

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ

УДК 821.161.1

Я КАК ДРУГОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИАНЫ АРБЕНИНОЙ

А.С. Афанасьев

Аннотация

В статье рассматривается актуальная для современной гуманитаристики проблема самоидентификации личности. Предметом исследования являются способы репрезентации данной проблемы в творчестве Дианы Арбениной. На материале спектакля «Мотофозо» доказывается, что для концепции Д.С. Арбениной характерно восприятие *Я* как *Другого*. Для гармоничного существования человека необходимо, чтобы внешнее *Я* и внутреннее *Я* (*Другой*) представляли единое целое.

Ключевые слова: Диана Арбенина, «Мотофозо», *Я*, *Другой*, самоидентификация, двойничество.

Вопросы, связанные с идентификацией/самоидентификацией человеческой личности, на протяжении всего XX в. являлись одними из актуальнейших практически во всех гуманитарных дисциплинах. Однако указанная проблема нашла своё отражение не только в науке, но и в литературе данного периода. Именно в литературе конца XIX – начала XX в. происходит смена «личностной» парадигмы: осуществляется переход от личности «общественной» к личности «индивидуальной». Внимание писателей и поэтов рубежа веков привлекают проблемы поиска собственного *Я*, определения своего бытия в быте повседневности и иррациональности.

Наблюдения над литературой конца XX – начала XXI в. показывают, что проблема идентификации/самоидентификации не перестала быть интересной для авторов. Так, достаточно ярко данная проблема транслируется женской рок-поэзией. В творчестве Насти Полевой, Янки Дягилевой, Ольги Арефьевой, Земфиры Рамазановой с разной степенью проявленности можно увидеть последовательно конструируемый биографический миф, центральное место в котором занимают вопросы идентификации/самоидентификации. Наиболее декларативно эта тема актуализируется Дианой Арбениной – лидером рок-группы «Ночные снайперы». Поэтому целью настоящей статьи является постановка проблемы идентификации/самоидентификации личности и анализ основных способов её репрезентации в творчестве Дианы Арбениной.

Творческий потенциал Д.С. Арбениной не ограничивается только созданием поэтических текстов. Как и большинство лидеров рок-групп, она пишет музыку и исполняет свои и чужие композиции. В 2009 г. Д.С. Арбенина выступила в новой для себя роли – в качестве автора сценария спектакля, в котором сама же сыграла главную роль. Спектакль получил название «Мотофозо: 35 юбилейных песен», его режиссёром стала Нина Чусова, а впервые он был сыгран в МХТ имени Чехова в день 35-летия Дианы Арбениной.

В одном из интервью Д.С. Арбенина, вспоминая историю возникновения идеи создания спектакля, отмечает: «Совпала эта дата [35-летие] с тем, что в какой-то момент я задумалась о себе самой – не той, что видна многим людям, и не той, что бывает на экранах. А той, что внутри. Совпадает ли она с внешней Дианой Арбениной? О чём думает, чего хочет? Захотелось поговорить с самой собой и дать возможность людям увидеть именно ту Диану, что сидит глубоко внутри» [1]. Интерпретируя это высказывание, можно сказать, что на определённой стадии своего развития рок-поэтесса осознала, что её *Я* не цельно: существует внешнее *Я* и внутреннее *Я*, *Ego* и *Alter ego*, *Я* и *Другой*¹. Наиболее принципиальным вопросом для Д.С. Арбениной является вопрос об идентичности/неидентичности первой составляющей *Я* второй («Совпадает ли она [«внутренняя Диана Арбенина»] с внешней Дианой Арбениной?»).

В либретто к спектаклю, которое вошло в поэтический сборник «Аутодафе», Д.С. Арбенина даёт более глубокое представление о своих взглядах, связанных с концепцией личности (следует сказать, что данный текст отсутствует в театральной постановке): «в каждом из нас живёт человек. человек нашего внутреннего содержания. он очень часто обижается на нас, наблюдая, как мы не замечаем его и не отдаём ему должное. и эта обида уместна. ведь именно он – импульс для всего, что выходит на поверхность, и что мы демонстрируем миру. часто мы внешние и внутренние очень сильно не совпадаем. именно об этом я всерьёз задумалась, наблюдая за собой в канун последнего молодого юбилея. и именно об этих серьёзных несоответствиях решила рассказать в спектакле “Мотофозо”»² (А, с. 235).

Если в ответе интервьюеру Д.С. Арбенина говорила о нецельности исключительно своего *Я* (на что однозначно указывает упоминание только собственного имени), то здесь мы наблюдаем абсолютизацию «раздвоения» личности, распространение этого явления на всё человечество («в каждом из нас живёт человек»). Кроме того, в тексте либретто ставится проблема тождественности, а точнее, нетождественности внешнего *Я* и внутреннего *Я* («часто мы внешние и внутренние очень сильно не совпадаем»), причём это несовпадение может достичь масштабов нешуточной трагедии: «раскол внутри меня начинал приобретать чудовищные очертания. максимально обнажив его, я попыталась сохранить себя, оглянувшись на прожитые 35 лет.

и мне это удалось» (А, с. 235).

¹ Терминологический аппарат данной работы будут составлять словосочетания «внешнее *Я*» и «внутреннее *Я*». Синонимичным понятию «внешнее *Я*» может являться термин «героиня», понятию «внутреннее *Я*» – «двойник».

² Здесь и далее графика и пунктуация цитируемого текста сохраняются в соответствии с оригиналом. Видеоверсия спектакля «Мотофозо» взята с сервера: <http://www.smotricconcert.ru/nochnie-snaieperi/2012-03-22-08-01-13.html>, свободный.

Таким образом, Д.С. Арбениной выстраивается концепция, согласно которой в человеке сосуществует внешнее *Я* и внутреннее *Я*; они не тождественны друг другу, порой между ними может происходить раскол, но такая трагическая ситуация преодолима. Данная концепция получила своё широкое воплощение в спектакле Дианы Арбениной «Мотофозо».

Основным способом репрезентации этой концепции в художественном тексте «Мотофозо» становится мотив двойничества, который является смысло- и структурообразующей доминантой всего произведения. Прежде всего нужно обратиться к жанру/названию спектакля. Мотофозо³ – «цирковой или эстрадный номер, в котором артист изображает куклу. По ходу номера кукла принимает невероятные позы и проделывает комические трюки. В финале кукла “оживает”, сбрасывает одежду и оказывается человеком». Следует прокомментировать это энциклопедическое определение и соотнести его с авторским решением спектакля.

«Мотофозо» Д.С. Арбениной не цирковой и не эстрадный номер, а художественный спектакль, и в нём куклу изображает не артист. На самом деле она сделана из белого картона (сама Диана Арбенина, в свою очередь, облечена во всё чёрное), только лицо представляет собой фотографическое изображение Д.С. Арбениной. Знаменательна ещё одна деталь – надеты на лицо очки. Куклой управляет человек, но его не видно на сцене за счёт особенностей освещения. Что касается «невероятных поз и комических трюков», то сделанная из картона кукла не может выполнять каких-либо сложных действий: у неё двигаются только руки и ноги. Финал спектакля тоже не совсем совпадает с энциклопедическим определением. Кукла не «оживает»: Арбенина снимает очки с куклы, а потом она оказывается за спиной актрисы так, что зрителям куклу вообще не видно, тем самым возникает эффект соединения внешнего и внутреннего *Я*.

Таким образом, создаётся, на первый взгляд, парадоксальная ситуация: с одной стороны, по всем формальным признакам действие Д.С. Арбениной не является мотофозо, с другой стороны, прекрасно зная характерные свойства мотофозо и понимая несоответствие между цирковым номером и своим произведением, автор называет спектакль именно этим словом. На самом деле Д.С. Арбенину интересует не формальное наполнение циркового номера, а его семантика и структура. Мотофозо как никакой другой из множества жанров позволяет реализовать ситуацию двойничества, изобразить сосуществование внешнего *Я* и внутреннего *Я*, показать ситуацию их схождения и расхождения.

Двойничество в тексте либретто можно проследить и на сюжетно-композиционном уровне. Каждую из шести глав организует мотив встречи *Я* и *Другого*, причём новая глава представлена как новая встреча. Мотивную структуру крепко цементирует хронотопическая организация текста, поэтому при анализе отношений героини и её двойника целесообразно учитывать оба этих структурных элемента.

Действие первой главы происходит в колымском посёлке. Уже начало главы задаёт ситуацию сближения внешнего и внутреннего *Я*: «первый раз я влюбилась в неё ещё в школе» (А, с. 221). Далее это сближение фиксируется конкретизацией хронотопа, основными локусами которого выступают квартира, где проходит день рождения одноклассницы, улица Ленина, кинотеатр «Победа»,

³ Определение этого понятия даётся в том числе в титрах телевизионной версии спектакля (со ссылкой на энциклопедический словарь), в данном случае мы цитируем именно его, так как эта формулировка наиболее точно должна объяснять смыслы, которые вкладывает в слово сам автор.

урок биологии. В финале главы героиня и двойник предстают как неразделённое целое: «в ту пору я [внешнее Я] знала о ней [о внутреннем Я] всё» (А, с. 222).

Вторая глава описывает жизнь в Магадане – «одном городе – адски неприкаянном, горбатым, вобравшем в себя худшие черты Колымы и Чукотки» (А, с. 223). Характеристика города, данная во втором абзаце, задаёт общий эмоциональный тон всей главе. Правда, изначально ощущение грусти и душевной тяжести никак не проявляет себя. Во время первой встречи в этом городе «произошло мгновенное единение, мы, казалось, были очень рады опять встретиться друг друга» (А, с. 223). Однако из-за творческой зависти происходит распад единого целого: «мы стали врагами». Последняя строчка главы, указывающая на смену хронотопа («а потом я уехала в Питер»), подсказывает последующее изменение в отношениях героини и двойника.

Третья глава является кульминационной в этом произведении. Она начинается с изображения кризисного состояния двойника: «было 5 утра. белые петербургские ночи. она стояла на подоконнике открытого настежь окна на 7 этаже в общаге финэка. на ней не было одежды» (А, с. 223). Спасение героиней своего двойника от самоубийства («я подхватила её и сбросила с подоконника») начинает новый этап в развитии их отношений. Отчасти они повторяют «колымский» этап: «я влюблялась в неё», однако это – «повторение с вариациями»: «теперь я уже не знала о ней всего, как это было некогда в школе на Колыме» (А, с. 226).

Настоящее расхождение внешнего и внутреннего Я происходит в тот момент, когда в жизнь героини входит группа «Ночные снайперы»: «“Снайперы” начали подниматься на ноги в ту пору. нашу акустику уже знали и любили. пришёл черёд первого электрического альбома. поездки в другие города, новые люди. я забыла о ней» (А, с. 227). Произошедший когда-то раскол нерасчлennого целого перерастает в окончательный (как кажется) разрыв между внешним и внутренним Я, который мотивируется вхождением в этот «тандем» ещё одного *Другого*, состоящего, по сути, из нескольких *Других*. Даже дальнейшая судьба двойника героиню уже не волновала: «её вышибли из Питера, и где она, с кем она, никто не знает. да и неинтересно» (А, с. 227).

Принципиальная значимость четвертой главы заключается в том, что в ней происходит сдвиг субъектно-объектных отношений. Если в первых трёх главах в качестве субъекта выступала героиня (а двойник был, соответственно, объектом), то здесь уже роль субъекта начинает играть именно двойник. На передний план выдвигается внутренний мир внутреннего Я, изображаются его поступки. Опосредованно подобное изменение фиксируется через включение в хронотоп романа заграничного города – немецкого Франкфурта. Знаменательно, что встреча героини и двойника происходит в аэропорту, символизирующем переломную ситуацию, связанную с личностным ростом героини (её нахождение во Франкфурте объясняется выходом «Ночных снайперов» на уровень заграничных гастролей).

Новый этап характеризуется относительной стабильностью в отношениях внешнего и внутреннего Я. Их жизнь течёт плавно и размеренно, ссоры и перемирия сменяют друг друга. Однако самой важной чертой этих отношений является утрата влюблённости героини в двойника, взамен чего появляются, с одной стороны, дистанцированность и холодность, а с другой – желание внешнего Я познать внутреннее Я, глубже проникнуть в его душу и сознание.

Подобное проникновение продолжается в пятой главе. Здесь в сознании героини происходит идентификация двойника с волком/волчицей: «как она стала

волком, я не уследила. точнее, волчицей. из неказистого угластого подростка с шальными выкрутасами, пьяными дебошами, приводами в ментуру, она превратилась в нервного, глубокого, ранимого зверя» (А, с. 230). Героиня оговаривает, что процесс «превращения» она упустила. Это объясняется тем, что на предыдущем этапе развития внешнее Я не могло адекватно оценить состояние своего внутреннего Я из-за сильной эмоциональной близости. Возможность посмотреть на двойника со стороны и идентифицировать его не с собой становится показателем «отделения» внешнего Я от внутреннего Я и попыткой рационального объяснения случившихся изменений: почти вся глава посвящена истории жизни и смерти Гуся – единственного друга двойника (именно его смерть, по предположению героини, стала причиной изменений двойника).

Шестую главу, которой завершается основное повествование, отличает насыщенность событиями и их динамичная смена. В начале главы намеченная ранее дистанцированность внешнего и внутреннего Я оборачивается глубоким психологическим разрывом между ними (примечательно, что при этом они не прекращают встречаться и общаться), следствием чего становится глубокое одиночество двойника: «у меня были “Снайперы”, а у неё никого, кроме сенбернара, бутылки водки и белого листа бумаги» (А, с. 232). Двойник всячески пытается преодолеть одиночество. В качестве средств спасения в сознании появляются идеи о замужестве («я, наверное, замуж выйду») и беременности («я вроде беременна»). Неуверенность в словах подготавливала трагическое разрешение ситуации: результаты анализа показали, что она не беременна, после чего «улица Восстания вдруг стала беспросветной кишкой. запуржило как-то совсем колюче. стало зябко» (А, с. 233). На этой грустной ноте заканчивается петербургский период взаимоотношений героини и двойника.

Последняя их встреча произошла в Москве: «мы случайно встретились в Москве.

– я уезжаю, – сказала она.

– что, опять в Германию эмигрируешь? – подколола её я.

– нет. на Южный полюс.

– здорово. почему именно туда?

– хочу познакомиться с пингвинами и научиться играть на аккордеоне, – она была абсолютно серьёзна и, как мне показалось, счастлива, насколько она вообще может таковой быть...» (А, с. 233).

Смена хронотопа (Петербург – Москва) в рамках одной главы традиционно для данного произведения маркирует очередной этап развития отношений героини и её двойника. Однако через диалог в хронотоп включается не только уже упоминавшаяся заграница (Франкфурт/Германия), но и предельно абстрактный и открытый локус – Южный полюс. Выбор необычного и экзотического места и странные желания, с одной стороны, напоминают о таких качествах двойника, как эксцентричность, эпатажность и неординарность, а с другой стороны, фиксируют сильный душевный подъём и символизируют не просто очередной этап жизни, но качественное изменение внутреннего состояния, характеризуемое обретением гармонии и счастья¹.

¹ Знаком серьёзного преображения двойника, помимо включения указанного локуса, являются такие перемены в его жизни, как крещение и смена имени: «то, что она покрестилась, я узнала первой. и что имя у неё теперь по Богу Сашка, мне тоже понравилось. подходит» (А, с. 233).

Шестая глава не становится последним элементом композиции «Мотофозо». Завершает действие «кода, призванная стать разоблачающей». Именно при постановке этой коды происходит соединение куклы и актрисы, сообщающее зрителям, что перед ними один и тот же человек, а точнее, внешнее и внутреннее Я. Кроме того, об этом декларативно заявляется: «однажды, когда о чём-то задумалась, что-то перепутала и назвала её своим именем:

– как поживаете, Диана Сергеевна?» (А, с. 234).

В этой же части героиня подводит итог своим размышлениям о взаимоотношении внешнего и внутреннего Я: «мы знаем друг друга уже тридцать пять лет, а я до сих пор не устаю её узнавать и влюбляться. и постоянно хочу защищать, и боюсь за неё. а она по-прежнему от меня убегает и не даётся в руки. она вроде тоже любит меня, а потом хамски подставляет под удар моё сердце своим постоянным желанием страдать» (А, с. 234). Как видно из высказывания, магистральными линиями взаимоотношений являются, с одной стороны, постоянное проникновение внешнего Я во внутреннее, то есть желание познать самоё себя (что не всегда получается), с другой стороны, желание внутреннего Я скрыться от внешнего и не объяснять своего поведения.

Таким образом, в концепции личности Д.С. Арбениной одно из центральных мест занимает взаимоотношение человека не с остальными людьми, а с самим собой, причём собственное (внутреннее) Я воспринимается как *Другой*, которого нужно понять, чтобы личность стала счастливой и гармоничной.

Summary

A.S. Afanasiev. The Self as the Other in the Works of Diana Arbenina.

The article deals with a topical problem in modern humanities studies, i.e. the problem of personal self-identification. The investigation covers the methods of representation of this problem in the works of Diana Arbenina. Based on the play “Motofozo”, it is proved that Arbenina’s philosophy is remarkable for the perception of the Self as the Other. For the harmonious existence of a person, it is necessary that the external Self be united with the internal Self (the Other).

Keywords: Diana Arbenina, “Motofozo”, the Self, the Other, self-identification, dualism.

Источники

А – Арбенина Д.С. Аутодафе. – М.: Астрель, 2012. – 240 с.

Литература

1. Арбенина Д. Я решила больше не ходить в кино (интервью). – URL: <http://www.peoples.ru/art/music/pop/arbenina/interview14.html>, свободный.

Поступила в редакцию
10.12.13

Афанасьев Антон Сергеевич – кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы и методики преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: a.s.afanasyev@mail.ru