

Е. В. Косинцева

Парижский текст в творчестве Е. Д. Айпина

Аннотация. В современном литературоведении одним из востребованных направлений является изучение метатекстов / сверхтекстов. Парижский текст – понятие достаточно раскрытое, и в то же время не до конца исследованное, особенно в контексте развития национальных литератур малочисленных народов России. Тем интереснее, как художественно реализуется образ города, и не просто города, а европейской культурной столицы, в тексте писателя-северянина Е. Д. Айпина – яркого представителя хантыйской литературы.

Рецепция топоса в художественном тексте хантыйского прозаика позволяет выявить локальные границы пространства и раскрыть ментальные и культурные доминанты общечеловеческого значения, что свидетельствует об обращении автора не только к этническим кодам словесного творчества, но и к межэтническим.

В книгу рассказов «Река-в-Январе», опубликованную в 2007 году, Е. Д. Айпин включил рассказ «Парижанка». Рассказ вписался в общую концепцию книги, обозначенную автором в эпилоге: «Писать о любви тяжело – а любить еще тяжелее» [1]. Впервые в хантыйской литературе писатель изобразил городское пространство (городской пейзаж не характерен для литературы ханты в силу традиционных для этноса условий проживания вне городской среды), и не просто пространство города, а Парижа – европейского мегаполиса, заставив задуматься над средствами воссоздания европейского города в произведении и заговорить о французском тексте в хантыйской литературе в XXI веке.

Ключевые слова: хантыйская литература, Е. Д. Айпин, образ города, парижский текст.

E. V. Kosintseva

The Paris text in the works of E. D. Aipin

Abstract. In modern literature study one of the most popular tendencies is the study of the metatexts / supertexts. The Parisian text is quite open notion, but at the same time it is not fully investigated, especially in the context of development of national literatures of Russia's small peoples. In this regard it is interesting in the artistic sense how the image of the city is realized, and not just of the city as European capital of culture, but in the text of the writer-northerner E. D. Aipin, the bright representative of Khanty literature.

Reception of the topos in the literary text of Khanty writer allows to identify the local edges of space and reveal mental and cultural dominants of universal significance that indicates about the turning of the author not only to the ethnic codes of verbal creativity, but also to interethnic.

In the book of short stories "River-in-January", published in 2007, E. D. Aipin included the story "Parisienne". The story fit into the overall concept of the book designated by the author in the epilogue: "To write about love is difficult, but to love is even more difficult" [1]. For the first time in Khanty literature the writer has depicted urban space (urban landscape is not typical for literature of the Khanty due to the traditional conditions of their living outside the urban environment), and not just the space of the city, but the space of Paris, European megapolis, that make us to think about the means of reflection of European city in the work and to talk about French text in Khanty literature in the twenty-first century.

Key words: Khanty literature, E. D. Aipin, the image of the city, the Parisian text.

В литературоведении понятие «парижский текст» появилось сравнительно недавно, оно вошло в обобщенное понятие «город-

ской текст» и рассматривается сегодня как метатекст или сверхтекст. В. Н. Топоров в статье «Петербургские тексты и Петербург-

ские мифы» определяет городской текст как то, что «город говорит сам о себе – неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки. <...> Срок жизни этих текстов короток. Но скоротечность жизни <...> уравнивается тем, что время не только стирает тексты, но и создает и репродуцирует новые, <...> или же эти тексты успевают быть схвачены на лету литературой <...>. Невнимание и тем более пренебрежение к таким текстам – ничем не оправданное расточительство и сужение объема самого понятия культуры» [2, 368–369].

Художественная реализация образа города, в зависимости от номинации топоса, получила в науке соответствующее определение, распространяющееся по аналогии, так существуют «московский», «петербургский», «римский», «венцианский», «лондонский», «дублинский», «парижский» и другие тексты, чаще рассматриваемые в науке как свертхтекст. Н. Е. Меднис пишет, что «Свертхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [3, 25]. Одними из первых исследований свертхтекста являются работы Н. П. Анциферова [4], Ю. М. Лотмана [5], В. Н. Топорова [6], посвященные «Петербуржскому тексту» в русской литературе. Городской текст относится к числу свертхтекстов, поскольку «отвечает главному требованию свертхтекста – имеет четко обозначенный локус – Лондон, Петербург, Москва, Рим, – который предстает как единый концепт свертхтекста» [7, 71], замечает Н. А. Белова.

Е. В. Кузнецова пишет: «Особенность создания в литературе «городских текстов» заключается в перекодировке символических текстов города, воплощенных в его архитектурном, культурно-историческом, природном планах, в литературный текст. <...> Создание образов реальных географических пространств в литературе запускает механизм перекодировки пространственных образов на литературный язык. На писателя,

обратившегося к созданию какого-либо «городского текста», большое влияние оказывает мифология города, складывавшаяся на протяжении столетий, и индивидуальные, созданные предшественниками «городские тексты», которые отчасти вбирают в себя эту мифологию и в то же время становятся основой для последующего ее слоя» [8, 224]. Еще Ю. М. Лотман подчеркивал, что «погруженный в культурное пространство человек неизбежно создает вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя идейные представления, семиотические модели, а с другой – воссоздающую деятельность человека, так как мир, искусственно создаваемый людьми, – агрокультурный, архитектурный и технический – коррелирует с их семиотическими моделями <...> Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что в отличие от других основных форм семиотического моделирования они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе» [9, 334].

Н. А. Белова, осмысливая проблему «Парижского текста» в русской литературе первой половины XIX века, указывает: «Ю. М. Лотман выделяет две конститутивные сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя. Термин «городской текст» возник на стыке таких взаимосвязанных понятий, как текст и пространство. <...> Таким образом, вычленение локального городского текста, имеющего определенную семантическую маркированность в сознании нации, позволяет выявить через анализ особенностей рецепции этого текста своеобразие национально-менталитета, определить сущность ментального концепта, порожденного локусом. Ю. М. Лотман дифференцирует два типа городов, способных порождать городские тексты, опираясь на положение города в семиотическом пространстве: концентрический и эксцентрический город. Под концентрическим городом он понимает топос, образующийся по вертикали – это город на горе, город, не имеющий границ, прообразом которого является небесный град. Экс-

центрическое положение города характеризуется его расположением на краю культурного пространства. Доминантой эксцентрического города обычно становится идея противоборства природы и человека, порождающая городскую мифологию, пронизанную мотивами обреченности. Если примером концентрического города может служить Москва, то образ Петербурга в русской литературе имеет ярко выраженную эксцентрическую природу» [7, 72].

Примером какого города, следуя типологии Ю. М. Лотмана, может являться Париж в творчестве Е. Д. Айпина, постараемся выяснить в ходе анализа его рассказа «Парижанка». Уже самим названием произведения автор отсылает нас к конкретному топосу – Парижу.

Н. Берберова пишет: «Париж – не город, Париж – образ, знак, символ Франции, ее сегодня и ее вчера, образ ее истории, ее географии и ее скрытой сути. Этот город насыщен смыслом больше, чем Лондон, Мадрид, Стокгольм и Москва, почти так же, как Петербург и Рим. Он сквозит этими значениями, он многомыслен, он многозначен, он говорит о будущем, о прошлом, он перегружен обертонами настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня. В нем нельзя жить, как будто его нет, законопатиться от него, запереться – он все равно войдет в дом, в комнату, в нас самих, станет менять нас, заставит нас вырасти, состарит нас, искалечит или вознесет, может быть – убьет. Он есть, он постоянен, он вокруг нас, живущих в нем, и он в нас. Любим мы его или ненавидим, мы его не можем избежать. Он – круг ассоциаций, в котором человек существует, будучи сам – кругом ассоциаций. Раз попав в него и выйдя – мы уже не те, что были: он поглотил нас, мы поглотили его, вопрос не в том, хотели мы этого или не хотели: мы съели друг друга. Он бежит у нас в крови» [10].

В 2007 году хантыйский прозаик Е. Д. Айпин представил читателям новую книгу «Река-в-Январе». В сборнике рассказов, объединенных общей темой любви, выделяется рассказ «Парижанка», датированный 8 мая 2006 года и написанный автором в

Ханты-Мансийске. Рассказ нетипичен для хантыйской литературы и тем, что в нем автор создал городское пространство европейского мегаполиса. Изображение городской среды – это редкое явление в произведениях хантыйских прозаиков и поэтов, так как авторы транслируют культурную традицию этноса, то закономерно, что и на страницах их произведений читатель познает мир народа. В хантыйской культуре традиционными являются небольшие поселения, типа стойбищ, летних домов, заимок и проч., все то, что ближе к небольшому, компактному сельскому поселению. Поэтому созданное Айпиным пространство города можно рассматривать как нетрадиционное для национальной литературы ханты явление.

Начинается рассказ цитатой из «Журнала путешественника» русского поэта XVIII–XIX веков Ивана Дмитриева «Я в Париже: / Я начал жить, а не дышать». Именно сочетание глаголов «жить – дышать» определяет основную мысль произведения, которую осознает главный герой рассказа, приехавший в Париж по делам почти на две недели. Ощущение духовной и телесной свободы, выход из типичных рамочных границ бытия становится синонимом жизни.

Главный герой рассказа – Джереми – личность творческая, писатель, который решает вопросы с переводом своей новой книги на французский язык. Переводчицу зовут Вирджиния. Встреча писателя с переводчицей состоялась, но позвонил он, приехав в Париж, не сразу, только на четвертый день, под вечер. Он набрал ее номер и услышал веселый звенящий голос. Как вежливый человек, она интересовалась его дорогой, отелем и пригласила домой на ужин. Диктуя гостю свой адрес, Вирджиния детально разъяснила, как пройти от отеля до дома. Такая схема движения определила микропространство, соединяющее двух творческих людей, занятых общим делом и эта схема лишь часть паутины улиц и проспектов Парижа: «Тогда она продиктовала адрес и потом обстоятельно объяснила, как разыскать ее дом. Он выйдет из отеля и пойдет по площади направо. На первой же улице повернет направо. Пройдет два

квартиры и по небольшому переулку повернет налево. И по ходу, с левой стороны, пройдет немного и увидит номер ее дома. Можно, конечно, заказать такси. А можно прогуляться пешком» [1, 182]. При всей масштабности европейского мегаполиса, автор указывает на сжатость уличного пространства старого города.

Такая горизонтальная компактность пространственной организации Парижа дополняется вертикальной суженностью пространства топоса. В осеннем Париже сырым сентябрьским вечером «низко над городом висели облака. Казалось, если взобраться на крышу отеля, то можно к ним прикоснуться. <...> Небо лежало прямо на крыше дома» [1, 182–183].

Детализирует Айпин и описание дома, в котором живет героиня. Сравнивая внутренний дворик со средневековым замком, с пещерой, автор вводит в мир древности и тайн, усиливая эффект сумеречными полутонами: «Он остановился у высокой ажурной ограды из железных прутьев. Постоял у калитки, огляделся, как бы запоминая все вокруг, потом открыл легкую железную калитку и вошел во двор.

Перед ним возвышались три высокие внутренние стены П-образного дома, похожего скорее на замок позднего средневековья. Он напоминал темно-бурые своды древней пещеры, где жили наши предки на заре человеческой цивилизации. В слабом отблеске уличных фонарей и бледного света из немногих светящихся окон он казался особенно древним и таинственным» [1, 183]. Так Айпин передает дух времен, воплощенный в городе.

Столь же детально дано в рассказе и описание подъезда дома, в котором живет героиня. Торжественность и стыдливость, компактность и ухоженность – это то, что замечает сразу иностранец внутри дома. «Ноги его ступили на красный ковер, который привел к лифту. Он остановился у лифта и огляделся. Такой же красный узкий ковер, извиваясь змейкой на ступеньках, уходил по лестнице на верхние этажи. Подъезд чистый, ухоженный. Ни соринки, ни пылинки. Небольшая электрическая

лампочка под высоким потолком матово-бледным, неярым светом стыдливо освещала все пространство перед лифтом. <...> Лифт оказался очень маленьким. Человека на два-три. Ну, от силы на четыре. И он понял, что дом старинный. Он был спланирован и построен без лифта. А потом уже в лестничные пролеты втиснули это более позднее, чем сами многоэтажные строения, изобретение человечества. Он нажал на кнопку шестого этажа. Лифт бесшумно тронулся» [1, 183].

Внутренне убранство квартиры дано весьма скупое в сочетании с традициями европейского гостеприимства, где главное – хорошая беседа за бокалом вина: «Он снял плащ и его провели в гостиную. Два окна, между ними черный кожаный диван. Перед ним низкий столик. По краям два глубоких кресла, тоже обтянутых черной кожей. Картины на стенах. Большой книжный шкаф, в котором золотом отсвечивали кожаные коричневые переплеты толстых книг, и, судя по виду, старинных фолиантов. Тумба с напитками для аперитива и двумя или тремя тарелочками с орехами. <...> Он встал и его провели в другую комнату, в столовую. Почти всю столовую, от двери до окна занимал довольно длинный стол под белой скатертью. Вирджиния расположилась у окна, на торце стола. Ее муж, стоя за ее спиной, придвинул стул с высокой спинкой, и она, плавно и мягко, словно королева, опустилась на сиденье. А гостя она усадила по левую руку от себя. Джулиан занял место на другом конце стола, у двери» [1, 184–186]. Как видим, автор постепенно погружает во внутренние круги пространственной организации города, концентрируя его в точке: Париж с его проспектами и улочками, внутренний дворик дома, подъезд, квартира Вирджинии.

Герой заказывает «что-нибудь типично французское». И гостю предложили вино старинной марки. Интересно, что расположение героев за овальным столиком гостиной напоминает треугольник, Вирджиния – слева, Джулиан – справа от гостя. Такая аналогия не случайна. Да и в столовой Джереми сидит рядом с хозяйкой дома, а

супругов разделяет стол. Читая рассказ, наблюдая за поведением героини, все больше убеждаемся в том, что она испытывает нежные чувства к гостю с Севера. Но они безответны.

Муж Вирджинии, Джулиан, типичный француз. «Из-за ее плеча выступил светло-волосый мужчина, церемонно поклонился, затем с доброжелательной улыбкой протянул гостю руку» [1, 184]. Его отличают аристократизм манер, воспитанность, образованность. В характеристике Джулиана употребляются эпитеты «тихий», «незаметный», «медленно-задумчивый», «смирный», «степенный». Он близок творческим кругам и его мнение авторитетно. Не случайно его приглашают в жюри кинематографического конкурса. Как и все французы, ценит хорошее вино и еду. Умеет поддерживать беседу (читал книги гостя), воспринимает супругу как музу. Но в восприятии Джереми остается нетипичным французом, не попадающим под стереотипный образ француза, созданный иностранцем: «Он искоса взглянул на Джулиана. Тот совсем не был похож на типичного, в его представлении, француза. Все они, как это принято считать, экспрессивные, легкомысленные и любвеобильные. Все они, любящие только шампанское, лягушек и женщин, с завидной легкостью проходят по жизни. Но застенчивый и добродушный Джулиан, похоже, был совсем из другого теста» [1, 189].

Для Джулиана брак с Верджинией второй. Он вдвое старше своей супруги, поэтому, вероятно, такая сдержанность и степенность поступков и характера, возможно, отсюда и восприятие супруги как музы:

«— Это моя муза.

— С такой музой надо создавать только шедевры <...> Может, она и в самом деле нужна Джулиану как муза. Не жена, а муза. Муза вдохновляющая. Без музыки в творчестве совершенно нечего делать. Уж шедевра без музыки точно никогда не сотворить» [1, 189].

Контрастом мрачному, темному городу и «нетипичному французу» Джулиану выступает улыбающаяся веселая жительница культурной столицы Вирджиния. Айпин неоднократно упоминает об улыбке на ее ус-

тах и веселом голосе. Эта веселость рождает мысль, что с героиней что-то происходит. В рассказе есть портрет героини: «Вирджинию нельзя назвать красавицей, но на нее приятно было смотреть. Стройная, высокая, тонкая. Почти прозрачная, словно капелька воды из родника. Волосы такие длинные и черные, кажется, чернее не бывает. И брови черные, тонкие, длинные и очень подвижные, реагирующие на каждое его слово и малейшее движение. Но самыми выразительными на ее лице оставались глаза. Это два, опять с очень черной водой, огромных округлых озера, мечущие искры черного огня. Несомненно, в ней было что-то такое, необъяснимое, мистическое, мифическое, колдовское. Но, однако, при всем при этом она не вызывала у него тревоги. В ней теплое и завораживающее было сильнее, чем непонятное и непостижимое» [1, 189]. Видим, что автор активно работает с цветовым кодом, создавая образ героини. Четыре раза употребляет он прилагательное «черный», описывая ее внешность. Вирджиния и Джулиан по цветовой организации образа противопоставлены, как светлое и темное. Точно такая же противоречивость цветового решения есть и в образе главной героини: прозрачность и чернота сосуществуют в ней. Она прозрачна, как капля воды, на ней прозрачные одежды, сквозь которые видно тело. Все это рождает ассоциации с мистическим, мифическим, колдовским, открывает границу в другой мир.

Создавая образ француженки, Айпин, начинает с речи: «Она все говорила и говорила и никак не могла остановиться. <...> Она говорила так быстро, что он не мог уловить паузу и вставить слово» [1, 181]. Темп речи не мешает царственности манер героини, не случайно несколько раз в тексте ее сравнивают с королевой. Вирджиния эмоциональна, порывиста, эрудированна, задает тон беседе гостей за столом. В стремлении управлять и доминировать, она в сознании гостя соотносится с Наполеоном Бонапартом. Она же знакомит гостя с Парижем, рассказывает об общих знакомых и о литературе.

Джереми воплощает традиционный образ художника, автор даже в одежде под-

черкивает это, надев на него плащ на пуговицах и берет. Герой как бы спрятался в этот кокон одежды, типичной для стиля художника. И только в конце рассказа, после поцелуя Вирджинии, выйдя из подъезда дома, он снимает берет и расстегивает плащ, впервые за все время ощущая «влажный, приятно освежающий воздух осеннего города». Все эти символы (расстегнутый плащ, снятый берет, употребление эпитета «приятный» в адрес города) указывают на изменения, произошедшие в герое, и он сам осознает, что с ним «что-то происходит».

В беседе Джереми признается, что его всегда интересовал Париж, что «хотелось бы посмотреть на Париж глазами Хемингуэя. Он с большой любовью писал о Париже» [1, 185]. В диалоге всплывает и прозвище основоположника современной американской литературы, Нобелевского лауреата Э. Хемингуэя «Папа», чаще употребляемое в разных кругах как «Папа Хэм». Стремление познать Париж через Хемингуэя обосновывает и выбор первой достопримечательности города, места, которое в первый же вечер посещает гость столицы: «— В первый же вечер мы с приятелем пошли в кафе Дё Магу, где часто он бывал. На стене там есть еще его фотография времен Второй мировой войны. С дамой в униформе. Знаете, конечно, это кафе. Поговорили с официантом. Совсем молоденький парень. Папу, конечно никто не помнит. <...> Словом, выпили очень крепко. <...>

— И к вам явился сам Папа?

— Да, верно. <...>

— И что же сказал вам Папа? <...>

— Он сказал, что вы, ребята, в общем-то симпатичные и умные, все знаете, но такие скучные, такие скучные!.. Еще сказал, что Америка сходит с ума, а старушка Европа совсем одряхлела и потеряла совесть и разум. <...>

— Кто же тогда при уме и совести?

— Россия, конечно. Так он считает. <...>

— Я согласна с ним.

— С ним трудно не согласиться» [1, 186]. Здесь же горечь сожаления о том, что французы забывают свою знаменитую ис-

торию, разрушая гармонию исторического духа города.

В застольной беседе за ужином гость рассказывает, что успел посетить в Париже. И через перечисленные им известные всему миру культурные места столицы воссоздается облик города с его туристическими маршрутами: Нотр-Дам, Лувр, Версаль. «Пожалел, что познание мира начал не с Парижа, не с Франции. Ну, да ладно, все теперь будет исправлено. Да, прав Хемингуэй: это настоящий, истинный Праздник. Праздник каждодневный. Праздник ежеминутный. Праздник ежесекундный» [1, 186]. «Праздничная» атмосфера города никак не совпадает с сумрачным, темным вечерним городом, который присутствует в рассказе с первых строк. Здесь же автор показывает, как по-разному воспринимают одни и те же места жители и гости города. Так, Джереми делится своим желанием побывать в Булонском лесу, и это вызывает недоумение у хозяев. Поясняя свой интерес к этому месту он выясняет, что парижане обходят это место стороной, поскольку «там женщины... как это... нетяжелого дела..., нет, тела...» [1, 189]. Для русского человека с этим лесом связаны события истории, поэтому он такой же живой памятник истории, как и другие во Франции: «Да еще в школе, на уроке истории мне запомнился Булонский лес. Историк рассказывал, что там в Первую мировую войну подписали договор о мире или перемирии. Меня, помню, тогда заинтересовал вопрос: почему договор подписали не в городе, а в лесу? Чем же этот лес так знаменит?» [1, 188]. Это доказывает, насколько отличается ценностная система координат представителей разных культур, которая с течением времени изменяет или смещает общечеловеческие доминанты.

Ощущение того, что герой со своим желанием попал впросак, заставляет его поделиться сводом «простых житейских правил», рожденных опытом путешествий: «Первое. Никогда не ездите в те страны, где у вас нет друзей. Второе. Не ходите туда, куда не получили приглашения. Третье. Держитесь подальше от малознакомых женщин. Четвер-

тое. Если вы приняли приглашение, то нужно, как это делают американцы, всюду чувствовать себя как в своем доме; ибо планета Земля одна, и она является домом для каждого ее жителя» [1, 188–189].

Молча прогуливаясь по тускло освещенным улочкам Парижа, Вирджиния делится с Джереми впечатлениями о прочитанной книге, о том, что она глубоко тронула ее, до слез. Это была высшая степень признания таланта художника, и слезы, приносящие боль, превратились в слезы облегчения. Беседа сменилась веселым щебетом Вирджинии, которая рассказывала об общих знакомых, о литературе, о том, что сейчас модно в Париже и что читают французы. Быстрый темп речи героини словно погружает собеседника в транс, и он перемещается в прошлое, встречая известных французских писателей и женщин-французенок: «И она беззаботно и весело щебетала всю дорогу до отеля. А поскольку нельзя было прервать нить разговора, они обошли, продолжая беседу, квартал вокруг отеля. Говорила в основном она. <...> она не могла остановиться. Он молча слушал ее. А она, будто перевоплощаясь во многих людей, то уходила в глубину многих столетий, то вновь возвращалась в сегодняшний вечер. И теперь, бродя по таинственным переулкам вечного города, ему показалось, что его повсюду сопровождает Наполеон Бонапарт. Но встречались и Александр Дюма, и Виктор Гюго, и Бальзак, и Мопассан. И многие другие. Но больше всего было, конечно же, известных женщин-французенок. Он явно слышал тихие, пробивающиеся из толщины времен, голоса Жанны д'Арк, Марии Антуанетты, Коко Шанель. То звучали в его ушах строки из романов Франсуазы Сagan. То ему слышались мелодии Патрисии Каас. И даже двадцатичетырехлетняя Шарлотта Корде призрачной тенью промелькнула под аркой какого-то старинного дома. Возможно, с кинжалом под плащом она спешила на расправу с вождем якобинцев Жаном Маратом» [1, 196–197]. Названные люди помогают совершить экскурс сквозь века, показав счастливые и трагические моменты в истории Франции.

Айпин вновь работает с пространством, замыкая его вокруг отеля Джереми и дома Вирджинии. «Миновав череду полусумрачных, бледно освещенных переулков и улиц», герои вновь оказываются перед домом Вирджинии. Автор вновь помещает героев в замкнутое пространство – подъезд, лифт. Теперь цветовой код дополняется усиливающейся семантикой красного. При тишине сна, в которое погружен дом, красная ковровая дорожка, которую в начале рассказа автор сравнил со змеей, провоцирует взрыв эмоций героев, обретая черты сходства с библейским змеем-искусителем.

Говоря о Париже и парижанах, Айпин неоднократно констатирует факт двуязычия, но в рассказе, написанном на русском языке, только одна фраза дана на французском и без перевода, который, впрочем, и не нужен, поскольку и так понятно ее значение: «*Bonne nuit*».

По эмоционально-чувственному восприятию хантыйский прозаик противопоставляет Париж и Север, и если в городе сумеречно и промозгло, то на Севере светло и чисто.

Беседа Джереми и Джулиана открыла границы культурного пространства. Айпин показал не только русский взгляд на Париж, но и озвучил мнение и впечатление французов о России. Слова «Россия» и «русские» Джулиан произносит «с большим уважением и одновременно с изумлением». В своем рассказе о посещении Москвы француз говорит о теплоте и искренности русских, их гостеприимстве, хлебосольности, заботливости. Его посещение столицы России и других территорий было плодотворным. Он снял два хороших документальных фильма. Гостю приятно, что о России сложилось хорошее впечатление: «Все-таки приятно, когда хорошо говорят о твоей родине. Он давно заметил, что чем больше едешь по дальним границам, тем дороже становится твоя собственная страна. Чем дальше ты от своей родины, тем она тебе дороже. И он подумал, что была бы большая польза <...> хотя бы доброй половине россиян дать возможность проехать по границам. Чтобы вдали от отчего дома, вдали от тепла материнских рук они каждой кле-

точкой своего тела ощутили, как прекрасна и неповторима земля, на которой родились и выросли. <...> В любой чужой стране они никому не нужны. <...> Там не могут быть они в полной мере счастливыми. <...> Родина – это святое» [1, 190–191]. Чувство гордости дополняется безграничным чувством любви к родине, объясняя тот патриотизм, который отличает русских и формирует силу их характера. Не случайно в подтверждение правоты своих взглядов Джереми соглашается с классиком русской литературы А. С. Пушкиным, цитируя его: «Как все-таки прав был Пушкин, когда без малого два столетия назад написал: «Два чувства дивно близки нам – В них обретает сердце пищу – Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам...» [1, 191]. Прямое цитирование Пушкина показательно в рассказе, как одна из черт, подтверждающих разное отношение потомков к прошлому своей страны: о Хэмингуэе никто не помнит во французском кафе, хотя прошло чуть больше полувека со дня его смерти, Джереми цитирует Пушкина по памяти, спустя почти два века после гибели поэта на дуэли.

Еще одна черта к портрету европейца и россиянина, то, что формирует имидж страны и ее жителей – это этикетная, дипломатическая формула, определяющая уровень удовлетворенности жизнью, временем и дополняющая патриотизм: «Он заметил, что западные друзья никогда не ругали при иностранцах и за пределами своего отечества свою страну, руководителей и политиков своего государства. Это считалось дурным тоном. Если тебе чем-то очень досадили госчиновники, то ты можешь ругать их в хвост и в гриву. Но делай это дома, в своей стране, в кругу своих соотечественников» [1, 191].

Разговор о России плавно перешел к ее прошлому. Сорвавшаяся во втором десятилетии XX века страна летит в бездну. Размышляя об этом, вновь обращается герой к русской поэзии, цитируя Сергея Есенина и подчеркивая роль поэта-пророка: «...Прогнали царя – так вот Посыпались все напасти На наш неразумный народ» [1, 192]. Здесь же дается и выход из той ситуации, в которой оказалась страна: «А напасти продолжают

сыпаться по сей день. И будут сыпаться до тех пор, пока страна не восстановит вечный и непреходящий символ веры, народа, государства. Этим символом является царь, помазанник Божий» [1, 192]. В этой идее спасения страны из хаоса виден перефразированный и известный со времен древней Руси призыв: «За веру, царя и отечество!». При этом идея духовного спасения первична и наиболее значима в этой системе координат возрождения. Только общенародные, общегосударственные интересы в ущерб личным – главный приоритет правителя страны.

Светлый, мирный Джулиан выступает в рассказе в роли пророка, который «видит будущее России»: «Лет через десять – пятнадцать Россию ожидает глубокий энергетический кризис» [1, 192]. И здесь пророчество героя совпадает с мнением ученых-экономистов на западе. Знание и здравая оценка основ экономики России позволяет увидеть и причины, которые приведут к кризису: «Первая: ваши, как вы их называете, олигархи не заинтересованы вкладывать деньги в развитие производства, вывозят свой капитал на Запад. Вторая: по нашим данным, высокая обводненность нефтяных скважин – до 80 процентов. Третья: основные месторождения нефти – в труднодоступных районах. Есть и другие причины» [1, 193].

Достоверность предположения подтвердить сложно, точно так же как, никто не мог предположить создания «однополярного мира». Никто не мог предвидеть развал Советского Союза и воспитанный, интеллигентный Джулиан выражается весьма корректно, говоря об этом. Джереми же не столько сдержан в своих оценках: «<...> никто не мог предположить, что трое пьяных и недалеких мужика одним росчерком пера развалят великую мировую сверхдержаву – СССР?! Похоронят систему социализма и всемирную и всесильную организацию пролетариев во главе с КПСС. Такое даже самому махровому антикоммунисту и антисоветчику Бжезинскому и во сне не снилось. <...> что ж, в жизни всегда хватало недоумков. <...> А сами разрушители, никому не нужные, вскоре оказались на свалке истории, и теперь мало кто может вспомнить их имена» [1, 192–193].

Разговор двух художников, тонко и остро осознающих изменения, происходящие в мире, воссоздает межкультурное и межвременное пространство. На протяжении всего рассказа автор играет с пространством, то сужая, замыкая его, то вновь расширяя, выводя за границы городского пространства, например, через упоминания Версаля и Булонского леса.

Подводя итог, видим, что образ Парижа в рассказе Е. Д. Айпина неоднозначен. Автор создает образ города, структура которого строится из элементов, смысловое наполнение которых дополняет друг друга. Жители города, его здания и улицы, атмосфера тех или иных мест в разные исторические моменты – все это передает колорит Парижа и

того отражения, которое он получает в сознании русского путешественника. Пространственная организация топоса столь же неоднозначна, как и ментальные особенности его жителей. Использование цветовой символики, ретроспекции усиливает художественную сторону текста. Все это не позволяет четко отнести Париж, который создает Айпин в рассказе, к концентрическому или эксцентрическому городу, как их разграничил Ю. М. Лотман. Создавая рассказ «Парижанка», хантыйский прозаик, обратившись к Парижу, ввел новое направление в историю хантыйской литературы – городской текст и включил свое произведение в ряд художественных текстов, в которых присутствует свехтекст.

Литература

1. Айпин, Е. Д. Река-в-Январе: сборник рассказов [Текст] / Е. Д. Айпин. – СПб. : ООО «МИРАЛЛ», 2007. – 208 с.
2. Топоров, В. Н. Петербургские тексты и Петербургские мифы (Заметки из серии) [Текст] / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 368–399.
3. Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис. – Режим доступа : <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1835> (дата обращения: 25.02.2016)/
4. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга [Электронный ресурс] / Н. П. Анциферов. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/178951-dusha-peterburga.html> (дата обращения: 25.02.2016).
5. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города [Текст] / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство-СПб., 2002. – С. 208–220.
6. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы [Текст] / В. Н. Топоров // Избранные труды. – СПб. : Искусство, 2003. – 614 с.
7. Белова, Н. А. «Парижский текст» в русской литературе первой половины XIX века (к постановке проблемы) [Текст] / Н. А. Белова // Вестник Югорского государственного университета. – 2011. – Вып. 1 (20). – С. 71–77.
8. Кузнецова, Е. В. Парижский текст Гайто Газданова [Текст] / Е. В. Кузнецова // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 2 (42). – С. 223–229.
9. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман – СПб. : Искусство-СПб., 2000. – 704 с.
10. Берберова, Н. Н. Курсив мой [Электронный ресурс] / Н. Н. Беберова. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/berberova_nina_nikolaevna/kursiv_moy_glavi_14/read (дата обращения: 14.11.2015).

References

1. Aipin E. D. *Reka-v-Janvare. Sbornik rasskazov* [The River-in-January. A collection of short stories]. Saint-Petersburg: ООО "MIRALL" Publ., 2007. 208 p.
2. Toporov V. N. *Peterburgskie teksty i Peterburgskie mify (Zametki iz serii)* [Petersburg's texts and Petersburg's myths (Series of notes)]. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoetic]. Moscow: izdatel'skaja gruppa «Progress» – «Kul'tura» Publ., 1995. pp. 368–399.
3. Mednis N. E. *Sverhteksty v russkoj literature* [Supertexts in Russian literature]. (In Russ.) Available at: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1835> (accessed February 25, 2016).

4. Anciferov N. P. *Dusha Peterburga* [The Soul of St. Petersburg]. Moscow, 1991. (In Russ.) Available at: <http://e-libra.ru/read/178951-dusha-peterburga.html>. (accessed February 25, 2016).
5. Lotman Yu. M. *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda* [Symbolism of St. Petersburg and the problems of semiotics of the city]. *Istorija i tipologija russkoj kul'tury* [History and typology of Russian culture]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ., 2002. pp. 208–220.
6. Toporov V. N. *Peterburgskij tekst russkoj literatury: Izbrannye Trudy* [Petersburg's text of Russian literature: Selected works]. Saint-Petersburg: Iskusstvo Publ., 2003. 614 p.
7. Belova N. A. "*Parizhskij tekst*" v russkoj literature pervoj poloviny XIX veka (*k postanovke problemy*) ["Parisian text" in Russian literature of the first half of the nineteenth century (to the formulation of the problem)]. *Vestnik Jugorskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Ugra State University], 2011, no. 1 (20), pp. 71–77.
8. Kuznetsova E. V. *Parizhskij tekst Gajto Gazdanova* [Parisian text of Gayto Gazdanov]. *Gumanitarnye issledovanija* [Humanitarian studies], 2012, no. 2 (42), pp. 223–229.
9. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ., 2000. 704 p.
10. Berberova N. N. *Kursiv moj* [The Italics are mine]. (In Russ.) Available at: http://modernlib.ru/books/berberova_nina_nikolaevna/kursiv_moy_glavi_14/read (accessed November 14, 2015).