

Т.Г.Прохорова

ПОСТМОДЕРНИЗМ В РУССКОЙ ПРОЗЕ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением
по классическому университетскому образованию
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 021700 – «Филология»*

КАЗАНЬ - 2005

**УДК 82(031)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
П78**

Печатается по решению
редакционно-издательского совета филологического факультета
Казанского государственного университета

Рекомендовано
кафедрой русской литературы
Казанского государственного университета

Рецензенты
проф. *О.Х.Кадыров*, доц. *С.Р.Охотникова*, доц. *Л.Ф.Хабибуллина*

Прохорова Т.Г.
П78 Постмодернизм в русской прозе: Учебное пособие.- Казань: Ка-
зан. гос. ун-т, 2005. – 96 с.

ISBN 5-98180-190-5

ISBN 5-98180-190-5

**УДК 82(031)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6**

© Филологический факультет
Казанского государственного
университета, 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
РАЗДЕЛ 1. «НЕРУССКИЙ» И «РУССКИЙ» ПОСТМОДЕРНИЗМ	7
1.1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА: ИСТОКИ, СПЕЦИФИКА, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ	7
1.2. "РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ": МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ? ..	12
РАЗДЕЛ 2. МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И ПОСТМОДЕРНИЗМОМ	21
2.1. ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ МОДЕРНИЗМ? У ИСТОКОВ "НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ": ВЕН.ЕРОФЕЕВ, А.БИТОВ	21
2.1.1. Игра в Бога или переживание трагедии богооставленности? Поэма Вен. Ерофеева "Москва-Петушки" (1969-1970, опубл. 1988-1989)	21
2.1.2. Деконструкция памятника или Игра "в классики?" "Пушкинский дом" Андрея Битова (нап.-1971, опубл. 1987-1990)	22
2.2. ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ: РОМАНЫ САШИ СОКОЛОВА	23
2.3. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИИ НАРБИКОВОЙ	24
2.4. ИГРА С ЧИТАТЕЛЕМ В ПРОЗЕ ЕВГЕНИЯ ПОПОВА	25
2.5. ТОТАЛЬНОСТЬ ИГРЫ В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА	26
2.6. ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ НОВЫЙ «НЕОРОМАНТИЗМ»? ПРОЗА Т.ТОЛСТОЙ И Ю.БУЙДЫ	27
2.6.1. Функции литературной игры в новеллистике Т.Толстой ..	28
2.6.2. Мифотворчество в прозе Ю.Буйды	29
2.7. ПРОЗА Л.ПЕТРУШЕВСКОЙ: ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ ПОСТРЕАЛИЗМ?	30
РАЗДЕЛ 3. ПАРАДОКСЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ	32
3.1. "УЖ НЕ ПАРОДИЯ ЛИ..?" СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ ВИК. ЕРОФЕЕВА "РУССКАЯ КРАСАВИЦА"	34
3.2. РУССКАЯ КЛАССИКА В НОВОМ ПРОЧТЕНИИ	42
3.2.1. Образ-мотив метели в повести Т.Толстой «Лимпопо»	42
3.2.2. "Разрушительный итог" пушкинской темы в романе Т.Толстой "Кысь" (в соавторстве с И.Н.Зайнуллиной)	47
3.2.3. Взаимодействие "своего" и "чужого" в повести В.Маканина "Кавказский пленный"	52
3.3. ДИАЛОГ КУЛЬТУР	57
3.3.1. Фрейдистские идеи и символы в рассказе Д.Липскерова "Эдипов комплекс"	57
3.3.2. Дионисийская стихия (в соавторстве с Т.В.Сорокиной) в рассказе Ю.Буйды "Тема быка, тема льва"	60
3.3.3. Интерпретация жанра мениппеи в прозе Л.Петрушевской (в соавторстве с Т.В.Сорокиной)	66
РАЗДЕЛ 4. ОТ ВОСХИЩЕННОГО УЧИТЕЛЯ – УЧЕНИКАМ	74
4.1. ЛУЧШИЕ СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ	74

<i>Павлова Евгения</i> . Особенности организации пространства и времени в поэме Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки", или Куда и зачем едет Веничка	74
<i>Азбукина Алла</i> . Рассуждения Проницательного и Малопроницательного читателей по поводу повести В.Нарбиковой "Пробег про бег"	77
<i>Мазитова Эльмира</i> . Семантика имен героев в прозе Валерии Нарбиковой	81
<i>Ню Ольга</i> . Роль культурологических реминисценций в рассказе Т.Толстой "Река Оккервиль"	82
<i>Кокузина Галина</i> . Литературные и мифологические реминисценции в рассказе В.Пелевина "Бубен Верхнего мира"	83
<i>Шахматова Татьяна</i> . Размышления по поводу пьесы В.Сорокина "Дисморфомания"	85
<i>Курашова Вера</i> . Сочинение a la postmoderne russe "Несвоевременные заметки" Часть XXXVI	88
4.2. ВОЗМОЖНЫЕ ТЕМЫ ДЛЯ ДОКЛАДОВ	89
4.3. ГЛОССАРИЙ	89
4.4. РЕКОМЕНДУЕМЫЙ СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	92
4.5 .СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ И НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	93

ПРЕДИСЛОВИЕ

Термин "постмодернизм" имеет сегодня чрезвычайно широкое хождение, но исследователи определяют это явление по-разному: одни - как литературное течение; другие рассматривают его как направление; третьи - как проявление нереалистических тенденций в искусстве; четвертые называют постмодернизм этапом в развитии культуры; пятые видят лишь совокупность определенных приемов и выдают их за сущностные, "маркировочные" особенности постмодернизма. Подобная разноголосица мнений не способствует достижению ясности. Между тем, теория, западная и отечественная, накопила большой опыт в осмыслении данного феномена. Достаточно назвать труды таких известных ученых, как: Мишель Фуко и Жак Деррида, Ролан Барт и Умберто Эко, Жан-Франсуа Лиотар и Ихаб Хасан, Юлия Кристева и Фредрик Джеймсон. Среди отечественных теоретиков постмодернизма выделю, прежде всего, М.Н.Липовецкого, И.С.Скоропанову, И.Ильина, М.Эпштейна - авторов первых серьезных монографий по данной проблеме, появившихся у нас, в России. И все же следует констатировать, что, при всей бесспорной значимости накопленного теоретического опыта, наличие обширного и все увеличивающегося числа теоретических исследований не всегда помогает достижению ясности при изучении феномена постмодернизма в литературе, тем более - в русской литературе. Порою создается впечатление, что теория становится самоценной, в результате во многих исследованиях художественная практика воспринимается исключительно как материал для подтверждения или опровержения теоретических тезисов. Однако живой творческий опыт противится наклеиванию ярлыков, его трудно втиснуть в жесткие рамки тех или иных теоретических постулатов, разумеется, если это не тот случай, когда произведение изначально пишется, чтобы продемонстрировать "правоту" теории, что в ситуации постмодерна не такая уж редкость.

Идея предлагаемого учебного пособия родилась из опыта чтения спецкурса "Постмодернизм в русской литературе". Данная работа носит характер не столько теоретический, сколько конкретно-практический, прикладной. Основная задача видится прежде всего в осмыслении творческого опыта писателей, многие из которых уже давно зачислены критиками в число классиков постмодернизма, между тем при ближайшем рассмотрении их "классичность" либо не подтверждается, либо требует каких-то оговорок и пояснений. Речь пойдет о выявлении закономерностей развития так называемого русского постмодернизма, о переходном характере этого явления. В работе исследуются как произведения, созданные на "заре" постмодернистской эпохи в России - на рубеже 1960-1970-х годов (период андеграунда), так и те, что написаны в период легализации постмодернизма, на рубеже 1980-1990-х и до начала XXI века. Предметом изучения является проза Вен.Ерофеева, А.Битова, С.Соколова, В.Нарбиковой, Е.Попова, В.Сорокина, Т.Толстой, Ю.Буйды, Л.Петрушевской.

Конечная цель исследования - выяснение соотношения русского постмодернизма с модернизмом, романтизмом, реализмом, то есть поднимается вопрос о "чистоте" изучаемого феномена.

Конкретные задачи исследования определяются его целью и заключаются в основном в выявлении особенностей мировосприятия писателей посред-

ством изучения 1) специфики концепции героя; 2) принципов организации художественного мира; 3) характера диалогичности и форм игры в различных ее модификациях: языковой, литературной, игры с читателем и т.п.

Композиция работы определяется ее основными целью и задачами. Выделяются четыре основных раздела. Первый – теоретический - состоит из двух параграфов: в одном на основе существующих (по преимуществу западных) исследований по проблеме постмодернизма формулируется само это понятие, в другом выявляется специфика русского его феномена. Второй раздел пособия, состоящий из семи параграфов, написан в форме микротезисов лекций. Каждый из заявленных типологических аспектов проблемы рассматривается в соответствующем параграфе на материале творчества того писателя, чьи произведения наиболее показательны в данном отношении. Третий раздел содержит статьи автора пособия, в которых представлены конкретные примеры анализа произведений новой русской прозы в аспекте интертекстуальности – одной из ключевых проблем изучения модернизма и постмодернизма. Среди статей этого раздела есть и те, что были написаны мною в соавторстве с аспирантами, которые долгое время работали под моим руководством в русле данной проблемы – Т.В.Сорокиной и И.Н.Зайнуллиной. Они уже защитили свои диссертации, и в память об этом совместном, плодотворном и интересном сотрудничестве я публикую здесь наши статьи. В четвертом разделе помещены некоторые лучшие студенческие работы, выполненные в рамках спецкурса. Хочу выразить благодарность всем студентам, в том числе и тем, чьи работы не удалось опубликовать в этом разделе, всем, кто своим активным, заинтересованным участием в работе спецкурса так или иначе вдохновлял меня.

В этом разделе также приводится список возможных тем докладов и рефератов по проблеме; дается рекомендательный перечень художественных текстов, научно-критической и теоретической литературы. Кроме того, в раздел включен глоссарий, где указано принятое толкование основных терминов и понятий, с которыми можно встретится в современных исследованиях по проблеме постмодернизма.

В заключение хотелось бы поблагодарить всю кафедру русской литературы и особенно тех моих коллег, кто рецензировал мою работу, помогая мне своими замечаниями и советами: Н.Г.Махинину, Л.Х.Насрутдинову, А.Э.Скворцова.

РАЗДЕЛ 1. «НЕРУССКИЙ» И «РУССКИЙ» ПОСТМОДЕРНИЗМ

1.1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА: ИСТОКИ, СПЕЦИФИКА, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ

Прежде чем приступить к исследованию специфики так называемого “русского постмодернизма”, к поиску ответа на знаменитый вопрос: “А был ли мальчик-то?..”, - начнем с определения исходных “данных” феномена, с того, что, так сказать, “дано”. Опираясь на труды западных и отечественных исследователей, обозначим основные отправные моменты, которые мы будем учитывать в дальнейшем.

Постмодернизм зародился на Западе во второй половине XX века. Его родина - США, однако теоретическая разработка этого явления началась в западной Европе. По свидетельству В.С.Малахова [Современная западная философия 1991: 238], сам термин sporadически употреблялся еще в 1917-ом году, но широкое хождение он получил только в 1960-е, а статус понятия обрел в 1980-е. Буквально “постмодернизм” означает “после модерна”, то есть “после современности”. Но понятие “современность” относительно, оно не имеет четкого определения. Некоторые исследователи постмодернизма даже полагают, что он существовал всегда, но лишь санкционировался в определенные эпохи. В связи с этим неудивительно, что постмодернистские приметы порою усматривают то в пьесах Шекспира, то в пушкинском романе в стихах “Евгений Онегин”, который литературоведы и критики полушутя-полусерьезно называют первым постмодернистским романом, то в экспериментах авангарда начала XX века.

Постмодернизм – это, прежде всего, *особое мировосприятие*, в основе которого лежит осознание относительности всех истин, исчерпанности ресурсов разума, скептицизм, тотальный плюрализм, принципиальная установка на открытость, размывание всех границ и ограничений, отмену всех табу.

По общему признанию, постмодернизм обнаруживает себя как мультикультурный феномен. Как заметила И.С.Скоропанова, “в политологии это выражается в переориентации на постутопизм, в философии – в утверждении постнеклассических идей и концепций, в этике – в отрицании морального универсализма, в эстетике – в отказе от нормативности, в художественной жизни – в тенденции к выходу за границы, совмещении несовместимого” [Скоропанова 2001: 11].

Одновременно *постмодернизм* можно рассматривать и как определенную *стадию развития мировой культуры*. Он является порождением мирового общецивилизационного кризиса второй половины XX века. Следует назвать две основных предпосылки постмодернизма.

Во-первых, это исторические катастрофы первой половины XX века: мировые войны, атомные взрывы. Они принесли с собой девальвацию гуманистических ценностей, кризис веры в любые авторитеты, в исторический прогресс. Прежний мир, недавно казавшийся разумным, способным изменяться к лучшему, мир, основанный на прочном нравственном и культурном фундаменте, рухнул. И человек утратил нравственный компас, веру в идеалы, способность четко различать, что хорошо, а что плохо, где верх, а где низ. Жизнь, кажется, потеряла смысл, мир распался на фрагменты. В этом катастрофиче-

ском состоянии стало невозможно философствовать с позиций "истины, вечности, красоты и духовности" (Ж.-Ф.Лиотар "Постмодернистский узел").

Во-вторых, ситуация постмодерна явилась следствием определенного уровня развития цивилизации, "дитем" постиндустриального общества, изменившего представления о человеке и его месте, о границах познаваемости мира. Речь, разумеется, идет об экономически развитых странах Европы, Азии и Америки. Термин "постиндустриальное общество" был предложен Дэниелем Беллом – американским социологом, профессором Гарвардского университета, представителем социальной философии. Для такого общества характерны: создание экономики услуг, доминирование слоя научно-технических специалистов, центральная роль теоретического знания как источника нововведений и политических решений в обществе, создание "интеллектуальной" техники и т.п. В итоге происходит смещение зоны противоречий с социально-классовых отношений в область взаимодействия индустриального и постиндустриального секторов экономики, культуры, общественной жизни. Все это способствует формированию новых жизненных ценностей, ориентированных на деидеологизацию, толерантность, отсутствие черно-белой гаммы в оценках, осознание сложности мира, невозможности его осмыслить через жесткие оппозиции: друг-враг, хорошо-плохо, можно-нельзя, правило-исключение и т.п.

Кроме того, в постиндустриальном обществе, благодаря разветвленной системе средств массовой информации – радио, телевидение, компьютерная сеть, рождается цивилизация компьютеров и масс-медиа; происходит срастание техники и произведений искусства (кино, художественная фотография, аудио- и видеозаписи). Гуманитарные научные знания – философия, филология, семиотика, культурология – также непосредственно взаимодействуют с художественным творчеством, что приводит к созданию симбиоза науки и искусства. Филологические знания вошли в личный опыт многих авторов. Результатом изменения места культуры в постиндустриальном обществе явилось то, что феномен искусства утратил свою чистоту. Отныне уже трудно говорить о художественном процессе как об оригинальном, неповторимом творческом деянии, порождающем новый смысл. Безграничные возможности развития науки, технического воспроизводства ведут к тому, что существование искусства в прежнем его "классическом" варианте становится сомнительным. В обществе, где возможно клонирование человека, "клонированные" произведения никого не могут удивить.

И.С.Скоропанова, рассуждая о специфике постмодернистской культуры, обращает внимание на разноголосицу в оценках западными учеными этого явления [Скоропанова 2002: 34-38]. Так, французский социолог Жан Бодрийяр непримирим к культуре постмодерна. Для него неприемлема сама переориентация культуры на знаковое моделирование вместо непосредственного отражения жизни, "процессия симулякров". Он рассматривает подмену реальности мнимостями как отражение сознательных или бессознательных желаний членов индустриального массового общества. Причем, по его мнению, особенно опасно, что подобная симуляция охватила все сферы жизни. Другой французский социолог, профессор философии Жиль Липовецки делает акцент на позитивных аспектах постмодернистской культуры. "Дух времени – в разнообразии, фантазии, раскованности; стандартное ... перестает быть хорошим тоном" [Липовецки 2001: 39]. На смену дисциплинарной социализации идет рас-

крепощение личности, гедонистическая персонализация, связанная с нейтрализацией социального пространства и оживлением сферы частной жизни, с разрушением “монолитного модернизма, гигантизма, централизма, жестких идеологий авангарда”. Предлагается жизнь без категорических императивов; она “перетасовывает современные ценности”, “перечеркивает преимущественное значение централизующего начала, размывает критерии истины и искусства, узаконивает самоопределение личности в соответствии с ценностями персонализированного общества, где главное – это быть собой...” [Липовецки 2001: 25]

Непосредственными источниками, определившими философско-эстетическую базу постмодернизма, явились постструктурализм и деконструктивизм, отразившие кризис веры в авторитеты, подвергшие критике любые истины, претендующие на объективность, универсальность. В результате постмодернистская картина мира утрачивает такой признак, как целостность, наличие какого-то стержня, центра, основы. Этот центр может отныне располагаться где угодно, более того, вполне реально существование многих равноправных центров. Мир невозможно и систематизировать, ибо критериев систематизации либо не существует, либо их бесконечное множество, и все они имеют право на существование. Умберто Эко, семиотик, критик, историк средневековой литературы и автор одного из известнейших постмодернистских романов – “Имя розы”, сравнил истину с капризной женщиной, бесконечно отвергающую своих поклонников. Так он выразил декларируемую постмодернизмом установку на принципиальную множественность истин, ни одна из которых не может быть принята как окончательная.

Поскольку мир не поддается четкому теоретическому осмыслению, формируется мышление, которое не оперирует устойчивыми понятиями: целое-часть; мужское-женское; запад-восток; капитализм-социализм. В культурно-эстетическом плане постмодернизм стирает грань между прежде самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания: высоким искусством и массовой литературой. Рождается концепция действительности, лишенной логики и смысла, представляющей собой конгломерат случайностей. Ориентируясь на учение физика И.Пригожина о саморегуляции хаотических систем, постмодернисты выдвигают понятие хаосмоса, объединив в одном слове противоположности – хаос и космос.

В оценках преобладают *тотальный релятивизм и плюрализм без берегов*. Осуществляется деканонизация, относящаяся ко всем канонам и ценностям. По этому поводу Ролан Барт – один из крупнейших представителей французского структурализма, многие идеи которого были положены в основу теории постмодернизма, заявил: “Никаких наградных списков. Никакой критики, ведь критика всегда предполагает некую тактическую цель, социальную задачу, нередко прикрываемую вымышленными мотивами”. Действует принцип абсолютной неустойчивости ни к чему, поэтому можно “все, что угодно, лишь бы не правило (всеобщность, стереотипность, идиолект, затвердевший язык)” [Барт 1994: 471].

Отсюда следует и такая важная особенность мировосприятия, преобладающая в эпоху постмодерна, как *тотальная ирония*. Насмешка возможна над чем угодно, над любыми святынями, она не ведает почтения ни к чему. Этот смех уравнивает святое и грешное, прекрасное и безобразное, Шекспира

и какой-нибудь банальный анекдот. Этот смех не порождает новый смысл, не несет с собой обновление, а разрушает, расшатывает то, что недавно казалось прочным и очевидным в своей непререкаемой правоте. Вместе с тем постмодернистская ирония не просто насмешка: если воспользоваться выражением А.Гениса, это "прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений", одновременного "отнесения их к двум семантическим рядам" [Иностранная литература 1994: 245].

Итак, выше были названы черты постмодернистского мировосприятия, которые активизируются на определенной стадии развития цивилизации. Но если речь идет о совокупности философских и эстетических принципов, проявляющихся в деятельности целого ряда конкретных его представителей, а также группировок, сложившихся в определенную эпоху, следовательно, *мы можем говорить о постмодернизме и как о сложившемся направлении в философии, искусстве и науке.*

Одним из основополагающих философско-эстетических постулатов этого направления является *восприятие мира как текста*. Для постмодернизма характерно отношение к освоению мира как к освоению слов, понимание невозможности осознать до конца сущность действительности, обнаружение в ней новых взаимоисключающих смыслов. Возникает впечатление текстового хаоса, за пределами которого ничего нет. По словам Р.Барта, невозможно "построить жизнь за пределами некоего бесконечного текста, будь то Пруст, ежедневная газета или телевизионные передачи: книга творит смысл, а смысл, в свою очередь, творит жизнь" [Барт 1994: 491]. Реальность текстуализуется. Мир знаков - текстов культуры открывается художнику как единственная реальность. Причем он имеет дело с пустыми означаемыми, с симулякрами, то есть с видимостью реальности, так сказать, с копиями копий. Эти пустые оболочки можно заполнить чем угодно, изменить их форму, функции, значение.

Ситуация усугубляется тем, что художник живет с ощущением, что "все слова уже сказаны". Понимание этого вынуждает автора сознательно переориентировать свою творческую энергию на компиляцию, цитирование, на игру с чужими текстами, эстетический эклектизм. Так постмодернизм закрепляет переход от произведения к "конструкции", от искусства к деятельности по поводу деятельности. Как заметил У.Эко, "каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг" [Эко 1989: 451]. Отсюда закономерен тезис-метафора "смерть автора". Автор утрачивает роль творца, заново создающего мироздание по своим представлениям об истине и красоте. Отсутствие авторской позиции компенсируется растворением голоса автора в используемых дискурсах. Отныне "он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивая их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них..." [Барт 1994: 388]. Основная функция автора сводится к игре.

Творчество превращается в особого рода игру. Казалось бы, это вполне закономерно, ведь искусство и зародилось в процессе игры. Но здесь важно выяснить, каков характер игры. В трудах Йохана Хейзинги были названы многие ее признаки, которым отвечает постмодернистский текст: свободный дух, самоценность, импровизация, театральность, повторяемость, ставка на случайность, риск, шанс и тайна результата, наконец, элемент забавы, весе-

ля, остроумия. Ученый пишет: "игра лежит вне дизъюнкции мудрости и глупости, (...) она точно так же не знает различия истины и лжи. Выходит она и за рамки противоположности добра и зла. В игре не заключено никакой моральной функции" [Хейзинга 1992: 16]. И все же классическая концепция игры отличается от философии игры в постмодернизме. Й.Хейзинга по этому поводу утверждает: "самым существенным признаком всякой настоящей игры, будь то культ, представление, состязание, празднество, является то, что она к определенному моменту кончается. ... Зло нашего времени: игра теперь во многих случаях никогда не кончается (...) произошла контаминация игры и серьезного" [Хейзинга 1992: 272]. Итак, постмодернистская игра не имеет границ. Она приобретает тотальный характер. Это игра ради игры. В связи с этим приобретает особое значение тезис Р.Барта - "удовольствие от текста". Подчинение игровой стихии приносит удовольствие. В этом единственный смысл игры. Поле игры заполняют знаки, слова, цитаты, стили, здесь хаотично перемешано свое и чужое, автор свободно играет с чужими текстами, стилями, словами, а тексты играют с ним. В это пространство вовлекается и читатель. Все пронизано токами диалогичности.

Эстетика постмодернизма определяет и *основные внешние признаки (проявления) постмодернистского текста*. Назову некоторые, наиболее очевидные, бросающиеся в глаза приметы. *Во-первых*, это *полицитатность или даже центонность* (монтаж цитат), являющиеся следствием феномена "уже было", осознания, что все слова уже сказаны, восприятия "мира как текста". При этом текст приобретает театрально-карнавальным характер: принципы масочности, растворения своего в чужом, разрушение границ дозволенного определяют специфику интертекстуальности. *Во-вторых*, это *фрагментарность, часто отсутствие сюжета, который подменяют коллаж, монтаж*, являющиеся конкретным выражением деконструкции и децентрализации, причем соединять и смешивать можно что угодно с чем угодно; прием перечня, каталога как воплощение обезличенности существования. *В-третьих*, отсутствие завершенности, *принципиальная незавершаемость текста* как следствие отсутствия целостности: постмодернистский текст всегда открыт.

Следует также отметить *двухуровневый характер* этого *текста*, который ориентирован одновременно на массового и на элитарного читателя. Если стандартное читательское восприятие ориентирует нас на поиск единого смысла в тексте, то постмодернистский текст конечного смысла не предполагает, напротив, диалог с читателем принципиально настроен на множественность равноправных интерпретаций текста. Самодовлеющим становится сам процесс игры. Она будет тем увлекательнее, чем более широка эрудиция воспринимающего, его способность к угадыванию и узнаванию "чужого" в тексте, к достраиванию смыслов. Этот процесс игры с читателем также не имеет завершения, финала, как и сам постмодернистский текст.

Подводя предварительные итоги, можно резюмировать: постмодернизм – это одновременно и особое мировосприятие, и направление в искусстве, культуре и науке, и стадия развития цивилизации. Однако нельзя ставить знак равенства между постмодернизмом и постмодернистской социокультурной ситуацией: последняя подчиняет себе все, что находится в ее пределах, в том

числе оказывает определенное влияние и на творчество писателей, продолжающих и развивающих классические традиции.

1.2. "РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ": МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Исследователи постмодернизма говорят сегодня о двух его модификациях: западной и восточной, рассматривая в рамках последней и русскую его ветвь. В конце восьмидесятых и начале девяностых годов в российской критике вопрос о постмодернизме в русской литературе был самым обсуждаемым. Тогда многим казалось, что его присутствие ощущается повсюду. На все новое, что не вписывалось в рамки реализма, тут же наклеивался этот ярлык, и таким образом рамки русского постмодернизма часто беспредельно расширялись. В результате размытости критериев оценки произведения одних и тех же авторов нередко получали взаимоисключающие характеристики. Так, творчество Л.Петрушевской рассматривалось как проявление то критического реализма, то натурализма, то постмодернизма, то постреализма. Попытки теоретические положения западных исследователей апробировать на русском материале тоже далеко не всегда оправдывались. И это побуждало исследователей искать национальную специфику, пытаться определить "лица необщее выраженье" "русского постмодернизма". Но тогда зачастую обнаруживались особенности, противоречащие самой сути изучаемого феномена, и вновь представление о русском постмодернизме утрачивало определенность, его контуры размывались.

Сегодня целый ряд критиков и литературоведов посвятили свою деятельность преимущественно изучению этого феномена: А.Вайль и А.Генис, В.Курицын, И.Скоропанова, М.Липовецкий, М.Эпштейн и мн.др. Если говорить не об отдельных статьях, а о солидных монографических исследованиях, то, прежде всего, следует выделить работу *М.Эпштейна "Постмодерн в России" (2000)*. Эта книга писалась с 1982 по 1998 годы, одновременно со становлением самого русского постмодернизма, а ее автор еще в своей статье "После будущего. О новом сознании в литературе", опубликованной в журнале "Знамя" в январе 1991 года, один из первых употребил термин постмодернизм по отношению к отечественной культуре. М.Эпштейну принадлежит и появившаяся спустя пять лет в мартовском номере того же журнала за 1996 год статья "Прото-, или Конец постмодернизма", которая подводила предварительный итог "прекрасной эпохе и смутно обозначала перспективу следующей" [Эпштейн 2000: 11 (в дальнейшем при ссылке на данное издание в квадратных скобках указываются только цитируемые страницы)]. Статьи М.Эпштейна и составили основу его монографии. В ней ученый выдвигает оригинальную концепцию конца Нового времени и соотношения постмодернизма с коммунизмом, модернизмом, экзистенциализмом. Понятие постмодерна автор расценивает как ключ к всеобъемлющей периодизации всемирной истории. По его мнению, "постмодерн, в самом общем смысле, - это четвертая большая эпоха в истории западного человечества, которая следует за Новым временем" [7] (ему, в свою очередь, предшествуют древность и средние века). "Модернизм является последним, завершающим периодом Нового времени (более частные деления внутри модернизма включают символизм, футуризм, сюрреализм, экзистенциализм и т.д.)" [7]. М.Эпштейн справедливо утверждает, что следует делать различие "между "постмодерностью", большой, много-

вековой эпохой, следующей после Нового времени, - и "постмодернизмом", первым периодом постмодерности, который следует за модернизмом, последним периодом Нового времени" [7]. Но, в отличие от большинства исследователей, утверждающих, что постмодернизм возник вначале на западе и только затем появился в русской культуре, М.Эпштейн полагает, что развитие постмодернизма шло в обратном направлении: из России на запад. Он считает, что "предпосылки Нового времени (рационализм, гуманизм, индивидуализм, развитие науки и просвещения и т.д.) всегда были выражены в России слабее, чем в европейских странах, да и само Новое время, начавшееся с петровских реформ, на несколько веков запоздало по сравнению с европейским и явилось как его отражение и повтор. Отсюда черты преждевременной постмодерности, которые сопутствуют русской культуре чуть ли не с начала Нового времени, с построения Петербурга как "самого умышленного", "цитатного" города, энциклопедии европейской архитектуры" [8].

Итак, М.Эпштейн выступает с парадоксальным по отношению к общепринятому мнением по поводу истории возникновения постмодерна. "То, что стало сенсационным открытием западного постмодернизма, представляет собой традицию и рутину в тех культурах, где реальность издавна воспринималась как зыбкое понятие, вторичное по отношению к правящим идеям, - утверждает исследователь. - На протяжении всей двухсотлетней петровской эпохи в России происходит накопление и игра знаков Нового времени - "просвещения", "науки", "разума", "гуманизма", "реализма", "индивидуальности", "социальности" - и одновременно их постмодерное передразнивание и опустошение, превращение в симулякр" [9].

Таким образом, М.Эпштейн в своей книге рассматривает российскую постмодерность как "диффузную культурную формацию, которая складывалась внутри Нового времени и предшествовала формированию западного постмодерна" (8). В свете этого утверждения им по-новому объясняется и феномен русского коммунизма - "как раннего, насильственно-форсированного постмодерна, который задним числом должен был решать и задачи запоздалой модернизации. Коммунизм в этой книге определяется как "постмодерн с модернистским лицом" [9].

Ученый называет постмодернизм в России "российско-советским" и уделяет много внимания точкам пересечения соцреализма и постмодернизма, опять-таки в противовес перспективной идее связи соцреализма и модернизма (в частности, авангарда), впервые высказанной Б.Гройсом.

Следующую после соцреализма стадию перехода от модерна к постмодерну в советской эстетике М.Эпштейн обозначает как соц-арт. Это движение совершалось, считает ученый, от 1950-х г.г. (Лианозовская группа) до 1970-х, то есть до выдвижения программного соц-арта в работах Виталия Комара и Александра Меламида, Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Дмитрия Пригова. М.Эпштейн утверждает, что соц-арт "унаследовал основные, "родовые" черты социалистической эстетики, такие как любовь к идеям, схемам, концептуальным обобщениям, сознательную цитатность и вторичность" [81]. Исследователь не ставит знака равенства между соц-артом и постмодернизмом, он отдает себе отчет в том, что "постмодернизм объемлет множество разных художественных направлений" [83], и все-таки, по выражению М.Эпштейна, соц-арт "в особых отношениях с постмодернизмом, (...) как родовая пуповина, со-

единающая российский постмодерн с коммунизмом, из недр которого он появился на свет” [83].

Свою концепцию российско-советского постмодернизма автор затем демонстрирует на конкретном анализе произведений А.Синявского, И.Кабакова, Вен. Ерофеева, Т.Кибирова, а также отдельных направлений современной отечественной литературы: метареализма, концептуализма, соц-арта, арьергарда.

Отдавая дань уважения масштабности осуществленного М.Эпштейном проекта, его новаторской смелости и остроумию, все же нельзя не видеть уязвимые места этой теории. Так, нельзя отрицать огромной значимости идей Просвещения, категорий “мудрости”, “разума” для русской культуры 18-го века; не признавать роли идей гуманизма, определивших характер развития русской культуры 19-го и начала 20-го века, вообще нельзя забывать об учительской традиции в понимании роли художника, творца, уходящей своими корнями еще в древнерусскую литературу. Следовательно, вряд ли правомерно утверждение о том, что ростки эпохи постмодерна в России “прорастают” уже в петровские времена. Также нельзя не замечать, что соц-реализм противоречит постмодернизму в главном – как искусство канона, идеологической догмы, жесткой централизации противостоит децентрализации и деканонизации, размыванию всех границ, принципиальной плюралистичности, множественности равноправных истин, составляющих основу постмодернистского мировосприятия. Следовательно, ключевой тезис концепции М.Эпштейна о родстве этих противоположностей представляется не вполне оправданным.

Среди монографий отечественных литературоведов, в которых рассматривается специфика русского постмодернизма, хотелось бы особо выделить работу М.Липовецкого *“Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики”* (1997). Ее автор одним из первых применил к постмодернистским новациям в русской литературе категориальный аппарат исторической поэтики, с тем, чтобы прояснить теоретическую логику существования этого направления. В его книге определяется постмодернистская парадигма художественности. Опираясь на труды западных и отечественных исследователей, М.Липовецкий уточняет различия между модернизмом и постмодернизмом, их конкретные проявления в таких свойствах поэтики, как: интертекстуальность, игра, диалогизм, которые “уже присутствовали в модернизме, но только в постмодернизме выдвинулись на роли принципов художественного миромоделирования” [Липовецкий 1997: 47 (в дальнейшем при ссылке на данное издание в квадратных скобках указываются только цитируемые страницы)]. Ученый приходит к совершенно справедливому заключению, что постмодернизм – это переходная художественная система, механизм действия которой характеризуется определенной стратегией диалога с хаосом. В целом, работа М.Липовецкого отличается концептуальностью, аргументированностью суждений и при этом отсутствием категоричности, совершенно недопустимой в разговоре о таком явлении, как постмодернизм. Привлекает и то, что автор стремится в своем исследовании идти от конкретного художественного опыта к теоретическим обобщениям, а не наоборот.

Каждая художественная система характеризуется особым типом целостности. Но постмодернизм, как известно, противится целостности. М.Липовец-

кий делает попытку разрешить это противоречие. Изучая феномен русского постмодернизма, он выдвинул следующую гипотезу: "Художественная целостность, рождающаяся на этой почве, может носить только взрывчатый характер: интенция к моделированию хаоса и поиск "ризом" и "рассеянных структур", скрытых внутри хаоса и преобразующих его в хаосмос, основана на изначально противоречивом понимании хаоса, воспринимаемого и как опровержение всех и всяческих порядков, и как форма парадоксального выживания старых и рождения новых культурных систем. Постмодернистская целостность постоянно балансирует между соблазном универсальной культурной телеологии, некоего метаязыка, способного подчинить себе хаос многообразных культурных языков, звучащих одновременно, с одной стороны; и упоением хаосом как высшей манифестацией свободы от каких бы то ни было культурных или онтологических рамок, с другой стороны" [Липовецкий 1997: 43-44].

Данная гипотеза представляется в целом справедливой, если вести речь в самом общем плане о специфике современной отечественной литературы, в которой, действительно, происходит сложное взаимодействие модернистских и постмодернистских тенденций, определяемое М.Липовецким как диалог с хаосом. Но эта гипотеза все же слабо помогает в определении чистоты феномена русского постмодернизма. Нельзя не заметить, что в процессе конкретного анализа произведений она обнаруживает свою неустойчивость, словно "взрывчатый характер" изучаемого феномена переходит и на саму научную концепцию М.Липовецкого, поэтому, когда речь в монографии доходит до исследования конкретных механизмов диалога с хаосом в современной русской литературе, граница между модернизмом и постмодернизмом вновь размывается. Ученый вынужден признать, что русский постмодернизм продолжает, а не опровергает модернистскую традицию [Липовецкий 1997: 315]. Но тогда становится непонятно, в чем же его специфика, почему это не новая модификация модернизма, а иное явление?

М.Липовецкий и сам утверждает, что испытание культуры смертью, которая рассматривалась им как миромоделирующий метаобраз русского постмодернизма, доказало безупречность гуманизма [Липовецкий 1997: 317], поэтому "русский постмодернизм", едва определившись как направление, уже в начале 1990-х годов переживает кризис, а отечественная проза "возвращается к гуманистическому измерению реальности", выраженному в постреализме [Липовецкий 1997: 311]. Поскольку в работе М.Липовецкого исследовались "Москва-Петушки" Вен.Ерофеева, "Пушкинский дом" А.Битова. "Школа для дураков" С.Соколова, рассказы Т.Толстой, В.Пьецуха, возникает вопрос: неужели в этих произведениях "гуманистическое измерение реальности" отсутствует и к нему русская проза пришла только в начале 1990-х?

М.Липовецкого возмущает, что в работах исследователей русского постмодернизма (М.Эпштейна, М.Ямпольского, Б.Гройса) "все обобщения выводятся из работ Пригова, Рубинштейна, Сорокина, Кабакова, Булатова и, собственно, все. У Соколова берется только "Палисандрия", но никогда – "Школа для дураков" и "Между собакой и волком". Но М.Липовецкий сам дает ответ на вопрос "почему?": "Да потому, что во всех этих концепциях предпринимается попытка перенести логику западного (европейского и американского) постмодернизма на русскую культуру. На Западе постмодернизм рождается из процесса деконструкции монолитной, высоко иерархизированной культуры мо-

дернизма, канонизированного авангарда. У нас эквивалентом такого культурного монолита становится соцреализм – следовательно, к постмодернизму относится только искусство рефлексии на руинах соцреализма, то есть концептуализм и соцарт” (300). Но нельзя забывать, что развитие так называемого “русского постмодернизма” происходило еще и на волне возвращения отечественному читателю “задержанного модернизма”. Возможно, поэтому произведения Вен. Ерофеева, А.Битова и даже С.Соколова, которые рассматривает в своей работе М.Липовецкий, свидетельствуют об их пограничном положении. Вопрос, можно ли их со всей определенностью называть классикой русского постмодернизма, представляется спорным, так как в этих произведениях слишком ощутима тоска по гуманистическим ценностям, по мировой культуре. Хотя герои и вступают в “диалог с хаосом”, высокое все же не дискредитируется окончательно, потребность в идеале остается.

Обозначенные выше вопросы и возражения по поводу концепции М.Липовецкого ни в коей мере не умаляют достоинств анализируемой монографии. Опубликованная около десятка лет назад, она до сих пор остается одним из лучших, наиболее авторитетных исследований современной отечественной литературы.

Вслед за М.Липовецким попытку осмысления русского постмодернизма предприняла *И.С.Скоропанова*, автор первого учебного пособия “*Русская постмодернистская литература*” (М, 1999). Исследовательница сделала попытку систематизировать литературный материал и определить основные стадии становления русского постмодернизма: 1) период становления (конец 60-х-70-е гг.); 2) утверждение в качестве литературного направления, противостоящего тоталитарному искусству (конец 70-х-80-е гг.); 3) период легализации, выход на авансцену (конец 80-х-90-е гг.). Однако хронологический принцип все же мало помогает достижению поставленной И.П.Скоропановой задачи – выявлению специфических черт русского постмодернизма. Очевидна условность выделенных исследовательницей этапов. В итоге конкретный анализ в основном сводится к “интерпретации прославленных и малоизвестных постмодернистских произведений”.

В другой своей работе - монографии “*Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*” (СПб, 2002) И.С.Скоропанова избирает иной принцип организации материала. Уже само ее заглавие свидетельствует о том, какие аспекты автор выделяет в качестве приоритетных. Впрочем, в новой работе исследовательница не отказывается и от хронологического принципа, выделяя ранний и зрелый постмодернизм. Но здесь эти явления рассматриваются не столько как временные этапы, сколько как две модификации постмодернизма, первая из которых отличается большим вниманием к сфере сознания, а вторая - к коллективному бессознательному. И.С.Скоропанова справедливо полагает, что в русской литературе преобладают произведения, написанные с опорой на принципы раннего постмодернизма. Вместе с тем, исследовательница утверждает, что русский постмодернизм постепенно становится все более разнообразным, со все большей определенностью выявляет свою национальную специфику. В монографии дается классификация основных модификаций и течений русского постмодернизма, в зависимости “от конкретных задач, круга рассматриваемых проблем, индивидуальных склонностей писателей”, избранного ими типа “моделирования гиперреально-

сти". Однако, когда речь идет о современном литературном процессе, то есть о живом, подвижном, изменчивом явлении, вряд ли уместны какие-либо жесткие схемы, это ведет к ненужной категоричности. Конечно, стремление дать имена новым явлениям вполне закономерно, но слишком велика вероятность, что вновь нареченное уже завтра "изменит облик свой" и свеженький термин окажется лишь пустой оболочкой. И.С.Скоропанова, видимо, так не считает и, "отталкиваясь от классификации постмодернизма, представленной в книге Надежды Маньковской "Париж со змеями" (Введение в эстетику постмодернизма)", выделяет: нарративный; лирический; лирико-постфилософский; шизоаналитический; "меланхолический" модификации постмодернизма в русской литературе, а также следующие течения в нем: соц-арт, концептуализм, мета-реализм [Скоропанова 2002: 57-58]. Примечательно, однако, что подобная классификация не стала основой композиции и конкретного анализа произведений в монографии И.С.Скоропановой. Исследовательница полагает, что важнее изучение философии русского постмодернизма, она рассматривает новые модели мышления и их художественные адекватности, а также новые концепции человека, истории, общества, культуры, природы и средства их воплощения в творчестве русских постмодернистов. Но при этом выяснение философии русского постмодернизма в основном сводится к озвучиванию важнейших постулатов западной теории, которые подтверждаются анализом текстов русских писателей. Речь идет о смерти Бога и смерти автора, о множественности истин, исчезновении Истины-Центра, об отношении к миру как к тексту, оперировании симулякрами, создании гиперреальности и т.п.

И все-таки следует отметить, что именно И.С.Скоропанова сделала первые шаги в плане выяснения национальной специфики русского постмодернизма. Нельзя не согласиться с ее утверждением, что "на Западе постмодернизм явился "культурным продуктом" (Ю.Хабермас) эпохи постмодерна", а "в славянских странах он возник как ее предтеча, закладывая духовные основы нового миропонимания. И зародился он "за закрытыми дверями" самостоятельно, выражая "пробивавшуюся из-под глыб" потребность в детоталитаризации общественных структур и сознания, культурной открытости, плюрализме" [Скоропанова 2002: 56]. Нельзя также не признать справедливость утверждения исследовательницы, что по "отношению ко всему массиву современной русской литературы постмодернизм – своеобразное западничество, свидетельство приверженности новой модели культуры и цивилизации".

Сравнивая русский постмодернизм с американским и западноевропейским, в качестве специфических его особенностей И.С.Скоропанова выделяет следующие: "большую степень политизированности; использование в качестве одного из деконструируемых языков языка социалистического реализма / лже-соцреализма, рассматриваемого как язык массовой культуры; особое пристрастие к таким модификациям постмодернизма, как лирический и "меланхолический" постмодернизм, и к таким его течениям, как соц-арт и концептуализм; приверженность к юродствованию; склонность к крайностям (...); исторический пессимизм; манифестацию "через радикальные, подчеркнута эпатажирующие приемы" [Скоропанова 2000: 63]. В этой характеристике, при всей справедливости ряда положений, также нельзя не заметить чрезмерной категоричности, стремления все разложить по полочкам. Позже я еще вернусь к этому определению, пока же хотелось бы выразить солидарность с мнением

другого исследователя – Н.Н.Кякшто: “постмодернизм для русской литературы термин “поисковый”, в чем-то условный, но вместе с тем принципиально важный” [Русская литература XX века 2002: 309].

Итак, в чем же значимость самого термина постмодернизм для русской литературы? Чтобы ответить на этот вопрос, придется сделать небольшой экскурс в прошлое. Как известно, нашей литературе с древнейших времен была свойственна учительская функция. В течение веков книга воспринималась читателями как учебник жизни в самом высоком значении этого слова. Основная миссия писателя понималась как служение (Богу, государству, народу). На искусство возлагалась задача формирования сознания читателя, создания определенного нравственного климата в обществе. В связи с этим долгое время литература в России выполняла не вполне свойственные ей функции: философии, религии, психологии, истории. Писатель сознавал себя учителем в школе для взрослых. Он обращался к серьезнейшим нравственно-философским проблемам, исходя из того, что ему известна некая истина жизни, и художник стремился поделиться ею с читателем. В советский период, когда в результате жесткой идеологической цензуры ни философия, ни история, ни психология, ни религиозная мысль не могли развиваться свободно, литература тем более вынуждена была выполнять их функции. Эту позицию художника четко и афористично выразил Е.Евтушенко: “Поэт в России больше чем поэт”.

Начиная с конца 1980-х годов, когда свобода слова стала реальностью, происходит дифференциация функций литературы. Она утрачивает монопольное положение выразительницы духовной сферы общественного сознания. Обрели право на существование развлекательная, информативная, игровая функции литературы. Утверждается понимание того, что служение не единственное предназначение писателя, что он ничего и никому не должен, что “у него никакой роли нет, кроме одной: писать хорошо” (И.Бродский). Распространению такого понимания во многом способствовало возвращение ранее задержанных произведений Серебряного века, русского зарубежья (особенно публикация романов В.Набокова и поэзии И.Бродского), выход из подполья отечественного эстетического андеграунда, знакомство с прозой Борхеса, У.Эко, других писателей Запада и Востока, чье творчество связано с постмодернизмом.

В связи с этим неудивительно, что так называемый “русский постмодернизм” своей открытостью мировой культуре продемонстрировал тоску по ней и реальность выхода из изоляции, а также переживание своего отставания от мировой эстетической практики” [Русская литература XX века 2002: 309-310]. Но эта тоска по мировой культуре противоречит “классическому” постмодернистскому релятивизму, присущему ему размыванию любых ценностных критериев, и вновь убеждает в условности термина “русский постмодернизм”, требует осторожности при его употреблении.

Развивая идею М.Липовецкого, Н.Н.Кякшто справедливо утверждает, что на русской почве в самом термине “постмодернизм” отчетливо слышится “память о модернизме Серебряного века, почтительное признание важности его уроков и открытий при решительном отталкивании, разрушении и демифологизации модернистских философских и эстетических утопий. Имена и даже образы Н.Бердяева, Н.Федорова, В.Брюсова, В.Соловьева, осколки, об-

рывки модернистских учений и текстов подвергаются пародированию в произведениях А.Жолковского, Вик. Ерофеева, В.Пелевина и других. Тем не менее постмодернизм протягивает руки русскому модернизму, как бы замыкая круг развития русской культуры в XX веке. Писатели видят в модернистах своих предшественников, пытаются восстановить прерванную и разрушенную революцией и Советской властью органику русской литературы" [Русская литература XX века 2002: 310].

А теперь вновь вернемся к определению И.С.Скоропановой "опознавательных примет" русского постмодернизма. В частности, остановимся на, казалось бы, вполне очевидном: политизированность, использование в качестве одного из языков деконструкции языка социалистического реализма, штампов и клише из работ классиков марксизма-ленинизма, действительно, присущи многим постмодернистским произведениям отечественных авторов. Это связано с крушением тоталитарной системы, с деконструкцией советского мифа. Но в самом обращении писателей к болевым точкам нашей истории нередко проявляется оценочный момент. Он ощущается не только в "Пушкинском доме" А.Битова, но и в "Русской красавице" Вик. Ерофеева, "Душе патриота ..." Е.Попова, в повестях "Великое кня..." и "Пробег про бег" В.Нарбиковой, в "Школе для дураков" Саши Соколова, да и во многих других. Между тем, постмодернистская позиция не приемлет этого болевого акцента, ибо не знает почтения ни к каким истинам, не желает давать никаких оценок. Зато в произведениях отечественных концептуалистов, таких, как В.Сорокин, Д.Пригов, мы увидим именно самоценную игру со знаками советской цивилизации, своего рода парад симулякров. Следовательно, говоря о такой особенности русского постмодернизма, как политизированность, необходимо учитывать различия в авторских подходах к советскому мифу

Объектом деконструкции в произведениях так называемого русского постмодернизма является не только советский миф, но и классическая литература, понимаемая как своего рода памятник. Новая литература подвергает насмешке учительский комплекс, вечную жажду дать определенные ответы на знаменитые русские вопросы: "кто виноват?" и "что делать?" В этом смысле показательно, что в названиях многих произведений выносятся классические образы: "Пушкинский дом" А.Битова, "Серафим" Т.Толстой, "Кавказский пленный" В.Маканина, не говоря уже о пародийных ремэйках вроде "Чайки" Б.Акунина или "Накануне накануне" Е.Попова и т.п. Деконструкции подвергаются национальные мифы о писателе, о литературе, о читателе, миф о русском интеллигенте. Мы наблюдаем игру со стилями русской классики во многих произведениях Вен.Ерофеева, Т.Толстой, Л.Петрушевской, В. Пелевина, В.Сорокина, и др. Все это очень разные творческие индивидуальности, соответственно, и игра выполняет в их произведениях различные функции. Если в одном случае это "игра при свете совести", то в другом – игра ради игры. Это тоже необходимо учитывать, когда мы размышляем об их отношении к постмодернизму.

Если вести речь о специфике русского постмодернизма, о его переходном характере, нам представляется, особенно важно обратить внимание на характер его диалога с классикой, на его взаимоотношения с художественными моделями, ориентированными на воссоздание и пересоздание действительности.. Следует учитывать, что "русский постмодернизм" легализовался

на рубеже 1980-90-х годов, когда в России сложилась кризисная социокультурная ситуация. Страна переживала кризис мировоззренческий, ибо рухнула прежняя, сложившаяся в советскую эпоху система ценностей, кризис гуманистического сознания как отражение духовного состояния общества, кризис культуры; преобладала философия разочарования, трагического скептицизма. В этой ситуации можно усмотреть черты, характерные для эпохи постмодерна. Неудивительно, что хаотическая, абсурдная, лишенная логики и смысла картина мира, предстающая во многих отечественных произведениях, воспринимается как воплощение вполне реального абсурда жизни. Этим, в частности, можно объяснить и интерес современных авторов к маргинальным сторонам жизни и к маргинальному герою. Данные обстоятельства позволяют поставить вопрос о связи "русского постмодернизма" и реализма.

Но еще более правомерна постановка вопроса о связи "русского постмодернизма" с художественными моделями, ориентированными на пересоздание действительности (модернизмом, романтизмом, сентиментализмом, барокко). Недаром почти все исследователи обратили внимание на то, что в современную русскую литературу вошел юродствующий герой. Как известно, шутство юродивого представляет собой трагический вариант смеха. Юродивый на Руси – безумец, обладающий даром прорицателя. Его страдания содержали в себе напоминание о муках Христа. Юродивому присущи кротость, смирение и одновременно молчаливый протест против погрязшей в грехе жизни. Тоска по идеалу, протест против отвратительной обыденности, в каких бы формах они ни выражались, убеждают нас в том, что мы встречаемся в современной отечественной литературе не с абсолютным релятивизмом: там, где постмодернист должен бы воскликнуть: "Не верю! – слышится, - Хочу верить! Тоскую по вере!"

Подводя итог, вновь перечислим особенности "русского постмодернизма", противоречащие философии постмодернизма "классического": 1) абсурдность картины мира как отражение реального абсурда жизни; 2) равнодушие к социальной проблематике, политизация как следствие деконструкции советского мифа; 3) особое отношение к гуманистическим ценностям, отсутствие релятивизма "без берегов", тоска по вере, по идеалу; 4) пристрастие к специфическому типу героя, продолжающему линию древнерусского юродивого; 5) связь с культурной традицией по принципу притяжения-отталкивания, отсюда - особый характер игры: "игра при свете совести", поиск "последнего слова", продолжение русской культурной традиции через диалог-спор; 6) связь экспериментов в области формы и нравственно-философских исканий.

В каждом конкретном случае при анализе произведения следует различать использование постмодернистских приемов построения текста (они не обязательно свидетельствуют о принадлежности их автора к постмодернизму) и специфику авторской концепции (она может не только выражать постмодернистскую картину мира, но и противоречить самой ее сути).

РАЗДЕЛ 2. МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И ПОСТМОДЕРНИЗМОМ

2.1. ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ МОДЕРНИЗМ? У ИСТОКОВ "НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ": ВЕН.ЕРОФЕЕВ, А.БИТОВ

2.1.1. Игра в Бога или переживание трагедии богооставленности? Поэма Вен. Ерофеева "Москва-Петушки" (1969-1970, опубл. 1988-1989)

Текст, возникший на стыке двух эпох: бого- и правдо-искательства и начала новой "игровой" эпохи русской литературы.

Множественность "ключей" к прочтению поэмы, непропорциональность однозначной интерпретации.

"Реалистический ключ" в двух его вариантах: "гоголевском" и "некрасовско-платоновском" - сюжет поэмы как картина абсурда российской действительности, мира "мертвых душ"; как извечного пути русского правдоискательства, вариант "путешествия с открытым сердцем".

"Сентименталистский ключ" (традиции "Сентиментального путешествия" Л.Стерна и "Путешествия из Петербурга в Москву" А.Радищева): актуальность не внешнего, а внутреннего сюжета, путешествия чувствительного сердца. Приметы сентименталистского героя в Веничке. Культ чувствительности и жанровая специфика поэмы: проникновение поэтического начала в прозаический текст.

"Модернистский ключ": богооставленность действительности, воспринятая как данность; стремление постигнуть и воплотить знание о сверхреальности, путешествие в мире культуры. Широта культурного поля поэмы.

Внешние признаки постмодернизма: нарушение эстетических и нравственных "табу", использование библейских тем в "недопустимом" контексте; широкое использование разнообразных форм игры, столкновение различных культурных кодов. Вовлечение читателя в игровое поле. Фрагментарность текста. Многомерность его жанровой структуры.

Парадоксальный синтез христианской картины мира и постмодернистского "антуража". Отсутствие дискредитации высокого, хотя и предстоящего в "низовом" его проявлении.

Своеобразие героя - "двойника автора", повествователя и основного участника действия: инфантильность и наивность сочетается с присущим ему восприятием мира как текста. Близость героя типу юродивого, олицетворяющего собой трагический вариант смехового мира. Пьянство Венички как самоизвольное мученичество. Функции христианских реминисценций в поэме.

Специфика организации времени и пространства в поэме с точки зрения христианского интертекста: соотношение пути героя со страдальческим путем Христа; Петушки - синоним рая, Кремль - ада; время действия - пятница, 13-ое; превращение линейного пространства в пространство замкнутого круга. Активизация трагических мотивов Евангелия по мере развития действия. Ассоциативная связь убийц Венички с римскими легионерами, казнившими Христа.

Смерть героя как поглощенность Хаосом, как следствие того, что впустил его в свою жизнь, слишком близко приблизился к нему.

Литература

Васюшкин А. Петушки как Второй Рим? / А.Васюшкин // Звезда.- 1995.- №12.

Верховцева-Друбек Н. "Москва-Петушки" как *parodia sacra* / Н.Верховцева-Друбек // Соло.- 1991.- №8.

Генис А. Благая весть // Генис А. Иван Петрович умер.- М.: Новое лит. обозрение. – 1999.

Живолупова Н.В. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева / Н.В.Живолупова // Человек.- 1992.- №1.

Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования / А.Зорин // Новый мир.- 1989.- №5.

Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом / М.Липовецкий // Знамя.- 1992.- №8.

Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Липовецкий.- Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. – С.156-176.

Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева / О.Седакова // Дружба народов.- 1991.- №12.

Скоропанова И.С. Карта постмодернистского маршрута: "Москва-Петушки" Венедикта Ерофеева // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. - М.: Флинта: Наука, 1999.

2.1.2. Деконструкция памятника или Игра "в классики"? "Пушкинский дом" Андрея Битова (нап.-1971, опубл. 1987-1990)

Ощущение исчерпанности культурной эпохи 60-х и необходимость поиска новых форм. Деконструкция литературного мифа, роман как "антиучебник русской литературы" (А.Битов). Стремление преодолеть превращение русской литературной классики в музей, а ее творцов и героев - в его экспонаты. Значение образа разоренного музея. Игра как основной структурообразующий принцип.

Многоплановость игровых значений заглавия: Пушкинский дом как академический институт, сыгравший свою роль в создании литературного мифа; имя Пушкина как знак русской культуры, необходимость возвращения живого смысла имени, недопустимость поглощения его "музеем"; многозначность интерпретации пушкинской темы дома (уклад, традиция и литература как "дом" для русского писателя); ассоциативная связь заглавия с образом и темой Петербурга, заданность культурного временипространства романа. Отсылочный характер заглавия ("Пушкинский дом" А.Блока). Цитатность как один из важнейших принципов организации художественного мира романа. Его очевидная литературоцентричность. Функции игры с цитатами.

"Пушкинский дом" как "филологический роман". Специфичность роли автора в тексте: комментатор происходящего; исследователь процесса творчества; рефлексия над собственным текстом. "Автолитературоведение" (В.Курицын) как особенность композиции и стиля произведения. Вариативность повествования, наличие нескольких версий сюжета, принципиальная открытость, незавершенность финала, комментарии к роману как следствие отказа от завершенности авторской позиции.

Филологическая игра: использование языков различных жанров (психологического, философского романов, семейно-бытовой хроники, научной статьи); сближение героев романа с определенными литературными типами, сложившимися в русской классической литературе (лишнего человека, "героя нашего времени", маленького человека, "мелкого беса"); использование классических сюжетных "ходов" (ситуации испытания любовью, дуэли). Наполнение классических схем и образов новым смыслом.

Своеобразие системы образов: Дед, Отец и Сын Одоевцевы - образы-знаки различных историко-культурных эпох. Процесс перерождения подлинной интеллигентности, которая предполагает внутреннюю свободу, нравственный багаж, в интеллектуализм, не предполагающий этих качеств. Интерес автора к деформациям души под влиянием системы, к последствиям этого процесса. Прием двойничества в системе образов романа (Лева Одоевцев - "бес" Митишатъев).

Принципы реализма, модернизма, постмодернизма в романе "Пушкинский дом". Влияние Пушкина, Достоевского, В.Набокова, М.Пруста.

Литература

Берг М. Виктор Ерофеев и Андрей Битов // Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. - М.: Новое лит. обозрение, 2000.

Карабчиевский Ю. Точка боли / Ю.Карабчиевский // Новый мир. - 1993. - №10.

Курицин В. Отщепенец: Двадцать пять лет назад закончен роман "Пушкинский дом" / В.Курицин // Лит. газ. - 1996. - 5 июня. - №23.

Липовецкий М. Разгром музея: поэтика романа А.Битова "Пушкинский дом" / М.Липовецкий // Новое литературное обозрение. - 1995. - №11.

Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Липовецкий. - Екатеринбург: Урал. гос. пед ун-т, 1997..

Новиков В. Тайная свобода / В.Новиков // Знамя. - 1988. - №3.

Скоропанова И.С. Классика в постмодернистской системе координат: "Пушкинский дом" Андрея Битова // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. - М.: Флинта: Наука, 1999.

2.2. ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ: РОМАНЫ САШИ СОКОЛОВА

Органичный синтез опыта русской классической культурной традиции, эстетики модернизма и постмодернистских приемов письма в первых романах С.Соколова: "Школа для дураков" (1973, опубл. - 1976 (в США), 1989 (в России) и "Между собакой и волком" (1979, опубл. - 1980 (в США), 1989 (в России)). Продолжение культурной ветви русского юродства. Убожество героев как свидетельство их избранничества, приобщенности к вечному.

"Школа для дураков". Мир, увиденный сквозь призму шизофренического сознания подростка. Форма потока сознания как способ передачи раздвоенного сознания героя, переплетение сознания и подсознания. Ослабление событийности сюжета. Значимость сквозных мотивов. Относительность времени и пространства, границы между живым и мертвым, отсутствие "реальных точек отсчета".

Размывание грани между воображаемым и реальным. Поэтичность воображаемого и абсурдность реального мира регламентации и стандарта "школы для дураков". Противопоставление истинности ощущения и восприятия героя ложному пониманию человека как части механизма. Первичность (идеальность) внутреннего мира подростка по отношению к искажающей жизнь условности всего остального мира.

Столкновение героев, связанных с "географией и климатом" (Михеев-Медведев, Вета Акатова, Норвегов, Роза Ветрова) и недругов "погоды и велосипеда" (Трахтенбах-Тинберген, отец героя, директор школы Перилло, учительница литературы Водокачка, психиатр Заузе).

“Между собакой и волком”. Соединение открытий модернизма с традициями русского сказа и фольклора. Взаимосвязь прозаических и поэтических глав произведения.

Философия времени в романе. Смысл названия: размытость границ между явью и сном, реальностью и ирреальным, светом и тьмой. Принцип раздвоения, воплощенный при воссоздании места и времени действия, в системе образов, - реализация идеи Вечности, непрерывности человеческого существования, его замкнутости. Смерть растворяется в бессмертии, конечное в бесконечном. Значимость мифологемы реки. Универсализация времени и пространства.

Философия языка в романе. Язык как главный объект и субъект прозы С.Соколова, основной предмет рефлексии автора и героев. “Ж-буква” - первичная модель стиля, балансирующего “на грани”. Впечатление самостоятельности и самодостаточности языковой стихии. Автор как “инструмент языка” (И.Бродский), часть этой стихии. Расширение языкового пространства за счет максимального раскрытия возможностей языка, его лексических слоев, столкновения прямых и переносных значений, за счет словотворчества, игры с “чужим словом”.

Принципиальная антисюжетность романа. Попытка создания Космоса из хаоса разнородных пластов повествования, поиск связи, соединение несоединимого.

“Палисандрия” как поворот от модернизма к постмодернизму. Ориентация на западного читателя. Воплощение в художественной структуре романа постмодернистских комплексов: ощущения конца истории, феномена “ужебыло”, деконструкции, полицитатности, тотальной иронии и игры. Установка на мистификацию читателя.

Пародийность и цитатность названия романа и его глав. Пародийная многозначность имени и образа героя-повествователя. Герой-гермафродит как выражение идеи невозможности определения и самоопределения человека.

Игра с мифами на уровне сюжета: советским, марксистским, фрейдистским, юнгианским, мифами русской литературы. Воплощение в сюжете идеи отрицания времени.

Жанровая специфика романа как пародии на основные жанры развлекательной литературы (мемуары, исторический, эротический, детективный романы).

Литература

Берг М. Саша Соколов и Борис Кудряков // Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. - М.: Новое лит. обозр., 2000.

Генис А. Иван Петрович умер / А.Генис. - М.: Новое лит. обозр., 1999.

Зорин А. Насылающий ветер / А.Зорин // Новый мир. - 1989. - №12.

Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Липовецкий. - Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. - С.176-196.

Потапов В. Очарованный точильщик: Опыт прочтения / В.Потапов // Волга. - 1989. - №9.

Скоропанова И.С. Русское “deja vu”: “Палисандрия” Саши Соколова // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. - М., 1999. - С. 283-308.

Фридман Дж. Ветру нет указа: Размышление над текстами романов “Пушкинский дом” А.Битова и “Школа для дураков” С.Соколова // Лит. обозрение. - 1989. - №12.

2.3. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИИ НАРБИКОВОЙ

Игра с реалиями культуры и языка - доминанты художественного мира В.Нарбиковой. Установка на игру в названиях ее повестей и романов:

“Видимость нас”; “Пробег - про бег”, “Около эколо”, “Великое кня...”, “Шепот шума”, в выборе имен героев (Чяшяжышын, Отматфеян, Тоестьтолстой, Достоевский, Петрарка и т.п.).

Поток сознания как основная форма повествования. Связь характера языковой игры с характером повествователя - девочки-женщины. Детскость взгляда на мир. Обнажение абсурда окружающей действительности и попытка построить свой мир. Детская игра в слова как способ разрушения стереотипов, расшатывания представлений о традиционных пропорциях и связях: лишение слова привычного облика; игра с различными значениями слов; обыгрывание их звучания; нарушение правильности фразы и т.д.

“Лингвостилистический сюжет” прозы В.Нарбиковой. Роль субъективной ассоциации в его построении. Игра слов как способ сцепления сюжетных ситуаций, перехода от одного хронотопа к другому, от частного, конкретно-ситуативного - к историческому и вневременному. Роль языковой игры в создании образов героев.

Философская функция языковой игры. Поиск связи, преодоление разобщенности и ограниченности как способ организации пространства и времени. Интерпретация любовного сюжета: путь к обретению всеединства. Трагизм звучания темы любви в алогичном мире. Абсурд в прозе Нарбиковой как средство обнажения абсурда жизни.

Литература

Дарк О. Мир может быть любой // Дружба народов. - 1990.- №6.

Линецкий В. Парадокс Нарбиковой: Логико-литературный трактат // Волга. - 1994. - № 3/4.

2.4. ИГРА С ЧИТАТЕЛЕМ В ПРОЗЕ ЕВГЕНИЯ ПОПОВА

Путь от реализма (рассказы 60-70-х гг.) к постмодернизму: “Жду любви невероломной” (1989), “Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину” (1982), “Прекрасности жизни: Главы из “Романа с газетой”, который никогда не будет начат и закончен” (1990), “Накануне накануне” (1993), “Подлинная история “Зеленых музыкантов” (1999). Характерные особенности творческой манеры писателя: ироничность, обращенная на самого рассказчика, уравнивающая предметы речи, отрицающая какую либо их иерархию. Феномен гено-текста, имитация письма как чистого, бесцельного действия, удовольствия от возможности его осуществления. Широкое использование речевого канцелярита как готового типа речи. Подчеркнутая бессобытийность (“пустое действие”). Умение обнаружить в бессобытийности “прекрасности жизни”. Травестирование стереотипов советской действительности, штампов современного языка.

“Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину” (1982) как одно из лучших произведений Е.Попова, воплотившее яркие особенности его творчества. Включение в текст образа автора-персонажа, его пародирование. Традиционный сюжет путешествия и нетрадиционность его интерпретации. Один из двигателей сюжета - скрытый диалог с читателем. Его специфика - принцип конфликта, провокации. Последовательное разрушение читательских стереотипов восприятия: понимание писателя - как учителя, проповедника; творчества - как священного акта, гражданского действия; произведения - как

способа выражения активной жизненной позиции. Повествователь в маске графомана. "Говорение" по пустякам, подчеркнутая "непричесанность" текста, имитация его сиюминутного появления.

Иронический диалог с различными типами читателя: читателем, воспринимающим книгу как источник знаний, любящим "клубничку", интересующимся частной жизнью писателя, миром богемы, читателем, воспитанном на произведениях советской литературы.

Освобождение читателя от ложного пафоса. Специфика воплощения авторского диалога с Историей в трагедийном сюжете блужданий Попова и Пригова по Москве, которая прощается с Брежневым.

Утверждение значимости частного бытия, мира дома, семьи, узкого круга друзей. Интерпретация темы "подпольного человека" (Ф.М. Достоевский), ответа В.Розанова на вопрос: "что делать?".

Литература

Агеев А. Превратности диалога // Знамя. - 1990. - №4.

Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. - 1990. - №5.

Орлицкий Ю. Роман... с газетой // Октябрь. - 1992. - №3.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература / И.Г.Скоропанова. - М.: Флинта: Наука. 1999. - С. 225-236.

2.5. ТОТАЛЬНОСТЬ ИГРЫ В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

В.Сорокин как яркий представитель московского концептуализма (наряду с Д.Приговым и Л.Рубинштейном) - наиболее радикального течения в русском постмодернизме. Воплощение в художественной практике "конца литературы": невозможность "лирической интонации" и самоценного словесного образа; пристрастие к стертой речи (выносящей автора с его симпатиями и антипатиями за скобки), обретение себя только внутри чужой речи, чужой интонации, чужого мировоззрения, отчетливая установка на отказ от своей индивидуальности (смерть автора). Литература социалистического реализма, реалии советской действительности, поле советской культуры и идеологии как основная "среда обитания". Специфичность диалога с литературной классикой: использование лишь в качестве концептов (стершихся фрагментов внешнего мира, выраженных в устойчивых словесных формах), как объекта стиливой игры.

Имиджмейкерство как важный элемент стратегии художественного поведения Сорокина: демонический образ отшельника, романтика, одетого во все черное. Стиль поведения как способ разрушения сформировавшихся культурных шаблонов.

Специфика конструирования текстов: имитация узнаваемого чужого стиля или соединение разных стилей; дискредитация имитируемого через резкий слом повествования (обычно сопровождаемый всплеском жестокого натурализма или абсурда) как способ выражения недопустимости претензий любого дискурса на самоценность.

Роман "Очередь" (1985). Принципиальная ироничность в обозначении жанра как черта, присущая В.Сорокину. Практическая реализация постмодернистского тезиса "смерть автора". Очередь как автор и герой, оживший пере-

чень. Характер полилога. Очередь как мирообраз, выражающий случайность связей, бессмысленность попытки упорядочить хаос.

Использование стилистики произведений соцреализма с характерными темами, полюсами положительных и отрицательных героев, идеологически окрашенными сюжетными ситуациями (рассказы "Сергей Андреевич", "Соревнование", "Проездом", "Деловое предложение", "Первый субботник", "Заседание завкома", роман "Норма" (1994)); стилистики охотничьего рассказа ("Открытие сезона"); стилистики классического русского романа (роман "Роман" (1994)); стиля фантастической антиутопии (роман "Голубое сало" (2000)) - и сцен испражнений, насилия, совокуплений, некрофилии, педофилии, каннибализма и т.д.

Применение табуированной лексики, бессмысленных словосочетаний (рассказы "Кисет", "Заседание завкома"), страниц, заполненных цифрами (роман "Сердца четырех" (1994)) с целью обнажения абсурдности исходной ситуации и "наказания" любого тотального дискурса.

Литература

Берг А. Владимир Сорокин // Берг А. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. - М.: Новое лит. обозрение, 2000.

Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века / П.Вайль // Лит. газ. - 1995.- 1 нояб.

Генис А. Чужь и жидо // Генис А. Иван Петрович умер. - М.: Новое лит. обозрение, 1999.

Костырко С. Чистое поле литературы // Новый мир.- 1992. - №12.

Курицын В. Концептуализм и соц-атр - тела и ностальгии // Новое лит. обозрение. - 1998. - №30.

Курицын В. Свет нетварный // Новое литер. обозрение. -1998. - №30.

Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Липовецкий.- Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – С.252-284.

2.6. ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ НОВЫЙ «НЕОРОМАНТИЗМ»? ПРОЗА Т.ТОЛСТОЙ И Ю.БУЙДЫ

Ситуация постмодерна как провокация романтических интенций в новой русской прозе. Крушение целостной картины мира, девальвация ценностей, утрата смысла, всеобщий релятивизм и неистребимость потребности в гармонии, в идеале. Творчество Т.Толстой ("На золотом крыльце сидели", "Любишь - не любишь", "Река Оккервиль") и Ю.Буйды ("Прусская невеста") как наиболее яркие примеры "романтизма с постмодернистским уклоном" в русской литературе 1990-2000-х годов. Черты родственности художественных миров в новеллистике этих писателей: неудовлетворенность героев убожеством существования, стремление создать свой идеальный мир, конфликт между реальным и выдуманным мирами, фатальное несовпадение мечты и реальности. Реализация принципа двоимирия в создании образов героев: подчеркнутая нелепость, грубость, порою вульгарность внешней оболочки и скрытая духовность их внутреннего мира. Мечта героев - одновременно и протест против убожества, абсурда окружающей жизни, и ее порождение.

"Необарочные" приметы стиля: причудливые, странные, нередко абсурдные формы выражения мечты, игра на стилистических контрастах: бытовая детализация, сатирические краски, гротескно-натуралистические образы в

изображении пошлого, грубого мира обыденности и возвышенность интонации в воссоздании идеального мира.

2.6.1. Функции литературной игры в новеллистике Т.Толстой

Культуроцентричность прозы Т.Толстой. Специфика реализации двоemiрия в ее произведениях: идеальный мир складывается из "кирпичиков" "старой" культуры. Уход героев в мир культуры как способ вырваться из замкнутого круга обыденности ("Река Оккервиль", "Круг", "Лимпопо" и др.). Культурный контекст - средство создания своего хронотопа, "образной модели большого времени Культуры" (М.Липовецкий).

Значимость сквозных реминисцентных образов-мотивов (сна, зеркала, порога, тумана, полета (крыльев), круга) для выражения романтической концепции двоemiрия. Их дуалистичность как следствие двойственности роли связующего звена между мнимым, "сновидным" миром реальности и идеальным миром мечты-сна.

Темы и герои русской классики (типы маленького человека, лишнего человека, тема одиночества, непонимания, крушения иллюзий) в зеркале иронически-пародийной авторской интерпретации.

Особая роль пушкинской темы в новеллистике Т.Толстой, многоплановость ее проявления: на уровне скрытых и явных цитат, сквозных мотивов (метели, наводнения), на уровне сюжетно-композиционном и образном ("Река Оккервиль", "Ночь", "Поэт и муза", "Круг", "Сюжет", "Лимпопо"). Особенности звучания пушкинской темы в пародийно-игровом контексте прозы Т.Толстой, многозначность ее функций. 1) Пушкин как воплощение гармонии, свободы, как последняя надежда на спасение (в блоковском ее понимании: "Дай нам руку в непогоду, помощи в немой борьбе"). 2) Использование пушкинских цитат в создании мира хаоса и дисгармонии. 3) Пушкинская тема как "лакмус", высвечивающий мрак жизни. Иллюзорность прорыва замкнутого круга жизни, невозможность спасения, мотив беспамятства.

Роман "Кысь"(2000) как "разрушительный" итог в развитии пушкинской темы в творчестве Т.Толстой. Значение формы написания имени Пушкина с прописной буквы. Сожжение памятника Пушкину как выражение идеи конца истории.

Мифологизация художественного мира романа. Мифологичность сознания главного героя. Образы, мифологизирующие повествование: «кысь», «Пушкин», «мыши», романский "демиург" Федор Кузьмич, "культурные герои" - Препные.

Национальные мифы (о России, о языке), советский миф в зеркале пародии. Множественность точек зрения (оптик), определяющих специфику романного мира: мифологическая - Бенедикта, голубчиков; трагическая - Препных; оптимистическая - перерожденцев; трагикомическая - автора; ироническая - читателя.

Литература

- Вайль П.* Смерть героя / П.Вайль // Знамя. - 1992.- №11.
Вайль П. Городок в табакерке / П.Вайль, А.Генис // Звезда. - 1990. - №8.
Генис А. Вид из окна / А.Генис // Новый мир. - 1992. - №8.
Золотонос М. Мечты и фантомы / М.Золотонос // Литературное обозрение.- 1987.- №4.
Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Липовецкий.- Екатеринбург : Урал гос. пед. ун-т. 1997 – С.210-228.
Липовецкий М. Свободы черная работа / М.Липовецкий // Вопросы литературы. - 1989. - №9.

2.6.2. Мифотворчество в прозе Ю.Буйды

Первые публикации (1991) в журнале "Соло". Своеобразие прозы Ю.Буйды: необычность, даже экзотичность героев, размывание границы между вымыслом и реальностью, конкретно-историческим и вневременным, тенденция к мистификации в новеллах, повестях "Борис и Глеб", "Дон Домино", романе "Ермо".

Тайный и явный диалог с русской и западноевропейской традицией. Следы влияния агиографической литературы, русских летописей и Гофмана, Маркеса, Фолкнера в произведениях писателя.

"Ермо" (1996). Романтические темы и мотивы в романе. Тема двойничества и особенности композиции произведения: система зеркал, взаимных отражений. Двойственность образа главного героя – Джоржа Ермо. Роль эффекта "дежа вю" в его мировосприятии. Мотивы переодевания, маски, сна. Место действия - Петербург-Венеция – и законы отражения. Размывание пространственных и временных границ.

Особенности трактовки образа творца и проблема мистификации. Проблема свободы творца, живущего на грани между миром обычных людей и миром творчества.

Игра с читателем и стремление сделать неуловимой границу между документом и вымыслом.

Роль текстов в тексте романа. Богатство интертекстуального плана. Стилизация "под Набокова" в романе "Ермо".

Сочетание автобиографического, социального и вневременного в книге новелл "Прусской невесты" (1998). Цельность художественного мира книги, обеспечивающаяся единством хронотопа провинциального послевоенного города, системы образов, сквозными мотивами, образом автора. Значимость имени автора для понимания своеобразия этого мира: Буйда - "рассказчик, выдумщик, лжец, фантазер" и одновременно - "ложь, выдумка, байка". Роль детского восприятия в создании художественного мира.

Реальные события как толчок к созданию своего мифа о мире, как поиск нового объяснения прошлого и настоящего. Обособленность пространства. Размытость границы между обыденным и чудесным в художественном мире города. Причудливое соединение фантастики с натурализмом, гротеска с обыденностью. Соотношение времени и вечности в новеллах. Реализация формулы "жизнь есть сон". Чудесное как форма бегства от мира и как средство обнаружения его сложности.

Интертекстуальность художественного мира как выражение стремления выйти за пределы конкретного к универсальному, вечному. Интерпретация известных библейских, античных, фольклорных и литературных сюжетов ("Красавица Му", "Чудо о Буянихе", "Ванда Банда", "Черт и аптекарь", "Синдбад Мореход", "Тема быка, тема льва" и др.).

Специфика системы образов: наличие "демиурга", царящего и правящего, повелевающего облаками и сновидениями (Буяниха), людей с чертами животных (кентавр и почти все обитатели городка), оживших вещей (статуя, гипсовые манекены, гипсовый торс и гипсовые ноги, вывески), посещение города Богиней ("Тема быка, тема льва"), чертом ("Черт и аптекарь").

Своеобразие героев: типичные маргиналы и романтические чудаки одновременно. Детскость их миропонимания. Материально-вещественное, зримое воплощение тяги к прекрасному (фарфоровые ноги, кукла, золотое яблоко, статуя, стихотворение Пушкина "Я вас любил" и т.п.).

Конфликт мечты и реальности, его неразрешимость. Алогичные, странные формы выражения мечты. Замкнутость - разомкнутость художественного мира новелл как выражение соотношения прекрасного "Там" и прозаического, уродливого "Здесь" бытия.

Литература

- Агеев А. Черная бабочка сновидений / А.Агеев // Знамя. - 1999. - №7.
 Елисеев Н. Писательская душа в эпоху социализма / Н.Елисеев // Новый мир.- М., 1997. - № 4.
 Нигматуллин И. Китайцы и Фрейд / И.Нигматуллин // Литературная газета.- М., 1996.- №39.
 Прохорова Т.Г. Постмодернистская ситуация и романтическое мировосприятие (на материале новеллистики Ю.Буйды) / Т.Г.Прохорова // Русская литература XX-го века: Итоги и перспективы: Матер. Междунар. науч. конф.: 24-25 нояб. 2000 г. - М., 2000.
 Прохорова Т.Г. Диалог культур в новеллистике Ю.Буйды / Т.Г.Прохорова // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции 10-11 ноября 2004 года. - М., 2004.
 Славникова О. Обитаемый остров / О.Славникова // Новый мир. - 1999. - №9.
 Сорокина Т.В. Своеобразие концепции личности в прозе Ю.Буйды / Т.В.Сорокина // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых: Сб. ст. молодых ученых. - Казань, 2003.
 Сорокина Т.В. Карнавальный смех в новеллистике Ю.Буйды / Сорокина Т.В. // Формы комического в русской литературе 20 века: Сборник статей. - Казань, 2004.

2.7. ПРОЗА Л.ПЕТРУШЕВСКОЙ: ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ ПОСТРЕАЛИЗМ?

Возможность определения метода писательницы как "нового реализма" (или постреализма).

"Реальные" рассказы Л.Петрушевской 1980-90-х годов ("Свой круг", "Время ночь", "По дороге бога Эроса", "Медея", "Бедное сердце Пани", "Теща Эдипа" и мн. др.): черты реалистического жизнеподобия, социальная конкретность героев, их связь со "средой обитания"; приметы модернизма (мифологичность, универсальность картины мира), постмодернизма (характер интертекстуальности, множественность равнодопустимых точек зрения).

Обыденная жизнь как основной объект изображения. Фиксация внимания на натуралистических подробностях, чрезмерность в нагнетании безысходных обстоятельств. Маргинальность как определяющая характеристика мира и героев прозы Л.Петрушевской. Одиночество человека среди людей, невозможность обретения связи даже между близкими - постоянные темы творчества. Тип героев: несчастные неудачники, "униженные и оскорбленные", новая вариация на тему "маленького человека".

Своеобразие авторской позиции: не осуждение, но понимание, сочувствие. Интонация горестной человечности. Боль от сознания искажения жизни, ее ценностей.

Трансформация бытовой ситуации в мифологическую, притчевую, проблем социальных - в экзистенциальные. Роль заглавий как стратегической установки на выявление надбытового плана содержания житейских сюжетов: "Элегия", "Мост Ватерлоо", "Как ангел", "Донна Анна", "Музыка ада", "Две души", "Бессмертная любовь", "Поэзия в жизни". Переплетение в стиле произведений прозаического и поэтического планов повествования. Близость формы повествования сказовой: стилизация под живую речь. Выражение точки зрения человека, погруженного в сферу быта.

Поиск героями различных форм ухода от ужаса жизни: сон, фантазия, алкогольное опьянение, "случай вранья", смерть ("Страна", "Скрипка", "Расказчица", "Бог Посейдон" и др.).

Способы проявления романтического двоемирия в рассказах "Мост Ватерлоо", "С горы", "Милая дама" и др.

Трагизм картины мира и специфика организации художественного времени и пространства в прозе Петрушевской. Значимость образов "круга", "западни" для их характеристики. Тема судьбы, ее роль в произведениях писательницы. Любовь как способ противостояния власти жестокой судьбы. Возможность встречи, обретения духовного родства - "чудные мгновения" в мире "порочного круга". Неизбежность трагической развязки, разрыва связи.

Культуроцентричность прозы Л.Петрушевской. Значимость мифологических и литературных заглавий, имен и прозвищ героев для понимания авторского замысла произведения: Али-баба ("Али-баба"), Медея ("Медея"), Диана ("Младший брат"), Кармен ("С горы"), Пульхерия, Бавкида ("По дороге бога Эроса"), "Смерть поэта", "Бог Посейдон", "Путь золушки". Принцип переименования и включения житейской ситуации в контекст культуры. Намеренные "ошибки" в отсылочных заглавиях, их роль ("Теща Эдипа", "Дама с собаками", "Нюра Прекрасная").

"Мистические" рассказы (циклы: "В садах других возможностей", "В доме кто-то есть", "Песни восточных славян"), их взаимодействие с "реальными" рассказами писательницы. Мотивы взаимной ответственности, родственной связи. Существование на границе двух миров: реального и потустороннего. Сновидность как способ организации художественного мира рассказов. Традиции жанра баллады и детского фольклора ("страшилок").

Литературные сказки Л.Петрушевской 1990-2000-х г.г., их видовое и жанровое разнообразие (сказки для детей и для взрослых: "Книга приключений". "Дикие животные сказки", лингвистические сказки, "Настоящие сказки"). Связь с реальными рассказами: перекличка тем, мотивов, общность языка повествования. Законы жанра сказки и их нарушение в произведениях писательницы. Гофмановская традиция сочетания волшебного и житейского планов повествования в сказках Петрушевской. Интерпретация известных литературных сюжетов ("Девушка Нос", "Королева Лир", "Новые приключения Елены Прекрасной", "Маленькая волшебница"). Принципы литературной игры в сказочных произведениях писательницы.

Литература

Куралех А. Быт и бытие в прозе Л.Петрушевской / А.Куралех // Лит. обозрение. – 1993. - №5.

Лейдерман Н. Жизнь после смерти, или новые сведения о реализме / Н.Лейдерман, М.Липовецкий // Новый мир. – 1993. - №7.

Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще / М.Липовецкий // Новый мир.- 1994.- №10.

Миловидов В.А. Проза Л.Петрушевской и проблема натурализма в современной русской прозе / В.А.Миловидов // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. III. – Тверь, 1997.

Портрет двумя перьями: О литературном творчестве Л.Петрушевской // Нева. – 1995. - №3.

Прохорова Т.Г. Образ мира в слове Л.Петрушевской (на материале рассказов) / Т.Г.Прохорова // Учен. зап. Казан. ун-та. Т. 143: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика: Матер. междунар. конф. "Бодуэновские чтения". – Казань, 2002.

Прохорова Т.Г. Гофмановские реминисценции в "кукольном романе" Л.Петрушевской "Маленькая волшебница" / Т.Г.Прохорова, Т.В.Сорокина // Поэтическое перешагивание границ.– Казань, 2002.

РАЗДЕЛ 3. ПАРАДОКСЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Интертекстуальность – одна из характерных особенностей литературы XX века. В России она ярко проявила себя в творчестве художников Серебряного века, в художественных экспериментах 20-х годов, в исканиях эстетического андеграунда 1950-70-х. В ситуации постмодерна интертекстуальность стала едва ли не главной чертой, отличающей новейшую литературу. При обосновании этого понятия обычно вспоминают концепцию диалогизма и функционирования “чужого слова” в тексте, сформулированную М.М.Бахтиным. Ученый еще в своих работах 1920-х годов (в частности, в статье “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” (1924)) заметил, что, помимо данной художнику действительности, он еще имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном диалоге. Эта идея была подхвачена в 1967 году французской исследовательницей Ю.Кристевой и интерпретирована как диалог между текстами. Кристевой принадлежит и сам термин интертекстуальность, подразумевающий мозаичность текста и включенность его на равных правах в бесконечное множество иных текстов. Затем разработкой этого понятия занимались Ж.Лакан, Р. Барт, Ж.Деррида, М.Фуко. Они уже предельно расширили само это понятие. В их интерпретации как текст стали рассматриваться и история, и общество, и культура, и, конечно, сам человек. В итоге вся человеческая культура была воспринята как своеобразный предтекст любого появляющегося текста. Это привело к разрушению границ между своим и чужим, субъектом и объектом, то есть к осуществлению одной из важных задач постмодернистской стратегии. С интертекстуальностью многие теоретики связывают “смерть автора”, а вместе с ней и смерть индивидуального текста, который растворяется в цитатах.

Если определить полюса трактовок западными учеными термина «интертекстуальность», то диапазон будет такой: от восприятия любого текста как “эхокамеры” (Р.Барт) до взаимодействия различного рода внутритекстовых дискурсов: повествователя, персонажей (Л.Дэлленбах).

Среди отечественных исследований по данной проблеме обратим внимание на работы Р.Якобсона, А.К. Жолковского и М.Липовецкого. Р.Якобсон в своей работе «Лингвистика и поэтика» [Структурализм: «за» и «против» 1975: 193-230] поднимает важный вопрос о функциях интертекстуальных ссылок в тексте. Он выделяет следующие функции: Экспрессивная - тексты и авторы, на которых осуществляются ссылки, могут быть престижными, модными, одиозными и т.д. Подбор цитат, характер аллюзий – все это в значительной мере является (иногда невольно) немаловажным элементом самовыражения автора. Апеллятивная функция интертекста проявляется в том, что отсылки к каким-либо текстам в составе данного текста могут быть ориентированы на совершенно конкретного адресата. Поэтическая, во многих случаях представляющая как развлекательная: опознание интертекстуальных ссылок предстает как увлекательная игра, своего рода разгадывание кроссворда. Референтивная функция передачи информации о внешнем мире: это происходит постольку, поскольку отсылка к иному, чем данный, тексту потенциально влечет активизацию той информации, которая содержится в этом «внешнем» тексте (пре-

тексте). За счет этого интертекстуальные ссылки могут, помимо прочего, стилистически «возвышать» или, наоборот, снижать содержащий их текст. Наконец, интертекст выполняет и метатекстовую функцию. Для читателя, опознавшего некоторый фрагмент текста как ссылку на другой текст (очевидно, что такого опознания может и не произойти), всегда существует альтернатива: либо продолжать чтение, считая, что этот фрагмент ничем не отличается от других фрагментов данного текста и является органичной частью его строения, либо – для более глубокого понимания данного текста – обратиться к некоторому тексту-источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный.

При анализе произведения следует не просто распознавать «чужое слово» в тексте, но искать ответ на вопрос, зачем оно здесь, какие функции выполняет, то есть аргументировать его присутствие. Выделенные Р.Якобсоном функции могут помочь в этом. Но не менее важно учитывать, что само присутствие «чужого» может проявляться не только в виде явных и скрытых цитат.

А.К.Жолковский в своем исследовании «Биография, структура, цитация (еще несколько пушкинских подтекстов)» [Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. 1992: С. 20-29] стремится внести ясность в один из важнейших аспектов цитации - уточнить вопрос, что именно заимствуется. Чаще всего цитируется, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение. Но такой "нормальный" тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность — это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая — не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации. Таким образом, А.К.Жолковский выделяет такие типы интертекстуальных элементов, как биографическая и структурная цитация. К этому следует добавить, что различные виды цитации могут совмещаться в пределах одного текста. Это относится как к модернистским, так и постмодернистским текстам.

В монографии «Блуждающие сны: из истории русского модернизма» А.К.Жолковский отмечает, что опора на интертексты является характерной чертой модернистского стиля [Жолковский 1992: 181] и доказывает это на примере творчества Ахматовой, Мандельштама, Зощенко, Олеси, Булгакова, Бродского. Но существует граница между модернистской и постмодернистской интертекстуальностью. На эту сторону проблемы обратил внимание М.Липовецкий в своей книге «Русский постмодернизм». Ссылаясь на исследования Д.Ораича, теоретически исследовавшем феномен цитатности в русском «высоком» модернизме и авангарде, М.Липовецкий называет два основных признака цитации в модернистском тексте: во-первых, каждая цитата здесь всегда служит средством парадоксального самовыражения авторского «я», во-вторых, модернистская интертекстуальность неизменно подчиняется задаче радикального обновления языка культуры в целом и человеческого поведения в частности [Липовецкий 1992:11-12]. Соответственно, в постмодернистских текстах, где размывается сама категория автора, происходит его растворение в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в культурных языках или видах письма, в диалоге, в котором на равных участвует и повествователь-скриптор [Липовецкий 1992: 12-13]. Отсюда следует и изменение функции интертекстуальности, которая теперь предстает не как черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций,

но как онтологическая характеристика эстетически осваиваемой реальности – мира как текста. Следует также напомнить, что постмодернистская стратегия сознательно отказывается от новизны, оригинальности, поэтому «свое» понимается как многократно отраженное «чужое». «Иначе говоря, оригинальность, новизна теперь видятся в осмыслении «уже сказанного» [Липовецкий 1992: 14].

Произведения большинства современных авторов пронизаны токами диалогичности, сложными отношениями взаимного отталкивания и притяжения, как с русской, так и с западноевропейской классикой, с текстами современников и советских писателей. Но далеко не все эти произведения являются постмодернистскими. Следует учитывать, что, в зависимости от творческих задач каждого автора, от специфики его мировосприятия, характер интертекстуальности, ее функции видоизменяются. Нельзя по одному факту наличия интертекстуальных связей делать вывод, что перед нами постмодернистское произведение.

В данном разделе собран ряд статей, в которых представлены возможные пути интертекстуального анализа. Анализируемый материал намеренно разнороден. В одних произведениях постмодернистское мировосприятие проявляет себя более очевидно (например, в романах Вик. Ерофеева «Русская красавица», Т.Толстой «Кысь»), в других – менее, но присутствие постмодернистских приемов письма, работы с чужим текстом обнаруживают себя во всех приведенных ниже примерах. В заглавии раздела фигурирует слово «парадоксы», это объясняется тем, что в современной литературе диалог с чужим текстом, чужим словом, как правило, приводит к каким-то неожиданным, кажущимся на первый взгляд алогичными результатам. Задача исследователя заключается в том, чтобы обнаружить и объяснить механизм, формы и, главное, причины этих нередко парадоксальных превращений «чужого» в «свое».

3.1. «УЖ НЕ ПАРОДИЯ ЛИ...?» СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ ВИК.ЕРОФЕЕВА «РУССКАЯ КРАСАВИЦА»

Интертекстуальность неразрывно связана с такими понятиями, как диалог, игра. В произведениях авторов, тяготеющих к постмодернизму, чужое слово часто преломляется в «кривом зеркале» пародии. При этом оно может деформироваться почти до неузнаваемости, знаки меняться на противоположные: высокое превращаться в низкое, трагическое в смешное, красота оборачиваться уродством. Однако важно выяснить, во имя чего затевается эта «игра в пересмешника»? В данном параграфе будет предложен анализ с этой точки зрения романа Вик. Ерофеева «Русская красавица», где в поле зрения автора оказываются разного рода мифы, в том числе и мифы современной культуры. Миф по природе своей выражает идею целостности, ведь это своеобразная модель вечности. Постмодернистское сознание, напротив, враждебно любой цельности, оно принципиально антимифологично. Как справедливо заметил В.П.Руднев, постмодернизм разрушил главную неомифологическую оппозицию классического модернизма – между реальностью и текстом [Руднев 1999: 223]. Для него существует только текст. Постмодернизм отменяет и вопрос об истине, ее также нет. Следовательно, и пародийное ос-

меняние приобретает иной характер: здесь не может идти речи о целенаправленном сатирическом или даже юмористическом высмеивании, которое ведется с определенных позиций и предполагает заинтересованное отношение к объекту осмеяния, будь то приятие или неприятие. Тотальный плюрализм постмодернизма, чуждающийся какой-либо оценки, системности, предполагает отражение не в одном (пусть даже и кривом) зеркале пародии, а в тех, осколках, что остались после того, как это зеркало разбилось. Посмотрим, как в этом случае ведут себя мифы, что с ними происходит под влиянием деформирующих сил.

Автор романа "Русская красавица" Виктор Ерофеев давно зачислен критиками в ряды ярких представителей отечественного постмодернизма. В плане интересующей нас проблемы это его произведение поистине благодатный материал, ибо в поле зрения автора оказываются здесь и античный, и библейский, и исторический, и национальный, и литературный, и советский, и масскультурный мифы, многократно интерпретированные в литературе как предшествующих веков, так и современной. Насколько нам известно, в данном аспекте роман "Русская красавица" исследователями еще не рассматривался. Тем не менее, ряд прозвучавших в критике замечаний, связанных с характеристикой творчества Вик. Ерофеева в целом, имеет непосредственное отношение и к тому, о чем пойдет речь в нашей работе, поэтому их нельзя не назвать. Так, И.С.Скоропанова справедливо отметила, что художественное исследование, предпринятое Виктором Ерофеевым, "ведет к разрушению мифа о человеке, восторжествовавшего в Новое время и особые формы принявшего в советском обществе (...)" [Скоропанова 1999: 238]. Нельзя не согласиться и с утверждением М.Липовецкого по поводу проблематики прозы писателя о том, что важнейший ее мотив – "злоба мира", то есть то состояние действительности, когда "сомнительной становится роль борцов и героев (...)" [Литературное обозрение 1990: 63]. Наконец, бесспорным представляется утверждение Е.Добренко о том, что "ерофеевская проза – сплошная эстетическая и этическая провокация" [Октябрь. – 1990. - №8: 199].

Уже само название романа В.Ерофеева носит провокационно-диалогический характер. Оно имеет два варианта: русский ("Русская красавица") и английский ("Russian beauty"). Здесь можно усмотреть не просто зеркальный перевод с одного языка на другой, но и некую ироническую двойственность, ибо, как известно, русская красота – явление особое, на иностранный непереводимое. Следовательно, один (русский) вариант заглавия опровергает другой и наоборот. В связи с этим, думается, не случайно книга Вик. Ерофеева неизменно выходит в суперобложке, при оформлении которой использована картина З.Серебряковой "Баня", позволяющая зримо представить себе, каково в русском сознании представление о красоте женского тела. Английское название романа "Russian beauty" содержит характеристику-оценку главной героини – победительницы конкурса красоты в Париже Ирины Таракановой. Таким образом, национальный миф (материализованный в картинке на обложке) вступает в своеобразные пародийно-диалогические отношения с мифом массовой культуры (конкурс красоты в Париже).

Красота – один из определяющих признаков в характеристике внешности и судьбы главной героини, великой грешницы и блудницы, которая затем предстанет в роли святой и мученицы. Традиционным знаком-символом кра-

соты принято считать Афродиту. Но в постмодернистском тексте реминисцентный знак, как правило, не однонаправлен, а имеет несколько, порою взаимоисключающих “адресов”. Поэтому уже в том, как дается портрет ерофеевской Ирины, ощущаются сразу несколько планов. Тем более, что дается он с разных точек зрения, в том числе и глазами самой героини. В этой ее самохарактеристике есть все: от советского штампа (“похожа была я всегда на застенчивую школьницу с толстыми косичками, не умела хамить людям...” [Ерофеев Русская красавица, 1994: 84.(Далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы)] до бульварного (“не любила, когда со мной обращались как с дешевкой, кормили и требовали красоты” [84], от мифологемы Нарцисса до Афродиты. Ирина прямо заявляет: “...высоко себя чту и красота моя неподвластна, ибо только та женщина может меня судить, что красивее меня, а мужчины и вовсе судить не имеют права, а только восхищаться”, ибо “красивее себя не встречала” [84]. С упоением Нарцисса она смакует детали собственного портрета, и вот перед нами открываются “хрупкая шея”, “руки (...) с особой тонкостью запястий” [38], “зауженные щиколотки, лодыжки, глаза цвета морской волны...[63]”, “красивые пальцы ног, столь же музыкальные, как и на руках” [200].

Актуальность мифологемы Афродиты для прочтения образа героини романа в данном случае оправдана тем, что греческая богиня символизирует не просто красоту, но и сексуальное желание. Ирина – жрица любви. Самое пикантное и, быть может, уникальное в ее портрете заключается в том, что знакомство с этой зримой стороной ее образа начинается не извне, а изнутри, с ее “утробы”. Перед нами открывается “таинственный чертог”, “широкая, обласканная солнцем долина”, где “голубым нежным цветом расцвели бергамотовые деревья” [7]. Все это отнюдь не сказочный пейзаж. Роман начинается с ситуации в общем достаточно будничной: героиня приходит на осмотр к гинекологу – известному в Москве сладострастнику Станиславу Альбертовичу, который многократно прославлял особый запах этой женщины (“благоухала как голубой бергамотовый сад в лунную ночь” [19], и вдруг обнаружил, что это благоухание исчезло. Его сменил запах гниющих тряпок. Это его глазами мы видим и обоняем “нутро” Ирины. Ужасное изменение было связано с тем, что она забеременела от своего бывшего любовника, который и после смерти продолжал приходить к ней. Итак, дух Эроса (кстати, сына Афродиты) витает в романе и буквально пронизывает все повествование. В этом плане по своему правы те критики, которые увидели причину успеха романа Вик. Ерофеева в нестандартности эротических ситуаций, правы с той поправкой, что эротика в романе Вик. Ерофеева не цель, а средство - средство характеристики героини, природы чувственной и чувствительной, поэтической и прозаической одновременно. В связи с этим еще один ключ к прочтению образа связан опять-таки с миром античности – это гетера. Как известно, в Древней Греции гетеры не только доставляли удовольствие мужчинам на ложе любви, но и владели многими искусствами, играли значительную роль в общественной жизни, в их домах собирались выдающиеся афиняне. Ирина Тараканова “получала букеты цветов от космонавтов, послов и подпольных миллионеров”. По словам одного из героев, она была “знаменитая женщина, прославившаяся на весь мир печатно и посредством эфира” [101]. Она знала толк в искусст-

ве, любила музыку. “Музыка – единственная улада моих мытарств” [101], - с пафосом, но искренно говорила она.

Однако не будем забывать, что героиня Вик. Ерофеева все-таки представлена как “русская красавица”. “Моя красота очень русская” [33], - признается она. Поэтому в пародийно-игровом поле романа на античные мифы наслаиваются другие, русские. И они привносят совершенно иную трактовку образа, лишенную эротического фона. Фамилия Ирины отсылает читателя к легендарной княжне Таракановой, самозванке, выдававшей себя за дочь Елизаветы Петровны и графа А.Г.Разумовского, объявившей себя в Париже претенденткой на российский престол. Ирина, как и ее исторический “прототип”, пытается занять чужое место - войти в тот мир, к которому она никогда не принадлежала. Тараканова хотела стать женой известного советского писателя и литературного чиновника высокого ранга. Для этого ей нужно было заставить его развестись со своей законной женой. Впрочем, мифологема княжны-самозванки, посягающей на чужой престол, проявит себя в романе далеко не только на бытовом уровне. Однако, чтобы не слишком забежать вперед, пока отложим эту тему и обратим внимание на имя героини.

Имя Ирина греческое по происхождению (ирини – богини мирной жизни). Но уже в самом начале романа в ее исповеди звучит, разумеется, в трагическом-сниженном ключе, почти дословная цитата из знаменитого заключительного монолога пушкинской Татьяны Лариной: “ – Да, я бы отдала всю эту знаменитость, весь шум и суету, - говорит она, - на тихий семейный уют под крылышком мужа...” [11]. Так имя “русскою душой” героини Пушкина неожиданно соотносится с именем ерофеевской Афродиты. В дальнейшем, когда надежды Ирины на “тихий семейный уют” не оправдываются, она, словно выполняя свое предназначение богини мирной жизни, сделает попытку привнести покой и гармонию в мир. Неудивительно, что красота из характеристики внешней, телесной постепенно трансформируется в понятие духовное. В-первых, о себе Ирина говорит словами Пушкина: “я красавица, я – гений чистой красоты, так меня все прозвали” [84], во-вторых, она стала различать красоту окружающего мира, открыла, что “каждый чем-то красив” [57], и даже, что “красота побеждает смерть” [139].

Ерофеевская героиня постепенно осознает новое свое призвание: грешница становится спасительницей, которая способна преобразить мир, гармонизировать его. В связи с этим обнаруживается еще несколько реминисцентных планов. Вновь всплывает мифологема княжны Таракановой. Она моделирует и дальнейший поворот судьбы, вносит предчувствие трагической развязки. Напомним, что самозванка была заключена в Петропавловскую крепость, где и погибла. Затем сама ситуация, в которой предстанет Ирина, отсылает нас к русскому символизму, а через него - к библейским мифам. Как известно, русские младосимволисты обожествляли красоту, считали, что она может преодолеть греховность мира. Им было свойственно и свою собственную жизнь прочитывать в мистериальном ключе. Достаточно вспомнить хотя бы знаменитую историю взаимоотношений А.Блока с его невестой – Любовью Дмитриевной Менделеевой, которой и был посвящен цикл “Стихов о Прекрасной Даме”. Вообще имя Блока постоянно звучит на страницах романа “Русская красавица”, причем порою в совершенно неожиданных контекстах, но неизменно в связи с главной героиней, с характеристикой ее мироощуще-

ния. Тем более, что Ирина себя называет “начитанной женщиной с уклоном в поэзию” [96]. Есть в романе прямые заявления героини: “(...) полюбила я Блока... На память выучила стихи” [91]. Но иногда она вспоминает, кажется, о вещах, не имеющих никакого отношения к литературе: “Пила исключительно только шампанское (...) предпочитала брют” [20], а далее по закону фонетической ассоциации вдруг всплывает имя Блока: “Ах брют! Ты брутален, ты гангстер, ты – Блок-гамаюн! Ты божествен, брют...” [20].

Однако в основном диалог с Блоком осуществляется в романе на более сложном уровне. Образ героини Вик.Ерофеева в значительной степени строится на пародийном обыгрывании ключевых блоковских мифологем, обозначающих разные этапы его знаменитой “трилогии вочеловеченья”: Прекрасной Дамы, Незнакомки, России. Присутствие первой ощущается уже в словах того самого писателя, чьей женой Ирина намеревалась стать: “ (...) я в тебе сразу близкую душу почувствовал, мы с тобой как жених и невеста. Ты невеста моя неземная (...)” [98]. Известно, что образ Невесты, “Царевны-Невесты” – один из ключевых в творчестве раннего Блока. Это знак чистоты, Преображения, начала новой жизни.

Параллель с Незнакомкой возникает как на уровне сюжетной ситуации, так и на уровне портрета героини Ерофеева. Как известно, в художественном мире Блока на смену Прекрасной Дамы приходит блудница, что связано с осознанием поэтом катастрофичности мира, в котором нет места гармонии, любви, высокой духовности. Красота низводится с небесных высот на землю. И все же она остается непостижимой и единственной. Мечта, воплощенная в облике Незнакомки, на какой-то момент заставляет лирического героя забыть о мире пошлости, о “пьяницах с глазами кроликов”, и только “очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу”. В романе Ерофеева грязь и пошлость торжествуют, соответственно и “атрибуты” красоты становятся иными. Если облик Незнакомки складывался из шелков, духов и туманов, вуалей и “шляпы с траурными перьями”, то у Ерофеева утонченность красоты героини выражается в параметрах ее фигуры (“Талия – 24. Бедро – 36. Рост – 172 (см.). Вес – 55 (кг) ...” [139]. У блоковской Незнакомки – “в кольцах узкая рука”, а Ирина гордится своими тонкими щиколотками и музыкальными пальцами ног. Блоковская блудница своим появлением приоткрывала просвет в мир иной, гармоничный и прекрасный, героиня “Русской красавицы” – сама часть и порождение абсурдного, пошлого мира. И все же тоска по иной жизни звучит и здесь, какие бы формы она ни приобретала. Сама логика сюжета романа свидетельствует об этом.

Уже в первой главе заданы два ключевых мотива, которые являются своеобразными двигателями сюжета: греха и праведности, причем один не отменяет другой. Из кабинета гинеколога грешница Ирина выходит с твердым убеждением в необходимости креститься, ибо ощущает “мучительную богооставленность” [14]. Это религиозное откровение она обращает сладострастнику, которого сама же называет “неутомимым козлом”. Позже героиня так объяснит логику своего поведения: “захотелось святой стать, от греха до святости ближе, чем от мещанства” [176]. Неудивительно, что в сюжете одновременно с модернистским актуализируется библейский мифологический план. Мотив падшей красоты и раскаявшейся блудницы, естественно рождает ассоциации с Марией Магдалиной. Напомним, что она удаляется в пустыню, где предает-

ся строжайшей аскезе. Перед смертью ее по воле провидения находит священник, которому она рассказывает свою жизнь и от которого принимает причастие. Однако библейский сюжет не просто оживает в романе, но переосмысливается с точностью до наоборот. "Магдалина" в лице Ирины Таракановой отнюдь не кается: "Каяться не собираюсь" [17], - прямо говорит она, и, тем не менее, признается, что "с давних пор тяготела к религии" [53]. Священник Валериан после крещения провозгласил ее мученицей.

Еще М.М.Бахтин писал: "То, что в мифе имело самостоятельное значение, как вера и убеждение, приобретает форму метафоры, символа, а нередко еще и травестации или "снижения" прежних высоких идей и верований в смеховой, комический аспект" [Бахтин Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965: 125].

Для постмодернизма травестийное снижение, иронизирование и пародирование стало нормой. У Вик. Ерофеева священник провозгласил Ирину мученицей, восприняв ее несправедную, грешную жизнь, блуд за муки, которые выпали святой. А между тем она и после крещения обращается к Господу с вопросом: "Я не знаю, есть ли ты" [46].

В зеркале пародии в романе отражаются и другие варианты мученичества, в частности, порождение XX века - диссидентство, ведь постмодернизм ни к каким ценностям не знает почтения. Именно оказавшись в среде диссидентов, Ирина узнала, что красота ее "использовалась не по назначению", что "красивая женщина, это национальное достояние" [142]. Естественно, сразу же прозвучал знаменитый русский вопрос: "Что делать?", да еще в реминисцентном контексте из ахматовской гражданской лирики: "Мне голос был...". И что же Ирина услышала? Что она должна бежать по пустынному Куликову полю, подобно блоковской кобылице, и это мистическое действие завершится ее смертью, а затем причислением к лику святых: "то есть я умру, но зато святой стану (...) на века и меня воспоют" [176]. Таким образом, переосмысливается и христианская идея очищения души страданием, и христианская миссия спасения, и жизнетворческая идея русских младосимволистов. Куликово поле здесь, как и в знаменитом цикле "На поле Куликовом", воспринимается как исторический символ: "такое поле, где пролилась невинная, праведная кровь, тогда с татарами" [180].

В кульминационной сцене романа Ирина Тараканова слышит голос свыше, повелевающий ей спасти Россию от скверны. Почему же именно ей выпала сия миссия? Во-первых, даже дело любви, которому служила героиня, она воспринимала как "дело святое", "занятие божественное". Во-вторых, русская красавица была патриоткой, о чем не раз публично заявляла. В третьих, она обнаружила способность "всасывать в себя разлившуюся нечисть" [95]. В четвертых, Ирина мечтала, чтобы "сила справедливости восторжествовала и закончилось вековечное колдовство" [176]. Как тут вновь ни вспомнить А.Блока, его стихотворение "Русь", тот таинственный образ, что создается в нем: "С болотами и журавлями, / и с мутным взором колдуна, / (...) где ведуны с ворожеями / Чаруют злаки по ночам..." [Блок 1996: 72]. Здесь образ Руси напоминает одновременно образ Прекрасной Дамы, с ее "первоначальной чистотой" ("Ты и во сне необычайна./ Твоей одежды не коснусь"), и здесь же звучит мотив чего-то неизведанного, мрачного, ночного. Героине Вик. Ерофеева тоже хотелось "скромное счастье свое подарить делу общей гармонии" [80], хотя

она открыла для себя такую Русь, которая вызвала у нее лишь презрение: "Я их всех так сильно презирала, что даже надумала спасти" [38].

И вот спасительница Ирина раздевается донага, бежит по полю и ждет, когда божественное (или дьявольское) войдет в нее, ибо здесь "невозможное было возможно" [198]. И снова реминисценция из А.Блока, на этот раз из его стихотворения "Россия": "И невозможное возможно, / Дорога долгая легка..." [Блок 1996: 172] Но не будем забывать, что у Вик. Ерофеева спасительницей России становится блудница. На Куликовом поле ей вначале показалось, что она действительно обрела связь с небом, очистилась от скверны. Однако писатель заставляет свою героиню упасть с небесных высот на грешную землю. Диссидентствующие приятели Ирины сами возжелали ее. Так важнейшая христианская идея очищения души страданием оборачивается обычной пошлой сценой.

Тараканова хотела очистить душу путем обнажения тела и соединения с некой высшей силой, "плотоядным демоном". То есть получается, чтобы спасти Россию от "вековечного колдовства", ей надо отдаться дьяволу. Как известно, существуют различные традиции истолкования наготы: библейская связывает ее с грехом, а языческая – с телесной красотой, природным благом. Таким образом, реально новая христианка выступает в данном случае скорее в роли языческой жрицы. Показательно также и то, что сам мистериальный акт напоминает ведьминское действие. Он дан в эротическом ключе. Ирина жаждет насилия над собой, но, разумеется, не со стороны своих приятелей-диссидентов.

В этом сюжете спасения проступает еще один важнейший реминисцентный план, связанный с пародийной соотнесенностью героини с Орлеанской девой. Имя спасительницы Франции упоминается в романе 15 раз в самых неожиданных вариантах: от "новой Жанны д'Арк" до "говеннейшей Жанны" и, наконец, просто "Жанночки". Ирине было предсказано ее подругой Вероникой, которую она называла ведьмой, что она погибнет, но сможет "стать новой Жанной" [234]. Таким образом, актуализируется сюжет подвига. Сама Ирина понимает происходящее так: "Я сегодня смерть приму, чтобы все вы без исключения могли жить лучше и красивее, безо всякого обмана приму, как в свое время Жанна д'Арк" [13]. Разумеется, ни о каком возвышении Таракановой до исторической героини речи не идет. Автор просто ведет с читателями игру, предлагая своей Ирине примерить разные одежды, попробовать себя в разных ролях, не доигрывая ни одну из них до конца... Трижды бегала она по полю, трижды страдания принимала, чтобы в конце концов сказать: "Ну ее к черту, эту Россию" [215]. Но сюжет подвига в романе связан не только с этой кульминационной сценой, он пронизывает все произведение.

В постмодернистском тексте Вик. Ерофеева, построенном на сплошных провокациях, каждый эпизод отражается в другом, как в кривом зеркале. Причем фарсовый характер этого искаженного отражения всякий раз усугубляется, словно подтверждая мысль о том, что история повторяется дважды: трагедия превращается в фарс. Конечно, для трагедии в постмодернистском тексте места нет, она остается в пародируемом "первоисточнике", зато для всякого рода подмен, "перевертышей", передергиваний – широкое поле. Итак, мотив подвига в романе связан с еще одной сюжетной ситуацией. Речь идет о замысле книги и картины, которую хотел создать любовник Ирины. Она называла его Леонардик (уменьшительное от Леонардо). Словно для того, чтобы

читатель ненароком не ошибся, в честь кого Тараканова дала своему любовнику такое прозвище, в текст включена биографическая справка о великом итальянце эпохи Возрождения, авторе Джоконды. Как известно, Леонардо да Винчи воплотил в этом знаменитом портрете гуманистический идеал женской красоты. Ерофеевский Леонардик также решил “увековечить” Ирину. Она должна была предстать в его произведении в образе санитарки военного госпиталя, несущей в себе “гуманистические идеи”. Вряд ли стоит воспринимать данную ситуацию как кощунственный выпад писателя в адрес святой и трагической темы Великой Отечественной войны. Военная тема породила не только немало значительных произведений, но и массу спекулятивных, эксплуатирующих великие идеи. Вик. Ерофеев пародирует здесь штампы советской литературы. Но и этот сюжет имеет свое отражение-искажение: Ирина сама увековечила себя в обнаженном виде на фотографиях в зарубежном журнале, чем и прославилась на весь мир.

С образом Леонардика связана еще одна авторская провокация. Он отсылает нас к библейскому сюжету о воскрешении Лазаря Четверодневного – брата Марии Магдалины. Герой романа Ерофеева также воскрес через несколько дней после своей смерти, и не просто воскрес, но продолжил любовную связь с Ириной. Словом, Божье чудо оборачивается здесь грехом. Но мотив спасения продолжает звучать в сюжетной линии Ирины.

Таракановой еще предстоит услышать Бога глас. Господь говорит с ней о предназначении ее красоты и о ее судьбе. На вопрос Ирины: “Что же мне тогда дано, Господи?” - прозвучит: “А то, чтобы ты ходила среди людей и высвечивала из-под низа всю их мерзость и некрасоту!” [221] Так обнаруживается главный и самый эпатажирующий ключ к прочтению образа героини, предполагающий соотношение ее с самим Спасителем. Но, как и положено, в постмодернистском тексте после этой почти “сцены в Гефсиманском саду” последует не путь через страдания к воскрешению, а самоубийство Ирины. В романе, как и во всем творчестве Вик. Ерофеева, главным персонажем является Зло. Автор заманивает читателя в ловушки из известных исторических, культурных, литературных образов и сюжетов, чтобы, посмеявшись, разрушить одни и построить новые, ведь игра никогда не заканчивается. И все-таки, убивая свою героиню, он тем самым убивает и надежду на спасение, которая, пусть в пародийно-сниженном виде, воплотилась в романе. Однако через минус прием в нем все же выражена та тоска по идеалу, которая столь ощутима во многих текстах русского постмодернизма. Она звучит и в данном произведении Вик. Ерофеева, построенном как бесконечная цепочка пародийных подмен и провокаций.

Литература

- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М.Бахтин. – М., 1965
- Блок А.* Избранное / А.Блок. - М., 1996
- Добренко Е.* Не поддадимся на провокацию / Е.Добренко // Октябрь. – 1990. - №8
- Ерофеев В.* Русская красавица / В.Ерофеев – М., 1994
- Липовецкий М.* Мир как текст: Виктор Ерофеев. Тело Анны или конец русского авангарда / М.Липовецкий // Литературное обозрение. – 1990. - №6
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX-го века / В.П.Руднев. – М., 1999
- Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература / И.С.Скоропанова – М., 1999.

3.2. РУССКАЯ КЛАССИКА В НОВОМ ПРОЧТЕНИИ

3.2.1. Образ-мотив метели в повести Т. Толстой «Лимпопо»

Постмодернизм, не признающий истины, нравственных ценностей, воспринимающий мир как текст, не признает и таких понятий, как «чувство природы», «философия природы». Если для него не существует реальности, то и природа, как ее часть, не существует. Есть «язык», система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений». В этой виртуальной реальности, представляющей собой своеобразную мозаику из цитат, особое место принадлежит сквозным природным образам-мотивам, имеющим символическое значение. Они становятся своеобразными точками пересечения текстовых плоскостей, через которые осуществляется диалог культурных эпох. Причем в данном случае можно говорить именно о направленных, осмысленных отсылках к предшествующим текстам.

В русской литературе одним из наиболее значимых, многообразно семантически наполненных является образ-мотив «метели» (варианты – «вьюги», «бурана»). В первую очередь, он отсылает, разумеется, к творчеству А.С.Пушкина. Достаточно вспомнить хотя бы «Зимний вечер», «Бесов», «Метель» или «Капитанскую дочку». Этот мотив не просто вписывается в «зимнюю парадигму» пушкинских образов, но несет богатую символическую нагрузку. Ю.М. Лотман обратил внимание на то, что «пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, а образами-моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (т.е. одинаково адекватно интерпретирующих и одновременно взаимоисключающих) прочтений. Причем интерпретация одного из узлов пушкинской структуры автоматически определяла и соответствующую ему конкретизацию всего ряда» [Лотман Ю.М. В школе поэтического слова.... 1988: 127]. В результате один и тот образ-модель метели даже в рамках одного произведения имеет у Пушкина противоположные трактовки: символизирует как темное, враждебное человеку, разъединяющее начало, историческую смуту, так и «дикую вольность», которой присуща своя поэзия. «Капитанская дочка» – яркое тому подтверждение.

Именно благодаря подобной неисчерпаемой многозначности, открытости для новых художественно-философских решений в XIX-ом веке пушкинский мотив метели был подхвачен Л.Н.Толстым, А.П.Чеховым, а в XX-ом – А.Блоком, Б.Пильняком, М.Булгаковым, Б.Пастернаком. Каждый из них по-своему его интерпретировал. В результате, этот образ-мотив, подобно снежному кому, оброс множеством различных трактовок, в свою очередь, как правило, противоречивых.

Поэтому в конце XX века, в эпоху утраченной простоты, писатель уже не может «безнаказанно» употребить слово «метель» в своем тексте, ибо понимает, что оно провоцирует множество ассоциаций, ему необходимо принимать во внимание те культурные «языки», на которых образ-мотив «звучал» прежде и которые он в себя впитал.

Цель предлагаемой работы – выявить интертекстуальный план образа-мотива «метели» в новеллистике Т.Толстой. В связи с вышесказанным полезно напомнить, что писательница – филолог по образованию (окончила фа-

культет классической филологии ЛГУ). На данный выбор профессии повлияли семейные обстоятельства: дед по отцовской линии – знаменитый писатель А.Н.Толстой, бабушка – талантливая поэтесса Н.В.Крандиевская-Толстая, дед по материнской линии – известный переводчик Данте, Шекспира, Лопе де Вега, Мольера – М.Л.Лозинский. Все эти биографические факторы свидетельствуют о том, что смотреть на жизнь сквозь призму литературы для Т.Толстой вполне естественно. Неудивительно, что ее проза культуроцентрична, она насыщена реминисценциями, аллюзиями, скрытыми и явными цитатами. Причем, если попытаться составить своеобразный рейтинговый список авторов, к чьим текстам чаще всего отсылает читателя писательница, то первое место, без сомнения, займет А.С.Пушкин.

Широкое обращение к пушкинским образам, мотивам, их пародирование, ироническое обыгрывание свойственно не только Т.Толстой, но и многим другим представителям русского постмодернизма: А.Битову и Вен.Ерофееву, Л.Петрушевской и В.Нарбиковой, Е.Попову и С.Соколову. Это, очевидно, объясняется тем, что дух игры, свободной творческой импровизации был в высшей степени присущ самому Пушкину, великому нарушителю всяческих правил и стереотипов. Недаром его роман «Евгений Онегин» наши критики полшутя-полусерьезно называют одним из первых постмодернистских текстов. Но Пушкин в нашем национальном сознании – это уже не просто имя, но понятие. Оно включает в себя такие ценности, как «гармония», «гуманизм», «свобода». Все это либо утрачено, либо до неузнаваемости деформировано в современном мире. Постмодернизм (русский – тем более) есть порождение кризисной эпохи утраты смысла, веры, следовательно, по своему мироощущению противоречит гармоничному пушкинскому взгляду на жизнь. Взаимоотношения новейшей отечественной литературы с культурной традицией можно определить как отношения притяжения-отталкивания.

Интерпретация пушкинской темы в творчестве Т.Толстой связана с потребностью в гармонии и одновременно с осознанием невозможности ее достижения. Поскольку преодолеть трагизм жизни невозможно, ее герои пытаются создать хотя бы иллюзию «прорыва», и в Пушкине видят едва ли не единственного своего помощника в этом. Соответственно по-новому воспринимается в конце XX-го века и знаменитая «формула» Аполлона Григорьева «Пушкин наше все»: в эпоху утраты смысла она расшифровывается как «все, что у нас осталось».

Обратимся к повести «Лимпопо», особенно показательной в плане интересующей нас проблемы. Ее сюжетобразующим стержнем является идея рождения второго Пушкина, который единственный мог бы «заклясть хаос мира», способствовать восстановлению утраченной гармонии. Своеобразным двигателем сюжета становится ожидание Пушкина. Он должен был родиться из союза «униженных и оскорбленных»: диссидентствующего интеллигента Ленечки и негритянки Джуди, приехавшей в Москву стажироваться «по ветеринарной части». Разумеется, из этого абсурдного замысла ничего не вышло. Почти все участники Ленечкиной акции погибают, в том числе и Джуди. Даже могилка ее была уничтожена. Таким образом, тьма беспамятства поглощает все, и живое, и мертвое.

Однако пушкинская тема воплощается в «Лимпопо» не только на сюжетном уровне, но и в образной системе. Одним из наиболее значимых, сквозных

является пушкинский образ-мотив метели. В целях выявления специфики его функционирования в повести Т.Толстой следует обратить внимание на одну замечательную особенность ее творческой манеры, которую А.Генис назвал «сюжетопорождающей силой» и пояснил: «все, что попадает в авторское поле зрения, шевелится, одушевляется, обретает самостоятельную жизнь» [Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. 1999:69]. Своеобразная поэтическая избыточность, чрезмерность (в хорошем смысле слова) приводит к тому, что любой элемент, даже не имеющий прямого отношения к основному действию, превращается под пером Т.Толстой в мини-сюжет. «Масштаб перестает играть роль – малое не становится большим, но навязывает ему свою волю. В прозе, инфицированной свернутыми образами-сюжетами, начинается неуправляемая реакция» [Генис А. Иван Петрович... 1999:70]. Образ-мотив «метели», согласно этому закону, тоже укрупняется, тем более что за ним – огромный багаж сюжетов других произведений.

В начале повести мотив метели сопровождает Джуди, которая «возникла как воплощенный протест, как вызов всему на свете: обрывок мрака, уголь среди метели» [Толстая Т Любишь – не любишь. 1997:272 (ссылки на данное издание в дальнейшем даются в тексте работы с указанием в скобках цитируемой страницы)]. Это не просто связь по принципу контраста, с тем, чтобы подчеркнуть экзотичность образа девушки, но, так сказать, «генетическая» связь: недаром в повести неоднократно встречаются упоминания о пушкинских «корнях», о предках поэта – Ганнибалах. Тем самым становится очевидной апелляция Т.Толстой именно к пушкинской метели.

Но в интерпретации этого образа преломляется опыт последующих его истолкований и, прежде всего, опыт Пастернака. Его трактовку, в свою очередь, нельзя рассматривать вне блоковской.

Если воспользоваться лотмановской методикой анализа образов-моделей, составляющих парадигмы в произведениях Пушкина, то следует признать, что в повести Т.Толстой образ метели необычайно многолик. Он расщепляется на три разных его вариации: метель экспозиции, метель завязки сюжета и метель финала, которые связаны и одновременно противостоят друг другу. В этом смысле писательница идет вслед за Пушкиным.

В экспозиции повести метель воспринимается как сила, враждебная человеку, аналогично вьюге в пушкинских «Бесах». Неудивительно, что образ здесь связан с мотивом смерти: «(...) в прошлом году исполнилось пятнадцать лет, как Джуди умерла, и я, (...) как всегда в этот день, зажгла свечу, поставила на стол пустую рюмочку, прикрыв ее хлебом (...) И горела свеча, и смотрело зеркало со стены, и неслась за окном метель, но ничего не заплясало в пламени, не прошло в темном стекле, не позвало из снежных хлопьев» [270]. В этом плане можно увидеть параллель с интерпретацией мотива в романе Б.Пастернака «Доктор Живаго», где он также возникает уже на первых страницах. Белый цвет снега выступает как символ жертвенности и в том, и в другом произведениях. Точнее, у Т.Толстой он может быть интерпретирован в данном ключе, благодаря корректирующей функции культурной памяти. С образом метели связан в обоих произведениях мотив утраты.

Метель и у Пастернака, и у Т.Толстой предстает как своеобразный участник событий и как «предсказатель» последующих. Напомним, что еще в пушкинских «Повестях Белкина» метель воспринимается героями как провиден-

циальный знак. В значении власти судьбы этот мотив звучит и в рассказе Т.Толстой.

Но у Б.Пастернака, в силу диалога с А.Блоком, звучание образа метели дополняется. Автор «Доктора Живаго» реализует один из его основных символических подтекстов: сочетание природного и исторического в рамках одного образа-мотива. Для Блока близость Природы и Истории была обусловлена тем, что они, в его понимании, представляли собой разное воплощение вселенской стихии. Пастернак понимал Историю как вторую Вселенную, побеждающую смерть, подобно Природе. Поэтому эти образы связывает идея бессмертия. Метель у него не символ смерти, хотя она и связана с этим мотивом, а символ перехода из жизни в другую сферу бытия, символ «превращения» и «растворенья». У Т.Толстой, разумеется, этот образ не вырастает до подобных вселенских, космических религиозно-философских обобщений, хотя связь мотива с Историей, просматривается и у нее.

В творчестве Т.Толстой картина мира трагична, дисгармоническое одерживает верх над даже робким проблеском гармонии. Причины этого нельзя искать в социальной сфере, во всяком случае, они лежат далеко не только в ней. Есть некая предначертанность в судьбах героев, в самом «гибельном» движении сюжета, в замкнутости пространства, при внешней его динамике.

Образ метели в повести «Лимпопо» уже в экспозиции дополняется образом свечи. И здесь вновь можно увидеть прямую отсылку к роману Б.Пастернака, к его «Зимней ночи» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго». Вначале образ метели предстает в стихотворении как вселенская, всемирная стихия:

Мело, мело по всей земле
 Во все пределы.
 Свеча горела на столе,
 Свеча горела

[Пастернак Б. Доктор Живаго 1989: 395].

Такая трактовка соотносится с аналогичным образом в поэме А.Блока «Двенадцать», в экспозиции которой стихия также предстает во вселенском масштабе. Для него «метель», «вьюга», прежде всего, символизируют разгул стихии. Причем в ней он ощущает двойственность: она выступает не только как сила творческая, обновляющая, но и разрушающая. В такой трактовке можно усмотреть опыт автора «Капитанской дочки». Название стихотворения Б.Пастернака «Зимняя ночь» тоже вызывает ассоциации с пушкинским творчеством, с его «Зимним вечером», в частности. У Т.Толстой образы несущейся за окном «метели», тьмы словно отсылают сразу к двум этим произведениям. Однако подобные творческие переключки лишь подчеркивают различия художественных трактовок. Причем пастернаковская в данном случае все же тяготеет к пушкинской, а толстовская – спорит и с той, и с другой.

В «Зимней ночи» «свеча» - этот вечный символ человеческой жизни - выражает не столько тающую ее краткость, сколько, наоборот, бессмертие человеческой любви, рождающей новую жизнь. Она словно освящается крестом («Скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья»; «На свечку дуло из угла, / И жар соблазна / Вздымал, как ангел, два крыла / Крестообразно»). Благодаря этому, «свеча» становится символом не только любви человеческой, но и высшей, Божественной. Лирическое действие стихотворения разво-

рачивается в пространстве Дома, где двое, он и она, любят друг друга. «Метель» же находится вне этого пространства, вне света. Она, кажется, готова посягнуть на хрупкий огонек свечи. Их размещение в пространстве осуществляется по принципу противоположности: «по всей земле» – «на столе». Но следует помнить о том, что в художественном мире Пастернака великое и частное, большое и малое, космическое и обыденное не воспринимаются как противостоящие друг другу величины, напротив, здесь все взаимосвязано. Поэтому и в «Зимней ночи» образы свечи и метели не столько разделены, сколько связаны друг с другом. Многократными повторами поэт словно стремится еще и еще раз подчеркнуть многозначность этих двух емких образов, вечную зависимость друг от друга этих двух начал природы.

В экспозиции повести Т. Толстой, как и в «Зимней ночи» Пастернака, возникают образы несущейся за окном метели и свечи, горящей на столе. Но там, где у него разворачивается святое таинство любви, у Т. Толстой царят смерть, одиночество, пустота. Джуди, с которой все и началось, с которой было связано столько Леничкиных надежд, появилась «среди метели (...) в крепком морозном январе» [272]. Казалось бы, это символично. Метель завязки сюжета связана с надеждой на обновление. Но в экспозиции нам задана противоположная интерпретация образа, и именно она «срабатывает» в дальнейшем. Недаром мы, еще даже не познакомившись с Джуди, сразу узнаем о ее смерти. Пространство дома не может спасти от одиночества и пустоты, оно само завоевано ими. Поэтому «ничего не заплясало в пламени свечи» [370]. Ритмизация этого фрагмента прозы путем акцентных повторов несколько смягчает мелодию утрат, поэтизирует ее, но она, тем не менее, звучит именно в качестве своеобразной трагической увертюры, предваряющей дальнейшее развитие действия: «И горела свеча, и смотрело зеркало со стены. И неслась за окном метель, но ничего не заплясало в пламени, не прошло в темном стекле. Не позвало из снежных хлопьев» [370]. Так стратегия образа диктует и стратегию основного сюжета.

В финале повести, как бы на прощание, вновь возникает мотив метели. На этот раз он сопровождает образ Пушкина, точнее, памятника поэту, с которым по традиции связана идея бессмертия. Но мы видим лишь «опущенное, слепое, позеленевшее лицо, до ушей загаженное голубями мира (...), печальный подбородок, навек примерзший к негреющему, занесенному московскими метелями, металлическому футляру» [328]. Здесь уже не только образ метели связан с мотивом холода, забвения, но и сам памятник поглощен им, ибо «московские метели» воспринимаются как одна из его составляющих. В результате происходит трансформация образа памятника: в нем обнаруживаются черты пушкинского «медного истукана» и чеховский образ «футляра».

Итак, интерпретация образа-мотива метели в повести Т. Толстой «Лимпопо» побуждает нас вспомнить и Пушкина, и Блока, и Пастернака, и Чехова, но характер этого текста таков, что он не может откликнуться на этот голос традиции, чтобы ее продлить. Точнее, продолжение все же происходит, но только через «минус-прием», через отрицание. Если в произведениях великих предшественников современной писательницы многозначность истолкований образа, одновременно адекватно интерпретирующих и взаимоисключающих друг друга, способствует созданию объемной, нетенденциозной, универсаль-

ной картины жизни, то у Т.Толстой многоликость оборачивается отрицанием жизни, беспамятством, смертью.

Литература

Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования / А.Генис – М., 1999.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М.Лотман – М., 1988.

Пастернак Б. Л. Доктор Живаго / Б.Л. Пастернак – М., 1989.

Толстая Т. Любишь – не любишь / Т.Толстая. – М., 1997.

3.2.2. «Разрушительный итог» пушкинской темы в романе Т.Толстой «Кысь»

Пушкинская тема – сквозная в творчестве Т.Толстой, тем более интересно следить за ее эволюцией, пытаться понять характер ее движения [Прохорова Т.Г. Пушкинские реминисценции в творчестве Т.Толстой 1998: 89-96; Насрутдинова Образ Пушкина в прозе «нового реализма» 1998:]. В таких произведениях писательницы, как «Сюжет», «Лимпопо», «Ночь», интерпретация пушкинской темы связана с выражением потребности в гармонии и одновременно осознанием невозможности ее достижения. Поскольку преодолеть трагизм жизни невозможно, герои Т.Толстой пытаются создать хотя бы иллюзию прорыва, и в Пушкине видят едва ли не единственного своего помощника. Не стал исключением в этом плане и первый роман писательницы - «Кысь» [Толстая 2001 (далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы)]. Одновременно в нем мы видим дальнейшее парадоксальное развитие пушкинской темы, ведущее к разрушительному (в прямом и переносном смысле) итогу.

В основе сюжета произведения писательницы «первобытнообщинный» диковинный мир, возникший вследствие произошедшего несколько веков тому назад Взрыва, результатом чего явился крах цивилизации. Маленький человек оказался на ее обломках, в непознанном мире, определение которому дал один из Прежних: «У нас теперь неолит». Большинство населения в этом новом мире составляют так называемые голубчики, которые, в отличие от Прежних, чудом оставшихся в живых после Взрыва и сохранивших воспоминания о прошедших временах, родились уже после катастрофы, поэтому их память не отягощена грузом культуры, это тип, так сказать, первобытного человека, который не отделяет себя от родовой общины. Главный герой романа – Бенедикт принадлежит именно к числу голубчиков.

Трактовка образа Пушкина связана здесь со своеобразием художественного мира романа, который уподобляется мифу по своей структуре. Мифологизации во многом способствует сам выбор формы повествования, точнее то, чья точка зрения его организует, - это Бенедикт. Поскольку миф по форме своей - это рассказ о происхождении мира, центральная тема которого - преобразование Хаоса в Космос, можно говорить о том, что произведение Т.Толстой «Кысь» именно о «становлении» мироздания.

Большую роль в мифологизации художественного пространства романа играет национальный «миф о Пушкине», отраженный в зеркале обывательского сознания. Писательница, с одной стороны, словно реализует известную формулу А.Григорьева: «Пушкин - наше все» и делает великого поэта мерилom всего значимого, а с другой стороны, он становится здесь, так сказать, «маль-

чиком для битья». В образе Пушкина «отражается» вся дупольярность романного мира. Для Пржежных Пушкин – архетип ушедшей цивилизации, эквивалент культуры и даже жизни самой. Для Бенедикта, не отягощенного культурной памятью, имя Пушкина лишается культурного наполнения, образ Пушкина десакрализируется: «Этот пушкин-кукушкин тоже небось жениться не хотел, упирался, плакал, а потом женился – и ничего. Верно? Вознесся выше он главою непокорной александрийского столпа. В санях ездил. От мышей тревожился. По бабам бегал, груши околачивал» [194].

Упомянутый здесь «пушкин-кукушкин» воспринимается как реминисценция из поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», отголосок знаменитой истории о первой любви «женщины трудной судьбы» Дарьи или о том, как ей «за Пушкина разбили голову и выбили четыре передних зуба...» [Ерофеев 2000: 75]. Ее рассказ начинался так: - «Все с Пушкина и началось. К нам прислали комсорга Евтюшкина, он все щипался и читал стихи, а раз как-то ухватил меня за икры и спрашивает: «Мой чудный взгляд тебя томил?» - я говорю: «Ну, допустим, томил...», а он опять за икры: «В душе мой голос раздавался?» Тут он схватил меня в охапку и куда-то поволок. А когда уже выволок - я ходила все дни сама не своя, все твердила: «Пушкин - Евтюшкин - томил - раздавался». «Раздавался - томил - Евтюшкин - Пушкин». А потом опять: «Пушкин - Евтюшкин...» [Ерофеев 2000: 75].

О женитьбе комсорга на Дарье далее ничего не говорится, детей они тоже «не наживают», тем не менее женщина, как только выпьет, каждый раз начинает приставать к Евтюшкину с одним и тем же вопросом: «А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?» А он огрызается: «Да каких там еще детишек? Ведь детишек-то нет! При чем же тут Пушкин?» А я ему на это: «когда они будут, детишки, поздно будет Пушкина вспоминать!» [Ерофеев 2000: 76]. Здесь, как и в приведенном выше фрагменте из романа Т.Толстой, обыгрывается характерная особенность массового сознания, закрепленная в разговорной речи: переложение ответственности за какой-либо поступок, действие, в том числе и несовершенно, именно на Пушкина. Так низовое сознание трансформирует пушкинский миф. Э.Власов в своих комментариях к поэме Вен.Ерофеева «Москва - Петушки» объясняет причину появления в русском разговорном языке устойчивой речевой фигуры «А кто за тебя это делает? Пушкин что ли?» тем, что портреты поэта в советское время висели всюду, в том числе и в самых неподходящих местах (вокзалах, буфетах, парикмахерских), и в случае чего всегда можно было указать на него рукой. В этом контексте Э.Власов цитирует и фрагмент из романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Никанор Иванович до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по нескольку раз произносил фразы вроде: «А за квартиру Пушкин платить будет?» или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?...» [Власов 2000: 384].

Во всех приведенных примерах зафиксированы результаты превращения обыденным сознанием имени Пушкина в пустое означаемое, эта пустая оболочка заполняется чем угодно. Воспитание детей, пропавшие лампочки, покупка нефти, плата за квартиру – ответственность за все возлагается на некоего Пушкина, имя которого всем известно. Следующий шаг в данном направлении – видоизменение самого имени. Так, в романе «Кысь» появ-

ляется абстрактный «пушкин - кукушкин» в значении «человек мужского пола». Однако из этого не следует, что другие смыслы, принципиально важные для мифа о Пушкине, исчезают. Специфика интерпретации в романе Т.Толстой национального мифа о Поэте заключается именно в том, что взаимоисключающие друг друга значения переплетаются, наслаиваются до тех пор, пока это взрывчатое противоречивое единство не достигнет точки самоуничтожения.

Постепенно наиболее значимым в романе Толстой становится главная составляющая «метамифа» о Пушкине - гений. На вопрос Бенедикта: «Кто это Пушкин?» Никита Иванович отвечает: «Гений...» [161]. «Пушкин-кукушкин», кстати, тоже не мог возникнуть, если бы это значение не существовало. Гений вездесущ и всемогущ, поэтому он отвечает за все, без него и жизнь не могла бы зародиться. Не случайно центральная тема романа - поиск Бенедиктом книги, «в которой написано как жить надо» [375] – соотносится с образом Пушкина. Бенедикт воспринимает слова Никиты Ивановича о книге бытия буквально: подобно тому как звезды и прочие небесные тела движутся по неведомому людям закону, так и «нравственные законы, при всем нашем несовершенстве, predeterminedены, прочерчены алмазным резцом на скрижалях совести, огненными буквами в книге бытия! И пусть эта книга скрыта от наших близоруких глаз, (...) пусть перепутаны ее страницы, дик и невнятен алфавит, но все же есть она! (...) Жизнь наша, юноша, есть поиск этой книги, бессонный путь в глухом лесу, блуждание на ощупь, нечаянное обретение» [195]. Между тем именно Пушкин, по мнению Пржежных, эту книгу бытия искал, этот нравственный закон понял: «Все он знал! Пушкин - наше все: и звездное небо и закон в груди!» [195].

Поскольку жить без Пушкина невозможно, Никита Иванович возлагает на Бенедикта пушкинскую миссию. Как и в повести Толстой «Лимпопо», в которой диссидент Ленечка, вознамерившись подарить миру нового гения, говорит именно о втором Пушкине, Никита Иванович желает «вырастить» в Бенедикте гения, который предопределит дальнейшее развитие русской истории: «Ведь и ты, юноша причастен! Причастен! – даром что раззява, невежда, духовный неандерталец, депрессивный кроманьон! А и в тебе провижу искру человечности, провижу! Кое-какие надежды на тебя имею!» [171]. Таким образом, миф о Пушкине здесь становится связующим звеном между двумя поколениями, прежними и голубчиками. Однако это не просто два поколения, отцы и дети, - между ними пропасть, разрыв культурных связей. Главный герой романа изначально отлучен от культуры, искусственное ее восстановление не может дать позитивный результат. В устах Бенедикта пушкинское слово попадает в чуждый, бытовой контекст и искажается до неузнаваемости, совершенно меняя свой смысл. Вот, например, купив на торжище «чего душа просила», Бенедикт нанимает холопа: «Дескать, вознесся выше я главою непокорной александрийского столпа, ручек не замараю тяжести таскамши. Обслугу держу» [112]. Подобное искажение возникает в результате того, что в сознании героя миф о Пушкине трансформирован в миф о «пушкине-кукушкине». Но далее происходит еще один поворот мифологического сюжета и рождается новое значение и новый миф – «Бенедикт-пушкин-кукушкин».

В романе недаром неоднократно звучат строки из пушкинского стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Тема памятника получает свою буквальную реализацию в сюжете произведения Т.Толстой, реализуется это в пародийном ключе. Хранитель культурной памяти Никита Иванович, зная, что у Бенедикта есть столярное умение, поручает ему исполнить в дереве статую Пушкина. В этом можно увидеть двойную полемическую отсылку: к пушкинскому «Я памятник себе воздвиг...» и к Цветаевским «Стихам к Пушкину». Как будто в пику им («Пушкин - в роли монумента?»), у Т.Толстой в романе памятник Пушкину вырезают из дерева «дупельт» для того, чтобы «воздвигнуть на перекрестке» [192]. А далее происходит пародийное превращение, появляется Бенедикт-пушкин. Вот герой вопрошает: «Что, брат пушкин? И ты небось также? Тоже маялся, томился по ночам, (...) тоже дума давила (...) Ты, пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил (...) Не будь меня - и тебя бы не было! (...) Это верно, кривоватый ты у меня, и затылок у тебя плоский, и с пальчиками непорядок, и ног нету (...) Но уж какой есть, терпи, дитятко, - какие мы, таков и ты, а не иначе!» [311-312]. Так Бенедикт становится прародителем, а пушкин «умалется» и превращается в «дитятко», что подчеркивается даже самой формой написания его фамилии. Далее процесс «умаления», принижения Пушкина обыденным сознанием продолжается: голубчики начинают использовать идол для бытовых целей: привязав на шею веревку, «вешают на певца свободы белье» [270]. Знаменитый пушкинский образ «народной тропы» к памятнику поэта также пародийно искажается, и вот уже «веревка с бельем, петелькой охватившая шею поэта» [338], готова его задушить. На пушкине сушат «исподнее, наволочки» [270]. А Бенедикт убеждает Никиту Ивановича в закономерности всего происходящего: «Да вы же сами хотели, чтобы народная тропа не зарастала!» [270].

Травестия образа Пушкина получает буквальное, материально-конкретное выражение и в самом процессе создания «памятника». Бенедикт, вырезая из дерева «идол» Пушкина, оставляет ему шесть пальцев: «по столярной науке так полагается: лишнее про запас никому не мешает. Мало ли как повернется, ошибку какую допустишь, по пьяному делу не туда топором наподдашь. Лишнее потом всегда обрубить можно» [211]. Завершив работу, предложил Никите Ивановичу на выбор: «который таперича палец певцу свободы оттяпать желательнее?». Однако тот не дерзнул «своевольно и кощунственно, по собственной прихоти (...) обрубить поэту руки». Лев Львович, один из Пржежных, видя Бенедиктово творение, восклицает: «Ну, чистый даун, шестипалый серафим. Пощечина общественному вкусу» [213].

И все же с появлением статуи Пушкина у Пржежных рождается надежда на возможность вырваться из замкнутого круга истории, Хаоса: «Какое событие! Эпохальное! Восстановление святынь! Историческая веха! Теперь он снова с нами. А ведь Пушкин – это наше все!» (269). Тем не менее, надежды Пржежных не оправдываются - новый Пушкин из Бенедикта не получается, он становится Санитаром, идя по пути разрушения, Хаоса. Напомним, что в рассказе Т.Толстой «Сюжет» случайная встреча Пушкина с Володей Ульяновым делает невозможной пролетарскую революцию. В романе Бенедикт - несостоявшийся Пушкин - становится главным участником рево-

люции, результатом которой является сожжение статуи Пушкина, новый Взрыв. Круг замыкается.

Одновременно в романе происходит еще одна абсурдная метаморфоза образа Пушкина, порожденная обывательским сознанием. Выясняется, что Пушкин и искусство, Пушкин и книги не могут сосуществовать друг с другом. Бенедикта ставят перед выбором: «хочешь сохранить искусство – прощайся с пушкиным. Либо-либо» [372]. Бенедикт выбрал сразу. Пушкин вместе с Никитой Ивановичем были принесены им в жертву во имя искусства, во имя книг: «Надо, надо, Никита Иванович, искусство гибнет со страшной силой» [371].

Десакрализация пушкинского образа происходит и за счет уравнивания Пушкина и мышей, так как в художественном пространстве романа и «Пушкин – наше все» (195, 346), и «мыши - наше все» [205, 225]. Впрочем, подобное соотношение представляется не таким уж неожиданным. Напомним, что именно Пушкин одним из первых в русской литературе обратился к образу мыши. Строки из пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» Т.Толстая вводит в свой роман: «Жизни мышь беготня, что тревожишь ты меня?» [49, 202, 302]. У Пушкина мышь - это символ жизни, и в романе Т.Толстой мышь также можно назвать символом жизни, но уже в буквальном значении - это основной продукт питания, «без мыши не проживешь»: «Мышь — наше богатство», «мышь — наша опора» [9, 225]. Мышь имеет прежде всего бытовое, хозяйственное значение — это и еда, и деньги, и материя для одежды: «Ведь мышь — это всё. И поесть, и одежду из шкурок скроить, и в обмен на торжище чего хочешь за неё дадут» [105]. Мышь становится статьей дохода даже для государства: «Конечно, и с мыши налог в казну идёт, али сказать, ясак — домовый, подушный, печной, всех не пересчитать...» [105].

Таким образом, две культуры – утраченная и новая (романный неолит) выдвигают свое понимание основы жизни: для первых это Пушкин, для вторых – мыши. Разрыв культур не позволяет голубчикам принять Пушкина за основу жизни. Горькая ирония Т.Толстой заключается в том, что мышь вытесняет Пушкина - мышь вытесняет искусство, становясь основой жизни. Одновременно мышь воспринимается как символ забвения. Как известно, еще в античной мифологии к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти. Пушкин в романе «противостоит» забвению, а потому ему суждено сгореть в очередном Взрыве. В свою очередь, Взрыв отменяет и время, и историю, сделав забвение единственной формой культурной преемственности.

Можно говорить о том, что мифема забвения у Т.Толстой выступает в роли своеобразного «признака» вечного мифологического времени романа, так как именно забвение порождает цикличность времени в нем, вновь и вновь (от Взрыва к Взрыву) приводя героев Т.Толстой к новому мифологическому «началу времен».

Литература

Власов Э. Бессмертная поэма Вен.Ерофеева «Москва - Петушки». Спутник писателя / Э.Власов // Ерофеев Вен. Москва – Петушки.– М., 2000.

Ерофеев Вен. Москва – Петушки / Вен.Ерофеев. – М.. 2000.

Прохорова Т.Г. Пушкинские реминисценции в творчестве Т.Толстой / Т.Г.Прохорова // Ученые записки Казанского ун-та Т.136. А.С.Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков.– Казань: Унипресс, 1998

Насрутдинова Л.Х. Образ Пушкина в прозе «нового реализма» / Л.Х.Насрутдинова // А.С.Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков.– Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 1998.

Толстая Т.Н. Кысь / Т.Н.Толстая.– М.: Подкова; Иностранка, 2001.

3.2.3. Взаимодействие “своего” и “чужого” в повести В.Маканина “Кавказский пленный”

Тема войны на Кавказе имеет в русской литературе давнюю традицию, уходящую корнями в XIX-ый век. Ее особый поворот – пленение горцами русского офицера, сюжет его побега. Этот аспект в литературе XIX-го века представлен, прежде всего, такими хрестоматийно известными произведениями, как поэма А.С.Пушкина “Кавказский пленник” и одноименная повесть Л.Н.Толстого. Уже название содержит ключевую пространственно-временную оппозицию: свое – чужое (родное – враждебное). При всех различиях, обусловленных спецификой творческого метода и жанра романтической поэмы и реалистической “были”, существуют и определенные переклички в авторских концепциях двух столь разных художников. Заглавие “Кавказский пленник” и в том и в другом произведениях содержит в себе несколько значений: 1) человек (в данном случае – русский), взятый в плен кавказцами; 2) человек, “плененный” Кавказом, очарованный его красотой либо по каким-то другим причинам сознающий неразрывную связь с этим краем; 3) “внутренний плен”, то есть духовная несвобода, слабость, обнаруживающие себя в экстремальной ситуации кавказского плена. Первое (прямое) значение определяет событийную канву произведений, второе и третье (метафорические значения) характеризуют внутреннее действие, выражающее авторскую позицию. Герои А.С.Пушкина и Л.Н.Толстого пытаются преодолеть власть границы, сблизить оппозиции. Однако сама возможность переступить границу, менять ее очертания не означает ее размытости в произведениях русских классиков, ибо с границей связано представление о норме. Об этом свидетельствует уже сам сюжет побега из плена, то есть представление о своем и чужом пространстве произведениях русских классиков сохраняется. С иной ситуацией мы встречаемся в литературе конца XX-го века. Ярким доказательством тому является повесть В.Маканина “Кавказский пленный”, самым своим заглавием уже вступающая в своеобразный спор с классиками.

Цель данной работы – через анализ пространственно-временных отношений, интерпретацию оппозиции “своего” и “чужого” выяснить специфику трактовки темы кавказского пленного (пленника) в повести В.Маканина “Кавказский пленный”.

Произведение Маканина, с одной стороны, несет на себе несомненный отпечаток постмодернистской эпохи утраты смысла, всеобщего релятивизма, а с другой – по принципу притяжения-отталкивания продолжает связь с традицией. Важно отметить, что произведения Пушкина и Толстого написаны свидетелями и участниками войны на Кавказе. Даже романтическая поэма “Кавказский пленник”, несмотря на исключительность сюжета, имеет в своей основе реальный факт, а подзаголовок “быль” в одноименной реалистической повести Толстого предполагает откровенную авторскую установку на жизнеподобие и достоверность. В.Маканин же не является ни свидетелем, ни участником Чеченской войны. Хотя в его повести есть конкретные исторические

реалии, натуралистические сцены насилия, жестокости, передающие особенности психологии человека именно конца XX века, но современного писателя интересуют некие культурно-исторические универсалии, его повесть тяготеет к притче, что и определяет особенности ее пространственно-временной организации.

Действие в "Кавказском пленном" разворачивается в мире, утратившем представление о норме, поэтому здесь все привычные оппозиции размываются, во всем чувствуется относительность. Война напоминает какой-то жуткий спектакль. Особенно отчетливо это обнаруживается через понятие "границы". По мысли Ю.М.Лотмана, "всякая культура начинается с разбиение мира на внутреннее ("свое") пространство и внешнее ("их"). Как это бинарное разбиение интерпретируется – зависит от типологии культуры" [Лотман 1999: 175]. В художественном мире повести В.Маканина об утрате представления о границе между своим и чужим пространством свидетельствует уже тот факт, что само понятие "пленный" теряет свою определенность. Неясно, кто чей пленный на этой войне. Показателен эпизод встречи-сделки между "всесильным в этом месте" [Маканин 1997: 450 (при дальнейших ссылках на данное издание указывается только номер страницы в квадратных скобках)] русским подполковником Гуровым и командиром боевиков Алибековым. Последний прибыл за оружием, а подполковнику нужен провиант, поэтому и должен состояться торг. Встреча происходит в доме Гурова, у которого боевик находится в гостях. Во время "неторопливого разговора двух знающих и понимающих друг друга людей" [454] и возник спор о том, кто чей пленный на этой войне: "И чего ты упрямисься, Алибек!... Ты ж, если со стороны глянуть, пленный [...]," – говорит Гуров. "Алибеков смеется: "Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! ... И вообще каждый твой солдат – пленный!" [453].

Специфику Чеченской войны и психологию ее участников можно объяснить тем, что она разворачивается в постсоветском пространстве. Парадоксальность ситуации заключается в том, что могущественной империи под названием Советский Союз уже нет, но на ее развалинах по-прежнему живут пленники этой империи, которые, ненавидя, по-своему любят ее, а потому испытывают ностальгию по прежним временам. Для понимания специфики интерпретации в повести "своего" и "чужого" временипространства характерна, например, такая деталь: командир боевиков в гостях у Гурова поет популярную в советские времена песню "Подмосковные вечера". Однако, при всей значимости конкретно-исторического и социально-психологического плана содержания, данный аспект не является у Маканина определяющим. Это проявляется и в приведенном выше диалоге, когда выясняется, что "кавказский пленный" – это не просто конкретный человек в конкретной ситуации, но практически любой, каждый из участников этой бессмысленной войны.

Если рассматривать повесть В.Маканина как своеобразную философскую притчу, следует признать, что в ней значим не быт, не конкретные реалии времени, а бытие. Недаром В.Е.Хализев называет ее в числе онтологических жанров, описывающих бытие как целое [Хализев 2000: 23]. Специфика жанра определяет и особенности художественной структуры произведения. Притчевый эффект в данном случае создается благодаря параболичности. Для прозы В.Маканина свойственна математическая четкость композиции, подчиненность всех сюжетных поворотов развитию авторского тезиса. При этом кон-

кретная ситуация, даже деталь по мере развития действия “разрастается”, обнаруживая свою философско-символическую многозначность. Впервые образ параболы материализуется в самом эпизоде пленения боевиков: “Операция по разоружению (еще с ермоловских времен она называлась “подковой”) сводилась к тому, что боевиков окружали, но так и не замыкали окружение до конца. Оставляли один единственный выход. Торопясь по этой тропе, боевики растягивались в прерывистую цепочку, так что из засады [...] взять любого из них [...] было делом не самым простым, но возможным” [458]. Итак, “подкова” – своеобразная модель параболы возникает уже в самом начале повествования. Ее разомкнутость имеет принципиальное значение, она предполагает философскую многозначность, открытость для интерпретаций, отсутствие прямого дидактизма. Кроме того, в ней выражена идея притяжения-отталкивания двух противоположно заряженных полюсов, образующих двуединство: свое-чужое, родное-враждебное. жизнь-смерть. Отсюда значимость принципа замкнутости-разомкнутости, определяющего специфику времени и пространства.

С одной стороны, Кавказ как символическое пространство – это чужой мир для русских солдат, здесь даже красота местности пугает. Она воспринимается как знак смерти. С другой стороны, постепенно высвечивается мотив “пленения Кавказом”. Причем в роли кавказского пленника у Маканина, как и у его великих предшественников, выступает русский. В этом смысле можно увидеть переключки между толстовским Жилиным и героем повести Маканина Рубахина. Оба воюют давно, оба собираются вернуться домой, и оба решают остаться на Кавказе. Таким образом, чужое пространство становится своим, периферия – центром, в то время как родное пространство, напротив, отодвигается на периферию. Но в “Кавказском пленном” это объясняется не просто жизненной необходимостью, как в “были” Толстого, а зачарованностью, плененностью героя Кавказом, его красотой: “Он лежал на спине – глядел в небо, а слева и справа (давя на боковое зрение) теснились те самые горы, которые обступили его здесь и не отпускали. Рубахин свое отслужил. Каждый раз, собираясь послать на хер все и всех (и навсегда уехать домой, в степь за Доном), он собирал наскоро свой битый чемодан и ... и оставался. [...] Горы. Горы. Горы. Который год бередит ему сердце их величавость, немая торжественность – но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?” [476 - 477]. Эта связь своего и чужого миров, притягательность красоты чужого и отталкивающая пустота своего обозначена уже на первой странице повести, в пейзажной картине: “Залитое солнцем пространство напомнило Рубахину о счастливом детстве (которого не было). Особняком стояли над травой гордые южные деревья (он не знал их названий). Но более всего волновала равнинную душу эта высокая трава, дышавшая под несильным ветром” [449]. Итак, прошлое, свое, родное, отрицается, перечеркивается (“счастливое детство (которого не было)”), в то время как чужой мир, где герой даже названий деревьев не знает, напротив, освоен, он волнует и притягивает к себе его “равнинную душу”.

Параболическая двойственность взаимоотношений “своего” и “чужого” проявляется и в основной сюжетной ситуации пленения чеченского боевика нашими солдатами. Пленный оказался прекрасным юношей, обладающим особой женственной красотой. Она завороживала закаленного бойца Рубахина.

Тут обнаруживаются диалогические игровые переключки с сюжетом пушкинской романтической поэмы, где категории красоты, любви также чрезвычайно значимы. Но в "Кавказском пленнике" речь идет именно о притягательности для романтического героя мира экзотики, о притягательности мира природы, детей природы для человека цивилизации, бежавшего от нее, и, наконец, о притягательности естественных, искренних отношений для человека, разочарованного в свете, уставшего от его неискренности и холодности. Сюжетная ситуация в повести В.Маканина отдаленно напоминает ситуацию пушкинской поэмы, но даже отдаленное сходство позволяет увидеть и "дистанцию огромного размера" между произведениями двух разных эпох. Связь с "пратекстом" осуществляется по законам притяжения-отталкивания. Это выражается уже в разрушении коренной оппозиции мужское и женское: на месте пушкинской прекрасной черкешенки оказывается прекрасный чеченец.

Рубахин должен был беречь пленного, ибо тот для наших солдат являлся товаром, предметом обмена: предполагалось передать его боевикам в обмен на оружие, чтобы, в свою очередь, расплатиться с другими боевиками, которые "заперли дорогу" для наших машин и ждут выкупа. Но поведение Рубахина в данном случае объясняется не только этими прагматическими обстоятельствами. Солдат ощущал опасность, исходящую от красоты юноши. А "Рубахин был простой солдат – он не был защищен от человеческой красоты как таковой" [464]. Причем в повести настойчиво подчеркивается именно женственная красота пленного. Его портрет дается не единожды, лицо юноши притягивало солдата как магнит, и всякий раз обнаруживались какие-то новые штрихи: "Длинные, до плеч, темные волосы почти сходились в овал. [...] Тонкий, в нитку, нос. Карие глаза заставляли особенно задержаться на них – большие, вразлет и чуть в раскос. [...] Кожа была нежной [...]. Как у девушки" [463]. Ситуативное поведение пленного также пробуждало в солдате чувства, которые он мог бы испытывать к женщине. Рубахин стал ухаживать за ним. Он пытался спрятаться от непривычных ощущений за какие-то общечеловеческие понятия, даже за советские штампы: "[...] - если по-настоящему, какие мы враги – мы свои люди. Ведь были же друзья! Разве нет? – горячился и даже как бы настаивал Рубахин, пряча в привычные (в советские) слова смущавшее его чувство" [468]. В результате возникает новый поворот в игре значениями понятия "кавказский пленник" – пленник тела, и таким образом, мы вновь видим разрушение границы своего и чужого пространства. Следует подчеркнуть, что этот эротический сюжет дан Маканиным очень тактично и тонко. Он связан с мотивом красоты, вплетается в сюжет плененности красотой и не превращается в пошлость. В "притихшую душу" закаленного бойца Рубахина вдруг проникает "заряд тепла и неожиданной нежности" [468].

Параболичность предполагает притяжение-отталкивание двух противоположно заряженных полюсов, образующих своеобразное двуединство замкнутости-разомкнутости. Именно это двуединство и определяет все последующее развитие сюжета и специфику пространственно-временных отношений. В ситуации смертельной опасности, когда их едва не обнаружили сразу две банды боевиков, Рубахин, держа пленного в объятиях, задушил его. Это смертельное объятие можно считать образом параболы. В одном эпизоде здесь сталкиваются сразу четыре оппозиции: свои - чужие, жизнь – смерть, чувство – долг, красивое – безобразное. При этом "игра с классиками" про-

долгается по принципу абсурдного перевертыша: если в поэме Пушкина юная черкешенка, спасая любимого (русского пленного), кончает жизнь самоубийством, то в антимире В.Маканина самоотверженность приобретает противоположную форму выражения. Причем этот эпизод убийства дан именно как эротический. В "Кавказском пленном" словно материализуется буквальный смысл знаменитого тютчевского оксюморона: "О, как убийственно мы любим...": "Обнимая за плечо, Рубахин развернул его к себе – юноша (он был пониже) уже сам потянулся к нему, прижался, ткнувшись губами ниже его небритого подбородка, в сонную артерию. Юноша дрожал, не понимая. "Н-н..." – слабо выдохнул он, совсем как женщина, сказав свое "нет" не как отказ – как робость, в то время как Рубахин следил его и ждал (сторожа вскрик). [...] Рубахин оторвал его от земли. Держал в объятьях, не давая коснуться ногами ни чутких кустов, ни камней, что покатались бы с шумом. Той рукой, что обнимала, Рубахин, блокируя, обошел горло. Сдавил; красота не успела спасти. Несколькими конвульсий... и только" [472].

Таким образом, можно говорить об организации всей данной сюжетной ситуации по принципу оксюморона. По наблюдению Ю.М.Лотмана, специфика тропа заключается в том, что он "одновременно включает в себя и элемент иррациональности (эквивалентность заведомо неэквивалентных и даже не располагаемых в одном ряду текстовых элементов), и имеет характер гиперрационализма, связанный с включением сознательной конструкции непосредственно в текст риторической фигуры" [Лотман 1999: 48-49]. Логизированный троп вполне органичен для философской прозы, а тем более для притчи, каковой является повесть В.Маканина, поэтому отмеченные особенности тропа во многом определяют и специфику всего текста "Кавказского пленного".

В соответствии с законами жанра, В.Маканин создает картину мира, в котором нет движения. Поэтому принцип замкнутости характеризует не только пространство, но и особенности художественного времени в повести. Это подчеркивается как общим ее построением, так и отдельными деталями. Вспомним вновь эпизод встречи Гурова и Алибекова. Выше уже упоминалась такая показательная деталь: командир боевиков поет песню "Подмосковные вечера". Но примечательно, какую именно цитату Маканин включает в текст и какие философские рассуждения эти строки рождают у "старых друзей", ставших врагами волею обстоятельств:

"...Алибеков негромко напевает (...):

Все здесь замерло-ооо до утра-ааа...

Тихо.

-Люди не меняются, Алибек. (...)

-Чай дорожает. Еда дорожает. А время не меня-я-ется, - тянет слова Алибеков" [457].

Здесь сформулировано понимание времени как безвременья ("все замерло-ооо"). Оно определяет и стратегию сюжета. Смерть "кавказского пленного" сделала бессмысленным поход Рубахина и Вовки-стрелка к боевикам: теперь у них не стало "товара", поэтому, быстро похоронив юношу, солдаты возвращаются к своим. Последняя глава повести начинается знаменательными словами: "Без перемен: две грузовые машины (Рубахин видит их изда-лека) стоят на том самом месте. (...) Стоят машины уже четвертый день; ждут. Боевики хотят оружие – тогда пропустят" [473]. Итак, возникает образ пороч-

ного круга жизни. Действие, описав круг, возвращается буквально в ту же точку, откуда и началось: "Рубахин (...), не выбирая где, свалился в кустах спать. Трава еще не распрямилась: он лежал на том месте, что и два дня назад, когда его толкнули в бок и послали за подмогой..." [474].

Несмотря на то, что в финале вновь открыто звучит мотив очарованности красотой Кавказа и сквозь призму этого мотива время сопрягается с вечностью, сей миг – с веком, замкнутость не преодолевается полностью. В уста Рубахина вкладываются слова, удивившие его самого: "И что здесь такого особенного? Горы?..." – проговорил он вслух. [...] что интересного в стылой солдатской казарме – да и что интересного в самих горах? – думал он с досадой. Он хотел добавить: мол, уже который год! Но вместо этого сказал: "Уже который век!.." – он словно бы проговорился; слова выпрыгнули из тени, и удивленный солдат додумывал теперь эту тихую, залежавшуюся в глубине сознания мысль. Серые замшелые ущелья. Бедные и грязноватые домишки горцев, слепившиеся, как птичьи гнезда. Но все-таки – горы?!" [477]. В данном контексте очевидно, что этот "который век" "окликает" не только "Кавказских пленников" Пушкина и Толстого, но и лермонтовского "Кавказца", блоковского "Коршуна" и многие другие, отнюдь не только "кавказские" тексты как XIX, так и XX-го веков. А они, в свою очередь, пройдя через призму нового игрового осмысления в прозе Маканина, тоже обретают новые смыслы, новый объем.

Литература

- Лотман Ю.М.* Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М.Лотман. - М. 1999.- 464 с.
Маканин В.С. Кавказский пленный / В.С.Маканин – М, 1997.- 480 с.
Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е.Хализев. – М., 2000. – 398с.

3.3. ДИАЛОГ КУЛЬТУР

3.3.1. Фрейдистские идеи и символы в рассказе Д.Липскерова "Эдипов комплекс"

Психологическое учение З.Фрейда оказало огромное влияние на культуру XX-го века, литературу в том числе. Однако на рубеже XX-XXI-го веков литература стала не только вполне осознанно ориентироваться на открытия психоанализа, но и начала переосмыслять, иронически осмеивать идеи Фрейда. Попадая в поле постмодернистской игры, они искажаются и деформируются в зеркале гротеска. Тем более заслуживают внимания примеры, когда из подобного рода экспериментов рождается нечто действительно интересное.

Обратимся к творчеству популярного отечественного писателя Д.Липскерова, одна из книг которого уже своим заглавием - "Эдипов комплекс" [Липскеров 2002: 496 (в дальнейшем при ссылке на данное издание указывается в квадратных скобках только номер страницы)] - отсылает читателя к ключевому понятию психоанализа. Цель данной работы – понять особенности восприятия современным прозаиком идей Фрейда, характер функционирования фрейдистской символики в его художественном мире. Основным материалом анализа будет служить рассказ, давший название книге Д.Липскерова "Эдипов комплекс".

С самого начала произведения заданы две ключевые оппозиции: Эрос и Танатос, Жизнь (рождение) и Смерть (уничтожение). Рассказ состоит из

фрагментов, сюжет почти каждого из которых связан со смертью, но рядом с этим словом почти всегда звучат: “удовольствие” и “наслаждение”. Герой Д.Липскерова - невротик, он испытывает своего рода влечение к смерти, о котором писал Фрейд, даже собирает “коллекцию самоубийств с фантазией”, причем его первым “экспонатом” стала смерть матери, прыгнувшей с самолета без парашюта, а последним, пятидесятым, - собственное самоубийство. И все же в конечном итоге основной структурообразующей идеей рассказа является движение от смерти к новой жизни. Эта идея определяет и специфику композиции: через все произведение проходит сквозной мотив реки, полной живородящих рыбок гуппи, в одну из которых в итоге превращается и сам герой-повествователь.

Река, вода связаны с материнским началом. Вода – это символ обновления, один из первоэлементов, из которых состоит мир. Рыба, по Фрейду, - это мужской символ. Но у Липскерова все же не просто рыбы, а их так сказать аквариумный вариант – гуппи. Подобное уточнение существенно, так как предполагает концепт детскости. Не случайно подчеркивается, насколько доверчивы и малы эти рыбки. Возможно, поэтому в рассказе женское подчиняет себе мужское, их соединение служит выражению идеи рождения.

Заглавие рассказа “Эдипов комплекс” задает два основных концепта – “мать” и “дитя”, указывает на неразрывную связь между ними. В произведении Липскерова такие важные аспекты эдипова комплекса, как бессознательная ревность мальчика к отцу из-за матери и комплекс кастрации, не играют принципиальной роли. Нет здесь и ситуации невольного убийства отца, которая столь важна в мифе о царе Эдипе. “Папаша” все время пропадал в экспедициях и, в конце концов, родители расстались. Взаимоотношения отца и сына, которые закрепились в эдиповом комплексе, обнаруживают себя у Липскерова не в основной сюжетной линии, а через второстепенных героев. Причем воплощается эта тема в гротескном, пародийно сниженном виде. Поясним это на примерах. Герой вспоминает, что после того, как его родители расстались, “у мамы появился карлик Жорик. Ну не совсем карлик, но человечек маленького роста. Зато он был божественно красив. Хлопал кукольными глазами на мать и работал в театре артистом” [385]. Такие портретные детали, как “карлик”, “человечек маленького роста”, “кукольные глазки”, служат здесь пародийными “заместителями” концепта детскости, в результате мать, как и положено в мифе, выйдет замуж за “сына”. Но карлик все же не настоящий сын, поэтому он одновременно наделяется и приметами “отца Эдипа”, то есть тоже будет убит, причем самым фантастическим и нелепым образом. Во время спектакля о французской революции его герою толпа беснующихся женщин отрубала голову. Разумеется, вместо Жорика подставлялся манекен. Но артистки решили отомстить тому, кто был “слишком охоч до женского полу”: на премьерке вместо манекена они “сунули под нож голову настоящего Жорика, и, отделившись о туловища, она покатила со сцены и упала на колени матери, сидящей в первом ряду” [386]. В этой ситуации особенно ярко проявляется амбивалентность этого образа. С одной стороны, способ и орудие убийства напоминают о комплексе кастрации, то есть имеется в виду сыновий страх перед отцом; с другой стороны, имеется факт убийства “отца”. Но оно совершается не сыном, а ревнивыми, обозленными изменой женщинами, причем вполне осознанно, а не случайно, как того требовал сценарий мифа.

Тема эдипова комплекса связана также с образом Федора Михайловича – соседа главного героя по квартире. Его имя, разумеется, заставляет вспомнить другого Федора Михайловича – знаменитого русского писателя Достоевского. Напомню, что Фрейд интересовалась его личность, он посвятил ему статью “Достоевский и отцеубийство”, само название которой указывает на интересующий ученого аспект эдипова комплекса. Фрейд высоко ценил талант художника, но вместе с тем из-за выбора им литературного материала, характеров жестоких, склонных к убийству, а также из-за некоторых фактов его жизни относил его к натурам грешным, преступным [Фрейд 1995: 286]. В рассказе Д.Липскерова Федор Михайлович тоже грешная душа, но то, что было серьезным для Фрейда, становится здесь комично-уродливым. Писатель превратил своего героя в неисправимого эксгибициониста, чьи порочные наклонности были, наконец, полностью удовлетворены после его самоубийства: он завещал свое тело институту физкультуры, где оно было заспиртовано и выставлено для всеобщего обозрения.

Если сюжетная линия “Эдип-отец” представлена Липскеровым в гротескном свете, рассчитанным на комический эффект, то сюжетная линия “Эдип-мать” несет на себе основную философскую нагрузку и в итоге получает скорее трагическое решение.

Основная идея рассказа связана с сюжетом любви матери и сына. Героиня предстает здесь как Мать-Природа. Об этом говорит уже ее внешний облик: “огромного роста девица с бетонными бедрами, с огненно-рыжей головой, косой толщиной с березу, огромными грудями, каждая величиной с круглый аквариум” [377], - такой она была в восемнадцать лет, и эти гипертрофированные формы сохранила до конца жизни. Приведу еще одну цитату, позволяющую понять особенности трактовки образа героини: “[...] стоит одна среди хаоса на своих литых ногах [...]. Словно замешенная на сгущенном молоке, цельная, не разбавленная цивилизацией, как глыба льда, позолоченная солнцем [...]” [378]. Подобная характеристика героини в начале ее жизненного пути уже позволяет предположить неизбежность конфликта сил природы, воплощенных в ней, и враждебных сил цивилизация. Попытка насилия над девушкой со стороны маленького доходяги-моториста во время ее путешествия на корабле подтверждает это. Потом “будущая женщина” приедет в Москву, поступит на библиотечный факультет института (так возникает еще одна оппозиция: природа и культура), но в конечном итоге этот новый мир погубит ее, она действительно окажется “одна посреди хаоса”. Примечательно, что героиня закончит жизнь в полете. Возможно, выбор воздушной стихии связан с тем, что она ассоциируется со свободой. Смерть и стала для нее высвобождением.

Образ матери в рассказе эротичен, но влечение героя к ней в итоге интерпретируется не только как проявление эдипова комплекса (хотя вождение сына к матери здесь тоже имеет место), но и как влечение к первоистoku, к природному началу. Однако трагический парадокс в том и состоит, что путь к жизни лежит через смерть. Таким образом, фрейдовская фраза: “Цель всякой жизни есть смерть” [Фрейд 2002:361] в интерпретации Д.Липскерова меняет свои акценты. Направленность основного сюжета его рассказа может быть определена так: рай, потерянный рай, возвращенный рай. При этом “рай” - это материнское лоно, где дитя и мать составляют единое целое. Следовательно,

“Эдипов комплекс” Д.Липскерова воспринимается как авторский миф о перво-родстве, как выражение идеала единения с природой, увы, неосуществимого в реальности.

Поэтика рассказа во многом обусловлена спецификой мировосприятия героя-повествователя. Перед нами предстает фантастическая реальность. Известно, что Фрейд рассматривал фантазирование как форму сублимации. “Никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный”, – писал он [Фрейд 1995:130]. Для героя рассказа Д.Липскерова это основной способ существования. Он живет в мире иллюзий, грез, снов. Со смертью матери его интерес к внешнему миру практически полностью исчез. Лишь воспоминания хранили чувственность. Главным из них было воспоминание о травме, перенесенной героем в два с половиной года, когда он однажды “споткнулся о порог и со всего маху упал лбом на гвоздь (...)”. Но вместо того чтобы почувствовать боль, испытал величайшее наслаждение (...) Как будто тысячи любовных окончаний слились воедино” [373]. Как известно, гвоздь – один из фаллических символов. Здесь этот образ связан с острым переживанием детской сексуальности героя. Попытка испытать то же чувство наслаждения во взрослом возрасте завершилась полной катастрофой, что и привело к пятидесятому “юбилейному” самоубийству в его коллекции. И все же рассказ завершается словами “рождаюсь вновь”: “Я плыву по синей реке, лениво шевеля плавниками. [...] За мной плывут сотни таких же, как я, и все мы – радуга на воде. Посреди реки лежит прекрасная женщина [...] она вся белая. Лишь внизу живота горит рыжее солнышко. Я увлекаю всю стайку к нему и, скользнув в его лучах, рождаюсь вновь” [398].

Таким образом, на смену деструктивному началу (Танатосу), казалось бы, доминирующему в произведении, приходит жизнепорождающее начало, но выражено оно опять-таки через иллюзию. Торжество Эроса через единение с Матерью-природой остается в произведении неосуществимой мечтой.

Литература

- Липскеров Д.* Эдипов комплекс: повести и рассказы / Д.Липскеров. – М.: , 2002. – 496с.
Фрейд З. Психология бессознательного / З.Фрейд.- СПб., 2002. – 400с.
Фрейд З. Художник и фантазирование / З.Фрейд. – М., 1995. – 400с.

3.3.2. Дионисийская стихия в рассказе Ю.Буйды “Тема быка, тема льва”

Проза Ю.Буйды - изысканно-литературная, реальная и иллюзорная одновременно – представляет собой своеобразное поле литературной игры, где причудливо переплелись знаки различных культурных систем. Хронотоп буйдовской прозы определяется измерением мифа, и это связано как с мифом о самом демиурге – писателе, чья фамилия в переводе с польского означает “фантазия, сказка, байка”, так и с предметом изображения.

Материалом анализа в данной работе является новелла “Тема быка, тема льва” из книги Ю.Буйды “Прусская невеста”. В российской критике новеллистику этого художника нередко рассматривают как пример “нового автобиографизма”. В произведениях представителей этого течения современной русской прозы факты биографии писателей превращаются в источник ирреальных сюжетов, в материал литературной игры. Ю.Буйда также обращается памятью к событиям собственного детства, однако достоверность личности ав-

тора, среды, некоторых персонажей, придающих его новеллам реалистическую убедительность, совмещается у него с демонстративной фантастичностью происходящего.

В первой же новелле, которая так и называется "Прусская невеста (вместо предисловия)", автор знакомит читателя с местом действия. Оно географически вполне конкретно. Это провинциальный российский (точнее, советский) городок Знаменск Калининградской области. До войны он назывался Велау и принадлежал Восточной Пруссии. Но потом "немцев вывезли невесть куда. (...) Земля стала нашей" [Буйда 1998:7 (далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы)], а от прошлой жизни остались одни осколки. Здесь поселились люди, которые ничего не знали об истории этих мест. Их жизнь отличает кричащая грубость нравов. Повальное пьянство, драки и даже убийства здесь никого не удивляют. Люди настолько привыкли к такой жизни, что воспринимают абсурдность своего существования как норму. Они сами становятся частью этого абсурдного мира. К героям прозы Ю.Буйды неприменимы традиционные критерии, они не вписываются в привычные рамки. Но есть и еще одна причина их исключительности. Убогое, скудное, лишенное смысла существование все же не покрывает духовных потребностей героев, отсюда их тоска по иной жизни. Обычно она получает странные, нелепые формы выражения.

В новеллах писателя граница между реальным и фантастическим размывается, и перед нами открывается странный и одновременно дикий, страшный и удивительный мир. В этом можно убедиться на примере новеллы "Тема быка, тема льва".

Как можно заметить, уже в ее названии актуализируется мотив дионисийства, что подтверждается упоминанием быка и льва, в виде которых в мифологических преданиях мог воплощаться Дионис. Стихия дионисийства, представляющая сферу праздничного опьянения, безудержных страстей и телесных, физиологических порывов, приходит в городок вместе с образом дождя, который является здесь многозначным символом. Благодаря дождю, который был похож на "серебряный шелестящий занавес" [51], все происходящее напоминает театральное представление. Дождь словно раздвигает границы реальности и открывает зрителю пространство сцены, на которой разворачивается чудесное действо. О том, что происходит нечто ирреальное, свидетельствует и неожиданное, необъяснимое появление таинственного незнакомца, который "нетвердым шагом" направился к городской площади и упал, открыв взорам изумленных прохожих "разверстую рану на груди" [51]. Именно за этим незнакомцем шел "по пятам" дождь и смывал оставшиеся после него пятна крови. Более того, неординарность ситуации усугубляется еще и тем, что дождь сначала смыл с груди мертвого незнакомца кровавую рану, а затем и его самого. Уже в данной ситуации реализуется двойственная семантика образа дождя. С одной стороны, приведя с собой смерть и растворив умершего ("смыв труп незнакомца, дождик весело забарабанил по плоским камням" [51]), дождь становится символом гибели, уничтожения. Но с другой стороны, в новелле реализуется и другой аспект его значения как символа жизни, плодородия. Именно дождь становится предвестником появления в городе "самой красивой в мире женщины" [52]. Единство этих образов очевидно, оно подчеркивается семантикой воды, ведь появляется Богиня со стороны реки.

Причем она восседала на спине огромного “белого быка с золотыми рогами” [52] и на поводке вела “красного льва” [52]. В данном контексте образы этих животных, безусловно, символичны. Это древнейшие символы, представленные в мифологии, в культовых текстах различных народов. Причем важно отметить не только их универсальный характер, но и многозначность.

Выше мы уже отмечали связь данных образов с дионисийством, в основе которого - культ умирания и воскрешения. Поэтому все эти образы – белый бык, красный лев, дождь и, конечно же, Богиня – имеют двойственную природу. С одной стороны, они воплощают идею созидания, непрерывного обновления; являются символами продолжения рода; в некоторых случаях имеют эротическую окрашенность, символизируя власть либидо, мужскую и женскую силу, неистовство. С другой стороны, очевидна связь этих образов с семантикой разрушения, агрессивности, насилия. В образе Богини просвечивают черты и “пеннорожденной” Афродиты, и похищенной Зевсом Европы, и прекрасной Елены – самой красивой женщины в мире, и собственно Великой Богини - единственного культового божества Древней Европы. Появление этой “самой красивой в мире женщины”, естественно, вносит в жизнь городских обывателей нечто небывалое, неординарное. Это подчеркивается особой лексикой, которая приобретает эмоционально-оценочный и возвышенный характер (“восседала”, “прошествовала”, “волнующий аромат” “важно выступавшего”, “замерла, узрев”, “источали”).

По контрасту с возвышенным, торжественным и одновременно фантастическим явлением Богини особенно явно проступают низменность и немотивированность действий персонажей, приземленность реальных картин городской жизни. Ярким воплощением быта и нравов городка, его своеобразной “эмблемой”, является гостиница, описание которой выполнено в натуралистических красках: лабиринты “темных коридоров, пропахших нафталином, жареным луком, керосином и вареной картошкой” [53], туалет, напоминающий тюремный карцер, с унитазом, “плюющим во все стороны брызги воды и экскрементов” [53]. Столь же отвратителен и городской пейзаж: помойка, засыпанная “бутылочными осколками и кусками колючей проволоки” [53], запах свиного навоза и пыли. Все это позволяет воссоздать достоверную картину жизни городка, очертить круг интересов его обитателей. Более того, уже из этого описания становится очевидно, что и в гостинице, и в самом городке царит атмосфера “неутоленной злобы” [53], и в связи с этим все, что выпадает из привычного ряда, принимается в штыки.

В художественном мире Буйды, как мы неоднократно отмечали выше, любовь и красота воспринимаются как уродство, болезнь. Не является исключением и эта новелла. Хотя, если вдуматься, красота всегда вызывала неоднозначную реакцию, провоцируя появление как позитивных, так и негативных эмоций. Каждый из названных мифологических источников образа Богини включает в себе эту двойственность, поэтому и реакция на ее красоту столь неоднозначна. Одних она притягивает даже против их воли, других – озадачивает, у третьих вызывает страстное желание ее уничтожить. Тем не менее, в поведении жителей городка есть нечто общее – нездоровое оживление, возбуждение, суетливость. Неслучайно в описании их действий преобладают глаголы действия: “взвыв”, “бросился вперед, не разбирая дороги”, “помчались”, “взлетел”, “тоненько повизгивая”, “ринулась” и так далее. С появлением Боги-

ни с горожанами стали происходить странные вещи. Так, один из постояльцев гостиницы, в которой она остановилась, после встречи с ней “прижал обе руки к груди, пытаясь удержать рвущееся вон из тела сердце”; другого персонажа – Фантика – “какая-то сила подняла сантиметров на двадцать над землей” [52]. Странные превращения происходят не только с людьми, но и с животными и даже с предметами: вдруг оживают изображенные на картине “дородная девушка в белом чепце”, “юноша с плетеной корзиной” [52], бык с вывески магазина, гипсовые манекены, ноги и торсы с витрины. Таким образом, можно говорить о том, что гротеск становится основным способом создания всей картины мира в данном произведении Ю.Буйды. Впрочем, это относится и к другим его новеллам.

Состояние городка точно передает одна из героинь произведения – “они все с ума посходили” [53]. В плане карнавального мироощущения, воплощенного в новелле “Тема быка, тема льва”, характерно, что это всеобщее помешательство проявилось именно в необузданном похотливом желании, которым были охвачены и люди, и животные, и неодушевленные существа. Вообще Ю.Буйда все время указывает на проявление животных инстинктов у обитателей городка. Так, к примеру, они оценивают красоту Богини по запаху. Фантик бежит по ее следам, “источающим волнуемый аромат” [52]; “...чем же от нее пахнет?” [53], – задумчиво бормочет фотограф. Их волнует даже запах ее мочи: “Шушера, слухай: она ссыт одеколоном!” [54]. Действительно, в данной ситуации можно говорить о создании гротескной, пародийной модели человеческого поведения. Причем экстраординарная ситуация чудесного обнажает, предельно заостряет все его крайности. С одной стороны, встреча с чудом вносит обновление в серую, пошлую жизнь обитателей городка, но, с другой, в еще большей мере активизирует в них низменное, сближающее с животным. Эта двойственность вполне созвучна амбивалентной карнавальной стихии, которая соединяет противоположности: жизнь и смерть, красоту и безобразие, уничтожение и обновление.

Мотив стихии становится в новелле основным сюжетобразующим стержнем, его присутствие ощущается постоянно. Поскольку, как мы отмечали выше, речь идет о безудержной стихии дионисийства, праздничного опьянения вседозволенностью, вполне объяснимо, что воплощается она в разного рода карнавальных кощунствах. Так, гипсовые манекены “пускаются в пляс под музыку Чайковского” [53], а позднее в гостинице, где остановилась Богиня, “разразились танцы” [54]. Именно в этой сцене карнавальная стихия достигает своего апогея, превращаясь в разнузданную оргию, вакханалию. Как известно, карнавал предполагает отмену всех законов, запретов, ограничений. В результате, низменные инстинкты жителей городка достигают своего предельного выражения. Причем, если сначала собравшиеся ощущают лишь “нервную дрожь”, то в дальнейшем ими овладевает исступление.

Изменения в настроениях горожан происходят после ухода одного из героев со значимым именем Рафаил Голубятник. Как известно, это имя самого доброго и милосердного архангела – утешителя, дарующего “исцеление Божие” тем, кто в нем нуждается. Архангел Рафаил олицетворяет принцип страдания и саму надежду. В целом появление еще одной – библейской линии ассоциаций – подготовлено уже самим названием, в котором воплощена идея двойственности. При этом она реализуется как на уровне формы, что

проявляется в его двухчастной организации, так и на содержательном уровне. Ведь образы, заявленные в названии, выражают не только идею дионисийства, но и связаны с религиозной традицией, причем не только христианской. В частности, и бык, и лев являются символами евангелистов. Буйдовский герой, наделенный библейским именем и занимающийся разведением голубей, среди горожан считался "не от мира сего". И это действительно так, поскольку мир этого героя совсем иной: он целыми днями наблюдает за полетом голубей, сочиняет стихи. Именно поэтому Рафаил Голубятник – один из немногих героев новеллы, которым открывается истинная красота Богини. Для него это воплощение возвышенной красоты, божество, предмет поклонения. Ее появление настолько потрясает его, что он практически лишается дара речи, повторяя лишь одну строчку: "Сладкоречивая, светлокудрая там обитает..." [54]. В какой-то мере этого героя можно назвать юродивым. Правда, в отличие от настоящего юродства, которое является постоянным способом существования, "игрой, ставшей жизненной позицией" [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984: 83], герой Буйды ведет себя подобным образом неосознанно. Однако если учесть амбивалентный характер самого явления юродства, то к буйдовским героям-отщепенцам, преследуемым и унижаемым, оно тоже может быть применимо.

Юродивый балансирует на грани смешного и серьезного. Об этом писали многие исследователи, в частности об этом идет речь в работе Лихачева Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. "Смех в Древней Руси". При этом отмечается, что юродивый олицетворяет собой трагический вариант смехового мира. Как известно, решающим для юродства является отталкивание от соблазна. Хотя если учесть, что речь идет все же о неосознанном юродстве, то соответственно и поступки, которые совершает Рафаил, во многом бессознательны. В связи с этим показательны мучительные сомнения, которые испытывает герой, прежде чем переступить черту и оказаться во власти карнавальной стихии. Неслучайно в этот момент герой смотрит в небо, где "тревожно перекликались тысячи его голубей" [55], словно предупреждая об опасности. Однако, не осознавая, что с ним происходит, он "вдруг отважно рванулся вперед и вверх и через мгновение, сам не понимая, как это ему удалось, очутился в гостиничном коридоре" [55]. При этом в новелле звучит еще одно предупреждение: когда Рафаил появляется, держа за руку "самую красивую в мире женщину" [55], раздается удар грома и сверкает молния. Соприкосновение с карнавальной стихией становится для героя своеобразным испытанием, после танца с Богиней он "вдруг понял, что никогда уже ему не прозреть и не обрести дара речи" [55]. Магическая власть красоты в буквальном смысле подчиняет его себе, лишает возможности принимать осмысленные решения:

"Бесконечно одинокий и счастливый, он брел по пустынным улицам, а над ним шелестели крыльями его голуби... Целыми днями он наблюдал отсюда за полетом голубей и сочинял стихи, но сейчас ему было не до того..." [55].

Когда "загаженная голубями" лестница "вознесла" его на крышу водонапорной башни, герой "глубоко вздохнул и с улыбкой изнеможения на лице шагнул в пахнущую навозом пустоту" [55]. Таким образом, попытка наладить диалог с хаосом, найти истину среди пошлости, цинизма и свинства здесь, как и в других рассказах Буйды, обернулись для героя смертью.

С одной стороны, этот шаг можно рассматривать, как невозможность противостоять пагубному влиянию красоты, которая является не только созидательной, но и губительной силой. Однако, учитывая амбивалентный характер происходящего, необходимо рассмотреть еще одну сторону поступка Рафаила Голубятника. Как отмечал философ Е.Н.Трубецкой, столкновение с дионисийской стихией необходимо не для того, чтобы пробуждать в людях низменные страсти. Напротив, оно призвано разжигать в них подлинно божественный огонь. Возможно, именно это и происходит с героем новеллы Буйды, который пусть неосознанно, но переживает очищение. И в результате Рафаил приходит к пониманию того, что этот мир, утративший одно из главных своих качеств – человечность, обречен. Герой, который является своеобразным воплощением добра, сострадания, совести, покидает этот мир “с улыбкой изнеможения на лице” [55]. Примечательно, что именно после исчезновения Рафаила в настроении участников карнавального действия происходит перелом: оно приобретает ярко выраженный непристойный характер. Танцы превращаются в дикую, необузданную оргию, сопровождающуюся насилием и кровопролитием:

“В невыносимой духоте голые потные женщины с распущенными волосами неслись под музыку в обнимку с окровавленными мужчинами, визжащими свиньями, манекенами и скелетами” [57].

В этих карнавальных безумствах смешалось абсолютно все: живое, мертвое, человеческое, животное. Размываются все границы, исчезает дистанция между людьми, на смену ей приходит вольный фамиллярный контакт, и теперь участники этого массового сумасшествия на равных участвуют в дикой оргии. В силу вступили законы безудержной карнавальной стихии, которые уже проявились в поведении жителей городка в момент появления Богини и ее свиты. Теперь же они достигли своего апогея. Звуки грохочущей музыки, истерический хохот, дикие крики, запах мочи и хлорки, птичий помет, падающий на танцующих - все эти натуралистические детали усугубляют атмосферу карнавального разгула. Карнавальные кошунства, непристойности проявляются в первую очередь в отношении к красоте, а потому и связанные с ней ассоциации приобретают иное значение. Во-первых, у всех мужчин самая красивая в мире женщина пробуждает лишь одно желание – говорить непристойности, что сопровождается и определенными жестами. Один из них “сжирает” оставшуюся у него в руке туфельку Богини. Другой жертвует своим половым членом, отсекая его ножом, и “швыряет его под ноги Богине” с криком: “Красота мир спасет” [57]. Прямая реминисценция из романа Ф.М.Достоевского “Идиот” в данном контексте не случайна, если учесть, что лейтмотивом его эстетической концепции является поиск красоты и “вечной гармонии”. Писатель пытался найти ту нетленную красоту, которая спасет мир от пороков, зла, человеческого страдания и унижения, причем постижение этой красоты происходит интуитивно. Идеал красоты подвергается в новелле Ю.Буйды карнавальной профанации, что подтверждается и нарушением порядка слов в узнаваемой цитате. Одновременно это открывает возможности для самых различных толкований данного выражения. Достоевский считал чувство красоты свойством, отличающим человека от животного. У Буйды, напротив, происходит обратный процесс, ведь именно после этого возгласа уча-

стники карнавального действия “опустились на четвереньки и, захрюкав, замесались...” [57].

Утрата человечности, казалось бы, должна неминуемо повлечь за собой наказание. И в тексте новеллы на это есть прямые указания. Во-первых, и бык, и лев упоминаются в пророчестве Иоанна Богослова как апокалиптические животные. Во-вторых, как грозное предупреждение звучат трубные звуки, издаваемые “белым быком с золотыми рогами” [57]. И каждый звук сопровождался всевозможными напастями и несчастьями, которые обрушивались на людей. После первого такого звука на собравшихся “хлынули потоки ледяной воды вперемежку с дерьмом” [57]. Так, пусть и в гротескно-сниженной форме, но все же выражена идея наказания человечества наводнением, очищающим от греха. Трубные звуки становятся своеобразным сигналом к окончанию дикой оргии. До этого мгновения маскарадная толпа не испытывала абсолютно никакого стыда, теперь же “женщины спешили прикрыть свою наготу, мужчины с недоумением разглядывали окровавленные ножи” [57], и даже, как отмечает автор, “свиньи робко жались к стенам” [57]. Но эти перемены не означают здесь преодоления греховности. В результате танцы превращаются в кровавую бойню: после третьего трубного звука “все погрузилось во тьму - во тьму рычащую, воющую, вопящую, визжащую, лязгающую, трещащую и хрюкающую” [57]. Уже характер эпитетов подчеркивает апокалипсичность происходящего. Все карнавальные категории, как известно, амбивалентны, а потому и смерть, и возрождение здесь относительны. О том, что развернувшееся действие носит карнавальный характер говорит и тот факт, что “все участники вчерашних танцев” оказались “живы – здоровы” [58], то есть, подобно любому карнавалу, оно имеет четкие границы: с наступлением утра в городке все встало на свои места. Единственным напоминанием о ночной оргии была гора “мертвых голубей, из которой высывалась морда и грозная лапа мертвого льва” [58].

Следовательно, попытка гармонизировать дионисийский хаос посредством красоты, которая способна спасти мир, все же не удалась.

Литература

Буйда Ю.В. Прусская невеста. Рассказы / Ю.В.Буйда. – М., 1998. – 320 с.

Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С.Лихачев, А.М.Панченко, Н.В.Понырко. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.

3.3.3. Интерпретация жанра мениппеи в прозе Л.Петрушевской

Художественный мир Л.Петрушевской представляет собой сложный синтез реализма и романтизма, натурализма и барочных тенденций, поэтому определить ее творческий метод непросто. Обычно его рассматривают в рамках постреализма или “нового реализма”. Если говорить об эволюции творчества писательницы, то нельзя не заметить преобладания ирреального начала в ее произведениях последних лет. Начиная приблизительно с конца 1990-х годов, синтез реальности и фантазии становится основным жанровым, структуро- и сюжетообразующим принципом в творчестве Л.Петрушевской. Примечательно в этом смысле как общее заглавие ее книги “Где я была (рассказы из иной реальности)” (2001), так и названия рассказов, включенных в книгу: “Лабиринт”, “В доме кто-то есть”, “Новая душа”, “Два царства”, “Тень жизни”, “Чудо” и др. В каждом из них изображены возможные варианты перехода из одного мира в другой. Подобная направленность творческих интересов писательницы объясняет и ее обращение к опыту древних жанров. В этом плане

заслуживает внимания произведение "Возможность мениппеи. Три путешествия".

Писательница пытается "оживить" жанр мениппеи или менипповой сатиры, которая в свое время являлась одним из главных носителей карнавального мироощущения. Безусловно, в настоящее время нельзя реанимировать жанр древнейшей литературы в первоизданном виде, вероятно, именно поэтому произведение Л.Петрушевской называется "Возможность мениппеи. Три путешествия". Причем в подзаголовке указано: "заметки к докладу на конференции "Фантазия и реальность"". Таким образом мотивируется само обращение к законам данного жанра. Позволим себе, со ссылкой на М.М.Бахтина, напомнить черты мениппеи, актуальные для понимания замысла произведения Л.Петрушевской. Во-первых, сочетание смелого вымысла и фантастики с исключительным философским универсализмом; испытание последних философских позиций. Во-вторых, трехпланное построение: действие переносится с Земли на Олимп и в преисподнюю, возможны разговоры с мертвыми. В-третьих, появление особого типа экспериментирующей фантастики, которая дает возможность наблюдать за жизненными явлениями с какой-нибудь необычной точки зрения; "включение элементов социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны"; злободневная публицистичность. Это, по мнению ученого, "своего рода "журналистский" жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня" [Бахтин 1979: 136].

Л.Петрушевская, по ее словам, говорит в основном об одном аспекте этого жанра. В главе "Жанр мениппеи будущий доклад" она дает такое определение: " рассказ, действие которого происходит в загробном мире" [Петрушевская 2002: 63 (далее при ссылке на данное издание указывается только страница)] - и далее она поясняет, что ей "будет позволено здесь говорить о (...) проблеме перехода из реальности в фантазию" [63]. Вообще переход из реальности в мир фантазии характерен для многих произведений писательницы. Даже в так называемых реальных рассказах ее герои нередко живут в мире своих грез. Столкновение с реальностью, как правило, влечет за собой жестокое разочарование или вообще приводит к трагическому исходу. Соотношение мечты и действительности, "здесь" - бытия и "там" - бытия является ключевой проблемой в творчестве Петрушевской. Она связана с мыслью о невозможности обрести гармонию в этом мире. Единственное, на что могут рассчитывать герои рассказов писательницы, - это обретение искомого идеала за пределами человеческого существования, "где-то там, где-то там". В связи с этим обращение Л.Петрушевской к жанру мениппеи представляется тем более закономерным.

"Возможность мениппеи. Три путешествия" Л.Петрушевской выделяется на фоне других произведений писательницы. Здесь мы видим своеобразный синтез автобиографичности, авторефлексии, размышлений писательницы о собственном творчестве и своем пути в литературу, автокомментария, обращений к читателю и собственно художественное повествование. Слово "возможность" в заглавии определяет идейный и структурообразующий принцип повествования: предполагается вероятность моделирования различных вариантов человеческой судьбы. Отсюда постоянно повторяющиеся слова: "предположим", "допустим", "представим", "как будто бы" и т.д.

“Возможность мениппеи...”, на первый взгляд, имеет четкое трехпланное построение, представленное в форме трех путешествий. Главы так и называются “Первое путешествие”, “Второе путешествие”, “Третье путешествие”. В соответствии с установленным жанровым каноном у Петрушевской так обозначаются пути в “преисподнюю”, “рай” и дорога в рамках реальности. Но, во-первых, эти три плана постоянно переплетаются друг с другом, что уже размывает композиционную четкость, а во-вторых, сама граница между реальным и ирреальным все время ускользает. В результате реальность оборачивается иллюзией, а фантазия, напротив, кажется вполне правдоподобной. Одни и те же ситуации, персонажи, образы, даже отдельные детали переходят из одной части в другую. Причем в главах, которые называются “Обращение к читателю” (их две), писательница сама обозначает сущность такого подхода: “свои жуткие, странные, мистические истории я расскажу, ни единым словом не раскрывая тайны... пусть догадываются сами. Я спрячу ирреальное в груди осколков реальности” [66]. Эти слова можно отнести не только к данному произведению, но и к творчеству Л.Петрушевской в целом. Здесь же для нас существенно также то, что писательница сама демонстрирует свой эстетический прием и даже выражает отношение к нему. Так, она пишет: “самое замечательное – что можно смешивать все типы трансмарша” [65]” (трансмаршем она называет переход из реальности в мир фантазии). В главе “Жанр мениппеи” под видом тезисов будущего доклада писательница сама комментирует структуру своего произведения, да и всего творчества в целом.

Это особый тип повествования, подчеркивает Петрушевская, “повествование – загадка”, диалог с читателем, который понимает. А тот, кто не способен понять, расшифровать тайные коды – “не наш читатель” [66]. Так, в одном из таких обращений писательница отмечает, что “еще в самом начале своей литературной деятельности знала, что он (ее читатель) будет самым умным, самым тонким и чувствительным. Он поймет меня и там, где я скрою свои чувства, где я буду безжалостна к своим несчастливым героям. Где я прямо и просто, не смешно, без эпитетов, образов и остроумных сравнений, без живописных деталей, без диалогов, скупое, как человеку на остановке автобуса, расскажу другому человеку историю третьего человека. Расскажу так, что он вздрогнет, а я – я уйду освободившись” [66]. В этом “Обращении к читателю” Петрушевская в принципе очень четко обозначила основные черты своего художественного метода, что по сути может восприниматься и как скрытая полемика с литературной традицией. О себе автор говорит, что, не пользуясь никакими подсобными средствами, она “выскакивала на опасную дорогу и гнала вперед на дикой скорости, пугая своих случайных пассажиров (вас, читатели!)” [67].

Мениппея Петрушевской, как того требует закон данного жанра, отличается демонстративной публицистичностью. В целом данное произведение вполне можно рассматривать и как своеобразный дневник писательницы (эту черту мениппеи М.М.Бахтин также выделял как одну из ведущих), в котором она пытается дать оценку общего духа времени и наметившиеся тенденции современности, а также обозначить особенности собственного мироощущения.

Для того, чтобы создать необходимую в мениппее ситуацию испытания, провоцирования идеи, Петрушевская использует не только явные средства фантастики, но и исключительные жизненные ситуации, включает в произве-

дение разного рода нарушения и отступления от установленных норм и правил. Из трех сюжетных линий "Возможности мениппеи" две связаны с путешествиями в мир мертвых, хотя читатели (и сами герои) не сразу понимают это, а одна, казалось бы, является реальной. Речь идет о поездке в маленький приморский городок, где проходит конференция под названием "Фантазия и реальность", в которой должна принять участие героиня, она же автор произведения. Все, о чем говорится, выглядит подчеркнуто правдоподобно – ночная горная дорога к городку, пьяный, бесстрашный таксист Александр, взявшийся довезти пассажирку до места, сумасшедшая езда по извилистой опасной дороге, подготовка доклада и так далее. Однако постоянно возникает необъяснимое, интуитивное ощущение ирреальности происходящего, создается своеобразный эффект "мерцания", когда граница между реальным и нереальным становится едва уловимой, а иногда просто исчезает. Это происходит и за счет использования писательницей одних и тех же средств в описании каждого из намеченных планов. Так, дорога в отель изображена как полет "в кромешной тьме при взрывах дьявольского хохота", лицо водителя "было искажено гримасой гибели", а его жена представлена лохматой "как ведьма". Неслучайно в данной ситуации у героини возникает воспоминание о "Божественной комедии" Данте, "который разместил своих врагов сразу в аду" [62]. Реминисценции из этого произведения служат своеобразным связующим началом, объединяющим три путешествия в мениппее Л.Петрушевской. Автобиографическая героиня представляет свой переход в иной мир ("погибнув на этом шоссе, я окажусь в некоей новой "Божественной комедии" [61]). С некоторой долей иронии она рисует бытовой вариант потустороннего мира, где представляет себя в кругу людей творческих, среди них Данте, Боккаччо, Буццатти, Толстой, Чехов, Джойс, Пруст. Причем подчеркивается, что это не "сияющий зеленый холм", освещенный "сумрачным светом Лимба" [61], а писательская столовая на чердаке какого-то деревянного дома. Здесь проявляется та жанровая особенность мениппеи, о которой Л.Петрушевская пишет в главе "Жанр мениппеи будущий доклад (тезисы)", "когда все вроде бы живы, но временами отталкиваются от предметов и летают" [65].

Исследователи творчества Данте отмечали, что "Божественная комедия" вызывает ассоциации с готическим архитектурным сооружением. На этом уровне в мениппее Л.Петрушевской также возникает дантовская аллюзия: вдруг на повороте шоссе появляется "туманный, светящийся, сонный городок (...), как черепица, наслаивались друг на дружку, и выступали из тьмы арки с колоннадами, ворота, узкие переходы, крутые лестницы, храмы со шпилями, и все венчал высокий замок с башней наверху..." [67].

В итоге "реальное" путешествие автора оказывается фантазией. Дорога, столь подробно описанная, в финале возвращается в исходную точку. Мы видим вновь оскалившегося пьяного водителя, который ждал, "чтобы устроить главные гонки своей жизни", но далее сказано: "Я прощально помахала ему рукой (...) Надо было искать такси" [82]. Таким образом, путешествие оборачивается только его возможностью.

Второе путешествие – в преисподнюю - является вариантом третьего. Впрочем, их объединяет друг с другом не только идея "возможности", но и принцип зеркального отражения: здесь тоже возникает маленький приморский город Н., поездка по горной дороге, только не в автомобиле, а на синем авто-

бусе. Но отражение предполагает обратную проекцию, поэтому здесь третье и второе путешествия разнонаправлены: не ночь, а день, не от моря, а к морю.

В отличие от ирреальности "реальных" картин, преисподняя в мениппее предстает не как нечто фантастически ужасное. У Петрушевской лишь сказано: "Мне вдруг представилось, что здесь конец мира. Именно тут завершается все, в том числе и жизнь. А та мелкая светящаяся цепочка бисера на горизонте – это уже тот свет" [81].

Образ "ада", как, впрочем, и "рая" (мы еще убедимся в этом), тоже создается за счет реминисценций из Данте. Даже поездка по извилистой дороге уподобляется адской воронке, изображенной в "Божественной комедии": "Этот город, его арки, зубчатые стены, храмы, башни, колоннады, вчера он медленно вращался вокруг скалы, заворачиваясь винтом, увлекая внутрь своей воронки, я туда еду, рассказывая сама себе" [69]. Как видно из этой цитаты, Петрушевская подчеркивает еще одну значимую для нее точку соприкосновения с дантовским произведением: автор становится героем собственного творения. Как известно, у первых читателей "Божественной комедии" достоверность истории, рассказанной автором, не вызывала сомнения. Вообще для средневекового читателя представлялось вполне вероятным, что человек, пройдя свой жизненный путь до половины, может побывать в загробном мире и вернуться назад, собственно эта особенность мышления человека Средних веков, отраженная в преданиях и легендах, и послужила прародительницей комедии Данте. Вероятно, для Петрушевской в данном случае также важно создать иллюзию достоверности происходящего.

Однако вернемся к символике мотива воронки, который неоднократно возникает в "Возможности мениппеи...". Этот мотив сопровождает описание и рая, и преисподней. Когда героиня попадает в загробный мир, она не сразу понимает, где она находится, хотя для читателя это становится очевидным. Многократно упоминаются слова "тьма", "темный", "мрачный коридор", "несло затхлой сыростью и отсутствием человека". Все время подчеркивается движение вниз. Героиня бродит по незнакомому городу и неожиданно для себя оказывается в старом заброшенном доме. Вид пустых комнат пугает ее, тем более, что в углу одной из них она вдруг увидела черную кучу, от которой "несло мерзостью, тоской, даже ужасом. Эта куча казалась неожиданно живой" [77]. Героиня услышала страшный скрежет когтей, трепет огромных крыльев, завывание, которые заставляют ее в страхе бежать вниз по лестнице. Это бегство опять напоминает "Божественную комедию" Данте, когда герой, преследуемый злобной волчицей, начинает падать к "долине темной". Однако разрешается все самым прозаичным образом: "собаки спали на куче тряпок", услышав шаги, "проснулись, зевнули и зачесались неистово. Отсюда трепет крыльев с когтями и тонкий вой, собачья зевота до визга" [78].

Как известно, в "Божественной комедии" герой, оказавшийся в сумрачном лесу, столкнувшись с ужасом небытия, пытается найти выход, но путь к спасению ему преграждают три аллегорических зверя: рысь, лев и волчица. У Л.Петрушевской от льва "остается" лишь "голова, как бы изъеденная проказой, из пасти которой вылезал обыкновенный водопроводный кран" [76]. Вместо рыси и волчицы по принципу иронического снижения появятся две собаки, черная и белая, "большой мордастый далматинец в черную крапинку (...) "помесь коровы с березой" - а черная была дешевая невысокая дворняжка с

тонким намеком на таксу" [79]. Вместо Вергилия они будут сопровождать героиню на протяжении ее странствия по царству мертвых: "Мы с собаками все шли и шли вниз, и оказались в конце концов ранним вечером, в сгустившейся тьме, на огромной террасе над провалом, над безмерной пропастью. (...) Всю эту странную картину – безмерный котлован, как воронка вниз (...) осенял свет довольно дородного уже месяца" [80]. В данном случае идея движения вниз также мотивирована дантовскими аллюзиями, ведь главная мысль его произведения и заключалась в том, что путь наверх, к свету, к возрождению, откроется лишь после того, как герой собственными глазами увидит все ужасы ада, поймет, какая участь ожидает умерших, пройдет через Чистилище и освободится от грехов. У Л.Петрушевской нет ужасов ада, движение останавливается как раз перед пропастью, напоминающей воронку, уходящую вниз. Именно здесь вначале дружелюбные собаки вдруг залаяли и злобно зарычали. Мир, изображенный Л.Петрушевской, скорее напоминает дантовский Лимб, поскольку речь у нее идет не о грешниках, а о тех, кто оказался в этой тьме царства мертвых в результате катастрофы. Здесь из-под земли доносятся веселые голоса детей, и героиня даже подумала, что кому-то пришло в голову разместить детский сад в подвале.

В результате долгий спуск в сопровождении собак оканчивается еще одним домом. "Видимо, средневековый", он "внутри был как картинка из журнала – древние кирпичные своды, сияющий светлый паркет, старинный огромный буфет, стол с розами (...), в углу горел большой очаг" [80]. Примечательно, что героиня до сих пор так и не понимает, что находится уже в другом мире, поэтому, когда хозяйка дома, женщина Санта, приглашает ее войти, она говорит, что очень рада видеть людей, живущих "в покое и тишине, в прекрасном доме" [81]. Сомнение же, вызванное этими словами и отразившееся на лице Санты, героиня вновь объясняет для себя по-житейски просто: "Женщина может ничего не говорить женщине, все понятно – любовь редко бывает счастливой, тем более любовь к мужу и детям" [81].

Примечательно, что в мениппее Петрушевской своеобразной точкой, соединяющей пространства, оказывается не лес, как символ греховной жизни всего человечества, а дом. Этот образ также является сквозным в произведении, он объединяет здесь "преисподнюю" и "рай". Это можно объяснить тем, что в творчестве Л.Петрушевской дом всегда воспринимается как модель мира. Хронотоп дома в "Возможности мениппеи", является своеобразным фокусом, концентрирующим идею жизни и смерти. Это жилище, то есть место, где обитают живые, но в то же время и посмертное существование определяют этим же понятием – вечный дом. Таким образом, дом становится точкой, соединяющей мгновение и вечность, жизнь и смерть, мир "здесь" и мир "там". Дом предстает здесь и как жилище души. Многозначность семантики этого образа проявляется не только в границах мениппеи, но и на уровне построения всего сборника "Где я была". Писательница включила в него как новые рассказы, составившие своеобразный миницикл, под заголовком "В доме кто-то есть", так и написанные ранее циклы "Черное пальто", "Песни восточных славян" и сказки. Показательна уже сама структура построения цикла, в который входит "Возможность мениппеи". Движение авторской мысли можно проследить по значимым заглавиям: "Лабиринт", "Где я была", "Глюк", "В доме кто-то есть", "Возможность мениппеи. Три путешествия", "Дом с фонтаном",

“Новая душа”. Плутание души по лабиринту жизни, поиск своего места, своего назначения, заблуждения, разочарования, ошибки, необходимость выбора своего пути, моделирование вариантов собственной судьбы, очищение и, наконец, обретение истинных ценностей, истинного знания, веры – рождение новой души. Значимо в данном случае и количество рассказов, составляющих сборник “Где я была”. Их семь, и это, на наш взгляд, отнюдь неслучайно. Символика данного числа особенно значима в христианской традиции, поскольку соотносится со временем творения Господом мира. Выстроившаяся семантическая цепочка мир – дом – человек позволяет провести параллели между творением мира и обретением человеком самого себя.

Таким образом, вопрос о достижении гармонии оказывается напрямую связан с проблемой истинного и неистинного. В связи с этим особого внимания заслуживает первое путешествие, герой которого - старый человек - через открывшийся люк в потолке попадает в другой мир, в рай.

Сюжет путешествия в “Рай” напоминает путешествие в преисподнюю, несмотря на идилличность картины, которую рисует Л.Петрушевская: сначала герой оказывается во тьме, а выбравшись наружу, под ногами обнаруживает воронку, “небольшую нору, типа кротовой. Она медленно осыпалась и на глазах затягивалась травой” [62]. Да и описание самого луга, на котором оказался герой, утопая по колена в цветах, безусловно напоминает дантовское описание Лимба, первого круга ада, где, не испытывая никаких мучений, прогуливаются мудрецы, поэты, философы. Но если у Данте обитатели Лимба прогуливаются в вечной полутьме, лишённые света истинной веры, то у писательницы он описан так: “Его (героя) очень заинтересовала теперешняя жизнь, ее высший уровень, этот луг, над которым стояло теплое, нежаркое солнце” [70]. В начале произведения, в главе “Обращение к читателю” Петрушевская называет, так сказать, первоисточники, по аналогии с которыми конструируется ее рай. “Я воображала себе почему-то рай. Рай в той простой форме, которая много раз была уже изображена, допустим, маленькими голландцами: овечки, олени, кусты, реки и горы в кудрявых деревьях – и ни одного человека...” [62]. Потом эта картина воплотится, и возникнут и олени, и кусты, реки, горы, разве что вместо овечек появится маленький зайчик, который не будет бояться человека, а, наоборот, будет жаться к нему, как домашнее животное. Герой мениппеи - старый человек, уставший от житейских проблем, как почти всегда у Петрушевской, сознающий себя никому не нужным, бесконечно одиноким. Его переход в загробный мир совершается вполне естественно, там он обретает все то, чего ему не доставало в реальности: “Было хорошо. Все время открывались новые пространства, впереди его ожидали горы, обещаая подъемы и панорамы, спуски и ручьи, а в ручьях дивной красоты камни. Может быть, лиловые аметисты или прозрачные розовые агаты” [72].

Показательно, что в его мечтах нет места людям, напротив, герой постоянно старался уйти от “тесного семейного мирка, старался никого не видеть” [70]. Всю свою жизнь он “очень хотел куда-то уйти” из дома, который был для него чужим, неистинным. Старый человек понимал, что это невозможно, но все же верил, а потому, увидев однажды в потолке квадратный люк, “не испугался, а обрадовался”. Словом, получается почти по В.А.Жуковскому: “Нам лишь вера путь укажет”, “Вера был вожатый мой”. Таким образом, у Л.Петрушевской авторская идея награды за земные страдания в какой-то иной

жизни получает конкретное воплощение в сюжетной ситуации. Герой попадает в мир прекрасной первозданной природы, видит плодовые деревья, кустарники, обильно усыпанные ягодами; многочисленные кусты “диких старинных роз”, где “каждый цветок был похож на блюдечко белой пены, розовой в сердцевине, а из зеленых бутонов высовывались красные клювы будущих цветов” [70]. Возможно, Петрушевская не случайно так подробно описывает эти розы, тем самым она напоминает читателю Райскую розу, в лепестках которой сияют души праведников. Ее созерцает Данте в Эмпирее. Вдруг так же, как и во втором путешествии, старый человек обнаруживает пустой чужой дом. Правда, в отличие от заброшенного, нежилого, дурно пахнущего пространства, в которое попадает героиня второго путешествия, этот дом, наоборот, выглядит очень уютным, обжитым, “внутри пахло солнцем, то есть нагретым деревом. Никакой пыли и паутины...” [74].

Однако, как мы отмечали выше, рай и преисподняя объединяются у Петрушевской с помощью цветочных деталей: так, черный и белый цвет в одном случае использованы для описания собак, а в другом они соединены в одном существе – коте, которого обнаруживает старый человек в доме. При этом ситуация обнаружения практически идентична той, что была описана во втором путешествии: “В углу, на тахте, под пестрым ковриком, что-то начало подниматься бугром. Что-то росло, топорщилось, вытягивалось, извивалось (...) Кто-то, сверкая черным и белым (...) вдруг стронулся с места и нерешительно пошел по коврику к человеку...” [75]. Для героя эта встреча стала не просто возвращением единственного любившего его существа, давно умершего кота Мишки, но и обретением истинного дома.

Итак, мы убедились в том, что обращение к жанру мениппеи для Петрушевской было вполне органично. В ее творчестве всегда ощущалось стремление объяснить реальность не только средствами самой реальности, но и с помощью условных форм. В данном произведении оживает память карнавализованных жанров. В заключение снова вернемся к вопросу о семантике заглавия “Возможность мениппеи”. Еще раз убеждаемся в том, что это не просто обозначение жанровой структуры. Говоря о предпосылках зарождения мениппеи, М.М.Бахтин напоминает такие приметы времени, как: разрушение устоявшихся этических норм, ожесточенное противостояние разнородных идейно-политических, философских, религиозных течений (...), жизненно важные, общечеловеческие, философские вопросы стали “массовым бытовым явлением (...), фигура философа, мудреца или пророка, чудотворца стала типичной и встречалась чаще, чем фигура монахов в средние века” [Бахтин 1979: 137]. Таким образом, соотнося эту характеристику с современным состоянием нашего общества, мы обнаруживаем и еще один семантический подтекст слова “возможность” - неосуществленная возможность пути к духовному обновлению. Поэтому становится понятной и заключительная фраза Петрушевской: “Еще один жанр литературы – дорога, по которой мы не пошли” [82]. Мениппея воспринимается здесь как своеобразная метафора дороги жизни.

Литература

Петрушевская Л.С. Где я была. Рассказы из иной реальности / Л.С.Петрушевская. – М 2002. – 303 с.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин.- 4-е изд.- М., 1979.- 320 с.

РАЗДЕЛ 4. ОТ ВОСХИЩЕННОГО УЧИТЕЛЯ – УЧЕНИКАМ

4.1. ЛУЧШИЕ СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Ниже приводятся фрагменты из работ студентов, выполненных в рамках спецкурса. Разумеется, это далеко не все лучшие сочинения, которые мне хотелось бы продемонстрировать. В данном случае при отборе я руководствовалась, прежде всего, стремлением представить разные типы студенческих работ и, разумеется, разнообразие материала исследования. Одни из них написаны в жанре небольшой научной статьи; другие представляют собой своеобразный синтез научного и творческого подходов; наконец, третий вид – опыты художественного творчества, в которых студенты стремились воплотить в создаваемых ими текстах приемы постмодернистской игры, стилизации, конструирования и т.п. Так или иначе, в этих работах дается интерпретация прочитанного студентами литературного материала, выражено понимание теоретических проблем постмодернизма.

Павлова Евгения

Особенности организации пространства и времени в поэме Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки", или Куда и зачем едет Веничка

"Зимой 70-го, когда мы мерзли в вагончике, у меня появилась мысль о поездке в Петушки, потому что ездить туда БЫЛО ЗАПРЕЩЕНО НАЧАЛЬСТВОМ,¹ а мне страсть как хотелось уехать. Вот я ... "Москва – Петушки" так начал".

В. Ерофеев "Сумасшедшим можно быть".

Ситуация, подтолкнувшая Венедикта Ерофеева к написанию великих "трагических листов", а именно ситуация бунта против ЗАПРЕТА НАЧАЛЬСТВА, многое, я думаю, объясняет в расстановке акцентов в поэме.

Будучи противником различных табу как в жизни, так и в искусстве (слова), Ерофеев наделяет своего героя таким же мировоззрением. Веничка чужд догм и регламента, навязываемых ему социумом, историей. Он привык иронизировать над так называемым каноническим и неприкасаемым. Но это не хулиганство, не позиция капризного ребенка. Это осознанная, единственно возможная позиция мыслящего человека в этом мире.

Деканонизация утвердившихся стереотипов становится не только жизненным принципом героя, но и писательским приемом выражения своей точки зрения на мир и место человека в нем. Постмодернистская деконструкция советского мифа избрана Ерофеевым в качестве способа описания реальности, сопровождаемого (это важно подчеркнуть) оценкой этой реальности. Последнее – критика действительности – позволяет говорить о специфике постмодернизма на русской почве или же усомниться в правомерности однозначной оценки произведения Вен. Ерофеева как постмодернистского. В поэме "Москва – Петушки" нет "смерти автора", наоборот, мы видим внятную пози-

¹ Курсив наш

цию противостояния ПОЭТА существующей действительности; оценку реальных социальных проблем, а не просто столь свойственную постмодернизму игру ради игры.

Попробуем поразмышлять о значении деконструкции советского мифа в организации пространства и времени в поэме В. Ерофеева.

Выбирая в качестве формы повествования путешествие, автор придает категориям пространства и времени концептуальное значение. Движение становится главной смысловой характеристикой поэмы. Однако к концу произведения выясняется мнимость этого движения: Веничка, выехав из Москвы в направлении Петушков, засыпает в дороге, а затем вновь возвращается в Москву, где и находит его смерть. Железная дорога, таким образом, представляет собой замкнутый круг, вырваться из которого не удастся даже такому невероятно привлекательному и умному герою, как Веничка. Хотя почему бы не считать смерть Венички освобождением от бесцельного, бездушного, беспомощного и тупого движения по кругу?!

С чего начинается путешествие героя? Пунктом А становится удивительно страшное по ощущению пространство Москвы. С одной стороны, псевдоценность и псевдовеличие Москвы утверждается регулярным "непопаданием" Венички на Красную площадь. Невольно задаешься вопросом: неужели могут существовать люди на территории родной для Венички страны, которые, приезжая в столицу, ни разу не попадают в Кремль? Так В.Ерофеев утверждает за Веничкой образ индивидуалиста, закоренелого изгоя. Он живет по своим собственным законам, и эти законы ни в коем случае не носят конформистский характер. Москва – символ всеильного советского государства - не принимается героем. Кремль становится одновременно воплощением Ада, мирового Зла и государства, которое отвергает таких, как Веничка, и в то же время охотится за ними. Оно (государство) не терпит игнорирования себя и, делая Веничку отверженным, лишь некоторое время не реагирует на вызов бунтаря и нонконформиста.

Пожалуй, только Курский вокзал, с которого отправляется электричка в заветные Петушки, принимается Веничкой. Москва, таким образом, оказывается не только самодостаточным пространством, но и отправной точкой путешествия героя. Но, к сожалению, возможность уехать, вырваться из Москвы никогда не может быть реализованной до конца, потому что рано или поздно, поезд вновь вернет героя в этот жестокий город. В конце поэмы именно этот экзистенциально звучащий приговор и приводит к смерти Венички.

Таким образом, Москва, конкретнее – Кремль, характеризуется через отрицание и неприятие: это пространство, где не живет любовь и ребенок Венички, где не принимается миропонимание, присущее герою, где в конце концов, никогда не цветет жасмин.

Это "не" Веничка преодолевает, решаясь каждую пятницу на поездку в Петушки (пункт В своего путешествия), он покидает все чуждое ему, все прозаически-скучное, казенное: "Да и что я оставил – так, откуда уехал и еду? Парудохлых портянок и казенные брюки, плоскогубцы и рашпиль, аванс и накладные расходы, вот что оставил! А что впереди? что в Петушках на перроне? – а на перроне рыжие ресницы, опущенные ниц, и колыхание форм, и кося от затылка до попы. а после перрона – зверобой и портвейн, блаженства и корчи, восторги и судороги. Царица небесная, как далеко еще до Петушков!"

Веничка раним и беззащитен, в чужом для него мире он обделен лаской. Его "младенец" кажется более сильным и решительным (одно знание буквы Ю как значительно выделяет его!), поэтому стремление попасть в Петушки – это скорее стремление освободиться от неуверенности, сомнений, подозрений, преследующих Веничку в Москве, стремление почувствовать себя необходимым миру (ведь именно в Петушках Веничку ЖДУТ!).

Ерофеев, таким образом, организует пространство по принципу антитезы, переворачивая привычное высокое значение советского символа Кремля и наделяя его коннотацией неприятия и отторжения (Ад). Тогда как манящие Веничку Петушки приобретают символику райского сада, Эдема, столь желанного, но в итоге так и не достигаемого героем.

Однако замкнутость железной дороги, по которой движется поезд Москва – Петушки, "снимает" противопоставление этих двух миров – мира Москвы и мира Петушков. Ведь Веничка, с точки зрения результата путешествия, не достигает своей цели (Петушков) и вновь возвращается на исходную точку (пункт А). Так Вен.Ерофеевым нагнетается и усиливается взаимная "антипатия" пространств, ситуация противостояния доводится до максимальной точки – до трагической смерти Венички от рук "четверых".

Предельность трагизма достигается и за счет категории времени. Учитывая специфику образа жизни Венички (алкоголизм, бездомье, безбытность), и сам герой, и читатель с трудом восстанавливает время, в котором он (герой поэмы) пребывает. Чередующиеся похмелье и запои становятся символом временной разорванности мира. Сюжетно поэма вмещает один день, начинающийся с пробуждения Венички на сороковой ступеньке неизвестного подъезда, и заканчивающийся там же. Но этот день Веничкой измеряется не часами и минутами, а количеством выпитого за это время. Неслучайно перегоны от станции к станции запоминаются герою именно на этом основании. Сами станции не интересуют Веничку, пока он не начинает подозревать, что едет в обратном направлении. Также и читатель не посвящается в действие, происходящее за окном вагона. Важнее оказывается "внутреннее движение", то есть собственно разговоры с пассажирами и размышления Венички с самим собой.

Вновь, таким образом, автор поэмы отказывает в священном значении советскому лозунгу "вперед к светлому будущему", заставляя поезд (символ жизни в советском государстве) фактически "топтаться" на месте. Движение вперед может осуществляться, по мнению Венедикта Ерофеева, только в умах думающих и сомневающихся людей, а не по прихоти советской идеологии, основанной на иллюзиях и фантомах.

С этой точки зрения, смерть Венички я склонна рассматривать не как трагический исход жизни, но скорее как способность сделать шаг вперед, вырваться из замкнутого круга (советского государства). Этот шаг вперед может осуществиться, таким образом, только через смерть, а значит через выход в вечность. "И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду". В этих словах Венички (или уже Венедикта Ерофеева), полагаю, звучит голос самой истории. Вечность определяет отсутствие ценности жизни в мире неспособном понять и принять человека с чистой душой. Поэтому никогда не вернется Веничка (и Венедикт Ерофеев) в этот мир...

Азбукина Алла

**Рассуждения Проницательного и Малопроницательного читателей
по поводу повести В.Нарбиковой "Пробег про бег"**

Странно... Повесть о чем? Про бег? Или про пробег? И если про бег, то про какой и куда? И если проза, то какая?

"Прозе этой решительно отказываю в том, в чем обычной прозе и отказывать-то вроде нельзя: нет в ней ни классической ясности, ни логической последовательности... Экспозиции и то нет. Прямо так сразу, ни с того ни с сего: "Сначала нужно получить права, а потом научиться водить, сначала нужно построить коммунизм, а потом накормить народ..." Ну скажите, какая связь между водительскими правами и коммунизмом? Право же, никакой. Абсолютно никакой, уверяю Вас. А что за имена у Нарбиковой? О Ездандукте говорить не будем. Но хотя бы Петя. Что это за имя такое для девушки? Нет чтобы Лиза или там Татьяна, а то ... Петя. Нет, это решительно не Рио-де-Жанейро, то есть не настоящая проза", - возмущается некий Проницательный читатель.

Вдруг раздается тихий голос: "Проза эта, Нарбиковой то есть, вы поймите, - другого толка она. Вот..." На эту реплику тут же отвечивший следующей речью Проницательный читатель: "Какого такого другого? Вся проза как проза, а тут, знаете ли, у Нарбиковой, ни сюжета, ни смысла, что к чему не поймешь. Ну, сами посудите: героиня эта, Петя которая, спрашивает Глеба Ил. И.: "Ты куда?" - на что получает совершенно немыслимый ответ: "Сейчас" Ну, что? А то, мол, другого толка.. Эх, вы! Малопроницательный, скажу, вы, уважаемый, в смысле литературы..."

Однако Малопроницательный читатель (назовем так второго нашего собеседника) ничуть не смутился и скромно ответил: "Вы правы, возможно, но послушайте... Я, знаете ли, тут долго думал над Нарбиковой, прозой то есть. Так вот хотел кое-что... Соображения, знаете ли, по поводу..." Проницательный читатель неожиданно сменил гнев на милость: благосклонно взглянув на своего собеседника, он произнес: "Что ж, я не против послушать, что вы там скажете об этой ... прозе. Хотя разубедить меня вы все равно не сможете. И никто не сможет! Вот так!"

Малопроницательный читатель в некоторой нерешительности, что видно по его лицу, произнес: "С чего же начать?..." "Да с чего хотите, хоть с языка, со стиля, хоть с героя... Выбор за вами", - благородно отвечает Проницательный. Малопроницательный решается наконец высказаться, все более и более воодушевляясь по мере того, как говорит: "Вы правы в том, что проза Нарбиковой не похожа на классическую прозу. И я с вами полностью согласен. О чем эта повесть, действительно, сказать трудно. Язык хаотичен, почти абсурден. Вот, послушайте: "И это прекрасно, прекрасно, когда прекрасная погода, и в небе летают последние особи – самые экзотические - птицы – воробьи, потому что все остальные воробьи уже вымерли, зато плодятся самолеты, спутники, мощные и стальные, чувствуют себя хорошо в небе, радуют глаз своим птичьим полетом, жизнь – прекрасна, и все наши республики ... могут только... взлететь в воздух, когда их будут отстреливать в воздухе, как территорию-мираж..." Ну и так до конца: одна мысль цепляется за другую, автор перескакивает с одного предмета на другой. И..." "Что я вам говорил!" – возбужденно перебивает проницательный читатель. – "Сплошная ахинея, точек

даже нет, одни занятые! Птицы, самолеты, республики – все в одном предложении, понимай как хочешь...”

“Постойте, постойте”, - Малопроницательный читатель явно уязвлен таким поворотом разговора. – Вы решили слушать, так извольте же слушать до конца. Я же только начал, а вы уж тут как тут перебивать. Нет, нет, дайте мне сказать!”. “Да знаю я, что вы скажете. Все мне уже ясно. Но я решил выслушать вас, и слово я свое держу, потому так и быть продолжайте...”

Восстанавливается тишина, и Малопроницательный читатель продолжает: “Так на чем же я остановился... Вот видите, мысль потерял из-за вас. В другой раз не перебивайте! Так... Ах да! Я зачитал вам отрывок из повести. Вы говорите ахинея, абсурд, смысла нет... Но это не так, поверьте! Язык писательницы такой потому, что такова наша жизнь. Мир наш абсурден. И ключом к постижению этого мира как раз и является такой язык, ибо посредством его Нарбикова конструирует модель мира. Посмотрите, как она играет со словом! На наших глазах как бы творится текст. Она говорит: “прекрасно” и тут же возникает вопрос: “а что прекрасно?” “Прекрасная погода”. Погода, природа – значит, птицы. А на птиц похожи самолеты (вечное сравнение самолета с птицей). Птицы вымерли (или вымирают), а самолеты плодятся. Это хорошо? Жизнь прекрасна? А что еще может летать или взлетать? Так, республики, они отделяются, значит, вот-вот взлетят. Что же получается? Абсурдным языком описывает Нарбикова нашу абсурдную жизнь, срывает с нее маску застывших штампов и выражений, лицемерия, прикрывающего истинную суть. Вы заметили, сколько у Нарбиковой штампов, застывших выражений, лозунгов из газет? Например: “С Первым мая тебя, с Днем трудящихся!”, “построить коммунизм”, “накормить народ”, “первый в мире балет”, “первый в мире человек в космосе”, “во имя страны” и т.д. Вырванные из контекста (политического, публицистического) эти слова освобождаются от своей застывшей семантики и усиливают ощущение абсурдности всего описываемого. Как пример, чтоб вам яснее стало, приведу отрывок из повести, где Нарбикова сталкивает две прямо противоположные цитаты в одном контексте. Вот, послушайте: “Вот это да – одновременно два праздника – День солидарности трудящихся и день воскресения Христа. “Христос воскрес!” - “Воистину воскрес”, а гуляем первого и второго мая. Дорогой трудящийся, коммунист и атеист, - “Христос воскрес!”, честный христианин, ты постился и не ел мяса всю весну, с Первым мая тебя, с Днем солидарности трудящихся”.

Помните, вы, уважаемый Проницательный читатель, привели такой пример из повести Нарбиковой, чтобы доказать, какую она несет ахинею: Петя спрашивает: “ты куда?”, на что Глеб говорит: “я сейчас”. Но ведь здесь точно также: “Христос воскрес!”, - на что следует ответ: “С Первым мая!” Нет, не ахинею несет Нарбикова, а лишь отражает то, что есть в жизни. Как часто мы встречаем в газетах сначала “Да здравствует Первое мая” и “Долой Христос воскрес”, а потом – “Да здравствует Христос воскрес” и “Долой Первое мая”... Или то или другое: “и постимся, и гуляем”.

“Постойте!” - восклицает Проницательный читатель. – получается у этой вашей Нарбиковой не одна лишь игра слов, конструирование абсурдного мира, но и ... как бы свое отношение к миру. Своя позиция.. Так?” “Ну, наконец-то, вы, кажется, начинаете изменять свое отношение к Нарбиковой!? Я вижу, вам интересно. Дело в том, что проза Нарбиковой относится к такому явле-

нию, как русский постмодернизм. Но это отнюдь не то же самое, что европейский...”

“Почему же, сейчас ведь в моде подражание, особенно Западу, - не соглашается Проницательный читатель, – вот и подражают кто как может и кто на что горазд”.

“Ну, я же просил вас не перебивать! Вот опять ушла мысль...”

“Ладно, ладно. Не переживайте так. Я вам напомню. Слава Богу, память у меня вроде хорошая: вы сказали, что русский постмодернизм совсем не то, что европейский. На что я сказал...”

“Я отлично помню, что вы сказали! – перебивает Малопроницательный читатель.- Итак, о русском постмодернизме... Как и европейские постмодернисты, русские писатели используют игру слов, полицитатность, иронию и т.п. Однако русский постмодернизм, несмотря на свои декларации, не утратил органической связи с предшествующей литературой. Сейчас вы поймете, что я прав. Например, когда Нарбикова восклицает: “Он самый беззащитный, наш человек, он горит и тонет, а вообще люди загорают и плавают, его может защитить только мама и папа, он беззащитен как слон. Но если слонов истребляют из-за слоновой кости, чтобы японцы из нее делали безделушки, то зачем у нас истребляют человека? потому что человека не жалко, потому что людей много, а слонов мало?”, - то разве не напоминает вам это нашу русскую литературу с ее устремленностью к маленькому человеку? А вот еще цитата из повести: “Господи! Пусть они повесятся на своих газопроводах, если хоть один младенец сгорит от газа...” Н правда ли. Здесь напрашивается переключка со словами Ивана Карамазова о том, что для него неприемлема высшая гармония, если в ее основе лежит хотя бы слезинка замученного ребенка. Ну, что вы скажете?”

“Что ж, пожалуй, звучит убедительно, - неохотно признает Проницательный читатель. Сразу это как-то и незаметно... Вы неплохо развили мою мысль о преимуществе классической литературы перед этим. Как его ... постмодернизмом. Да, и они не смогут обойтись без классики! Куда им! А то все: мы самостоятельно, мы сами...” “Постойте, вы опять все не так поняли, - возмущенно воскликнул Малопроницательный. - Ни одно явление литературы не может быть оторвано от своей национальной почвы, от своих корней. Да это в принципе и невозможно. И Пушкин продолжал и синтезировал в своем творчестве какие-то традиции, и Маяковский. Постмодернисты в этом плане не исключение. Литература...”

“Ну, хватит, хватит! Вы говорите так, будто я ничего этого не знаю, - вновь вступает в разговор Проницательный. – Пушкин! Маяковский!... Мы о Нарбиковой говорили... Скажите. Есть ли у Нарбиковой что-то, ну положительное что ли, идеал какой-то? Не все же абсурд, а?”

“Могу вас обрадовать или огорчить (как вам будет угодно) – идеал у Нарбиковой есть. Миру абсурда противостоит у Нарбиковой любовь. В повести есть прекрасная сцена: на берегу моря, в машине двое влюбленных, Петя и Глеб Ил.И. Шум моря, ветер, луга, ночная птица, тени...” “Шепот, робкое дыхание, трели соловья, серебро и колыханье сонного ручья”, - мечтательно произносит Проницательный читатель. “Вы правы, почти все так и есть у Нарбиковой, или почти так, - уточняет Малопроницательный читатель. – И знаете, что интересно, не чувствуется никакого абсурда. “И когда захлопнулась дверь

машины, и когда Петю обдуло ветром, когда Глеб Ил. И. стал опускаться за ней к морю, севшая на лунную дорожку птица оторвалась вместе с тенью от ветки. И когда она взлетела вместе с веткой от тени. Непонятно было, откуда это все? То. Что они выехали. Ехали. Приехали, уехали. Заехали – даже не это все. В этот миг. Откуда это все?”

“Я сейчас вспомнил “Дворянское гнездо”, - перебивает Проницательный читатель. Там еще Лиза и Лаврецкий, свидание у них в саду. И тоже ночь, луна, и звуки музыки и, кажется, те же мысли “откуда это?”, что-то неземное в этот миг, так, кажется?” “Да вы, наверное, правы, - замечает Малопроницательный читатель. - Настоящая любовь часто понимается писателями как высшая ценность, то что противостоит раздору, хаосу. Она всегда “не отсюда”. Вот и у Нарбиковой... Кстати, о языке: игра слов, логические связи отсутствуют, тоже вроде бы абсурд: “И когда она никогда не целовалась до Глеба Ил.И., когда она целовала его впервые...” Но это не абсурд, такова логика любви, и тут ничего не поделаешь. Знаете, мне даже кажется, что такой язык помогает Нарбиковой передать суть любви. Можно ли словом передать всю грандиозность чувства? “Ах, если б без слова сказаться душой было б можно!” (Фет) У Толстого любовь выражается посредством взглядов, мимики, жестов. А слова лживы. Помните: “Je veous aime” Пьера, сказанные Элен? А герои Достоевского, например, прибегают к постоянным отрицаниям, к алогизмам, чтобы, в конце концов, сказать, какое чувство обуревают их. Например: “вы потому не могли его любить, что слишком горды, нет, не горды, я ошиблась, а потому, что вы тщеславны – даже и не это: вы себялюбивы до сумасшествия”.

“Погодите! – восклицает Проницательный читатель. – Вы кое-что забыли. Левин и Кити объясняются в любви знаете как? Посредством криптограммы! Пишут, например, я.т.л. (я тебя люблю)...” “Да, да, вы правы! Как я мог упустить! – радуется Малопроницательный. – Действительно, какой-то язык абсурда, никому не понятно, а им понятно! А ведь знаете, когда Петя говорит: “Ты куда?”, а Глеб Ил.И. отвечает ей на это: “Сейчас”, то это лишь внешне абсурд, как у Кити с Левиным. Понимаете, это язык для непосвященных! Но они-то посвященные, и потому им все ясно. Она говорит: “Ты куда?” - в значении “я тебя люблю, не уходи, будь рядом”, а он ей: “Сейчас”, то есть “не бойся, я никуда не уйду, я люблю тебя, я с тобой”. Видите, язык абсурда становится многозначным и семантически наполненным. Ну, что вы скажете?”

“Что же мне сказать, - отвечает Проницательный читатель. - Кое в чем вы меня убедили, а в чем-то нет. Все-таки негоже героине носить имя Петя... что же русских имен у нас нет что ли? А то иностранное какое-то, да еще мужское к тому же. И мужа этой Пети, как его, - Глеб Ил.И., что ли – нужно было бы по фамилии назвать. Что он шпион что ли? Что тут, спрашивается, скрывать? Но это так, частности. А в целом вы неплохо справились с возложенной на вас задачей. Все мои суждения о повести Нарбиковой подтвердились. Что вы с таким удивлением на меня смотрите? Что? Разве я с самого начала не говорил, что повесть отличается от обычной прозы, нет в ней ни классической ясности, ни логической последовательности, и экспозиции тоже нет? Что же вы молчите? Вижу, вижу, сказать вам нечего, а еще спорили... Эх вы, малопроницательный!” Произнеся этот величественный монолог, Проницательный читатель гордо удаляется.

Малопроницательный остается один. По его лицу видно, что он растерян и в недоумении. – Вот так дела! Странно... он так предсказывал... И я же виноват.. Но в чем? ... Не в чем, а о чем?... О чем?... что о чем? Да, о чем повесть-то: про бег или про бег? Да, маху дал..." Действительно, о чем?

1998 г.

Мазитова Эльмира

Семантика имен героев в прозе Валерии Нарбиковой

Игровые тенденции проявляют себя в произведениях В.Нарбиковой на разных уровнях. Один из них – имена персонажей. Имена героев необычны, они основаны на литературных и культурных ассоциациях, посредством которых читатель воспринимает все, что говорят, чувствуют персонажи, что с ними происходит. Рассмотрим семантику имен героев повести В.Нарбиковой "Около эколо"

Имя главной героини – Петя. В литературе постмодернизма происходит размывание всех границ. В данном случае – размывание границ между мужским и женским. Это появляется и на уровне внешнего облика героини, "лицо которой было похоже на мальчика, в котором так много женственности". Полное имя Пети - Петрарка. Здесь проявляется та же тенденция – смешение мужского и женского. Как известно, Петрарка – имя великого поэта эпохи Возрождения, к тому же "первого лирика", который обожествлял любовь. Его возлюбленная – Лаура - была для поэта единственной на всю жизнь. В своих стихах Петрарка часто играл с именем любимой: это и "лавр", и "l' aiga" - ветер, и "l' auro" - золото. Лаура для Петрарки становится воплощением любви вообще.

Сопоставим с Петраркой у Нарбиковой. Она влюблена и имя ее возлюбленного – Бориса - превращается в понятие любви: "Петя мыслила Борисом. И он стал для нее не просто именем собственным – Борис, - он, собственно, стал названием ее любви и ее собственным именем; и ни в одном языке, даже в "великом могучем русском" не было этому названия, только мертвая латынь, на которой никто не говорил, объединив и Петю, и Бориса, и их чувство в одно целое, вполне способна была обозначить это целое - borisus".

Хотя латынь и "мертвая" и на ней не говорят (не говорят – где, в миру, "всуге"?), но это именно тот язык, на котором произносятся молитвы, обращаются к Богу, язык, передающий то, что обычным языком невозможно высказать.

Сестру Пети зовут Ездандукта. Уже на уровне имен дается их противопоставление. Они даже фонетически противоположны. Если в имени Петя-Петрарка ощутимо благозвучие, ее имя звучит мягко, то "Ездандукта" состоит из таких сочетаний звуков, которые трудно произносятся, как будто что-то мешает языку. Фонетическая нелепица влечет за собой и смысловую. Если имя Петрарка "тянет" за собой поэтическую семантику, все что связано с поэтом Петраркой – творчество, любовь, то "Ездандукту" можно соотнести разве что с "кондуктором", "редуктором" и т.п.

Обе сестры любят Бориса. В конце концов, Ездандукта даже становится его женой. Но именно чувство Петрарки побуждает искать в имени героя смысловые подтексты. Превращение имени Борис в латинское Borisus дает не только семантику сакральности, святости (латынь – язык молитв, а значит, происходит возведение любви к святости), здесь появляется еще одно значение: разделим имя Borisus на Bor – isus, без первой части мы получим – Isus

– Иисус! Таким образом имя героя наполняется божественным смыслом. В этом отношении примечателен разговор Пети с Ездандуктой: “Петя спросила: “В кого?” - только потому. Что не могла говорить с ездандуктой о своем Борисе. Но зато спокойно могла говорить о Борисе вообще: о Борисе Годунове, о Борисе и Глебе, о борисе-барбарисе”. Чувствование любви как святого, нездешнего чувства не позволяет упоминать о Борисе-любви всуе.

Таким образом, В.Нарбикова играет с именами героев, используя при этом следующие приемы: 1) фонетическое противопоставление (Ездандукта-Петя); 2) включение культурной семантики; 3) сближение героев на основе внутренней культурной семантики и “нитей”, которые от нее идут: Петя (Петрарка) – Borisus.

2003 г.

Ню Ольга

Роль культурологических реминисценций в рассказе Т.Толстой “Река Оккервиль”

Герои Т.Толстой зачастую живут в двух мирах: реальном и идеальном, созданном воображением. Причем зачастую им свойствен не просто уход в мир мечты, а именно в мир культуры. Отсюда и специфика реализации двоемирия в ее произведениях: скудной обыденности жизни противостоит мир, который складывается из “кирпичиков” “старой культуры”. Постмодернистский принцип полицитатности – порождение восприятия мира как текста - в творчестве Т.Толстой подчинен совсем иной задаче: реминисцентный план во многом способствует созданию образа идеального мира. Так, герой рассказа “Река Оккервиль” Симеонов влюблен в исполнительницу старинных романсов, некую Веру Васильевну. И ее голос, “божественный, темный, низкий”, уносит его в сладостный мир. Образ этого мира соткан из поэтических строк русских романсов. Они вплетены в текст, выполняют сюжетобразующую функцию. Это своеобразный мост, по которому осуществляется переход в мир мечты. “Нет, не тебя! так пылко! я! люблю”, - подсакивала, потрескивая и шипя, быстро вертелась под иглой Вера Васильевна”.

В рассказе Толстой на один реминисцентный план наслаиваются другие. Так, например, слышится переключка между Симеоновым из рассказа “Река Оккервиль” и лирическим героем А.Фета из стихотворения “Певнице” (“Унеси мое сердце в звенящую даль”). Примечательно, что характерные для Фета метафоры со значением подъема и полета находят свое отражение и в рассказах Толстой.

А.А.Фет:

Выше, выше плыву серебристым путем,

Будто шаткая тень за крылом.

Т.Толстая: “...несся (...), восстающий из глубин, (...) парусом надувающийся голос (...), расправляющий крылья, (...) плавно отрывающийся от толщи породившего его потока...”

Причем у Толстой, как и у А.А.Фета, крыльями наделяется прекрасное – голос и звук.

Образ Веры Васильевны также складывается из нескольких, последовательно сменяющих друг друга по принципу масок реминисцентных слоев.

Вначале это “томная наяда (...), слегка полная наяда начала века”, затем “дивная пери” и одновременно в ее облике просвечивает облик старухи-процентщицы из романа Ф.М.Достоевского “Преступление и наказание”, таким образом подготавливается появление еще одной веры Васильевны – “белой, огромной. Нарумяненной, черно- и густобровой”, которая перечеркнет первоначальный романтический облик. В нем романсовая наяда отразилась как в страшном кривом зеркале. В итоге реализуется и сюжет Достоевского об убийстве старушки. Только “убийство” произойдет именно за счет этой смены образов-масок. “Вера Васильевна умерла, давным давно умерла, убита, расчленена и съедена этой старухой”.

Таким образом, вступая в диалог с культурой, Т.Толстая, с одной стороны, продолжает и развивает вечные темы, а с другой, классические темы, мотивы, образы преломляются сквозь призму иронически-пародийного восприятия и таким образом сами нередко приобретают абсурдные формы выражения.

2002 г.

Кокузина Галина

Литературные и мифологические реминисценции в рассказе В.Пелевина “Бубен Верхнего мира”

О многозначности художественных произведений написано уже немало. Любой прочитанный текст человек, как правило, пытается “примерить” на себя, сопоставить со своими личными взглядами на устройство мира и общества, словом, со всем тем, что несколько не заботило автора данного текста в момент его написания. Даже если автор публично признается, что какой-то идейный замысел в его произведении принципиально отсутствует, все равно найдется человек, который будет искать скрытые, потаенные, спрятанные где-то между строк смыслы. И любой исследователь, если он только этого захочет, сможет подвести художественный текст под выбранный им общий знаменатель, снабдить свое доказательство ссылками, сносками – и перед нами возникнет еще один вариант прочтения уже известного текста. Так, рассказ Пелевина “Бубен Верхнего мира” можно рассмотреть как продолжение гоголевских традиций в современной литературе. Ведь, как и в “Мертвых душах”, здесь описана спекуляция, основанная на представлении живыми тех людей, которые таковыми не являются. Можно обнаружить и некоторые формальные сходства: для осуществления своего замысла гоголевский Чичиков едет в российскую глубинку – Тыймы и девушки в рассказе Пелевина отправляются в бездорожную глушь, которая и названия-то не имеет. В обоих произведениях присутствует традиционное для русской литературы представление жизни как дороги: “Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади” (Гоголь Н.В.); “... собственная жизнь, начатая двадцать пять лет назад неведомой волей, вдруг показалась ей (Маше) такой же точно дорогой – сначала прямой и ровной, обсаженной ровными рядами простых истин, а потом забытой неизвестным начальством и превратившейся в непонятно куда ведущую кривую тропку” (Пелевин). Только если Гоголь осуждал поведение своего героя и какое-то время даже настаивал на его перевоспитании, то Пелевин умалчивает о своем отношении к происходящему в рассказе, самоустраняет-

ся. Писатель превращается в своего рода стенографиста, задача которого – фиксировать события, а не свое к ним отношение.

Что касается меня, то, интересуясь мифологией древних народов, я сразу же обнаружила в рассказе Пелевина “Бубен Верхнего мира” черты древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике. Только этот прекрасный миф о любви, побеждающей смерть, был в известной степени снижен, приземлен, отяжелен бытовыми деталями, но разве можно было ожидать иного от писателя-постмодерниста!

Пелевин начинает свой рассказ с подробного описания внешности главной героини. Автор настолько детально представляет ее портрет (лицо, одежду, головной убор и обувь), что в какой-то момент возникает подозрение, что это не художественный текст, а этимологические заметки о народах Севера. Но постепенно в это описание проникают детали, которые приносят комический эффект: “с правого плеча на георгиевской ленте свисали два длинных ржавых гвоздя”. Наконец, приходишь до слов: “На ногах у нее (Тыймы) были синие китайские кеды, а на голених широкие кожаные чулки, расшитые бисером”. Эта фраза сразу же возвращает нас к постсоветской действительности, к тому времени, когда на так называемых толкучках появились оптовые поставки из дружественного Китая. Позже мы узнаем, насколько эти подробности будут существенны для интерпретации мифологического сюжета о возвращении мертвых в мир живых в этом рассказе. Пока же хочется еще раз обратить внимание на детализированный портрет Тыймы, который дает Пелевин. Современные авторы обычно уделяют мало внимания внешнему виду своих героев, отчего последние кажутся какими-то аморфными, размытыми, так что данный случай своего рода исключение. Зато, если вспомнить Гомера и других античных авторов, у них часто можно встретить методичное, последовательное описание внешности и особенно военного снаряжения героя. Тыймы, по словам Тани, тоже воительница: “Сначала все в бубен била по ночам, с невидимым кем-то дралась. У нас в центре духов много. Теперь они ей вроде как служат... Всех победила”.

Следующая деталь, на которую хотелось бы обратить внимание, это безымянность того места, куда едут Тыймы и девушки. В принципе, название станций электропоездов по расстоянию от Москвы явление довольно распространенное. Но зачем тогда автору останавливаться на этом, пускаться в объяснения: “обычно возле железнодорожных станций бывают хоть какие-то поселения людей, а здесь не было ничего, кроме кирпичной избушки кассы, и увязать это место можно было только с расстоянием до Москвы”? Складывается ощущение, что в этом рассказе “Сорок третий километр” заменяет собой другое табуированное название. Продолжая начатый Пелевиным своеобразный этимологический анализ, отметим, что предыдущая станция – “Крематово” - вызывает мысль о кремации и крематории. А теперь вновь вернемся к древним грекам. Во времена Гомера люди избегали произносить слово “смерть”. Об умерших говорили: “отправился в дом Аида”. А погребальный обряд включал в себя сожжение трупа, чтобы освободить душу человека от телесной оболочки и дать таким образом ей возможность уйти в иной мир.

Далее по тексту идет описание церемонии вызова духа умершего. Действия Тыймы (ритуальный танец с использованием бубна, горловое пение) напрямую копируют практику шаманства. В то же время автор не мог не знать,

что такие ритуалы требуют от шаманов больших сил и проводятся лишь в исключительных случаях. Культ умерших наиболее почитаемым у всех первобытных религий, и тревожить духов по пустякам не принято. В рассказе "Бубен Верхнего мира" трепет и преклонение перед мертвыми отсутствуют: "короче, работа у нас такая. Сейчас ведь все отсюда валят. За фирму замуж выйти – это четыре косаря зеленых. А мы в среднем за пятьсот делаем.

- Что же, с усопшими? – недоверчиво спросил майор.

- Да подумаешь. Гражданство-то остается. Мы с таким условием оживляем, чтобы женился".

Согласно мифу, случай с Орфеем и Эвридикой был единственным, когда кому-либо удалось вернуться живым из царства Аида. Благодаря помощи богов Орфею удалось совершить невозможное. У Пелевина путешествия в Нижний и Верхний миры становятся обычным, повседневным занятием Тыймы ("За месяц обычно штук десять делаем, зимой меньше"). Настолько обычным, что в перерыве Тыймы лишь достает из сумки банку кока-колы и, потрянув головой, делает несколько глотков, "чем-то напомнив Маше Мартину Навратилкову на уимболдонском корте". Более никаких эмоций, никакого ощущения подвига. Просто работа.

Любовь, во имя которой Орфей решился на свое опасное путешествие, в рассказе Пелевина заменяется обыкновенной сделкой, брачным контрактом. Взаимный интерес, который возникает между ожившим майором Звягинцевым и Машей, вряд ли можно соотнести с чувствами мифических героев. Никаких ценностей и загадок. Таинства брака и таинство смерти переводятся в количественные величины (после "оживления" покойники живут в среднем три года, за поиск кандидата в мужа девушки платят около 500 рублей). Искаженная шекспировская цитата "в мире много странного" в устах майора Звягинцева звучит как ничего не значащее замечание общего характера. Почувствовав страх, Маша трет "то место на куртке, за которым было сердце".

Традиционное представление о трехъярусном устройстве вселенной упрощено тем обстоятельством, что сообщение между этими мирами не вызывает никаких трудностей. Если вы не обладаете дудочкой типа той, что получила Маша от майора, можно воспользоваться услугами посредников (о том, что Тыймы единственная в своем роде не сказано ни слова), или же просто пустить себе пулю в лоб (как это делает Звягинцев).

Действуя, на первый взгляд, как писатель-фантаст, открывая перед читателем что-то неведомое, Пелевин тут же лишает это неведомое всякой загадочности, переводит его в категорию банального, повседневного. В эпоху античности человечество, словно дитя, способно было восхищаться подвигами героев. К концу XX века нашей эры, подобно всезнающему старцу, люди перестали удивляться чему-либо, потому что удивляться больше нечему.

2003 г.

Шахматова Татьяна

Размышления по поводу пьесы В.Сорокина "Дисморфомания"

"Морфофобия" - рассказ из сборника В.Сорокина "Первый субботник" и пьеса "Дисморфомания" привлекли мое внимание загадочной синонимией названий. Свою неприязнь к каким бы то ни было нормам, и, соответственно, к формам, автор демонстрирует вполне последовательно. Двойное упоминание

корня "морф" вряд ли могло оказаться простым совпадением в творчестве этого постмодерниста, называющего себя концептуалистом. Я решила внимательнее взглянуть на сорокинскую формобоязнь.

"Мир форм страшен, он пугает своим существованием" ("Морфофобия"). Далее в характерной для Сорокина манере эпатажа рассказывается, куда от этого мира можно деться (в мир добытийный – обратно в лоно матери).

Пьеса "Дисморфомания" являет собою пример деконструкции классического текста (характерная примета постмодерна русского и не только).

Такой "миноритарной деконструкции" (Скоропанова) Сорокин подвергает шекспировские тексты – "Гамлет" и "Ромео и Джульетта". В случае с "Дисморфоманией" обращение с текстом-первоисточником несколько иное, нежели, например, заигрывание с чеховской "Чайкой" Б.Акунина. В пьесе Сорокина мы имеем дело с чистым образцом деконструкции, где главным "героем произведения становится сам язык", его метаморфозы.

Тем не менее, несмотря на свою дисморфоманию, Сорокин все же отдает должное роду литературы, в котором творит. Он не раз обвинял современный театр в "непластичности", отсутствии интересных режиссерских решений (причину этого он видит в преклонном возрасте среднестатистического российского режиссера – 72 года, по подсчетам писателя). Свои пьесы Сорокин называет "антирутинными"

Но эта антирутинность выражает не только отношение постмодерниста к творческим опытам своих современников: позиция Сорокина включает и отрицание всего пантеона шедевров культуры. Это, видимо, и заставило Сорокина в "Дисморфомании" обратиться к Шекспиру. Одновременно сюжет пьесы адресует нас и к З.Фрейду. "В драматургии Сорокина луково пахнет психоанализом", - пишет В. Курицин (ст. "Владимир Сорокин" <http://www.guelman.ru>).

Экспозиция, предваряющая основное действие (постановку Шекспира), представляет собою историю душевных болезней семерых будущих актеров. Они неадекватно воспринимают свое тело и зациклены на своих комплексах.

Место действия – больничный бокс - неподходящее для театрального действия, но вместе с тем характерное, если помнить о Фрейде.

"Душевная терапия" в пьесе действительно осуществляется. Ничем не прикрытые комплексы героев врачи выставляют на обозрение, заставляя изживать их игрой. Таким образом, постмодернистская форма деконструкции реальности превращается под пером Сорокина в способ конструирования внутреннего мира больных героев.

Однако лечение заканчивается необычно. Создатель театра жестокости Антуан Арто полагает, что актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, которые еще подают нам знаки со своих пылающих столбов". Создается впечатление, что Сорокин знаком с "Первым манифестом театра жестокости", однако воспринял его как-то слишком буквально. Он иероглифически передает сценический экстаз, причем в качестве иероглифа используются окровавленные тела актеров.

Сюрреалисты XX века и принявшие от них эстафету абсурдисты полагали, что жестокость порождает жестокий театр. На сцену потянулись разные гнусности, страхи, катастрофы, унижения, казни, пытки, садизм, ритуальные убийства. Драматурги говорят об ужасе быть человеком, о том, что несчастье неотделимо от человеческого бытия, а жизнь есть ужасный фарс.

Продолжая поиски А.Арто, Роже Витрак хотел создать "Театр Пожара", Анри Пашетт – "Театр Разрыва".

У Сорокина весь мир – болезнь и распад, живое на самом деле мертвое или умирающее. Драма – антадрама. Поэтому театр пьесы "Дисморфомания" вполне правомерно назвать "Театр Болезни", идея, кстати, не нова.

Как уже говорилось, основной сюжет пьесы Сорокина связан с постановкой в психолечебнице Шекспира: из двух его самых известных трагедий – "Ромео и Джульетты" и "Гамлета" – "слеплена" одна, причем текст перевертывается, язык Шекспира соединяется с современным сленгом. Создается ощущение всеобщей абсурдности. Психически больные люди принимают навязанные им роли, а это не может не отразиться на их игре, да и на самом произносимом ими тексте.

В результате происходит полная реконструкция пьес Шекспира, из текста создается некий вакуум, абсолютное ничто. Приемы, использованные Сорокиным, характерны для постмодернистской антидрамы и по существу заимствованы у Хармса, Ионеско, Беккета и прочих абсурдистов.

Например, герои, демонстрировавшие свою речевую вменяемость, вдруг начинают отчаянно косноязычить.

Кормилица: Уж лучше разобрать обиды хладнокровно, а не так вот, как гады какие-то".

Или путают слова: «Снявши голос по волосам не плачут».

Или сопоставляют трудносопоставимые для нормальной логики предметы:

Горацио: Рана, конечно, не так глубока, как колодец или там какая-нибудь шахта, скважина, и не так широка, как церковные ворота. И не шире, наверное, Ленинского проспекта.

Наконец, автор выстраивает финальную "матрешку" комнат, в которых происходит одно и то же действие, но с усечением речевого сопровождения сцен.

Следует учитывать, что у Сорокина Гамлет, Джульетта, Король, Королева, Тибальт, Кормилица и Горацио – душевнобольные персонажи. Жанр истории болезни, заявленный в экспозиции, выбран вполне обдуманно. Только "заразив" текст Шекспира трудноизлечимым вирусом Вл. Сорокина, можно довести его до полного распада, тем самым представить текст, как мертвый.

Итак, Сорокин восстает против театральной развлекательности, традиционализма, понимаемых им как проявление мещанства в театре. Он пытается наладить "прямую связь со зрителем" – (театральная формула начала XX века) – т.е. вызвать у него нервное и чувственное возбуждение, эмоционально взбудоражить.

Морфофобия, как способ восприятия мира, выражена в форме (кстати, довольно распространенной) непочтения к классике и демонстративного испражнения на традицию (финальная сцена "матрешки").

Тем не менее В. Сорокин сам постоянно находится в плену вполне узнаваемой театральной традиции. Реорганизация театра по законам деконструктивистской логики не требует особой изобретательности.

Таким образом, морфофобия, заявленная в рассказе "Морфофобия" и продолженная в пьесе "Дисморфомания, так и повисает в воздухе в виде голословного призыва, оформленного обценной составляющей русского языка.

Сорокина в "Дисморфомании" буквально заносит на рельсы деконструкции, давно накатанные его предшественниками.

2004 г.

Курашова Вера
Сочинение a la postmoderne russe "Несвоевременные заметки"
Часть XXXVII

... еду я в электричке питерской, вглядываюсь в "пустые" и "ничем не занятые", по наблюдениям одного русского классика постсовременности, глаза моего народа, и вижу, что заняты они, заняты! И ни чем-нибудь, а чтением как раз того самого классика, который столь лестно о них отзывался. В почете он нынче, говорит мне моя попутчица. Смотрю, и действительно, одни, почитая, читают, другие, не читая, поминают. Кто героя своего, кто русскую литературу... Поминают, наполняют, опустошают. Не случайно, в несвежем вагоне "Свежестью" пахнет.

... еду я в электричке питерской, за окном снега, на устах опять мороз. Солнце, день чудесный. Солнце так и сияет, так и отражается в глазах прекрасной дамы напротив. И думаю я, солнце-то. твою мать!, перекатывая во рту округлое заднебное "О" и переднеязычные зубные "С" и "Ц" (и "Л" в уме). Электричка мчится все быстрее и быстрее, а потом все медленнее и медленнее, и. наконец. Подвозит меня плавно и празднично, а других – резко и буднично, к долгожданной станции "Царское Село".

Куда ни отправишься – везде Пушкин. Не то, что в Воронеже, где "и тут жил Мандельштам, и там жил Мандельштам", а здесь нет Мандельштама. Пушкин, куда ни пойдешь. Налево пойдешь. Прямо. Здесь ел, здесь спал, здесь с Державиным встречался. Вот стол с красным сукном. Вот здесь он соял и декламировал свое гениальное. К кому ни обратишься – у всех Пушкин. От Хармса с Терцом до Соколова с толстой, и до них и после. Не было таких в русской литературе, кто только с ним вместе не жил, не прогуливался, не материл его, не обожествлял, не сравнивал с землей, с воздухом, не называл его "наше ничто", в общем, чего-нибудь и как-нибудь не делал с Пушкиным...

...еду я в электричке питерской обратно в Питер и рассуждаю: вроде о Пушкине надо думать, а думается о другом. Вот и буду о другом... Пушкин (здесь "пушкин" - вводное слово), а был ли мальчик?

А может девочка? ... если девочка, то какая? Как ее звали – Валера или Валерия? Никто не знает. Знает только, что вначале было Слово. Валерия влюбилась в слово. "она знала. Что любит только его и больше ничего, кроме того, что она любит его, она не знала". И назвала его Андрюшей. Нет, назвала его леонардиком. Была она красавицей Афродитой, богиней всех гетер, русских и американских, и знала она от Достоевского, что красота есть истинное творение Божественной воли, вот и одолела ею мания мессианства, и побежала она по чисту полю.

И жрица власы распутивши,
 Трижды по сто раз богов призывает, Эреба, Хаос...
 (Verg. Aeg. 1V 509 (О Дионе))

1999 г.

4.2. ВОЗМОЖНЫЕ ТЕМЫ ДЛЯ ДОКЛАДОВ

1. Приметы постмодернистской эстетики в пьесе Вен.Ерофеева "Вальпургиева ночь, или Шаги командора".
2. Традиция сентиментального путешествия в поэме Вен.Ерофеева "Москва-Петушки".
3. Характер диалогов Венечки с Господом в поэме Вен.Ерофеева "Москва-Петушки".
4. Особенности пространства и времени в поэме Вен.Ерофеева "Москва-Петушки".
5. Интерпретация темы "отцов и детей" в романе А.Битова "Пушкинский дом".
6. Пушкинские образы и мотивы в романе А.Битова "Пушкинский дом".
7. Тема Петербурга в романе А.Битова "Пушкинский дом".
8. Своеобразие композиции романа А.Битова "Пушкинский дом".
9. Юродство в романах Саши Соколова ("Школа для дураков", "Между собакой и волком").
10. Тема русской истории в романе Саши Соколова "Палисандрия".
11. Формы и принципы языковой игры в произведениях Саши Соколова (или В.Нарбиковой).
12. Литературная игра в постмодернистском тексте (произведения на выбор)
13. Игра со стилем (на примере произведений С.Соколова или В.Сорокина)
14. Мотив сна в произведениях Ю.Буйды, Т.Толстой (на выбор)
15. Интертекстуальность образов героев в новеллистике Ю.Буйды, Т.Толстой, Л.Петрушевской (на выбор).
16. Деконструкция советского мифа в произведениях В.Сорокина.
17. Два Эдипа: "Теща Эдипа" Л.Петрушевской и "Эдипов комплекс" Д.Липскерова. Особенности интерпретации античного мифа и мифа культуры XX века.
18. Мотивы и образы модернизма в произведениях русского постмодернизма (произведения на выбор: Вик.Ерофеева, В.Пелевина, Л.Петрушевской, Т.Толстой, В. Пелевина и др.)
19. Стратегии имени Соня в произведениях Т.Толстой и Л.Улицкой

4.3. ГЛОССАРИЙ

Аллюзия (от лат allusio - намек, шутка) - отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической или политической жизни, к художественному произведению.

Амбивалентный - двойной, двуплановый

Андеграунд (анг. underground - подземелье, подполье) - понятие, применявшееся в 1950-1970-е в США (в России - в конце 1960-х до сер. 1980-х г.г.) к произведениям литературы и искусства, подчеркнута расходившихся с преобладавшими нравственно-этическими, идейными установками и поэтому ориентировавшимися на узкий "подпольный" круг потенциальных потребителей. В

эстетическом плане к А. могли относиться работы как авангардистского, так и натуралистически-реалистического плана.

Антигерой - тип литературного героя, подчеркнута лишенная героических черт, но занимающего центральное место в произведении и выступающего в той или иной степени "доверенным лицом" автора.

Архетип (от греч. archetypos - первообраз) - обозначение наиболее общих и фундаментальных изначальных мотивов и образов, имеющих общечеловеческий характер и лежащих в основе любых художественных структур, наделенные свойствами "вездесущности".

Виртуальная реальность - игровая, вымышленная, "искусственная реальность", созданная или сконструированная кинематографическими, телевизионными, компьютерными и другими технологиями, а также изменения в сознании под влиянием лекарств, наркотиков, алкоголя - бред. сновидения. транс и т.д.

Временные инверсии - нарушение линейности и непрерывности временного потока на сюжетном уровне.

Гетерохронность - разновременность, расслоение единого временного потока в едином локусе.

Дискурс (фр. discours, англ. discourse - речь, высказывание) - многозначное понятие. Специфические правила организации речевой деятельности (письменной или устной). Нередко употребление Д. как понятия, близкого стилю (н-р., "литературный Д.", "научный Д"). в нарратологии проводят различия между дискурсивными уровнями, на которых действуют повествовательные инстанции, письменно зафиксированные в тексте произведения: эксплицитный автор, эксплицитный читатель, персонажи-рассказчики, нарратор в "безличном повествовании".

Имплицитный автор - подразумеваемый автор, который организует текст.

Инициация - обряд, при котором человек обретает новый статус и новое имя; приобщение к чему-либо.

Интертекстуальность (фр. intertextualite', англ. intertextuality) - термин постструктурализма. В постмодернизме употребляется как основной вид создания текста на основе "чужих текстов", цитат, сюжетов, реминисценций, как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы, а также для определения миро- и самоощущения человека, воспринимающего "мир как текст".

Коллаж (фр. collage - приклеивание) - термин из словаря художников; в литературе - смесь цитат, документов, намеков, упоминаний о чем-либо.

Концепт (лат. conceptus - понятие) - один из широко употребляемых в науке и культуре терминов. К. в литературе перестает быть только понятием, выражая скорее представление. К. связан с активизацией памяти его воспринимающего. По определению философа и критика русского зарубежья С.А. Аскольдов-Алексеева, это "мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода". По мнению Ю.С.Лихачева, К. не непосредственно возникает из значения, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека. Потенции К. тем шире, чем богаче культурный опыт человека. В итоге, К. не только "подменяет", значение слова, но и рас-

ширяет это значение, оставляя возможности для домысливания, создания эмоциональной ауры слова. Н-р, К. "незнакомка" имеет значение, независимо от того, читал ли данный человек А.Блока и в каком контексте употреблено это слово. К. может быть по-разному расшифрован в зависимости от сиюминутного контекста и индивидуальности концептоносителя.

Концептуализм, концептуальное искусство - искусство идеи, когда художник демонстрирует не столько художественное произведение, сколько определенную художественную стратегию, концепцию, которая в принципе может выражаться любым артефактом, или просто артистическим жестом, "акцией". Корни концептуализма - в творчестве ряда авангардных групп 1910-20-х годов (футуристов, дадаистов, ОБЭРИУ). В России осознается как особое направление в неофициальном искусстве 1970-х годов.

Маргиналии (лат. *marginalis* - находящийся на краю) - записи, заметки на полях книги или рукописи.

Маргинальность - периферийность, пограничность какого-либо явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции.

Маска авторская - способ сокрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа автора, в отдельных случаях основополагающий прием литературной мистификации. среди российских примеров последних десятилетий - творчество Вен. Ерофеева, Н.Глазкова, О.Григорьева, В.Пелевина, Е.Попова.

Массовая литература - многозначный термин, имеющий несколько синонимов: популярная, тривиальная, бульварная, паралитература; традиционно этим термином обозначают ценностный "низ" литературной иерархии - произведения, относимые к маргинальной сфере общепринятой литературы, отвергаемые как "кич", псевдолитература. Нередко под М.л. понимают весь массив художественных произведений определенного культурно-исторического периода (или литературного направления), которые рассматриваются как фон вершинных достижений писателей первого ряда. В этом смысле М.л. сближается с понятием "эпигонство". И. М.л., и эпигонская литература выполняют шаблонизирующую, закрепляющую функцию; их отличает эстетическая вторичность; они тиражируют художественные открытия писателей первого ряда. Литературные явления, обозначаемые термином М.л., разнокачественны, здесь есть свои понятия о "верхе" и "ниже". В расширенном истолковании М.л. обозначает отлаженную индустрию, специализирующуюся на серийном выпуске стандартизированной литературной продукции развлекательной, а иногда и пропагандистской, дидактической направленности.

Нарратология (фр. *narratologie*, англ. *naratology* от лат. *narrare* - рассказывать) - теория повествования. Как особая литературоведческая дисциплина оформилась в конце 1960-х годов. На нынешнем этапе может рассматриваться как современная (сильно трансформированная) форма структурализма. Н. не отбрасывает самого понятия "глубинной структуры", лежащей в основе всякого художественного произведения, но главный акцент делает на процессе реализации этой структуры в ходе активного "диалогического взаимодействия" писателя и читателя.

Нарратив - совокупность способов реализации повествовательной инстанции в тексте.

Нонселекция - термин постмодернизма; означает отказ от иерархии, от преднамеренного отбора (селекции) художественных элементов на всех уровнях создания текста автором и восприятия его читателем.

Палимпсест (греч. palimpseston - выскобленный для нового текста) - рукопись на пергаменте, папирусе или коже поверх смытого или соскобленного текста. В постмодернизме – материальный носитель информации, на котором одна информация написана поверх другой.

Пастиш (фр. pastiche, ит. pasticcio – опера, составленная из отрывков других опер, смесь). Термин возник во Франции в XVIII веке как обозначение пародии-мистификации. В русской литературе XIX в. так называли произведение, написанное в подражание и не имеющее пародийного оттенка. Здесь П. – термин постмодернизма, редуцированная форма пародии, в том числе самопародии. Литература постмодернизма высмеивает даже само усилие установить истинность, поскольку представляет мир бессмысленным и лишенным всякого основания.

Реминисценция - (лат. reminiscentia - воспоминание) - содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культуры. Р. может быть эксплицитной, рассчитанной на узнавание, и имплицитной, скрытой. Р. может быть, в отличие от цитаты, не осознанной автором.

Реципиент - "воспринимающий" в широком смысле: зритель, читатель, слушатель.

Симулякр - (от лат. изображение, подобие, видимость) - в постструктурализме и постмодернизме - это "копия копий", "подобие без подлинника", фикция.

Центон - (лат. cento - одежда или одеяло, составленное из цветных лоскутков) - текст, состоящий из чужих цитат.

Эвфемизм (греч. eu - хорошо; rhemi - говорить) - вид перифраза, слово или выражение, смягчающее резкое, грубое или интимное высказывание.

Эксплицитный автор - рассказчик в художественном произведении, фиктивный автор, выступающий в роли персонажа.

Эскапизм (англ. escape - убежать) - уход от действительности в мир грез, сказки, мечты, характерный для читателей массовой литературы.

4.4. РЕКОМЕНДУЕМЫЙ СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

А.Битов. Пушкинский дом.

Ю.Буйда. Ермо (Знамя. - 1996. - №8). Рассказы: Ванда Банда. Синдбад Мореход. Хитрый Мух. Черт и аптекарь. Тема быка, тема льва.

Вен.Ерофеев. Москва-Петушки. Вальпургиева ночь, или Шаги командора.

Вик.Ерофеев. Русская красавица. Страшный суд. Пять рек жизни. Рассказы: Жизнь с идиотом. Болдинская осень. Мать.

В.Маканин. Сюр в пролетарском районе (Новый мир. - 1991. - №9). Кавказский пленный (Новый мир. - 1995. - №4).

Ю.Мамлеев. Шатуны. Рассказы: Тетрадь индивидуалиста. Изнанка Гоге-на. Полет. Управдом перед смертью.

В.Нарбикова. Около эколо (Юность. - 1990. - №3). Пробег про бег. План первого лица и второго. Равновесие света дневных и ночных звезд (Юность. - 1988. - №8). Шепот шума.

В.Пелевин. Омон Ра (Знамя. - 1992. - №5). Жизнь насекомых (Знамя. - 1993. - №4). Желтая стрела (Новый мир. - 1993. - №7). Чапаев и Пустота. (Знамя. - 1996. - №4-5). Рассказы: Хрустальный мир. Бубен верхнего мира. Девятый сон Веры Павловны. День бульдозериста.

Л.Петрушевская. Время ночь. Дама с собаками. Медея. Мост Ватерлоо. Как ангел. По дороге бога Эроса. Сказки: Новые приключения Елены Прекрасной. Королева Лир. Девушка Нос. Дуська и Гадкий Утенок.

Е.Попов. Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину (Волга. - 1989. - №2)

В.Пьецух. Новая московская философия (Новый мир. - 1998. - №1). Палата №7 (Октябрь. - 1992. - №1). Центрально-Ермолаевская война.

С.Соколов. Школа для дураков (Октябрь. - 1989. - №3). Между собакой и волком (Волга. - 1989. - № 8-9). Палисандрия (Октябрь. - 1991. №9-11).

В.Сорокин. Очередь (Искусство кино. - 1992. - №3). Сердца четырех. Норма. Роман. Голубое сало. Рассказы: Заседание завкома. Свободный урок. и др.

Т.Толстая. Кысь. Рассказы: Лимпопо (Знамя. - 1991. - №11). Сомнамбула в тумане. Поэт и муза. Река Оккервиль.

А.Терц. Прогулки с Пушкиным.

4.5. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ И НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс. - 1989.

Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. - М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. - 1992. №10.

Бодрийяр Ж. Система вещей. - М.: Рудомино, 1995.

Вайнштейн О.Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопр. философии. 1993. №3.

Гальцева Р.А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991.

Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. - М.: Новое литературное обозрение, 1999.

Генис А. Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Знамя. - 1994. - №8

Генис А. Треугольник: авангард, соцреализм, постмодернизм // Иностранная литература.- 1994.- № 9.- С.245.

Гройс Б. Соц-арт // Искусство. - 1990. №11.

Дарк О. Мир может быть любой // Дружба народов. - 1990. - №6.

Деррида Ж. Золы угасшей прах (Из работы французского философа) // Искусство кино.- 1992. - №8.

Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопр. философии. - 1992. - №4.

Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. - М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1993.

Жолковский А. К. Биография, структура, цитация (Еще несколько пушкинских подтекстов) / А.К.Жолковский // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. - М., 1992

Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. - М.: Сов. писатель, 1992

Зайнуллина И.Н. Миф в русской прозе конца XX- начала XXI веков: Дис. ...канд. филол. наук / И.Н.Зайнуллина; Казанский гос. ун-т. - Казань, 2004.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм.- М.: Интрада, 1996.

Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник Моск ун-та. Сер.9. филология. - 1994.

Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. - 1992. - №2.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. - М., 2000.

Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или новые сведения о реализме // Новый мир. - №7. - 1993.

Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание // Даугава. - 1989. - №8.

Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах "пост" // Иностран. лит. - 1994. №1.

Липовецкий Ж. Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме. - СПб.: Владимир Даль, 2001

Липовецкий М. Закон крутизны // Вопр. лит. - 1991. - ноябрь-декабрь.

Липовецкий М. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. - 1995. - №8

Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. - Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

М.Липовецкий Патогенез и лечение глухонемы. // Новый мир. - 1992. - №7.

Липовецкий М.Н. Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом / М.Н.Липовецкий // Знамя. - 1992. - №8.

Липовецкий М.Н. Диапазон «промежутка»: Эстетические течения в литературе 80-х годов / М.Н.Липовецкий // Общественные науки и современность. - 1993. - №1.

Насрутдинова Л.Х. «Новый реализм» в русской прозе 1980-90-х годов (концепция человека и мира): Дис. ...канд. филол. наук / Л.Х.Насрутдинова; Казанский гос. ун-т. - Казань, 1999.

Немзер А.С. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е / А.С.Немзер. - М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Парамонов Б. Конец стиля: Постмодернизм... // Звезда. - 1994. - №8.

Постмодернизм и культура: материалы "круглого стола" // Вопр. философии.- 1993.- №3.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 1999.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - М.: Флинта: Наука, 1999.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. - СПб.: Невский простор, 2001. - 416с.

Сорокина Т.В. Отечественная проза рубежа XX-XXI веков в аспекте «вторичных художественных моделей» (Л.Петрушевская, Ю.Буйда, Вик. Ерофеев): Дис. ... канд.филол. наук / Т.В.Сорокина; Казанский гос. ун-т. – Казань, 2005.

Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. - М.: Прогресс, 1992.

Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Иност. лит.- 1988.- №10.

Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков.- М: Сов. писатель, 1988

Эпштейн М. После будущего: О новом сознании в литературе // Знамя. - 1991. - №1.

Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. – М.: Изд. Р.Элинина, 2000.

ПОСТМОДЕРНИЗМ В РУССКОЙ ПРОЗЕ
Учебное пособие

Прохорова Татьяна Геннадьевна

Корректурa составителя

Оригинал-макет подготовлен в лаборатории прикладной лингвистики
филологического факультета Казанского государственного университета

Подписано в печать 18.07.05. Бумага офсетная.
Гарнитура "Arial". Формат 60x84 1/16.
Печ.л. 8,0. Печать ризографическая. Тираж 200 экз. Заказ 7/34.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии Издательского центра
Казанского государственного университета
420008, Казань, ул. Университетская, 17.
Тел. 92-65-60, 31-53-59.