются разгадать тайну ускользающего бытия, выясняют отношения с Хроносом и самими собой. Репрезентацией времени и становятся *образ набирающего скорость поезда, железной дороги* как ключевой для отечественной словесности в целом. «Время как бы вливается в пространство и течёт по нему (образуя дороги)», – утверждает М. Бахтин (Бахтин 1975: 398). В России дорога – резонатор исторических событий, пристрастие современных художников к топосу железной дороги как одновременно пространству *инициации, тайны, парадокса и фокуса* означено ключевыми текстами Б. Пастернака *Доктор Живаго*, Вен. Ерофеева *Москва-Петушки*, С. Соколова *Школа для дураков*, Д. Галковского *Бесконечный тупик*, В. Пелевина *Желтая стрела*, Ч. Чапаева и *пустота*, Е. Водолазкина *Соловьёв и Ларионов*. Для Ю. Живаго железная дорога не знак гибели прежних гуманистических ценностей, воплощение «поезда-Змея», как его понимали С. Есенин, В. Хлебников и вплоть до Л. Леонова и А. Солженицына, но символ огромности мира, легко вписывающийся в природный пейзаж: «В таком ощущении рукотворного чуда, прочно вошедшего в мир для преодоления расстояний и отчуждения людей, запечатлен новый взгляд человека XX века на железную дорогу, преодолевающий первоначальное неприятие заморской диковины, посягающей на весь уклад крестьянской России, хозяйственный и социальный» (Фомичев 2001: 57).

Железная дорога как прообраз судьбы соединяет *дом и даль, усадьбу и кладбище, рай и ад*. В трагифарсовой современности *дом* в его традиционном понимании невозможен, зачастую для персонажей его заменяют *дорожный вагон, автомобиль, коммунальная квартира, музей* как пространства перекрестка. Сама «железная дорога хорошо вписывается в систему образов архетипа матери. Дом на колёсах. Дом, внутреннее пространство которого сближает людей до предела, т.к. они неизбежно попадают в зону жизненного пространства друг друга» (Лесовиченко, Мальцева 2014: 276). Образы *вокзала, вагона, станции* приобретают несвойственные им коннотации. Так Венечку из поэмы *Москва-Петушки* со странной силой влечет на Курский вокзал как центр центра, при этом дом ему безразличен: «*Что это за подъезд, я до сих пор не имею понятия; но так и надо. Всё так...*». Меняются времена, режимы, посетители вагонов, но цели движения поезда всегда герметичны. И только история личности, выбор собственного пути вносит смысл в лихорадку дней. Еще В. Шкловский считал, что для постижения избранной темы пишущий/идущий должен двигаться поперек, а не вдоль; так и с железной дорогой – чтобы узнать ее устройство необходимо *пересечь рельсы*. В современной прозе движение поезда зачастую ассоциируется с *процессом самопознания и творческим актом*, пассажиры читают, пишут в вагоне, для самого автора путешествие – индекс метафоры письма, аналог создания текста.

2. Идея путешествия в романе М. Степановой *Фокус*

Особый интерес для избранной проблематики представляет роман-притча М. Степановой *Фокус*, ключевыми проблемами которого и стали идеи *путешествия, перекрестка эпох, железной дороги, театра и письма*. Произведение написано в модальности, усложняющей идентификацию субъекта высказывания, представляющий мир разорванным, фрагментарным, но авторское субъективное начало прослеживается довольно четко. Одним из структурообразующих образов становится образ *железной дороги*, вбирающий известные литературные коннотации, которые развернуты в драматическую современность. Текст выстроен как путешествие писательницы М. по Европе на литературный фестиваль и одновременно как движение по *лабиринту собственного бессознательного* в поисках себя как *Иной*, переживающей драму утраты родового дома, почвы. Произведение включает несколько смысловых линий/путей, которые, пересекаясь друг с другом, фокусируются вокруг идеи путешествия/лабиринта, создают сложную интертекстуальную структуру.

Придорожная символика фиксирует особое состояние мира/хаоса, где все сдвинулось, стало чужим, что передано через особое *вдруг-время*. Поезда «*вдруг* разучатся ходить по расписанию и будут то опаздывать на долгие часы, то зачем-то стремиться вперед с преувеличенной скоростью и потом стоять стоймя в чистом поле, дожидаясь, пока можно будет прибыть по назначению», «проводников *вдруг* стало гораздо меньше», что позволяет «заехать довольно далеко, вовсе не предъявляя билета» (Степанова 2024: 7). *Вдруг-время* – время случая, обрыва, «время больше похожее на заостренное орудие, пробивающее плотный покров видимого бытия» (Подорога 2019: 332). Изменения в повествовании происходят столь внезапно, что угрожают катастрофой времени, в одно мгновение героиня видит мир целиком, застывший у последней черты. Бесполезны и прежние *путеводители*, которые раньше писательница М. тщательно изучала, «выбирала необходимое, составляла списки и потом переходила с места на место с радостным предвкушением, которое всегда почти оправдывало себя» (Степанова 2024: 30). В ситуации *непредсказуемости* путеводителями пользуются только *слепые* старики. Внутри вагонов царит та же атмосфера *неопределенности*, пассажиры забывают вещи, держаться уверенно можно только за «картонный стаканчик кофе» в специальной подставке дорожного кресла. Это время, когда, словами одного из героев, «человек совершенно утратил контроль над своей биографией» (Степанова 2024: 38). Писательница М., отправляясь в путешествие, рискует стать «кем-то иным, совершенно этого не осознавая». В «новой жизни» собственное место остается только «в ожидающем поезде, и на пути к нему». Поэтому изюминка, которая ждет путников – «сама дорога» как «шапка-невидимка», обещающая «полную выключенность из времени». Поезд становится чем-то вроде *шинели* Акакия Акакиевича или *катушона*, надвинутого героиней на глаза. Достоинство вагона в его отдельности, здесь тихо, из него «никуда не денешься», можно «заставить себя додумать все до конца и выйти из поезда с ощущением, что ехала не напрасно» (Степанова 2024: 25).

Путешествие через другие страны/культуры, языком которых писательница М. едва владеет, может ассоциироваться и с историей «французской художницы» *Вивиан Майер*. Работая воспитательницей в богатых домах, последняя проводит жизнь в прогулках с детьми по городским паркам, улочкам, «преследуя случайных встречных», фотографируя прохожих «из чистого желания видеть, что будет дальше» (Степанова 2024: 44). Фотоархив, обнаруженный после смерти авторки, стал открытием *Другой* Вивиан, которая показывает привычную реальность *иначе* и, что важно, *на своих условиях*. Окружающий мир *драпируется* фотографиями, отсылая к опыту сюрреалистов. Линия Вивиан пересекается с сюжетом *Шарлотты Саломон* из романа *Памяти памяти*, создавшей текст *Жизнь? Театр?* (Моисеева 2022). Героиня собирает рисунки гуашью, перемешающиеся текстами и музыкальными отрывками, называя этот жанр *зингипиль* (вид оперы, как правило, комедийного характера). Она добивается стирания границ между видами искусств, между жизнью и текстом, прошлым и настоящим, автором и повествователем, что позволяет пережить травматический опыт. Так история получает личностный статус и голос, вписывается в стратегию самой М. Степановой. В. Сорокина, анализируя становление европейской прозы в целом, заключает: «Новейшая история литературы и искусства свидетельствует, что динамика взаимодействия разных видов творчества усиливается, приводит к созданию синтетических произведений, а интермедialность становится одним из типических явлений времени» (Сорокина 2021: 220–1). В контексте романа *Фокус* угадывается и тема *автопортретов* Вивиан, снятых в отражении уличных витрин, стекол парадных, рассыпающихся на сотни неуловимых *двойников*. Писательница М., подобно француженке, «не отягощенная виной, стыдом, неловкостью, неуверенностью и прочим умственным багажом» (Степанова 2024: 60), начинает вдруг преследовать по улицам одного из случайных дорожных спутников – *бледноглазого красавца*, в уверенности движений которого мерещится особый смысл. Разглядывая незнакомые лица в вагонах, на вокзалах героиня оставляет их очертания в памяти, чтобы потом разобрать «содержимое своей головы, как коробку со старыми бумагами, выкинув ненужное и сложив то, что останется, в опрятные разумные стопки» (Степанова 2024: 24), подобно Вивиан, сохраняющей фотоархив в картонных *коробках*.

Образ *шкатулки* со множеством *коробок* и *коробочек* архетипом имеет историю *Мертвых душ*. Шкатулка Чичикова воплощает «весь лабиринт этой странной души», передает страх перед *Чужим*, внешним (Подорога 2006: 124). Устройство шкатулки содержит не только *план путешествия трикстера*, но есть маленький *театр* (Розанов 1990: 343). В коробке-книге автор держит весь созданный им *кукольный мир*, который делится на едва намеченный задник и передний план, заваленный кучами вещей и вещичек. Душа-шкатулка «мертвая», настороженная, уставшая. Путешествующая М. не случайно чувствует себя «отжившей», стремится выскочить в мир «как кукушка из часов, чем-то совершенно другим и новым» (Степанова 2024: 103). Образ *часов с кукушкой* напоминает комнату Коробочки, где очевиден диссонанс картин на стенах и часов с кукушкой, бой которых напоминает *змеиное шипение*. В семиосфере дома Коробочки часы как

мифопоэтический образ времени являются «знаком иномирного пространства», одним из ключевых источников мифопорождающих сюжетных мотивов, связанных с описанием *инобытия*, *смерти* (Гольденберг 2011: 160). Еще одна знаковая параллель к истории писательницы М. – судьба А. Ахматовой, стихотворение которой «Я живу, как кукушка в часах» завершается трагической нотой: «Знаешь, долно такую/ Лишь врагу/ Пожелать я могу».

3. Роман с *Языком* и его продолжение...

Движение поезда со множеством вагонов-коробочек, утратившего логику, выпавшего из расписания, – символ *апокалиптических* времен, что отражается и в решении темы *Языка* – важнейшей в романе. Текст демонстрирует глобальное разочарование повествователя, героев в возможностях Слова, в его власти над личностью, историей. Конструируя новую повествовательную форму, собирая случайные зарисовки «на живую нитку», нарратор вынужден преодолевать сопротивление языка. «Как известно, именно с языка начинаются проблемы литературы на каждом новом этапе... Язык и есть, видимо, мерило времени, препятствие, которое, если верить философским выкладкам Хармса, надо преодолеть, чтобы попасть из прошлого в будущее. С другой же стороны – язык переходит к нам по наследству от мертвых, и, осознав себя в языке, мы приобщаемся к ним...» (Шенкман 1998). Писательница М. мучительно переживает внутренний конфликт со своим временем и через взаимодействие с *чужой* языковой реальностью: «Кем бы она ни была теперь, кое-что неизменное в ее жизни имелось: стоило начать шарить в уме в поиске хоть каких-то слов, М. чувствовала, что во рту у нее полуживая еще мышь, и выплюнуть ее никак не удавалось» (Степанова 2024: 23). Чтобы вновь начать писать – нужно перекусить *мышь*. Образ отсылает не только к *Превращению* Кафки и знаменитым строчкам О. Мандельштама («Не потому ль, как подкидыш, молчишь, / Что пополуночи сердце пирует, / Взяв на прикус серебристую мышь»), но и к архетипу мыши как символу безумия, души, оставляющей тело. В классической русской литературе *мышь* – знак гибели культуры, она уничтожает оставленные в прежних усадьбах рукописи, символизируя приближение конца (от текстов А. Толстого до А. Солженицына). В раздробленном мире, описанном в романе, многие герои «обсуждали свои дела на языке, который не был своим» для них. «Чужой язык все еще был для М. как чья-то обувь, которую пришлось натянуть, понимая, что она на пару размеров больше и сношена владельцем на непривычную сторону» (Степанова 2024: 82). Символ *сношенных неудобных ботинок* вписывается в ту же смысловую парадигму «трагедии языка» (Э. Ионеско), отсылает к пьесе С. Беккета *В ожидании Годо*, подчеркивая трагизм и комизм человеческой судьбы, невозможность найти ответы на вечные вопросы, которые теряют смысл, травестируются.

Роман с *Языком* контаминируется в тексте с сюжетом новеллы П. Боулза *Далекый эпизод*, в свое время потрясшем героиню. Речь идет о судьбе профессора-лингвиста, отправившегося на край пустыни, чтобы проверить собственное знание «диалектов и разновидностей арабского». Он принохливается и

присматривается к этому пространству, однако, прежний проводник – хозяин кафе – исчез, на его месте *Другой*, который отказывается говорить на арабском, «и бубнит что-то на ломанном французском». Профессор, однако, настаивает и оказывается в стане кочевников, живущих по своим законам, невинным европейцу. Далее следует пленение героя, у него отрезают язык, превращают в шута, *петуха*. «Он живет в тумане боли и беспамятства, давно не сознавая уже, кто он такой и откуда взялся». Завершается сюжет побегом обезумевшего профессора вглубь пустыни, «дальше и дальше от того, что было и перестало быть его миром». В известной мере история писательницы М. суть ироническая парафраза к судьбе интеллектуала, что подчеркнуто и переключкой мотивов (путешествие, проблемы языка, посещение турецкого кафе). Утратив все связи с привычным миром, героиня осознает себя как «существо несуществующее – никто не знал, где она и что с нею случилось, никто не мог востребовать ее и призвать к порядку» (Степанова 2024: 48). Наблюдение восходит к Л. Витгенштейну, отмечавшему в своем *Логико-философском трактате*, что «границы моего мира означают границы моего языка» (Витгенштейн 1994: 56).

4. Образ поезда как метафоры *Лабиринта*

Одной из ключевых причин бегства героини стал ужас перед *веком-зверем*, *Чудовищем*, проникающим в сознание, память. Проблематика *звериности*, границ человеческого и звериного, – ведущая в порубежном искусстве (Ю. Мамлеев, В. Маканин, Д. Пригов, О. Кулик, В. Пелевин), входит как составляющая в репрезентационный набор *Нового Человека* в различных дискурсивных практиках. Популярность темы *оборотничества* в отечественной культуре Л. Геллер объясняет тем, что «русское общество было доминировано теми, кто черпает силы в темных глубинах жизни (экономической, политической) и чья “цивилизованная” человечность кажется очень хрупкой перед стихией завоеванной свободы, пределы которой плохо видны» (Геллер 2007: 173). М. Степанова развивает близкую этой идею в интервью журналу *Wonderzine*: «Российская история – это *коридор* непрекращающихся травм, ни одна из которых не была до конца переработана и осмыслена: это эстафета страдания, длившаяся десятилетиями» (Степанова 2021). В *Фокусе* акцент с темы памяти, постпамяти смещен в сторону *идеи личности*, пытающейся как раз *забыть*, *пересобрать* себя заново, спасаясь от травматического настоящего. Героиня чувствует близость с судьбой булгаковской Фриды как «женщина, которой еженощно приносили платок, каким она задушила когда-то своего младенца» (Степанова 2024: 59).

Железная дорога в романе традиционно выступает и метафорой *Лабиринта* как крипты подсознания, где Протагонист должен встретиться с *Чудовищем* – собственным *двойником*, *тенью*. Для осознания себя как *Иного* и следует выйти за пределы обыденного, словно кукушка из часов. Идея *Лабиринта* обставлена в тексте классической символикой потерявшего ориентира *поезда*, *театра*, *сцены*, *игры*, *маски*, у персонажей *отсутствуют имена*. В романе Зверь загоняет героиню в пределы *Лабиринта*, прежде всего ментального, она «словно родилась

для того, чтобы *тенью* скользить по извилистым коридорам» (Степанова 2024: 48). Ситуация провоцирует ощущение *тупика*, связывается как с личной драмой, так и с переживанием трагической современности, заполненной войнами, отчаянием, гибелью миллионов. «Природа зверя делала затруднительной охоту на него или битву с ним. Зверь, видите ли, был не передо мной и не за мной, могла бы она сказать, он всегда находился вокруг меня» (Степанова 2024: 10). Отсутствие воли для спасения отбрасывает личность, мир в пространство антиутопий, «скотный двор». Писательница М. вспоминает известный сюжет, когда героиня осознает себя «бройлерной курицей на птицеферме, которая рождается в клетке, ходит под себя и покидает мир охлажденной, ошипанной и залитой в целлофан» (Степанова 2024: 18).

Идея Лабиринта соотносится в тексте как с *библейской историей Ионы*, преступившего волю Господа, замкнутого во чреве кита, так и с мифологией *древних Сфинксов*, разгадывающих загадки судьбы: «Если не умеешь им в этом помочь, звериная натура побеждает и они съедают собеседника живьем, как кошка мышку» (Степанова 2024: 38). Образ Сфинкса отсылает и к поэзии А. Блока (*Сфинкс*, *Скифы*), ассоциируется с загадочной, демонической судьбой России. Писательница чувствует родство со *Сфинксом*, заставляющим осознать и «собственную чудовищную суть». Мотивы *варварства*, *демонизма*, *звериности* подчеркнуты в образе через ассоциации с фигурами «лесной женщины», чье тело покрыто шерстью, и царицы Савской (Белькис), ноги которой «волосатые», заканчиваются «ослиными копытами, как у демонов». В глазах мудреца Соломона царица «выдала себя, обнажив и выставив напоказ свою животную – зверскую то есть природу, и после того уже не могла ни трон с ним делить, ни беседовать на равных» (Степанова 2024: 66).

В движении по Лабиринту Протагониста обязательно сопровождают чудесные *Помощники*. В романе в этой ипостаси иронически выступают как *дорожные спутники* героини, так и знаменитые *литературные персонажи*. В образе бледноглазого красавца воплощены хрестоматийные черты Германии, где писательница М. и находит пристанище. Он «был самый что ни на есть отсюдашний, из этих мест и земель» (Степанова 2024: 93), по аналогии с известными текстами В. Набокова *Машенька* или Г. Газданова *Вечер у Клер*, где романы с женщинами становятся символами взаимоотношений с культурой их стран. Ряд *Проводников* продолжают *таксист*, сбившийся с пути, и *девушки-акробатки*, приглашающие к участию в цирковом трюке. Не случайно героиня, подобно Лужину В. Набокова, чувствует себя как «шахматная пешка, которую покрутили в руках и вернули на предыдущую клетку» (Степанова 2024: 62), ибо ключ от комбинации утрачен, как ключ от рая. Фигуры *Проводников* в той или иной мере отмечены *трикстерской* символикой: от одежды до участия в розыгрышах и фокусах. Образ безупречного бледноглазого красавца аккумулирует роли сказочного *плута*, *Вронского* из романа Л. Толстого и *Белого Кролика*, попавшегося на пути Алисы, «который сидит в низкой траве и косит на нее огромным глазом» (Степанова 2024: 43). Следуя за ним по улочкам придорожного городка, писательница оказывается то вблизи

цирка, то в *escape room*, напоминающей коробку, темную нору и аттракцион одновременно. Структура Лабиринта, замещающего *театральные подмостки*, опасна не столько тупиками, сколько отсутствием привычной логики, что запускает механизм «дурной бесконечности», «петли» и смерти. Если *эффект Театра* выполняет функцию напоминания и закрепления в памяти персонажа важной информации, то Лабиринт «путает карты», гасит маяки памяти, смешивая сон и явь, прошлое, настоящее и будущее. Герой оказывается деморализован, сбит с пути, не в состоянии понимать происходящее. В схватке со *Зверем*, поджидающем в Лабиринте, выигрывает тот, кто способен шагнуть навстречу неизвестности, бросить вызов смерти. Особое значение приобретает *темпоральный код*: в поединке время всегда в дефиците, счет идет на часы, минуты, что подчеркнуто в романе через мотивы *затерявшегося поезда* и посещения *escape room*. Преодолеть Лабиринт и значит успеть в срок.

5. Образ поезда как индекс творческого акта

Один из важнейших индексов образа поезда в *Фокусе*, – метафора *творческого акта*. Путь героини разворачивается как путешествие по *Мировой Библиотеке*, что заставляет вспомнить характерные приемы Вен. Ерофеева, В. Маканина в *Андеграунде...*, А. Битова, Т. Толстой в *Кыси*, Е. Водолазкина. Литературные персонажи в романе и становятся *Проводниками* по книжному *Лабиринту*. Заретушированные строки внутри текста суть напоминание о цензуре и отсылка к идее железной дороги/лабиринта. В интертекстуальном поле произведения актуализируются мотивы, образы европейской и отечественной словесности: от сказочных, библейских сюжетов, рыцарских романов, мировой классики (А. Пушкин, Н. Гоголь, Л. Толстой, И. Бунин, В. Набоков, А. Блок, О. Мандельштам, А. Куприн, Ю. Олеся, М. Булгаков, Ф. Кафка, С. Беккет, П. Боулз, М. Пруст, У. Эко, Ф. Дюрренматт) и вплоть до прямого цитирования антиутопий Дж. Оруэлла, О. Хаксли, идеи которых отзеркаливают в современности.

Путешествие героини прочитывается на фоне *египетских пирамид, древних Сфинксов, Пизанской башни*, что «высилась до небес», напоминая *Вавилонскую*, полотно П. Пикассо *Девочка на шаре* и работы Бэнкси *Девочка с воздушным шаром*, имеющей и другие названия: *There's always hope*. Работа английского андерграундного художника стала знаком антивоенной сирийской кампании: он дополнил образ платком, спроецировал его на Эйфелеву башню и на Колонну Нельсона в Лондоне. В романе фигурки хрупких героинь, рискующих соскользнуть и исчезнуть, глубоко символичны, демонстрируют неустойчивость мира в целом, его неподвластность рассудочной рефлексии. Писательница М. узнает себя в девочке «на синем огромном шаре», чувствует, что похожа и на тот самый «воздушный шарик на тонкой нитке и ее то подергивали, то медленно, томительно отпускали» (Степанова 2024: 72). В *Фокусе* сюжеты мировой литературы сопрягаются с наблюдениями о живописи, архитектуре, кинематографе, фотографии, что служит для создания объемного культурно-бытового пространства. Воспоминания нарратора, обращенные к процессам, явлениям мирового искусства, актуализируют

их в настоящем, ретушируя временные и пространственные границы. Очевидно, что в выборе составляющих интертекстуального кода повествователь ориентируется на идеи, тексты, указывающие на *фиаско* интеллектуального познания, абсурдного героя в абсурдном мире (Котомцев 2024).

6. *Цирк, escape room* как пространства инициации

Мотив путешествия/Лабиринта тесно переплетается с дорожными мотивами *перекрестка, остановки, вокзала*, в *Фокусе* эту парадигму продолжают образы *гостиницы, цирка, escape room, карт и фокуса*, подчеркивающие трикстерскую природу уже самой героини. В Цирке Петера Кона писательница М. оказывается случайно, все здесь кажется «своим», «воодушевляющим» в то время, как «на месте дома – пустое место». Шапито – дважды перевернутое пространство – в мире-хаосе приобретает особую ценность, становится пристанищем, здесь все – настоящее: риск, сострадание, любовь и смерть. Героиня вспоминает «кино про ангела, который навещает странствующий цирк, влюбляется в акробатку и готов стать заурядным человеческим животным, лишь бы быть с ней рядом» (Степанова 2024: 64). Ангел снисходит к цирку, акробаты и фокусники сближаются с ним функционально и атрибутивно. Писательница вспоминает книжную историю воспитанницы католического пансиона, которую во время грозы забывают в верхней кабинке колеса обозрения вместе с местным мальчиком. Когда за детьми в пустой луна-парк возвращаются монахини, то никого не находят: «Девочку и мальчика, висевших в кабинке под самыми небесами, спасли акробаты из бродячего цирка – спасли, отогрели, отпоили горячим чаем, завернули в теплое и дали поспать. А утром цирк отправился кочевать дальше, и дети поехали вместе с ним и были этому очень счастливы» (Степанова 2024: 77). Личное знакомство героини с владельцем цирка – ироническая отсылка как к сцене из детской книжки, так и к истории Волонда и Маргариты из романа М. Булгакова. У господина Кона «к ручке полотняного кресла была приставлена увесистая трость с резным набалдашником в виде тигриной головы» (Степанова 2024: 109). Изображение слепого крошечного циркача, напоминающего «человека-курилку» из детства, – гротескное воплощение *Чудовища*, что красуется на сигаретных пачках и, одновременно, пародия на сказочного Карабаса-Барабаса.

Случайным пристанищем героини становится и гостиница *Петух*, расположенная в самом центре городка, выделяющаяся яркостью, карнавальностью убранства. По логике Лабиринта, именно *центр* выступает ориентиром, открывает тайну, смысл пути. Образ гостиницы иронически развернут в сторону сказки А. Пушкина о *Золотом петушке* и *райских Петушков* из поэмы Вен. Ерофеева, заставляет вспомнить судьбу профессора-языковеда, превращенного кочевниками в *петуха*. На террасе гостиницы писательница М. отдыхает, пьет вино, встречается прежнего красавца-проводника, который и приглашает в *escape room*. Образ связывается как с испытанием *Лабиринтом*, так и с *карточным фокусом*, пародирует идею романа В. Набокова *Приглашение на казнь* и текст самой М. Степановой – *Памяти памяти* с его идеей *вещности памяти*. Герои, заплатив за вход, выход из комнаты/

коробки должны найти самостоятельно, расшифровав правила игры по подсказкам, артефактам, фотографиям, среди которых не случайно выделяются изображения Марлен Дитрих и Лени Рифеншталь. По сути читатель *Фокуса* поставлен в похожую ситуацию, вынужден разгадывать загадки, расшифровывать намеки, чтобы обнаружить следы смысла в Лабиринте письменных строк. Чудовищами здесь не случайно выступают как сама писательница М., так и ее бледноглазый Проводник, тщательно изучающий книжные закрома, однако обоим в пыльных декорациях становится скучно, хочется «выбраться из удушающей тесноты прошлого в мир, который принято считать настоящим» (Степанова 2024: 88).

Посещение *escape room*, цирка связывается с мотивами *карточной партии* и *фокуса*. Мотив игры соответствует идее *вдруг-времени*, где случай противостоит случаю. В русской классике игра по ожесточенности, напряжению напоминает схватку с судьбой, в пределе – попытку переиграть собственную смерть. В романе одна из циркачек жалуется, что партнер перед смертью так и не научил «бабкиному трюку» отгадывать карты, которые загадала публика. Образ шапито иронически отсылает к сценам из *Пиковой дамы* А. Пушкина, напоминает варьете из *Мастера и Маргариты*. Критика подчеркивает, карты в *Фокусе* работают, как и механизм притчи: «...вместо четких прогнозов, дают намеки, толчки и подсказки. Таро становится способом, скажем так, притчевизировать жизнь» (Гулин 2024). Любимая из карт писательницы – *Сила* изображает *женщину со львом*, символизирует «силу судьбы», когда чувствуешь, «что ты на цирковой арене, где совершается смертельный номер и вся твоя жизнь сосредоточена и завязана в единый тугой узел» (Степанова 2024: 85). Эта же карточная фигурка сравнивается героиней с «изображением блаженного Иеронима, покровителя переводчиков, на которых всегда в первую очередь ищешь льва и радуешься, его обретая» (Степанова 2024: 84). Учитывая, что одна из целей путешествия – презентация переведенной книги, женщина со львом – очередной *двойник*, *маска*.

В этой же парадигме еще одна карта в таротной колоде «со значением, меняющемся от раза к разу, когда на нее смотришь: она без затей называется *Дурак*, шут то есть, ежели по-старинному» (Степанова 2024: 117). Здесь сходятся важнейшие идеи повествования: *шут* предназначен дороге, принципиально неукоренен, свободен от догматов, воспринимает мир во всей его противоречивости и полноте (Ковтун 2023). Увлекаясь, он «не замечает даже, что под ногами у него сплошь ямы и бездны», опорой ему служат две палки: одна «дорожная палка, как у Петра Кона трость», на другой же «висит-качается холщовый узел с пожитками», указывающий на *юродскую* долю. Неизменным участником компании становится *приблудный пес*, куда бы не направился Дурак со своей котомкой, «за ним следует некрупный, едва ли по колено, зверек, скорее всего это собака» (Степанова 2024: 118). Юрод был центром представления, что разыгрывалось на площадях средневековых городов. «В культуре православной Руси собака символизировала юродство. В культуре римско-католической Европы она была приметой шутства, знаком позора» (Панченко 1999: 392), что соответствует многозначности фигуры самой героини.

7. Образ героини как *Трикстары*

Писательницу М. критика назовет *големом*, исследующим перспективы «человека цивилизованного» (Гулин 2024), сама М. Степанова выскажется еще более определенно: «Это своего рода подопытный кролик, гомункулус, которого я пустила погулять и смотрю на то, что с ним происходит» (Степанова 2024а). На протяжении всего повествования героиня находится в переходных пространствах, или не-пространствах: на вокзале, в вагоне, гостинице, цирке, где законы, молитвы не действуют, человек остается один на один с собой. Так вокзал напоминает «старинную парковую голубятню», его неизменные обитатели – *бомжи, попрошайки*, они окружают героиню, угадывая в ней родственное начало. Бытийная стратегия писательницы М. отсылает к идее *Трикстары*, образ которой, вослед гоголевской традиции, соположен образу Слова. Поведение трикстар ситуативно, провакативно, маркировано чертами игры, вплоть до оборотничества, они достигают результата через апелляцию к женской слабости, интуиции (Jurih 1998: 28–65). В арсенале героини *Фокуса* типичные плутовские приемы *подглядывания, переодевания, трюка*. Они и составляют альтернативу рассудочному пониманию бытия. Писательница М. едет на встречу с читателями, которые вряд ли знают ее тексты, да и тексты она давно не пишет; она надеется на связи с организаторами фестиваля и выключает/забывает телефон; садится в случайное такси, водитель которого не знает дороги; ее в равной мере принимают за еврейку, румынку, русскую; она вынуждена общаться на языках, которыми едва владеет, но в итоге достигает желаемого – находит выход из *Лабиринта*, преодолевая авторскую волю, *сбегает из сюжета*.

Кульминацией путешествия становится известный *цирковой фокус*. Героиню помещают в гроб-саркофаг и перепиливают пополам, в итоге инициации/воскрешения она превращается в *Другого*, в «совершенно новое существо» – некую А., «свежее и несмысленное и именно поэтому готовое к приключениям», к новой судьбе/дороге (Степанова 2024: 100). Перед фокусом предстоит найти соответствующий наряд, ей предложены на выбор маска цирковой наездницы, «костюм маленького лебедя», атрибуты «голубой девочки на шаре» и алое платье, «как у оперной дивы». Предпочтение отдано последнему, к платью добавлены «нелепые сапожки» на каблуках и «головной убор, весь покрытый чешуей и перьями». Каждый из атрибутов иронически развернут в сторону литературной классики: от «хрустального гроба со спящей красавицей», ярких сапожек-копытцев, напоминающих демоническую царицу Савскую, телесной одеревенелости Буратино до светского наряда Анны Карениной, отказавшейся быть игрушкой в руках автора, шагнувшей под поезд. Переодевшись, героиня нашла зеркало «и стала в нем отражаться, она с трепетом поняла, что желание ее сбылось. В существе, которое стояло перед ней, не было ничего общего ни с прежней М., ни с теми М., которых она могла бы вообразить» (Степанова 2024: 103). Описание трюка одновременно отсылает к образу эмбриона в «бархатной утробе» саркофага и положению Анны Карениной за секунды до самоубийства под колесами вагона. В *Фокусе* «смертельный номер» обставлен как схватка с *Чудовищем*, ждущем

в Лабиринте (саркофаг «чавкнул, закрываясь»), как мгновение между временем и Вечностью, адом и раем. Писательница осознает себя то «разбойником перед казнью», то Софией Премудростью в «трубе алого шелка». В завершение трюка красные сапожки-копытца отделяются от тела и катятся в «другой половине хрустального гроба», гвоздем программы становится «соединение воедино двух половин человеческой плоти», что и становится «долгожданной вестью о воскресении». «И тут ударили аплодисменты, занавес разошелся и стал свет». Свет символизирует победу над Лабиринтом, открытие Протагонистом иной реальности: «Писательница М. окончательно то ли в детство впала, то ли выпала из себя, как ключ из кармана» (Степанова 2024: 73). Образ ключа заставляет вспомнить *апостола Петра*, держащего ключи от рая, исполнившая трюк героиня остается «босой, в длинном одеянии». Усилия Личности, побеждающей в себе Зверя, уравниваются с апостольством.

Реальность в романе многослойна, текуча, «постоянно стремится выйти за пределы истории», что характеризует актуальную прозу в целом (Оробий 2014: 33). Соединение различных ракурсов изображения допускает прочтение событий в жанре *притчи, театрального представления, экзистенциального, мифологического метасюжетов*. Момент внезапного перерождения героини, связанный с утратой ею прежней самоидентификации, отсылает к ситуации казни в *Приглашении на казнь* В. Набокова. Не случайно образы ассистентов при исполнении фокуса маркированы как ангельскими, так и inferнальными атрибутами: «девица с косой, наряженная в черный фрак» и «белые палацеские перчатки с широким раструбом» и стриженная циркачка с чешуйчатой татуировкой на ногах, повторяющей приметы *Сфинкса*. Вновь рожденная А., как некогда маленькая девочка, забытая на колесе обозрения и спасенная акробатами, мечтает путешествовать с ними дальше, но утром декорации исчезают: «Цирк уехал». В финале романа героиня, подобно *юроду*, остается одна на пустой дороге с холщовой котомкой в руках, приметы ее прежней жизни, среди которых паспорт, телефон, свои и чужие книги, ключи от прежних квартир, «красный кружевной лифчик» — символ не случившегося любовного сюжета, остаются в гостинице. Компанию преобразенной А. составляет «желтая ничейная собака с желтыми глазами», словно явившаяся с карты *Дурак*, где изображен «безумный бродяга с бубенцами». В сознании героини, рискнувшей перейти дорожные рельсы *поперек* и устоявшей, «крутилась одна-единственная фраза, которую она хотела бы произнести вслух, жизнерадостно и победно, как человек на манеже, объявляющий новый номер, ей казалось, что это было бы очень смешно: сказать сейчас “Еще не сдохла, снова с Вами” и раскрыть руки, ап!» (Степанова 2024: 101).

8. Заключение

Итак, роман М. Степановой, прошитый мотивом *железной дороги*, демонстрирует стремление героини преодолеть застывшее прошлое, чему и отвечает авангардный пафос, когда все — от языка до культурных кодов подвергнуто сомнению, трагедии. Вместо романтических героев, любовных ситуаций — инвариантов

проникновения в глубины минувшего, явлены *юродивые, плуты, циркачи*. Не случайно в *Фокусе* остраивается линия Анны Карениной, архетипическая в развитии данной темы. Новые дороги прокладываются по *руинам* прежней истории и литературы, соотносятся с *кривым путем* трикстера. Руина награждается безусловной ценностью, *культурный взрыв* становится спасением, *Дурак* – поводирем, дарящим надежду. Уход от взрывных моментов (модернизм) в постисторию (постмодернизм) обернулся глобальным разочарованием в человеке вообще, в его возможностях выстраивать цивилизационные, культурные перспективы и выживать. В *Фокусе* героиня переигрывает логику Лабиринта, побеждая Зверя в себе, оказываясь в положении *юрода* на перекрестке дорог. На уровне нарративной стратегии подчеркнем особые взаимоотношения автора и его героя, где последний наделяется свободой воли, преодолевает замысел создателя. Отсюда же множественность интерпретаций, аналогий, повторений известных сюжетных схем в поисках *выхода из текста*. Образ мира в романе ироничен, синтетичен, вбирает различные виды искусства, что делает повествование более объемным, предельно субъективным. История, рассказанная в тексте, выступает только поводом для самостоятельных рассуждений, художественных ассоциаций читателя, создающего *свою* интерпретацию. Воспоминания, отступления нарратора, персонажей, обращенные к процессам, явлениям культуры, актуализируют их в современности, ретушируя временные и пространственные границы, – так рождается эффект мелькающих за окнами вагона множества теней, образов, в которых каждый узнает свое. Причем столь же возможно, что поезд *неподвижен*, а смена картин происходит в сознании насельников. Читатель, подобно зрителю в шапито, посетителю *escape room*, или пассажиру поезда, втягивается в игру ассоциаций. XX век, вышедший из рамы *Черного квадрата* К. Малевича, так и замирает перед проемом, окном в *Никуда*, изнанку мира, что проблематизирует само понимание времени. Искусство уже не оценивается в прежних эстетических координатах движения, но есть вечное повторение, пародия, игра.

Источники и литература

- Михаил БАХТИН, 1975: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- [Mihail BAHȚIN, 1975: *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.]
- Людвиг ВИТГЕНШТЕЙН, 1994: *Философские работы*. Москва: Гнозис. Ч. I.
- [Ljudvig VITGENŠTEJN, 1994: *Filosofskie raboty*. Moskva: Gnozis. Č. I.]
- Леонид ГЕЛЛЕР, 2007: *Утопия звериности или репрезентации животных в русской культуре*. Лозанна-Дрогобыч: Коло.
- [Leonid GELLER, 2007: *Utopija zverinosti ili reprezentacii životnyh v russkoj kul'ture* Lozanna-Drogobyč: Kolo.]
- Аркадий Х. ГОЛЬДЕНБЕРГ, 2011: Часы в доме Коробочки (Опыт мифопоэтического комментария). *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* 8/62. 156–61.

- [Arkadij H. GOL'DENBERG, 2011: Časy v dome Korobočki (Opyt mifopoëtičeskogo kommentarija). *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* 8/62. 156–61.]
- Игорь Гулин, 2024: Исчезание героя: (Фокус: новый роман Марии Степановой). *Коммерсантъ-Weekend* 23. 8.
- [Igor' GULIN, 2024: Isčezanie geroja: (Fokus: novyj roman Marii Stepanovoj). *Kommersant' Weekend* 23. 8.]
- Наталья Ковтун, 2023: Трикстер как герой фронта, или О механизмах выживания в хаосе. *Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета* 9/22. 120–33.
- [Natal'ja KOVTUN, 2023: Trikster kak geroj frontira, ili O mehanizmah vyživanja v haose. *Vestnik Novosibirskogo nacional'no-issledovatel'skogo universiteta* 9/22. 120–33.]
- Дмитрий О. КОТОМЦЕВ, 2024: Кризис интеллектуализма (опыт интерпретации романа М. Степановой Фокус). *Вестник Луганского государственного педагогического университета* 3/119. 94–102.
- [Dmitrij O. KOTOMCEV 2024: Krizis intelektualizma (opyt interpretacii romana M. Stepanovoj Fokus). *Vestnik Luganskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* 3/119. 94–102.]
- Андрей М. ЛЕСОВИЧЕНКО, Елена А. МАЛЬЦЕВА, 2014: Архетип матери как основа железнодорожных образов в литературе и искусстве. *Мир науки, культуры, образования* 5/48. 275–8.
- [Andrej M. LESOVIČENKO, Elena A. MAL'CEVA, 2014: Arhetip materi kak osnova železnodorožnyh obrazov v literature i iskusstve. *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija* 5/48. 275–8.]
- Виктория Г. МОИСЕЕВА, 2022: Памяти памяти М. Степановой: романс о прошлом и настоящем. *Stephanos* 3/53. 20–7.
- [Viktorija G. MOISEEVA, 2022: Pamjati pamjati M. Stepanovoj: romans o prošlom i nastojaščem. *Stephanos* 3/53. 20–7.]
- Сергей П. ОРОБИЙ, 2014: Матрица современности. Генезис русского романа 2000-х гг. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис».
- [Sergej P. OROBIJ, 2014: *Matrica sovremennosti. Genezis russkogo romana 2000-h gg.* Sankt-Peterburg: ID «Petropolis».]
- Александр М. ПАНЧЕНКО, 1999: *Русская история и культура: Работы разных лет.* Санкт-Петербург: Юна.
- [Aleksandr M. PANČENKO, 1999: *Russkaja istorija i kul'tura: Raboty raznyh let.* Sankt-Peterburg: Juna.]
- Валерий ПОДОРОГА, 2006: *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь и Ф. Достоевский.* Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera.
- [Balerij PODOROGA, 2006: *Mimesis. Materialy po analitičeskoj antropologii literatury. T.1. N. Gogol'i F. Dostoevskij.* Moskva: Kul'turnaja revoljucija, Logos, Logos-altera.]
- Валерий ПОДОРОГА, 2019: *Рождение двойника. План и время в литературе Ф. Достоевского.* Москва: Группа компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс».
- [Valerij PODOROGA, 2019: *Roždenie dvojnika. Plan i vremja v literature F. Dostoevskogo.* Moskva: Gruppa kompanij «RIPOL klassik» / «Pangloss».]

- Василий Розанов, 1990: *Сочинения*. Москва: Советская Россия.
[Vasilij ROZANOV, 1990: *Sočinenija*. Moskva: Sovetskaja Rossija.]
- Вера В. СОРОКИНА, 2021: Художественные функции произведения искусства в современной европейской литературе. *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова* 3/1. 219–32.
[Vera V. SOROKINA, 2021: Hudožestvennyye funkcii proizvedenija iskusstva v sovremennoj evropejskoj literature. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova* 3/1. 219–32.]
- Мария СТЕПАНОВА, 2024а: Ты можешь вырваться и уехать, но в зеркале увидишь «зверя». Писатель Мария Степанова — о книге *Фокус*, о живой мыши во рту и о формировании эмигрантской культуры. *Новая Газета* 20. 12.
[Marija STEPANOVA, 2024a: Ty možeš' vyrvať'sja i uehat', no v zerkale uvidiš' «zverja». Pisatel' Marija Stepanova — o knige *Fokus*, o živoj myši vo rtu i o formirovanii èmigrantskoj kul'tury. *Novaja Gazeta* 20. 12.]
- Мария СТЕПАНОВА, 2017: *Памяти памяти: романс*. Москва: Новое издательство.
[Marija STEPANOVA, 2017: *Pamjati pamjati: romans*. Moskva: Novoe izdatel'stvo.]
- Мария СТЕПАНОВА, 2021: Поэт Мария Степанова о любимых книгах. *Wonderzine* 18. 6.
[Marija STEPANOVA, 2021: Poët Marija Stepanova o ljubimyh knigah. *Wonderzine* 18. 6.]
- Мария СТЕПАНОВА, 2024: *Фокус*. Москва: Новое издательство.
[Marija STEPANOVA, 2024: *Fokus*. Moskva: Novoe izdatel'stvo.]
- Сергей А. ФОМИЧЕВ, 2001: «Вперед то под гору, то в гору бежит прямая магистраль...» (Железная дорога в романе Б. Пастернака *Доктор Живаго*). *Русская литература* 2. С. 56–62.
[Sergej A. FOMICHEV, 2001: «Vpered to pod goru, to v goru bežit prjamaja magistral'...» (Železnaja doroga v romane B. Pasternaka Doktor Živago). *Russkaja literatura* 2. S. 56–62.]
- Ян ШЕНКМАН, 1998: Пушкин не пушкин. *Русский журнал* 15. 10.
[Jan ŠENKMAN, 1998: Puškin ne puškin. *Russkij žurnal* 15. 10.]
- Marilyn JURIH, 1998: *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*. Westport; London: Greenwood Press.

POVZETEK

Članek je posvečen analizi romana M. Stepanove *Fokus* (2024), čigar strukturno načelo je ideja potovanja, poti. Ključne teme v tem kontekstu so potovanje, gledališče, igra, knjižnica, jezik in pisanje. Zgodba o potovanju se razvija kot gibanje po labirintu nezavednega, obisk svetovne knjižnice, cirkusa in kot analogija pisanja. Podoba junakinje odlikujejo atributi Tristarja, ki raziskuje možnosti civiliziranega človeka v absurdni sedanjosti. Na ravni pripovedne strategije je junakinja obdarjena s svobodno voljo in premaga avtorjevo namero. Od tod tudi številne analogije znanih zgodb o preseganju besedila. Zgodba, predstavljena v romanu, je tako le izhodišče za samostojne asociacije bralca, ki ustvari svojo različico besedila.