

Трансгрессия в романе Людмилы Улицкой «Лестница Якова»

Тюнде Сабо

Кафедра Славянской филологии
Печский Университет (Венгрия)
E-mail: sztunde1512@gmail.com

Аннотация. Особый статус границы, разделяющей и в то же время связывающей разные сферы бытия, а также возможность ее пересечения – трансгрессия – осмыслиется в разных областях гуманитарных наук. Трансгрессия тесно связана и с вопросом о взаимоотношениях действительности и фикции, поэтому ее можно рассматривать как одну из основных проблем теории литературы.

В эпиграфе к роману Людмилы Улицкой «Лестница Якова» актуализируется тема незавершенности, принципиальной открытости литературного произведения, проницаемости границы между фикцией и действительностью. Эпиграф, таким образом, привлекает внимание читателя к взаимоотношению вымысла и действительности в произведении Улицкой. В статье рассматриваются разные формы трансгрессии, включая как биографию главной героини, так и разные семиотические системы внутри сюжета.

Ключевые слова: Батай, Лотман, трансгрессия, граница и перевод, Улицкая, «Лестница Якова».

Transgression in Lyudmila Ulitskaya's novel *Jacob's Ladder*

Tünde Szabó

Department of Slavic Philology
University of Pécs (Hungary)

Summary. The status of the boundary that separates and connects the different spheres of existence and the possibility of crossing this boundary (transgression) are the subject of many studies in different fields of the humanities. Transgression is also closely linked to the question of the relationship between reality and fiction; consequently, it can be considered as one of the fundamental problems of literary theory.

It is exactly the incompleteness and theoretical openness of the literary work and the permeability of reality and fiction that the motto of L. Ulitskaya's novel *Jacob's Ladder* takes as its theme, thus directing the reader's attention to the acts of crossing boundaries in the work.

In this paper, I examine the various sources of transgression; on the one hand, in the course of the heroine's life, and on the other hand, in relation to the different semiotic systems that open up within the plot.

Keywords: G. Bataille, Ju. Lotman, transgression, boundary and translation, L. Ulitskaya, *Jacob's Ladder*.

Давно известный в сфере естественных наук термин «трансгрессия»¹ для философской мысли был использован французскими мыслителями середины XX века и сразу же стал одним из основополагающих терминов постмодернизма.

В философию термин трансгрессии ввел Жорж Батай. Он исходил из основной антиномии человеческого опыта – дискретности человеческого существования и непрерывности бытия:

Мы – дискретные организмы, мы – особи, умирающие поодиночке, и это событие не постижимо умом, но мы испытываем ностальгию по утраченной непрерывности. Мы плохо переносим свою прикованность к своей случайной, смертной индивидуальности. Мы тревожно 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 – преодолеть мир труда и разума, проникнуть в сферу природного и сакрального, обретая 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. – Т.С.] 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). Как известно, в своих культурологических работах Фуко рассматривал именно пограничные явления, тесно связанные с пересечением границы возможного или дозволенного, как например, сексуальность и безумие.

¹ В геологии под трансгрессией понимается затопление морем части суши. В генетике этим термином обозначается появление среди потомства второго и последующих поколений таких особей, у которых один или несколько признаков выражены сильнее, чем у родителей.

Понятие границы играет важнейшую роль и в работах другого теоретика культуры, Юрия Лотмана. В основе представлений Лотмана 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 разработки информации полушариями человеческого мозга и осмысляет их как два асимметричных, но взаимосвязанных аспекта механизма семиозиса (Лотман 1999, 46). Этой асимметрией обусловлена проводимая им параллель 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 обоим 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 системе французского мыслителя. Как утверждает Оксана Тимофеева, исследователь эротической философии Жоржа Батая, «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 и в связи с опытом смерти и эротизма Батай часто имеет в виду границы, которые существуют только в сфере культуры, следовательно – семиотические.

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.

В качестве примера я приведу последний роман Людмилы Улицкой *Лестница Якова*, в котором, особенно в сюжетной линии Норы, пересечение границ – трансгрессия – осуществляется на разных уровнях. Во-первых, на уровне изображаемого мира, в трансгрессивных переживаниях и практиках главной героини. Во-вторых, в рамках одной из этих практик – художественного творчества Норы. В созданных ею и Тенгизом театральных постановках, с одной стороны, выделены чаще всего трансгрессивные ситуации. С другой стороны, эти постановки представляют собой особый «текст в тексте», то есть пространство, где пересекаются разные семиотические системы. В-третьих, мы можем говорить о трансгрессии на авторском уровне, где интертекстуальные ссылки активизируют в романе проблему взаимопроникновения фикции и действительности.

Трансгрессивные практики и переживания героини

Философия трансгрессии обоснована, прежде всего, проблемой смерти и эротизма, поскольку именно в них раскрывается перед человеком непрерывность бытия. Тогда 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, связанного со смертью «Не убий», «Плотское соитие твори лишь во браке...» – таковы две основополагающие библейские заповеди, которые мы, в сущности, по-прежнему соблюдаем.

(Батай 2006, 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 как позитивные реакции, так и служат поводом для критики². С моей

² В своей монографии о творчестве Л. Улицкой американские исследователи Э. Скомп и Б. Сатклифф подчеркивают особое значение телесности и эротики в образе ее героев: «Ее [Улицкой] целостный подход настаивает на том, что эротика в равной степени относится к интеллектуальной и физиологической сферам, поскольку она выступает за терпимость, которая охватывает обе эти сферы. [...] Улицкая отвергает идею эротизма как опасную, грязную и унижительную» (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).

точки зрения, самым важным моментом представляется то, что эротические опыты и переживания героев Улицкой, как правило, выходят за пределы привычного в обществе поведения (по крайней мере, для изображения в литературе). Одни трансгрессивны в силу того, что отрицают неписанные нормы данного общества, а другие трансгрессивны потому, что в них герои испытывают именно стирание границ и непрерывность бытия, о которых писал Батай.

Главная героиня романа *Лестница Якова* Нора в течение жизни приобретает оба опыта. В подростковом возрасте ее выгоняют из школы, потому что она, вопреки запрету, вступает в сексуальные отношения с мальчиком, в которого влюблена. После исключения из школы она продолжает заниматься сексом, интересуясь только его «технической стороной», ради эпатажа выходит замуж за своего одноклассника и заводит ребенка, не предупреждая мужа. Все эти поступки Норы 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. Эротический же опыт Норы с Тенгизом наоборот, можно считать «восходящей трансгрессией»³, поскольку через него героиня время от времени преодолевает свою обособленность и испытывает непрерывность бытия. К тому же, граница стирается между героями не только в половом акте, но и в процессе совместного творчества. Когда они работают вместе, энтузиазм Тенгиза передается Норе, и она горит «его огнем, как это всегда и происходило между ними» (Улицкая 2015, 310)⁴.

В изображении жизненного пути Норы, наряду с эротизмом, доминирующую роль играет и опыт смерти близких. Одна из первых сцен сюжета – омовение тела умершей бабушки Маруси. Ее кончина служит поводом для осмысления Норой именно трансгрессивного характера смерти, когда индивид, горячо любимый когда-то человек, исчезает, оставляя брэнное тело. В связи с этим у Норы рождается даже идея спектакля, в основе которого лежит момент трансгрессии, пересечения границы между жизнью и смертью: «Все живые герои в саркофагах, а умирая – из них выходят» (24). Позже, после смерти матери и, вскоре, отца, Нора осознает именно зыбкость границы, отделяющей ее саму от смерти: «Нора похоронила родителей и обнаружила, что с их уходом рухнула отделяющая ее от смерти стена...» (385).

Кроме кончины родителей, ей приходится пережить и близкий к физической смерти трансгрессивный опыт сына с наркотиками. Хотя Батай не упоминает практику пользования наркотиками среди разных видов трансгрессии, ее трансгрессивный

³ 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 Ж. Батай считает, что запрет/закон и трансгрессия взаимосвязаны теснейшим образом, этическая оценка любой трансгрессии в его системе отпадает.

⁴ Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

характер очевиден. В романе Улицкой этот опыт сопровождается пересечением пространственных границ между государствами и культурами – Россией и США. Для того чтобы спасти Юрика от грозящей ему гибели в афганской войне, Нора отправляет его в Америку, там он попадает в круг музыкантов-наркоманов и начинает употреблять наркотики. Нора вывозит его в Россию в последний момент, он едва не погибает в самолете от передозировки.

Как видим, в изображаемом мире романа в судьбе героини играют важнейшую роль эпизоды, связанные с основными формами трансгрессии, переживаемыми физически. Однако в сюжетной линии Норы преобладает художественное творчество как другая форма трансгрессии, переходная между физической и семиотической сферами.

Художественное творчество героев

В театральных эпизодах романа *Лестница Якова*, где описаны постановки, созданные Норой и/или Тенгизом, обнаруживаются три аспекта трансгрессии. С одной стороны, в них запечатлен творческий акт, выход героев за пределы повседневного мира, в мир поэзии – в сакральную сферу, по терминологии Батая. С другой стороны, как это утверждал Ю. Лотман, процесс восприятия, интерпретации и перевоплощения в новую форму литературных произведений разного жанра и разных эпох представляет собой именно тот «перевод», который происходит на грани разных семиотических систем. Кроме того, 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.

В философии трансгрессии Батая запреты в человеческом обществе объясняются тем, что именно с их помощью охраняется профанный мир человека, мир труда и разума, отдельный от животного существования: «...если верно, что труд – это исток, если верно, что труд – это ключ к человечности, верно и то, что люди, работая, постепенно полностью отделились от животного мира» (Батай 1994, 282). Примечательно в этом плане, что в романе Улицкой, в процессе интерпретации произведений для первых двух спектаклей Норы и Тенгиза, выделяются именно эти темы – проблема труда и отличие человека от животного. В постановке «Трех сестер» Чехова интерпретация Тенгиза строится на осмыслении значения работы в жизни человека: «Все тоскуют! Никто не работает! [...] Трудились в этом зыбком пространстве только двое – Анфиса со своей тряпкой и Наташа, прибирающая к рукам всю плоть жизни...» (77, 78). В адаптации же четвертой части романа Свифта *Путешествия Гулливера* в центре внимания героев стоит поиск той границы, которая отделяет человека от животного: «Постановка рождалась [...] из споров о самом здесь существенном – границе, где человек становится животным, животное – человеком...» (157).

В эскизах Норы, которые она готовит для фольклорного ансамбля, тематизируется трансгрессивный характер смерти. В процессе подготовки к спектаклю героиню больше всего интересует «один из запретных для человеческого сознания вопросов, миф о посмертном существовании человеческой души» (393). Она проводит маленькое исследование по этой теме и находит следы универсального мифа, в центре которого стоит мифологема воды, как правило, реки, через которую должна перейти душа умершего. То есть, (несостоявшийся впоследствии) спектакль в восприятии героини представляет собой один из мифических образов трансгрессии:

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...

(393)

К общей мифологеме пересечения границы между жизнью и смертью в размышлениях Норы 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 недialeктический язык предела, который разворачивается лишь в трансгрессивности того, кто говорит на нем» (Фуко 1994, 131), для выражения трансгрессивного опыта нужен новый недискурсивный язык. В воплях народных песен, как мне представляется, Нора находит как раз этот недискурсивный язык, его древний вариант.

Посмертное пересечение границ лежит в основе финала адаптации для сцены повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В интерпретации Норы и Тенгиза главным символом рока выступает паук, в паутину которого попадают все жертвы Катерины, и к концу спектакля все они висят в виде своеобразных куколок над сценой. Тенгиз хочет «страшную» концовку, но Нора предлагает другой финал, настаивая на том, что сюжет в инсценировке должен иметь какой-нибудь выход из безнадежной ситуации. В ее версии из куколок выпархивают бабочки: «Одна из фигур трескается. Звук нарастает, из трещины выпархивает большая белая бабочка» (493). То есть, в конце спектакля происходит преодоление смерти – трансгрессия на символическом уровне.

Последняя в сюжете романа работа Норы – это адаптация мюзикла «Скрипач на крыше». В интерпретации героини финал постановки приобретает эсхатологический характер: жители Анатевки 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» (640).

Примечательно, что именно пространственный элемент пересечения границы между профанным и сакральным мирами этого эпизода – лестница Якова – акцен-

тирован в названии самого романа и связан с его главным героем Яковом Осецким. Этот прием, конечно, относится уже к авторской компетенции. Но, перед тем как перейти к этому третьему уровню проявления трансгрессии в романе Улицкой, остановимся коротко еще на одной постановке героев, в которой изображается, с одной стороны, трансгрессия чисто метафизическая, а с другой стороны, в ней обнаруживается пересечение нескольких семиотических систем.

В 1981 году Тенгиз предлагает Норе поставить на сцене драму Шекспира «Король Лир». Нора соглашается не сразу и долго готовится к работе. В итоге длительных поисков, дискуссий и изучения материала финальную сцену драмы героиня интерпретирует на основе новозаветного сюжета Преображения Господня: «...Эдгар, Шут, Кент смотрят на них снизу, как ученики Христа в момент его Преображения» (210). Момент, когда Христос на горе Фавор проявляет свою божественную природу перед тремя учениками, является сугубо трансгрессивным, поскольку метафизическое (божественное) начало проявляется непосредственно в имманентном мире⁵. Для передачи этой трансгрессии Нора опирается на иконописную традицию: ее эскиз воспроизводит распространенный сюжет иконы Преображения. Таким образом, речь идет здесь уже не об антропологическом понимании трансгрессии, а о пересечении границ – о «переводе» – между разными семиотическими системами. В экфрастическом фрагменте, описывающем последнюю сцену постановки «Короля Лира», в романное пространство вторгаются «языки» Нового Завета и основанной на нем иконописи. Кроме них в ряд семиотических систем, активизированных в этом эпизоде, входят, среди прочего, определенные элементы философии Н. Бердяева, очерка Л. Толстого «О Шекспире и о драме»⁶ и романа Б. Пастернака *Доктор Живаго*. Последнее, однако, принадлежит уже к чисто авторскому, выходящему за пределы компетенции героини, уровню трансгрессии в романе Улицкой.

Взаимопроникновение действительности и фикции

О значении творчества Бориса Пастернака, в том числе и *Доктора Живаго*, Улицкая писала не раз (см., напр., Улицкая 2012), а эпизод знакомства с рукописным экземпляром произведения Пастернака встроен в сюжет романа *Зеленый шатер*. В критической литературе уже отмечались параллельные черты этих двух произведений – такие, как эпопейный хронотоп, пересечение судеб героев, проблема стадности и индивидуальности (Осьмухина 2013).

Все они характерны и для романа *Лестница Якова*, однако его глубинная связь с *Доктором Живаго* проявляется прежде всего в изображении процесса рождения художественного произведения – стихотворений Юрия Живого и театральных постановок Норы Осецкой. Кроме того, пробуждение в Норе нового творческого

⁵ В концепции Ж. Батая вопрос о направлении трансгрессии не затрагивается. В описании философа трансгрессия всегда происходит исходя из профанного мира, хотя в случае описания феномена праздника в этом плане обнаруживается некоторая неопределенность.

⁶ О проявлении этих текстов в эпизоде постановки «Короля Лира» см.: (Szabó 2019a).

(писательского) начала в конце сюжета закодировано в тексте романа с помощью двух стихотворений из тетради Живаго – «Зимняя ночь» и «Август», а также связанных с ними эпизодов романа *Доктор Живаго*⁷. В этих фрагментах произведения Пастернака художественное творчество осмысливается именно как способ преодоления смерти, как возможность выхода в трансцендентную сферу, то есть, как трансгрессия.

Трансгрессивный характер двух произведений (Пастернака и Улицкой) проявляется и в автобиографичности двух героев: Нора, так же, как и Живаго, является *alter ego* автора⁸. С одной стороны, в ее образе отражены несколько фактов из жизни Улицкой. С другой стороны, образ ее дедушки Якова Осецкого создан на основе семейного архива и переписки деда Улицкой. Она не раз утверждала, что определенные фрагменты текста романа взяты прямо из оригинальных писем и записей деда (см., напр., Улицкая 2016). Тем самым, конечно, ставится вопрос о проникновении действительности в мир фикации, о трансгрессивном характере самого произведения.

Его трансгрессивная ориентация декларируется заранее, в эпитафье, 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 подчеркивают как раз противоположное направление трансгрессии в связи с художественным произведением – проникновение фикации в действительность.

О романе *Дар*, о его влиянии на собственное творчество Улицкая тоже писала и говорила в разных местах. Особенность набоковского художественного дара она видит в одновременном присутствии художественного и научного взглядов на мир (Улицкая 2012, 41) – что, в принципе, характеризует и ее творчество. Что касается конкретно романа *Дар*, то Улицкая утверждает, что эта книга «даже после *Приглашения на казнь* была ошеломляющей, совершила революцию восприятия литературы» (Улицкая 2017).

Кроме процитированных в эпитафье 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»⁹, поскольку его персонажи – Нора с Тенгизом – профессионально анализируют не только выбранные ими произведения, но и когда-либо существовавшие их постановки, и на этой основе создают свой вариант.

В *Даре* Набокова главный герой тоже автобиографичен, и он как поэт и писатель (кроме уже ранее опубликованных стихотворений) создает два биографических романа: один об отце, основанный на собственных переживаниях и воспоминаниях, и другой о Чернышевском, исходя из литературных источников и исторических

⁷ Детальный анализ интертекстуальной связи двух произведений см.: (Szabó 2019b).

⁸ «... в 1947 году Пастернак понял то, над чем бился двадцать лет: сюжетом книги должна была стать его собственная жизнь, какой он хотел бы ее видеть» (Быков 2010, 723).

⁹ В качестве «метаромана» определяет произведение Набокова Ж. Хетени (Hetényi 2015, 435–480).

документов. При этом герой не напишет третий роман – о своем погибшем сверстнике Яше, заказанный его отцом. В романе же Улицкой параллельно судьбе главной героини-художницы реконструированы 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.

В конце сюжета стирается граница между Норой-героем и Норой-автором/повествователем. В итоге прожитой жизни, после знакомства с семейным архивом и документами КГБ, Нора собирается написать книгу, которую не успел написать ее дед, и она размышляет о том, кто ее главный герой. Этот прием представляет собой еще один вид трансгрессии: металеписис, согласно терминологии Ж. Женетта (Женетт 1998) – пересечение границы между разными уровнями повествования внутри литературного произведения – прием, часто встречающийся в набоковских романах¹⁰.

Восстановленная непрерывность

Пересечение Норой границы между уровнями героя и автора-повествователя сопровождается преодолением своей обособленности. Яркая индивидуальность, к которой Нора стремилась всю жизнь, и ее страсть к Тенгизу к этому моменту теряют для нее значение. Героиня приобретает ощущение непрерывности бытия, осмысляя 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...

(703)

Она становится частью этого потока не только мысленно, но и в реальности изображаемого мира. Не только в силу того, что собирается написать книгу вместо деда Якова, но и потому, что к концу жизни она занимает место своей бывшей преподавательницы драматургии, подруги Туси. Туся – живой представитель культуры Серебряного века, «ею самой связь времен укреплялась» (205). Общение с ней для Норы означает опыт непрерывности культурной традиции, и, сменив Тусю в театральном училище, Нора сама становится залогом этой непрерывности.

Таким же образом, художественное творчество Норы, созданные ею и Тенгизом театральные постановки обеспечивают непрерывность литературной и театральной традиции. Изображение процесса восприятия и интерпретации ими произведений разных жанров и эпох подчеркивает именно преодоление границ (и также запретов советской эпохи) в сфере культуры.

¹⁰ На прием «металеписиса» обращает внимание сама Нора, когда интерпретирует повесть П. Мериме «Кармен»: «И, конечно, я вытащила бы Мериме, сделала его действующим лицом. Автор присутствует обязательно – сам автор, или англичанин, или путешественник, но в любом случае ученый, наблюдатель. Какие возможности возникают!» (312).

Наконец, сам роман *Лестница Якова* с помощью авторских интертекстуальных ссылок вписывается в русский литературный «поток», восстанавливая его непрерывность как по отношению к традиции «другой литературы», так и в отношении литературы русской эмиграции. Роман Улицкой относится именно к тем произведениям (в первую очередь, к *Доктору Живаго* Б. Пастернака и к *Дару* В. Набокова), в которых тематизируется их трансгрессивный характер, взаимопроникновение действительности и фикции.

Литература

- Батай, Ж. 1994. Из «Слез Эроса» *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. С.-Петербург: Мифрил.
- Батай, Ж. 2006. *Проклятая часть. Сакральная социология*. Москва: Ладомир.
- Быков, Д. 2010. *Борис Пастернак*. ЖЗЛ. Москва: Молодая Гвардия.
- Женетт, Ж. 1998. *Работы по поэтике*. Москва: Изд-во имени Сабашниковых. Режим доступа: <http://niv.ru/doc/zhennett-raboty-po-poetike/index.htm> [см. 10 07 2019].
- Каштанова, С. 2016. *Трансгрессия как социально-философское понятие*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. С.-Петербург: Режим доступа: <https://dissert.spbu.ru/files/dissert/dissert/377qWd42NC.pdf> [см. 15 06 2019].
- Лотман, Ю. 1999. *Внутри мыслящих миров*. Москва: Языки русской культуры.
- Можейко, М. А. 2002. Трансгрессия. *История философии: Энциклопедия*. Сост. и глав. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. Режим доступа: <http://velikanov.ru/philosophy/transgressija.asp> [см. 25 08 2019].
- Набоков, В. 2006. *Дар*. Москва: АСТ.
- Осьмухина, О.Ю. 2013. «Зеленый шатер» Л. Улицкой и «Доктор Живаго» Б. Пастернака: диалог на расстоянии. *Вопросы филологии* 3–4, 129–132.
- Тимофеева, О. 2009. *Введение в эротическую философию Ж. Батай*. Москва: НЛЮ.
- Улицкая, Л. 2012. *Священный мусор*. Москва: Астрель.
- Улицкая, Л. 2015. *Лестница Якова*. Москва: АСТ.
- Улицкая, Л. 2016. «Лестница Якова» – «вынужденный» роман. *Открытая Россия*, 24 04 2016. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=NhLyskCVM7Q> [см. 25 08 2019].
- Улицкая, Л. 2017. Первое Евангелие я купила у таможенника за 25 рублей. *Правмир*. Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/lyudmila-ulitskaya-pervoe-evangelie-ya-kupila-u-tamozhennika-za-25-rublej/> [см. 02 09 2019].
- Фуко, М. 1994. О трансгрессии. *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. С.-Петербург: Мифрил.
- Эко, У. 2004. *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*. С.-Петербург: Академический проект.
- Hetényi, Zs. 2015. *Nabokov regényösvényein*. Budapest: Kalligram.
- Skomp, E. A., Sutcliffe, B. M. 2015. *Ludmila Ulitskaya and the art of tolerance*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Szabó, T. 2019a. Színház a regényben: A Lear király és Jákob lajtorjája. *Humor és sport a szláv kultúrákban* (ed. Kiss Szemán R.). Budapest: ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet – Zuglói Szlovákok Önkormányzata, 127–156.
- Szabó, T. 2019b. Az írói identitás poétikai leképezése (L. Ulickaja: Jákob lajtorjája). *Egyéni és kollektív identitások. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában IX*. Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 251–264.

References

- Bataille, G. 1994. Iz sljuz Erosa. [From “The Tears of Eros”]. *Tanatografija Erosa: George Bataille i francuzskaia mysl' serediny XX veka*. [Thanatography of Eros: Georges Bataille and the French Thought of the Middle of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Mifril Publ.
- Bataille, G. 2006. *Prokliataya chast'. Sakral'naia sociologija*. [The Accursed Share. Sacral Sociology]. Moscow: Ladomir Publ.
- Bykov, D. 2010. *Boris Pasternak*. Moscow: Molodaya Gvardiia Publ.
- Eco, U. 2004. *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelionnost' v sovremennoj poetike* [The Open Work: Form and Indistinctness in Contemporary Poetics]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.
- Foucault, M. 1994. O transgressii [About Transgression]. *Tanatografija Erosa: George Bataille i francuzskaia mysl' serediny XX veka*. [Thanatography of Eros: Georges Bataille and the French Thought of the Middle of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Mifril Publ.
- Genette, G. 1998. *Raboty po poetike* [Works on Poetics]. Moscow: Sabashnikov's Publ. Available at: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm>. Accessed: 10 July 2019.
- Hetényi, Zs. 2015. *Nabokov regényösvényein* [On the paths of Nabokov's novels]. Budapest: Kalligram Publ.
- Kashtanova, S. 2016. *Transgressiia kak social'no-filosofskoe poniatie* [Transgression as a concept in social philosophy]. Dissertaciia na soiskanie uchonoj stepeni kandidata filosofskih nauk [Dissertation for PhD degree in the field of Philosophy]. St. Petersburg. Available at: <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/177qWd42NC.pdf>. Accessed: 15 June 2019.
- Lotman, Ju. 1999. *Vnutri mysliaschih mirov* [Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture]. Moscow: Iazyki russkoi kultury Publ.
- Mozhejko, M.A. 2002. Transgressiia [Transgression]. *Istoriia filosofii: Enciklopediia* [A History of Philosophy: Encyclopedia] / Comp. & ed. A. A. Gricanov. Minsk: Interpresservis; Knyizhnyi Dom Publ. Available at: <http://velikanov.ru/philosophy/transgressija.asp>. Accessed: 25 August 2019.
- Nabokov, V. 2006. *Dar* [The Gift]. Moscow: AST Publ.
- Osmuhina, O. Ju. 2013. «Zelenyi shater» L. Ulitskoj i «Doktor Zhivago» B. Pasternaka: dialog na rasstoianii. [“The Green Tent” by L. Ulitskaya and “Doctor Zhivago” by B. Pasternak: a dialogue at a distance]. *Voprosy filologii* 3–4, 129–132.
- Skomp, E.A., Sutcliffe, B.M. 2015. *Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press Publ.
- Szabó, T. 2019a. Színház a regényben: A Lear király és Jákob lajtorjája. [Theatre in the Novel: “King Lear” and “Jacob's Ladder”]. *Humor és sport a szláv kultúrákban*. [Humor and Sport in Slavic Cultures] (ed. Kiss Szemán R.). Budapest: ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet – Zuglói Szlovákok Önkormányzata Publ., 127–156.
- Szabó, T. 2019b. Az írói identitás poétikai leképezése (L. Ulickaja: Jákob lajtorjája) [A Poetic Image of the Writer's Identity. (L. Ulitskaya's “Jacob's Ladder”)]. *Egyéni és kollektív identitások. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában IX*. [The Identity of Individuals and Groups. Tradition and Innovation in the History and Culture of Slavic Nations IX.] Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság Publ., 251–264.
- Timofeeva, O. 2009. *Vvedenie v eroticheskuiu filosofiu G. Bataille* [An Introduction to G. Bataille's Erotic Philosophy]. Moscow: NLO Publ.
- Ulitskaya, L. 2012. *Sviaschennyi musor*: [Holy Odds and Ends]. Moscow: Astrel' Publ.
- Ulitskaya, L. 2015. *Lestnitsa Iakova*. [Jacob's Ladder]. Moscow: AST Publ.
- Ulitskaya, L. 2016. «Lestnitsa Iakova» – «vynuzhdennyi roman». [“Jacob's Ladder” – a Novel of Necessity]. *Otkrytaia Rossiya*, 24 04 2016. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=NhLyskCVM7Q>. Accessed: 25 August 2019.
- Ulitskaya, L. 2017. Pervoe Evangelie ia kupila u tamozhennika za 25 rublei. [I bought my first gospel from a customs officer for 25 rubels]. *Pravmir*. Available at: <https://www.pravmir.ru/lyudmila-ulitskaya-pervoe-evangelie-ya-kupila-u-tamozhennika-za-25-rublej>. Accessed: 02 September 2019.

Transgresija Liudmilos Ulickajos romane „Jokūbo kopėčios“

Tünde Szabó

Santrauka. Specifinis ribos, skiriančios, kartu jungiančios bei kertančios skirtingas būties sferas, statusas – transgresija – aptariamas įvairiose humanitarinės minties srityse, taip pat ir filosofiniuose Georges Bataille ir Michel Foucault veikaluose, semiotiniuose Jurijaus Lotmano tyrimuose.

Transgresija glaudžiai susijusi ir su klausimais apie tikrovės ir fikcijos sąryšį, todėl į ją galima pažvelgti kaip į vieną svarbiausių literatūros teorijos problemų.

Liudmilos Ulickajos romano „Jokūbo kopėčios“ epigrafas aktualizuoja literatūros kūrinio nebaigtumo, principinio atvirumo, tarpusavyje prasiskverbiančių fikcijos ir tikrovės ribų problemą. Taip romano epigrafu atkreipiamas skaitytojo dėmesys į L. Ulickajos kūryboje plėtojamą prasimanymo ir tikrovės temą. Straipsnyje tyrinėjamos įvairios transgresijos formos, tarp kurių ir pagrindinės personažės biografija, ir skirtingos semiotinės siužeto sistemos.