

Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе: панорама как пространство неповседневности*

Юлия Снежко

Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

Целью данной статьи является анализ специфики разнородности пространства Вильнюса в романах Ричардаса Гавялиса (*Вильнюсский покер*, 1989), Юргиса Кунчинаса (*Туула*, 1993) и повести Антанаса Рамонаса (*Белые облака прошедшего лета*, 1991). Эти произведения, в которых Вильнюс предстает не только как место действия, но и является одной из главных тем¹, относятся к наиболее ярким образцам урбанистической тематики в современной литовской прозе. Их герои пытаются выстроить и закрепить свою связь с городом путем «выкраивания» разными способами «своего» пространства. Его разнородность можно исследовать двояко: через призму отношения «личной» топографии героев к пространству доминирующего дискурса власти (в данном случае советской) и – что представляется особенно важным для данной статьи – через анализ того, как восприятие героев зависит от позиции, занимаемой ими в пространстве.

Мишель де Серто предлагал различать «географическое», «геометрическое» или «картографическое» пространство города «теоретических конструкций» и пространство сети индивидуальных маршрутов, то есть пространство «повседневных практик» (Серто 2008: 25, 26). «Теоретическое» пространство он называет «прозрачным текстом спланированного города» и противопоставляет его «городу кочевому» (Серто 2008: 26). Можно сказать, что люди и литературные персонажи

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского социального фонда, из средств Всобщей дотации (проект VPI-3.1-ŠMM-07-K-01-067).

¹ Ю. Кунчинас в 1996 г. и Р. Гавялис в 2000 г. получили литературные премии за изображение Вильнюса в своем творчестве; *Белые облака прошедшего лета* – самое значительное произведение А. Рамонаса.

своими взглядами и шагами вырисовывают свой «личный» город, который часто не совпадает с городом идеологических или научных дискурсов, и могут «прочитывать» его не так, как это делают привилегированные властью нарративы. При этом в одних случаях они видят только материальность пространства/объекта (форму, материал, пластику, цвет), игнорируя его идеологическую и символическую функцию, а в других все происходит прямо противоположным образом.

Представляется, что восприятие пространственной разнородности города (официальное пространство vs. личное; материальное vs. символическое) во многом определяется позицией, занимаемой в пространстве наблюдающим субъектом/персонажем. Так, он может воспринимать город на уровне глаз (чему будет соответствовать горизонтальный план города); он может смотреть вверх, например, на купола костелов (вертикальный план); а также – сверху вниз (панорамный план).

Рассмотрим сначала, как в анализируемых романах соотносятся между собой горизонтальный и вертикальный планы города. Об этом, в частности, писала Виолета Даволюте в своем анализе романа Кунчинаса *Туула*. Она отмечает, что горизонтальному плану, когда герой в основном замечает стены, улицы, дворы (восприятие на уровне человеческих глаз), соответствует изображение повседневной жизни со всеми ее натуралистическими подробностями (алкогольными эксцессами, эротическими сценами и т. п.) и карнавальными элементами (например, через окно Аурелиты герой наблюдает за трепанацией черепа в морге). Вертикальный план города (т. е. взгляд вверх) она связывает с сакральным элементом – костелами, башнями, высокими крышами и Туулой, которые символизируют «высокие» ценности (Davoliūtė 1998).

Следует отметить, что важным элементом горизонтального плана для героя *Туулы* являются такие инфраструктурные элементы города, как дешевые кафе и забегаловки, больницы, тюрьмы, винно-водочные магазины. Обилие топографических объектов в романе обусловлено в большой степени социальным статусом его героя, его бездомностью, асоциальностью, богемностью; даже в маргинальном пространстве психиатрической лечебницы или ЛТП² он не испытывает особого дискомфорта. Эти пространства являются пространством не-действия, пассивности по отношению к активно-прогрессивистской советской идеологии. Не-участие героя в строительстве коммунизма (он не работает) «компенсируется» свободным дрейфом по гетерогенному социальному ландшафту города, который он изучает. Траектория его движения по городу определяется зачастую случайными знакомствами, невзначай пришедшими в голову мыслями и, конечно же, знакомством с Туулой.

Главным местом действия в романе является Заречье – богемный, бедный, обшарпанный старинный район Вильнюса, отделенный от «большой земли» рекой. Именно его больше всего любит герой Кунчинаса (в нем жили Туула, его родственники и другие близкие люди). Его восприятие Заречья определяется, главным образом, через призму социальных отношений (в романе перед читателем проходит вереница ярких богемных персонажей).

² Лечебно-трудовой профилакторий.

Личное пространство героя, обрисованное топографией его маршрутов, явно выходит за рамки репрезентативного городского пространства, а вертикальный план в романе отчетливо противопоставлен горизонтальному³.

Герой повести Рамонаса *Белые облака прошедшего лета*, Витас, также не вписывается в ряды строителей «светлого будущего»: пользуясь летним отпуском, он позволяет себе свободно передвигаться по пространству Вильнюса, которое ограничивается для него Старым городом, холмами, рекой и пригородными усадьбами. В отличие от героя Кунчинаса, на траекторию его движения влияют не случайные знакомства, а изгибы самого города. Для Витаса главным является сама фактура города, выраженная в архитектуре и ландшафте. Социальный элемент для него не столь существенен, как для героя Кунчинаса. Главное занятие Витаса – наблюдение за городом: он замечает его дома, улицы, архитектурные формы, чувствует тончайшие изменения освещения и цвета, а также запахи. В отличие от Кунчинаса, у Рамонаса горизонтальный и вертикальный планы города не противопоставлены как повседневное vs. сакральное пространство. Горизонталь («все такой же серый, холодный, твердый, вечный камень мостовой» одной из самых древних и сохранивших свою аутентичность улиц Старого города – Пилес, по которой «течет время» [Ramonas 2007: 119]) столь же значима, как и вертикаль («вечная красота спокойствия», «непоколебимые колонны» кафедрального собора, о которые «разбивается время» [Ramonas 2007: 149]). «Плывущие в небесной сини башни», крыши, улочки и «воняющие мочой дворы» объединены тем, что все вместе они дороги рассказчику как часть города, время существования которого в разы дольше, чем жизнь человека (тема времени – одна из главных в повести). Можно сказать, что «вечность и красота камня» и, конечно же, живописная природа – главные компоненты города для героя Рамонаса. Люди же из города элиминируются – недаром герой повести больше всего любит наблюдать за городом в утреннее или ночное время.

В *Вильнюсском покере* Гавялиса изображен «плоскостной», лишенный красок, неподвижный город, в котором преобладает взгляд на уровне глаз человека. Главный герой романа, Витаутас Варгалис, почти никогда не смотрит вверх. Этот горизонтальный план связан с карнавально-гротескными элементами, акцентирующими эстетику безобразного и ужасного: болезненную эротику, пытки, деформацию человеческих тел, искривленные улицы, лабиринты, подземелья, грязные темные цвета. Повседневность героя заполнена непрекращающимися попытками разгадать природу тоталитарной власти, которая в романе персонифицирована безличным образом – Они, находящиеся везде и нигде. Вильнюс изображается как средоточие мирового зла, как пространство кошмара, из которого герой не может выбраться. Действие в основном происходит за пределами Старого города – это площадь Ленина,

³ Герой Кунчинаса восклицает при виде Заречья – «кровавого, полного крыс и людей», «квартала»: «Но костелы! Важнее всего костелы, они, по крайней мере, заставляют тебя поднять голову вверх, а вверху всегда небо – низкое, пепельное, подернутое дымкой, но небо» (Kunčinas 1993: 17). Здесь и далее перевод с лит. яз. автора статьи.

здание КГБ, Республиканская библиотека. Такой топографический срез города (госучреждения) выбран не случайно и соответствует главному объекту размышлений героев Гавялиса – природе власти. Вертикальное измерение здесь лишено своей сакральной функции. Варгалис вообще не замечает куполов католических костелов – традиционного элемента поэтики Вильнюса. Если его глаза иногда и устремляются вверх, то как будто только для того, чтобы увидеть застывших в воздухе, наводящих на него ужас голубей, которые вовсе не символизируют нечто высокое (правда, при этом его взгляд выхватывает купол Знаменской церкви, однако интересует его лишь застывший рядом с куполом голубь).

В поэтике Вильнюса у Кунчинаса и Рамонаса наряду с горизонтальным и вертикальным планами большое значение имеют панорамы города. Характерно, что этот традиционный элемент поэтики Вильнюса совершенно отсутствует в *Вильнюсском покере* Гавялиса. Рассмотрим более подробно, какую функцию выполняют панорамы в анализируемых текстах.

Для этого воспользуемся идеей М. де Серто, который в своей работе «По городу пешком» задает вопрос о том, как выглядел бы Манхэттен со 110 этажа Всемирного торгового центра, если «увидеть его по-настоящему» (Серто 2008: 24). Размышляя о функции панорамы, он спрашивает: «к какому классу эротических эффектов знания <можно> отнести экстаз от чтения этого пространства», то есть желание человека «видеть все», глядя сверху вниз (там же)? С его точки зрения, такого рода удовольствие связано с высвобождением человека из «лап города», передвигаясь по которому он оказывается неспособным увидеть его целостность. Глядя на город сверху, человек освобождается от пространства повседневных практик, его контрастов, от состояния «одержимости миром» (там же). Только когда человек поднимается над городом, он получает возможность «читать город» как книгу, превращаясь во все видящий божественный глаз. М. де Серто вслед за М. Фуко связывает «волю к видению города» со стремлением человека к контролю и власти, которые воплощаются благодаря техническим достижениям (таким, как манхэттенский ВТЦ), позволяющим видеть город как карту. Одним словом, «город-панорама», по мнению де Серто, является «визуальным симулякрот города», который «возможен в силу забвения повседневных практик (Серто 2008: 25).

Возвращаясь к литовским романам, следует отметить, что из тех точек, с которых их герои смотрят на город, его нельзя увидеть целиком (уровень этих обзорных ландшафтных точек и зданий гораздо ниже, чем уровень обзорной площадки Вильнюсской телевизионной башни; к тому же, Старый город расположен в низине, а новые районы – на холмах). Однако Старый город, обозреваемый с разных точек, виден им почти весь. В *Тууле* Кунчинаса восторг героя, смотрящего на город сверху, заключается в переживании им, говоря словами де Серто, *освобождения от города с его повседневными практиками*. Там наверху он, наконец, освобождается как от характерных для горизонтального плана блеклых, грязноватых цветов и запахов подворотен, алкоголя, мочи, грязи, мыльной воды, так и от ограничений, накладываемых социальным компонентом города.

То, что удовольствие здесь связано с идеей свободы, подтверждается и тем, что только после того, как он увидел панораму города из окна тюрьмы, у него возникает острое желание вырваться на свободу (ранее он об этом почти не думал). Три детально описываемые панорамы Вильнюса он видит именно из тюрьмы (ЛТП). Героя поражает «<...> совершенно неожиданный, неповторимый вид столицы – открывающаяся из неволи сияющая панорама со Старым городом на первом плане и с изумрудными Шешкинскими холмами чуть ли не на четвертом» (Kunčinas 1993: 108). Он отмечает, что

до тех пор, пока <...> не увидел той панорамы через окна клуба, <он> и не пытался бежать отсюда. <...>. Но прошло полгода <...>. Тогда-то, в один солнечный день <...он...> поднял черную плотно закрытую занавеску – и оторопел: залитый золотом, где-то одновременно далеко и близко, сверкал, искрился и тихо звенел Вильнюс – еще без листвы, но с уже готовыми раскрыться почками (Kunčinas 1993: 110–111).

Панорама вызывает у героя Кунчинаса восторг, которого он не испытывает, глядя на отдельные объекты, расположенные на уровне человеческих глаз. Можно сказать, что функция панорамы в романе Кунчинаса – это смещение акцента в восприятии города героем с социального элемента в сторону выявления *материальности города*, то есть его форм, цветов и фактуры.

Говоря об особенностях восприятия панорамы города героем Рамонаса, следует отметить их не столько восторженную, сколько спокойную и ровную эмоцию. В повести Рамонаса панорама не выполняет функцию освобождения героя из «лап города», поскольку он и так достаточно «свободен» от него. Его восприятие города «на земле» практически не отличается от того, как он воспринимает город, глядя на него сверху. Для Витаса город полон запахов и цветовых оттенков (золотого блеска) независимо от того, с какой позиции он на него смотрит.

В повести описываются две панорамы. Одна открывается с балкона его друга-писателя в Старом городе, а другая – с Шешкинских холмов. Обе они представляют собой вид на Старый город. Микалоюс Воробьёвас писал, что панорама Вильнюса при взгляде с горы Гедиминаса создает впечатление города «не от мира сего», «чудесного сновидения», города, который не «погряз в повседневной обыденности» (Воробьёвас 1993: 96). Эта потусторонность присутствует и в описании вида с балкона друга-писателя. Витас следующим образом описывает свои впечатления от спускающихся вниз в «сторону Вильни» крыш, костелов Анны и Бернардинцев, зеленой долины реки, башен костела Миссионеров, белеющего за Заречьем обрыва и Бельмонтского леса:

В позднее послеобеденное время, когда косые лучи солнца освещали крыши, башни, синий Бельмонтский лес, когда небосвод с застывшими облаками медленно клонился к земле, на балконе у меня вдруг начинало щемить сердце – нет на земле другого такого места, где царило бы такое спокойствие, где бы так светились костельные башни на фоне синееющих лесов (Ramonas 2007: 133).

Герой Рамонаса, воспринимающий «спокойствие» пейзажа вильнюсской панорамы, перекликающееся с «вечным спокойствием» Кафедрального собора, оказывается как бы по ту сторону повседневности.

Другую панораму он наблюдает перед восходом солнца с Шешкинских холмов. Лежащий внизу город «постепенно выныривает из сумерек», из них «проступают становящиеся все более белыми башни, выделяются из общей массы крыши домов», все «сильнее разгорается небо на востоке». Описывается приближение рассвета: «вот-вот блеснет солнце на округлостях золотых башен и ясно вычертит филигранный рисунок крестов», город «медленно колышется, выныривая из глубины» (Ramonas 2007: 170). Витас воспринимает город как некую художественную форму или картину.

При созерцании панорамных видов и Витасом, и героем Кунчинаса эстетический элемент восприятия явно довлеет над интеллектуальным «элементом прочтения города», который выделял Ролан Барт, анализируя значение открывающейся панорамы Парижа с Эйфелевой башни. Как и М. де Серто, Барт отмечал наличие не только «эйфорического» элемента, но и интеллектуального компонента «прочтения» панорамы, который, по его мнению, доминирует над чувственным: турист, глядя на Париж сверху, пытается найти в нем известные объекты, «дешифрует» то, что видит (Barthes 1982: 243). Кроме того, взгляд с высоты птичьего полета позволяет «подняться над чувственностью и видеть структуру вещей» (Barthes 1982: 242). Герои Кунчинаса и Рамонаса не являются «посторонними» в Вильнюсе, поэтому для них не так актуален поиск на общем плане знакомых объектов как опорных точек в его «прочтении». Представляется, что они занимаются не столько «чтением», сколько «чувствованием» города, в котором для них важны не детали, а общий план или целостность.

Следует отметить, что герой Кунчинаса видит город сверху не только человеческими глазами, но и глазами летучей мыши, в которую он превращается. Парадоксально, но в восприятии города сверху у героя-«мыши» преобладает интеллектуальный элемент, в то время как у героя-человека – эйфорический. И если в оговоренных выше случаях герои романов, глядя сверху, не столько «прочитывали», сколько чувствовали город, то летучая мышь как раз занимается «дешифровкой» городского сообщения-панорамы, которую она наблюдает с высоты башенки Бекеша, присев на нее, чтобы далее направить свой полет к Тууле. В открывающемся виде «усыпанного сажей» города она замечает только один, важный для ее выживания, аспект – «ограничители» свободы (радары, сети, запретительные знаки, разные препятствия), и делает вывод о «жестокости» города, предчувствуя свою печальную судьбу (Kunčinas 1993: 40). Для летучей мыши город «сверху» не становится эстетическим событием (чтобы это случилось, его необходимо воспринимать отстраненно). Это можно объяснить тем, что взгляд сверху является частью ее «повседневности» как летающего существа. Для летучей мыши (но не для человека) верх выступает как горизонталь.

Однако можно ли сказать, что, глядя сверху и освобождаясь «из лап города», герой также реализует и свою «волю к власти» над ним? Здесь уместно вспомнить идею М. де Серто о том, что стремление человека занять позицию «всевидящего божественного ока» связано с его стремлением к контролю (Серто 2008: 25). Р. Барт также использовал метафору завоевания, говоря о взгляде с Эйфелевой башни, который, по его мнению, является не только взглядом, но и инициацией, сравнимой «с первым путешествием молодого провинциала в Париж с целью его завоевать» (Barthes 1982: 247). Казалось бы, панорамный взгляд героев в анализируемых романах как раз и является таким выражением «воли к власти» над городом. Такой вывод можно было бы сделать, принимая во внимание и то, что герои всех трех произведений стремятся установить личную связь с городом и тем самым реализовать свои «духовные претензии» на горизонтальном плане⁴, и то, что вертикаль является традиционным атрибутом власти (Ram 2003: 5).

Однако представляется, что это не так. Герои своим панорамным взглядом не «присваивают» город, набрасывая на него идеологическую сетку, а, наоборот, «освобождают» от различных нарративов и идеологий его материальное пространство или форму, «проживание» которых становится эстетическим событием. Панорамное место обозрения как бы заглушает «идеологические шумы», давая возможность зазвучать пластике города (его ландшафтам, домам, улицам).

Как уже говорилось, в *Вильнюсском поkere* нет ни одной панорамы. Правда, один из романских повествователей, Гедиминас Ряуба, говоря о городской свалке рядом с новым районом Фабийонишкес, отмечает, что с нее виден почти весь Вильнюс, который представляет собой как бы «гигантское продолжение» свалки (Gavelis 1989: 380). На самом деле, с названного места виден далеко не весь город, а только очень небольшая часть его новостроек. К тому же Гедиминас не детализирует того, что видит, сразу переходя к размышлениям о том, в чем заключается суть Вильнюса. При

⁴ Так, В. Даволюте пишет, что герой *Туулы* стремится преодолеть чувство отчужденности, пытаясь установить хоть какие-то связи с Вильнюсом и создать свое собственное личное пространство в Заречье. Она отмечает, что любовная сцена на берегу реки в Заречье увенчивает «духовные претензии» героя на этот район. Овладевая Туулой, герой сливает свое тело с телом города (Davoliūtė 1998). Герой *Туулы* называет свое произведение «записками», которые «<...> могли бы быть чем-то вроде документального закрепления <его> претензий» на «свою территорию» (Kunčinas 1993: 190). В иной ситуации находится герой Рамонаса, который воспринимает город исключительно как дружелюбное по отношению к нему пространство. Единственное место в повести, где Витас заявляет о «своем» городе, – это сцена, когда он, стоя перед Остробрамскими воротами, мысленно констатирует, что «за теми воротами <его> город, <его> дом» (Ramonas 2007: 145). Инга Видугирите показала, что маршрут Витаса (от Остробрамских ворот до Кафедрального собора) «воспроизводит исторический и сакральный нарратив Вильнюса как столицы Великого Княжества Литовского» (Видугирите 2014: 113). При этом «субъект повествования» сам становится частью этого «повествования о великом прошлом города» (Видугирите 2013: 114). Отношение героя Гавялиса к Вильнюсу достаточно сложно, так как современный город, захваченный Ими, является по отношению к нему во многом враждебным пространством. Варгалис мучительно пытается разгадать его суть, нащупать аутентичный Вильнюс, не затронутый Ими, и тем самым «отвоевать» город у Них.

этом открывающийся вид не становится для него объектом созерцания, как в романе Кунчинаса или повести Рамонаса.

Отсутствие в романе Гавялиса панорам Старого города и его окрестностей значимо. В пространстве горизонтали для Варгалиса, пытающегося докопаться до сути Вильнюса, город существует как смесь идеологических дискурсов и кошмарных фантазмагорий, из которых он не может высвободиться. Его взгляд или скользит по «плоскому» городу, или же тонет в пространстве собственных фантазий. Варгалис, глядя на город, видит его скорее как арену Их действия. Представляется, что панорамные точки (взгляд сверху вниз) могли бы стать для героя романа местом освобождения из «лап» города-лабиринта и от «пут» идеологических дискурсов, но этого не происходит.

Для того чтобы более полно объяснить «освобождающую» функцию панорамы в анализируемых произведениях, следует обратить внимание и на то, что восприятие героями города (и панорамы в том числе) во многом определяется эстетикой живописного и возвышенного.

Вильнюсский Старый город с его окрестностями явно вписывается в парадигму живописного. Для его эстетики характерны разнообразие, движение, новизна, случайность, цветовые и световые контрасты, неожиданные углы зрения, ломаные линии (Price 1965: 259–262). Эстетика живописного противоположна эстетике возвышенного, которая привилегирует монументальность, пышность, архитектурное единообразие, торжественность. Переживание возвышенного основывается на чувстве «восторженного ужаса» (Берк 1979: 159), который вызывают различные формы величественного в природе, в монументальной архитектуре, в области морали, и имплицитно подразумевает силу, превосходящую и подчиняющую человека (Берк 1979: 95). Эстетика же живописного – это, скорее, эстетика удивления, а не потрясения. Как пишет Андреас Шенле, категория живописного связана со свободой человеческого восприятия, с игрой воображения и его независимостью от реальности (Schönle 2007: 226). Она позволяет наблюдателю воспринимать пространство «на своих собственных условиях», отделяя его от доминирующих нарративов социума (Schönle 2007: 220).

Герой Рамонаса воспринимает Вильнюс в рамках эстетики живописного. М. Воробьевас выделял такие аспекты живописности Вильнюса, как его «несоразмерность», «случайность» деталей, «запутанность и кривизна улиц», обилие «живописных уголков», «закоулков», «прекрасных видов», «старинных крыш», костелов (Воробьевас 1993: 95). Вильнюс обладает качеством новизны и постоянно удивляет Витаса:

На него можно смотреть каждое утро, ходить каждый день по тем же самым улицам, мимо тех же самых домов, мимо тех же самых костелов <...> и всегда, глядя на него, по-другому бьется сердце, светлеет, проясняется ум. <...> Можешь смотреть на него, и он всегда будет новым, всегда другим <...> (Ramonas 2007: 170).

Живописная фактура города ничем не подавляет восприятия Витаса и, наоборот, актуализирует силу его воображения.

В *Туле* вырисовывается семантическая оппозиция между живописным Вильнюсом, с одной стороны, и городами-«монстрами», с другой, – а именно: с Днепропетровском, Запорожьем и Киевом. Описания Днепропетровска и Запорожья явно вписываются в риторику возвышенного: «Гигант по обе стороны Днепра. Огромный железнодорожный вокзал. Грозная футбольная команда. И всё каменные стены, стены и стены» (Kunčinas 1993: 128; речь идет о Днепропетровске). В Запорожье герой оказывается в квартале металлургических заводов, рядом с плавильными печами «Запорожстали», вид которых и «шум как будто не из нашего мира» вызывают у него «ужас!» (Kunčinas 1993: 128), являющийся одним из компонентов переживания возвышенного. Герой Кунчинаса не испытывает симпатии и по отношению к украинским просторам и дорогам: киевскую шестиполосную автостраду он называет «апокалиптическим зверем» (Kunčinas 1993: 129), а Киев – «монстром», хотя тот своим расположением на холмах напоминает Вильнюс и к тому же являлся «самым большим городом Великого Княжества Литовского» (Kunčinas 1993: 144). Даже Днепр повергает рассказчика в ужас: «Может быть, кому-нибудь здесь и хорошо живется, но даже просторы Днепра мне показались жуткими – на его побережье – в лагунах и лиманах <...> – на ржавых сваях на солнце жарились еще более заржавелые призрачные жестяные будки <...>» (Kunčinas 1993: 127). Он называет описываемые украинские города монстрами, так как они, подавляя воображение и восприятие человека своей «возвышенной» индустрией, скрывают стоящую за ними силу. Индустрия – это своеобразный знак государственного могущества, перед которым теряется отдельный человек (Запорожье изображается как явно не подходящее для жизни человека пространство). Вильнюс же рассказчик ценит за его живописность, компактность и небольшие размеры. Похожим образом воспринимает Вильнюс и Йеронимас, герой первого романа Кунчинаса *Петля Глисона*. Глядя на Старый город из башни костела Св. Иоаннов, он говорит: «Городок Вильнюс располагается так низко, будто бы он не столичный город, а кукольный театр» (Kunčinas 1992: 59).

Следует отметить, что звучащее в этой фразе противопоставление является существенной проблемой для героя романа Гавялиса. Эту проблему можно обозначить как мегаломанию: Вильнюс как столица – маленький город, не имеющий мирового значения vs. Вильнюс – центр вселенной. Представляется, что мегаломания коррелирует с эстетикой возвышенного. Варгалис, в отличие от героев Кунчинаса и Рамонаса, вообще не замечает живописности Вильнюса. Если у героя Кунчинаса города-монстры, вписывающиеся в парадигму «ужасного» возвышенного, вызывают отторжение (особенно по контрасту с Вильнюсом), то Варгалис в *Вильнюсском покере* сам наделяет Вильнюс «монстрообразными» чертами с элементами возвышенного.

Как уже говорилось, идею возвышенного выражает в себе монументальная архитектура города (она может прочитываться как знак политической власти и могущества [Lefebvre 1991: 220–221], а возвышенное всегда подразумевает идею

силы). Интересно отметить, что в *Вильнюсском покере* «нехватка» архитектурной монументальности⁵, которая соответствовала бы статусу «столицы мира» (стремление Варгалиса), компенсируется сюрреалистической способностью города к расширению своего внутреннего пространства. Он может расширяться в глубину (подземные лабиринты), вширь (гостиница «Нарутис» вдруг трансформируется в пространство бесконечных, запутанных комнат и переходов) или же ментально (в фантазиях рассказчика фантазмагорический Вильнюс вырастает до города, воплощающего мировое зло). Главным источником переживания возвышенного для Варгалиса становятся Они, а он сам остается в плену своего возвышенно-ужасающего фантазма о Вильнюсе.

Итак, обобщая, можно сказать, что в обсуждаемых романах личное пространство главных героев на горизонтальном уровне вступает в конфликтные отношения с доминирующим дискурсом официальной (советской) власти: герой Рамонаса этот дискурс просто игнорирует, герой Гавялиса пытается деконструировать, а герой Кунчинаса привилегиирует маргинальные окраины города. При этом их восприятие города зависит от позиции, которую они занимают в городском пространстве. Наиболее контрастным является их восприятие города на горизонтальном и панорамном планах. На горизонтали, соответствующей течению их повседневной жизни (ее содержание у всех различно), герои «выкраивают» «свое» пространство. Панорамные точки обозрения служат местом их освобождения из «лап» города и его повседневности, но при этом они не функционируют в качестве мест реализации их «воли к власти» над городом. Панорамный взгляд, фиксирующий живописность Вильнюса, коррелирующий со свободной игрой воображения героев Кунчинаса и Рамонаса, утверждает не их «претензии» на город или *дискурс* (нарратив) о нем, а раскрывает для них его *материальность* (фактуру, пластику, форму). В *Вильнюсском покере* Гавялиса дискурс о городе с его элементами возвышенного полностью захватывает сознание рассказчика. Возможно, в романе панорама отсутствует потому, что она своей эстетикой живописного разрушила бы возвышенные фантазмы Варгалиса о городе как воплощении мирового зла.

Можно сделать вывод, что в анализируемых произведениях панорамные точки обозрения функционируют как «другое» пространство, пространство повседневности или гетеротопия по отношению к горизонтальному плану. Таким образом, их можно трактовать как своеобразные точки перемирия, в которых хотя бы на время отбрасываются конкурирующие нарративы о Вильнюсе, и слышно звучание самого города.

⁵ Для Вильнюса не характерна «тяжеловесная архитектурная громоздкость», «широта урбанистического размаха барокко», «искусственные масштабы», которые бы «давили на наше воображение» (Воробьевас 1993: 95).

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРК, Э., 1979. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. Пер. с англ. Е. С. Лагутина. Москва: Искусство (История эстетики в памятниках и документах).
- ВИДУГИРИТЕ, И., 2014. Вильнюс: текст города и город текста. In: ПИЛЬЩИКОВ, И. А., ред.-сост. *Семиотика города. Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллинском университете (3–5 июня 2011 г.)*. Таллинн: Изд-во ТЛУ (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora), 100–117.
- ВОРОБЬЁВАС, М., 1993. Искусство Вильнюса. Пер. с лит. Л. Войтович. *Вильнюс*, 4, 86–98.
- СЕРТО, М. де, 2008. По городу пешком. *Социологическое обозрение*, 7–2, 24–38.
- BARTHES, R., 1982. The Eiffel Tower. In: SONTAG, S., ed. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 236–250.
- DAVOLIŪTĖ, V., 1998. The City and the Cityscape in Two Lithuanian Novels: Jurgis Kunčinas' *Tūla* and Ričardas Gavelis' *Vilniaus Pokeris*. *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, Vol. 44, No. 3. Режим доступа: http://www.lituanus.org/1998/98_3_06.htm [см. 30 01 2014].
- GAVELIS, R., 1989. *Vilniaus pokeris*. Vilnius: Vaga.
- KUNČINAS, J., 1992. *Glisono kilpa*. Kaunas: Nemunas.
- KUNČINAS, J., 1993. *Tūla*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- LEFEBVRE, H., 1991. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Maiden: Blackwell Publishing.
- PRICE, M., 1965. The Picturesque Moment. In: HILLES, F. W., BLOOM, F., eds. *From Sensibility to Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 259–292.
- RAM, H., 2003. *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- RAMONAS, A., 2007. Balti praėjusios vasaros debesys. In: RAMONAS, A. *Vasario upės*. Vilnius: Tyto Alba.
- SCHÖNLE, A., 2007. The Picturesque Nation: Gaze and identity. In: SCHÖNLE, A. *The Ruler in the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia*. Bern: Peter Lang, 219–239.
- „Vilniaus pokeris“: Vilniaus erdvė romane. Режим доступа: www.vilniusliterature.ffv.vu.lt/?page_id=105 [см. 30 01 2014]