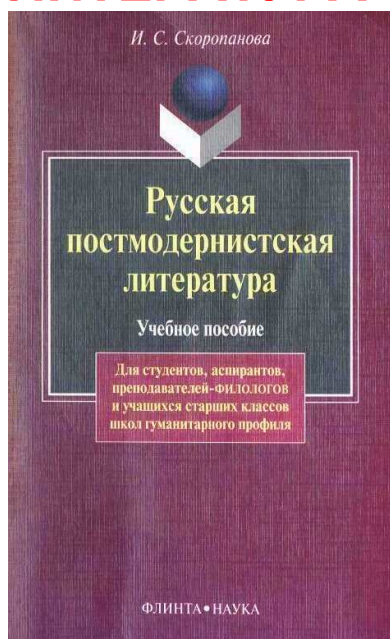


И.С. Скоропанова
РУССКАЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА



Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов
Издание третье, исправленное и дополненное
Москва
Издательство «Флинта»
Издательство «Наука»
2001

УДК 820/89.0 ББК 83.3 С 44

Рецензенты: В.Н. Курицын, С.Ю. Кузнецов Скоропанова И. С.

Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - 3-е изд., изд., и доп. — М.: Флинта: Наука, 2001. — 608 с. ISBN 5-89349-180-7 (Флинта) ISBN 5-02-011617-3 (Наука)

Перед вами первое в СНГ учебное пособие, дающее целостное системное представление о феномене постмодернизма в русской литературе конца 1960—90-х гг. Оно включает в себя теоретический раздел, краткий очерк истории русского литературного постмодернизма, интерпретации прославленных и малоизвестных постмодернистских произведений, биографические сведения об их авторах. Крупным планом представлены ключевые фигуры русского постмодернизма. Выявляются специфические черты новейшей русской литературы, осуществляется попытка ее культурфилософской и психоаналитической транскрипции. Книгу завершают обширная библиография, именной указатель и указатель терминов, а также характерные образцы постмодернистской художественной литературы.

Для студентов-филологов.

ISBN 5-89349-180-7 (Флинта) ISBN 5-02-011617-3 (Наука)

© Издательство «Флинта», 1999

ОГЛАВЛЕНИЕ	4
Предисловие	5
Введение	6
Понятие постмодерна	6
Постмодерн и постмодернизм	7
Приключения термина	7
Постструктурализм как колыбель теории постмодернизма	8
Истоки и философско-теоретическая ориентация постструктурализма	8
Прелюдия Ницше к философии будущего	9

Философы будущего — не "философы будущего".....	10
"Постмодернистская чувствительность".....	11
Дерридианская деконструкция философии	11
Значение термина "деконструкция".....	11
Деконструкция как децентрация.....	12
Деконструкция знака.....	13
Деконструкция оппозиции "речь—письмо".....	13
Текст Деррида.....	14
Деконструкция границ между философией и литературой.....	15
Деконструкция метафоры.....	15
Деконструкция традиционной модели книги.....	15
Категория игры.....	16
Истина/не-истина симулякра	16
Симулякр в истолковании Делеза.....	17
Критика симулякра: позиция Бодрийара.....	18
Апология симулякра: комментарий Клоссовски.....	18
Постфилософский дискурс	19
Деконструкция психоанализа	19
Значение фактора бессознательного.....	19
Антиэдиповская критика Делеза и Гваттари.....	20
Машина желания.....	21
Шизофрения как метафора самопроизводства бессознательного.....	21
Шизоанализ.....	22
Ризома.....	22
Ризоматика, картография, машинность	23
Литературоведческая деконструкция	23
Литература как объект семиотики.....	23
Текст Барта.....	24
Произведение и Текст.....	25
Вместо определения.....	26
Начало формирования постмодернистской теории	27
Постструктурализм как ключ к постмодернистской практике.....	27
Постмодерн как новая эпоха истории западной цивилизации: концепция Джеймсона.....	28
Постмодернизм — порождение постиндустриального общества: точка зрения Белла.....	28
Постсовременное состояние в исследовании Лиотара.....	29
Постмодерн — индикатор изменений: размышления Кюнга	31
Постмодернизм — культурный итог неоконсерватизма: выводы Хабермаса	31
Феминистский* вариант постмодернизма.....	31
Постмодернизм и модернизм	31
Теоретические разработки Хассана	31
Исторический и трансисторический постмодернизм Эко	32
Постмодернизм в системе мировой культуры	33
Аполлоновское и дионисийское начала.....	33
Постмодернизм — итог накоплений всех культурных эпох.....	34
Отношение постмодернизма к традиции и инновациям	35
Проблема новаторства в постмодернистской литературе	35
Эстетика и поэтика постмодернизма	36
Антикаллизм*.....	37
Особенности поэтики литературного постмодернизма.....	38
Постмодернистская синусоида	38
Западная и восточная модификации постмодернизма	39
Для западной модификации постмодернизма.....	39
Восточная модификация.....	39
ПЕРВАЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	39
Чистое искусство как форма диссидентства: "Прогулки с Пушкиным" Абрама Терца	42
Интерпретация Леонида Баткина*.....	55
Интерпретация Вадима Линецкого*.....	56
Интерпретация Евгения Голлербаха*.....	57
Классика в постмодернистской системе координат: "Пушкинский дом" Андрея Битова	58
Интерпретация Юрия Карабчиевского***.....	60
Интерпретация Виктора Ерофеева*.....	60
Интерпретация Виктора Чалмаева*.....	61
Интерпретация Владимира Новикова*.....	61

Интерпретация Андрея Немзера**	61
Интерпретация Марка Липовецкого*	62
Интерпретация Вячеслава Курицына*	62
Карта постмодернистского маршрута: "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева	74
Интерпретация Владимира Муравьева*	75
Интерпретация Андрея Зорина**	76
Интерпретация Александра Кавадеева*	76
Интерпретация Натальи Верховцевой-Друбек*	76
Интерпретация Натальи Живолуповой*	77
Интерпретация Петра Вайля и Александра Гениса***	77
Интерпретация Александра Гениса*	77
Интерпретация Петра Вайля**	78
Интерпретация Вячеслава Курицына***	78
Интерпретация Марка Липовецкого*	78
Интерпретация Григория Померанца*	79
Интерпретация Михаила Эпштейна**	79
Интерпретация Алексея Васюшкина*	79
Интерпретация Юрия Левина**	80
Гибридно-цитатный монолог поэта: "Двадцать сонетов к Марии Стюарт" Иосифа Бродского	92
Интерпретация Александра Жолковского*	93
Литературный вариант русского концептуализма	96
Деавтоматизация мышления, новая модель стиха: Всеволод Некрасов	98
Языковые матрицы феномена массового сознания: Лев Рубинштейн	101
Социалистический реализм в зеркале постмодернизма. Феномен Дмитрия Александровича Пригова	105
Интерпретация Андрея Зорина**	106
Интерпретация Вячеслава Курицына*	107
Интерпретация Виктора Ерофеева*	107
Интерпретация Алексея Медведева*	108
Интерпретация Михаила Айзенберга*	108
ВТОРАЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	109
Авторская маска как забрало инакомыслящего: "Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину" Евгения Попова	111
Интерпретация Сергея Чупринина*	112
Интерпретация Вячеслава Курицына**	112
Постгуманизм Виктора Ерофеева	117
Интерпретация Марка Липовецкого*	117
Интерпретация Евгения Добренко*	118
Интерпретация Олега Дарка*	118
Интерпретация Геннадия Мурикова*	119
Интерпретация Вадима Линецкого*	119
Шизоанализ Владимира Сорокина	127
Интерпретация Льва Рубинштейна**	129
Интерпретация Дмитрия Лекуха*	129
Интерпретация Петра Вайля*	129
Интерпретация Бахыта Кенжеева*	130
Интерпретация Дмитрия Пригова*	135
Интерпретация Игоря Смирнова*	137
Русское "deja vu": "Палисандрия" Саши Соколова	138
Интерпретация Владимира Турбина**	144
Интерпретация Петра Вайля и Александра Гениса**	147
Культурфилософская тайнопись Михаила Берга: роман "Рос и я"	151
Карнавализация языка: пьеса Венедикта Ерофеева "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора"	162
ТРЕТЬЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	169
Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова "Сквозь прощальные слезы"	172
Интерпретация Сергея Гандлевского*	173
Интерпретация Александра Левина*	173
Интерпретация Олега Чухонцева*	174
"Прогулки с Хаосом": стереопоэма Владимира Друка "Телецентр"	178
Советский массовый язык как постмодернистский театр: "Представление" Иосифа	

Бродского	185
Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина	189
Гибридно-цитатные персонажи Дмитрия Пригова: пьеса "Черный пес"	193
Постмодернистская игра с политическими имиджами в паратрагедии Виктора Коркия	
"Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили"	197
Интерпретация Леонида Боткина*	197
Интерпретация Александра Лаврина*	198
"Театр без спектакля": "Дисморфомания" Владимира Сорокина	201
Комедийно-абсурдистский бриколаж: "Мужская зона" Людмилы Петрушевской	202
Растабулирование табулированного: рассказы Игоря Яркевича	207
Сфера сознания и бессознательного в произведениях Виктора Пелевина	213
Культурфилософская и психоаналитическая проблематика в книге Дмитрия	
Галковского "Бесконечный тупик"	217
Интерпретация Андрея Василевского*	218
Интерпретация Вадима Кожина**	219
Интерпретация Вадима Руднева*	220
Культурологемы Зиновия Зиника: роман "Лорд и егерь"	229
"Двойное письмо": рассказы Александра Жолковского	237
Русский экологический постмодернизм: роман Андрея Битова "Оглашенные"	250
Интерпретация Бориса Аверина***	251
Интерпретация Александра Великанова*	252
Интерпретация Михаила Пекло*	253
Интерпретация Петра Кожевникова*	254
Интерпретация Даниила Данина*	255
Заключение	257
Тексты	260
Виктор Коркия. СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ. <i>Поэма</i>	260
Михаил Берг. РОС И Я (<i>Отрывок из романа</i>)	268
РОС	268
РОС	271
7	272
Людмила Петрушевская. МУЖСКАЯ ЗОНА	277
Литература	280
ЦИТИРУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ	280
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕКСТЫ	291
Именной указатель	295
Указатель терминов	307
Summary	312

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Введение	8
ПЕРВАЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	
Чистое искусство как форма диссидентства: "Прогулки с Пушкиным" Абрама Терца	80
Классика в постмодернистской системе координат: "Пушкинский дом" Андрея Битова	113
Карта постмодернистского маршрута: "Москва—Петушки" Венедикта Ерофеева	145
Гибридно-цитатный монолог поэта: "Двадцать сонетов к Марии Стюарт" Иосифа Бродского	183
Литературный вариант русского концептуализма	192
Деавтоматизация мышления, новая модель стиха: Всеволод Некрасов	197
Языковые матрицы феномена массового сознания: Лев Рубинштейн	203
Социалистический реализм в зеркале постмодернизма.	
Феномен Дмитрия Александровича Пригова	210
ВТОРАЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	
Авторская маска как забрало инакомыслящего:	
"Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину" Евгения Попова	225
Постгуманизм Виктора Ерофеева	237
Шизоанализ Владимира Сорокина	260
Русское "deja vu": "Палисандрия" Саши Соколова	283
Культурфилософская тайнопись Михаила Берга: роман "Рос и я"	309

Карнавализация языка: пьеса Венедикта Ерофеева	
"Вальпургиева ночь, или Шаги Командора"	332
ТРЕТЬЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	
Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова	
"Сквозь прощальные слезы"	357
"Прогулки с Хаосом": стереопоэма Владимира Друка "Телецентр"	370
Советский массовый язык как постмодернистский театр: "Представление* Иосифа Бродского...."	375
Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина	383
Гибридно-цитатные персонажи Дмитрия Пригова: пьеса "Черный пес"	390
Постмодернистская игра с политическими имиджами в паратрагедии Виктора Коркия "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили"	399
"Театр без спектакля": "Дисморфомания" Владимира Сорокина	407
Комедийно-абсурдистский бриколаж: "Мужская зона" Людмилы Петрушевской...."	411
Растабуирование табуированного: рассказы Игоря Яркевича	420
Сфера сознания и бессознательного в произведениях Виктора Пелевина	433
Культурфилософская и психоаналитическая проблематика	
в книге Дмитрия Галковского "Бесконечный тупик"	441
Культурологемы Зиновия Зиника: роман "Лорд и егерь"	466
"Двойное письмо": рассказы Александра Жолковского	482
Русский экологический постмодернизм: роман Андрея Битова "Оглашенные"	511
Заключение.....	526
ТЕКСТЫ	
Виктор Коркия. Свободное время	533
Михаил Берг. Рос и я (отрывок из романа)	544
Людмила Петрушевская. Мужская зона	564
Литература	571
Именной указатель.....	591
Указатель терминов	601
Summary.....	604

Предисловие

Постмодернизм в русской литературе успел утратить эффект новизны, но для многих он по-прежнему остается достаточно странным незнакомцем. Язык его непонятен, эстетические вкусы раздражают... В постмодернизме действительно немало необычного, шокирующего, даже "шизоидного" — и он же эрудит, полиглот, отчасти философ и культуролог. Особые приметы: лишен традиционного "я" — его "я" множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, выявляет себя посредством комбинирования цитации; обожает состояние творящего хаоса, опьяняется процессом чистого становления; закодирован, даже дважды; соединяет в себе несоединимое, элитарен и эгалитарен одновременно; тянется к маргинальному, любит бродить "по краям"; стирает грань между самостоятельными сферами духовной культуры, деиерхизирует иерархии, размягчает оппозиции; дистанцируется от всего линейного, однозначного; всегда находит возможность ускользнуть от любой формы тотальности; релятивист; всем видам производства предпочитает производство желания, удовольствие, игру; никому не навязывается, скорее способен увлечь, соблазнить. Характер: независимый, скептический, иронический, втайне сентиментальный, толерантный; при всем том основательно закомплексован, стремится избавиться от комплексов. Любимые занятия: путешествия (в пространстве культуры), игра (с культурными знаками, кодами и т. д.), конструирование/переконструирование (интеллектуальная комбинаторика), моделирование (возможных миров).

Лучше узнать его можно в совместном путешествии. Правда, без переводчика "с постмодернистского" не обойтись. Роль такого переводчика способен сыграть предлагаемый учебник (хотя, возможно, это просто маска данной книги, которая представляет собой нечто большее, чем учебник). "Больше, чем учебник" является и введением в постмодернизм для начинающих, имеющим едва ли не центонный характер, и первым в литературоведческой науке широкоохватным, многофункциональным исследованием русского литературного постмодернизма, открывающим новые перспективы для его изучения.

Постмодернизм рассматривается в его историческом — постсовременном, а не трансисторическом качестве, как феномен эпохи постмодерна или ее предтеча (безусловно, возможны и другие подходы);

6

следует лишь помнить, что трансисторическая повторяемость "постмодернистской ситуации" содержит в себе и моменты различия, и "правнук" не тождествен "прадеду", хотя может быть здорово на него похож). Воссоздается "биография" русского постмодернизма, предпринимается попытка его культурфилософской, психоаналитической, литературоведческой транскрипции.

Учебник /"сверхучебник" включает в себя теоретический аспект (введение написано при участии В. В. Халипова), разъяснение пост-структуралистско-постмодернистской терминологии, краткий очерк истории русского литературного постмодернизма (естественно, авторскую ее версию — лишь такой подход, согласно постмодернистским критериям, приемлем), интерпретации прославленных и малоизвестных постмодернистских произведений, созданных русскими — нет, не райтерами — писателями, размышления и гипотезы культурологического/культурфилософского характера, биографические сведения о

"портретируемых" постмодернистах, библиографию, именную указатель и указатель терминов, а также характерные образцы русской постмодернистской литературы (одно прозаическое, одно поэтическое, одно драматическое произведение), summary на английском, французском, немецком (простите, остальные!) языках.

Основными источниками послужили: произведения русских постмодернистов, их воспоминания, интервью, комментарии к собственным и чужим книгам; работы теоретиков и исследователей постструктурализма/постмодернизма, имевшиеся в распоряжении автора; литературная критика постперестроечных лет; труды психоаналитиков, культурологов, культурфилософов. Ссылки на источники даются в квадратных скобках, где первая цифра обозначает номер, под которым источник числится в списке цитируемой литературы (основанном на алфавитном принципе), вторая — страницу цитируемого источника (плюс иногда том). Цитируемые источники, отмеченные звездочкой вверху перед фамилией автора, одновременно представляют рекомендуемую литературу. Художественные произведения русских постмодернистов выделены в отдельный список — именно для того, чтобы помочь неопытным путешественникам отграничить их от всей остальной литературы, используемой в книге.

В случае разночтения тех или иных терминов избирается вариант, представленный в энциклопедическом справочнике "Современное зарубежное литературоведение" (1996). В указателе терминов цифра, отсылающая к странице, на которой дается истолкование термина, выделена жирным шрифтом. Поскольку в российской печати прижились "склоняемый" и "несклоняемый" Деррида, Гваттари и Гватари, Лиотар и Льютар, Поль де Ман и Поль де Мэн, Клоссовски и Клоссовский, Фредерик Джеймисон и Фредрик Джеймсон, Бодрийяр/Бодрийар/Бодрияр, в цитатах сохраняется авторское написание этих имен собственных либо вариант, даваемый переводчиком; в ос-

7

новном тексте используется наиболее распространенный русифицированный вариант (язык все равно не переупрямишь, хотя, конечно, правильнее — "Ландн", нежели "Лондон").

Так как постмодернистский текст реализует множественность смысла и предполагает множественность равноправных интерпретаций, вводятся знаки [и]ⁿ. Первый из них указывает на то, что читатель имеет дело лишь с одной из возможных интерпретаций — авторской. Второй напоминает, что ни одна "отдельно взятая" интерпретация не может претендовать на истинность — лишь совокупная множественность интерпретаций (уже сделанных или тех, которые будут сделаны в будущем) способна приблизить нас к постижению смысловой множественности, заложенной в постмодернистском тексте (принцип нонселекции при его дешифровке также можно рассматривать как особую форму интерпретации, основанную на отказе от попыток выстроить связную интерпретацию). Интерпретации других исследователей представлены в сокращенном (спрессованном) виде и являются скорее знаками, отсылающими к первоисточникам, знакомство с которыми, таким образом, запрограммировано. Полное воспроизведение всех имеющихся интерпретаций каждого постмодернистского текста привело бы к увеличению объема данного издания в несколько раз, в результате чего оно никогда бы не состоялось. Все же, хочется верить, ни один из активно выявляющих себя в работе с постмодернистскими текстами критик, исследователь не забыт. Напротив, они включены в постмодернистский контекст в качестве его действенных персонажей (цитации). Постмодернистский текст не может быть исчерпан, он открыт в бесконечность означаемого. Поэтому никакой текстанализ принципиально не может быть завершен, никакая интерпретация не является и не может являться исчерпывающей. Для обозначения этого обстоятельства использован знак >> □ (стремление к бесконечности). Наличие указанных знаков должно рассматриваться также как способ приостановки утверждения, которое несет каждая конкретная интерпретация. Все эти разъяснения призваны помочь потенциальным путешественникам лучше ориентироваться в пути, у которого есть только начало, но нет конца.

Автор выражает благодарность рецензентам — г-ну В. Н. Курицыну и г-ну С. Ю. Кузнецову за поддержку и конструктивную критику.

И. С. Скоропанова

Введение

Понятие постмодерна

История человечества отмечена последовательной сменой множества культурных эпох. Последняя из них получила название эпохи **постмодерна**. В предельно широком контексте под постмодерном понимается "глобальное состояние цивилизации последних десятилетий, вся сумма культурных настроений и философских тенденций" [69, с. 3], связанных с ощущением завершенности целого этапа культуристорического развития, изжитости "современности"*; вступления в полосу эволюционного кризиса. Породившие постмодерн веяния отразили изменения в сознании и коллективном бессознательном человечества, разочарованного результатами реализации господствовавших в XX в. мировых идей и проектов "законодательного разума", подошедшего к грани самоуничтожения, нащупывающего пути к медиативному** сосуществованию столь отличных друг от друга и имеющих собственные интересы рас, народов, наций, государственно-политических, общественных и религиозных систем, не говоря уже об отдельных людях. Чтобы выжить, общества сегодня "обязаны выработать и освоить менталитет, адекватный инструментальному могуществу и предполагающий чрезвычайно высокую степень терпимости, готовности к самокритике и компромиссам" [299, с. 144]. Весь многовековой опыт подвергается переосмыслению, служит базой для выявления объединяющих

человечество ценностей, не привязанных к какой-либо одной центрирующей идеологии, религии, философии.

Постмодерн заявил о себе как "транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной ин-

* Здесь от нем. *Moderne* — модерн. Новое Время, современность; франц. *modernité* — современность.

См.: «П<остмодернизм> (или "постмодерн") буквально означает *то*, что *после* "модерна", или современности. Однако понятие "современность" не имеет сколько-нибудь строгого общепризнанного определения. Исток "современности" усматривают то в рационализме Нового Времени, то в Просвещении с его верой в прогресс и опорой на научное знание, то в литературных экспериментах второй половины XIX в., то в авангарде 10—20-х гг. XX в. — соответственно ведется и отсчет "постсовременности"» [280, с. 237].

** Медиация (от франц. *médiation*, буквально — "посредничество") — понятие, вошедшее в культурный обиход из трудов французского ученого Клода Леви-Стросса, отражает тенденцию к примирению противоположностей с целью сохранения самого человечества

9

формации, открытость, ориентацию на многообразие духовной жизни человечества" [283, с. 94]. В политике это выражается распространением различных форм постутопической политической мысли*; в философии — торжеством постметафизики, пострационализма, постэмпиризма; в этике — появлением постгуманистических** концепций антипуризма, антиуниверсализма; в эстетике — ненормативностью постнеклассических парадигм; в художественной жизни — принципом снятия, с удержанием в новой форме характеристик предыдущего периода.

Постмодерн и постмодернизм

На основе понятия "постмодерн" возникло производное от него понятие "постмодернизм", которое, как правило, используют применительно к сфере философии, литературы и искусства, для характеристики определенных тенденций в культуре в целом. Оно служит для обозначения: 1) нового периода в развитии культуры; 2) стиля постнеклассического научного мышления; 3) нового художественного стиля, характерного для различных видов современного искусства; 4) нового художественного направления (в архитектуре, живописи, литературе и т. д.); 5) художественно-эстетической системы, сложившейся во второй половине XX в.; 6) теоретической рефлексии на эти явления (в философии, эстетике). До настоящего времени термин "постмодернизм" устоялся не окончательно и применяется в области эстетики и в литературной критике наряду с дублирующими терминами "постструктурализм", "поставангардизм", "трансавангард" (в основном в живописи), "искусство деконструкции", а также совершенно произвольно. Это связано с тем, что мы имеем дело с относительно новым, еще недостаточно изученным культурным феноменом, представления о котором продолжают уточняться.

Приключения термина

Установлено [73, с. 111—113, 117], что термин "постмодерн", давший жизнь термину "постмодернизм", появился "преждевременно", когда самого явления еще не существовало, и впервые был употреблен Р. Паннлицем в книге "Кризис европейской культуры" (1917). В 1934 г. Ф. де Онис использовал такой же термин для характеристики промежутка между первой и второй фазами развития модернизма. В кратком однотомном изложении Д. Соммерви-

* Например, Дэниэл Белл и Реймон Арон для обоснования идеи конвергенции капиталистической и социалистической систем предлагают в 50-е гг. идею "конца идеологии", которая в 80-е гг. трансформируется в идею "конца истории", выдвинутую Фрэнсисом Фукуямой и трактуемую им как завершение идеологической эволюции человечества (завершение борьбы идеологий). При этом Фукуяма делает оговорку: «"Конец истории" ни в коем случае не означает, что международные конфликты вообще исчезнут. Ибо и в это время мир будет разделен на две части: одна будет принадлежать истории, другая — постистории» [442, с. 148].

** Т. е. не связанными напрямую с просветительским гуманизмом и традицией XIX в. версиями гуманизма, формирующимися с середины XX в.

10

лом первых шести частей труда Арнольда Джозефа Тойнби "Исследование истории" (1947) термин "постмодерн" служил для обозначения нового, послевоенного периода развития западноевропейской цивилизации, и главным признаком его оказывалось политическое мышление не в масштабах национальных государств, а в глобальных категориях мирового содружества. Свою появившуюся в 1949 г. статью об архитектуре Д. Хаднат озаглавил "Пост-модерный дом", что является примером случайного употребления слова (никак не объясняемого), встречаемого и у некоторых других авторов.

Путь к современному наполнению данного термина и появлению номинации "постмодернизм"* был непростым. Он связан прежде всего с осмыслением тенденций, обозначившихся начиная с середины 50-х гг. в мировом искусстве и в сфере гуманитарных знаний, в свою очередь подготовленных кризисом модернизма и появлением новых, отпочковавшихся от существующих, скрещивающихся между собой научных дисциплин: философской антропологии, современной семиотики, семиотики культуры, кибернетики и теории информации и др. Философско-теоретическую основу постмодернизма составили концепции, разработанные в рамках постструктурализма.

Постструктурализм как колыбель теории постмодернизма

Постструктурализм — направление философской мысли, возникшее в конце 60—70-х гг. во Франции и США в качестве ревизии структурализма, игравшего главную роль в интеллектуальной жизни Запада в 50—60-е гг. Среди его создателей немало бывших структуралистов, занявшихся своеобразной самокритикой, попытавшихся разомкнуть структуру как закрытое, завершённое, лишённое изменений образование, развить заложенную в этом понятии идею "структуральности структуры". Сверхзадачей постструктурализма являлось исследование феномена тоталитаризма и тоталитарного сознания, их связи со структурой и языком, борьба с тотальностью во всех ее видах, активизировавшаяся под воздействием студенческих волнений в Париже в мае 1968 г. Поэтому для постструктуралистов неприемлемыми оказались те формы знания, которые претендуют на универсализм, обобщающий характер, обладание абсолютной истиной, что рассматривается как проявление "метафизики", "империализма" мышления. Утвердившиеся в сознании современного европейца истины/ценности они подвергают сомнению и переосмыслению в духе адогматизации. В самом общем плане **постструктурализм** можно охарактеризовать

* Широкое распространение этот термин получает с появлением статьи Чарльза Дженкса "Взлет архитектуры постмодернизма" (1975) и выходом его книги "Язык архитектуры постмодернизма" (1977). Дженкс отмечал, что "хотя само это слово и применялось в американской литературной критике 60—70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, автор придал ему принципиально иной смысл. Постмодернизм означал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры" [283, с. 89].

11

"как саморефлективную критику современной цивилизации и как общетеоретическое и методологическое основание для возрождения, высвобождения внутренних принципов, "неразрешимых" противоречий современного мира" [204, с. 391].

Теория постмодернизма не только впитала важнейшие открытия пост-структурализма, но оказалась настолько тесно с ним связанной определенным единством философских и общетеоретических положений, что возможно говорить о **постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистском комплексе** как широком и влиятельном интердисциплинарном по своему характеру течении в культурной жизни Запада 70—90-х гг., охватывающем различные сферы гуманитарного знания, считает И. П. Ильин.

Истоки и философско-теоретическая ориентация постструктурализма

Решающую роль для формирования постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса сыграли парижские философские и интеллектуальные дискуссии 60—70-х гг., и прежде всего — идеи и концепции, развиваемые ведущими французскими постструктуралистами и постфрейдистами Жаком Лаканом, Мишелем Фуко, Жилем Делезом, Феликсом Гваттари, Юлией Кристевой, Жаком Деррида, Роланом Бартом, Жаном-Франсуа Лиотаром, Пьером Кlossовски и др. Несводимые к какой-либо одной модели, эти идеи и концепции так или иначе уходят своими корнями в философию становления, стремящуюся дать как можно более полное обоснование идеи бытия как становления (Фридрих Ницше, Анри Бергсон, Эдмунд Гуссерль, поздний Мартин Хайдеггер и др.), а также в какой-то степени — в философию скептицизма с ее сомнением в возможности открытия универсально пригодной для всех людей, времен, случаев жизни истины, релятивизмом (от лат. *relativus* — относительный). Но вопросы познания и смысла рассматриваются теоретиками постструктурализма сквозь призму языка, на котором выражает себя философия и "правдивость" которого ставится под сомнение. Поэтому современные западные классификаторы философских направлений относят постструктурализм "к общему течению "критики языка" (*la critique du langage*), в котором соединяются традиции, ведущие свою родословную от Г. Фреге и Ф. Ницше (Л. Витгенштейн, Р. Карнап, Дж. Остин, У. В. О. Куайн), с одной стороны, и от М. Хайдеггера (М. Фуко, Ж. Деррида), с другой" [189, с. 107].

Постструктурализм впитал определенные открытия в области языкознания (гипотезу американских языковедов-структуралистов Эдварда Сепира и Бенджамина Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания), семиотики (науки о знаках и знаковых системах), семиотики культуры (раздела семиотики, изучающего так называемые вторичные языки — разнообразные языки культуры: литературы, театра, кино, цирка, живописи, архитектуры и т. д.), семиологии (раздела

12

семиотики, занимающегося изучением больших значащих единиц языка), подвергая их в то же время критической ревизии* и скрещивая с постфрейдизмом (Лакан, Делез, Гваттари, Кристева, Лиотар).

Весьма заметно окрашивает работы теоретиков постструктурализма внимание к культурологии/культурфилософии. Для демонстрации своих гипотез, изложения концепций они широко используют художественную литературу. Это связано как с тем, что большинство создателей постструктурализма вышло из рядов литературоведов, так и с их отношением к литературе как к наиболее объективной, живой и полной форме знания и, наконец, с тем, что современное литературоведение, радикально меняясь, "перестает быть только наукой о лит<ературе> и превращается в своеобразный способ совр<еменного> философского мышления" [189, с. 108].

Именно в работах постструктуралистов явственно обозначилась тенденция к размыванию границ между различными областями человеческого знания — искусством, философией, наукой, что является одной из характерных примет постсовременности.

Постструктурализм "проявляется как утверждение принципа "методологического сомнения" по отношению

ко всем "позитивным истинам", установкам и убеждениям, существовавшим и существующим в западном обществе и применяющимся для его "легитимизации", т. е. самооправдания и узаконивания" [189, с. 106]. Он направлен на разрушение позитивистских представлений о природе человеческого знания, рационалистических обоснований феноменов действительности (и прежде всего культуры), всякого рода обобщающих теорий, претендующих на универсализм, непререкаемую "истинность". Стратегия "законодательного разума", расцениваемого как авторитарный, сменяется в постструктурализме стратегией разума интерпретирующего. Критику языка науки, индустрии культуры и т. д. (являющегося, по Фуко, продуктом властных отношений) постструктуралисты (в традициях франкфуртской школы Kulturkritik) рассматривают как критику современной культуры и цивилизации. Через язык средств массовой информации, утверждают теоретики постструктурализма, людям исподволь навязывается определенный образ мышления, отвечающий нуждам господствующих идеологий, происходит манипулирование сознанием. «Выявляя во всех формах духовной деятельности человека признаки скрытой, но вездесущей (cachée mais omniprésente) метафизики, постструктуралисты выступают прежде всего как критики "метафизического дискурса"»** [189, с. 107]. Своего предтечу они видят в Ницше, хотя и Ницше для них не икона, а генератор мысли.

* Что предопределило переход на позиции постструктурализма Фуко, Барта и многих других структуралистов.

** Дискурс (от позднелат. discursus) — многозначное понятие, введенное структуралистами: "специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности (письменной или устной)" [186, с. 45]. У Фуко дискурсия — "это промежуточная область между идеями, законами, теориями и эмпирическими фактами, это область условий возможности языка и познания" [11, с. 27].

13

Прелюдия Ницше к философии будущего

Апостол "философии жизни", Фридрих Ницше видит ее главного врага в догматизме метафизики*. Возведенное метафизикой онтологическое здание зиждется, согласно Ницше, на весьма шатком основании. "С точки зрения любой философии, — указывает немецкий мыслитель в работе "По ту сторону добра и зла" (1886), — самым верным и самым прочным из всего, что еще может уловить наш глаз, будет представляться нам *иллюзорность* того мира, который, по нашему мнению, нами обитается" [303, с. 48]. Но, рассуждает Ницше, если наше мышление фальсифицирует мир, то не фальсификация ли и данный тезис? И если бы удалось совершенно упразднить "видимый мир", то ведь и от "истины" метафизики ничего не осталось бы.

По Ницше, "вера" (в роли которой могут выступать и суеверие, соблазн "со стороны грамматики" или смелые обобщения "очень узких, очень личных человеческих, слишком человеческих деяний" [303, с. 17] и т. п.) заставляет метафизиков домогаться своего собственного "знания", чтобы в конце концов торжественно провозгласить его "истиной". На самом деле, убежден Ницше, догматиками руководит страх перед истиной. И он зовет к бесстрашию и мужеству в вопросах познания, набрасывает условный портрет "настоящего философа" — свободного духом, совершающего переоценку всех ценностей, простирающего свою творческую руку в будущее.

Ницше предлагает освободиться от невыносимой серьезности и сверхпочтительности отношения философа к самому себе**, вообще отношения к философствованию как делу "солидному", тяжеловесно-

* «МЕТАФИЗИКА — философское учение об общих, отвлеченных от конкретного существования вещей и людей, принципах, формах и качествах бытия. <...> Термин М<етафизика> означает буквально: "после физики", связан своим происхождением с расположением трудов Аристотеля, где М<етафизика> как учение о первоначалах содержательно следует за учением о вещах. Формирование и развитие М<етафизики> стимулируется задачами ее самоопределения по отношению к конкретным формам человеческого опыта и знания, а затем — и научной деятельности. М<етафизика> как бы надстраивается над ними, определяя обобщенную картину мироустройства, фиксируя связи и зависимости, не совпадающие с определенностью отдельных вещей, их восприятий человеком и действий с ними. В этом плане М<етафизика> часто характеризуется как учение о сверхчувственных формах бытия. М<етафизика> осуществляет функцию философии по синтезированию различных форм человеческого опыта и знания, является инструментом построения онтологии, мировоззрений, логик всеобщих определений. До XIX в. философия часто отождествляется с М<етафизикой>. <...> Критика М<етафизики> и ее преодоление знаменуют конец этапа в эволюции философии, который принято называть "классическим"» [392, с. 282—283]. В отличие от неклассической в постнеклассической философии метафизика "оказывается необходимой для фиксации динамики, процессуальности, воспроизводимости человеческого бытия, не представленных в формах обыденного опыта, но встроенных в этот опыт и обуславливающих его" [392, с. 283].

** В "Веселой науке" читаем: "Мы должны время от времени отдыхать от самих себя; и научиться смотреть на себя со стороны — со всех сторон, — как будто бы из зола, уметь смеяться *над собой* и плакать; мы должны видеть и того *героя*, и того *глупого шута*, которые поселились в нашей жажде познания..." [302, с. 362].

14

му. Настоящий философ, по Ницше, "живет "нефилософски" и "немудро", прежде всего неблагоприятно, он чувствует бремя и обязанность делать сотни опытов, пережить сотни искушений жизни: он рискует постоянно и ведет опасную игру ..." [303, с. 114]. Крайне редко он воспринимает себя как друга мудрости, гораздо чаще — как неприятного глупца или опасный знак вопроса, костью застревающий у других в горле.

Неотъемлемое свойство мышления такого философа — скептицизм, истолковываемый как

"наидуховнейшее выражение известной многообразной физиологической особенности, которую в обыденной жизни называют нервной слабостью и болезненностью; она появляется каждый раз, когда решающим и внезапным образом скрещиваются издавна разъединенные классы или расы. В новом поколении, в крови которого унаследованы различные меры и ценности, все — беспокійность, расстройство, сомнение, попытка ..." [303, с. 118]. Скептик Ницше не просто подвергает все сомнению — он не в состоянии сказать не только решительное "да", но и твердое "нет", защищается иронией.

Но понятие "скептицизм" характеризует лишь важнейшую черту мышления настоящего философа, а не его самого. С не меньшим основанием он может называться критиком. Однако и скептицизм, и критика суть лишь орудия философа будущего, а не предмет его "веры". "Возможно, что для воспитания настоящего философа необходимо, чтобы он побывал на всех этих ступенях ... — пишет Ницше, — он должен, пожалуй, быть и критиком, и скептиком, и догматиком, и историком, и сверх того еще поэтом, собирателем, путешественником, отгадчиком, моралистом, и пророком, и "свободным духом", — и почти всем на свете, чтобы пробежать круг человеческих ценностей и чувств ценности и *быть в состоянии* взглянуть многообразными глазами и сознаниями с высоты во всякую даль, из глубины на всякую высоту, с угла во всякую ширь" [303, с. 123]. Наивысшие проблемы, убежден автор "По ту сторону добра и зла", без милосердия отталкивают назад всякого, кто откажется приблизиться к ним, не обладая адекватной высотой и могуществом своего духовного существа. Подлинный философ, по Ницше, — человек более благородной души, более возвышенного долга, более высокой ответственности, наделенный творческой полнотой и мощью, осмеливающийся жить на свой страх и риск, не поддаваясь общему мнению. Критик неистинных ценностей, он выступает как создатель новых жизненных ориентиров.

В "Веселой науке" (1882) Ницше указывает на недостаточность только умственных форм познания, призывает привести в действие и чувства и инстинкты, без чего целые области знания будут оставаться закрытыми. Философы традиционного типа, признающие лишь идеи, напоминают ему спутников Одиссея с заткнутыми ушами, дабы не

15

слышать музыки жизни, выманивающей из "созданного *ими* мира"; "они считают, будто всякая музыка есть музыка сирен" [302, с. 512]. Ницше же полагает, что "*идеи...* со всей их холодной анемичной призрачностью" являются "еще более коварными соблазнительницами, чем чувства..." [302, с. 512]. Неприемлемым для него оказывается и позитивизм ученых-материалистов, сводящих мир к грубой схеме. "... Как же так! — восклицает Ницше. — Неужели мы и впрямь позволим низвести все бытие до уровня бесконечных голых формул?.. Прежде всего, не следует так оголять бытие, лишая его *многообразия...*" [302, с. 513].

Догматической вере в истинность *своей* истины философ противопоставляет принцип множественности интерпретаций в сфере теории познания. "Уверенность в том, что только одна-единственная интерпретация мира имеет право на существование, а именно та, которая оправдывает *ваше* собственное существование... интерпретация, которая допускает только то, что поддается исчислению, подсчету, взвешиванию, что можно видеть и осязать, — такая интерпретация есть сущее невежество и глупость, если только не душевная болезнь, идиотизм", — убежден Ницше [302, с. 514]. Подобно тому как невозможно полноценно с "научных" (позитивистских) позиций интерпретировать музыку, столь же абсурдно, по Ницше, представление о возможности, пользуясь такими же методами, интерпретировать музыку жизни. "Что можно было бы из нее понять, уразуметь и уловить! Ровным счетом ничего, ничего из того, что, собственно, составляет в ней "музыку"!.." — восклицает философ [302, с. 514].

Сама бесконечность мира предполагает, по Ницше, **бесконечное число интерпретаций**. И в этом, убежден немецкий мыслитель, — колоссальные перспективы для теории познания. Ницше пишет: "Нам не дано увидеть то, что происходит за углом: а ведь как гложет любопытство, как хочется узнать, какие еще *бывают* интеллекты и перспективы; вот, например, могут ли какие-нибудь существа воспринимать время в обратном направлении или попеременно то в одном, то в другом (что задало бы совершенно иное направление жизни и иное понятие причины и следствия). Но я полагаю, что ныне нам по крайней мере не придет в голову нелепая затея, сидя в своем углу, нахально утверждать, будто бы имеют *право* на существование лишь те перспективы, которые исходят из нашего угла" [302, с. 515].

Поскольку ни одна из "частных" интерпретаций не отвергается и лишь их **совокупная множественность** предполагается соответствующей "миру истины", вырисовываются очертания нового типа философствования, ближайшие аналоги которого — неевклидова геометрия Лобачевского, теория множеств в математике, теория относительности в физике.

Принцип множественности интерпретаций приближает к постижению множественности истины, открывает возможные миры, позволяет по-эпикурейски упиться свободой познания, философией-творчеством.

16

Философы будущего — не "философы будущего".

Постструктуралисты не стали теми философами будущего, о появлении которых мечтал Ницше. Ницшеанский культ философа-сверхчеловека, повелителя и законодателя, заменяющего неистинные ценности истинными, оказался им чужд. Вместе с тем они впитали и по-своему переработали важнейшие положения ницшевской философии — **идею бытия как становления, мировой игры**; восприняли призыв "сделать обозримым, обсудимым, охватываемым, осязаемым все, что до сих пор происходило и было подвергнуто оценке, сократить все продолжительное, даже самое "время", осилить все прошлое" [303, с. 124] и осуществить **переоценку ценностей**; обнаружили свое понимание познания как творчества — чего-то легкого, божественного, родственного пляске, акта скорее художественного и, следовательно,

предполагающего **использование не только интеллектуально-рациональных, но и иррациональных, "художественных" способов философствования** и др.

Постструктуралисты подвергают атаке догматизм и тоталитаризм в сфере мышления, стремятся указать способы дезавуирования языкового насилия и механизмы защиты от логоцентризма*.

На складывающуюся теорию постмодернизма и развитие самой литературы особенно сильно повлияла идея деконструкции (франц. deconstruction) как основного принципа анализа текста и познавательного императива "постмодернистской чувствительности" (см.: [184]).

"Постмодернистская чувствительность"

— «специфическая» форма мироощущения и соответствующий ей способ теоретической рефлексии, характерные для научного мышления современных литературоведов постструктуралистско-постмодернистской ориентации. <...> Первым аспектом Постмодернистской Чувствительности называют ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностей и смысловой ориентации, мира ... отмеченного "кризисом веры" во все ранее существовавшие ценности. <...> Другим аспектом Постмодернистской Чувствительности, наиболее ярко проявившимся в сфере теории критики, является особая "манера письма", характерная не только для литературоведов, но и для современных философов и культурологов, которую можно было бы назвать "метафорической эссеистикой". Речь идет о феномене "поэтического мышления"» [188, с. 269—270], т.е. использовании художественных методов в сфере гуманитарного научного знания.

Дерридианская деконструкция философии

Термин "деконструкция" введен в 1964 г. руководителем Парижской фрейдистской

* **Логоцентризм**, или **лого-фоноцентризм**, по Деррида, — традиция европейской метафизики, основанная на уравнивании голоса и логоса.

17

школы, психоаналитиком Жаком Лаканом и теоретически обоснован философом Жаком Деррида в книге "О грамматологии"* (1967).

Деррида подвергает критике метафизический способ мышления, предпринимает попытку преодоления метафизики, с которой отождествляет всю европейскую религиозно-философскую традицию.

Метафизическая традиция критикуется за понимание "бытия как присутствия", предполагающее наличие основы, начала, центра; за репрессивный тип мышления в бинарных оппозициях, где один из терминов занимает привилегированную позицию; за вульгаризацию в осмыслении таких понятий, как "история", "время", и многое другое.

Для преодоления метафизической традиции Деррида "использует ресурсы, которые являются не позитивными, а негативными составляющими этой традиции", и само преодоление для него "вовсе не означает простого выхождения за пределы метафизики" [200, с. 127]. Оно предполагает прежде всего "расшатывание, смещение границ метафизики, в результате чего открывается бесконечное поле деятельности" [200, с. 127]. Деррида специально оговаривается, что преодоление философии заключается не в том, чтобы перевернуть/перечеркнуть ее очередную страницу, а в том, чтобы читать философов критически, с открытыми глазами, преобразовать философию в постфилософию. Этой цели и служит деконструкция.

Значение термина "деконструкция".

Деконструкция, согласно Деррида, — операция**, применяющаяся к "традиционной структуре или архитектуре основных понятий западной онтологии или метафизики" [127, с. 53] и предполагающая ее разложение на части, расслоение, дабы понять, "как некий "ансамбль" был сконструирован, реконструировать его для этого" [127, с. 54]. Демонтаж какой-то структуры "не является регрессией к простому элементу, некоему неразложимому истоку" [127, с. 55]. Он сам создает философемы, нуждающиеся в деконструкции. "Два шага Деконструкции — переворачивание и реконструкция — производятся одновременно, что в то же время сохраняет различие между ними" [200, с. 134].

Деконструкция, по Деррида, "имеет место, это некое событие, которое не дожидается размышления, сознания или организации субъекта — ни даже современности" [127, с. 56]. "Это деконструируется. <...> Это в деконструкции", — поясняет философ [127, с. 56], указывая, что для него слово "деконструкция" представляет интерес "лишь в известном контексте, в котором оно замещает и позволяет себя определить столькими другими словами, например "письмо", "след",

* **Грамматология** — постструктуралистская наука о письме как знаковой системе взаимной коммуникации людей и о роли письма в культуре.

** Философ характеризует ее методом "от противного", настаивая: "Всякое предложение типа "деконструкция есть X" или "деконструкция не есть X" априори не обладает правильностью..." [127, с. 56].

18

"différance", "supplément", "гимен", "фармакон", "грань", "почин", "парергон" и т. д." [127, с. 57].

Каждое событие деконструкции единично; это операция, имманентная деконструируемым текстам или дискурсам. Деконструкция изобретательна или ее не существует.

Джон Р. Серль позднее охарактеризовал деконструкцию как "некое множество текстуальных стратегий, направленных по преимуществу на подрыв логоцентрических тенденций" [373, с. 58].

По Дж. Х. Миллеру, деконструкция — не демонтаж структуры текста, а демонстрация того, что уже

демонтировано.

Ольга Вайнштейн характеризует деконструктивизм, как "стиль критического мышления, направленный на поиск противоречий и предрассудков через разбор формальных элементов" [68, с. 53]. Цель — разоблачение догматизма во всех видах.

В истолковании Надежды Маньковской деконструкция — "художественная транскрипция философии на основе данных эстетики, искусства и гуманитарных наук, метафорическая этимология философских понятий; своего рода "негативная теология", структурный психоанализ философского языка, симультанная деструкция и реконструкция, разборка и сборка" [283, с. 12].

Деконструкция эквивалентна переконструированию, "перестройке" (как шуточно разъяснил Деррида, находясь в Москве). Она "двужестова". В деконструкции сохраняется связь с традиционной структурой и в то же время внутри нее производится что-то новое

В самом термине *Déconstruction*, отмечает А. В. Гараджа, сочетаются «"разрушительное" "de" с созидательным "con" — настолько созидательным, что даже "de" при случае могло обозначать не отрицание, а генеалогическую связь: речь шла об отстранении, отклонении...» [83, с. 42].

Маньковская уточняет: "Если термин "деструкция" ассоциируется с разрушением, то грамматические, лингвистические, риторические значения деконструкции связаны с "машинностью" — разборкой машины как целого на части для транспортировки в другое место. Однако эта метафорическая связь не адекватна радикальному смыслу деконструкции. <...> Не являясь отрицанием или разрушением, деконструкция означает выяснение меры самостоятельности языка по отношению к своему мыслительному содержанию..." [283, с. 13, 18].

Одна из важнейших задач деконструкции заключается "в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и не замечаемых не только неискушенным, "наивным читателем", но и ускользающих от самого автора ... "остаточных смыслов", доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закреп-

19

ленных в языке в форме мыслительных стереотипов и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише..." [183, с. 34].

Деконструкция как децентрация.

Деконструкция направлена прежде всего против принципа "центрации", пронизывающего буквально все сферы умственной деятельности современного европейского человека. "Центр" организует "структурность структуры". Но, по Деррида, "центр" — «не объективное свойство структуры, а фикция, постулированная наблюдателем, результат его "силы желания" или "нищезанской воли к власти"» [189, с. 111]. Всевозможные виды "центризм" обобщены Деррида в понятии "логоцентризм". Логоцентризм, по Деррида, — "не только способ помещения логоса и его переводов (разума, дискурса и т. д.) в центре всего, но и способ определения логоса в качестве центрирующей, собирающей силы. *Versammlung*, так интерпретирует Хайдеггер все это, и в особенности *logos, legein*, — как то, что собирает и кладет пределы рассеиванию; это способ соединения и собирания всего. Способ европейский..." [128, с. 171]. Считая, что логоцентризм* навязывает свою "идеологию" (собственный смысл), подавляет иные типы познания **становящегося** мира, философ предпринимает попытку избавить "опыт мысли" от господствующей модели. Децентрация, рассеивание "твердых" смыслов, и становится у него одним из основных понятий деконструктивизма, важнейшая цель которого — демистификация фантомов, внедряемых посредством языка.

Децентрация осуществляется в основном в двух аспектах: "децентрирования субъекта" и "децентрирования дискурса", что имеет следствием деиерархизацию и релятивизацию отношений в бинарных оппозициях "язык—речь", "речь—письмо", "означаемое—означающее", "текст—контекст", "природное—культурное", "мужское—женское" и т. д. (т. е. ведет к преодолению жесткой смысловой однозначности текста).

Деррида стремится "выйти за рамки классической философии, "начать все сначала" в ситуации утраты ясности, смысла, понимания, заново, незапрограммированно погрузиться в стихию текста. Этому служит тонкий, изощренный анализ словесной вязи, кружева слов в разнообразных контекстах, выявляющий спонтанные смещения смысла, ведущие к рассеиванию оригинального текста. Текст теряет начало и конец и превращается в дерево, лишенное ствола и корня, состоящее из одних ветвей. Цитатное письмо в сочетании с симптоматическим чтением, локальным микроанализом текстов позво-

* В "феминистской критике", возникшей в рамках деконструктивизма, концепция логоцентризма Деррида «была пересмотрена как отражение сугубо мужского, патриархального начала и получила определение "фаллоцентризма"» [183, с. 37]. Фаллоцентризм — синоним мужского шовинизма/авторитаризма в культуре.

20

ляет сосредоточить внимание на основных темах грамматологии — дисциплины, обобщающей принципы деконструкции: знаке, письме, речи, тексте, контексте, чтении, различении, метафоре, бессознательном и др. Деконструкцию логоцентризма Деррида начинает с деконструкции знака, затрагивающей краеугольные камни метафизики" [283, с. 20]*.

Деконструкция знака.

Согласно традиционной теории языка, реальность репрезентируется сознанию посредством языковых обозначений, и именно означаемое позволяет языку воспроизводить реальность объективно; означающее же — как вторичная, производная от смысла инстанция — из этого процесса исключается.

Возникшие в недрах структурно-семиотического комплекса языковые концепции сознания и бессознательного Деррида преобразовывает в духе постструктурализма, рассматривающего язык не в качестве нейтрального посредника между реальностью и мышлением, а как образование, имманентное реальности.

Уже в лингвоцентрической теории Лакана язык называет не вещь, а ее значение, знак. Значение же отсылает лишь к другому значению, а не вещи, знак — к другому знаку. «Таким образом, "язык — это не совокупность почек и ростков, выбрасываемых каждой вещью. Слово — не головка спаржи, торчащая из вещи. Язык — это сеть, покрывающая совокупность вещей, действительность в целом. Он вписывает реальность в план символического"» [283, с. 56]. В отличие от репрезентативной теории, где означаемое господствует над означающим, у Лакана означающее, сопрягаемое с символическим, господствует над означаемым, сопрягаемым с воображаемым.

Деррида идет по пути не символизации, а семиотизации и текстуализации.

Вслед за Лаканом Деррида отказывается от теории знака, предполагающей неразрывное единство означаемого (понятия) и означающего (акустического образа слова). Но в отличие от Лакана он стремится деиерархизировать отношения в бинарной оппозиции "означаемое—означающее", ни то, ни другое не наделяя привилегированным положением и тем самым лишая центрирующей роли.

Знак у Деррида соотносится не с вещью, которую замещает, и не с воображаемым, а с языком как системой априорно существующих различий.

Восприятие означаемого объекта требует, согласно Деррида, логики его различения с уже известным. "Смысл слов не в них, а между

* "ЗНАК — материальный *объект*, выступающий как представитель другого объекта, свойства или отношения и несущий определенную информацию. Различаются языковые и неязыковые знаки, а среди последних — копии, признаки и символы" [391, с. 27].

Знак — "это intersубъективный посредник, структур-медиатор в обществе" [392, с. 187].

21

ними, и язык — всего лишь система различий, отсылаемых всеми элементами друг к другу, и нет возможности остановиться на одном из них. Слово-ключ не существует, так же как и центр. Тогда-то, в отсутствие центра или источника, язык вторгается в область универсальной проблематики, все становится речью, т. е. системой, в которой центральное обозначение никогда в абсолютном смысле не присутствует вне системы. Отсутствие трансцендентного обозначаемого расширяет до бесконечности поле и игру значений" [410, с. 11]. В ряде случаев возможно говорить об отложенном означаемом, например, когда речь идет о литературе. "Ведь художественная литература — все-таки подобие, simulacrum. Когда читаешь художественные тексты, имеешь дело с чрезвычайно сложной референцией, многослойной, перегруженной", — напоминает философ [123, с. 76]. Отсюда — использование им понятия "différence" как принципа смысловозначения. Оно синтезирует "стремление установить различие (différence) и в то же время отложить, отсрочить его (différer)" [283, с. 23]. Оппозиционное различие (différence) уступает место различению (différance), инаковости.

Постструктурализм имеет дело со "следами". "Эти следы суть не что иное, как отпечатки тех смысловых контекстов, в которых побывало "общенародное" слово прежде, чем попало в наше распоряжение" [218, с. 14].

Знак у Деррида "не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов, практику и теорию. Означающее может отсылать лишь к другому означающему, играющему, таким образом, роль означаемого. Разница между чувственным означаемым и интеллигибельным означающим исчезает, и в результате этой "трансцендентальной контрабанды" знак становится чувственно-интеллигибельным. Возникают не смыслы, но эффекты, грань между знаком и мыслью стирается" [283, с. 20-21]*.

Деконструкция понятия знака соединяется у Деррида с деконструкцией принципа линейности в сочетаемости знаков, выявлением нелинейного типа их связей.

Деконструкция оппозиции "речь—письмо".

В противовес традиции, отдававшей приоритет устной речи как естественной, первичной перед письмом, считавшимся вторичным, лишь передающим речь (знаком знака), отдаленным от источника истины, Деррида деконструирует оппозицию "речь—письмо". Основные функции языка у него принимает на себя как раз репрессированное, по представлениям

" Интеллигибельный (лат. intelligibilis — постигаемый, мыслимый):

1. Сверхчувственный, постигаемый только разумом.
2. Вымышленный, нереальный, сверхъестественный" [404, с. 116].

22

философа, письмо (не звуковой язык, а письменные тексты), хотя Деррида отвергает не только логофоцентризм*, но и графоцентризм**.

В европейской метафизике, утверждает философ, бытие "как "трансцендентальное означаемое" выражается в голосе. Детерминация истории бытия создается за счет устранения означающего как тела, материи, внешних по отношению к голосу, логосу. Видимость истории бытия создается за счет чистой самоаффекции, где субъект движется от себя к себе, отказываясь заимствовать извне "своего собственного" какие-то внешние обозначения. Субъект изнутри себя продуцирует порядок означающих. Этот опыт самоаффекции и обеспечивает идеальность как условие идеи истины, что и составляет опыт бытия" [204, с. 387].

Согласно Деррида, коммуникативные свойства письменных знаков превосходят речевые и без такой пространственно-временной записи, как письмо, объективация смысла соответствует интенции говорящего субъекта. Главное, по Деррида, что позволяет считать объект идеальным, — это его бесконечная повторяемость, вне зависимости от контекста. Такую возможность, считает философ, предоставляет письмо, через которое мы в отсутствие эмпирического субъекта способны воспроизводить первоначальный смысл, повторять его неограниченное число раз, вникая в него все более глубоко и беспристрастно.

Однако в отличие от графематики*** и графологии**** письмо у Деррида представляет собой "более чем графематический вариант фонетического языка" [202, с. 365]. Философ обнаруживает фундаментальный уровень бытования письма и речи, снимающий их противостояние, — **архиписьмо*******, которое управляет всеми знаковыми системами, в том числе устной речью, создавая коммуникативное поле. Внимание Деррида перемещается со структуры на структурирование, "с самих смыслоносущих элементов на их связи, на переходы между ними, на движение в сети этих переходов", ибо он приходит к выводу, что только "уникальное местоположение в топологической системе этих связей, только движение по этой сети придает каждому элементу-"означающему" его означаемое, его смысл" [407, с. 41, 36].

Если исходить из понимания "мышления и культуры как процесса бесконечного замещения знаков, их постоянного перекодирования", то архиписьмо — "движущий импульс этого процесса, непрерывное

* Смысл здесь "и есть голос" (см: [204, с. 387]).

** **Графоцентризм** — традиция, отдававшая приоритет письму перед речью, основанная на догматической вере в письменные источники (схоластике).

*** **Графемика** — научная дисциплина, исследующая систему письма как автономного образования.

**** **Графология** — научная дисциплина, исследующая письмо как автономную семиотическую систему (безотносительно к речи).

***** **Архиписьмо** — в переводе И. П. Ильина, Т. Х. Керимова, археписьмо - в переводе О. Б. Вайнштейн.

23

порождение значимых различий, тот электроток, что бежит по цепи замкнутых друг на друга культурных знаков" [68, с. 65]. Архиписьмо закрепляет "вариативность языковых элементов, их знаковую игру завуалированных различий, смещений, следов" [283, с. 21—22]. В какой-то точке данной системы игра значений приобретает самоценность, означаемое нельзя подставить на место означающего, оно отложено на будущее, значения ветвятся, множатся, вибрируют. Это истина ветвится бесконечным множеством смыслов по всем направлениям в "пространственно-становлении-времени", пульсирует, затягивает все дальше и глубже, оказывается бездонной.

Текст Деррида.

Сложноорганизованное многосмысловое гетерогенное образование, возникающее "в развертывании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур" как "практика означивания в чистом становлении" [201, с. 228] и способное генерировать новые смыслы, получает у Деррида наименование текста.

Дерридианскому тексту присущи внутренняя неоднородность, многоязычие, открытость, множественность, интертекстуальность*. Он производится из других текстов, по отношению к другим текстам, которые, в свою очередь, также являются отношениями.

Текст не имеет границ; связи смыслоносущих элементов в нем нелинейны.

«"Работа" Т<екста> совершается в сфере означающего. Порождение означающего может происходить вечно посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов» [392, с. 532].

Текст, по Деррида, — не объект, а карта, "имеющая свои дороги и их невидимые ответвления, подземные пути и так далее", или "хартия в смысле конституционном" [128, с. 181]: мир "конституируется" как текст.

Философ отказывается от интерпретации текста как сугубо лингвистического феномена ("в смысле устной или письменной речи"), распространяет понятие текста и на неязыковые семиотические объекты, на весь мир, рассматриваемый в категориях текста и, таким образом, "текстуализируемый". "Каждая реальность является текстовой по своей структуре, — замечает Т. Х. Керимов, — поскольку воспринимается, переживается как система различий в смысле постоянных отсылок к чему-то другому" [203, с. 374]. В интервью с О. Б. Вайн-

* "Термин И<нтертекстуальность> введен Ю. Кристевой под влиянием М. Бахтина, который описывал литературный текст как полифоническую структуру. Буквально И<нтертекстуальность> означает включение одного текста в другой. Для Кристевой текст представляет собой переплетение текстов и кодов, трансформацию других кодов. И<нтертекстуальность> размывает границы текста, в результате чего текст лишается законченности, закрытости" [201, с. 228].

24

штейн Деррида сказал: "Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. "Нет ничего вне текста": это означает, что текст — не просто речевой акт. Допустим, этот стол для меня — текст. То, как я воспринимаю этот стол — долингвистическое восприятие, — уже само по себе для меня текст" [123, с. 74]. Для Деррида не существует ничего вне текста.

Деконструкция, по словам Деррида, в основном и нацелена на преодоление представления о тексте как сугубо лингвистическом феномене, на преодоление риторического подхода. "Моей задачей, — говорит философ, — было не только разомкнуть лингвистические границы текста, но и аналогичным образом вывести риторические конструкции за пределы риторической традиции или философской традиции" [123, с. 74]. Деррида хотел показать, что базовые философские понятия имеют риторическую, литературную подкладку и что любое понятие риторики (метафора, метонимия и т. д.) основано на некоторых метафизических допущениях. Поэтому в рамках узкого понимания текста (как лингвистического феномена) все должно подвергаться риторическому анализу, но одновременно надо держать в уме и деконструктивные вопросы-сомнения относительно авторитетности данной риторики и ее инструментов.

Изменение Деррида понятия "текст" разрушает оппозицию "текст—контекст". "Открытость не только текста, но и контекста, вписанного в бесконечное множество других, более широких контекстов, стирает разницу между текстом и контекстом, языком и метаязыком. Это не означает их превращения в единый гомогенный текст: тексты имманентно гетерогенны..." [283, с. 23].

Деконструкция границ между философией и литературой.

Предпринятая Деррида "текстуализация" реальности ведет к стиранию границ между различными языками культуры, и прежде всего между философией и литературой. Деррида отказывает философии в статусе "верховой науки", репрезентирующей бытие, рассматривает философский дискурс вне его предпочтения другим*, идет по пути сближения философии с литературой, впитывает опыт Ницше, разрушавшего границы между поэзией и философией. Как и Ницше, Деррида считает, что литература и искусство более непосредственно связаны с жизнью и с процессом становления. В литературе его привлекает многомерный, спонтанно-нелинейный способ мышления, многозначность, способность ускользать от окончательных ("единственно

* У Деррида, безусловно, есть предшественники, например американский ученый Пол Карл Фейерабенд, не только отстаивавший позицию теоретико-методологического плюрализма, но и предлагавший лишить науку центрального места в обществе, уравнивать с другими формами духовной деятельности.

25

верных") ответов. Кроме того, философия учится у литературы существовать "без пользы", без задания, "беспартийно".

Деконструкция "не смешивает и не противопоставляет строгую философию и литературность, но вводит их в контекст более широкой творческой разумности, где интуиция, фантазия, вымысел — столь же необходимые звенья анализа, как и законы формальной логики" [283, с. 32].

Возникают новые формы дискурса, мутантные жанровые образования — результат "двойного письма". Деконструктивистская критика — философская и художественная одновременно (паракритика*), примером чего может служить многое из написанного Деррида.

Осуществляется не только своеобразная эстетизация философии — указывается один из возможных путей обновления литературы.

Деконструкция, по мысли Деррида, должна охватить весь культурный интертекст. Сам философ "обращается к текстам Гераклита, Сократа, Платона, Аристотеля, Руссо, Гегеля, Канта, Ницше, Фрейда, Гуссерля, Хайдеггера, Барта, Леви-Стросса, Фуко, Лиотара, де Мана, Альтюссера, Витгенштейна, Фейерабенда, а также произведениям литературного авангарда — Малларме, Арто, Батая, Жабеса, Понжа, Джойса, Целана, Соллерса и других, посвящая их исследованию многочисленные книги и статьи" [283, с. 19]. Культурная память человечества, включая маргинальные ее области, выводится из состояния пассивности, напрямую участвует в процессе мышления, познания, творчества.

Деконструкция метафоры.

Одной из важнейших задач Деррида считает деконструкцию метафоры. Западная метафизика характеризуется им как метафорическая (ее основные философские понятия метафоричны). Деррида убежден в том, что "метафизическое мышление неспособно уловить ускользающее современное бытие, провоцирующее отступление, отлив традиционных метафор" [283, с. 24—25].

"Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры внутриметафизического характера. <...> Миметическое изображение уступает место изображению изображения, неповторимому экстазу словесной телесности, коду следов метафорической деконструкции" [283, с. 24—25]. Первостепенное значение приобретает ритм, предстающий "как ключ деконструкции гегемонии означаемого в пользу означающего..." [283, с. 25].

* **Пара** (санскр.) — «в философии "беспредельный" и "верховный"» [404, с. 195].

26

Деконструкция традиционной модели книги.

Размыкание структуры, тенденция к сближению и взаимодействию различных языков культуры побуждают

"к поиску новых форм организации текста, которые противостояли бы тотальному построению самой книги — "книги как круга", когда произведение выступает в виде некоторого замкнутого, закрытого, завершеного мира" [203, с. 379].

Деррида "говорит о "двойной науке", "двойном письме", "двойном сеансе" — где на одной и той же странице в два ряда в две колонки располагаются тексты Платона и тексты Малларме, тексты Гегеля и тексты Жана", — отмечает Керимов [203, с. 379—380].

Новый тип книги, предлагаемый Деррида, основан на нелинейном принципе ее организации. Он характеризуется асимметричностью, объединением как единого целого несоединимых, казалось бы, вещей. В такой книге «инкорпорированы множественность голосов, полифония, "dissemination смыслов»» [203, с. 380]. Тем самым, по мысли (философа, подрывается тотальность, которую несет в себе книга традиционного типа.

Категория игры.

Вместе с другими постструктуралистами Деррида разрабатывает нелинейный, многомерный способ философствования, несовместимый с косностью, узостью, догматизмом, тоталитаризмом в сфере мышления, противящийся попыткам подавить жизнь идей.

Жесткие рационалистические детерминистские определения сменяет **категория игры***, воспринятая у Ницше с его представлением о бытии как становлении, игре мировых сил** и у Йохана Хейзинги, выдвинувшего концепцию двуединства культуры и игры***.

"Поскольку философия ориентирована на трактовку познания, мышления, этических, эстетических форм самой деятельности людей

* "Говоря коротко, И<гра> есть процесс, в котором человек открывает возможность преодоления своей одномерности. А также и элементарности окружающих предметов, простоты и "линейности" взаимодействий с ними" [392, с. 193].

** "И тут появляется необходимость, совершив смелый прыжок, ворваться в метафизику искусства и повторить уже высказанное положение, что бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен; подтверждая эту мысль, как раз трагический миф убеждает нас, что даже безобразные и дисгармонические начала представляют собою художественную игру, которую ведет сама с собою Воля, несущая вечную и полную радость" [304, с. 245—246].

*** "... Культура возникает в форме игры, культура первоначально разыгрывается. <...> Человеческое общежитие поднимается до супрабиологических форм, придающих ему высшую ценность, посредством игр. В этих играх общество выражает свое понимание жизни и мира. Стало быть, не следует понимать дело таким образом, что игра мало-помалу перерастает или вдруг преобразуется в культуру, но скорее так, что культуре в ее начальных фазах свойственно нечто игровое, что представляется в формах и атмосфере игры. <...>

В поступательном движении культуры гипотетическое исходное соотношение **игры и не-игры** не остается неизменным. **Игровой элемент в целом отстает по мере развития культуры на задний план**" [447, с. 61]

27

как связей бытия", в постструктуралистской постфилософии игра "оказывается одной из важнейших моделей функционирования этих связей". "Поскольку философия акцентирует в истолковании структур бытия их воспроизводимость, процессуальность, изменчивость", в постструктуралистской постфилософии игра "становится образом подвижных взаимодействий, устанавливающих и преобразующих связи элементов бытия" [392, с. 194-195].

Прихотливая игра значений **в** становящемся мире-тексте Деррида создает все новые "конфигурации письма как бесконечного, не знающего покоя поиска недостижимого единства смысла" [283, с. 12].

Истина/не-истина симулякра.

Истина для Деррида (как и других постструктуралистов) существует, но как возможность ее познания в форме не-истины (т. е. неполной, относительной, сомнительной истины). Не случайно он заимствует у Ницше сравнение истины с женщиной, пренебрегающей своими неудачливыми поклонниками*, равно как мысль немецкого философа о том, что истину не следует насиловать. Согласно Деррида, "женщина не поддается познавательной категории". "Нет никакой истины женщины, — поясняет Деррида, — и это потому, что это бездонное отстранение истины, эта не-истина есть "истина". Женщина — имя этой не-истины, истины" [203, с. 375].

Деррида доказывает, что "реальность обретает свой онтологический статус благодаря возможности структурно необходимого повторения, удвоения", смещающего "метафизическую оппозицию оригинала и копии, и копии копии в совершенно другую область" [205, с. 459]. Как раз такое смещение производит деконструированный знак — **симулякр** (от лат. simulacrum — изображение, подобие, видимость).

Понятие "симулякр" восходит к Платону, у которого служит обозначением "копии копии", в то время как в качестве "подлинника" рассматривается истина бытия/идея вещи, а в качестве "копии" — повторение "подлинника". "Копия" Платона обладает сходством с "подлинником", симулякр таким сходством не обладает. Критерий для установления их истинности/неистинности — истина идеи вещи. Согласно Платону и его последователям, истина дана объективно. Это то "трансцендентальное означаемое", власть которого стремятся по-

* "Допустим, что истина является нам в образе женщины — и что же? разве не без основания мы можем высказать подозрение, что все философы, поскольку они были догматиками, оказались некомпетентными по

отношению к женщинам? что тот трагический, суровый вид, та неуклюжая настойчивость, с которой они до сих пор обыкновенно подходили к истине, — были все средствами неудобными и неподходящими для каждого, кто хочет расположить в свою пользу женщину? Конечно, она не позволила увлечь себя, — и вот вся эта догматика стоит теперь с опечаленным и безнадежным видом", — читаем у Ницше [303, с. 12].

28

дорвать постструктуралисты. Они убеждены в том, что истина не дана объективно, — она вырабатывается "в рамках дискурсивной или социальной практики, которые, в свою очередь, являются интерпретациями предшествующих систем" [203, с. 375]. Постфилософия вбирает в себя все интерпретации, критически их переосмысливая и не только не претендуя на собственную непогрешимость, но программно манифестируя неединственность, ограниченность, уязвимость интерпретаций, даваемых самими постструктуралистами. Поэтому постфилософский дискурс, как правило, ироничен.

У Платона Деррида заимствует нерепрезентативную модель симулякра, действующую внутри вышеописанной репрезентативной модели, и подвергает ее деконструкции.

В пансемиотизированном мире-тексте симулякр, возникающий в процессе различения, полностью эмансипируется от референта: означаемое в нем может отсылать лишь к другому означаемому, выступающему в качестве означаемого. Он не копирует ни вещи, ни идеи вещей, не подчиняется однозначной бинарной логике. Игра симулякров удваивает и включает в себя бинарные оппозиции и противоречия, но лишь в качестве одной из возможностей. "Функция такого первоначального повторения заключается в установлении одновременной возможности и невозможности присутствия (бытия как присутствия. — *Авт.*") [205, с. 459]. В головокружительной бездне симулякра, по словам Деррида, теряется любая модель. Истина обнажает свою множественность, заявляет о себе как возможность не-истины, представленной в иконах, фантазиях, симулякрах. "И, соответственно, истина в той мере, в какой она достижима для человека, есть всего лишь одно из множества измерений дискурсивной практики" [203, с. 379].

Симулякр позволяет открывать все новые и новые пространства в сфере познания. Идущий по избранным "следам" способен представить и непредставимое. "След" же, по Деррида, — "то, благодаря чему и как открывается путь, путь есть *via girfa*, способ раскрытия пространства. И раскрытия *Weg*, нового пути, который прежде не был открытым" [128, с. 181].

Идеи Деррида дали сильнейший толчок развитию постструктурализма.

Феномен симулякра становится объектом осмысления Жюль Делеза, Жана Бодрийара, Пьера Клодье и других постструктуралистов и теоретиков постмодернизма.

Симулякр в истолковании Делеза.

Считается, что наиболее глубокая философская разработка понятия "симулякр" принадлежит

29

философу и историку философии Жюль Делезу. Согласно Делезу, симулякр — знак, который отрицает и оригинал (вещь), и копию (изображение вещи, обладающее сходством/тождеством). Симулякр — "изображение, лишённое сходства; образ, лишённый подобия" [113 с. 49].

Делез иллюстрирует эту мысль примером из Катехизиса: "Бог сотворил человека по своему образу и подобию, но в результате грехопадения человек утратил подобие, сохранив, однако, образ. Мы стали симулякрами, мы, утратили моральное существование, чтобы вступить в существование эстетическое. <...> Конечно, симулякр еще *производит впечатление* подобия; но это — общее впечатление, совершенно внешнее и производимое совершенно иными средствами, нежели те, которые действуют в первообразце. Симулякр строится на несоответствии, на различии, он интериоризирует некое несходство" [113, с. 49]. Это конструкция, которая включает в себя угол зрения наблюдателя, с тем чтобы иллюзия возникла в той самой точке, в которой находится наблюдатель. "Симулякр включает в себя дифференциальную точку зрения; наблюдатель сам оказывается составной частью симулякра, который меняется и деформируется вместе с изменением точки зрения наблюдателя. Короче, в симулякре наличествует безумное становление, неограниченное становление... вечно иное становление, глубинное субверсивное становление, умеющее ускользнуть от равного, от предела, от Того же Самого или от Подобного: всегда и больше и меньше одновременно. Но никогда не столько же" [113, с. 50].

Философ поясняет: "Сходство сохраняется, но оно возникает как внешний эффект симулякра, поскольку симулякр строится на дивергентных сериях, резонирующих друг с другом. Сохраняется и идентичность, но она возникает как закон, осложняющий все серии и заставляющий каждую серию вмещать в себя все остальные в ходе форсированного движения" [113, с. 53]. Эффект работы симулякра как машины, "дионисийской машины" — сам фантазм (симуляция); поднимаясь на поверхность, посредством фантазма симулякр опрокидывает и образец, и копию.

"Симулякр учреждает мир блуждающих дистрибуций и коронованных анархий. Симулякр не закладывает никакого нового основания: он поглощает всякое основание, благодаря ему совершается всеобщее проваливание, но это проваливание есть позитивное и радостное событие: проваливание как расслабленность..." [113, с. 53]. Данное положение Делез проясняет цитатой из работы Ницше "По ту сторону добра и зла", которая в полном виде звучит так: "Отшельник не верит в то, что философ когда-либо — предполагая, что философ всегда был прежде всего отшельником, — выражал в книгах свои истинные и

конечные мысли: разве книги пишут не для того, чтобы скры-

30

вать то, что носишь в себе! — он усомнится в том, чтобы философ вообще *мог* иметь "истинные и конечные" мысли, чтобы за каждой пещерой его не оказалось еще более глубокой пещеры, — чтобы за каждой поверхностью не скрывался более обширный чуждый и богатый мир, пропасть под всяким дном, под всяким "обоснованием". <...> За каждой философией прячется другая философия; всякое мнение есть засада; всякое слово маска" [113, с. 193—194].

Симуляция, пишет Делез, "обозначает власть производить некий эффект" [113, с. 53], что должно пониматься как в смысле каузальном, так и в смысле "знака" — знака, порождаемого процессом сигнализации, а также и в смысле "маски", выражающей процесс переряжения, когда за всякой маской оказывается еще, и еще, и еще одна. "Понятая таким образом ситуация неотрывна от вечного возвращения" [113, с. 54], как его трактует Ницше. На место связности репрезентации вечное возвращение ставит свое собственное хаотическое блуждание. "То, что возвращается в вечном возвращении, — это дивергентные серии в своем качестве дивергентных, то есть каждая серия непрерывно смещает свое расхождение со всеми прочими сериями, и все они вместе непрерывно усложняют свои различия в хаосе без начала и конца. Круг вечного возвращения — это всегда эксцентрический круг по отношению к центру, который всегда децентрирован. Клоссовский прав, когда он говорит, что вечное возвращение — это "симулякр доктрины": вечное возвращение действительно есть Бытие — но лишь тогда, когда "тем, что есть" оказывается симулякр" [113, с. 55]. "То же Самое" (оригинал) и "Сходное" (копия) не предполагаются заранее данными, а порождаются в вечном возвращении работой симулякра.

Вечное возвращение образует тождественность различающегося и сходство расподобленного. Это "единственный фантазм для всех симулякров (бытие для всех сущих)" [113, с. 55]. Это власть, утверждающая дивергенцию и децентрацию, исключаяющая все, предполагающее наличие Того же Самого" и "Сходного", претендующее на то, чтобы "исправить расхождение, заново центрировать круги, упорядочить хаос, дать образец и снять копию" [113, с. 55].

Современность, по Делезу, определяется властью симулякра. Симулякр и подделка — не одно и то же. Подделка — это копия копии, "которая еще лишь должна быть доведена *до той точки, в которой она меняет свою природу и обращается в симулякр* (момент поп-арта)" [113, с. 56]. Подделка и симулякр — два модуса деструкции. Подделка осуществляет разрушение "ради консервации и увековечения установленного порядка репрезентаций, образцов и копий", симулякр — "ради установления творящего хаоса..." [113, с. 56].

И тот и другой вид знаков используется в современной культуре. Подделка порождает ирреальность, заполняет социокультурное про-

31

странство означающими-фантомами. Симулякр — в том значении, каким его наделяет Делез, — порождает гиперреальность, открывает перед философией и искусством новые возможности.

Интерпретация Делеза отличается философской уравниваемостью. Концепции, предлагаемые Бодрийаром и Клоссовски, представляют как бы правое и левое крыло в постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистском комплексе в отношении к феномену симулякра.

Критика симулякра: позиция Бодрийара.

Сравнивая репрезентативную и нерепрезентативную модели знака, Бодрийар отмечает, что симуляция начинается с отрицания принципа эквивалентности знака и реальности, отрицания знака как ценности, вынесения смертного приговора любой референции. Сосредоточивший основное внимание на средствах массовой коммуникации в эпоху технического воспроизводства (и прежде всего — телепродукции), Бодрийар приходит к выводу, что образ взял верх над реальностью, опережает ее, "навязывает реальности свою имманентную эфемерную логику, эту аморальную логику по ту сторону добра и зла, истины и лжи, логику уничтожения собственного референта, логику поглощения значения..." [57, с. 67]. Образ "выступает проводником не знания и не благих намерений, а, наоборот, размывания, уничтожения значения (события, истории, памяти и так далее)" [57, с. 67]. Результат — поглощение реальности ирреальностью, "прохладное", функциональное удовольствие, которое нельзя назвать в буквальном смысле эстетическим, бесстрастное, механическое наслаждение. Такова, пишет Бодрийар, "логика симулякра: место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование" [57, с. 64]. Поэтому у Бодрийара симулякр — злой демон.

На основании изучения "культуры симулякров" Бодрийар выдвинул тезис об исчерпанности возможностей искусства, его конце, легитимации кича под знаменем постмодерна. К выводу о смерти искусства по той же причине пришел Марсель Дюшан. В сущности, оба характеризуют массовую культуру постмодерна.

Апология симулякра: комментарий Клоссовски.

Противоположную позицию занимает Пьер Клоссовски. Комментируя Жоржа Батая, он замечает: "Симулякр образует знак мгновенного состояния и не может ни установить обмена между умами, ни позволить перехода одной мысли в другую" [213, с. 172]. Преимущество симулякра Клоссовски видит в отсутствии намерения "закрепить то, что он представляет из опыта, и то, что он выговаривает о нем..." [213, с.

173]. Симулякр, считает Клоссовски, верно передает долю несообщаемого. Понятие же и понятийный язык предполагают то, что Батай называет "замкнутыми существованиями".

32

Характеризуя симулякр, Клоссовски пишет: "Упраздняя себя вместе с идентичностями, язык, избавленный от всех понятий, отвечает уже не бытию: в самом деле, уклоняясь от всякой верховной идентификации (под именем Бога или богов), бытие схватывается только как вечно бегущее всего существующего, как то, в чем понятие намеревалось замкнуть бытие, хотя только лишь затемняло вид его бегства; разом существование распадается в прерывность, которой оно не переставало быть" [213, с. 175].

Крайности позиций Бодрийара и Клоссовски отражают как неоднозначное отношение к симулякру, так и амбивалентность самого симулякра, способного порождать диаметрально противоположные явления. По-видимому, требуется разработка типов симулякра, которая прольет свет на этот вопрос. Донеде же приходится уточнять: симулякр по Деррида, симулякр по Делезу, симулякр по Бодрийару ("подделка" Делеза?) и т. д. От исходной позиции во многом зависит оценка постмодернизма — культуры симулякров.

Постфилософский дискурс.

Важнейшие идеи, выдвинутые пост-структуралистами, — мир (сознание) как текст, множественность истины, истина как возможность не-истины, представленной в симулякрах, деконструкция культурного интертекста, конец фаллоцентризма, конец **гомо**центризма, плюрализм, постгуманизм и др. — обозначили новый этап в развитии философии.

Предложенный постструктуралистами способ философствования не только наносил удар по монополизму в сфере мышления, идеологическому диктату, но и закладывал мины под социальные институты и властные структуры, "легитимируемые" фаллоцентрическими по своей природе дискурсами. Он менял взгляд на историю, лишая его линейности*, жесткого детерминизма**, предзаданности***, закрытости, завершенности**** и в конечном счете — тотальности, противопоставляя ему принцип нелинейности, многовариантности, открытости. История для постструктуралистов и их последователей — "это открытое пространство бесконечных трансформаций, интерпретаций" [392, с. 370].

* Обязательности линейной последовательности прошлого, настоящего и будущего — с неизменной привилегией настоящего времени, упрощенно-вульгаризаторскими представлениями о прогрессе и светлом будущем.

** Представления об исторической необходимости, о железных законах, предопределяющих развитие истории.

*** "Просвещенческая идея истории является историей для человека, историей человека. Человек является пред-данной целью этой истории" [392, с. 375].

**** Представления о невозможности иного варианта истории, обязательности апокалипсического/коммунистического и т. д. ее "финала".

33

Децентрация субъекта и конец **гомо**центризма отражали общую тенденцию "перехода от классического антропологического гуманизма к универсальному гуманизму, включающему в свою орбиту не только все человечество, но и все живое, природу в целом, космос, Вселенную" [283, с. 121].

Под влиянием постфилософии начинают преобразовываться и другие гуманитарные науки, появляются различные разновидности деконструктивизма..

Деконструкция психоанализа.

Если Деррида основное внимание уделяет деконструкции философии, то Делез и психоаналитик Гваттари осуществляют подобную операцию в отношении психоанализа. Это не случайно. Постструктурализм явился реакцией на общеевропейский кризис рационализма, наступивший в конце 60-х гг. Приверженцы постструктурализма особое внимание уделяют осмыслению иррационального, бессознательного. От классического психоанализа ими унаследовано представление о том, что власть над сознанием человека принадлежит бессознательным структурам и механизмам ("машинам", по Лакану), которые формируют социум ("социальную машину").

Значение фактора бессознательного.

Еще Карл Густав Юнг в одной из последних работ — "Современность и будущее" (1957), размышляя о причинах систематических провалов всех исторических проектов, указал на то, что в своих замыслах люди делают ставку на сознание, не принимая всерьез во внимание такой фактор, как человеческая душа, ее структура, самих себя превращая в "quantité négligeable" (величину, которой можно пренебречь). Сознание же — лишь одно из необходимых условий бытия; второе необходимое его условие — бессознательное, коренящееся в инстинктах ("двойник человека"). Инстинкты составляют необходимый фундамент души и крайне консервативны. Это — "первоначально человеческое".

"Ничто так не отчуждает человека от фундамента его инстинктов, как способность учиться, раскрывающаяся как стремление к постоянному изменению человеческого поведения. Она-то в первую очередь и влечет за собой изменения в условиях жизни и требует переприспособления, вытекающего из

процесса цивилизации. Вместе с тем она становится источником многочисленных душевных трудностей и травм, которые несет с собой прогрессирующее удаление человека от фундамента его инстинктов, его *раскоренение* и его идентификация с собственным сознательным самопознанием, с сознанием как таковым, не желающим знать о бессознательном" [490, с. 43—44]. Цивилизованный человек, констатирует Юнг, теряет из виду свою первоначальную инстинктивную природу, ставит свое мнение о себе

34

на место своего подлинного существа, идентифицирует себя со своим фиктивным образом. Бессознательное же рассматривается как расположенная под сознанием помойная яма. Но эта неосознанная душевная реальность активно влияет на сознание, на социальное поведение человека: зло укоренено в самой его природе и выступает как равносильный противник добра.

"В противоположность субъективизму сознания, бессознательное имеет объективный характер и проявляется главным образом в виде противоборствующих страстей, фантазий, эмоций, импульсов и мечтаний, ни одно из которых не создается нарочно, но которые охватывают душу с силой объектов" [490, с. 46—47].

Юнг открыл наличие двух слоев в бессознательном: личное бессознательное и коллективное бессознательное. Коллективное бессознательное — "особый класс психических явлений, которые в отличие от индивидуального (личного) бессознательного являются носителем опыта филогенетического развития человечества, передающегося по наследству (как возможность. - *Авт.*) через мозговые структуры" [404, с. 134]. Коллективное бессознательное представляет собой более глубокий пласт бессознательного, "осадох... психического опыта всех предыдущих поколений" [12, с. 10], где "дремлют общечеловеческие, изначальные образы" [488, с. 105], получившие название архетипов. Архетипы, по Юнгу, — "трансцендентные по отношению к сознанию реальности... вызывающие к жизни комплексы представлений, которые выступают в виде мифологических мотивов" [12, с. 12], "всеобщие априорные схемы поведения, которые в реальной жизни человека наполняются конкретным содержанием" [404, с. 134]. Архетипы имеют "как позитивную, благоприятную, светлую сторону, которая указывает вверх, так и ту, которая указывает вниз, — частично негативную, частично хтоническую, но в остальном просто нейтральную" [486, с.308]. Функция архетипа в том, "чтобы существенно компенсировать или скорректировать неизбежные односторонности и нелепости сознания" [486, с.98]. Личное бессознательное вырастает из коллективного бессознательного, хотя процесс их дифференциации — не правило, а индивидуальный акт. Коллективное бессознательное, в которое, по словам Юнга, инвестировано либидо*, — не менее важный фактор жизни общества, нежели сознание.

Антиэдиповская критика Делеза и Гваттари.

Делез и Гваттари отказываются от символического, "эдипизированного" истолкования бессознательного, стремятся вскрыть его революционный, потенциал.

* От лат. *libido* - влечение, желание; у Юнга это понятие приобретает характер "надличной силы, стихийно, иррационально и совершенно непредсказуемо трансформирующей общество" [190, с. 116]

35

В нашумевшем "Анти-Эдипе" (1972), первой книге труда "Капитализм и шизофрения" (1972—1980), они подвергают критике существующую общественную систему и психоанализ (в качестве ее составного элемента) как единый репрессивный комплекс, блокирующий реализацию человеческих желаний (психоанализ — через "эдипизацию" бессознательного*). С этой же точки зрения критикуется структурно-психоаналитическая теория Лакана, согласно которой бессознательное структурировано как язык; язык, речь, искусство — проявления символического; символизация — первооснова бытия.

Классическая концепция психоанализа, определявшая желание через недостаток, отсутствие реального объекта, дублируемого в воображении (желание как приобретение), отвергается, ибо предполагает производство лишь воображаемого. Согласно Делезу и Гваттари, желанию ничего не недостает. "Объективным бытием желания является Реальность как таковая", — утверждают эти ученые [117, с. 19]. Желание мыслится ими как производство — производство реального.

Доказывая, что у их предшественников сущность бессознательного подменялась его символическим изображением (олицетворением чего служит "театр"), Делез и Гваттари предлагают понимание бессознательного не как воображаемого, "идеологического", а как "материального" — реально-производительного (олицетворением чего служит "завод"). "При этом подчеркивается, что бессознательное — не структурно, не личностно, не символично, не воображаемо, оно машинно" [283, с. 62].

Авторы "Капитализма и шизофрении" заявляют: "Великим открытием психоанализа было открытие производства, разных видов производства бессознательного. Но из-за Эдипа это открытие было вскоре затемнено новым идеализмом: место завода бессознательного занял античный театр, место продуктивного бессознательного — бессознательное, которое может лишь выражаться (миф, трагедия, сон). По продукту нельзя судить о производственных отношениях" [117, с 17-18].

Либидо для Делеза и Гваттари "представляет собой динамический элемент бессознательной психической активности, проявляющей себя импульсами-квантами энергии, между которыми возникают моменты паузы, перерыва в излиянии этой энергии. Этим либидозным "потокам" придаются черты физиологических процессов — продуктов жизнедеятельности живого организма" [190, с. 118].

Общественное производство Делез и Гваттари рассматривают как производство желаний в определенных

условиях: "Мы утверждаем, что социальное поле непосредственно пробегаемо желанием, что оно является его исторически определенным продуктом и что либидо

* "Психоанализ принимает участие в буржуазном угнетении..." [117, с. 25].

36

не нуждается ни в каком опосредовании и сублимации, ни в какой психической операции, ни в какой трансформации для того, чтобы инвестировать производительные силы и производственные отношения. Есть только желание и социальность..." [117, с. 19—20]. Если желание производит, то производит реальное, которое является результатом "пассивных синтезов желания как самопроизводства бессознательного" [117, с. 19]. В этом реальном все возможно, не существует непредставимого.

Машина желания.

Если бессознательное — завод, производящий желания, то "производство желания" представляет собой совокупность машин желания. "Либидо оказывается воплощением энергии желающих машин, результатом машинных желаний" [283, с. 60].

Машина желания состоит из машин-органов, тела без органов, субъекта. Машин-органы эквивалентны производству, Эросу (или инстинкту жизни); тело без органов — антипроизводству, Танатосу (или инстинкту смерти), на социальном уровне — "телам" земли, деспотии, капитала. Машин-органов работают только в поврежденном состоянии.

Тело без органов постоянно вводится в производство, во-первых, отталкивая вторгающиеся в него машин-органы, во-вторых, обрушиваясь на производство желания, притягивая его и овладевая им. "Непродуктивное, непотребляемое тело без органов служит поверхностью записи всех процессов производства желания, так что создается впечатление, будто машин-органов происходят из него" [117, с. 12]. На самом деле тело без органов производит самое себя. Часть энергии либидо превращается в энергию записи, другая ее часть превращается в энергию потребления.

Результат взаимоотталкивания и взаимопротяжения машин-органов и тела без органов — машина безбрачия (Мишель Каруж), или холостая машина: субъект "без фиксированного тождества, бродящий по телу без органов, всегда находящийся по соседству с машинами желания... рождающийся из состояний, которые он потребляет, и возрождающийся в каждом состоянии..." [117, с. 14]. Машина безбрачия осуществляет альянс между машинами желания и телами без органов для порождения нового человечества.

"Противостояние сил притяжения и отталкивания производит открытую серию интенсивных элементов, — все из которых позитивны, — которые выражают не окончательное равновесие системы, но бесчисленное число метастабильных, стационарных состояний, через которые проходит субъект..." [117, с. 16].

Машина желания "есть система купюр, разрывов, прерывностей. <...> Каждая цепь захватывает в плен фрагменты других цепей..." [117, с. 21].

37

Делез и Гваттари разъясняют:

"...Вся область "реальной неорганизованности" пассивных синтезов, в которой тщетно искали нечто могущее быть названным означающим, непрестанно сочетает и разлагает цепи в знаки, не имеющие никакого призвания стать означающими. Производить желание, во всех смыслах, в каких это только делается, — таково единственное призвание знака.

Эти цепи без конца становятся местами отделения во всех направлениях, везде шизополюсы, которым, кроме себя, ничего не надо и которые (прежде всего) не нужно ничем заполнять. Таково второе свойство машины: разрывы-отделения не смешиваются с разрывами-взятиями.

Третья купюра, разрыв машины желания, — это купюра-остаток или осадок, которая производит субъекта рядом с машиной, как принадлежащую машине деталь" [117, с. 22].

Определяющее свойство машины желания, — множественность. Для нее нехарактерна изначальная органическая тотальность. Если рядом с частями мы встречаем такую тотальность как целое этих частей, то она лишь добавляется к ним, не объединяя их. Устанавливаются типы отклоняющейся коммуникации между несообщающимися сосудами, поперечное единство элементов. Частичные объекты содержат в себе заряд, достаточный для того, чтобы взорвать Эдипов комплекс, претендующий представлять бессознательное.

Шизофрения как метафора самопроизводства бессознательного.

Метафорическим обозначением самого процесса производства желания становится у Делеза и Гваттари понятие "шизофрения"; свободная и активная личность как деталь машины желания получает наименование "шизофреника"; "шизофреник — это тот, кто перешел предел, удерживающий производство желания на периферии общественного производства" [359, с. 171]*.

"Шизофреник" как производитель желания порождается капитализмом и является его развитой тенденцией. Он за один раз потребляет всеобщую историю, "смешивает все коды, будучи носителем деконструированных потоков желания" [117, с. 21].

"Шизофреник" противостоит "параноику" как существу, живущему по законам, навязываемым обществом, подавляющему свои желания.

"Параноик" "фабрикует массы, он — мастер больших молярных ансамблей, статистических, стадных образований, организованных толп. Он инвестирует все на основе больших чисел... Он занимается макрофизикой. Шизофреник движется в противоположном, микрофизическом направлении, в направлении

молекул, которые уже не подчиняются статистическим закономерностям; в направлении волн и корпускул, потоков и частичных объектов, которые перестают быть притоками больших чисел..." [117, с. 84—85].

* "Он за пределом, сзади, снизу, в другом месте..." [117, с. 17].

38

Выстраивается ряд понятий, связанных с реализацией желаний, порождаемых "шизофреническим" инстинктом жизни: Эрос, либидо, шизо, машина, — а также ряд понятий, служащих для обозначения тяготения к "параноидальному" инстинкту смерти: Танатос, паранойя, тело без органов.

Вслед за Фуко, исследовавшим роль бессознательного в истории, господству "культурного бессознательного" противопоставлявшим деятельность "безумцев" — реальных и социальных, Делез и Гваттари отдают предпочтение маргинальным группам — носителям творческой активности и витальной энергии, отвергающим нормы капиталистического мира во имя "желающего производства". Освобождение человека они видят в освобождении желания. Основное средство освобождения — ускользание*. В результате ускользания «"производство желания" подчиняет себе социальное производство» [209, с. 582]. По представлениям авторов "Капитализма и шизофрении" машины желания способны взорвать любое общество.

Таким образом, Делез и Гваттари предлагают постструктуралистскую деконструкцию марксистской теории социального производства и психоаналитической теории желания — **шизоанализ****.

Шизоанализ.

"Шизоанализ отличается следующими принципиальными чертами: 1) отказом от асоциальных образов индивидуализма; созданием теории маргинальных групп, которые признаются первичными по отношению к любым видам коллективности и знаменуют как бы победу протосоциальности над конкретной социальностью; 2) отказом от трансгрессии, признанием ее частью самой социальной стратегии и заменой ее желанием, которое получает невиданно высокий статус, становясь синонимом революции; 3) окончательным отказом от языка как уникальной среды, в которой локализованы проявления протосоциального; язык становится частью неязыкового поля, и литература связывается не столько с языком, сколько с машинами желания. Другими словами, в шизоанализе осознается узость преодоления (трансгрессии) как принципа, противостоящего обществу на равных" [359, с. 168]. Главная задача шизоанализа — "выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, не зависящего от его рационального содержания" [283, с. 61].

Особенно важная роль отводится шизоаналитиками искусству, вырастающему из сферы иррационально-бессознательного. Бессоз-

* Пример ускользания в "Логике смысла" Ж.Делеза - Чеширский Кот Л.Кэрролла: "присутствующий и отсутствующий — поскольку он исчезает, оставляя только свою улыбку..." [111, с.281].

** От "шизо" (греч. $\sigma\chi\iota\zeta\omega$) - раскалывать, расщеплять, разделять.

39

нательное, структуру которого, по Делезу и Гваттари, образуют безумие, галлюцинации, фантазмы, составляет основу творческого процесса. В ходе его окултуренная пульсация либидозной энергии преобразовывается в художественную, сжигается. Именно через фантазмы, источник которых в чувствах, осуществляется производство желаний, и именно в художнике Делез и Гваттари видят высший синтез бессознательных желаний. Самые невероятные фантазмы художников они оправдывают "невинностью безумия", как в духе психоаналитической традиции аттестуют творчество.

Делез характеризует художника одновременно как пациента и врача цивилизации, а также и "извращенца" от цивилизации. Он акцентирует то обстоятельство, что художники - "самые удивительные диагносты и симптоматологи. Искусству всегда принадлежала огромная роль в группировании симптомов, в организации **таблицы**, где одни специфические симптомы отделяются от других, сопоставляются с третьими и формируют новую фигуру расстройства или болезни. Клиницисты, способные обновить таблицу симптомов, создают произведение искусства... Художники - это клиницисты... цивилизации" [111 с 284].

Шизоаналитическое искусство выводит иррационально-бессознательное на поверхность, воссоздает групповые фантазмы, выявляющие господствующие в обществе импульсы коллективного бессознательного. Поэтому искусство в концепции Делеза и Гваттари — желанная художественная машина, производящая фантазмы. Именно "с метаморфозами либидо связывают авторы будущее человечества, когда либидо заполнит социальное поле бессознательными формами, галлюцинирует всю историю, сведет с ума цивилизации, континенты и росы, напряженно "чувствуя" всемирное становление" [283, с. 62]. Таким образом "готовится литературное и философское преодоление истории через протосоциальное действие" [359, с. 172].

Ризома.

В книге "Ризома" (1976) Делез и Гваттари выделяют два типа культуры, характерных для нашего времени: культуру "древесную" и культуру "корневища".

"Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам, вдохновляется теорией мимесиса. Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением "древесного" художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос" [283, с. 68].

Делез и Гваттари убеждены, что более соответствует духу времени иной тип культуры — культура "корневища", или "ризомы". На место "древесной модели мира (вертикальная связь между небом и землей, линейная однонаправленность развития, детерминированность

40

восхождения, сугубое деление на "левое—правое", "высокое — низкое") выдвигается модель ризоматическая (ризома — особая грибница, являющаяся как бы корнем самой себя)" [236, с. 204]. Ризоматическая культура воплощает нелинейный тип эстетических связей. "Если мир — хаос, то книга станет не космосом, но хаосом, не деревом, но корневищем. <...> Все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно обрываются. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр" [283, с. 68]*.

Олицетворение культуры "корневища" — постмодернистское искусство. "Центральной эстетической категорией останется прекрасное, но содержание ее изменится. Красивым будет считаться лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. <...> Искусство будет не означать и изображать, а картографировать" [283, с. 69]. Культура "корневища" символизирует "рождение нового типа чтения": "главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней" [283, с. 69].

Ризоматика, картография, машинность

и другие идеи Делеза и Гваттари предопределили важнейшие принципы эстетики постмодернизма; метод шизоанализа получил широкое распространение в творчестве писателей-постмодернистов.

Литературоведческая деконструкция.

Литературоведческий аналог концепции Деррида дал французский семиолог и литературовед Ролан Барт, под воздействием Деррида (а также Фуко, Эко, Кристевой) перешедший на позиции постструктурализма. В 1970 г. выходит его книга "S/Z", явившаяся одним из первых (и наиболее удачных) опытов деконструктивизма в литературоведении. Книга отразила сдвиг интересов Барта от семиотики системы к семиотике *Текста***.

Немало лет посвятивший исследованию пружин воздействия на человека идеологии (как особого знакового образования), в открытиях Деррида Барт увидел способ "разложения" идеологии, "ускользания" от моносемии, средство раскрепощения умов. Со своей стороны, он попытался показать, "как "сделан" любой идеологический знак" [217, с. 286] и как осуществляется процесс "означивания". Не ограничиваясь изучением знаковых систем, "непосредственно осознаваемых и сознательно используемых людьми", Барт обратился "к знаковым системам, которые людьми не осознаются, хотя ими и используются, более того во многих случаях ими управляют" [218, с. 20].

* Вячеслав Курицын уточняет: "Сами точки не фиксированы, как в смысле привязанности *к* конкретному топосу (структура в ризоме "плывет", как "плывут" и отношения между элементами), так и в смысле неочевидности самой категории точки" [236, с. 204].

** Использование Бартом заглавной буквы, а также курсива должно указывать на новое значение, которым наделяют постструктуралисты понятие "текст".

41

Объектом семиотического изучения ученого становится социальное бессознательное, а материалом — знаковая система, в которой идеология выявляет себя в неявной форме, — литература. Не менее важным для Барта было найти и обосновать "такие исследовательские методы, которые позволили бы уловить и удержать смысловую полноту произведения и в то же время не порвать с аналитическим подходом к литературе..." [218, с. 35].

Литература как объект семиотики.

Рассматриваемая с точки зрения семиотики, литература оказывается одним из языков культуры. Будучи производной от другой знаковой системы — языка, "над системой языковых топосов литература надстраивает систему своей собственной топологии — стилиевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т. п." [218, с. 27]. Она размещается и развивается в области сверхзначений, в зоне подвижных и текучих вторичных значений, и специфика ее языка, по Барту, в том, что в этой знаковой системе "означающие могут неограниченно *играть*" [13, с. 285] (т. е. не дают одного-единственного определенного ответа о своем смысле): "Писатель умножает значения, оставляя их незавершенными и незамкнутыми; с помощью языка он создает мир, перенасыщенный означающими, но так и не получающий окончательного означаемого" [13, с. 284]. Причину данного явления ученый усматривает в самой структуре символического языка, на котором пишутся литературные произведения. Он является "языком множественным, то есть языком, код которого построен таким образом, что любая порождаемая им речь (произведение) обладает множеством смыслов" [13, с. 353]. **Построение же кода определяет феномен коннотации**, которая открывает доступ к полисемии художественного текста.

Ссылаясь на Л. Ельмслева, которому принадлежит определение коннотации, Барт поясняет, что коннотативное значение — вторичное значение, означающее которого само представляет собой какой-либо знак или первичную — денотативную — знаковую систему. (Иначе говоря, план выражения коннотативной семиотики сам является семиотикой.) Коннотативный знак как бы "встроен" в денотативный и представляет собой "измеримый след" той или иной множественности текста. Коннотация, указывает Барт, "представляет собою связь, соотнесенность, анафору, метку, способную отсылать к иным — предшествующим,

последующим или вовсе ей внеположным контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста...» [22, с. 17—18]. Поэтому в произведении параллельно "каноническому смыслу" существуют другие, вторичные смыслы. Денотативные значения даются в явной форме (эксплицитно), коннотативные — в скрытой (имплицитно). "С семиологической точки зрения, коннотативный смысл — это первоэлемент некоего кода (не поддающегося реконструкции),

42

звучание голоса, вплетающегося в текст" [22, с. 18]. Коннотативные (или "символические", согласно Барту) смыслы — суггестивны, расплывчаты, требуют расшифровки, "лексической трансценденции". К тому же означающее и означаемое в знаке способны "меняться ролями", находятся в процессе бесконечных взаимопревращений, что и порождает явление обратимости, уклончивости литературного текста.

"Со структурной точки зрения, существование денотации и коннотации, двух систем, считающихся раздельными, позволяет тексту функционировать по игровым правилам, когда каждая из этих сторон отсылает к другой в соответствии с требованиями той или иной *иллюзии*" [22, с. 18] (т. е. избранного типа правдоподобия). Так, способность денотативной системы оборачиваться к самой себе и саму себя маркировать лежит в основе создания "эффекта реальности". Не будучи первичным, денотативный смысл прикидывается таковым, — в результате денотация "оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций" [22, с. 19]. Иллюзия подлинности, возникающая при этом благодаря механизму подмены, и обеспечивает силу воздействий тех коннотаций, которые способны к идеологическому насыщению.

Вслед за Деррида и Кристевой Барт стремится указать читателю способ защиты от всепроникающей власти идеологии — "моносемии", а писателю — путь преодоления "общих мест" литературы. Это децентрирующая семиотическая практика, активное творческое "*чтение-письмо*"*, в процессе которого из элементов произведения (произведений), вступающих во взаимодействие с сознанием читателя, "я" которого "само уже есть воплощение множества других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов" [22, с. 20], конструируется *Текст*.

Текст Барта.

Бартовский *Текст*, пишет Георгий Косиков, это "восстановленный в правах" интертекст, точнее, одна из его разновидностей [217, с. 288; 218, с. 40].

Разрабатывая теорию интертекста, Кристева установила, что интертекст — не совокупность "точечных" (т. е. обладающих устойчивым смыслом) цитат, а пространство схождения всевозможных цитации. Цитата в ее традиционном понимании** — лишь частный случай цитации, предметом которых являются всевозможные дискурсы (пропа-

* "Переплетение и взаимообратимое движение "кодов" в тексте Барт обозначил термином *письмо...* а акт погружения в текст-письмо — термином *чтение*" [21 7, с. 40]. Читать, по Барту, — значит желать произведение, жаждать превратиться в него, отказаться от попытки продублировать произведение на любом другом языке, помимо языка самого произведения. Читатель "желает" означающее, в то время как критик — означаемое. Это противоречие снимается на уровне *Текста*, где дистанция между *письмом* и *чтением* разрушается.

** "Цитата (от лат. cito — вызываю, привожу), дословная выдержка из к.-л. произведения. В художественной речи и публицистике Цитата — стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот" [277, с. 492].

43

гандистские, бытовые, научные и др.), из которых и состоит культура и под влияние которых попадает любой создаваемый текст. "Ныне мы знаем, — пишет в связи с этим Барт, — что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл ("сообщение" Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным, текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников" [13, с. 388].

Литературное слово (текст), в трактовке Кристевой "сверхслово", — "место пересечения текстовых плоскостей ... диалог различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом" [222, с. 5]. На таких же позициях находится и Барт, отмечающий: «"Литературное" слово — это одновременно и отсылка к культурной традиции, и реализация риторической модели, оно содержит намеренную смысловую неоднозначность и в то же время является простой денотативной единицей... » [13, с. 378].

Интертекст, по Кристевой, пишется в процессе считывания чужих дискурсов, поэтому "всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)" [222, с. 6]. Отсюда — выдвигаемое ею понятие *письма-чтения** как условия возникновения интертекстовой структуры, которая не "*наличивается*, но *вырабатывается* по отношению к другой структуре" [222, с. 5].

Бартовский *Текст*, как и интертекст Кристевой, возникает в результате реконструирующей трансформации, сдвига или преобразования прежних категорий как поле методологических операций и существует только в дискурсе. В статье "От произведения к тексту" (1971) ученый разграничивает понятия "произведение" и "*Текст*".

Бартовское понятие произведения, как показал Косиков, "в целом соответствует "фено-тексту" у Кристевой" [218, с. 38]. Это готовый, твердый, иерархически организованный семиотический продукт,

обладающий вполне устойчивым смыслом. А для *Текста* Барта исходным становится понятие кристевского "гено-текста". "Гено-текст" — как бы закусное пространство "фено-текста". Это "глубинная структура текста, "не-структурированная" и "не-структурирующая", где

* В работе Кристевой "Бахтин, слово, диалог и роман" (1967) говорится: "Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диахрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации *линейная* история оказывается не более чем одной из возможных *абстракций*; единственный способ, которым писатель может приобщиться к истории, заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию с помощью процедуры письма-чтения, т. е. создавая знаковую структуру, которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит. История и этика пишутся и читаются в текстовых инфраструктурах" [222, с. 5—6].

44

собственно и происходит производство значения" [217, с. 386]. Это "суверенное царство "различения", где нет центра и периферии, нет субъективности, нет коммуникативного задания; это неструктурированная смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фено-текста, это своеобразный "культурный раствор", кристаллизирующийся в фено-тексте" [218 с. 38].

Барт указывает на возможность создания читателем на основе "гено-текста" нового семиотического образования, нового культурного пространства: "... мы, говоря ныне об этой ткани (т. е. тексте — от лат. *textus* — ткань, сплетение. — *Авт.*), подчеркиваем идею порождения..." [13, с. 515]. Такая установка вытекает из понимания ученым жизни текста как *становления*: "... она есть становление посредством номинации..." [22, с. 21].

Произведение и Текст.

Произведение замкнуто, отсылает к определенному означаемому — *Текст* открыт в бесконечность означающего, что предполагает игру, порождение означающего в поле *Текста* посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов "гено-текста".

Произведение "малосимволично" — *Текст* всецело символичен (символ, по Барту, — "не образ, это сама множественность смыслов" [13, с. 350]).

Произведение "моноистично" — *Текст* (галактика означающих) характеризуется смысловой множественностью, порожденной пространственной многолинейностью означающих, из которых он соткан.

Произведение интенционально (обладает единством смысловой интенции) — *Текст* неинтенционален (не существует как законченное целое).

Произведение можно перечитывать — прочтение *Текста* — акт одноразовый.

Произведение претендует на оригинальность — *Текст* принципиально "вторичен": он сплошь соткан из цитат, отсылок, отзвуков различных языков культуры, которые "проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию" [13, с. 415].

Произведение метафорически можно уподобить естественно разрастающемуся и развивающемуся организму — *Текст* подобен ячеистой сети, как бы забрасываемой в море смыслов Книги культуры.

Произведение целостно — *Текст* можно рассыпать, дробить, переворачивать с ног на голову.

Произведение "статично" — *Текст* динамичен: это процесс порождения смыслов из выловленных ячеистой сетью означающих.

Произведение принадлежит автору, обусловлено действительностью жизни и культуры, включено в процесс филиации — *Текст* не

45

имеет автора*, лишь "Призрак Автора" может явиться в *Тексте* в качестве одного из голосов-персонажей; если *Текст* и распространяется, то в результате систематической организации элементов, из которых соткан.

Произведение — объект потребления, *Текст* — объект удовольствия, игры: 1) играет всеми отношениями и связями своих означающих сам *Текст*, 2) играет в *Текст*, как в игру (т. е. без прагматической установки, бескорыстно, в свое удовольствие, лишь из эстетических соображений, но активно), читатель; 3) одновременно читатель и играет *Текст* (т. е. вживаясь в него, как актер на сцене, деятельно, творчески сотрудничает с "партитурой" *Текста*, превращаясь как бы в соавтора "партитуры").

Произведение в силу своей "моносемии" имеет "отторгающий" характер — *Текст* ориентирует на сокращение (или полное устранение) дистанции между письмом и чтением, "не проецируя еще сильнее личность читателя на произведение, а объединяя чтение и письмо в единой знаковой деятельности" [13, с. 420].

Произведение написано на "одном языке" — *Текст* является многоязычным, "осуществляет своего рода социальную утопию в сфере означающего; опережая Историю (если только история не выберет варварство), он делает прозрачными пусть не социальные, но хотя бы языковые отношения; в его пространстве ни один язык не имеет преимуществ перед другим, они свободно циркулируют..." [13, с. 421].

Текст (как "гено-текст") предшествует произведению, а не является продуктом его распада. Однако коннотатор *Текста* — произведение. *Текст* и произведение не отменяют друг друга — они существуют в различных плоскостях. Но именно принцип *Текста* ("принцип множественности"), по Барту, наиболее перспективен для развития современной литературы, если она хочет быть зрячей, неангажированной, толерантной, изнутри преодолевающей смертоносные стереотипы.

Вместо определения.

Подводя итог многолетней работе по созданию теории *Текста*, Барт дает следующую его характеристику: "Что же такое *Текст*? Я не стану строить определения, так как это значило бы вновь очутиться в плену означаемого.

В том современном, новейшем значении слова, которое мы стремимся ему придать, *Текст* принципиально отличается от литературного произведения:

* Это идея более полно развернута в статье "Смерть автора" (1971), где Барт показывает, что фигура автора не является исконной принадлежностью литературы, а утверждается в таковом своем качестве лишь на определенном этапе ее развития, господствует в течение столетий ("Если определить смысл как истечение, эманацию, дыхание духа, направленное от означаемого в сторону означающего, то владение смыслом окажется подлинной семиургией, божественной способностью: автор — это бог (он укоренен в означаемом)", — читаем в "S/Z" [22, с. 194]), однако с конца XIX и особенно в XX в. начинает подвергаться десакарлизации в связи с восприятием литературы как языка, который "пишет" писателем ("Начиная с Малларме литература ставит на место автора язык (письмо)", и, наконец, вообще исчезает в *Тексте*, сотканном из "чужих слов". Родственные идеи развивает Мишель Фуко в работе "Что такое автор?" (1969) (см: [441, с. 28-43]).

46

это не эстетический продукт, а знаковая деятельность;
это не структура, а структурообразующий процесс;
это не пассивный объект, а работа и игра;
это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов;

уровнем *Текста* является не значение, но Означающее, в семиотическом и психоаналитическом смысле этого понятия;

Текст выходит за рамки традиционного литературного произведения; бывает, к примеру, *Текст* Жизни..." [24, с. 81—82].

В "S/Z" ученый демонстрирует процесс деконструкции, порождающий *Текст* (процесс постструктуралистского *чтения-письма*), и одновременно раскрывает принципы постструктуралистского "текстанализа" (вступления в игру означающих, раскодирование многочисленных кодов, сопряжение движущихся цепочек знаковых систем, выявление смысловой множественности, которой обладает текст, создание его "внутреннего образа"). Барт утверждает: "... смысл текста заключается не в той или иной из его "интерпретаций", но в диаграмматической совокупности его прочтений, в их множественной системе" [22, с. 138], и в своей собственной работе он стремился осуществить множественность текста.

Теория и практика Барта-постструктуралиста преследовали три основные цели: 1) способствовать "рождению читателя" (читателя нового типа — не пассивного, а творчески деятельного, активного, духовно свободного, отвергающего "твердый", "окончательный" смысл и все, что за ним стоит, приобщающегося к множественности культурных языков, равноправных между собой); 2) дать новый импульс развитию гуманитарных наук, и прежде всего — литературоведения (раскрывая ограниченность научного метаязыка, вовлекая в путешествие "сквозь письмо", призывая к разрушению границ между литературоведением и литературой*); 3) указать путь преодоления ангажированности литературы (отказ от учительства, линейного типа мышления**) и ее стандартизированнойности (в полной мере освоить все ее возможности и свободно "играть литературой", как угодно

* "Научный дискурс считает себя высшим кодом — письмо же стремится быть всеобъемлющим кодом, включающим в себя даже саморазрушительные силы. Поэтому только письмо способно сокрушить утверждаемые наукой теологические представления, отвергнуть террор отеческого авторитета, что несут в себе сомнительные "истины" содержательных посылок и умозаключений, открыть для исследования все пространство языка, со всеми его нарушениями логики, смешениями кодов, их взаимопереходами, диалогом, взаимным пародированием..." [13, с. 381].

** "... Литература (отныне правильнее было бы говорить письмо), отказываясь признать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо "тайну", то есть окончательный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности..." [13, с. 390].

47

варьировать, комбинировать любые ее элементы, избирая позицию дистанцированного приятя). Во всем этом проступает сверхзадача: защитить человека от монстра — Идеологии, способствовать формированию у него плюралистического, многомерного взгляда на мир, воспринимаемый во всей полноте его множественных текучих смыслов, привить терпимость к инаковому. При всей своей левизне Барт предлагал не социальную ломку, а деконструкцию сознания — в духе адогматизма, открытости, толерантности.

Хотя Барт и создал методологию постструктуралистского анализа художественного произведения, она "оказалась слишком громоздкой и неудобной" [190, с. 174], чтобы ученый на этом остановился. Поздний Барт переходит к метафорической эссеистике, приемам постмодернистского письма, концепции "эротического текста". "Теперь кредо Барта - вольный полет свободной ассоциативности, характерный для "поэтического мышления" постмодернистской чувствительности" [190, с. 155]. Как постструктуралист-эссеист он оказал не меньшее воздействие и на постмодернистское литературоведение, и на художественную постмодернистскую

практику, способствуя утверждению паракритики и паралитературы.

Начало формирования постмодернистской теории.

Интеллектуально-философские, постфрейдистские и литературоведческие концепции французских постструктуралистов наибольший интерес вызвали в США, куда они проникают в 70-е гг. и где с середины десятилетия начинают складываться **теория постмодернизма**.

Особую популярность завоевал деконструктивизм. Именно в США деконструктивизм "приобрел значение одного из наиболее влиятельных направлений совр<ременной> лит<ературной> критики. Деконструктивизм> постепенно формировался в этой стране в течение 70-х годов в процессе активной переработки идей фран<цузского> постструктурализма с позиций нац<иональных> традиций амер<иканского> литературоведения с его принципом "тщательного прочтения" текста и окончательно оформился в 1979 г. с появлением сб. Ж. Дерриды, П. де Мэна, Х. Блума, Дж. Хартмана и Дж. Х. Миллера "Деконструкция и критика"... получившего название "Йельского манифеста", или "манифеста Йельской школы". Помимо собственно Йельской школы — самого влиятельного и авторитетного направления в амер<иканском> Деконструктивизме>, — в нем ... выделяются "герменевтическое направление" (У. Спейнос) ... и "левый деконструктивизм" (Дж. Бренкман, М. Рьян, Ф. Ленстриккия и др.) ... близкий по своим социологически-неомарксистским ориентациям английскому постструктурализму (Г. Иглтон, С. Хит, К. МакКейб, Э. Истхоуп) ... а также "феминистская критика" (Г. Спивак, Б. Джонсон, Ш. Фельман, Ю. Кристева, Э. Сиксу, Л. Иригорай, С. Кофман)..." [183, с. 33-34].

48

Постструктурализм как ключ к постмодернистской практике.

Американская почва оказалась наиболее благодатной для восприятия новых веяний мысли по ряду причин. Здесь ощущалась потребность в осмыслении тех тенденций в развитии искусства и литературы, которые заявили о себе начиная с середины 50-х гг. (появление поп-арта, предпринявшего работу с цитатами) и все более набирали силу, что привело в середине 70-х к смене культурной парадигмы: "модернистская эпистема уступила место постмодернизму"

[421, с. 34]*.

Еще в 1959 г. Ирвинг Хау констатировал, что модернистская литература, являвшаяся на протяжении десятилетий доминантой западной литературы, миновала свой пик и переживает закат. Пришедшую ей на смену литературу он назвал "постмодерной" (т. е. следующей за модерном), воспринимая ее как литературу упадка, ориентирующуюся уже не на индивидуальность, а на новое массовое общество. В дальнейшем, однако, когда черты новой литературы (и искусства в целом) проявились с большей определенностью и полнотой, американская критика начинает менять свое к ним отношение, и прежде всего отказывается от критериев модернизма при оценке явлений немодернистского ряда (например, литературного творчества позднего Владимира Набокова, Бориса Виана, Джона Барта, Нормана

Мейлера и др.).

Симптоматичной в этом контексте оказалась статья Лесли Фидлера "Пересекайте границы, засыпайте рвы", опубликованная в 1969 г. в полном соответствии с заглавием в журнале "Плейбой". Уже само название статьи содержало в себе центральное программное положение "новой критики", разделявшей владевший "постмодерной" литературой пафос сближения и совмещения языка модернизма с языком массовой литературы. Подобное сближение крайних полюсов имело целью преодолеть как элитарность модернистской литературы (ориентированной на сравнительно узкий круг эстетически подготовленных интеллектуалов и в силу своей сложности недоступной и неинтересной народу), так и примитивизм и шаблонность массовой беллетристики (презираемой эстетам, но составляющей основной продукт потребления широкого круга читателей).

Ошибочно было бы видеть в означенной тенденции только ответ на требования рыночного спроса (для этого достаточно было бы создавать произведения по моделям хорошо раскупаемой массовой книжной продукции), хотя, безусловно, и данный момент учитывался представителями постмодерна в литературе. Но не это главное. В такой форме литература откликнулась на процесс размывания классовых перегородок в связи с утверждением так-называемого среднего клас-

* "ЭПИСТЕМЫ — исторически изменяющиеся структуры, "исторические априори", которые определяют условия возможности образований сознания и культуры в конкретный исторический период" [392, с. 590].

49

са в качестве самой массовой группы населения США и соответствующими изменениями в идеологии и, в какой-то степени, социальной психологии (идеи классового мира, "бесклассовости" американского общества и т. д.). Опережая действительность, новая литература (существовавшая, естественно, параллельно с литературой иного типа и первоначально явно уступавшая ей в количественном отношении и в силе воздействия) как бы дает пример выхода за устоявшиеся границы (границы литературных направлений, жанров, читательских ожиданий и т. д.), пример примирения казавшегося непримиримым, обнаруживая (пусть не без потерь) плодотворность своих начинаний по преодолению разрыва между "искусством для образованных" и его упрощенным вариантом "для необразованных", открывая для литературы новые перспективы.

"Двуадресность" постмодернистской литературы, обращенной к высокоинтеллектуальному и массовому читателю одновременно, предопределяет такое ее качество, как гибридность, в основе которой лежит

двойное (тройное и т. д.) кодирование, причем все литературные коды выступают в тексте как равноправные. Данный принцип находит свое выражение в двууровневой или многоуровневой организации текста, двуязычии или многоязычии при равноправности каждого из языков. Это порождает принципиально новый литературный язык, которого не знало прежнее искусство. Уже сам язык является выразителем **идеи плюрализма***, приверженность которой объединяла разных, непохожих друг на друга авторов. И не только в литературе — в архитектуре, живописи и т. д., куда постмодернизм пришел раньше литературы.

"Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию новейших средств массовых коммуникаций — телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Возникнув прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью — видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со "второй действительностью", теми знаками культуры, которые покрыли мир пан-

* "ПЛЮРАЛИЗМ (от лат. pluralis — множественный): а) в узком смысле — философская концепция, противоположная **МОНИЗМУ**, согласно которой все существующее состоит из множества различных вполне самостоятельных сущностей, не сводимых к единому началу; б) методологический подход, основное требование которого — охватить по возможности все стороны и связи изучаемого предмета (гносеологический плюрализм), использовать в **ПОЗНАНИИ** и в социальной **ДЕЯТЕЛЬНОСТИ** любые методы, средства, формы, приемы и др. (методологический плюрализм), обеспечить функционирование в обществе различных по своим ориентациям партий, организаций, социальных движений (политический плюрализм), а также суверенных личностей и групп (плюрализм в социологии и этике) и т. п." [391, с. 58].

50

цирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет" [283, с. 7]. Постепенно постмодернизм распространяется все более широко, хотя в силу своей необычности искусство постмодерна многим кажется странным и даже шизофреническим.

Мигрировавшие в США идеи французских постструктуралистов, и прежде всего Деррида (который некоторое время работал в Йельском университете), помогли лучше понять, что же происходит в американском искусстве, дали ключ к деконструктивистской практике его творцов, симультанной природе их произведений и новый импульс к дискуссиям о постмодерне и постмодернизме. В 1975 г. начинает выходить журнал "Октябрь" (редактируемый Розалиндой Краусе), которому принадлежит главная роль в деле пропаганды открытий представителей новой французской философии, культурологии, психоанализа, литературоведения и в объединении усилий американских интеллектуалов по осмыслению феномена постмодерна.

Постмодерн как новая эпоха истории западной цивилизации: концепция Джеймсона.

Сущностные парадигмы постмодернистского дискурса были разработаны американским литературоведом Фредриком Джеймсоном, исходившим в своих построениях одновременно из марксистских представлений о художественном творчестве и французской "теории текста", наделяющей **Текст** подрывную ролью в борьбе с идеологией.

Наступившая эпоха, по представлениям Джеймсона, впервые описана в книге Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно "Диалектика Просвещения" (1944). Это эпоха, знаменующая конец Нового Времени, созданного им образом мира, типа культуры, — принципиально иной этап в развитии западной цивилизации. Для обозначения данной эпохи Джеймсон использует термин "постмодернизм", воскрешенный в 60-е гг. американским литературоведом Ихабом Хассаном.

Исследования французских постструктуралистов Джеймсон рассматривает в связи с феноменом "послевоенной американской культуры — культуры мультинациональных банков и управляемого средствами массовой коммуникации мира электронно-технического эрзаца; | культуры, преобразовавшей земной шар и, таким образом, — создавшей новое пространство, которое необходимо было нанести на карту" [339, с. 52]. Произведения литературы и искусства трактуются им как "случайность*" данной системы, отражающая "трещины и пробелы" в ней.

Постмодернизм Джеймсона, таким образом, не что иное, как постмодерн.

Параллельно с литературоведением, искусствоведением, культурологией идеи и концепции французских постструктуралистов активно осваиваются американской социологией.

51

Постмодернизм — порождение постиндустриального общества: точка зрения Белла.

Дэниэл Белл — автор концепций деидеологизации и постиндустриального общества. С возникновением последнего и связывает он эпоху постмодерна.

По Беллу, жизнь в доиндустриальных обществах — а она все еще определяет условия в большинстве стран мира — представляет собой прежде всего игру с природой. И действительностью для людей там является естественный мир.

Индустриальные общества как производители товаров существуют по правилам игры с произведенной

природой. И действительностью для людей здесь является технический мир.

Постиндустриальное общество, концентрирующее внимание на услугах, является игрой между людьми*. В нем, утверждает Белл, "действительностью становится исключительно социальный мир, без природы и вещей, апробированный скорее взаимным осознанием людей, чем внешней реальностью" [44, с. 351].

Подобный поворот в сознании отражает и соответствующий тип культуры — постмодернизм, имеющий дело не с реальностью естественного или технического мира, а с реальностью мира знаков — текстов культуры. "Диверсивность, разнообразность, присущая постмодернизму, "свойственна одновременно и всему обществу в целом". Правда, постмодернизм, как считает Белл, относится лишь к одной, а именно культурной сфере, однако "радикальный плюрализм и неизбежная гетерогенность, разнородность различных парадигм — то, что исповедует культурный постмодернизм, — есть принцип постмодерного общества в целом, поскольку оно характеризуется множественностью конфликтующих и несоединимых критериев" [73, с. 124].

Постмодерное общество, пишет Вольфганг Вельш, "необратимо плюралистично" [73, с. 124].

Литературоведческие и социологические исследования дополняли друг друга, уточняли смысл понятия "постмодернизм". "Самой подходящей датой терминологического появления постмодернизма в его настоящем виде будут 1975—1976 г., — считает американский философ Д. Райхман. — Конечно, этот термин применялся в самых различных целях и до этого момента. Однако те (т. е. прежние) случаи его применения никогда не приводили к возникновению гибридного поля социологической теории, литературоведения, культурологических исследований и философии, которое способствовало превращению термина в самоочевидный журналистский ярлык" [339, с. 50].

* Вольфганг Вельш приводит иное определение: "Постиндустриальное общество — это информационное общество, для которого характерен примат теоретического знания, это означает, что приоритетными являются научные, а не промышленные мощности [73, с. 124]. Постиндустриальная (постмодерная) культура "утверждает самореализацию и наслаждение" [73, с. 124].

52

Постсовременное состояние в исследовании Лиотара.

Исследование феномена постмодерна в сфере познания предпринимает французский мыслитель Жан-Франсуа Лиотар.

Термин "постмодерн" Лиотар обнаружил на американском континенте, а вместе с ним — прижившиеся на американской почве парижские идеи. Философ включил этот термин в название своей работы "Ситуация постмодерна" ("Постсовременное состояние"), появившейся в 1979 г. В ней Лиотар с позиций философии языка анализирует условия познания в наиболее развитых обществах Запада. Ситуация, сложившаяся здесь к концу XX в., характеризуется как "постсовременная" (от франц. *postmodernes*), или **ситуация постмодерна**. Под постсовременностью/постмодерном Лиотар понимает *"состояние культуры после изменений, которые повлияли на правила игры в науке, литературе и искусстве начиная с конца XIX века"* [266, с. 528].

Философ диагностирует распад единства существовавшего до настоящего времени знания. Это единство обеспечивалось использованием в качестве базовых идей эпохи *Moderne* метанарративов (или основных, "больших нарративов"). Метанарративы легитимировали все социальные институты "современности". Господствовали две такие наррации*: "нарратив Просвещения и нарратив Духа" [203, с. 375]. "В нарративе Просвещения (представителем этого нарратива Лиотар называет Канта) философ выступает от имени универсальной истины и человечества. <...> Представителем нарратива Духа Лиотар называет Гегеля. <...> Нарратором этого нарратива выступает "метасубъект", который формулирует легитимность дискурсов эмпирических наук и культурных институтов" [203, с. 375].

Нарративы "современности", указывает Лиотар, похожи на мифы. Но если "мифологическое обоснование построено по классическому правилу, "по прецеденту", то нарративное — по принципу "истинная идея обязательно должна осуществиться". Таким образом, смысловое единство современности задается тем, что она — проект будущего" [266, с. 530].

Отличительной чертой постсовременности Лиотар считает разочарование в метанарративах, которым больше не верят. Это неверие — следствие прогресса наук и важнейшее условие их развития.

Устарелости метанарративного обоснования легитимности соответствует кризис метафизической философии.

* **"Наррация** (или повествование, рассказ, сказ) — подоснова иерархии языков культуры, она говорит как бы от имени истины" [266, с. 529].

Нарратор — повествователь, рассказчик; одна из основных категорий нарратологии.

Нарратология — теория повествования.

53

Метанарративы рассыпаются на мириады языковых элементов, каждый из которых несет с собой спонтанно порождаемые прагматические смыслы. Микронарративы не гибнут, так как не претендуют на "построение единого социокультурного пространства" и "обеспечивают **агонистический** (соревновательный. — *Авт.*) характер универсума языковых игр, который **ориентирован не на согласие, устранение различий, консенсус, но на разногласие, паралогию**" [266, с. 532].

На смену единству приходит множественность. **"Возникает множество различных языковых игр.** Таково проявление гетерогенной природы этих элементов" [266, с. 530]. Главная проблема культуры, по Лиотару, **"найти переходы между гетерогенными "языковыми играми" (les jeux de langage) Это познание, этика, экономика, политика и т. д."** [266, с. 532].

Постмодернистское знание, констатирует философ, рафинирует наше чувствование различий и усиливает нашу способность противостоять неизмеримому. Оно изменяет сам смысл слова "знать", продуцирует не столько знакомое, сколько незнакомое. "И внушает модель легитимации, которая совершенно не предполагает лучшего достижения, исполнения, но предполагает различие, включает его в себя как паралогию" [266, с. 531].

Позитивная оценка обретенной множественности как условия "раскрепощения частей", согласие на нее, осознание ее перспективности, готовность поощрять многообразие и несоизмеримость "языковых игр" и составляют, по мысли Лиотара, определяющую черту постмодернистского типа сознания, а плюрализм — сердцевину постмодерности.

В книге "Спор" ("Распря"), изданной в 1983 г., философ, однако, критикует вульгаризаторское понимание плюрализма как беспринципности, вседозволенности и в качестве противовеса "пещерному" плюрализму предлагает постмодерную философию справедливости, излагает концепцию нового мышления, основанную на высокоморальных принципах.

Лиотар способствовал "репатриации" легитимированного в США постструктурализма во Францию, сыграл важную роль в распространении постмодерна в Европе. Именно 1979—1980 г. считают временем взлета данной категории.

Труды теоретиков постструктурализма и постмодернизма. В числе работ, появление которых имело принципиальный характер для формирования постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса, помимо уже названных, выделим следующие:

Barthes R. - "Texte" (1973); "Roland Barthes par Roland Barthes" (1975); **Baudrillard J.** - "Simulacres et simulations" (1981); "Les stratégies

54

fatales" (1983); "Le système des objets" (1985); "La gauche divine: Chronique des années 1977-1984" (1985); "Amérique" (1986); "Cool Memories, 1980-1985" (1987); "L'Autre par lui-même: Habilitation" (1987); "De la séduction" (1990); "La société de consommation: Ses mythes. Ses structures" (1991); **Bové P.** — "Destructive poetics" (1980); Connor S. — "Postmodernist culture" (1990); **Deleuze G.** — "Différence et répétition" (1968); "Logique du sens" (1969); "L'imagetemps" (1985); "Foucault" (1986); "Marcel Proust et les signes" (1986); **Deleuze G., Guattari F.** — "Qu'est-ce que La philosophie?" (1991); De Man P. — "The resistance to theory" (1986); "(Dis)continuities: Essays on Pol de Man" (1989); **Derrida J.** — "L'écriture et différence" (1967); "La voix et le phénomène: Introd. au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl" (1967); "La dissémination" (1972); "Marges — de la philosophie" (1972); "La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà" (1980); "Du droit à la philosophie" (1990); **D'haen T.** — "Postmodernism in american fiction and art" (1984); **Eco U.** — "La struttura assente" (1968); **Eco U., Perzini I.** — "La sémiologie des Mythologies" (1982); Eagleton T. — "The function of criticism; From "The spectator" to poststructuralism" (1985); "The ideology of the aesthetic" (1990); **Fokkema D. W.** — "Literary history, modernism, and post modernism" (1984); **Foucault M.** — "Histoire de la sexualité: La volonté de savoir" (1976); "Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines" (1983); "Naissance de la clinique" (1988); **Jameson F.** — "The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act" (1981); "Postmodernism and consumer society" (1983); "The ideologies of theory: Essays. - Ney 1971-1976" (1988); "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism" (1991); Johnson B. — "The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading" (1980); **Hassan I.** — "The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature" (1971); "Paracriticism: Seven speculations of the times" (1975); "The Question of Postmodernism" (1980); "The trials of postmod. discourse" (1987); "The postmodern turn: Essays in Postmod. theory & culture" (1987); "Making sense: The trials of postmod. discourse" (1987); "Selves at risk: Patterns of quest in contemporary American Litters" (1990); Kamper D. — "Hieroglyphen der Zeit: Texte vom Fremdwort der Welt" (1988); **Kristeva J.** — "La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX-e siècle: Lautréamont et Mallarmé" (1974); "Desire in language" (1980); "Pouvoirs de L'horreur: Essai sur L'abjection" (1980); "Histoire d'amour" (1983); "Soleil noir: Dé pression et mélancolie" (1987); **Kroker A., Cook D.** — "The Postmodern Scene: Experimental Culture and Hyper-Aesthetics" (1987); **Lyotard J.-F.** — "Answering question: What is postmodernism" (1983); "Discours, figure" (1985); "Le postmoderne 1982-1985" (1986); "Peregrinations: Law, form, event" (1988); **Malmgren C.D.** — "Fictional space in the modernist and postmodernist American novel" (1985); **Payne M.** — "Reading theory.

55

An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva" (1993); **Robbins A.** — "Poststructuralism & Postmodernism. Modern mythology" (1990); **Rorty R.** — "Consequence of pragmatism: Essays 1972—1982" (1982); "Contingency, Irony and Solidarity" (1989); Said E. W. — "Beginnings: Intention a. Method" (1985); Serres M. - "La distribution" (1981); "Lenèse" (1982); "La communication" (1984); "Les cinq sens" (1985); "Statues: Le second livre des fondations" (1987); "L'interférence" (1988); "Atlas" (1994); Torres F. — "Déjà Vu. Post et néomodernisme" (1986); **Vattimo L.** — "Jenseits from Subjekt" (1986); Welsch W. — "Unsere postmoderne Moderne" (1987); **Zavazadeh M.** — "The mythopoetic reality: The postwar Amer. nonfiction novel" (1976).

В 80—90-е гг. циркуляция соответствующих идей между континентами уже не прекращалась. В осмысление эпохи постмодерна и феномена постмодернизма внесли свой вклад Ж. Бодрийар, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар (Франция), Д. Барт, В. Джеймс, Ф. Джеймсон, Ч. Дженкс, Б. Джонсон, П. де Ман, Р. Рорти, Э. Сэйд, А. Хайсен, И. Хассан (США), В. Вельш, Д. Кампер, Х. Кюнг, Ю. Хабермас (Германия), Дж. Батлер, Т.

Иглтон, Д. Лодж, М. Пэйн (Великобритания), Д. Ваттимо, У. Эко (Италия), А. Крокер, Д. Кук (Канада), Т. Д'ан, Д. В. Фоккема (Голландия), М. Роз (Австралия) и другие ученые мира.

Постмодерн — индикатор изменений: размышления Кюнга

Профессор Ханс Кюнг трактует постмодерн как обобщающее понятие, указывающее на изменения, которые произошли в сознании человечества и в какой-то степени в самом мире во второй половине XX в. Постмодернизм, по Кюngu, — "не всеобъясняющее волшебное слово или слово-ярлык, не полемический девиз или лозунг, помогающий уязвить противника в споре, а необходимое, хотя и неверно интерпретируемое эвристическое понятие, проблемно-структурирующий "поисковый термин", применяемый для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма" [250, с. 224]. Это кризис так называемого прогрессистского мышления, разочарование в моноцентристских идеях, претендующих на универсализм и мировое господство, осознание угрозы самоуничтожения человечества и — как ответная реакция — заявивший о себе радикальный плюрализм, глобальный полицентризм, религиозный экуменизм, научный и философский релятивизм, новое, панэкологическое отношение к природе, культуре, человеку.

Постмодернизм — культурный итог неоконсерватизма: выводы Хабермаса.

Согласно философу и социологу Юргену Хабермасу, постмодернизм — символ постиндустриальных обществ, культурный итог неоконсерватизма. Он сигнализирует о конце идеологической борьбы, наступлении эпохи конформизма, эстетического эклектизма. Искусство в этих условиях отдалается от жизни, возвращаясь к статусу неприкасаемости, полной автономии.

56

Феминистский* вариант постмодернизма.

Заметно окрашивают постмодернистскую теорию и практику феминистские идеи, модернизированные в духе постструктурализма. Деконструкция оппозиции "мужское—женское" (в которой "мужское" занимает привилегированное положение), критика фаллоцентризма (при которой фаллос воспринимается как культурный символ власти), разрушение культурных норм и иерархий, предполагающих дискриминацию по признаку пола (в свете чего вся европейская культура рассматривается как "мужская" — пронизанная "мужской идеологией"), идея перехода "от молярного двуполого деления индивида к молекулярному, когда число полов будет равно числу людей и устранятся все ссылки на анатомические признаки полов" [204, с. 388], — все это приводит к возникновению так называемого интеллектуального феминизма.

Представители интеллектуального феминизма — Ю. Кристева, Л. Иригари, Ж. Роз, Э. Сиксу и др. — вовсе не стремятся просто-напросто перевернуть оппозицию "мужское—женское" и утвердить новую иерархию отношений, теперь уже в пользу "женского" компонента. В теории "женского письма" речь идет об уравнивании положения "мужского" и "женского" членов оппозиции, своеобразной "бисексуальности" и "полисексуальности".

"Согласно Иригари, женщины должны обнаружить специфический язык "выговаривания" и "прописывания" собственных желаний, аксиологически отличных от фаллического мышления. Женский язык смещает стерильность фаллоцентрической категоризации: эротизм женщины множествен, так же как эрогенные зоны женщины разбросаны по всем неидентифицируемым точкам женского тела" [204, с. 388].

В этом смысле вся постмодернистская культура — "женская": она уходит от жестких оппозиций, несет в себе смысловую множественность, поливалентность, принцип "удовольствия" предпочитает принципу "производства".

Интеллектуальный феминизм "постепенно превращается в новую теорию альтернативного общественного развития, стремящегося к устранению насилия как ведущего компонента маскулинистского мировоззрения, к спасению мира от репрессивной культуры. В таком понимании развитие Феминизма требует радикального интеллектуального усилия, революции сознания" [207, с. 548].

Постмодернизм и модернизм.

Особые споры вызвал **вопрос о взаимоотношениях постмодернизма и модернизма**. Существует точка зрения, согласно которой постмодернизм — новая фаза в развитии модернизма. Лиотар считает, что это часть модернизма, спрятанная в нем. Деррида, напротив, указывает: "Если модернизм отличается стремлением к абсолютной власти, то пост-модернизм — это

Феминизм (от лат. femina — женщина) — в широком значении — общественное движение за права женщин, их эмансипацию.

57

опыт конечности, опыт, в котором находит отражение обреченность всех завоевательных планов" [121, с. 46]. П. Кавека расценивает постмодернизм как эстетику переходного периода, готовящую замену усталых художественных форм на новые.

Теоретические разработки Хассана.

Особенно убедительны наблюдения американского исследователя Ихаба Хассана, выявляющего своеобразие постмодернизма именно путем сопоставления его с модернизмом. Выстраиваемая им система оппозиций настолько наглядна и убедительна, что "цитируется" из работы в работу. Приведем ее и мы.

Модернизм

закрытая замкнутая форма
цель

Постмодернизм

открытая разомкнутая антиформа
игра

замысел	случай
иерархия	анархия
мастерство/логос	исчерпывание/молчание
предмет искусства/законченное	процесс/перформанс/хеппенинг
произведение	
дистанция	участие
творчество/тотальность/синтез	деконструкция/антисинтез
присутствие	отсутствие
центрирование	рассеивание
жанр/границы	текст/интертекст
семантика	риторика
парадигма	синтагма
метафора	метонимия
селекция	комбинация
корни/глубина	ризома/поверхность
интерпретация/толкование	протоинтерпретация/неверное толкование
означающее	означающее
чтение	письмо
повествование/большая история	антиповествование/малая история
основной код	идиолект
симптом	желание
тип	мутант
фаллоцентризм	полиморфность/андрогинизм
паранойя	шизофрения
истоки/причины	различие/след
Бог-Отец	Святой дух
метафизика	ирония
определенность	неопределенность
трансцендентное	имманентное [см. 176].

Если суммировать основные признаки постмодернизма, выделенные Хассаном, выстраивается следующая их классификация:

1) Неопределенность, включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок. <...>

2) Фрагментарность. Художник-постмодернист занимается деконструкцией, предпочитает коллаж, монтаж, используя готовый или расчлененный литературный текст. <...>

58

3) Деканонизация, относящаяся ко всем канонам и всем официальным условностям. <...>

4) Безличность, поверхностность. Постмодернизм отказывается от традиционного "я", усиливает стирание личности, подчеркивает множественность "я".

5) Непредставимое, непредставяемое. Искусство Постмодернизма ирреалистично и антииконографично. Литература Постмодернизма ищет пределы, обыгрывает свое "истолщение", приговаривая себя к молчанию. <...>

6) Ирония. <...>

7) Гибридизация, или мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы: "паралитература", "паракритика", "нехудожественный роман". <...>

8) Карнавализация. <...> Карнавализация означает центробежную силу языка, "веселую относительность" предметов, участие в диком беспорядке жизни, имманентность смеха. <...>

9) Перформанс, участие. <...> Театр становится действующей нормой для деканонизирования общества.

10) Конструктивизм... Постмодернизм ... конструирует реальность. <...>

11) Имманентность. <...> При помощи новых технических средств стало возможным развить человеческие чувства — охватить мир от тайн подсознания до черных дыр в космосе и перевести его на язык знаков, превратив природу в культуру, в имманентную семиотическую систему" [203, с. 381-382].

Именно в трудах Хассана постмодернизм "выделился" из постмодерна, "отделился" от модернизма, теория постмодернизма получила системное оформление.

Умберто Эко в «Заметках на полях "Имени розы"» рассматривает постмодернизм не только как историческую, но и как трансисторическую категорию.

Исторический и трансисторический постмодернизм Эко.

Умберто Эко разделяет точку зрения, согласно которой искусство — художественная машина, генератор интерпретаций. Но, замечает он, этой установке противоречит тот факт, что произведению требуется заглавие, которое само по себе — уже ключ к интерпретации, направляет ее по определенному руслу. Название должно дезориентировать читателя, быть таким, чтобы он не мог предпочесть какую-то одну версию. Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, возникающие у читателя, о которых автор и не думал. Текст порождает собственные смыслы. В нем живет эхо интертекстуальности, и сформировавшая текст культура

обязательно напомнит о себе.

59

Постсовременный писатель, считает Эко, не может себе позволить использовать фразу типа "Было ясное утро конца ноября", не дав почувствовать, что это цитация чужого дискурса. Обогащенный открытиями семиотики, в любом тексте он улавливает определенную комбинацию культурных кодов, художественных моделей и т. д. Многие из них донельзя износились, стандартизировались, как и способы соединения различных элементов. "По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше в "Несвоевременных размышлениях", там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует" [476, с. 101]. Поэтому в каждую эпоху появляется какое-либо течение, играющее роль авангарда. "Авангард разрушает, деформирует прошлое" [476, с. 101], помогая культуре преодолеть стереотипы, а читателю — косность восприятия. Точно так же в каждую эпоху "ситуация авангарда" сменяется "ситуацией постмодерна", для которой характерны иные принципы преодоления изжитого прошлого: путем критического его переосмысления, деканонизации и использования перекодированных элементов для новых художественных созданий. "Постмодернизм" вбирает в себя в снятом виде и "авангард", с ходом времени превращающийся в традицию.

Понятия "авангард" и "постмодерн", как видим, рассматриваются у Эко не только в конкретном, но и в расширительном значении — как трансисторические категории, соответствующие двум фазам преодоления кризиса в каждую культурную эпоху. Роль "авангарда" и "постмодернизма", добавим от себя, в **различные** эпохи принимают на себя различные течения, направления, школы. В XX в. в роли "авангарда" выступает авангардизм — "последнее слово" в модернизме, в роли "постмодернизма" — постсовременный постмодернизм*.

Авангардизм, отрекаясь от прошлого, "разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста... <...> Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тексты (то есть концептуальное искусство). Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности" [476, с. 101-102].

В одном художнике могут уживаться/чередоваться модернист и постмодернист. Из-под его пера могут выходить и произведения пограничного типа.

* Эко терминологически не дифференцирует понятия "авангард"/"авангардизм", "постмодернизм"/"постсовременный постмодернизм", что может привести к неправильному пониманию его "Заметок", при котором специфика "постсовременного постмодернизма" окажется утраченной.

60

Характеризуя постсовременный постмодернизм (на примере собственного романа), Эко выявляет такие его черты, как осознанная цитатность*, интертекстуальность, использование гетерогенных элементов различных семиотик, принцип ризомы, отстранение посредством языковой маски, ирония, метаязыковая игра, организующая роль ритма, занимательность/развлекательность и одновременно суперинтеллектуализм/сверхэрудированность и — в связи с этим — использование жанровых кодов как массовой, так и элитарной литературы, а также научного исследования, ориентация на множественность интерпретаций текста.

Пока работа над произведением не окончена, пишет Эко, ведутся два диалога: во-первых, между создаваемым текстом и остальными, ранее созданными текстами ("каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг" [476, с. 97]), во-вторых, между автором и идеальным читателем ("На какого идеального читателя ориентировался я в моей работе? На сообщника, разумеется. На того, кто готов играть в мою игру" [476, с. 98]). По окончании работы "завязывается диалог между произведением и публикой" [476, с. 97]. Постмодернистский текст творит нового читателя — принимающего правила множественности языковых игр, с удовольствием в них участвующего.

Постмодернизм в системе мировой культуры.

В различные культурные эпохи возникают в чем-то сходные культурные ситуации, и периодическая повторяемость "постмодернистской" ситуации — лишь одно из проявлений пульсации культуры.

Аполлоновское и дионисийское начала.

Если обратиться к концепции двух видов культуры и двух начал бытия, разрабатывавшейся Фридрихом Шлегелем, Фридрихом Вильгельмом Йозефом Шеллингом и окончательно оформленной Фридрихом Ницше в работе "Происхождение трагедии из духа музыки" (1872), то можно сказать, что ритм сменяющих друг друга культурных эпох определяется прежде всего чередованием аполлоновского ("светлого", рационального, упорядоченного) и дионисийского ("темного", иррационального, хаотического) начал**. Развернем применительно к этому тезису культурную цепочку:

* Неподготовленным читателем цитатный характер произведения может не улавливаться. Эко замечает: "... больше всего меня умиляет одна деталь. Сто раз из ста, когда критик или читатель пишут или говорят, что мой герой высказывает чересчур современные мысли, — в каждом случае речь идет о буквальных цитатах из текстов XIV века" [476, с. 104].

** В культуре целой эпохи, безусловно, в различных соотношениях присутствует оба этих начала, но одно из них в ту или иную эпоху преобладает над другим.

... — Архаика — Греческая классика — Эллинизм — Греко-римская классика — Упадок классики позднего Рима — Искусство "темных веков" — Готика — Возрождение — Барокко — Классицизм — Романтизм — Реализм — Модернизм — Постмодернизм —...

и мы обнаружим некую ритмическую упорядоченность чередования "светлого" и "темного" начал в процессе развития европейской культуры и стран, воспринявших ее традицию, согласующуюся с идеей "вечного возвращения" (и неотделимого от него смещения, перекодирования и т. д.):



В постмодернизме оказывается сравнительно четко выраженным преобладание аполлоновского начала, хотя в силу специфики постмодернизма "Аполлон подчас говорит на языке Диониса", если перефразировать Ницше.

Постмодернизм — итог накоплений всех культурных эпох.

Аполлоновские направления создаются большей частью на основе обобщения и творческой переработки культурного наследия. Так, усвоение достижений греческой классики сыграло решающую роль в формировании греко-римской классики; ценности той и другой легли в основу Ренессанса и в сочетании с собственными открытиями последнего преломились в классицизме; все они вместе взятые "выносили" в своих недрах реализм. Итожащий характер аполлоновских направлений, по-видимому, отвечает потребности человеческого сознания и — шире - человеческого общества осмыслить, откор-

ректировать, обобщить накопленное в сфере культурной жизни за большой отрезок исторического пути, за целую культурную эпоху.

Особенность постмодернизма в том, что он итожит накопления всех культурных эпох, подвергая в то же время их ценности деканонизации. Постмодернизм — "синтез возврата к прошлому и движения вперед" [283, с. 120]. В этом заявляет о себе не только инстинкт самосохранения культуры в технизированном, омассовленном мире, — проступает и большее: осознание «важности гуманитарного "противовеса"» [233, с. 12] технократизму, рационализму; потребность противостоять натиску массовой культуры; наконец, необходимость воскресить всю культурную память человечества, подвергая прошлое переосмыслению, дабы с помощью культуры удержать людей от насилия над себе подобными и уничтожения жизни на Земле, помочь народам лучше понять друг друга. Для того же, чтобы обобщить такой колоссальный объем культурной информации, и понадобилось искусство знаков — симулякров.

"Феномен усложнится, если мы вспомним, что через историю периодически проходило подобное неистовство изобразительного геометризма. Уже в эволюции доисторического искусства мы замечаем, что художественное восприятие начинается с поисков живой формы и завершается тем, что уходит от нее, как бы исполненное страха и отвращения, прячась в абстрактных знаках — в последнем прибежище одушевленных или космических образов. Змея стилизуется как меандр, солнце — как свастика", — пишет Хосе Ортега-и-Гассет [310, с. 253]. Речь идет о переходе от "живого созерцания" к, так сказать, "абстрактному мышлению" в образах. Такой абстрагирующий характер присущ и зрелому постмодернистскому искусству, но объектом абстрагирования становятся культурные накопления исторической, а не доисторической эпохи. Возможно, постмодернизм сигнализирует о завершении сверхцикла в развитии человеческой культуры перед началом нового — постисторического — витка ее развития.

Внутри культурных эпох действуют свои ритмы. Ощущение изжитости господствовавших на протяжении

культурной эпохи метанарративов способно породить "ситуацию постмодерна".

Отношение постмодернизма к традиции и инновациям.

Осмысляя отношение постмодернизма к традиции и инновациям, Керимов приходит к выводу: "В плане социальной прагматики П<остмодернизм> может быть понят как выражение новой ситуации, в которой общество и культура пытаются обнаружить продуктивные связи традиции и инновации, сохранения и обновления социальных форм. Время, когда доминировала традиция, давно миновало. Но и эпоха доминирования инновации, т. е. эпоха модернизма, подходит к концу.

63

Возникают мотивы открытия инновации внутри традиции, которая была бы формой воспроизведения социального опыта и включения традиции (точнее, разных традиций) в делящийся диалог (полилог) культур, социальных общностей, художественных, научных направлений, религиозных движений" [203, с. 383].

Постмодернизм часто называют "всеядным": он вбирает в себя все, что есть в культуре. "Он дистанцируется от самой ситуации линейной эволюции, когда всякое звено наращивается над предыдущим (или от периодического чередования определенного набора циклов, что тоже есть род линейности). Он переводит игру в иную систему координат, где возможны любые взаимосвязи, "обратные ходы". По большому счету, постмодерну просто нечего преодолевать" [244, с. 5]. Не отбрасывает он и того, чем высокая литература традиционно брезговала, над чем издевалась. Он не делает вид, будто культура человечества не включает в себя различных суррогатов, *более или* менее удачных подделок под литературу и искусство и т. п. Напротив, язык массовой культуры* и его разнообразные "сленги" вызывают у постмодернистов повышенный интерес. Ведь именно в XX в. производство массовой культуры превратилось в целую индустрию, имеющую огромный рынок сбыта. Кажется, что только вся совокупность эстетических ценностей, созданных за века человечеством, удерживает сегодня натиск примитивной, самодовольной, мобильной эрзац-культуры масс. Постмодернисты используют **язык массовой культуры в качестве одного из означающих сложившейся культурной ситуации**, рассчитывают на семиотическое его восприятие (какового и требуют постмодернистские тексты), посредством деконструкции объектов массовой культуры стремятся экстерииоризировать либидо исторического процесса.

Поскольку постмодернисты от неосознанно скрытых цитации тех или иных дискурсов, культурных знаков и т. д. перешли к сознательному, принципиально выделенному, открыто заявляющему о себе цитированию, утвердилось мнение о неоригинальности, вторичности этого направления в литературе и искусстве. Основания для такого вывода давали прежде всего многочисленные творения, появившиеся в изобилии в связи с модой на постмодернизм и представлявшие собой явления кича, имитировавшие постмодернистскую поэтику, отказываясь от глубокого смыслового наполнения произведений. "Однако подход постмодернизма по сути своей не равнозначен призыву к эклектичному цитированию и использованию легко заменяемых декораций. Напротив, требуется, чтобы отдельные единицы-слова не звучали подобно словесным обрывкам, но наглядно представляли логику и специфические возможности того или иного используемого языка. * См.: [279, 290, 390].

64

Только тогда выполняется постмодерный критерий много-язычия, в противном же случае мы получим неорганизованный хаос", — указывает Вельш [73, с. 121]. Важно **деконструкцию** довести до конца, воздвигнуть новое здание означающих, у которого непременно должно быть означаемое. Именно выполнение этого требования и цементирует разбросанный, раздробленный, разноязычный постмодернистский текст*. И чем значительнее интересующие художника проблемы ("означаемое"), тем значительнее и глубже его создание.

Проблема новаторства в постмодернистской литературе.

Возникает вопрос: возможно ли в принципе посредством цитации чужого, заимствованного создать свое — неподражательное, оригинальное художественное произведение (оригинал — от лат. originalis — первоначальный)? Кристева, Барт и другие теоретики постструктурализма доказывают, что только этим, сама того не понимая, на протяжении столетий и занималась литература, ибо литература — "язык других", произведение — "индивидуальный набор готовых элементов" (писатель может "только смешивать разные виды письма, сталкивая их друг с другом..." [13, с. 388]). Степень оригинальности художника слова, считает Барт, — это степень свободы варьирования тех бесчисленных, многообразных элементов, из которых состоит язык литературы-Сверхтекста. Новаторство, следуя такому пониманию, — открытие новых способов варьирования и комбинирования галактик разнообразных элементов, которые унаследованы современниками. Пытавшиеся отказаться от созданного литературой языка, полностью разрушить его, изобрести абсолютно новый терпели крах. Самые же крупные писатели — те, которые проявили максимально возможную свободу варьирования элементов письма, накопленных в их литературную эпоху, представили их в своем творчестве в исключительной полноте. Известная пастернаковская формула "история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основании традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры" [318, т. 4, с. 252] оказывается если не перечеркнутой, то уточненной в вопросе о характере новизны в художественном произведении.

Утверждая, что современное (постмодернистское) искусство перестало быть оригинальным и новаторским, вернее, сама его оригинальность проявляется в отказе от оригинальности [98, с. 1], Борис Гройс и прав, и не прав. Прав в том, что постмодернизм не скрывает, а демонстрирует цитатную природу культуры; не прав, как и многие

"... Произведение должно строиться как законченная система значений, но само это значение должно быть уклончивым" [13, с. 239].

65

другие, отказывая ему в новаторских потенциях. Невозможно отрицать, что из гетерогенных элементов культуры прошлого постмодернизм создал новый язык, что ему присущ собственный стиль.

Густав Шпет, обращаясь к символизму, показал, что в силу философско-эстетической специфики последнего "символистский стиль всегда искусственный стиль..." [473, с. 357]. Не "естественный", а "искусственный" стиль присущ и постмодернизму. Вернее, впрочем, говорить о постмодернистском плюрализме стилей, методов.

Постмодернистский текст многоязычен (по меньшей мере двуязычен) — в нем использованы гетерогенные элементы различных знаковых систем, многих семиотик. Язык постмодернистского произведения можно охарактеризовать как **гибридно-цитатный сверхязык симулякров**.

Шпет рассматривал символизм как своего рода орган философии. Действительно, попытка слияния искусства и религии, взгляд на художественное творчество как на теургию, символизация как метод изображения идей в образах — все это позволяет видеть в символизме большее, чем искусство, сблизает его с философией. Символисты идут по пути синтеза. Стирание границ между искусством и философией (и прежде всего эстетикой) в постмодернизме также ведет к их сближению, выводит искусство за границы собственно искусства. Но постмодернисты отвергают синтез, предпочитая гетерогенность, — язык искусства у них "сдвоен" с языком науки, и каждый из них выступает как равноправный. Маньковская утверждает: "... постмодернизм ближе к эстетике, чем к искусству, это "симультанная", "сдвоенная", "махровая" эстетика, сочетающая постартефакты, паразэстетику и метаповествование" [283, с. 103].

"За счет" науки постмодернистское искусство наращивает свой интеллектуальный потенциал, способность к "теоретизированию", но ни науке, ни искусству в постмодернизме не принадлежит привилегированное положение. Это своеобразный кентавр, да к тому же еще — мерцающий (множеством смыслов) кентавр.

Согласно Хассану, постмодернизм предполагает возросшую роль вмешательства разума в сферу культуры и в природу. Но сам разум боится себя от однозначности, одномерности, прямолинейного рационализма, выступает в содружестве с иррациональным, интуицией, фантазией.

Отсюда — и своеобразие постмодернистского стиля, объясняющее природу его "искусственности", эклектичности.

Процесс "децентрирования субъекта" и "децентрирования дискурса" "вместе с формальными последствиями этого явления — возрос-

66

тающей недоступностью индивидуального стиля — порождает сегодня почти всеобщую практику того, что может быть названо пастишью..." [185, с. 44].

Понятие "пастиш" (от франц. *pastiche* — пародия, музыкальная фантазия) близко понятию "пародия". И пастиш, и пародия основаны на имитации разнообразных манер и стилей, их ироническом пере-осмыслении. Однако пастиш предполагает смешение этих манер и стилей, подвергаемых деконструкции, соединяемых как гетерогенные. Именно пастиш и шизоанализ, по мнению Джеймсона, в наибольшей степени дают возможность ощутить специфику постмодернистского мировидения.

"Смех в формах пародии, сатиры, юмора, иронии" является, по Деррида, "суммой сумм, трансцендентальным остатком определенного культурного цикла, завершающего его, подобно подписи" [283, с. 26].

Эстетика и поэтика постмодернизма.

Складывающаяся постмодернистская эстетика плюралистична и деконструктивна. Постмодернизм "взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем, подвергает радикальному пересмотру ряд фундаментальных постулатов "аристотелевского цикла" культуры" [283, с. 3]. Происходит размывание всех стабильных эстетических категорий, ломка границ эстетического; осуществляется отказ от эстетических табу. Традиционные интерпретации искусства и прекрасного сменяются более раскрепощенными.

В основе эстетики постмодернизма лежит постструктуралистский тезис **"мир (сознание) как текст"**.

И. П. Ильин указывает: "Одним из наиболее распространенных принципов определения специфики искусства <постмодернизма> является подход к нему как к своеобразному художественному коду, т. е. своду правил организации "текста" художественного произведения (под "текстом" с семиотической точки зрения подразумевается семантический и формальный аспект любого произведения искусства, поскольку для того, чтобы быть воспринятым, оно должно быть "прочитано" реципиентом).

Трудность этого подхода заключается в том, что Постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Поэтому в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста Д. Фоккема называет понятие нонселекции...» [187, с. 265—266].

* "Принцип нонселекции", предполагающий «отказ от преднамеренного отбора (селекции) лингвистических (или иных) элементов во время "производства текста"» [187, с. 251].

67

Эстетика симулякров. Постмодернистская эстетика отказывается "от концепции художественной культуры как удвоения жизни" [283, с. 28]. Это — эстетика симулякров. "Репрезентации уже не копируют реальность, они сами ее моделируют..." [204, с. 389]. Реальность "как таковая, как ставшая определенной структура" [204, с. 389] исчезает. Она существует "только как эффект процесса симуляции, как ее спекулятивный элемент" [204, с. 389]. Поэтому постмодернистская эстетика рассматривает художественную культуру как желаемую машину, посредством симулякров моделирующую гиперреальность — бесконечное множество возможных миров.

Моделирование гиперреальности предполагает:

- отношение ко всем предшествующим направлениям, течениям, школам, стилям, дискурсам как к семиотикам различных языков культуры;
- использование их гетерогенных элементов в качестве симулякров для создания художественных произведений;
- явление так называемой "смерти автора";
- отстраненно-дистанцированную работу с цитациями;
- "рассеивание" оригинальных текстов путем деконструкции; перекодирование заимствованных элементов, по-новому комбинируемых между собой, наделяемых новым означаемым;
- открытость, многозначность знакового кода, его поливариантность, дающую ощущение "мерцания" значений;
- трансфертность, либидозность, пульсации, связанные "с такими фазами символизации искусства, как метафора и метонимия, а также — с феноменом скольжения означаемого" [283, с. 8];
- размытость жестких бинарных оппозиций; пристрастие к технике бриколажа (от франц. bricolage — мастерить), или цитатного совмещения несовместимого;
- плюрализм культурных языков, моделей, стилей, используемых как равноправные;
- гибридно-цитатное дву- или многоязычие сверхъязыка симулякров;
- дву- или многоуровневую организацию текста, рассчитанного на элитарного и массового читателя одновременно;
- принципиальную асистематичность, незавершенность, открытость конструкции;
- использование шизоанализа, принципа ризомы, картографирование, машинность артефактов;
- эстетические мутации, диффузии больших стилей, сращивание с массовой культурой, эклектическое смешивание апроприированных гетерогенных элементов, пастишизацию;
- игровое освоение Хаоса;

68

— демонстрацию отношения к тексту как к удовольствию, игровой стихии; игру в текст, игру с текстом, игру с читателем, игру со Сверхтекстом, театрализацию текста; вовлечение читателя в чтение-сотворчество;

— преломление специфических постструктуралистско-постмодернистских концепций: мир как текст, чтение-письмо, письмо-чтение и др.;

- создание модели бытия как становления;
- воплощение смысловой множественности, достигаемой за счет всех предшествующих операций с означаемыми, которые сами принадлежат к знаковым системам с коннотативным строем и могут быть рассмотрены как коннотации в коннотациях;
- ориентацию на множественность интерпретаций текста;
- выявление плюралистического типа мышления, имеющего раскрепощающий характер, ориентирующего на принятие реального жизненного богатства и многообразия.

Эстетика постмодернизма отстаивает идею автономности искусства, его плюралистически-эклектический характер.

В постмодернизме складываются новые эстетические ценности.

Антикаллизм*.

М. Уолис "предлагает различать мягкие (традиционные) и жесткие эстетические ценности. К первым принадлежат прекрасное, изящное, элегантно и так далее, ко вторым — готескное, мрачное, шокирующее, агрессивное, грубое, отвратительное, неприятное. Называя тенденцию замены мягких эстетических ценностей жесткими антикаллизмом, М. Уолис считает ее наиболее явной в искусстве постмодернизма..." [283, с. 209]. Это связано с выявлением коллективного бессознательного историко-культурного процесса, растабуированием табуированного, потребностью в расширении средств эстетического воздействия на читателя.

Повышенный интерес к темному, запретному, маргинальному объясняется важностью осмысления того, что представляет опасность для человечества либо, напротив, скрывает в себе многообещающие

перспективы.

И к постмодернизму применима мысль Юнга, высказанная в работе "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" (1922): "Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера" [487, с. 119].

* **Антикаллизм** — словообразование, производное от античного названия эстетики — каллистика (от греч. κάλον — прекрасное).

69

В последнюю треть XX в. именно постмодернизм в наибольшей степени концентрирует в себе то, в чем нуждается духовная атмосфера эпохи: ревизуя прошлое, движется сразу по многим направлениям, нащупывая перспективы для создания цивилизации более высокого типа.

Особенности поэтики литературного постмодернизма.

Поэтика постмодернизма поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как "дисгармоничная гармония", "асимметричная симметрия", "интертекстуальный контекст", "поэтика дуализма" и т. д. [283, с. 118]. Применительно к литературному постмодернизму это находит выражение:

— в появлении новых, гибридных литературных форм за счет:

а) соединения как равноправных языка литературы с различными языками научного знания, создания произведений на грани литературы и философии, литературы и литературоведения, литературы и искусствоведения, литературы и истории, литературы и публицистики (скрещивание образа и понятия);

б) актуализации так называемых "второстепенных" жанров: эссе, мемуаров, житий, апокрифов, летописей, комментариев, трактатов, палимпсестов и т. д., "мутирующих" с "ведущими" литературными жанрами и между собой; "мутаций" жанров высокой и массовой литературы;

— в цитатно-пародийном дву-/многоязычии; пастишизации;

— в ризоматике;

— в растворении голоса автора в используемых дискурсах;

— в игре с "мерцающими" культурными знаками и кодами*;

— в травестийном снижении классических образцов, иронизировании и пародировании**;

— в использовании культурфилософской постструктуралистской символики "мир — текст — книга — словарь — энциклопедия — библиотека — лабиринт" и ее вариантов;

— в двууровневой или многоуровневой организации "двуадресного" текста.

Эти и другие (не названные здесь) специфические черты более детально рассматриваются в основной части учебного пособия.

Постмодернистская синусоида.

Писатели могут обращаться к постмодернизму по разным причинам. Главная из них заключается в стремлении избежать тотальности, "моносемии", однозначности, навязывания своего письма читателю как истины в последней инстанции. Постмодернисты стремятся показать реальную многоликость истины, множественность ее смыслов, несводимых к какому-либо одному цен-

* "... Коды — это определенные типы *уже виденного, уже читанного, уже деланного*; код есть конкретная форма этого *уже...*" [13, с. 456].

** Смысл пародийности — "не осмеяние всех существующих монологов в их претенциозности и ограниченности, а преодоление этой ограниченности..." [485, с. 385].

70

трирующему знаменателю, ее текучесть, открытость (незамкнутость) и заявить о возможности примирения частных носителей частных истин на основе дистанцирующей медиации, призванной играть роль регулирующего фактора во взаимоотношениях между людьми.

Язык-полиглот симулякров представляется постмодернисту наиболее адекватным для того, чтобы подвести своеобразные итоги развития человеческой цивилизации и показать, в какой точке **становящегося бытия** мы сейчас находимся. Потому неотъемлемая черта зрелого постмодернизма — "возврат к крупноплановым темам, к истории, эпике, к диалогу с предшествующими и предшествующими" [421, с. 33]. Исключительную важность приобретает проблема самокомментирования культуры как условия ее сохранения, развития, обновления, цивилизующего воздействия на людей. .

Начав с усталости и упадка, постмодернизм сумел преодолеть их и, с середины 60-х гг. развившись в полную силу, обрел культурфилософскую перспективу, а вместе с ней и оптимизм. В течение 70—80-х гг. он переживает подъем. Но, подобно модернизму, постмодернизм оказался исключительно разнообразным, и наряду с плодотворными тенденциями его развития заявили о себе и другие, подчас просто пугающие. "Цитирование" без философии, элементарность, а то и пустота означаемого, к которому сводились аппроприированные деконструированные означающие, — все это также нашло отражение в литературе и искусстве, активно занявшихся произвольным смешением стилей разных направлений и эпох.

Сам факт следования принципам эстетики постмодернизма — вовсе не гарантия успеха, но именно постмодернизм вдохнул в литературу второй половины XX в. новую жизнь.

Западная и восточная модификации постмодернизма.

В одних литературах мира постмодернизм занял господствующее положение, в других — гораздо более скромное, в третьих — так и не возник. Постмодернизм оказался достоянием главным образом динамично развивающихся литератур, имеющих богатый и разнообразный опыт модернизма. Хотя родина постмодернистской литературы — Америка, откуда постмодернизм пришел в постиндустриальное общество Европы, следует отметить феномен опережающего его появления в литературах ряда стран, еще не вступивших в эпоху постмодерна. Таковы, например, русская, польская, македонская литературы, в которых наличествовали тенденции к культурной открытости, космополитизму, существовали зачатки нового мышления. Вот почему, думается, мы вправе говорить о **западной** (американской и западноевропейской) и **восточной** (восточноевропейской и русской) **модификациях постмодернизма**, а также его диффузных зонах, в которых происходит скрещивание признаков той и другой моделей.

71

Для западной модификации постмодернизма

характерны более тесная привязанность к постструктуралистско-постмодернистской теории, использование многообразных образов западной массовой культуры в качестве одного из языков гибридно-цитатного сверхязыка симулякров. По своему тону произведения представителей западной модификации в зрелый период развития постмодернизма относительно оптимистичны.

Восточная модификация

складывалась в неблагоприятных социокультурных условиях разлагавшегося изнутри тоталитаризма при отсутствии нормального циркулирования идей и художественных ценностей, и по обрывкам случайной и очень неполной информации ее представители вынуждены были восстанавливать весь постмодернистский контекст, внося немало "отсебятины". Но это последнее обстоятельство как раз способствовало тому, что, предоставленные самим себе, авторы, ориентировавшиеся в своем эстетическом противостоянии тоталитарному искусству на постмодернизм, не стали эпигонами своих зарубежных собратьев по перу, создали собственное, самостоятельное ответвление от общего ствола. При общности эстетических принципов, а во многом и поэтики произведения представителей восточной модификации постмодернизма более политизированы, включают в себя в качестве одного из деконструируемых языков язык социалистического реализма/лже-соцреализма, рассматриваемый как язык массового искусства. Русский постмодернизм за рубежом считают самым авангардным. По наблюдениям Вячеслава Курицына, он "очень часто манифестируется через радикальные, подчеркнута эпатажные приемы..." [244, с. 5]. Специфически окрашивающий его компонент — юродствование.

Национальное своеобразие постмодернистского произведения определяют: язык (как первичная семиотическая система), использованный для создания языка литературного; доминирование в тексте деконструируемых цитации из данной национальной культуры; внимание к проблемам, особо важным для страны, которую представляет данная литература, или непосредственно к национальной проблематике, рассмотренной сквозь призму культурфилософии; национальный склад мышления, тип юмора, иронии и некоторые другие признаки более частного характера.

В развитии постмодернизма в русской литературе можно выделить три периода, три волны:

конец 60-х—70-е гг. — период становления;

конец 70-х—80-е гг. — утверждение в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис "мир (сознание) как текст" и основу художественной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста;

конец 80-х—90-е гг. — период легализации*.

* Границы периодов, безусловно, относительно и не имеют жесткой закреплённости.

72

Начиная с момента возникновения в течение двух десятилетий (первый и второй периоды) русский постмодернизм был явлением катакомбной культуры, и о его существовании за редким исключением даже не подозревали. За эти годы был создан большой пласт постмодернистских произведений. К русскому постмодернизму проявляют интерес за границей, где публикуются некоторые из его представителей, на родине по-прежнему неизвестные. В период гласности осуществляется легализация постмодернизма, к первому и второму поколению постмодернистов добавляется третья волна (преимущественно это молодые авторы). Постмодернизм интегрируется в общелитературный процесс, вносит в него свежую струю. По отношению ко всему массиву современной русской литературы постмодернизм — своеобразное западничество, свидетельство приверженности новой модели культуры и цивилизации.

ПЕРВАЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

74

Постмодернизм в России возник на волне тех общественных настроений и духовных веяний, которые заявили о себе в послесталинскую эпоху в среде оппозиционно настроенной интеллигенции. Так или иначе

они преломляли в себе потребность в свободе от политического диктата и идеологической однозначности, отражали стремление к единению с человечеством, возродили столь органичную для русского духа тягу к всемирности. Выразителем нового, зревшего в недрах советского общества сознания становится Андрей Дмитриевич Сахаров. В 1968 г. он пишет работу "Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе", в которой доказывает, что разобщенность человечества, обладающего ядерным оружием, угрожает ему гибелью, и утверждает: "Перед лицом опасности любое действие, увеличивающее разобщенность человечества, любая проповедь несовместимости мировых идеологий* и наций — безумие, преступление. Лишь всемирное сотрудничество в условиях интеллектуальной свободы, высоких нравственных идеалов социализма и труда, с устранением факторов догматизма и давления скрытых интересов господствующих классов — отвечает интересам сохранения цивилизации..." "...Человеческому обществу, — продолжает Сахаров, — необходима интеллектуальная свобода — свобода получения и распространения информации, свобода непредвзятого и бесстрашного обсуждения, свобода от давления авторитетов и предрассудков" [367, с. 2—3]. В выступлениях 70—80-х гг. свои общественно-политические концепции Сахаров откорректировал, развил, дополнил. В частности, он поддержал теорию конвергенции — сближения, сращивания социалистической и капиталистической систем, выдвинутую американцем Сэмюэлем Писаржем. В обретении деидеологизированного миропонимания, новой социальной психологии, предполагающей способность "выйти из зацикленности на Своем и встать на точку зрения Другого" [321, с. 212], Сахаров и его приверженцы** видели необходимую предпосылку для предотвращения катастрофы самоуничтожения, к которой близко подошло расколотое человечество. Они проповедовали необходимость изменения государственных и духовных ориентиров России (и шире — СССР), детоталитаризацию общественных структур и сознания людей, отказ от единомыслия, создание свободного, открытого общества, приоритет общечеловеческих ценностей над национальными и классовыми.

* И делает оговорку: "Читатель понимает, что при этом речь не идет об идеологическом мире с теми фанатичными, сектантскими и экстремистскими идеологиями, которые отрицают всякую возможность сближения с ними, дискуссии или компромисса, например с идеологиями фашистской, расистской, милитаристской или маоистской демагогии" [367, с. 2].

** Естественно, каждый брал у Сахарова то, что ему было близко. В свою очередь сам Сахаров как бы сконденсировал многие идеи, витавшие в воздухе.

75

Теоретическая деятельность Сахарова — личности, исполненной вселенского духа и готовой встать на сторону любой попранной группы, — равно как деятельность его сторонников, ограничивалась, однако, как пишет Григорий Померанц, областью проектов политических решений, правозащитных деклараций и т. п. и не доходила до духовных основ, философского обоснования того нового миропонимания, которым они руководствовались в собственной деятельности. Не осуществили эту задачу и какие-либо иные диссидентские (недиссидентские) круги. В то время как на Западе комплекс сложнейших явлений, связанных с "ситуацией постмодерна", становится объектом всестороннего изучения и получает философское осмысление, в России 60—80-х гг. новые духовные веяния воплотили литература и искусство, и прежде всего та литература и то искусство, которые со временем назовут постмодернистскими.

В русской литературе постмодернизм возник позднее, чем на Западе, что объясняется активным подавлением в советском обществе всех форм художественного творчества, разрушавших каноны социалистического реализма, а также политикой культурной изоляции, препятствовавшей усвоению зарубежного литературного опыта. И создавался он, в отличие от Запада, представителями неофициального искусства, не только не имевшими возможности печататься на родине, кроме как в самиздате, но и подвергавшимся преследованиям со стороны властей. Однако и в неофициальной культуре постмодернисты занимали особое положение, отвергая книги авторов, видевших в литературе не цель, а средство, подчинявших эстетику политике, не ставивших перед собой задач эстетического обновления искусства слова. Поэтому для них, "скажем, шедевр сталинской эпохи "Как закалялась сталь" Николая Островского и антисталинская эпика "Жизнь и судьба" Василия Гроссмана оказывались литературными близнецами-братьями" [157, с. 60].

Почву для отрицательного отношения постмодернистов к ангажированной литературе подготовил модернизм, реставрация которого осуществляется в послесталинские годы, главным образом, в условиях андерграунда (И.Бродский, В.Соснора, Г.Айги, Л.Губанов, Е.Харитонов и др.)*. Именно у модернистов нового поколения постмодернисты заимствовали идею самоценности искусства, унаследовали повышенный интерес к работе с языком. Особенно важным для них оказался опыт неоавангардизма 50—60-х гг. (группа Л.Черткова, лианозовская школа, СМОГ* и др.).

Русский неоавангардизм, являвшийся фактором разложения официальной литературы, способствовавший возвращению "форме ее

* К моменту возникновения постмодернизма возрожденный модернизм имел уже пятнадцатилетнюю историю.

** Смелость — Мысль — Образ — Глубина, или Самое Молодое Общество Гениев.

76

активного творящего характера" [369, с. 261], перестраивавший существующую образную парадигму, культивировал отношение к художественному творчеству как к самоценному явлению духовной жизни, стремился расширить диапазон наследуемых и развиваемых современной литературой традиций за счет освоения открытий различных течений, школ и групп модернизма, а также предшествующей реализму "архаики". Своей важнейшей задачей неоавангардисты считали спасение от омертвления и деградации русского литературного языка, да и вообще русского языка, подвергшегося предельной идеологизации, "идиоматизации", обеднению, пытались противостоять девальвации слова. Повышение знаковой роли слова,

предельная нагрузка на каждый стих, "уплотнение" семантики, новые принципы структурной организации текста, тенденция к эзотеризму и герметизму — таков один из путей; "разложение" языка, "разрушение" стиха, тенденция к примитивизму, конкретизму, абсурдизму — таков другой путь обновления литературного языка, избранный русскими неоавангардистами. В соответствии со сделанным выбором в их творчестве культивируются образы в первом случае — чистых Поэтов, существующих в пространстве культуры, во втором — "антипоэтов".

Но у неоавангардистов языки элитарной и массовой литературы еще существуют порознь, каждый в своей системе эстетических координат. Те же, кого в будущем назовут постмодернистами, возможно, не до конца осознанно ощущали потребность в каком-то новом литературном языке, который совместит то, чем они жили, чему поклонялись: язык высокой литературы, общечеловеческой культуры, с одной стороны, и то, что окружало их изо дня в день: язык культуры официальной, советский массовый язык, с другой, и выведет на новый уровень осмысления бытия, преломляя тот адогматизированный, широко раздвинувший горизонты взгляд на мир, который был одним из "незаконных" порождений "оттепели". Формированию такого взгляда во многом способствовала сама литература. В ней, ничуть не мешая друг другу, уживались опубликованные в годы "оттепели" либо распространяемые через самиздат "красные" (Артем Веселый, Виктор Кин) и "монархисты" (Николай Гумилев, Гайто Газданов), оставшиеся в России писатели (Анна Ахматова, Борис Пастернак) и эмигранты (Иван Бунин, Игорь Северянин), реалисты (Сергей Есенин, Павел Васильев) и модернисты (Осип Мандельштам, Марина Цветаева), атеисты (Юрий Олеша) и религиозные авторы (Е. Кузьмина-Караева). Впечатляла позиция "над схваткой" вернувшихся в литературу Максимилиана Волошина, Александра Грина, Михаила Булгакова. На страницах книги Ильи Эренбурга "Люди, годы, жизнь" (1965) перед советским читателем впервые предстали вне искажающего идеологического ореола фигуры крупнейших художников, писателей, композиторов, архитекторов, скульпторов, режиссеров XX в. — русских и зарубеж-

77

ных, о многих из которых в СССР никогда и не слышали. Узкоспециальное, казалось бы, исследование Роже Гароди "О реализме без берегов" (1966) знакомило с принципиально иной моделью мышления. Изданный в 1961 г. двухтомник Оскара Уайльда, доходившие по нелегальным каналам произведения Владимира Набокова давали представление о типе творчества, находившемся в СССР под запретом: искусство для искусства.

Отсутствие доступа к работам современных мыслителей компенсировалось чтением опубликованных в России еще до революции и в дальнейшем запрещенных Фридриха Ницше и Василия Розанова*, воздействие которых на первое поколение постмодернистов особенно ощутимо.

Ницше был созвучен своим призывом к переоценке ценностей, выдвиганием критерия эстетического в качестве универсального критерия, поражал раскованностью и поэтичностью стиля своих философских сочинений.

Розанов, которого нередко именовали "русским Ницше", привлекал безбоязненной самостоятельностью мысли, непочтительностью в обращении с авторитетами, необычной стилевой манерой.

И — будто договорились — едва ли не все создатели постмодернистской литературы рано или поздно открывают для себя Библию, впитывают общечеловеческие ценности.

Конечно, каждый из постмодернистов назовет свои имена, может быть здесь и не упомянутые, припомнит факты, нам неизвестные, — и прекрасно! — мысленно зафиксируем "дырявость" сделанного наброска, лакуны которого нуждаются в дальнейшем заполнении. Отметим: само разнообразие культурной жизни, значительно более осязаемое, чем ранее, содействовало разрушению в сознании будущих постмодернистов непреодолимых идеологических и эстетических перегородок, подталкивало к тому, чтобы взглянуть на мир "поверх барьеров" — широко, непредвзято, свободно.

Новое мироощущение породило и новый, постмодернистский тип письма, основанный на перекодированной деконструкции текста. Книжки культуры в духе деидеологизации, деиерархизации, релятивизации и т. п. В произведениях, созданных представителями первого поколения русских постмодернистов, нашли свое преломление "поэтическое мышление" как "основной, фундаментальный признак постмодернистской чувствительности" [187, с. 261], интертекстуальность, игра, теоретическая рефлексия по поводу собственного сочинения, выход за границу

* К настоящему времени в русской постмодернистской литературе сложилась целая "розовиана", представленная такими произведениями, как "Василий Розанов глазами эксцентрика" Вен. Ерофеева, "Концентрат парадокса — "Опавшие листья" В. В. Розанова" А. Терца, "Между строк, или Читая мемории, а может, просто Василий Васильевич" М. Берга, "Бесконечный тупик" Д. Галковского, "Линии судьбы, или Сундучок Милошевича" М. Харитоновой и др.

78

литературы — в сферу теории литературы, эстетики, культурологии, текстуальная гетерогенность, принцип нонселекции, стремление передать смысловую множественность, предполагающую и множественность интерпретаций, прием "авторской маски", ирония, пародийность, нередко именно в форме пастиша, двойное кодирование и другие важнейшие черты постмодернистской поэтики. Незнакомые с работами западных постструктуралистов и постфрейдистов, русские авторы двигались в том же направлении, что и зарубежные постмодернисты. Общность мироощущения предопределила и известную общность творческих устремлений,

не отменяющую инаковости.

Для русских писателей-постмодернистов "кризис авторитетов" был связан в основном со сферой официальной культуры и не распространялся на культуру в целом, потому что это была для них едва ли не единственная отдушина в жизни. Поэтому одним из главных объектов деконструкции становится у русских постмодернистов социалистический реализм, рассматриваемый как явление массовой культуры, специфическая форма пропаганды тоталитарного государства, манипулирующего сознанием миллионов. Деканонизация постмодерниста-ми классики XIX в. была направлена прежде всего против вульгаризации и догматизации, которой подверглась классика в советском литературоведении, и против стереотипов ее восприятия массовым сознанием. Постмодернисты отвергали сам принцип идеологического чтения, восторжествовавший в советском обществе, отказывались следовать требованию партийности литературы, решительно предпочитая ему неангажированность, самостоятельность интеллектуально-художественного поиска. Учительскую/пропагандистскую/"жизнестроительную" традицию сменяет в их творчестве традиция игровой литературы, установка на "ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений..." [182, с. 205], которые подпадают под действие принципа нонселекции, выступают как равноправные, подвергаются пародированию. Таким образом осуществляется расшатывание стереотипов сознания, ведущее к деидеологизации умов, вскрывается относительность представлений о множественной истине, отодвигающейся от нас, подобно горизонту, по мере приближения к ней. Писатели-постмодернисты «расширяют художественное пространство произведения» за счет "метатекста", под которым понимаются все коннотации, добавляемые читателем к денотативному значению слов в тексте, т. е. "простому текстуальному смыслу"» [181, с. 192]. Активное, творческое чтение постмодернистского текста дает возможность ощутить бездонность истины, стимулирует появление плюралистического взгляда на вещи.

Началом, связующим разрозненный, гетерогенный материал, образующий постмодернистский текст, часто оказывается авторская маска, ироническая по своему характеру. Посредством такой маски

79

писатель стремится ускользнуть от тоталитаризма языка, выявить отсутствие претензий на собственную непогрешимость, настроить потенциального читателя на определенную волну.

«"Автор" как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного "трикстера", высмеивающего не только и не столько условность классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его "наивностью", над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия» [181, с. 193]*. Одновременно писатель-постмодернист забавляется созданной маской, играет с ней, что побуждает относиться к его "фокусам" серьезно/несерьезно. Высказав суждение, своей иронией он как бы приостанавливает его, напоминая об относительности истины, которой владеет человек. Русский "трикстер" балансирует между позицией гения (интеллектуала, эстета, эрудита) и клоуна (графомана, инфантила, юродивого). Обычно акцентируется его маргинальность, которая носит характер выпадения из существующей системы по причинам экзистенциальным, политическим, эстетическим.

Травестирование образа автора-персонажа призвано было подорвать культ писателя-пророка, несущего людям чуть ли не Откровение Божие, избавить русскую литературу от гиперморализма.

Русские постмодернисты освобождали литературу от всех нелитературных задач, снимали с нее путы нормативной эстетики. Они ратовали за независимость литературы и искусства, придание им статуса автономных.

Порывы и увлечения, разочарование и скепсис, иронию и сосредоточенные раздумья, тоску и радость творчества, владевшие их авторами, доносят до нас произведения первых русских постмодернистов.

Как воплощенный в художественную форму манифест той новой литературы, которая в СССР еще не существовала, но неминуемо должна была появиться, воспринимается сегодня книга Абрама Терца "Прогулки с Пушкиным".

* Трикстер (англ. trickster) — обманщик, человек, пытающийся внушить что-либо посредством фокусов, трюков.

Чистое искусство как форма диссидентства: "Прогулки с Пушкиным" Абрама Терца

Абрам Терц (псевдоним Андрея Донатовича Синявского (1925 - 1997)) -прозаик, эссеист, публицист, литературовед, литературный критик. Литературоведческую, творческую, педагогическую деятельность начинает в годы "оттепели". Особый интерес проявляет к русскому литературному (В. Маяковский, Б. Пастернак, М. Цветаева) и религиозно-философскому (В. Розанов) модернизму. В статье "Что такое социалистический реализм?" (1956), нелегально переправленной в 1958 г. за границу и опубликованной во Франции под псевдонимом Абрам Терц, дает адогматическую интерпретацию ведущего метода советской литературы. За границей же в конце 50-х — 60-е гг. под тем же псевдонимом печатает свои художественные произведения ("В цирке", "Пхенц", "Суд идет", "Любимов" и др.), также переправленные нелегально (совместно с произведениями Юлия Даниэля • — Николая Аржака). В них писатель возрождает традицию **утрированной прозы** Гоголя, Достоевского, Лескова, подхваченную модернистской литературой начала XX в. (и прежде всего А. Белым). В 1966 г. совместно с Даниэлем арестован, помещен в Лефортовскую тюрьму, по

обвинению в антисоветской агитации и пропаганде осужден на семь лет лагерей и пять лет поражения в правах.

Суд над Синявским и Даниэлем, отказавшимися признать себя виновными, способствовал зарождению диссидентского движения в СССР.

В 1966-1968 гг. в Дубровлаге Синявский работает над книгой "Прогулки с Пушкиным", которую окончательно оформляет после освобождения

в 1971 г. "Прогулки..." — явление постмодернистской метафорической эссеистики, книга, обозначившая новый этап в творчестве писателя/литературоведа. В 1973 г. Синявский эмигрирует из СССР, обосновывается во Франции. Возобновляет литературную, литературно-критическую, преподавательскую деятельность. Становится неформальным лидером либерального крыла третьей волны русской эмиграции. (Главный печатный орган этого направления общественной мысли — журнал "Синтаксис", издаваемый с 1978 г.)

В 1973 г. в Лондоне писатель печатает "Голос из хора". После выхода книги "Прогулки с Пушкиным" (на рус. яз. — Лондон, 1975; франц. изд. — 1977) в эмигрантской среде вспыхивает скандал: Терц-Синявский обвиняется в антипатриотизме и нигилизме. Получает поддержку М. Слонима. Пишет "В тени Гоголя" (1970—1973), "Концентрат парадокса — "Опавшие листья" В. В. Розанова" (1982), в которых продолжает постмодернистскую линию своего творчества, начатую "Прогулками с Пушкиным". Литература и литературоведение здесь как бы прорастают друг в друга. Вместе с тем сохраняет приверженность и **утрированной прозе**, трансформированной модернистами ("Крошка Цорес", 1979; "Золотой шнурок", 1987). В 1983 г. создает фантастика-автобиографическую книгу "Спокойной ночи".

Чуть ли не все вещи Абрама Терца вращаются вокруг одного сюжета — судьба художника, отстаивающего свою творческую свободу, независимость искусства.

Позицию писателя проясняет его эссеистика, публицистика, литератур-

81

ная критика: "Литературный процесс в России" (1974), "Искусство и действительность" (1978), "Диссидентство как личный опыт" (1989), "Основы советской цивилизации" (1989), «"Я" и "Они": О крайних формах общения в условиях одиночества» (1991) и др.

За рубежом Синявский заявил о себе и как философ, богослов. Многие годы являлся профессором Сорбонны, был удостоен звания почетного доктора Оксфордского университета. Скончался в Париже 25 февраля 1997 г.

"Прогулки с Пушкиным" написаны Терцем-Синявским в 1966—1968 гг. в лагере, где он отбывал заключение по обвинению в антисоветской агитации и пропаганде, переправлены на волю под видом писем к жене и впервые напечатаны в Лондоне в 1975 г. Для писателя "Прогулки" стали как бы продолжением последнего слова на суде* и прорывом в новое творческое измерение — постмодернистское.

В застенке, свидетельствует Синявский, "потребность в общении, превосходящем обычные житейские связи, невероятно возрастает" [379, с. 7], обрыв коммуникаций влечет "к пробуждению возросшего в своей коммуникативной значимости языка, возросшего именно в силу разобщения, отъединенности" [379, с. 5] от мира. В этом отношении тюрьма и лагерь лишь доводят до предела ситуацию крайнего одиночества и крайней же потребности в понимании и общении, в которой и на воле находится автор, стоящий "резко обособленно и настороженно по отношению к обществу" [379, с. 5]. Вместе с тем заключение, согласно Синявскому, усиливает желание отказаться от навязанной человеку режимом ненавистной формы общения, перейти на "другой язык" или вообще "выйти из языка", а если это человек искусства, — стимулирует обращение к крайним мерам воздействия — эпатажу, гротеску, абсурду, фантастике, всякого рода экстравагантностям, что можно характеризовать "как форму повышенно экспрессивной, агрессивной и вместе с тем повышенно коммуникативной речи" [379, с. 5]. Условия заключения максимально актуализируют заложенную в самом процессе творчества психологическую необходимость "дойти до каких-то границ жизни, а то и переступить границы, с тем чтобы что-то создать". "Не отсюда ли вечные попытки искусства выпрыгнуть из окружения быта, государства, земли и самого искусства? Выйти за черту и стилия, и жанра, и собственной жизни — не в этом ли очень часто путь и задачи художника?.."

* «"Прогулки с Пушкиным" — это продолжение моего последнего слова на суде, а смысл последнего слова состоял в том, что искусство никому не служит, что искусство независимо, искусство свободно» [380, с. 185].

82

[379, с. 5] — задает вопрос и сам же, в сущности, на него отвечает писатель.

Сознавал это Терц-Синявский или нет, но из-под его пера вышла книга постмодернистская. В ней нашел преломление феномен "поэтического мышления", предполагающий использование художественных методов мышления в сфере гуманитарных наук, и прежде всего философии, и создание работ "на стыке литературы, критики, философии, лингвистики и культурологии" [190, с. 206], что приводит к расцвету

постструктуралистско-постмодернистской метафорической эссеистики. Утвердившись в трудах Деррида, Фуко, Барта, феномен "поэтического мышления" сильнейшим образом повлиял на писателей постмодернистской ориентации, породил новые литературные формы. Сошлемся на "Письма" Джона Барта, "Игру в классики" Хулио Кортасара... Но Терц-Синявский, в силу условий, в которых находился и до ареста, и в заключении, непосредственного воздействия постструктурализма не испытал и пришел к постмодернизму самостоятельно благодаря своим личностным качествам и соединению в одном лице ученого-гуманитария и художника слова.

Первым в русской литературе Терц-Синявский использовал для создания художественного произведения принцип *письма-чтения*: из рассыпанных и раздробленных элементов предшествующей культуры (литературы и литературоведения), которые вступили в новые взаимоотношения между собой и творческой мыслью писателя, оказались переконструированными и перекодированными, сотворил собственный текст. Материалом для *письма-чтения* послужили прежде всего произведения Александра Сергеевича Пушкина, многие из которых Синявский помнил наизусть, книга Викентия Вересаева "Пушкин в жизни", построенная на документах и свидетельствах современников поэта, которой Синявский имел возможность пользоваться в Лефортовской тюрьме, а также прочитанные еще до ареста статьи о Пушкине Василия Розанова, "Пушкин и Пугачев" Марины Цветаевой, "Охранная грамота" Бориса Пастернака*, представленные в "Прогулках с Пушкиным" разнообразными цитациями. Помимо того, цитируются М. Пселл, Батюшков, Баратынский, Вяземский, Бестужев-Марлинский, Крылов, Булгарин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, А. К. Толстой, Достоевский, Писарев, Некрасов, Мериме, Т. Манн, А. Бурдель, Тынянов и др. Многие из этих цитации в свою очередь являются цитациями, и сеть "следов", уже не поддающихся реконструкции, покрывает все произведение.

Сквозная цитатность — одна из самых характерных черт поэтики "Прогулок с Пушкиным". Именно поэтики, ибо перед нами отнюдь не литературоведческое исследование, не научная монография, и даже встречающиеся ссылки на источники, как намекает Мария Розанова,

* Синявский — автор книги о Розанове, автор вступительной статьи к наиболее полному в годы "оттепели" изданию стихотворений и поэм Пастернака.

83

заимствованы у того же Вересаева. Художественный, документальный, мемуарный, литературоведческий, культурологический материал служит для создания произведения литературного, при написании которого, однако, используются как равноправные два языка культуры: язык художественной литературы и язык литературоведческой науки. "Двойное письмо", основанное на принципе деконструкции, — вот тот принципиально новый момент, который отличает Абрама Терца от его предшественников, создававших "литературу о литературе" и выходивших в своем творчестве за границы устоявшихся жанров и даже в некоторых случаях за границы литературы ("Четвертая проза" Мандельштама, "Охранная грамота" Пастернака, "Монастырь Господа нашего Аполлона" Вагинова, "Перед восходом солнца" Зоценко, "Золотая роза" Паустовского, "Трава забвения" Катаева и др.). "Прогулки с Пушкиным" — явление паралитературы.

Если, например, сравнить книгу Абрама Терца с книгой Михаила Зоценко "Перед восходом солнца", в которой тот обратился к проблеме творческой личности как объекту психоанализа, сумел по-новому раскрыть определенные аспекты личности Гоголя, Бальзака, Салтыкова-Щедрина, Некрасова (да и своей собственной), то нельзя не увидеть, что оба писателя вышли как за границу литературы, так и за границу научного исследования в некое пограничное пространство, создав жанровые формы, для обозначения которых в литературоведении не существует соответствующих дефиниций*. Однако в остальном Зоценко и Абрам Терц движутся в различных направлениях.

Зоценко выступает в повести "Перед восходом солнца" как реалист, даже "документалист". Повествуя о щекотливой стороне жизни известных художников слова, связанной с описанием их комплексов и неврозов, он не прибегает к "сочинительству", фантастике, пишет "серьезно", и научные методы и терминология служат у него не разрушению, а углублению представления об уже известном. Писатели-классики показаны у Зоценко не анфас и даже не в профиль, а как бы "со спины", но ни о какой деформации образов говорить не приходится. Абрам Терц выступает в "Прогулках с Пушкиным" как постмодернист. Деканонизация и пересотворение образа Пушкина осуществляются в условно-игровом ключе. Это игра с различными имиджами Пушкина, текстами его произведений, пушкинскими персонажами, образами, строчками, стилем, равно как с гипотетическими текстами литературоведческой науки, государственной идеологии, устного массового пушкинотворчества. Юмористический флер, окутывающий произведение, выдает "такое душевное состояние, когда противоположность между игрой и действительностью оказывается... снятой" [433, с. 161].

* "Она (повесть. — *Авт.*) написана во многих жанрах", — так характеризует "Перед восходом солнца" сам Зоценко [171, т. 5, с. 333].

84

85

Зоценко, несомненно, хочет приобщить советского читателя 40-х гг. к психоанализу и — шире — к "науке о духе" (и в какие-то моменты даже начинает разжевывать ему непонятное); он поэтизирует силу разума как орудия познания и преодоления всех форм безумия. Абрам Терц, напротив, апеллирует не столько к разуму, сколько к интуиции, воображению; он не только ничего не разжеывает, а будто нарочно запутывает читателя, и там, где все, казалось бы, было ясно, появляется множество вопросительных знаков. На самом деле писатель стремится не запутать, а дать почувствовать сложнейшее переплетение текучих смыслов живой многоликой истины, отталкивающей всякую навязываемую ей однозначность как неистинную, хочет

активизировать сотворческий импульс читателя. Образным -эквивалентом этой живой, многоликой истины становится у Абрама Терца Пушкин — вольный художник, сошедший к нему в тюрьму.

Зощенко отказывается от литературной маски, которая, кажется, срослась с его писательским обликом, осуществляет повествование от собственного лица, излагает результаты своих психоаналитических изысканий, стремится к синтезу языка литературы и языка науки. Абрам Терц, напротив, дает понять, что его книгу следует воспринимать именно сквозь призму литературной маски, как произведение художественное, реализует принцип нонселекции, при котором различные языки культуры сохраняют гетерогенность, прибегает к пастишу.

Одна из главных причин, вызвавших появление на свет Абрама Терца, — потребность в раскрепощении, в выходе за границы общепринятого, разрешенного, догматизированного, стремление открыть для себя новое культурное пространство и новое измерение творчества в процессе производства желаний. Писатель даже заявляет: "Синявский — это приспособление для Абрама Терца, понимаете? Приспособление такое вот человеческое, для существования полумифического, фантастического персонажа Абрама Терца. Абрам Терц — это, конечно, литературная маска, выражающая очень важную сторону моего "я". Синявский может, в принципе, на любую академическую тему писать работу, а Абрам Терц всегда ищет запретных тем... Писательство всегда для меня связано с нарушением запретов, и сюжетных, и стилистических" [380, с. 175].

Речь идет об особой разновидности литературной маски — авторской маске. Ее использование предполагает присутствие автора на страницах своей книги в качестве собственного персонажа — травестированного двойника, не расстающегося с самоиронией. Постмодернист как бы имитирует роль автора, пародируя самого себя в акте пародирования апроприированных цитации. В то же время, указывает Джеймсон, ему присущ и определенный позитивный импульс — ощущение, что существует и нечто нормальное по сравнению с тем, что становится объектом комического.

Посредством самоиронизирования и самопародирования постмодернист пытается защититься от "лживого", по его представлениям, языка, навязывающего неистинные высказывания как истинные, формирующего мыслительные стереотипы.

Как своего рода предтечу Абрама Терца можно рассматривать Николая Глазкова — авторскую маску поэта Николая Глазкова, созданную в конце 30-х—40-е гг. Это комическая маска поэта-юродивого, "позорящего своим поведением звание советского писателя", а на самом деле пародирующего такового посредством самопародирования. Но в отличие от маски Николая Глазкова маска Абрама Терца, используемая в "Прогулках с Пушкиным", гибридна, двуязычна, да и ореол у нее иной. В лице автора-персонажа Синявский соединяет обе свои ипостаси — писателя и литературоведа, ранее существовавшие на страницах печати порознь.

Уже сам выбор псевдонима демонстрировал позицию вызова. Абрам Терц — персонаж блатной песни, удачливый бандит*. Тем самым Синявский, иронизируя, намекал на свою "преступность" в глазах властей (не случайно и характеризовался он после ареста как "литературный бандит"), потешался над сложившимся каноном выбора непременно "красивых" писательских псевдонимов, мистифицировал обозначением своей национальной принадлежности, дразня дураков и антисемитов. В "Прогулках" Абрам Терц в ипостаси литературоведа — такой же "преступник", "еретик" в науке, каким был в литературе, и в то же время он выступает как пародийный выразитель стереотипов массового сознания (конкретнее — ходульных, полуанекдотических представлений непросвещенной массы о Пушкине). "Преступность" Абрама Терца — двойная: образа мыслей и стиля. Как равноправную с языком "серьезной науки":

«Памятник Царю становится героем "Медного всадника"»**;

"... в качестве литературного типа Онегин не походит на Пушкина..." (№ 9, с. 165)

Абрам Терц использует речь обыденно-повседневную:

"... такой большой гоняется за таким маленьким... (о Медном всаднике, преследующем Евгения. — *Авт.*)" (№ 9, с. 159),

* "Я его как сейчас вижу, налетчика, картежника, сукиного сына, руки в брюки, в усиках ниточкой, в приплюснутой, до бровей, кепке, проносящего легкой, немного виляющей походкой, с нежными междометиями непристойного свойства на пересохших устах, свое тощее отточенное в многолетних полемиках и стилистических разногласиях тело. Подобранный, непререкаемый. Чуть что — зарежет. Украдет. Сдохнет, но не выдаст. Деловой человек. Способный писать пером (по бумаге) — пером, на блатном языке избличающим нож, милые дети. Одно слово — нож.

Почему-то люди, даже из числа моих добрых знакомых, любят Андрея Синявского и не любят Абрама Терца. И я к этому привык, пускай, держу Синявского в подсобниках, в подмалевках у Терца, в виде афиши" [413, с. 345].

•** *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным // *Вопр. литературы*. 1990. № 9. С. 159. Далее ссылки на это произведение даются в тексте (с указанием номера журнала и страницы).

86

просторечную:

"Пушкин, здоровый лоб..." (№ 9, с. 147)

и даже блатной язык:

"Да это же наш Чарли Чаплин, современный эрзац-Петрушка, прифрантившийся и насобачившийся хилить в рифму..." (№ 7, с. 157).

Пастиш, к которому прибегает писатель, нарушает инерцию восприятия, создает пародийно-иронический контекст.

В литературоведческой работе такая речь должна бы особо резать слух. Однако Абрам Терц пишет не трактат, а лишь пользуется остранным (за счет совмещения несовместимых дискурсов) языком литературоведческой науки для осуществления задач литературных. Петр Вайль и Александр Генис вообще

называют "Прогулки с Пушкиным" романом, пишут об Абраме Терце как об одном из создателей литературы нового типа, использующих в духе нашей эпохи "готовые достижения" искусства для собственного художественного творчества: "Его герои — реальные люди, его материал — исторические документы и всем известные тексты. Но результат лежит в области фантастической" [309, с. 123—124]. Именно такова специфика литературы постмодернистской.

Все в "Прогулках" неоднозначно, текуче/поливариантно, выходит за привычные границы. Свое создается Абрамом Терцем из чужого, литература — из предшествующей литературы, а, кроме того, еще и из литературоведения и "фольклора" (образованного стереотипами массового сознания в отношении к личности Пушкина); используется новая — пограничная — жанровая форма и соответствующий ей новый — двуязычный — язык. В этом проступает стремление отказаться от канонов, устоявшихся — и часто высосанных из пальца — представлений о допустимом и недопустимом в литературе, от нормативности мышления в целом, заявляет о себе тенденция к раскрепощению литературного творчества и — шире — самого сознания.

Терц-Синявский — "против любой канонизированной системы мысли как таковой" [309, с. 122], ему присуще плюралистическое мироощущение, согласно которому ни одна из существующих (существовавших) мировоззренческих систем не обладает истиной в конечной инстанции, а потому не может претендовать на монополию в духовной жизни человечества, тем более навязывать ее силой. Поэтому в отличие, скажем, от писателей-диссидентов, противопоставлявших официальной доктрине (как порочной) те или иные неофициальные доктрины (как непорочные), Абрам Терц выступает в "Прогулках с Пушкиным" как противник идеологии — оформленной и узаконенной системы единомыслия — вообще. Частный случай единомыслия — советская литературоведческая наука (положение в кото-

87

рой было известно Синявскому лучше многого другого) — и оказывается в произведении метафорой единомыслия. Писатель избирает не позицию обличителя (в силу всегдашней готовности официоза к так называемой "идеологической борьбе" малопродуктивную) — Абрам Терц предпочитает дразнить, выводить из себя (использованием наряду с солидными источниками полуанекдотического и "фольклорного" материала), бесить (фамильярностью своего отношения к Пушкину), ошарашивать (необычностью предлагаемых трактовок и концепций), раздражать (фрагментарностью изложения, неакадемическим характером используемого языка). Преднамеренно допускаемые противоречия, неточности и даже грубые фактические ошибки типа «Еще Ломоносов настаивал: "Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!"» (№ 9, с. 147), имеющие юмористическую подоплеку, также способствуют тому, чтобы задеть за живое, вовлечь в спор или игру-сотворчество.

Автор-персонаж охотно передразнивает советскую литературную критику, используя в комедийных целях почерпнутый у нее стандартный набор клише для характеристики Пушкина. Например, акцентируя желание Пушкина посвятить свою жизнь творчеству, он прилагает к нему определения, дававшиеся в 1964 г. Иосифу Бродскому: "И вот этот, прямо сказать, тунеядец и отщепенец, всю жизнь лишь уклонявшийся от служебной карьеры..." (№ 9, с. 148). Тем самым Абрам Терц в пародийном виде преподносит культивировавшиеся при советской власти представления о гражданском долге поэта, издевается над "вертухаями" при искусстве. И сделанный Пушкиным выбор автор-персонаж описывает с использованием терминологии, характерной для советской печати, превращая ее в объект осмеяния: "Это был вызов обществу — отказ от должности, от деятельности ради поэзии. Это было дезертирство, предательство" (№ 9, с. 147). Экстраполируя современные идеологические формулы в прошлое, соотнося их с личностью Пушкина, Абрам Терц выявляет их дикость, несуразность, смехотворность. И так на протяжении всего произведения, потешаясь и забавляясь, он походя рассчитывается с официальной литературоведческой наукой, создавая ее пародийно-карикатурный образ.

Читая книгу, отчетливо представляешь, что было бы написано в годы советской власти о Пушкине, если бы тот был не классиком, фигурой сакрализованной, а современным автором, стремящимся отстоять свою творческую свободу. Как бы на полях своего произведения Абрам Терц (в пародийном, естественно, плане) это и делает. Тот пародийно-иронический пласт, который присутствует в "Прогулках с Пушкиным", и метит прежде всего в лжеистину в облике науки, а на самом деле — в одну из форм идеологии тоталитарного государства, "курующей" литературу. Абрам Терц превращает ее в посмешище, награждает словесными оплеухами. Скрытая полемика с официозом сквозит и в настойчивом акцентировании идеи свободы творчества,

88

эмансипации литературы от нелитературных задач, болезненно актуальной для времени, когда писалась книга. Один из лейтмотивов "Прогулок с Пушкиным" — прославление свободы слова как условия полноценной активности.

Но и серьезную академическую науку писатель не оставляет в покое, обращает внимание на омертвление ее языка, часто чересчур высокопарного, засушенного, шаблонного, а также на господствующую в ней установку на "моносемию" — непререкаемую однозначность трактовок сложнейших эстетических феноменов. Соединение языка науки и, скажем, блатного жаргона в книге о Пушкине можно рассматривать как насмешливое уравнивание двух типов "идеологий" по признаку их однозначности, ограниченности, а потому — неистинности. Сам же Абрам Терц предпочитает "двуязычие", корректирующее односторонность каждого из языков (условно говоря: "притчи" и "анекдота") и стоящей за ним "идеологии". Он отвергает единственный путь движения к истине, проложенный ли наукой или традицией игровой литературы*, посвоему осваивает оба эти пути, протаптывая собственную дорогу.

"Фольклорно"-анекдотический аспект в осмыслении личности Пушкина интересует Абрама Терца прежде

всего как комедийно-утрированная проекция каких-то реальных пушкинских черт, по-своему препарированных массовым сознанием. "Анекдот, — разъясняет писатель, — мельчит сущность и не терпит абстрактных понятий. Он описывает не человека, а родинку (зато родинку мадам Помпадур), не "Историю Пугачевского бунта", а "Капитанскую дочку", где все вертится на случае, на заячем тулупчике. Но в анекдоте живет почтительность к избранному лицу; ему чуждо буржуазное равенство в отношении к фактам; он питает слабость к особенному, странному, чрезвычайному и превозносит мелочь как знак посвящения в раритеты" (№ 7, с. 173). Писатель и отталкивается от анекдота (прекрасно осознавая и демонстрируя степень его фантастичности), чтобы через него выйти к каким-то новым методам постижения творческой личности Пушкина, присвоенного себе государством, оказанного, превращенного в "общее место", о чем в тексте "Прогулок" сказано со всей определенностью: "И быть может, постичь Пушкина нам проще не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступчивого благородства на челе, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу" (№ 7, с. 158). И в дальнейшем автор "Прогулок" будет отстаивать оправданность избранного пути. Например, он пишет:

* Имеются в виду созданные в жанре абсурдистского анекдота произведения Даниила Хармса о Пушкине и других русских писателях (а также приписываемые ему произведения этого рода).

89

"Фигура Пушкина так и осталась в нашем сознании — с пистолетом. Маленький Пушкин с большим-большим пистолетом. Штатский, а погромче военного. Генерал. Туз. Пушкин!

Грубо, но правильно" (№ 9, с. 173).

Лубок, анекдот, площадной юмор примитивизируют, шаржируют, но и заостряют, акцентируют некоторые сущностные черты, важные для понимания личности Пушкина, его судьбы, эпохи, феномена искусства. Заявка на игру-творчество, анекдотизм, "враки", стихийное пушкинотворчество масс обозначена уже эпиграфом к "Прогулкам", которым стали строки из гоголевского "Ревизора": "Бывало, часто говорю ему: "Ну что, брат Пушкин?" — "Да так, брат, — отвечает бывало, — так как-то всё..." Большой оригинал" (№ 7, с. 156). Приводя слова Хлестакова, автор-персонаж дает понять, что будет **сочинять**, т. е. создавать художественное произведение (хотя и активно используя литературоведческий материал), к тому же произведение комедийно окрашенное, пародийное не только по отношению к официальной науке*, но и к "пушкинистике" масс (в свою очередь высмеиваемой через соотнесенность с пушкинистикой настоящей).

Рассматривая имидж Пушкина, созданный массовым сознанием, писатель задается вопросом: "Причастен ли этот лубочный, площадной образ к тому прекрасному подлиннику, который-то мы и доискиваемся и стремимся узнать, покорооче в общении с его разбитым и покладистым душеприказчиком? — и отвечает: — Вероятно, причастен. Вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее имя его на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики..." (№ 7, с. 157). Анекдотизм давал Абраму Терцу ту максимальную степень свободы, которая позволила преодолеть мертвящие догмы канона, создать образ живого Пушкина, просвечивающий сквозь нарочитый примитивизм, непочтительность, шутовство.

Чтобы деканонизировать Пушкина, превращенного в памятник, огороженный со всех четырех сторон, Абрам Терц использует самые разнообразные средства. В их число входят: прием "панибратства", прием "осовременивания", прием "чтения в мыслях", прием "фрейдизации" и другие, используемые в комедийном ключе. Сразу же и многих возмутила непозволительная фамильярность, с какой Абрам Терц

* "Интересно было бы проследить, как на разных этапах русской и советской истории менялась и распространялась государственная мода на Пушкина. Точнее говоря — начальственные виды и предписания. В дореволюционный период это выражалось, например, в каменных параграфах гимназического воспитания, которые пересказал нам Александр Блок... <...>

После революции новое начальство, естественно, пожелало увидеть в Пушкине своего передового предшественника. <...>

В 1937 году столетие со дня гибели Пушкина праздновалось как грандиозное всенародное торжество, прикрывающее авторитетом и гением поэта массовые аресты и казни. Попутно Пушкин становится символом русского национализма и советского патриотизма" [378, с. 206].

90

относится к Пушкину. Такова одна из причин нападок на Терца в эмигрантской прессе после публикации "Прогулок" за рубежом*. Например, Роман Гуль расценил поведение Абрама Терца в книге как хамское [102]**. Гуль, однако, не принимает во внимание постмодернистскую специфику "Прогулок", в частности, не учитывает то обстоятельство, что и образ автора-персонажа, пользующегося языковой маской "уличных пушкинистов", пародиен. А именно посредством этого Терц вводит в действие механизм отстранения, использует стереотипы массового сознания и соответствующий язык, одновременно высмеивая представление о Пушкине, сниженные до анекдота. По-видимому, он рассчитывает на то, что комический (пародийно имитирующий психологию и язык непросвещенной массы) принцип подачи материала будет уловлен читающими "Прогулки".

Прием "панибратства" — один из способов приблизить окаменело-недоступного (стараниями официальной науки) Пушкина к читателю. Этой же цели служит и прием "осовременивания" поэта, психология и поступки которого в целом ряде случаев характеризуются в стиливой манере массового человека-"пушкиниста". Например:

"Пушкин, кейфуя, раскладывал пасьянсы так называемого естественноисторического процесса" (№ 7, с. 171);

"Он сразу попал в положение кинозвезды и начал, слегка приплясывая, жить на виду у всех" (№ 9, с. 149);

"Старый лагерник мне рассказывал, что, чужая статья, Пушкин всегда имел при себе два нагана" (№ 8, с. 81).

Сдабривая модернизируемое и упрощаемое юмором, Абрам Терц дает возможность ощутить всю степень условности характеристик подобного рода, при всем том моментально ломающих временные перегородки, "проясняющих" определенные черты личности и поэзии Пушкина путем сопоставления с хорошо известным толпе. И уже в ипостаси литературоведа Терц снова и снова будет прибегать к сравнениям, сближающим Пушкина и современного человека, побуждая узнать в нем что-то пережитое каждым. Например, он пишет: "А у Пушкина уже была своя, личная (никому не отдам!) Африка. И он играл в нее так же, как какой-нибудь теперешний мальчик, играя в индейцев, вдруг постигает, что он и есть самый настоящий индеец, и ему смешно и почему-то жалко себя, и все дрожит внутри от горького счастья..." (№ 9, с. 156).

Приближает Пушкина к современникам и прием "чтения в мыслях" — приписывания поэту (не без юмористической подоплеки) того, что хо-

* "Переполох вокруг книги был такой, что на очередном конгрессе славистов в Лос-Анджелесе французский ученый Мишель Окутюрос, пораженный накалом российских страстей, прочел доклад под заманчивым названием "Второй суд над Абрамом Терцем" [347, с. 157].

** В СССР же Терц вообще получил ярлык "литературного погромщика" [492, с. 181-182].

91

тел бы вычитать у него "еретик" Абрам Терц в ипостаси литературного критика: "Лицейская традиция казалась ему порукой собственной незавербованности..." (№ 9, с. 149). Все это, как и многое другое, вносит в создаваемый образ элемент остроты, и комедийный двойник Пушкина, травестированный массовым сознанием ("Петрушка"), наносит в "Прогулках" сильнейший удар его канонизированному официальному двойнику литературоведческой науки ("парадному Памятнику").

В беседе с Джоном Глэдом Синявский разъясняет: "... внутренне я прославляю Пушкина, но слогом не почтительного восторга, а как раз порою непочтительных выражений, нарочито соединяя слова разных стилистических рядов — пушкинского и чарли-чаплинского. Тут, скорее, образцом для меня был Мейерхольд, который ставил классические вещи в неклассическом духе, резко осовременивая, переворачивая. А также Пикассо, который брал иногда какую-нибудь классическую в живописи тему, сюжет, даже образ, допустим Пуссена, и потом все это переделывал по-своему, вводил туда кубизм и все что угодно" [380, с. 186].

Абрам Терц стремится реконструировать реальный облик поэта (не "лубок" и не "икону"*), и прежде всего выявить в Пушкине то, что ближе ему самому. Позднее автор "Прогулок с Пушкиным" писал: "... мне дорог не канонизируемый (по тем или иным политическим стандартам) поэт и не Пушкин — учитель жизни, а Пушкин как вечно юный гений русской культуры, у которого самый смех не разрушительный, а созидательный, творческий" [378, с. 206]. Поэтому, зайдя в пушкинский мир с черного входа (взяв за отправную точку анекдот), Терц идет дальше, переходит из комнаты в комнату в надежде столкнуться с Пушкиным, везде обнаруживает следы его пребывания, впитывает воздух, которым тот дышал, делает круги и зигзаги, сбитый с толку звуком хлопнувшей двери, обращается с расспросами к встреченным по дороге, надолго застревает в кабинете, читая пушкинский том, комментирует прочитанное, демонстрируя недюжинную эрудицию, давая волю воображению, — и наконец желанное становится реальностью: создает собственный художественный образ Пушкина. Только все происходит не так просто и не так благочинно: Терц чертом несется, пролетает мимо многих дверей, не заглядывая, от радости предстоящей встречи ходит на голове, шутит с разделяющими его радость, успевает показать язык укориженно качающим головами, непонятно как (по воздуху?) взлетает туда, куда нет прохода, и так далее в том же духе. Отталкивание от анекдота, направляющего мысль в определенную сторону, сопровождается настоящим танцем образов.

При этом он осознаёт всю степень относительности своих усилий. Сошлемся на Шопенгауэра: "... гениальный индивид представляет собой редкое явление, превосходящее всякую оценку..." [470, с. 203]. Другими словами, вполне объективная оценка гения не гением невозможна в принципе.

92

Раздумья о качествах личности Пушкина, располагающих к заочному панибратству с ним в анекдотах, байках, присказках, побуждают автора-персонажа подвергать последние демегафоризации, переводить условное в реальный биографический план. В результате рождается представление о Пушкине как о поэте, который: 1) отверг имидж сверхчеловека — демонической личности (крайне популярный в его время благодаря культу Наполеона и Байрона), позе презрения к человечеству предпочел доброжелательное приятие мира ("мировой семьи"); 2) сумел, "в общем, избавиться и от более тонких соблазнов: в демонстрации живого лица пользоваться привилегией гения и приписывать себе-человеку импозантные повадки Поэта" (№ 9, с. 151); 3) пожелал остаться самим собой, таким, каким и был на самом деле, хотя знал, какое внимание к себе вызывает; 4) наполнил поэзию массой личного материала, отнюдь не приукрашивая себя, так что его облик стал знаком и тому, кто никогда Пушкина не видел; 5) внес в бессобытийную повседневную жизнь ноту яркости, необычности, эксцентричности, экзотичности (в связи с предком Ганнибалом)... — перечислять все было бы слишком долго. Отсюда — и реакция: гений, а **свой** (свойский человек), и фамильярщина, и хлестаковщина.

Безусловный и неоспоримый пушкинский авторитет ни на кого не давит. И от бесчисленных анекдотов не тускнеет. И дело здесь не только в поэте, но и в человеке, настаивает автор "Прогулок".

Пушкин, по Абраму Терцу, обозначил собой не только появление русской литературы мирового уровня, но и — что не менее важно — рождение в России **индивидуальности (своего лица)** как фактора, получившего общественный резонанс. Пушкин показал, что "человеком просто" (частным лицом) быть не стыдно, повышал статус личности в государстве.

Чувствуется, что пушкинская индивидуальность чрезвычайно импонирует автору "Прогулок", хотя он вовсе

не обходит и такие стороны его характера, говорить о которых пушкинистика избегала. В свободной эссеистической манере, как бы небрежными метафорическими мазками, стремясь в самом стиле передать исходящее от Пушкина ощущение легкости, раскованности, непринужденности, веселой бесцеремонности, естественной интимности, повышенной эмоциональности, артистизма, Абрам Терц набрасывает его динамический психологический портрет. Писатель сгущает разбросанное по разным пушкинским произведениям и воспоминаниям о нем и соответствующее его собственному видению поэта, хочет уловить сам дух, излучаемый личностью Пушкина (поэтической и человеческой). Избегая слащавости, он, однако, не отказывается и от остранения, юмористически заостряющего те или иные черты личности и поэзии Пушкина. Начав как будто серьезно, Абрам Терц продолжает в шутиливой, эксцентрической манере, и наоборот: "До Пушкина почти не было легких сти-

93

хов. Ну — Батюшков. Ну — Жуковский. И то спотыкаемся. И вдруг, откуда ни возьмись, ни с чем, ни с кем не сравнимые реверансы и повороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шпагат и то стягивать, то растягивать стих. <...> Но прежде чем так плясать, Пушкин должен был пройти лицейскую подготовку — приучиться к развязности, развить гибкость в речах заведомо несерьезных, ни к чему не обязывающих и занимательных главным образом непринужденностью тона, с какою вьется беседа вокруг предметов ничтожных, бессодержательных" (№ 7, с. 157-158).

Воляность, раскованность, раскрепощенность Пушкина — один из сквозных, многообразно варьируемых мотивов книги Терца. В лице Пушкина писатель поэтизирует свободного человека, свободного художника, прокладывая дорогу к обретению русской литературой духовной автономии, независимости не только от государства и навязываемой им идеологии, но и от любых требований подчинения эстетического внеэстетическому, отстаивавшего самоценность и самостоятельность искусства слова.

Действительно свободное искусство, имеющее целью самое себя, и характеризуется в "Прогулках" крамольным понятием-жупелом **чистое искусство**. Это понятие, вовсе не тождественное понятию "эстетизм", получает новое, расширительное значение. В нем сквозит вызов советской литературоведческой науке (в которой теория "чистого искусства" осуждалась), декларируется разрыв с нею и со всей той идеологией, от имени которой официальная наука оценивала литературу. В нем акцентируется идея чистоты (на особую семантически-метафорическую роль которой в творчестве Абрама Терца обратил внимание Е. Голлербах) — идея незапятнанности, незахвачанности грязными руками. И олицетворением **чистого искусства** Абрам Терц делает не А. Майкова, не А. Фета, а Пушкина — с универсальным характером его гениального дарования, рассматривая, таким образом, **чистое искусство** как высшую форму художественного творчества*. Оно может вбирать в себя все, не изменяя богу Аполлону ни в чем.

Чистое искусство, пишет автор "Прогулок" — "не доктрина, придуманная Пушкиным для облегчения жизни, не сумма взглядов, не плод многолетних исканий, но рождающаяся в груди непреднамеренно и бесцельно, как любовь, как религиозное чувство, не поддающаяся контролю и принуждению — сила. Ее он не вывел умом, но заметил в опыте, который и преподносится им как не зависящее ни от кого, даже от воли автора, свободное излияние. Чистое искусство вытекает из слова как признак его текучести.

* "... Пушкин для меня как раз образец чистого искусства; искусства, которое может иногда затрагивать какие-то те или иные общественные вещи, но которое самоценно внутри" [380, с. 185—186].

94

Дух веет где хочет" (№ 9, с. 177). Вот почему, согласно Терцу, верный своему инстинкту художника, всемерно уклонялся Пушкин от навязываемых ему обществом заданий и в этом смысле был диссидентом. Впрочем, любой писатель, убежден Абрам Терц, — инакомыслящий (мыслит иначе, чем другие, говорит на своем, а не на "общем" языке). "Пушкин, — читаем в книге, — постепенно отказывается от всех без исключения мыслимых и придаваемых обычно искусству заданий и пролагает путь к такому — до конца отрицательному — пониманию поэзии, согласно которому та по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме себя самой" (№ 9, с. 175). И тут же, будто спохватываясь, что становится нудно-серьезным, автор-персонаж, выступавший в ипостаси литературоведа, быстренько натягивает маску Абрама Терца — ерника, диссидентствующего в литературе и литературоведении, и продолжает: "Он городит огород и организует промышленность, с тем чтобы весь ею выработанный и накопленный капитал пустить в трубу. Без цели. Просто так. Потому что этого хочет высшее свойство поэзии" (№ 9, с. 175).

Категории Пользы, требованию партийности искусства автор "Прогулок", берущий себе в сподвижники Пушкина*, противопоставляет категорию **игры**, понимаемой в духе культурфилософской концепции Ф. Ницше — Й. Хейзинга как свободная активность, имеющая цель в себе. **Игра** в системе используемых Абрамом Терцем эстетических координат — синоним жизни-творчества, включающей в себя и творчество в собственном смысле слова, а писатель — **артист** в том высоком **метафорическом значении**, каким наделил это слово

* Например, в книге приводится цитата из стихотворения Пушкина "Поэт и толпа":

Тебе бы пользы всё — на вес

Кумир ты ценишь Бельведерский.

Ты пользы, пользы в нем не зришь.

Но мрамор сей ведь бог!., так что же?

Печной горшок тебе дороже:

Ты пищу в нем себе варишь [336, т. 3, с. 85].

Словно комментируя стихотворение Пушкина, Ницше пишет: "Предположим, во все времена польза почиталась как высшее божество. Откуда же тогда на свете взялась поэзия? Эта ритмизация речи, которая скорее мешает ее однозначному пониманию, нежели проясняет ее, и которая, несмотря на это, как будто в

насмешку над всякой полезной целесообразностью, расцвела пышным цветом по всей земле и процветает по сей день! Своей бурной красотой поэзия опровергает вас, господа утилитаристы! Стремление в один прекрасный день избавиться от пользы — именно это возвысило человека, именно это пробудило в нем вдохновенное чувство нравственного, чувство прекрасного!" [302, с. 337—338]. И далее немецкий мыслитель доказывает противоположное — "пользу" поэзии.

В следующем своем произведении — "В тени Гоголя" (1970—1973) Абрам Терц на примере поздних Гоголя, Л. Толстого, Маяковского показывает, чем в крайних своих выражениях завершалась борьба с эстетикой под знаменем той или иной общественной "пользы": отходом от искусства, гибелью художника (полной или частичной).

95

Ницше: художник, автор своей жизни*. "Великое, священное слово. В артисте — красота, сошедшая на землю осветить наши тоскующие пути. Красота игры, божественная сладость отрыва от всего полезного и утилитарного, святая незаинтересованность наслаждения в океане Жизни..." [278].

Суждение о том, что в литературе XIX в. Пушкин остается ребенком**, который сразу и младше, и старше всех, также напрямую перекликается с представлением Ницше о трех превращениях духа, необходимых для творчества: дух становится верблюдом, верблюд — львом, лев — ребенком. Дитя, по Ницше, "есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения" [305, с. 24]; это высшая ступень развития творческого духа, созревшего "для игры созидания" [305, с. 24]***. На всем протяжении книги акцентируется игровое, творчески-художественное начало жизни и поэзии Пушкина, причем писатель не отказывается от шуточного пародирования, долженствующего отделить условное от реального. И в этом он во многом идет от Пушкина, который, по наблюдениям Абрама Терца, наполовину пародиен.

Философия жизни-игры раскрывается посредством перевода отвлеченных понятий в план конкретно-предметный. Чаще всего Терц прибегает к приему "театрализации". Например, он побуждает героя — Пушкина — как бы разыгрывать свои тексты и то, что за ними стоит:

"... Пушкин бросает фразу, решительность которой вас озадачивает: "Отечество почти я ненавидел" (?). Не пугайтесь: следует — ап! — и честь Отечества восстановлена:

* См., например: "Только приняв эту *веру в силу актерского искусства* — артистическую веру, если угодно, — греки сумели постепенно, шаг за шагом дойти до высот удивительного и, в сущности, неповторимого перевоплощения: *они действительно стали истинными актерами*; и как актеры, они очаровали и покорили мир.<...>

Сейчас постепенно отмирает та вера ... что смысл и ценность человеческого бытия определяются тем, насколько человек способен быть *маленьким камушком великого сооружения*, для чего он прежде всего должен обладать твердостью "быть камнем" ... Но ни в коем случае актером! Скажу откровенно — сколько еще об этом будут молчать! Ныне уже нет никакой надежды, что будет хоть что-то построено, и уже никогда не будет построено — просто не может быть построено — общество в старом смысле слова: ибо у нас нет ничего для сооружения этого здания, и прежде всего — материала. *Мы уже не можем больше служить материалом для общества*: вот истина сегодняшнего дня!" [302, с. 485-486].

** Согласно предположению Фрейда, "поэтическое творчество, как и фантастические грезы, является продолжением и заменой прежней детской игры" [433, с. 165]. Если согласиться с этим предположением, то можно сказать, что поэтическое творчество прежде всего заменило юному Пушкину настоящую семью. Оно демонстрирует сильно развитую потребность в близких человеческих отношениях: дружбе, любви ласке.

*** Известно, что Ницше высоко ценил Пушкина; в 1864 г. он написал музыку к стихотворениям Пушкина "Заклинание" и "Зимний вечер".

96

Отечество почти я ненавидел — Но я вчера Голицыну увидел И примирен с отечеством моим.

И маэстро, улыбаясь, раскланивается" (№ 7, с. 161).

Сама способность перевоплощаться в разнообразных персонажей, способность "быть ими" в момент создания произведения также интерпретируется как артистизм высочайшего уровня. Как бы походя, "заодно" Абрам Терц показывает, что во многих поэтических произведениях Пушкина использован не только живописный, но и театральный код, выявляет пристальный интерес Пушкина к элементу игры-искусства в самой жизни, украшающий и разнообразящий ее. В игровом же ключе, желая ошарашить, сбить с толку, возмутить и хотя бы таким способом заставить работать мысль читателя, движущуюся по накатанной колее, интерпретирует автор-персонаж определенные особенности творческой личности Пушкина. Например, в пародийном плане, используя код загадки, он заставляет биться над разгадкой того, что имеет в виду под "пустотой" и "вампиризмом" Пушкина.

Главное же заключается в том, что Пушкин дается как действующее лицо на сцене жизни, артист, к **игре** которого прикованы взоры всей России: "Как он лично ни уклонялся от зрелища, предпочитая выставлять напоказ самодеятельных персонажей, не имеющих авторской вывески, их участь его настигла. Потому что сама поэзия есть уже необыкновенное зрелище. Потому что давным-давно он поднял занавес, включил софиты, и стать невидимым уже было нельзя" (№ 9, с. 171). Как и во многих других случаях, от частного Абрам Терц идет к общему. На примере личности и поэзии Пушкина, который "дан **был** миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт..." [94, т. 7, с. 353], он стремится постичь какие-то важные качества искусства, приблизиться к пониманию тайны творческой личности.

Артистизм — способность к перевоплощению, умение встать на место другого, влезть в его шкуру, вообще способность проигрывать в своем воображении сотни, тысячи жизней и виртуозно представлять пережитое в

душе — интерпретируется как родовая черта поэтической личности. Не случайно, повествуя о приближении трагедии конца, Терц как бы от лица Пушкина цитирует строчку из стихотворения Пастернака "Гамлет" "Гул затих. Я вышел на подмостки" (№ 9, с. 171), в свою очередь отсылающую к известному высказыванию Шекспира: мир — театр, а люди в нем — актеры* и к стихотворению самого Пастернака "Художник", начинающемуся словами "Мне по душе строптивый норов Артиста в силе..." [318, т. 2, с. 7]**. Не актер, иг-

* Вариант: "Мы плакали, пришедши в мир, На это представление с шутами" [467, с. 537].

** Заметим в скобках, что в момент написания книги роман Пастернака "Доктор Живаго", в 17-ю главу которого входит стихотворение "Гамлет", был в СССР осужден и запрещен. Цитирование здесь — знак неповиновения.

97

роющий предложенную (навязанную) ему жизнью роль, а артист, ведущий свою собственную жизненную партию и ответственный только перед Богом, поэтизируется у Пастернака и, следовательно, у Терца.

Что же дает артистизм? Только ли отточенное мастерство? Нет, прежде всего увеличивает степень объективности изображаемого (благодаря способности встать на место другого, понять иного человека, иную психологию, иной образ мыслей), и Пушкин в своих произведениях, показывает писателя, действительно беспристрастен, как судьба. Из способности понимания, думается, проистекает и благоволение поэта к своим героям, к миру вообще: "Он приветлив к изображаемому, и оно к нему льнет" (№ 8, с. 85). Но нельзя упускать из виду и другое: это и благоволение отца (творца) к своим детям (персонажам), которых он, конечно, любит (именно в качестве своих созданий либо потенциальных эстетических объектов).

Откуда смотрит на мир Пушкин? — задается вопросом автор-персонаж (нарочито употребляя обороты, рикошетом задевающие современность): "Сразу с обеих сторон, из ихнего и из нашего лагеря? Или, может быть, сверху, сбоку, откуда-то с третьей точки, равно удаленной от "них" и от "нас"?" (№ 8, с. 87). Похоже, Пушкин — "многоочитый" и смотрит на мир сразу со всех сторон, не утрачивая и высшей точки зрения на предмет, а потому оказывается способен примирить непримиримое — уловить диалектику жизни, дать почувствовать многозначность явлений действительности, несводимых к лежащим на поверхности формулировкам. Вслед за Владимиром Соловьевым, указывавшим: "При сильном желании и с помощью вырванных из целого отдельных кусков и кусочков можно, конечно, приписать Пушкину всевозможные тенденции, даже прямо противоположные друг другу. <...> На самом деле в радужной поэзии Пушкина — все цвета..." [400, с. 398—399], вслед за Василием Розановым, писавшим о Пушкине: "Ему чужда монотонность и, может быть, чужд в идейном смысле, в поэтическом смысле — монотеизм. Он — всебожник..." [345, с. 174], Абрам Терц не только восхищается безграничной широтой, всеохватностью Пушкина, но еще и подчеркнуто противопоставляет "всеядного и безответственного ... в отношении бытовавших в то время фундаментальных доктрин" (№ 8, с. 96) Пушкина советскому обществу, охваченному идеологической борьбой. "Освобождающая" Пушкина от узурпации любой из "партий" и делая его знаменем свободного искусства, писатель не только бросал вызов тоталитарной системе, но и ориентировал советское общество на деидеологизацию и преодоление запрета на мышление.

Не оставляет без внимания Абрам Терц и проблему регуляции поведения свободной творческой личности, которая решается как проблема саморегуляции, нравственного суда над собой через творчество. Терц прослеживает по стихам поэта, как строго судит себя в них Пушкин. Вместе с тем в полном согласии с Пушкиным писатель

98

цитирует его высказывание: "... поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело" (№ 9, с. 174). Нет ли в этом противоречия? Из высказывания не видно, чтобы Пушкин отрицал нравственность, он только ставит поэзию выше, за ней оставляет главенствующую роль. Почему? Один из возможных ответов: чтобы сохранить многозначную, "уклончивую", ненормативную, прихотливо-свободную природу искусства, не свести его к запрограммированному, имеющему "твердый", "окончательный" смысл (и тем самым не убить). Нравственное начало в искусстве — лишь один из его составных элементов; искусство содержит в себе "запасные", смыслы и обретает вневременное значение, в то время как нормы морали себя изживают и меняются. Нравственные учения имеют устоявшийся характер. Искусство "всегда бежит повторений" [63, с. 453]. Поэтому не исключена трактовка вышеприведенных слов Пушкина как констатации превосходства художественных ("поэтических") методов мышления над нехудожественными, оценка "поэзии" (художественного творчества) как высшей формы знания.

Ницше утверждает: "... высокий дух — сам не что иное, как последнее порождение моральных качеств... он есть синтез всех тех состояний, которые числятся за "только моральными людьми", после того, как они в отдельности, путем долгого воспитания и упражнения, были выработаны, быть может, целыми рядами поколений..." [130, с. 130]. У гения нет посторонних — вне искусства — целей ("добрых" или "злых**"). Искусство забирает все его душевные силы, всю энергию, всю волю, весь духовный потенциал, не оставляя ни для чего другого.

"... Искусство, — пишет Юнг, — прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает своим орудием" [487, с. 146]. Этот "инстинкт" так же всемогущ, как инстинкт жизни, он подчиняет себе все в человеке. "То, что в первую очередь оказывается в нем субъектом воли, есть не он как индивид, но его произведение" [487, с. 146]. "Благо" произведения для него превышает собственного блага, побуждает забыть о себе, жертвовать собой. Можно сказать, что в отношении к объекту творчества истинный художник ведет себя как святой, возделывающий "рай искусств" — "идеальный круг" (Вяч. Иванов) своего бытия. Но, следуя неодолимому творческому "инстинкту", художник как бы "пожирает" человека, забирая у него львиную долю жизненной энергии ("Повышенные способности требуют также и повышенной растраты энергии..." [489, с. 148]).

«Если он, свободный от всякого искусства внеположного явления, пробудит, тем не менее, в людях

"добрые чувства" и тем станет "любезен народу", то это будет только следствием внутренней соприродности Красоты и Добра; главное же его дело, собственное дело Красоты, может быть, окажется и малодоступным народу в целом и будет по достоинству оценено только немногими, посвященными в таинства поэзии ("и славен буду я, пока в подлунном мире жив будет хоть один поэт"). И как сама Красота не воздействует прямо на мир, так и служитель ее пусть лучше не вмешивается дела мирские: "не для житейского волнения, не для корысти, не для битв, — мы рождены для вдохновения, для звуков сладких и молитв"», — так интерпретирует эстетическую позицию Пушкина Вячеслав Иванов [174, с. 255—256].

99

Зрелый Пушкин, считает Абрам Терц, "всецело в поэзии, он съеден ею, как Рихард Вагнер, сказавший, что "художник" в нем поглотил "человека", как тысячи других, отдавшихся без остатка искусству, знаменитых и безымянных артистов" (№9, с. 153). Потому Поэт и ничтожен в человеческом отношении, что в поэтическом он гений, — так, в юнгианском ключе*, истолковывает автор "Прогулок" стихотворение Пушкина "Поэт" ("Пока не требует поэта"), к которому (как и к другим произведениям Пушкина) относится как к художественному документу, безусловно доверяя правдивости и точности воссоздаваемых состояний духа художника**. Эта беспощадная к человеку сторона искусства, вскрываемая в книге Терца, проливает свет на те нелестные оценки Пушкина-человека, которые содержатся в воспоминаниях некоторых современников***.

Отнятое у человека искусство компенсирует иным: исполнением — в поэзии — любых желаний, вплоть до ощущения себя "царем"*** *, "пророком", "демиургом"*** **, давая возможность испытать переживания, родовые религиозному экстазу и влюбленности одновременно (либо "помещающиеся между ними").

Согласно Зигмунду Фрейду, именно неудовлетворенные желания — "энергетический источник фантазий, а всякая отдельная фантазия есть осуществленное желание, исправление неудовлетворительной действительности" [433, с. 162]. Но фантазии (дневные грезы) художника не равноценны фантазиям "человека просто". В акте творчества они получают эстетическое преображение и приходят к читателю в форме, вызывающей высокое наслаждение. "Как этого достигает поэт, остается его собственной тайной; в технике преодоления этого отталкивания и резкого разграничения, которое существует между отдельными индивидуумами, и заключается вся *Ars poetica*" [433, с. 166]. В акте творчества художник отчуждается от человека, надличен, им-

* "Каждый творчески одаренный человек — это некоторой двойственностью или синтезом парадоксальных свойств. *С одной стороны, он представляет собой нечто человечески личное, с другой — это внеличный творческий процесс*" [489, с. 145]

** По-видимому, стихотворение "Поэт" избрано автором "Прогулок с Пушкиным" как произведение, в котором противопоставление "художник — человек" наиболее явно. Однако если брать, творчество Пушкина в целом, то все в нем гораздо сложнее, диалектичнее, многозначнее. Сошлемся на Гоголя, который в статье "В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем же ее особенность" писал: "На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней" [94, т. 7, с. 352].

*** Предельное заострение данная проблема получает в кинофильме М. Формана "Амадеус", посвященном Моцарту. У Терца травестированным знаковым обозначением низшего в Пушкине-человеке становится "Хлестаков", высшего в Пушкине-художнике — "истукан", божество. (О "Хлестакове" см.: *Терц Абрам. Путешествие по Черную речку // Дружба народов. 1995. No 1*)

*** * В книге "В тени Гоголя" Терц пишет о "внутренней империи автора. Какое то было громадное и населенное государство!" [413, с. 43].

*** ** "Поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс словорождения.." [175, г. 263].

100

персонален, представляет собой что-то большее, чем человек*. Вот почему у пушкинского Поэта — в его наивысшем, творческом выражении — автор "Прогулок" не обнаруживает лица. Пророк "себе не принадлежит, от себя не зависит, и даже пугает этим отсутствием личного элемента, собственной заинтересованности в том, о чем он глаголет и что выступает как высшая очевидность" [413, с. 55]. Это как бы чистый дух, демиург, творящий миры, которых до него не существовало. "Аллегории, холодные условности нужны для того, чтобы хоть как-то пунктиром обозначить это, не поддающееся языку, пребывание в духе Поэзии. Мы достигли зенита в ее начертании, здесь кончается все живое, и только глухие символы стараются передать, что на таких вершинах лучше хранить молчание" (№ 9, с. 154), — пишет Абрам Терц, не желая профанировать тайну, которую Пушкин унес с собой.

Гораздо более уверенно чувствует себя писатель, переходя из сферы психологии творчества в сферу собственно эстетическую. Вживаясь в пушкинские тексты, играя с ними, "инсценируя" их, он дает нам возможность будто впервые ощутить красоту и прелесть пушкинских строк, насладиться глубиной, гармонией, благоуханием его произведений, осмыслить и собственно литературоведческие открытия Абрама Терца. В книге возникает не только образ Пушкина, но и образ пушкинской поэзии, которую как бы держит в своих объятиях и кружит, кружит, кружит в танце мыслей, чувств, метафор, парадоксов, разнообразных игровых приемов писатель. В одном произведении он стремится совместить стилистические особенности как бы всех пушкинских произведений сразу, обращается к прямым стилизациям, открытиям модернистов, попутно пародируя себя (Абрама Терца), взявшегося за неподъемную задачу. Не ошибаются те, кто видит в книге самовыражение писателя, "перевоплощающегося" в Пушкина, вливающего в выхолощенное, опримиитивизированного поэта свою живую кровь.

Иронизируя и дразня, Абрам Терц расшатывает утвердившиеся в советском литературоведении

представления о Пушкине и пушкинском реализме, доказывает, что после Пушкина русская литература пошла не пушкинским путем, изменив ему в главном: отказалась от всецелого служения искусству, со временем все более и более под-

Согласно Артуру Шопенгауэру, «гениальность — это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, т. е. совершенно упускать из виду свои интересы, свои желания и цели, полностью отрешаться на время от своей личности, оставаясь только **ЧИСТЫМ ПОЗНАЮЩИМ СУБЪЕКТОМ**, ясным оком мира, — и это не на мгновения, а с таким постоянством и с такою обдуманностью, какие необходимы, чтобы воспроизвести постигнутое сознательным искусством и "то, что предносится в зыбком явлении, в устойчивые мысли навек закрепить"» [470, с. 199]. Так как чистое созерцание предполагает совершенное растворение в объекте и самоотрешение, то гениальность, по Шопенгауэру, "есть не что иное, как полнейшая **ОБЪЕКТИВНОСТЬ...**" [470, с. 199].

101

чиняя себя внеэстетическим задачам. От классического пушкинского реализма она пришла в конце концов к социалистическому классицизму (как предлагает Синявский в статье "Что такое социалистический реализм?" именовать социалистический реализм) и в какой-то момент начала деградировать. В условиях, когда социалистический реализм **БЫЛ** декретирован как обязательный для советских писателей метод, а другие формы художественного творчества загонялись в подполье, Терц своей книгой воззвал: вперед! к пушкинскому **чистому искусству!** Снова и снова не устаёт писатель напоминать: Пушкин "достаточно свободен, чтобы позволить себе писать о чем вздумается, не превращаясь в доктринера какой-либо одной, в том числе бесцельной идеи.

Дорогою свободной

Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Ландшафт меняется, дорога петляет. В широком смысле пушкинская дорога воплощает подвижность, неуловимость искусства, склонного к перемещениям и поэтому не придерживающегося строгих правил насчет того, куда и зачем идти. Искусство гуляет" (№ 9, с. 177—178). Абстрактное понятие олицетворяется, предстает как живое существо, в силуэте которого угадывается облик Пушкина. Сам Терц, "прогуливающийся" с Пушкиным, удивительно напоминает "прогуливающегося шизофреника" Делеза и Гваттари, утверждавших новую модель активной личности, тотально отвергающей капиталистический социум, живущей по естественным законам "желающего производства".

Чистое искусство рассматривается в "Прогулках" в развернутом культуристорическом контексте: как реализация одной из закономерностей развития духовной жизни человечества, начинающего на определенном этапе освобождаться от безраздельной монополии религии (нередко оказывавшейся и формой государственной идеологии), стремящегося выработать более широкий взгляд на мир и в то же время сохранить некий сверхвременной идеальный образец, с которым может соотносить себя как с эталоном. В силу того, что искусство не склонно, подобно религии, принимать создаваемые образы за реальность (более объективно), в силу его неисчерпаемой многозначности именно искусство годилось на эту роль.

"У чистого искусства есть отдаленное сходство с религией, которой оно, в широкой перспективе, наследует, заполняя созданный вакуум новым, эстетическим культом, выдвинувшим художника на место подвижника, вдохновением заместив откровение. С упадком традиционных уставов оно оказывается едва ли не единственной пристанью для отрешенного от мирской суеты, самоуглубленного созерцания, которое еще помнит о древнем родстве с молитвой и природой, с прорицанием и сновидением и пытается что-то лепетать о небе, о чуде" (№ 9, с. 176), — пишет Абрам Терц. "Отпадение" искусства от

102

религии в образно-метафорической форме отражено, по мысли писателя, в "Пире во время чумы", в той сцене, где Председатель отвечает отказом следовать за Священником. Пир во время чумы, согласно Абраму Терцу, — "пушкинская формулировка жизни" (№ 8, с. 94). Что это: упоение радостью бытия, в то время как за спиной у каждого стоит смерть? ответ бессмертным искусством на обреченность человека? упоение пиром поэзии посреди жизни-чумы? Формула настолько емкая, неоднозначная, что ни одна из существующих трактовок не в состоянии ее исчерпать. И во многом объясняющая пушкинскую жажду, кажется, все перенести в стихи, все сохранить, спасти, увековечить в живых, чувственно-конкретных образах.

И опять-таки на примере Пушкина писатель показывает, что право быть самим собой искусству приходилось отстаивать в противостоянии поборникам той или иной формы духовной однозначности. Этот процесс не только не завершен — его завершению не предвидится конца: в русской литературе «поспеоттепельного» двадцатилетия противостояние, обозначившееся в пушкинскую эпоху, обретает новую остроту и напряженность в связи с проблемой выбора дальнейшего **пути**. В отвлеченных, казалось бы, литературных спорах* отработывалась модель желанной будущей России, подвергались обсуждению концепции плюрализма и монизма, открытого и закрытого общества. Не случайно на автора "Прогулок" обрушились не только официальные круги, но и те представители неофициальной литературы, для которых мировоззренческая позиция Терца оказалась неприемлемой.

"Третий суд над Абрамом Терцем (который продолжается до сих пор) начал Александр Солженицын статьей "... Колеблет твой треножник" ("Вестник РХД", 1984)..." [347, с. 158]. Из статьи видно, что Солженицын расценивает "Прогулки с Пушкиным" не как художественное произведение, а как литературоведческую работу**. Не принимая во внимание эстетическую специфику книги, особенности художественной условности в ней, Солженицын обнаруживает совершенно превратное ее понимание, подвергает резкой критике, автора

зачисляет в хулители России. Можно сказать, что книга прочитана Солженицыным не на том языке, на котором она написана^{***}. Подтверждение тому — завершающий статью вдохновенный микроочерк о Пушкине, выполненный в традициях русской религиозно-философской критики, как бы демонстрирующий Синявскому-литературоведу^{***}, какой должна

Допустимых в условиях советской действительности только на неофициальном уровне.

"Так трудится Синявский, чтобы сделать свое сочинение памятной grimасой нашего литературоведения" [397, с. 152].

^{***} Эту ошибку повторяют в дальнейшем и многие другие, незнакомые с теорией постмодернизма.

^{***} * Использование номинации "Синявский", а не "Абрам Терц" — еще одно подтверждение непонимания Солженицыным функции автора-персонажа в "Прогулках".

103

быть работа о гении русской литературы*. Отвечая Солженицыну в статье "Чтение в сердцах" ("Синтаксис", 1984), Синявский показал, что его книга — **не о том**, что приписывает ей Солженицын, предъявляя суровые обвинения автору, и вообще "никакая это не "критика". <...> Это лирическая проза писателя Абрама Терца..." [378, с. 205]. Он отстаивает свое право на художественный поиск: "Чем в тысячный раз повторять общеупотребительные штампы о Пушкине, почему бы, пользуясь его живительной свободой, не попробовать новые пути осознания искусства — гротеск, фантастика, сдвиг, нарочитый анахронизм (при заведомой условности этих стилистических средств)?" [378, с. 207]. Вместе с тем писатель отвергает метод навязывания тексту не заложённой в нем идеологии, побивания камнями за образ мыслей.

Но если бы даже Солженицын правильно понял "Прогулки с Пушкиным", вряд ли он принял бы пронизывающее книгу мировоззрение, и прежде всего — пафос деидеологизации духовной жизни, установку на плюрализм. Ведь именно Солженицыну принадлежит статья "Наши плюралисты" ("Вестник РХД", 1983), представляющая собой отрывок из второго тома "Очерков литературной жизни"^{***}, где писатель выявляет свое отрицательное отношение к плюрализму. Выясняется, однако, что плюрализм в понимании Солженицына существенно отличается от плюрализма в понимании Синявского. Принцип плюрализма то ли действительно воспринят Солженицыным (по его отдаленности от русских "западников") упрощенно, то ли намеренно окарикатурен. "...Как можно больше разных мнений, — и главное, чтобы никто серьезно не настаивал на истинности своего", — иронизирует он [398, с. 211]^{***}. Сами же сторонники плюрализма имеют в виду множественность смыслов, включаемых в себя истиной, которая никому не дана во всей полноте. Они проповедуют терпимость к чужому мнению, даже если его не разделяют (хотя, конечно, оставляют за собой право его критиковать), отвергают авторитаризм мышления, монополию любой из идеологических систем. Вот почему "Чтение в сердцах" Синявский завершил словами: "Кто же вам дал эту власть — присвоить Пушкина, узурпировать Россию? Религию, нравственность, искус-

* На это Синявский ответил следующее: "Солженицын рекомендует (это за колючей-то проволокой!) опираться на работы о Пушкине — Бердяева, Франка, Федотова, П. Струве, Вейдле, Адамовича, О. А. Шмемана. Как будто не знает, что в Советском Союзе не то что в тюрьме — на воле эти книги запрещены. Требуется также расширить наши узкие и грубые представления о Пушкине за счет того, что ему, Солженицыну, особенно импонирует в Пушкине — имперские заботы, патриотизм, признание цензуры, обличение США, критика Радищева... Это чтобы я, лагерник, посаженный за писательство, лягул Радищева, проложившего дорогу русской литературе в Сибирь?! Но, простите, это не мой Пушкин, это Пушкин Солженицына" [378, с. 205].

^{**} Том первый — "Бодался теленок с дубом". 1-е изд. — YMCA-Press. Париж, 1975. Дополнительный текст — "Новый мир". 1991. № 6, 7, 8, 11, 12.

^{***} На статью "Наши плюралисты" Синявский ответил статьей "Солженицын как устроитель нового единомыслия" [377].

104

ство? Исключительно себе и своим единомышленникам. <...> Какую все-таки дьявольскую веру в собственную святость надо носить в душе, чтобы других людей, не согласных с тобою, лишать обыкновенного права — любить свою родину..." [378, с. 210].

Полемика вокруг "Прогулок с Пушкиным", новаторство которых мало кто оценил*, неожиданно вскрыла не только эстетическую, но и сверхэстетическую значимость рассматриваемых писателем проблем, от решения которых зависит не только будущее литературы, но и будущее российского общества. Восторжествует ли пушкинский тип личности — "эллинский", свободно-творческий, артистичный, универсальный и пушкинское же отношение к миру — отношение открытости, благоволения, "ладности, гармонии, согласия" [346, с. 191] или победы узость, нетерпимость, фанатизм, прагматизм, не в последнюю очередь зависит от того, какому типу личности общество отдаст приоритет. Терц-Синявский выдвигает в качестве эталона пушкинский тип личности (как он его понимает), поэтизирует эстетического человека "в его развитии" [94, т. 7, с. 58].

В книге писателя нашел свое выражение русский принцип "мир как текст". Вторичное коннотирование, к которому прибегает автор, широко раздвигает ее пространственно-временные границы, отсылает к бесконечному множеству "следов" в Книге культуры. "Прогулки с Пушкиным" рассчитаны на множественность интерпретаций, и к изложенной выше следует относиться лишь как к одной из возможных.

К сожалению, большинство обращающихся к "Прогулкам с Пушкиным" никак не учитывают постмодернистскую природу книги Абрама Терца и судят "Прогулки" в основном как некое странное литературоведческое исследование. Во всяком случае взгляд доминировал при обсуждении произведения редколлегий журнала "Вопросы литературы" совместно с Пушкинской комиссией Института мировой литературы в 1990 г. Стенограмма обсуждения, опубликованная в журнале "Вопросы литературы" [309], оставляет впечатление, что дверь-текст пытаются открыть совсем неподходящим ключом. Отсюда суждения,

что "Прогулки" — это "критика ради критики" ("чистая критика"), особый вариант лагерно-уголовного "творчества", пушкинский союз "среднего" с "подлым", сращивание "нового правого" авторитаризма и "нового левого" революционизма, род литературоведческой хлестаковщины, книга, которая учит лукаво мыслить. Вместе с тем в разбросанном виде в выступлениях участников дискуссии, по крайней мере некоторых из них, зафиксированы существенные признаки постмодернистской поэтики, которые нашли воплощение в данном произведении. В своей совокупности эти наблюдения дают своеобразный набросок "портрета" нового для русской литературы явления, еще по-настоящему не узнанного в лицо.

* "Наверное, самым печальным открытием в этой истории было то, что российские люди немного разучились читать" [347, с. 159].

105

Так, Сергей Бочаров заслугой Абрама Терца считает внимание к теме **случая, вариативности, гипотетичности** бытия, развернутой как философская тема Пушкина.

Ирина Роднянская призывает учитывать особенности творческого метода Терца в "Прогулках с Пушкиным", поясняя: "...суть книги, ее "весть" возникает из диалектики множественных переходов от "высокого" к "низкому" и обратно (в свободе которых автор подражает пусть и несколько "терцизированной", но все же сущему Пушкину)" [309, с. 90]. Метод Терца, согласно Роднянской, — метод "совпадения противоположностей и текущего их взаимоперехода" [309, с. 90]. Поэтому у него **двоятся определения, нет окончательных оценок, все подвижно, диалектично.**

Алла Марченко отмечает **двойственную природу жанра**, в котором создана книга Терца, **соединяющая в себе литературоведческое исследование и художественное произведение**, призывает к целостному его восприятию, без чего по-настоящему понять "Прогулки с Пушкиным" невозможно. Критик обращает внимание на то обстоятельство, что под **обложкой "Прогулок" встретились как бы три Пушкина: Пушкин, существующий в сознании непросвещенной массы, Пушкин, существующий в сознании подготовленного читателя, и Пушкин, существующий в сознании поэта (художника слова), вступающие между собой в тесные отношения.** Это во многом и предопределило новизну подхода к изображению личности Пушкина.

Юрий Манн акцентирует **деканонизирующий характер работы Терца над образом Пушкина**, касается некоторых принципов деканонизации и таких особенностей поэтики "Прогулок", как остранение, эпатаж, карнавализация, использование псевдонима-маски "Абрам Терц", направляет взгляд к тому, что за маской.

Игорь Золотусский также предлагает не забывать **о роли литературной маски**, используемой автором, о входящем в повествование **элементе отстранения, игры, театральности**: "Эта игра имен серьезнее, чем кажется: в ней есть целомудрие, оправдывающее фамильярность текста" [309, с. 108].

Валентин Непомнящий отдает дань талантливости написанной Терцем книги, но **понимание искусства как самозаконной Игры**, природа которой — Стихия, не приемлет. Не удовлетворяет Непомнящего и та роль, которая отводится игре самим Терцем: "Книга существует по этим законам, она тоже — игра; в данном случае представление. Автор играет в эту книгу, играет в Абрама Терца, играет в прогулки, играет в Пушкина" [309, с. 147].

По мысли Александра Архангельского, вся книга построена на последовательном **преодолении теории "служебности" культуры — в пользу теории ее "самоценности"**.

106

Петр Вайль и Александр Генис характеризуют Терца как **противника любой идеологии, любой гегемонии, мудреца, киника и скептика: для него самое подходящее место жительства — искусство, по законам которого он не только творит, но и существует.**

Терц-Синявский сделал "пародию из своего имени, мистерию из своей профессии ... философский диалог из своей жизни" [309, с. 123]. От фантастического реализма, который писатель скрестил с "документализмом" литературоведения, он пришел к созданию новых жанров, созданию литературы нового типа вообще.

В 1991 г. в печати появляется статья Леонида Баткина "Синявский, Пушкин — и мы", в которой дается наиболее развернутый (на сегодняшний день) анализ "Прогулок с Пушкиным".

Интерпретация Леонида Баткина*

Это в высшей степени внутренне свободная (и потому очень пушкинская) книга. Она свободна от всех видов идеологического приспособления и укорачивания Пушкина. Читая Пушкина, Синявский, как булгаковская Маргарита, намазавшись чудодейственной мазью, взвизгивает нагишом над крышей, готов кричать, как она: "Свободен! Свободен!" Слово в гоголевской "Страшной мести", земля становится видна во все стороны до последних пределов; все слова, приподнятые ли, бытовые ли, литературоведческие, грубые, принадлежат единому, не разорванному и не иерархизированному языку и сознанию. Просторечная и грубая откровенность смягчается благодаря рафинированному характеру книги и сама смягчает, уравнивает эстетизм, который мог бы показаться чрезмерным. "Прогулки" рассчитаны, конечно, на артистизм читателя. Для читателя иного склада они малодоступны.

Нельзя сказать, что Синявский предложил новую концепцию пушкинского творчества. Автор всей душой доверился мнению, которое с похвалой или с осуждением твердили о поэте полтора года. О том, что Пушкин — художник с головы до пят, можно сказать, чистейшее воплощение искусства, сама поэзия и ничего более. Почему Синявский ограничился столь избитой идеей? Да просто потому, что она верна.

Пушкин в "Прогулках" редко не разорван на "прозрения" и "падения", на пресловутый Дух и бытовое существование, на художника и "мыслителя", на важное и пустяки, на "стороны" и "этапы". Все важно в загадке Пушкина, и нет пустяков, не имеющих к ней сокровенного отношения.

Традиционная, в сущности, концепция проведена через изгибы и повороты, на каждой странице и чуть ли не в каждом абзаце ее встряхивающие и неузнаваемо освежающие. С каждой страницей проза Синявского становится все гуще и гуще. "Прогулки" написаны в

* СМ.: *Баткин Л.* Синявский, Пушкин — и мы // Октябрь. 1991. № 1.

107

СВОБОДЕ, человеческой свободе жить, пусть не так, как хочется, пусть в тисках судьбы, но именно судьбы, а не просто "обстоятельств"... Свобода художника, художническая воля и доля предстают как самое концентрированное выражение человеческой свободы вообще.

Синявский исходит из поэтики Пушкина, ею же и заканчивает. Но внутри этой бесконечной спирали — "Пушкин в жизни", контрасты и переходы от поэта к человеку в нем, от человека к поэту в нем, к художественному жесту, к поведению в поэзии.

Пересечения смыслов — вот композиция и вот метод работы Синявского. Жанр "Прогулок", их развязная (т. е. развязанная: просторечная, фамильярная, застенчивая, грубовато-ласковая, элегантная, патетическая) интонация, внешняя необязательность любого замечания дают цельность взгляда, высвобождение из любых шор, как и ощущение недостигаемости, непостижимости, незавершенности Пушкина. Это написано не по законам ученого или просто последовательного и расчлененного рассуждения, а по законам... хорошей прозы? Да, блестящей культурнейшей прозы. Логика мысли в ней — **музыкальна**. Проза Синявского в "Прогулках" все же есть именно литературоведение, притом очень серьезное, хотя его литературоведение есть лирическая проза. Он прогуливается с Пушкиным вдоль этой жанровой межи. Тексты Пушкина — вот необходимый тормоз, зажигание, коробка скоростей — все, кроме педали для газа и маршрута. Случается, Абрама Терца заносит. Но у читателя своя голова на плечах. Возьмет в руки томик Пушкина, задумается. Уж что-что, а поводы задуматься Синявский предоставляет щедро.

Несмотря на множество интересных наблюдений, Леонид Баткин, подобно Александру Солженицыну, использует номинацию "Синявский", а не "Абрам Терц", оставив весьма важный аспект "Прогулок" без внимания. В том же 1991 г. появляется статья Вадима Линецкого "Абрам Терц: лицо на мишени", посвященная как раз этому, обойденному Баткиным, аспекту.

Интерпретация Вадима Линецкого*

По ряду фундаментальных причин русскому сознанию трудно примириться с тем, что все свойственное Терцу вовсе не характерно для Синявского, который скорее полная противоположность своего двойника. Образ Абрама Терца является самостоятельным фактом литературы. Но это "раздвоение" личности, как говорит сам Синявский, — не вопрос индивидуальной психологии, а скорее проблема художественного стиля, которого придерживается Абрам Терц, — сти-

СМ.: *Линецкий В.* Абрам Терц: лицо на мишени // Нева. 1991. № 4.

108

ля иронического, утрированного, с фантазиями и гротеском. Наречен "двойник" так, чтобы было "интереснее и смешнее". От того, признаем ли мы Абрама Терца простым псевдонимом или маской, — зависит многое. Если псевдоним "не меняет логической формы, но на нее водружает новую форму" (Г. Шпет), то литературная маска, будучи сама по себе "поэтической формой" (Г. Шпет), требующей соответствующего восприятия, создает принципиально новый контакт повествователя с читателем. Абрам Терц и есть такая маска, потребность в которой давно давала себя знать в русской литературе. Был у нас, разумеется, Козьма Прутков. Но для создания этой единственной в своем роде маски потребовались соединенные усилия трех литераторов. Нужда в полноценной литературной маске особенно остро ощущалась писателями, чье творчество так или иначе шло вразрез с главным направлением русской литературы.

Для русской культуры характерно настороженное отношение к маске (влияние византийской традиции в противовес католической). Иное дело — культура советская, сама по себе являющаяся онтологической фикцией, окаменевшей в грандиозных формах соцреализма, производящая впечатление застывшей маски, карикатуры на культуру русскую. Маска и в ней станет элементом чужеродным, но уже не семантически, а функционально: в контексте советской культуры маска будет означать привнесение в регламентированный, не подлежащий изменениям порядок начала движения, игры и в этой своей функции соотносится с традицией юродства. "Разногласия" с реализмом социалистической эпохи вели Синявского к реабилитации старого героя, но, чтобы вырваться из замкнутого круга, роль "лишнего человека" взяла на себя маска. Абрам Терц — звучит, конечно, шокирующе. Шокирует то, что в роли русского писателя выступил бродяга, вор, преступник, полуфольклорный персонаж — одесский жулик Абрашка Терц. Тем самым подчеркивалось, что автор — аутсайдер, отщепенец, изгой. Перевоплощение Синявского в Терца сопоставимо с эстетическим эпатажем польских "каскадеров литературы" Анджея Бурсы, Марека Хласко, Эдварда Стахура. Абрам Терц — первый каскадер русской литературы.

Не следует ли, однако, из сказанного, что Абрам Терц — это как бы лучшее "я" Синявского? Один из смыслов маски в том и состоит, чтобы сделать невозможным окончательный однозначный ответ на этот вопрос, а тем самым напомнить о невозможности ухватить рациональной дефиницией иррациональную многомерность искусства.

>>□

Развивает и углубляет интерпретации Баткина и Линецкого, дает собственную трактовку феномена Абрама

Интерпретация Евгения Голлербаха*

Литературная маска, используемая Синявским, до определенного момента была мерой безопасности. Она синтезировала в себе не только обе ипостаси Синявского, но вобрала также отдельные черты личности жены писателя — Марии Розановой (во всяком случае — присущего ей естественного языка). "От себя" же Синявский привнес тесное взаимодействие со всем контекстом мировой культуры. Маска автора-персонажа помогла Синявскому выразить те стороны своей индивидуальности, которые он, вероятно, не решился бы выразить ни в какой другой форме. Синявский эмоционален и иррационален, он весь — сплошное воплощение творческого начала. Его философствования чаще всего наивны, а порой обескураживающе нелепы, но зато его рефлексия, его бесконечные самокопания, переживания, его творческие пульсации — все это выдает натуру художественно неординарную, обладающую несомненными креативными потенциями и тем интересную нам. Творчество для Терца-Синявского — самовыражение. И даже когда Синявский пишет о Пушкине, Гоголе, Розанове, Ремизове, в них, как в зеркалах, писатель рассматривает самого себя. Эстетическая программа Терца-Синявского несет отпечаток воззрений Оскара Уайльда. Но Терц-Синявский не придает своим взглядам характер системы, так как считает, что любая система противна духу творчества, а любое доктринерство — противник свободы. Литература, возникшая после появления Терца, существенно отличается от того, что было до него, — и преобразил ее все-таки Терц. Его проза — великолепный образец русского искусства для искусства, эталонная мерка для современной "чистой литературы"^{**}.

>> □

Первым на постмодернистскую ориентацию творчества Синявского начиная с "Прогулок с Пушкиным" указал Александр Генис в статье "Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма" (1994).

Интерпретация Александра Гениса^{***}

Синявский стоял у истоков русского постмодернизма. Он опровергал модернистскую концепцию соцреализма, намертво связывающую искусство с жизнью и требующую преобразования мира по художественному проекту. Синявский преобразовал не мир, а себя. Собственным примером он указал путь трансформации человека в

СМ.: *Голлербах Е.* Прогулки с Терцем // Звезда. 1993. № 7.

^{**} В 1993 г. Евгений Голлербах издает посвященную Терцу книгу "Трепетный провокатор", расцененную рецензентом "Нового литературного обозрения" (1994, № 9) как оскорбительную для писателя.

^{***} СМ.: *Генис А.* Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма // Нов. лит. обозрение. 1994. № 7.

писателя. Вставив себя в текст, он создал соблазнительный прецедент для иного освоения художественной реальности. Главное произведение Синявского — Абрам Терц, возникший в результате раздвоения авторской личности. Абрам Терц — не автор-персонаж, а собственно автор, человек-цитата. Он нужен Синявскому, чтобы избежать прямого слова. Текст, принадлежащий "другому", может рассматриваться как большая, размером с целую книгу цитата. Для Синявского важно взять текст в рамку, жестко отграничить жизнь от искусства.

Искусство в космогонии Синявского — источник жизни, первичный импульс энергии, который порождает мир; смысл искусства — в "воспоминании", в возвращении назад, к своему истоку. Метод писателя может быть охарактеризован как своего рода археология или палеонтология искусства: реконструкция целого по дошедшим до нас останкам.

Синявскому близка философия недеяния, пассивной восприимчивости, отказа от самого себя в пользу текста. Это условие погружения в искусство. По этой же причине Синявский — интуитивист. Он меняет напряжение авторской воли на свободный произвол стихов и стихий, отнимает у писателя привычное место в культурной иерархии, отказывает ему в авторстве. Если символ веры постмодерниста — кавычка, цитата, то Синявский цитирует не содержание и не форму прошлых произведений, а самую ткань, основу словесности: он ведет читателя против течения реки к ее истоку, как алхимик, занят изготовлением чистого, без примесей, искусства, которое обладает чудесным свойством — уничтожить границу между материальным и духовным, между словом и делом. Современная русская литература во многом развивается в том русле, которое прокладывал Абрам Терц.

>> □

При всей ее оригинальности интерпретацию Гениса также неправомерно рассматривать как бесспорную и "окончательную". Образ Абрама Терца, возникающий благодаря использованию авторской маски, имеет и внутритекстовый характер (в этом качестве он выступает как автор-персонаж "Прогулок"), и межтекстовый (в этом качестве он объединяет все литературные произведения писателя и ряд его литературно-критических работ, давая ключ к их восприятию), и вне-текстовый (в этом качестве он выходит в сферу концептуализма).

Не будет иметь "директивного", "окончательного" характера ни одна из тех интерпретаций "Прогулок с Пушкиным", которые, надо думать, появятся в будущем. Познание заключенной в произведении художественной истины, ветвящейся по всем направлениям, отсылающей к бесчисленным "следам" в пространстве культуры, вступающей во взаимодействие с личным "тезаурусом" исследователя, не может быть завершено принципиально. Потому и заканчиваться любая интерпретация должна не точкой, а знаком стремления к бесконечности (>>00).

Принцип множественности интерпретаций реализует плюралистический подход к явлениям литературы и искусства. Помимо всего прочего, он служит литературе защитой от диктаторских замашек критики, ставит ее на место, лишая абсолютистских претензий. И хотя вряд ли место критики в лакейской, как утверждает Виктор Ерофеев (см.: [143])*; он, безусловно, прав, вскрывая карательную по отношению к литературе роль, которую часто играла российская критика, в годы советской власти нередко становившаяся средством травли и расправы с писателями. Постмодернистская интерпретация, предполагающая дешифровку художественного кода, использованного в произведении, переориентирует с критики-"судебного разбирательства" на критику-сотворчество, в чем-то "продолжающую" произведение. И именно Абрам Терц давал пример сближения литературы и литературной критики, на которую распространялись принципы "поэтического мышления".

"Прогулки с Пушкиным" отмечены многими приметам "постмодернистской чувствительности", втягивают читателя в творческое чтение на правах "соавтора".

>>□□|n

Параллельно с Терцем и некоторые другие представители неофициальной русской литературы двигались в направлении, которое привело их к постмодернизму. Каждый из них самостоятельно, на свой страх и риск, прокладывал новую дорогу в литературе, как бы кончиками нервов улавливая дух раскрепощения, плюрализма, которым повеяло в мире. Многообразные настроения, определявшие атмосферу художественной жизни Москвы и Ленинграда, при преимущественной ориентации на андерграунд с его свободой, самиздатом, культурными интересами, новые тенденции не только в литературе, но и в живописи, скульптуре, архитектуре, театре, киноискусстве — все это кожей впитывали по-разному начинавшие писатели, чутко ощущавшие и иное: несокрушенную власть тоталитарности в жизни и умах людей, запрет на мышление и свободное творчество, ложь официальной пропаганды, духовную оскотченность народа.

Показательно, что у истоков русского литературного постмодернизма стоят, может быть, самые культурные, самые эрудированные писатели послесталинского поколения, помешанные на литературе и искусстве, воспринимавшие исходящие от них токи как импульс для собственного творчества. В мире культуры они видели тот "земной рай", которого не обнаруживали в реальной действительности. Здесь царили свобода, талант, многоцветье спектров духовного бытия. Художественный метод познания жизни и самих себя представлялся им

* Хотя бы уже потому, что многие постмодернистские писатели одновременно выступают и как литературные критики.

более объективным, точным, глубоким, нежели другие известные методы. Оптическое стекло культуры оказывалось не искажающей мир, а раскрывающей его подлинные черты призмой, позволяющей определить, в какой точке развития человеческой цивилизации находится советское общество, постичь степень собственной приобщенности к духовным накоплениям веков. Творчество новых форм культуры из "запасов" старой, нередко погребенных в тайниках спецхранов, а иногда отсутствовавших и там, добываемых по самым невероятным каналам, с риском испортить себе жизнь, было и средством спасения культуры, насыщения культурой духовных пор общества. Сопряжение классических текстов с "текстом" самой жизни, языка высокой литературы с языком официальной и низовой культуры давало непредсказуемый эффект.

В русской культуре начинают рушиться перегородки, ведется переконструирующая творческая работа, складываются новые эстетические представления. И хотя на поверхности все остается неизменным, незыблемым, возникает первая волна будущего культурного взрыва. Сам момент **перехода** от литературы традиционного типа к литературе, обретающей постмодернистскую ориентацию, отразил роман Андрея Битова "Пушкинский дом". В нем автор как бы подводил итог целого периода развития русской литературы, связанный с утверждением в ней реализма, "экстерном" проходил школу модернизма, нащупывал новые возможности художественного постижения мира. Гнала писателя вперед "энергия предвосхищения".

Классика в постмодернистской системе координат: "Пушкинский дом"

Андрея Битова

Битов Андрей Георгиевич (р. 1937) — прозаик, эссеист, публицист, киносценарист, поэт, автор статей, посвященных проблемам литературы и искусства. Начинает творческую деятельность как поэт в период "оттепели". Посещает литобъединение Ленинградского горного института (руководитель — Г. Семенов). Знакомится с такими же молодыми представителями самых разнообразных литературных групп — от "абсолютных авангардистов" до "почвенников" Осознает, что его призвание — проза. В 1960 г. посещает литобъединение под руководством М. Слонимского, с этого же года начинает печататься (альманах "Молодой Ленинград"). В 1963 г. издает первый сборник рассказов "Большой шар". Учится на Высших сценарных курсах в Москве, где в дальнейшем и живет.

После свертывания "оттепели" Битов занимает позицию легальной оппозиции, эволюционирует в направлении к неявно диссидентской. Поэтому не все его произведения оказались "проходимыми". Свою главную книгу — роман "Пушкинский дом" (1964-1971; нов. ред. - 1978, 1990) на родине писателю удалось издать только с годы гласности.

Через год после завершения романа Битов становится аспирантом Института мировой

литературы, печатает статьи о Пушкине, проблемах художественного творчества. На протяжении 60—70-х гг. выходят книги его прозы "Дачная местность" (1967), "Аптекарский остров" (1968), "Образ жизни" (1972), "Дни человека" (1976) и другие, которые привлекли внимание тонким психологическим анализом внутреннего мира человека. Обращается Битов также к эссеистике

("Одно страна", 1961; "Путешествие к другу детства", 1963—1964; "Уроки Армении", 1967-1968; "Колесо", 1969-1970, "Азарт" (1971—1972) и др.); используя форму путевых записей, репортажа, воспоминаний, очерка, раскрывает свои взгляды на различные явления жизни, выявляет отношения человека и природы.

Принадлежность к числу "подписантов", издание за границей "Пушкинского дома", участие в 1979 г. в литературном альманахе "Метрополь" почти на десять лет закрывают Битову дорогу в печать. В 1986 г. изданы его "Книга путешествий", "Статьи из романа", в 1987 г. — роман "Пушкинский дом", в 1990 г. — в полном виде роман "Улетающий Монах" (1961—1972). В поисках новых художественных форм Битов пишет роман "Преподаватель симметрии" (1987), имитируя перевод с английского, создает речь условно-русскую. По этому же пути идет писатель в романе "Что-то с любовью..." (1996).

На протяжении многих лет Битов работает над постмодернистским "романом-странствием" "Оглашенные" (изд. 1995), куда входят повести "Птицы, или Оглашение человека" (1971—1975), "Человек в пейзаже" (1988), роман "Ожидание обезьян" (1993). Наиболее интересует позднего Битова сфера духовной жизни, экология природы и культуры. Интервью и выступления по вопросам литературы и искусства собраны в книге его публицистики "Мы проснулись в незнакомой стране" (1991).

Битов — автор киносценария "Заповедник" (1964, 1972), снимался в кинофильме С. Соловьева "Чужая белая и рябой" с 1991 г. — президент Русского Пен-клуба.

114

Непосредственным толчком к созданию романа "Пушкинский дом" явилось отчаяние, вызванное свертыванием "оттепели", нарастанием удушья и репрессий. В 1964 г. Битов присутствовал в зале районного суда, где творилась расправа над Иосифом Бродским, первым из писателей осужденным за свое творчество, стоило только пасть Хрущеву. Той же осенью Битов садится за "Пушкинский дом" (1964—1971). "Было ли это как-то связано, может быть, подсознательно, с судом над Бродским? Не знаю. Но было ощущение законченности эпохи, какой-то грани", — вспоминает писатель [52, с. 14]. "Пушкинский дом" стал и отчетом о смерти "оттепели", и формой сопротивления воспрянувшему варварству, с новой силой обрушившемуся на культуру, и романом самовоспитания, в процессе работы над которым писатель преображал архитектуру собственной души, искал для нее новое эстетическое тело.

"Каждое новое время и каждый новый материал говорят на своем языке и диктуют параметры новой книги: вгонять же новое время и новый материал в параметры когда-то сложившихся манер и навыков! есть насилие над реальностью и искажение ее" [52, с. 34], — сознавая это, Битов попытался преодолеть возобладавшую в советской литературе инерцию традиционализма. Отнюдь не отбрасывая классическое наследие, напротив, как никто активно обращаясь к нему в романе, писатель вместе с тем использует новые способы его творческого преображения. Русская классика, представленная в виде многообразных цитации, становится неотъемлемым и чрезвычайно значимым компонентом битовского текста. Если у Абрама Терца возникает сам образ пушкинской поэзии, то Битов создает как бы "периодическую систему элементов" русской классики, имеющих характер культурных кодов и играющих роль "реактива" при взаимодействии с элементами современной действительности. Культурные коды подвергаются перекодированию, культурные знаки словно наполняются свежей кровью, отсылают к множественности стоящих за ними смыслов.

«"Пушкинский дом" весь написан как антиучебник русской литературы», — шутит писатель [52, с. 62]. И действительно, классика в романе не абстракция, существующая сама по себе, в то время как жизнь идет сама по себе, не бесконечно удаленное от нас "вчера", тогда как мы живем "сегодня". Классика в "Пушкинском доме" вовлечена в повествование о настоящем, это тот "магический кристалл", сквозь который можно увидеть вещи в истинном свете. Но с самого этого "магического кристалла", считает Битов, необходимо удалить мутные отпечатки пальцев, затрудняющие видение. Вот почему автор "антиучебника" выступает в книге не только как литератор, но и как литературный критик и даже как культуролог, используя три этих языка культуры как равноправные.

Выход за границы литературы в сферу литературоведения, расширяющуюся до сферы культурологии, призван был раздвинуть вре-

115

менные и пространственные рамки произведения, дабы взглянуть на современную эпоху "со стороны", оценить ее более беспристрастно, включить в общую панораму культуристорического движения России.

Роман приобрел многомерность, чрезвычайную интеллектуальную плотность, открытость. В нем переплетается множество художественных кодов, культурных знаков, "следов", отсылающих к пространству культуры. В то же время в произведении задействована категория вариативности, предполагающая множественность интерпретаций

текста.

Законченный в 1971 г.*; роман "Пушкинский дом" в 1973 г. вышел в самиздате и в том же году был напечатан за границей в журнале "Грани" (№ 103). Его "первоописателем" оказался Юрий Карабчиевский, прочитавший произведение еще в раздобытой им машинописной копии и подготовивший для публикации в "Гранях" статью "Точка боли"**. Из заграничной публикации были, однако, устранены критические суждения, ибо критиковать запрещенную книгу Карабчиевский считал неэтичным. Изъятый фрагмент он передал Битову, и благодаря этому мы имеем сегодня возможность с ним ознакомиться. Статья Карабчиевского дает отчетливое представление о том, за что ценили "Пушкинский дом" в неофициальной культуре и что в этой книге смущало, вызывало недоумение и даже неприятие. Карабчиевский рассматривает роман Битова как произведение, продолжающее традиции психологической прозы XIX—XX вв., с позиций реализма его и характеризует.

Интерпретация Юрия Карабчиевского***

Битов — писатель, остро чувствующий всю смысловую многоплановость языка. Он способен создавать как бы живые человеческие фигуры. Подлинное открытие Битова — образ центрального героя романа "Пушкинский дом" Левы Одоевцева.

Лева вполне соответствует тому классическому определению "типического героя в типических обстоятельствах", над которым так часто иронизирует Битов. Битовский персонаж во всем верен оригиналу, с которого "списан": это несвободный советский человек, нау-

* К столетию первой публикации романа Ф. Достоевского "Бесы", как иронизирует Битов ("Бесы" были впервые напечатаны в журнале "Русский вестник", 1871, № 1, 2, 4, 7, 9—11 и 1872, № 11, 12). Однако работа над комментариями к "Пушкинскому дому" продолжалась до 1978 г. В этом же году книга вышла в США. На родине "Пушкинский дом" был издан в урезанно-искаленном виде под названием "Молодой Одоевцев, герой романа" в 1971 г., в полном виде — в 1987 г. в "Новом мире" (№ 10—12). В связи с выходом первого в СССР отдельного издания книги (1990) автор добавил послесловие, большую часть которого занимают "обрезки" 1971 г., не попавшие тогда в роман.

** В сокращенном автором виде включена в книгу Ю. Карабчиевского "Улица Мандельштама" (США, 1989), в полном виде напечатана в "Новом мире" (1993, № 10) в рубрике "Юрий Карабчиевский. Филологическая проза".

*** См.: *Карабчиевский Ю.* Точка боли // Нов. мир. 1993. № 10.

116

жившийся уместаться в границах дозволенного, уже их, кажется, и не замечая. Многие в его натуре искажено, побуждают совершать безнравственные поступки. Но совесть не окончательно заглохла в герое. Тема совести главная в романе вообще, в чем выявляет себя тесная связь с традицией русской классической литературы. Характерная черта повествования — бессобытийность, оформляемая как фабула ощущений, восприятий, пониманий — фабула чувства в широком смысле слова. Вместе с тем писатель расшатывает структуру романа за счет наслаивания на условную художественную плоть мощного автолитературоведения, дереализации воссозданной в нем реальности, что особенно заметно при чтении второго и третьего разделов. Нарушение границ условности приводит к утрате доверия читателя к прочитанному. Мы взялись читать художественное **произведение**, даже подзаголовок прочли на титульном листе: "роман", — и не надо нам каждый раз напоминать, что это не телефонная книга. Этим своим настойчивым напоминанием — того не было, этого не было — автор, против собственного желания, дает неограниченную и такую ненужную нам свободу выбора, и поскольку голод наш в основном уже утолен, то мы и начинаем привередничать, откладывая в сторону куски похуже. В полный ужас приводит приложение к третьему разделу, продолжение повествования и после того, как развязка уже произошла. В противоестественной реанимации повествования и после финала — ошибка Битова.

Хотя Карабчиевский оговаривается, что у такого крупного писателя, как Битов, интересны не только удаchi, но и неудачные моменты, чувствуется, что критик не вполне понимает в этот раз столь ценимого им автора. Бросается в глаза, что Карабчиевский отвергает в романе именно то, что выводит "Пушкинский дом" за рамки реализма. С другой стороны, представитель второго поколения русских постмодернистов, Виктор Ерофеев, прочитавший роман Битова впервые еще в издании "Ардиса", не признает его вполне постмодернистским.

Интерпретация Виктора Ерофеева*

"Пушкинский дом" — памятник шестидесятичеству, возведенный блистательным "шестидесятником", не его идеологом, не его критиком, а его свободно мыслящим современником. При всей подлинности воссозданной писателем картины, мастерстве лепки образов, смелости мысли, способной преодолевать либеральные стереотипы, слабость авторской концепции — в недостаточно радикальном переосмыслении художественного опыта прошлого, в большей степени

* См.: *Ерофеев Вик.* Памятник прошедшему времени. Андрей Битов. Пушкинский дом: Роман // Октябрь. 1988. № 6.

117

привязывающем к традиции, нежели отрывающем от нее. Битов первым или одним из первых в современной русской прозе заговорил о слабости человека, о его душевных пределах, эмоциональном "оледенении". Но Битов слишком рационален: во всем, начиная от архитектоники романа и кончая

заданностью характеров героев, проступает диктатура авторитарного ума, что сказывается прежде всего в отношении писателя к слову: оно не значит больше, чем ему определено по заданию. Смущают и литературоведческие неточности и промахи. "Пушкинский дом" — скорее талантливо выполненный памятник самому психологическому роману, нежели прорыв в новое измерение искусства.

Упреки Виктора Ерофеева, как нам кажется, имеют нормативный характер. Он выступает как представитель иной разновидности постмодернизма, принципам которой Битов следовать не обязан. Разнообразие типов постмодернизма — плюс, а не минус для русской литературы.

После публикации "Пушкинского дома" на родине к восприятию его как произведения постмодернистского, требующего постмодернистских же критериев прочтения, подходили постепенно. Но, хотя постмодернистская принадлежность романа не обозначалась, она тем не менее проступала сквозь те трактовки "Пушкинского дома", которые давали литературные критики различных направлений.

Интерпретация Виктора Чалмаева*

Битов — наследник "профессорско-университетской культуры", один из лидеров современной интеллектуальной прозы. Его "Пушкинскому дому" присущ сложно организованный музыкальный ритм, наращивание, скрещивание, разбегание ведущих тем-мотивов, появление "пауз" — статей Левы Одоевцева, рукописей из семейного архива. Но Битов несколько злоупотребляет моментами одержимости культурой, гипертрофией книжности в своем герое, отчего порой в романе просто "душно". Писатель, будто заимствуя нечто из опыта модернизма, говорит нам: мир в романе стал ... текстом, не ищите чего-то вне текста, единственная реальность — это жизнь текста. Главного героя романа можно уподобить "глубокоуважаемому шкафу", набитому книгами и рукописями, своего рода медиуму, через которого говорит библиотека.

Чалмаев не скрывает, что семиотический взгляд на художественное произведение ему чужд, тем не менее он оценивает роман скорее положительно.

* СМ.: *Чалмаев В.* Испытание надежд... Перестройка и духовно-нравственная ориентация современной прозы // Москва. 1988. № 4.

118

Интерпретация Владимира Новикова*

Важнейшая особенность "Пушкинского дома" — интертекстуальность. Здесь цитата на цитате сидит и цитатой погоняет. В романе использовано множество литературных источников, классика расширяет пространство жизни обыденной. Под знаком Пушкина рассматривает Битов современного русского интеллигента — "бедного всадника" перед лицом жизни-рока. Лева Одоевцев — скромный филолог, ищущий в пушкинских текстах новые, не замеченные прежде кристаллы разума и добра. Это нормальный человек, не лучше и не хуже других, заслуживающий нормального же отношения. Главному герою противопоставит "мелкий бес" Митишатьев. Для него растение других — средство компенсации собственной неполноценности. Нигде не взять Митишатьеву того, чем при всех своих недостатках и при всей своей инфантильности наделен Лева, — внутренней свободы. Внутренняя же свобода — это и есть та тайная свобода, о которой писал Пушкин.

К статьям из "Пушкинского дома" как к специальному предмету исследования обратился Андрей Немзер.

Интерпретация Андрея Немзера**

В "Пушкинском доме" предпринята попытка создания свободного романа по типу "Евгения Онегина" Пушкина. Параллель с пушкинским произведением можно обнаружить уже в потребности продлить книгу после слова "конец", оставив ее финал открытым. Аура "Пушкинского дома" окутывает и критические статьи Битова. Горьковато начинается "Предположение жить" — битовское "воспоминание" о Пушкине. Горечь сохранится до конца. Горечь оставленности. Горечь от недостижимости идеала. Горечь оттого, что, пытаясь "вспомнить" Пушкина, мы все чаще вспоминаем себя.

Литературно-критические работы Битова — не научные исследования, а форма художественного творчества. Все это пусть и высокая, но игра. Более того, думается, что и ведет ее Битов для того, чтобы опровергнуть возможность существования самой литературоведческой науки. Возможно, по этой причине героем романа стал филолог, научными штудиями маскирующий "полого" (Элиот) человека в себе. Напрашивается параллель междулевой Одоевцевым Битова и Алексеем Семеновым, героем поэмы "Однофамилец" Чухонцева.

При всей любви Битова к Пушкину, его праве писать так, как считает нужным, существует искушение, которое несет в себе представление о жизни как романе и романе как жизни. И все-таки следует

* СМ.: *Новиков В.* Тайная свобода // Знамя. 1988. № 3.

** СМ.: *Немзер А.* В поисках жизни: Андрей Битов. Статьи из романа. М.: Сов. писатель, 1986 // Урал. 1988. № 9.

119

принять предложенные автором "Пушкинского дома" правила игры. Пишешь-пишешь рецензию да вдруг и ловишь себя на мысли: а если все твои соображения уже предусмотрены Битовым, если все это лишь "версия и вариант" к его сюжету...

Интерпретация Марка Липовецкого*

Роман Битова посвящен феномену симуляции реальности. Симуляция реальности предстает как закон тоталитарной эпохи. Она есть следствие **незамечания катастрофы** и существования так, как будто ничего не произошло. Чистый образец новой человеческой породы, выведенной в результате тотальной симуляции, — Митишатъев. Это истинный гений симуляции, ни к каким другим формам бытия попросту не способный. Сходство с Митишатъевым в какой-то момент обнаруживают фактически все персонажи романа. Лева Одоевцев, в отличие от многих, видит симулятивную природу действительности и понимает, сколь опасно появление своего и подлинного на фоне всеобщей симуляции. С точки зрения деда, Модеста Платоновича Одоевцева, Лева представляет симулятивную реальность, с точки зрения Митишатъева он вызывающе аристократичен своей причастностью к подлинной реальности культуры. В этой "двойной кодировке" секрет образа Левы.

Симуляцией оборачивается и контакт с классической традицией. Момент повторения (цитирования), реализованный как через систему заглавий, эпиграфов и т. п., так и через постоянные акцентированные сопряжения героев романа с устойчивыми художественно-поведенческими моделями ("лишним человеком", "бедным Евгением", "героем нашего времени", "мелким бесом" и "бесами", "романтической любовью" и ситуацией "дуэли"), выявляет глубочайшие расхождения, деформации, стирающие предыдущий смысл. Все то, что внутри классического контекста подлинно, в "современности" оказывается симуляцией. Настоящее время романа есть единственная реальность, обладающая свойством подлинности вопреки симулякрам истории, повседневности, социальной и индивидуальной психологии, культурной традиции наконец. Попытка "средствами самой литературы ...**ВОСКРЕСИТЬ** жизнь" (Д. М. Сегал) оборачивается трагикомическим фиаско. Выясняется, что выйти из порочного круга симулякров не к у д а...

На четвертьвековой юбилей "Пушкинского дома" откликнулся Вячеслав Курицын.

* См.: *Липовецкий М.* Разгром музея: Поэтика романа А. Битова "Пушкинский дом" // Нов. лит. обозрение. 1995. № 11.

120

Интерпретация Вячеслава Курицына*

Миф о великой русской литературе способствовал ее превращению в музей: вещь состоялась, обрела смысл, смысл закончился, произошел, завершен, закрыт, понят (или концептуализирован как непо-знаваемый).

Лева — хранитель концепта музея. Лева ЗНАЕТ, какие чувства должно переживать, не пережив их в опыте, ибо он способен мыслить смысл как готовый и где-то существующий: словно его можно брать и пользоваться.

"Разгром музея", существующего в Левином сознании, начинается со встречи с дедом. Дед живет не существующими, а текущими смыслами. Образ деда отчасти "наваян" судьбой Бахтина, а Бахтин как раз отрицал закрытые смыслы. Другой мощный сюжет, размывающий представление о законченных смыслах, — история Левиных любовей, уроки того, что отношения не "существуют", а всегда определяются здесь-и-сейчас.

"Музейные позиции" Лева сдает неохотно. В деле превращения мертвого музея в живой, закрытого смысла в открытый, завершенности в принципиальную незавершенность Битов преуспел больше своего героя. Во-1, структура романа принципиально разомкнута в самые разные стороны. Пример рассовмещения — история "души" (первая часть) и история "тела" (вторая часть), два повествования об одном и том же времени, которые ухитряются практически не пересекаться. Далее — вариативность повествования, большое количество версий сюжета. Далее — неопределенность границ романа: отдельно существует комментарий, отдельно выходила книга "Статьи из романа" (где наряду со статьями "из романа" были статьи, к нему отношения не имеющие), масса вставных текстов, наконец, концептуализация открытости структуры. Во-2, Битов отказывается от завершающей авторской позиции. Книгу написало очень много людей. В ней есть рассказы дяди Диккенса и эссе деда. Цитаты из словаря Даля и газеты. Статья Левы о трех поэтах. Да и у основного текста романа и комментариев — несколько разные рассказчики. Автолитературоведение, рефлексия над собственным авторством сопровождают весь текст "Пушкинского дома".

Тема "разгрома музея" вносит сомнение в то, что "реальное" четко отделено от "виртуального".

1 Нетрудно заметить, что, расходясь в интерпретации романа, трактовке образа его главного героя, критики во многом сходятся между собой, характеризуя поэтику книги. И те особенности, которые

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

121

рецензенты выявляют, суть родовые черты постмодернизма. Присмотримся к ним с большей пристальностью.

Название произведения цитатно и восходит к названию предсмертного стихотворения Александра Блока "Пушкинскому дому". Предваряют роман два эпиграфа — пушкинский: "А вот то будет, что и нас не будет" (проект эпиграфа к "Повестям Белкина", 1830) и блоковский:

Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук)
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук! [55, т. 3, с. 376].

Это как бы теза и антитеза, не отменяющие друг друга: напоминание о смерти, невечности пребывания человека на земле и утверждение бессмертия гения, беспредельно расширившего русский культурный космос.

Эпиграфы проясняют смысл названия произведения. "Дом" для писателя — Родина, Россия, Петербург, а в более узком значении — русская литература, духовная обитель русского интеллигента. Пушкинское имя, вынесенное в заглавие, фиксирует сложившееся в России отношение к Пушкину как к главному культурному герою-демиургу русской нации, обожествленному, но не разгаданному потомками. В этом своем качестве вечно юного и живого "праотца" европеизированной русской культуры Пушкин у Битова — эталон, мера всех вещей, чудесный подарок, который получает от рождения русский человек. Но у каждого свой Пушкин, как свой он у Лермонтова, Гоголя, Тютчева, Фета, Тургенева, Достоевского, Мережковского, Вяч. Иванова, Блока, Розанова, Цветаевой, Мандельштама, Ахматовой, Ходасевича, Булгакова, Набокова, Г. Иванова...

Если судить по позднейшим статьям Битова, связанным с "Пушкинским домом" как сообщающиеся сосуды ("Битва", 1971—1983; "Предположение жить (Воспоминание о Пушкине)", 1980—1984), в его восприятии Пушкина есть оттенок, накладываемый полудиссидентским положением писателя, которое в некоторых отношениях родственно положению зрелого Пушкина (зависимость от цензуры, невозможность опубликовать едва ли не лучшие вещи, непонимание, травля). Читая Пушкина глазами инакомыслящего также и между строк, Битов реконструирует надтекст ряда известных пушкинских произведений, побуждая взглянуть на них по-новому и лучше понять поэта. Способность постичь "внутренний климат" пушкинских текстов, воссоздать "человеческое состояние автора" в момент их написания — вот, видимо, то главное, что добавил от себя к пушкинскому портрету Битов. И может быть, более всего другого в период создания романа интересовал Битова Пушкин как поэт, сохранивший духовную свободу в условиях несвободы. В одной из бесед автор "Пушкинского дома" сказал:

122

"Для меня, как и для многих, какой-то вершиной свободы остается Пушкин. Не потому, что он звал на баррикады, а как раз наоборот. <...> Это другие параметры понимания жизни" [52, с. 67].

Вживаясь в Пушкина, Битов стремится постичь пушкинскую "формулу" тайной свободы* как необходимого условия творчества. В ее осмыслении он идет по пути, проложенному представителями русской религиозной философии (Владимир Соловьев, Дмитрий Мережковский, Василий Розанов и др.), "пушкиниана" которых в годы советской власти находилась под запретом (см.: [228]), а также поэтами "серебряного века" (и прежде всего — Александром Блоком).

В работе "Значение поэзии в стихотворениях Пушкина" Владимир Соловьев писал: "Основной отличительный признак этой поэзии — ее свобода от всякой предвзятой тенденции и от всякой претензии. <...> По мысли и внутреннему чувству Пушкина все значение поэзии — в безусловно-независимом от внешних целей и намерений, самозаконном вдохновении, создающем то прекрасное, что по самому существу своему и есть нравственно доброе" [400, с. 398].

Дмитрий Мережковский в книге "Вечные спутники: Пушкин" указывал: "Его не сравнивают ни со Львом Толстым, ни с Достоевским: ведь те — пророки, учителя или хотя бы учителями, а Пушкин только поэт, только художник" [287, с. 5]. Пушкин, убежден Мережковский, "менее всего был рожден политическим борцом и проповедником. Он дорожил свободой, как внутренней стихией, необходимой для развития гения" [287, с. 10]. Потребность в этой высшей свободе приводит Пушкина к столкновению с русским варварством, что, по Мережковскому, было главной причиной преждевременной гибели поэта.

Чтобы сохранить свою свободу, Пушкин, согласно Мережковскому, мало-помалу отдалялся от читателей, в конце концов внутренне уединившись совершенно.

Особенно пристальное внимание Битова вызывает Блок, в сходных исторических обстоятельствах обратившийся к Пушкину за поддержкой и опорой в противостоянии культурному варварству. Блоковский эпиграф и отсылает к прославленным строкам поэта

Пушкин! *Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе! [55, т. 3, с. 376],
процитированным в конце романа в главе "Сфинкс".

* Выделение Пушкиным слов "тайная свобода" курсивом содержит указание на цитирование, зашифрованное использование некоего дискурса. Есть основания предполагать, что Пушкин отсылает к Лицейскому Словарю, составленному в 1815—1817 гг. членами созданного в Лицее "тайного общества", в которое он входил. Составление Словаря, включавшего статью "Свобода", имело характер конспиративной игры. В переписке члены "святого братства" указывали: "Наш Словарь". И их "республика", и свобода были тайными. Позднее на лицейский дискурс наложился декабристский.

123

Специальной оговоркой "Блока не понимают!"* Битов предостерегает от упрощенной (сугубо политической, антибольшевистской) трактовки блоковской цитаты, побуждает искать за общепонятным иной, скрытый смысл. Приблизиться к его постижению позволяет "пушкинская" речь Блока "О назначении поэта", дата написания которой помечена тем же числом, что и дата написания стихотворения: 11 февраля 1921 г.

В своей речи Блок называет Пушкина сыном и творцом гармонии. Гармония же (согласие мировых сил, порядок мировой жизни) противопоставляет хаосу (первобытному стихийному безначалию), из которого порождается. Внося гармонию в мир, испытывая его сердца, поэт оказывается деятельной силой мировой жизни, устроителем духовного космоса — культуры. Это назначение поэта требует самоотверженного служения искусству (священной жертвы Аполлону), а не внешнему миру (от которого бежит призванный Аполлоном).

Пушкинская *тайная свобода*, согласно Блоку, — "вовсе не личная только свобода, а гораздо большая" [55, т. 6, с. 166]. Она предполагает полное отстранение (освобождение) в акте творчества от внешнего мира и самого себя — "ничтожного", погружение в бездонные глубины духа (недоступные для государства и общества, созданных цивилизаций), где катятся звуковые волны, которые поэт призван выволить из родной безначальной стихии, привести в гармонию. Так в духе своей "музыкальной философии" интерпретирует Блок стихотворения Пушкина "Поэт и толпа", "Поэт", "Из Пиндемонти", "К Н. Я. Плюсковой", "Пора, мой друг, пора", цитируемые в его "пушкинской речи".

Переключаясь с Владимиром Соловьевым**, на статью которого в своей речи Блок ссылается, обосновывая причины смерти Пушкина, он вместе с тем скрыто полемизирует с утверждением Соловьева: «Поэт не волен в своем творчестве. Это — первая эстетическая аксиома. Так называемая "свобода творчества" не имеет ничего общего с так называемой "свободой воли"» [400, с. 405]. Вслед за Пушкиным Блок настаивает: "*Покой и воля*. Они необходимы поэту для освобождения гармонии" [55, т. 6, с. 167]. Если у Соловьева поэт в процессе творчества пассивен (исполняет волю Аполлона), то у Блока — пассивно-активен, ибо не только внимает велению Божьему, но и проявляет волю к осуществлению этого веления.

* *Битов А.* Пушкинский дом: Роман. — М.: Известия, 1990. С. 359. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

** См. суждение Владимира Соловьева, которое как бы развивает Блок: "... свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять. И сама поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, ничему низшему не послушна, а повинуетя лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею и вместе с тем своею, родною" [400, с. 405].

124

Битов чутко ощущает свободно-волевое начало творчества как Пушкина, так и Блока ("Битва", 1971 — 1983), учится у них *тайной свободе* как естественному способу существования художника слова, лишившись которой он перестает быть художником. *Тайная свобода*, по Битову, — синоним художественности*, единство жизни и текста — судьба. К такому единству он и пришел в "Пушкинском доме".

Рискнем высказать предположение, что сама структура романа во многом predetermined поэтической (в своей основе) природой творческой личности Битова. Он тяготеет к тому типу художников слова, которые, испытывая прилив вдохновения, пишут «враз, одним духом, за один "присест"» [53, с. 84]. Но, по наблюдениям писателя, при самом могучем подъеме, если работать без остановки и передышки сидя за столом до рассвета, можно написать максимум тридцать страниц (в дальнейшем оттачиваемых, может быть, год). Это объем рассказа, статьи, главы, "жанр — из одной точки состояния духа..." [53, с. 84]. В лучшем случае, полностью выключившись из реальной жизни, состояние, принципиально адекватное состоянию первого дня, можно "растянуть" на неделю. Даже если перед внутренним взором писателя маячит образ непрерывного целого, возвращается он к работе над книгой в чем-то ином и в ином состоянии. Роман, по Битову, — "жанр, в котором неизбежно меняется сам автор, жанр, отражающий, чем дальше, тем больше, изменение не столько героев, сколько самого автора. <...> В романе неизбежны отношения автора с героем и набегающим текстом" [53, с. 84].

"Пушкинский дом" обладает внутренним единством, целостностью, пропорциональностью, но едва ли не каждая из составляющих его частей — это и самостоятельное, завершённое произведение (рассказ, эссе, статья...).

Как и "Улетающий Монахов", "Пушкинский дом" в каком-то смысле — тоже роман-пунктир, выросший из всплеск авторского озарения. Иллюзия спонтанного создания текста как бы прямо на глазах читателя сознательно поддерживается на протяжении всего произведения. Но в отличие от "Улетающего Монахова" в "Пушкинском доме" Битов прибегает к различным языкам культуры как равноправным, по-своему реализует принцип "вмещения", столь ценный им у Пушкина ("Он не противоречив — он одновременен. Пока одни выбирают, он — вмещает" [53, с. 257]).

Писатель использует различные жанры и жанровые образования: элементы семейно-бытовой хроники, психологического и философского романов, сентиментальной новеллы, мемуарной и эпистолярной литературы, научной статьи, эссе, литературоведческого исследования-

* "Мастерство — частно, оно вроде "умения жить". Художественность же — это не профессиональный признак, это не способ, а та "тайная свобода", о которой говорили Пушкин и Блок:

Терпенье смелое во мне рождалось вновь" [53, с. 82].

125

ния, комментарии, благодаря чему возникает широкий социально-бытовой и культурный фон, на котором представлен главный герой. Плюрализм резко дифференцированных друг от друга, замкнутых в собственных локусах культурных языков — одна из самых примечательных особенностей "Пушкинского дома". Автор прибегает к своего рода сверхязыку, многоуровневой организации текста. Помимо трех разделов текста, маркированного как авторский, роман включает в себя три приложения: "Две прозы", "Профессия героя",

"Ахиллес и черепаха", следующие — соответственно — за каждым из разделов, и постприложение "Сфинкс", помещенное после слова "Конец", а также лирические отступления, комментарии, "Обрезки (Приложение к комментарию)", включающие в себя стихотворный конспект романа "Пушкинский дом" под названием "Двенадцать". При несомненной симметричности и даже кольцеобразности построения "Пушкинского дома", в котором начала и концы зеркально отражаются друг в друге*, композиция произведения обладает большой степенью свободы. Если опустить "вставные" части или хотя бы одну из них, роман не утратит присущей ему законченности, но, безусловно, станет более однолинейным. Отказываясь от "сплошного", непрерывного, нерасчлененного повествования, обладающего необратимой хронологической последовательностью, Битов и "основные" разделы строит из семи (каждый) относительно законченных и самостоятельных главок, многие из которых при желании можно было бы поменять местами, не разрушив произведения.

Художественное пространство и время битовского романа разомкнуты, дискретны, неоднородны, альтернативны. Писатель утверждает:

"Мы бредем в настоящем времени, где каждый следующий шаг является исчезновением предыдущего и каждый, в этом смысле, является финалом всего пути. Поэтому настоящее время романа есть цепь финалов, линия, по которой отрывается прошлое от несуществующего будущего, трассирующая дискретность реальности, которой мы изрешечены насквозь. Любая точка настоящего является концом прошлого, но и концом настоящего, потому что жить дальше нет никакой возможности, а мы живем. Собственно "любой" точки у настоящего и быть не может, настоящее — само есть точка, точка в математическом смысле, которую можно уподобить лишь остренькому уколу, и то нельзя.

И вот на острие этого укола и помещается та нравственная проблема, и если не проблема, то особый случай, касающийся взаимоотношений автора и героя" (с. 347).

* Начинается произведение с пролога, озаглавленного "Что делать?", и заканчивается комментарием, последние слова которого "ч т о д е л а т ь"; текст пролога, описывающий послепраздничное петербургское утро 196... года и тело, распростертое на полу музея Пушкинского дома, полностью повторяется в первом эпизоде.

126

Чтобы удержать замкнутые в собственных культурных локусах части романа во взаимном притяжении, автор использует жесткий структурный каркас, на котором крепится выстраиваемое им здание "Пушкинского дома". Ему нужна организующая "кристаллическая решетка", какую Битов обнаруживает, например, в поэзии: "Мы говорим: "Непостижимо прекрасно". И еще мы говорим: "Невероятная свобода". Какая же тут свобода, когда она отовсюду стеснена: обрывистым дыханием строки, усыпляющим топтанием ритма, побрякиванием обязательных рифм на веточках строк... это не вольное древо речи — новогодняя елка. Напршивается полезная мысль, что для проявления высшей свободы, которая есть поэзия, необходима изначальная клетка, золоченая тюрьма, незыблемый канон, откуда с тем большим свистом, чем все это теснее, вырывается вольное слово или истинный смысл" [53, с. 49].

Канон пропорциональности, которому следует Битов, "внушен" ему Петербургом / Ленинградом, в котором он родился и вырос и образ которого навсегда впечатлен в его душу. Зато многие другие каноны художник отвергает, и прежде всего все более омертвевавший канон социально-психологического романа. При этом Битов как бы демонстрирует, что в состоянии написать роман такого типа (и на высоком уровне), но не хочет создавать еще одну вариацию того, что уже было в литературе. Например, вполне правдоподобно, казалось бы, описав вид мертвого героя, писатель вдруг заявляет: "Не могу сказать, почему эта смерть вызывает во мне смех... Что делать? Куда заявить?.." (с. 7). Как можно понять, это смех над самим собой, описавшим тысяча первую литературную смерть, так что у самого впечатление, будто он уже о ней читал. И в других случаях автор сам же ловит себя на слове (обороте)-штампе, на который читатель скорее всего (если бы ему не показали) не обратил внимания, и как бы чертыхается ("отплеивается"): "... понял, что у Левы это настоящее, протянул руку, мудрое слово (его-то одно и мог сказать "дядя Диккенс"), скупую мужскую... тьфу)" (с. 40)*. Еще более разителен пример с новеллой "Метелица", приписываемой одному из персонажей. Она написана хорошим литературным слогом и воссоздает как бы реальный жизненный факт. Но условный автор**, сам того не сознавая, переписал уже написанное — пушкинскую "Метель". Воспроизводя отрывок, маркируемый как извлечение из религиозно-философского сочинения 1913 г., Битов замечает: "То ли мы это уже писали, то ли кто-то уже читал..." (с. 126), — т. е. раньше, чем запрещенный оригинал, узнали (по более поздним источникам) его стиливой код.

Ненамеренная вторичность как результат использования чужих литературных кодов, ощущение невозможности неповторимого лично-

* Оборван трафаретный оборот "скупая мужская слеза".

** Битов, по его признанию, прибегает к стилизации "по памяти" новелл непрофессионального автора И. А. Стина, услышанных в магнитофонной записи.

127

го стиля в эпоху "текстуализации" сознания, "фрагментации" субъекта и получит в постмодернистской литературе обозначение "deja vu", ("дежа вю"), или "уже было". Вырваться из-под власти "дежа вю"* (посредством авторской маски, пастиша, шизоанализа и других средств) каждый по-своему будут стремиться писатели-постмодернисты.

От кошмара "уже было", свидетельствующего о том, что код реализма "износился", и бежит Битов, создавая "Пушкинский дом". Он, по собственным словам, "попёр на стену и беспрепятственно прошел насквозь" (с. 346).

Писатель не пытается сохранить в глазах читателя иллюзию: это жизнь, а, напротив, постоянно подчеркивает: это художественное произведение, подчиняющееся своим собственным законам, это текст.

Во-первых, на "текстовый" характер произведения указывает включение в него на равных с остальным авторским текстом многочисленных цитации русской классики, русской литературы XIX—XX вв. вообще. В том или ином виде цитируются Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Тютчев, Фет, Чернышевский, А. Островский, Чехов, Блок, Сологуб, Бунин, Хлебников, Маяковский, Ходасевич, Ильф и Петров, Набоков, Д. Андреев, Кушнер, Ю. Алешковский, Горбовский. Сюда же следует добавить заимствования из зарубежной литературы (Дюма, Диккенс, Марк Твен, Ремарк). В качестве культурных знаков используются имена Писарева, Горького, Фадеева, Шолохова, Есенина, Пастернака, Джойса, Тынянова, Бахтина, О. Волкова, Домбровского, Ермилова, Кожинова. Наряду с литературными в тексте встречаются цитации, представляющие неофициальный советский фольклор, а также массовую советскую культуру. Часто цитации остраиваются путем иронизирования, пародирования.

Во-вторых, нарративный срез романа весь прослоен многочисленными "вставками", имеющими собственные заглавия, маркированными именно как тексты. Их функция "собственно текстов" (религиозно-философских, литературоведческих, культурологических) как бы усиливает иллюзию подлинности, невыдуманности всего остального. На самом деле, дает понять Битов, это просто разные дискурсы. Различными средствами писатель выявляет риторическую природу нарративного дискурса. Приостанавливая повествование, начинает рассказывать о том, как он пишет роман, теоретизирует, полемизирует, рефлексиирует по поводу собственного произведения. Чем дальше от начала, тем более решительно у малывает Битов роль автора-нарратора, которого теснят вымышленные авторы, пока, наконец, сам не

* **Deja vu** (франц.) — уже виденное. В буквальном значении — "признак заболевания человека, характеризующийся симптомом ощущения, что все виденное в настоящее время (лица, события, обстановка) уже наблюдалось когда-то в прошлом" [404, с. 84].

128

входит в текст в качестве автора-персонажа. Текст, таким образом, покрывает собой все. Его природа интертекстуальна.

События и характеры современной эпохи на всем протяжении романа соотносятся с известными сюжетами и героями русской классики, что подчеркнуто названиями разделов, частей, глав и эпиграфами к ним. В названии первого раздела — "Отцы и дети (Ленинградский роман)" перекодировано название тургеневского романа; в названии второго — "Герой нашего времени (Версия и варианты первой части)" — романа Лермонтова; название третьего раздела — "Бедный всадник (Поэма о мелком хулиганстве)" — каламбур, представляющий собой контаминацию из названий произведений Пушкина и Достоевского: "Медный всадник" и "Бедные люди" (по принципу хиазма перекликающийся с названием эпилога "Утро разоблачения, или Медные люди"), "ПРОЛОГ, или Глава, написанная позже остальных" имеет название "Что делать?" и цитатно воспроизводит названия двух романов Чернышевского. Главы внутри разделов отсылают нас то к "Пророку" Пушкина и Лермонтова и "Безумию" Тютчева, то к "Фаталисту" и "Маскараду" Лермонтова, то к "Бесам" Пушкина и Достоевского и "Мелкому бесу" Сологуба, то к "Выстрелу" и "Медному всаднику" Пушкина, то к "Бедным людям" Достоевского, то к "Дуэли" Пушкина и Чехова, то к "Снежной маске" и "Двенадцати" Блока, то к "Трем мушкетерам" Дюма. Приводимые автором названия представляют собой культурные коды, сигнализирующие о стоящих за ними текстах, их героях и проблемах, художественных особенностях и т. д. Их наличие в произведении соответствует принципу эстетической экономии, в то же время широко раздвигая культурное пространство романа, активизируя мысль читателя.

Ключом к более глубокому пониманию соответствующих разделов, частей и глав являются предвещающие их эпиграфы, представляющие собой цитаты из вышеназванных произведений. Они "подталкивают" к диалогу с классикой, проецированию эпизодов романа о современности на типологически родственные эпизоды текстов писателей XIX — начала XX в., которые играют роль эталона.

Автор, прибегая к обнажению приема, заявляет: "Мы склонны в этой повести, под сводами Пушкинского дома, следовать освященным, музейным традициям, не опасаясь перекличек и повторений, — наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности. Ибо и она, так сказать, "в ключе" и может быть истолкована в смысле тех явлений, что и послужили для нас здесь темой и материалом, — а именно: явлений, окончательно не существующих в реальности. Так что необходимость воспользоваться даже тарой, созданной до нас и не нами, тоже, как бы ужалив самое себя, служит нашей цели" (с. 7). Отсюда — ироническая характеристика жанра "Пушкинского дома" как романа-музея. А один из ранних вариантов обозначения жанра произведения — роман-по-

129

пурри (на классические темы), или филологический роман. При этом отчетливо выявляется тенденция к снижению современного героя, применительно к которому цитатные названия и эпиграфы чаще всего воспринимаются как пародийные. Можно сказать, что их использование подчинено приему игры, являясь одним из выразительных средств характеристики персонажей.

Тенденция к снижению характерных для русской классической литературы мотивов, героев и сюжетных положений подается как одна из неотъемлемых особенностей ее развития, начиная с послепушкинской эпохи и до наших дней. Наиболее отчетливо выявляет себя данная закономерность в игре с такими культурными знаками, как "пророк", "герой нашего времени", "маскарад", "дуэль", "бесы". Показательно, что для объяснения современной эпохи, феномена "советского человека" Битову потребовалась едва ли не вся "периодическая система" русской классики, — настолько сложны исследуемые им явления, настолько искажены представления о них, сложившиеся под воздействием тенденциозно ориентированной пропаганды (в том числе беллетристической). Рассматривая и оценивая их под углом зрения, присущим русской классической литературе и с помощью созданных ею образцов, Битов обретает более объективный взгляд на вещи, предельно ответственное отношение к слову, которое должно выдержать "соседство" с эстетическими

ценностями, уже прошедшими проверку временем. Известная "вторичность" автора не пугает, во-первых, потому, что постмодернистская "вторичность" — не "простое повторение" (с. 403), а творческое переосмысление созданного ранее, во-вторых, потому, что и "гении, как правило, не изобретали новых форм, а синтезировали накопленное до них" (с. 403).

Не избежал Битов и воздействия зарубежной и эмигрантской литературы. Ее влияние проявилось в использовании способов психологической характеристики персонажей, разработанных модернизмом. Сам писатель признается, что испытал влияние Марселя Пруста, его "Любви к Свану", когда начал роман, когда писал "Фаину" и "Альбину" (с. 403). Но это влияние скрещивается с усвоением творческих открытий Достоевского. Воздействие "Дара" и "Приглашения на казнь" Набокова, которые Битов прочитал, когда "Пушкинский дом" на три четверти был уже написан, сказалось в "отделке финала" (с. 406), развивающего традиции игровой литературы, целиком построенного на обнажении приема, представляющего собой "выход из романа" в сферу психологии творчества. Таким образом, учителя Битова — не только реалисты, но и модернисты, и, впитывая их опыт, он предпринимает попытку направить русскую прозу в новое русло. Писатель как бы и сам еще не знает, что получится, по ходу создания произведения размышляет о законах, методах и приемах литературного творчества.

В многочисленных лирических отступлениях, выделенных курсивом и цитатно (по отношению к книге Нины Берберовой) озаглавленных

130

"Курсив мой", автор как бы перевоплощается в литературоведа, высказывающего суждения, делающего обобщения на основе собственного опыта. Он теоретизирует, опровергает, утверждает. В сущности, битовские лирические отступления — маленькие литературоведческие эссе, посвященные неизученным, спорным вопросам художественного творчества. В скрытой форме писатель полемизирует с представлениями теоретиков социалистического реализма о художественной условности, отрицает обязательность изображения жизни в формах самой жизни, "отделяет" литературу от жизни, акцентирует ее эстетическую природу, утверждает: "...мы хотим еще раз подчеркнуть, что для нас литературная реальность может быть воспринята реальностью лишь с точки зрения участника этой реальности. И что, в этом смысле, то, что принято полагать за оптимальный реализм, а именно: всё — "как было", как бы без автора, — является в высшей степени условностью, причем не откровенной, не вызывающей доверия, формально формалистической. И тогда мы сочтем за реализм само стремление к реальности, а не одну лишь привычность литературных форм и даже норм" (с. 59). Битов отстаивает право писателя использовать материал не только самой жизни, но и предшествующей культуры, иронизируя: "Лермонтов оправдывался перед публикой в том, что присвоил Печорину звание Героя Нашего Времени, а мы — проходит какой-то век! — извиняемся уже за одно то перед ним самим, перед товарищем Лермонтовым, что позволяем себе смелость процитировать его..." (с. 132). Автор "Пушкинского дома" раскрывает "цитатную" природу культуры как форму преемственного наследования духовных ценностей, накопленных предшественниками, подшучивает над усваивающими вершки потомками и над самим собой:

"...Даже трудно оценить общий вес подобного цитирования в нашем образовании... Иногда кажется, что именно благодаря ему начитанные люди знают имена "Христа, Магомета, Наполеона" (М. Горький), или Гомера, Аристофана, Платона, или Рабле, Данте, Шекспира, или Руссо, Стерна, Паскаля... и ряд их "крылатых" выражений.

И название этого романа — краденое. Это же учреждение, а не название для романа! С табличками отделов: "Медный всадник", "Герой нашего времени", "Отцы и дети", "Что делать?" и т. д. по школьной программе... Экскурсия в роман-музей...

Таблички нас ведут, эпитафии напоминают..." (с. 133—134).

Точно так же вправе считает себя писатель интегрировать в литературу не собственно литературные жанры — такие, как литературоведческая статья, хотя бы и достаточно вольного содержания (такова "историческая новелла" Левы Одоевцева "Три пророка"), научная монография культурологического характера (представленная отрывком из главы "Бог есть" якобы утраченных записок выдающегося русского филолога Модеста Платоновича Одоевцева), эссе (в наиболее законченном виде представленное приложением к третьей части

131

Ахиллес и черепаха"). Все это — объекты рефлексии "по поводу" культуры. Введение их в "Пушкинский дом" способствует наращиванию культурного пространства, раздвигает рамки романа, оказывает воздействие на его жанровую трансформацию. Используются в произведении и некоторые методы литературоведческого исследования и даже принципы оформления материала (появление приложений и комментариев, сноски на с. 357, отсылка к примечаниям в журнале "Вопросы литературы" № 7 за 1976 г.).

Сближение литературы и литературоведения — весьма характерная черта постмодернизма, и у Битова она реализует себя с большой степенью продуктивности. Позднее писатель вспоминал: "Нас... призывали писать "как классики", следовать священной традиции. Только ведь не рассказы и повести писали наши классики — нечто совершенно другое. Оттого и половина ими написанного была вовсе не "художественной": исповеди, дневники, письма. Они были заняты какой-то другой работой, о которой наш советский молодой автор уже и представления не имел" [51, с. 565]. Если мы правильно понимаем Битова, он как бы предлагает раздвинуть сложившиеся к середине XX в. представления о том, что есть литература (как явление художественной письменности), на новой, плюралистической, основе стремится восстановить первичную нерасчлененность разных видов культурного творчества. Пушкинский литературный энциклопедизм был для русского постмодерниста одним из важнейших ориентиров движения в этом направлении.

Доминирующим является в произведении культуристорический подход, предопределяющий надклассовую

позицию, мышление в масштабах целых культурных эпох.

Если согласиться с точкой зрения, что в своей исторической судьбе человечество идет от варварства к культуре и от культуры к цивилизации, причем эти состояния воспроизводятся при каждом крупном историческом переломе и могут сосуществовать с преобладанием чего-то одного в ту или иную эпоху, то можно сказать, что XIX и XX века в истории России соотносятся в "Пушкинском доме" с эпохой культуры (XIX в.) и эпохой цивилизации (XX в.), утверждающейся через наступление на культуру и возрождение варварства.

"Культура, — писал Николай Бердяев, — не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть — осуществление новых ценностей. <...> Новая жизнь, высшее бытие дается лишь в подобию, образах, символах. <...> Цивилизация есть переход от культуры, от созерцания, от творчества ценностей к самой "жизни", искание "жизни", отдавание себя ее стремительному потоку, организация "жизни"... <...> В эпоху цивилизации культура продолжает жить в качествах, а не количествах, она уходит в глубину" [47, с. 164, 167, 172]. Согласно Бердяеву, воля к культуре всегда захлестывалась в России волей к

132

"жизни", имевшей две направленности: религиозную и социальную. Битову, однако, по-видимому, важнее проакцентировать момент высшего подъема и высшего цветения русской культуры, нежели другие сопровождавшие ее развитие тенденции. Классика в "Пушкинском доме" и олицетворяет самую культуру как просветляющую духовную силу, манифестирующую "событие" истины. Классика у Битова — знак приобщения к вечному, озаряющему все мгновения-переживания жизни, наделяющему их смыслом. Из романа видно, что классика унаследована пореволюционной эпохой, утратившей, однако, ключ к ее пониманию, а потому превратилась в Сфинкса, в зашифрованный текст ("Сфинкс"). Адекватное восприятие ее кодирующей системы оказывается невозможным в связи с обрывом питавшей культуру духовной традиции. Наполняющая литературу тайнопись, священная символика делаются недоступными. Лишаясь своего живого значения, классика получает либо музейную, либо утилитарную ценность, приспособляется к прагматике дня. "На этих путях умирает душа культуры, гаснет смысл ее" [47, с. 170], люди утрачивают духовную почву "под ногами", а вместе с ней подлинные ориентиры бытия: зло может осознаваться ими как добро, часть истины приниматься за целое, что оборачивается катастрофой*. И все-таки подспудное воздействие культуры дает себя знать, так как культурные элементы предшествующих эпох в том или ином виде присутствуют в современной.

Битов вскрывает метаморфозу, которую претерпевает культура, рассматривая феномен аристократии. Несмотря на полушутливый и далеко не комплиментарный характер его рассуждений, из "Пушкинского дома" с неопровержимостью явствует, что, и утратив свою господствующую социальную роль и во многом деградировав, аристократия (та ее часть, которая не была истреблена при советской власти) сохранила к себе отношение как к явлению более высокой человеческой породы. Битов пишет: "Как ни странно, именно в наше время существует тенденция некоторой идеализации и оправдания аристократии...**" (с. 95). Как бы отвечая на вопрос, почему такое отношение к аристократии оказалось возможным, Бердяев в работе "Христианство и классовая борьба", не скрывая двойственной природы аристократии (как и любого класса), обращает внимание на те выработанные ею культурные ценности, которые приобрели общечеловеческое значение: благородство, мужество, чувство чести, умение владеть собой, свободу от ressentiment, способность к бескорыстному наслаждению красотой, утонченность. "У аристократа все наследственно, по наследству передано от предков, и физические и

* Конкретизировать представление об этом может глава "Борьба с духовностью" из книги Даниила Андреева "Роза Мира".

** Сноска автора: "Здесь и дальше мы рассуждаем именно об аристократии, а не об интеллигенции. К тому же мы рассуждаем лишь о той, пусть даже малой и не слишком крупной ее части, в отношении которой наше последующее рассуждение будет полностью точным" (с. 95).

133

душевные свойства, и богатства. Все выработано длительным процессом, все отстоялось, как старое вино. И тем более подлинный аристократизм, чем более длинный ряд столетий передал аристократу его качества. Аристократия первая получила возможность досуга, без которого не может быть выработан более высокий тип культуры, утонченность манер, которым потом будут подражать другие классы", — указывает этот философ [48, с. 87]. Подражая аристократии, менее совершенные человеческие типы могут вместе с тем испытывать к ней ненависть, питаемую завистью к тому, чем сами не обладают, и преследовать аристократию как своего врага. Но тем не менее "элемент аристократический входит во всякий новый строй общества, уже не аристократический, и сохраняет психологическую и эстетическую ценность, утратив социальное значение" [48, с. 87].

Презрение аристократии к другим слоям общества, замкнутость на себе и у Бердяева, и у Битова — причина ее хорошей приспособляемости к новым временам, к которым она относится примерно так же, как к дурной погоде, не изменяя себе ни в чем. Однако отсутствие в ее жизни какого-либо более высокого смысла, чем сохранение своей аристократической природы, недостаточная раскрытость жизненным процессам и у Бердяева, и у Битова — условие ее упадка и вырождения.

Как особое явление культуры рассматривают и философ, и писатель духовную и умственную аристократию, живущую "интересами мысли и творчества, ценностями духовными" [48, с. 89].

Духовный аристократизм — качество не наследственное, не родовое, а личное. Оно связано с личной одаренностью, с личным творчеством, а потому и даровое, и трудовое одновременно. Если родовую аристократию выделяет среди других культура поведения, то духовную — способность к творчеству высших форм культуры.

В каждом веке духовная аристократия составляет ничтожную часть, но это тот "вечный элемент

человеческого общества, без которого оно не может достойно существовать. Это есть вечное иерархическое начало, возвышающееся над борьбой классов" [48, с. 91]. И несмотря на то, что все классы требуют от духовной аристократии служения своим интересам, в противном случае преследуя ее, она стремится исполнить свое предназначение. "Духовная аристократия имеет пророческое, в широком смысле слова, призвание служить лучшему будущему, пробуждать дух новой жизни, творить новые ценности" [48, с. 90—91] и тем самым способствовать духовной аристократизации общества. Отрицающий важность осуществления данных задач социум неизбежно создает варварскую цивилизацию.

Бердяев не отождествляет понятия "духовный аристократ" и "интеллигент", хотя во многих отношениях они близки.

134

Согласно Сигурду Шмидту, слово "интеллигенция"* вошло в русский язык в 20—30-е гг. XIX в. и было уже в словаре лиц пушкинского круга. Оно встречается, например, в дневниковой записи В. А. Жуковского от 2 февраля 1836 г., в "Опыте философского словаря" профессора А. И. Галича, где объясняется как "разумный дух" ("высшее сознание"). В Россию слово "интеллигенция", придуманное О. де Бальзаком, пришло из Франции; во французском же языке тогда не привилось и было заимствовано в дальнейшем из русского для обозначения "класса интеллектуалов". В России понятие "интеллигенция" изначально ассоциировалось не только с принадлежностью к высшему свету и с европейской образованностью, но и с нравственным образом мыслей и поведением. Оно получает распространение в российском обществе в 60-е гг. XIX в. благодаря П. Д. Боборыкину, характеризовавшему интеллигенцию как самый образованный, культурный и передовой слой общества [см.: 469].

Если духовный аристократ — непременно **творец** духовных ценностей, то интеллигент чаще их **хранитель, комментатор, "пропагандист", связной** различных культурных эпох. В отличие же от интеллектуала интеллигент — человек, обладающий высоким уровнем не только умственного, культурного развития, но и **нравственности**.

У Битова, тонко чувствующего все эти оттенки значений, идет игра с понятиями "аристократ", "духовный аристократ", "интеллигент", "интеллектуал".

Чтобы сделать закономерности культурно-исторического процесса более зримыми, писатель сливает в одном лице аристократа по происхождению, аристократа духа, интеллигента, прослеживает судьбу этого человеческого типа в условиях советской действительности (образ Модеста Платоновича Одоевцева).

Хотя, как пишет Бердяев, духовных, умственных аристократов не любят в массе своей ни аристократы родовые, ни буржуазия, ни пролетариат, — степень нелюбви нарастает по восходящей пропорционально существующей между ними дистанции в социальном положении, степени образованности и одухотворенности. В революционную эпоху ненависть к элите оправдывается доктриной большевистско-пролетарского нищезанятия, выливается в геноцид, направленный против носителей культуры (аристократии, духовенства, интеллигенции и др.). Культурный слой общества оказывается предельно истощенным, что имело следствием угасание культурной памяти, варваризацию нравов, духовное оскудение нации.

В условиях геноцида духовный аристократизм** приводил "к чистой гибели, а мутация интеллигента сохраняла жизнь..." [52, с. 65]. По этой причине, утверждает писатель, интеллигенция прежнего типа в

* У Николая Кузанского в качестве единого "мир определяется "интеллигенцией" (собирающим смыслом)" [478, с. 264].

** Или "полная интеллигентность", по Битову.

135

России исчезла. Исчезла как социальный слой, напоминая о себе редкими униками. На смену ей приходят интеллектуалы с "резиновой" моралью, **дезориентированные** люди, приученные воспринимать действительность сквозь призму внедренных в сознание социальных мифов и не видящие очевидного, не представляющие жизни без фальши, лицемерия, душевного раздвоения.

Битов вводит в русскую прозу новый литературный тип — героя **нашего** времени, живущего с самоощущением интеллигента, на самом деле им не являясь, сохранившего лишь рудименты интеллигентности, да и то за счет пренебрежения реальностью, а вступая в контакт с жизнью, неизменно оказывающегося марионеткой обстоятельств, никогда, в сущности, не бывающего самим собой. В этом смысле Лева Одоевцев **не существует** самостоятельно, он проявляется как **реакция** на те или иные воздействия действительности, являясь аморфным сгустком сформировавшей его эпохи. Поэтому едва ли не две трети романа занимает **предыстория** героя*. Собственно сюжет, который должен бы, по мысли автора, "взорвать" накопленное изнутри и пролить на него свет "взрыва", все время отодвигается.

Ретроспективный характер первого раздела романа "позволяет раскрыть истоки образования Левы Одоевцева. Сопоставляя представителей трех поколений рода Одоевцевых — Деда, Отца и Сына, — Битов делает эти образы знаками различных культурно-исторических эпох, сменявших друг друга в жизни общества.

Наиболее контрастны в романе фигуры Деда и Отца Одоевцевых. Первый из них** — Модест Платонович Одоевцев — олицетворяет высший культурный тип, возникший в России к концу XIX — началу XX в. Он впитал в себя все лучшее, что можно было взять у аристократии, творческой элиты, интеллигенции с ее обостренной чуткостью к нравственному и безнравственному.

Одоевцев-старший в изображении Битова — крупная, внутренне независимая личность из числа тех, кто держит на своих плечах культуру, предохраняет ее от гибели и загнивания, идет неизведанными духовными дорогами. Самостоятельность, нетривиальность, дерзость мысли составляют главное обаяние героя. Конфликт ученого с новым режимом — это конфликт выдающегося человека с властью невежества, ортодоксии, деспотии в борьбе за свободу и культуру.

Хорошо представляя последствия, Модест Платонович Одоевцев выступает против духовного оскотления

нации, за что расплачивается каторгой лагеря. Сломать ему жизнь удается, превратить в раба, послушного "механического гражданина" — нет. Развернутый монолог

* СМ.: "Обрезки (Приложение к комментарию)": "Как бы ни злил этот медлительный роман своею неторопливостью, благодаря низкому труду и высокой лени — он трижды начат и один раз кончен" (с. 408).

** Прообразом Модеста Одоевцева, по признанию автора, послужили М. Бахтин, И. Стин, Ю. Домбровский.

136

Одоевцева-старшего, наполненный зрелыми, пронизательными умозаключениями о природе, обществе, культуре, человеке, — свидетельство неукротимой мощи его духа. И в годы "оттепели" Модест Платонович, как противник декретированного, регламентированного мышления и судья тоталитарного режима, по-прежнему опасен для власти, поэтому выдворен на обочину жизни, обречен на скорое умирание.

Одоевцев-старший — личность исключительная. Но человечество не состоит из одних исключений, все не могут быть подвижниками и героями, в массе своей люди слабы. В условиях геноцида, показывает Битов, интеллигенция начинает перерождаться, утрачивая качества собственно интеллигентности и лишь продолжая их имитировать.

Второй из Одоевцевых — Отец — и воплощает тип интеллигента тоталитарной эпохи, парализованного страхом террора, внутренне раздавленного, сдавшегося на милость победителя. Ценой мимикрии и конформизма он сохраняет жизнь и благополучие, живет во лжи. Расплата за отступничество и соглашательство — духовное самоубийство: стирание индивидуальности, научное бесплодие, безнравственность. И хотя совершившееся перерождение маскируется традиционными атрибутами академической благопристойности, перед нами уже не интеллигент в исконном значении этого слова, а советский интеллигент. Советский — значит несвободный, не имеющий возможности безбоязненно мыслить, быть нравственным, загнанный в рамки жестких идеологических требований, привыкший к тому, что его дух находится в смирительной рубашке.

Процесс исчезновения интеллигенции — самого высокообразованного, самого культурного, самого творческого социального слоя — рассматривается Битовым как проявление общей тенденции к омассовлению советского общества. Отсутствие права на свободную мысль, на выявление своего "я", принудительное единомыслие, тоталитаризация сознания, дает понять писатель, ведут к нивелировке человеческих душ, обезличиванию людей, появлению охлоса-коллектива, враждебного ко всему, на чем лежит печать личностно-индивидуального.

В работе "Восстание масс" Хосе Ортега-и-Гассет показал, что противостояние духовной элиты, творящей культуру, и "массы", довольствующейся потреблением продуктов цивилизации, бессознательным усвоением господствующих стандартов, обустроивающей внешние формы своей жизни, но не самое себя, страдающей закупоркой души, герметизмом сознания, а потому дезориентированной, — одна из самых характерных черт XX в. "Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное. Кто не такой, как все, кто думает не так, как все, рискует стать отверженным. <...> Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой", — пишет этот мыслитель [310, с. 311]. Отсюда — тирания пошлости, готовность массы навязывать свою волю силой через механизм государства, что ведет к удушению "творческих

137

начал истории, которыми в конечном счете держатся, питаются и движутся людские судьбы" [310, с. 345].

Битов вскрывает превращение советского общества в массовое общество посредством сопоставления фотопортретов Одоевцева-старшего, дяди Мити, отца Альбины с лицами людей 70-х гг. Красота ярко выраженной одухотворенности, значительности крупных человеческих личностей отличает у Битова представителей старой русской интеллигенции. "Куда делись все эти дивные лица? Их больше физически не было в природе. Лева ни разу не встречал на улицах, ни даже у себя дома... Куда сунули свои лица родители? За какой шкаф, под какой матрац?" (с. 36), — как бы от имени героя задается вопросом писатель. Характеризуя же народное праздничное гулянье в Ленинграде, Битов замечает: "Мы рассматриваем толпу, заглядываем в лицо, ищем узнать — нет лица" (с. 288). Так раскрывается мысль об омассовлении людей — закономерном результате тотальной нивелировки их сознания и поведения.

Что же происходит в этих условиях с "исчезнувшей" интеллигенцией? На смену ей приходит новый "умственный класс" — "класс" интеллектуалов. Нравственный кодекс русской интеллигенции для советских интеллектуалов не существует либо существует чисто абстрактно, как не имеющий отношения к реальной жизни. Битов, однако, максимально усложняет свою задачу, изображая "крупным планом" интеллектуала с задатками интеллигента, убежденного, что интеллигентом и является (ибо интеллигентом в постсталинские годы снова стало быть престижно), хотя и не тянет на настоящего интеллигента, все время срывается, шлепается в грязь. Таков третий Одоевцев — Сын.

Раскрывая свой замысел, Битов поясняет, что его интересовала душа, вовлеченная в систему. "Мне нужен был исходно положительный материал, одушевленный, способный по рождению чувствовать и думать, физически и эстетически полноценный, чтобы продемонстрировать, как все это может не развиться, не воплотиться, заглохнуть...", — говорит писатель [52, с. 35]. Поэтому, не лишая героя естественных человеческих порывов, проблесков самостоятельной мысли, способности к рефлексии, он столь подробно повествует о времени и среде, вылепивших Леву Одоевцева и деформировавших его душу. Битов вскрывает механизм двойной жизни, разыгрываемой в соответствии с требованиями тоталитарной системы.

Лева Одоевцев растет в искусственно-иллюзорном мире, где все будто бы дышит порядочностью и благородством, а на самом деле основано на лжи и эгоизме. Истинное положение вещей от Сына с детских лет скрывается. Воспитывая Леву на неких невнятных абстрактных идеалах, в целях самосохранения его

приучают аристократически не замечать окружающую действительность, опасаясь что он преждевременно откроет для себя опасные истины. Если добавить к этому Левина школьное образование, где "в свою очередь препода-

138

вали телегу не только без лошади, но и без колес" (с. 100), то не следует удивляться появлению дезориентированного человека, не знающего жизни, выросшего на мифах о собственной стране и собственной семье, кожей впитавшего требуемые правила игры. "Его научили — его даже учить не пришлось, сам усвоил — феномену готового поведения, готовых объяснений, готовых идеалов" (с. 101), Иллюзорный мир иллюзорных представлений включал в себя и иллюзии относительно исключительности собственной личности. На самом деле, пишет Битов, к моменту окончания школы Лева "был чист и необучен, тонок и невежествен, логичен и неумен..." (с. 101).

Время "оттепели" разрушает многие иллюзии Левы Одоевцева. Он чувствует себя чуть ли не судьей Отца. Однако настоящая правда, приоткрывшая свой краешек при встрече с Дедом, оказалась слишком страшной, неудобной и обидной, чтобы решиться ее принять. Она не только несла с собой сокрушительную критику государства-монстра, но была направлена и против самого Левы как человека, возвращенного данным государством.

Модест Платонович дает внуку возможность увидеть себя не в кривом, а в адекватно отражающем действительность зеркале, выявляющем и то, чего Лева сам о себе не знает, и то, что пытается скрыть. Возникает совсем не тот Лева — благородный, порядочный, тонкий, — каким он привык себя ощущать. Из-под всех этих одежек мягкого себя интеллигентным человеком проступает актер, всегда пребывающий в соответствующем месту и времени образе, самовлюбленный эгоист, запуганный конформист. От Деда Внук берет лишь то, что оказалось впору времени "оттепели", едва ли не с облегчением похоронив со стариком все, что было в нем неудобного, истового, не вмещавшегося в рамки тоталитарной действительности.

Разделы "Герой нашего времени" и "Бедный всадник" посвящены глубинному — на молекулярном уровне — психологическому анализу характера, вылепленного изобилующей противоречиями эпохой. Во всем проявляется двойственность, неустойчивость, аморфная податливость натуры Одоевцева-младшего. Не подлец — как будто нет — не порядочный человек; не бездарь, — может быть, и талант — не рыцарь науки; не плебей — скорее человек утонченный — не аристократ духа... Не... не... не... не... Мысль, чувство, поведение героя как бы зажаты в обруч требований существующей системы.

Интеллектуальная свобода, к которой удается прорваться молодому Одоевцеву, захваченному энтузиастической волной "оттепели", позволяет ему написать оригинальную, дышащую живой мыслью статью "Три пророка" (Лева много сказал в ней о т с е б я, а это в наше время ценно" (с. 231), — замечает автор). Ужесточение повернувшего вспять времени обрекает героя на бесплодие. **Свое**, т. е. то, что должно оправдать Левину жизнь в его же глазах, не пишется. Куда же подевался талант, которым отмечена первая работа? Ему не дает

139

возможности проявиться подспудный страх, владеющий Одоевцевым-младшим. Лева боится мыслить, мыслить вразрез с официальными установками — страшится обнаружить себя, стать мишенью тоталитарного государства. И этот страх сильнее человека, в минуты самопокаяния исходящего стыдом. Такие привычные строки Пушкина "Отчизне посвятим... пора, мой друг, пора!..."* (с. 344) начинают звучать для него как обвинение, действительно жгут сердце. Но с отвращением и сарказмом по отношению к себе Лева констатирует: "Мой страх переживет..."** (с. 344).

Герой нашего времени у Битова — повесть Печорина Лермонтова и Евгения из "Медного всадника" Пушкина. Сходство ряда сюжетных коллизий романов Лермонтова и Битова ("параллельные" отношения даже не с двумя, а с тремя женщинами, испытание судьбы, дуэль) лишь подчеркивает раздвоенность, незрелость, аморфность души Левы Одоевцева, у которого нет ни безыллюзорного печоринского взгляда на жизнь, ни истинного чувства человеческого достоинства. Можно сказать, что это Печорин, оказавшийся в положении Евгения пушкинской поэмы и разительно изменившийся. В фарсовом ключе "переписывает" Битов сцену "Евгений на льве", водружая на льва Леву, и сцену преследования Евгения Медным всадником, изображая погоню залевой милиционера. Травестия не мешает разглядеть вскрытый Пушкиным конфликт: беззащитный человек — деспотичное государство. Битов дает понять, что и в новую эпоху этот конфликт не разрешен, более того, за годы тоталитаризма человек стал рабом страха, который внушает ему власть. "Нулевая", по словам писателя, обстановка вытесняет из жизни благородный печоринский аристократизм, не позволяет выдержать искушение "бесовством".

Цель Битова — не в том, чтобы осудить (или оправдать) своего героя, а в том, чтобы дать почувствовать, что такое жизнь под взнесенными над головой копытами Медного всадника. В "Пушкинском доме" показана бескровная трагедия, цена которой — несостоявшаяся личность, раздавленный интеллигент: не исключение, а правило.

Именно потому, что интеллигент в нем раздавлен, Лева оказывается способен преступать нравственные нормы: на ложь начинает отвечать ложью, на измену (хотя бы и воображаемую) — изменой, на предательство — предательством... Неотступная тень Левы Одоевцева — "бес" Митишасьев, генотип которого восходит к Петру Степановичу Верховенскому Достоевского. В фигуре Митишасьева укрупнено и заострено то "бесовское", что есть в самом Лева («"Что? Я не слы-

В цитате по принципу центона соединены слова из стихотворения Пушкина "К Чаадаеву" и часть названия его стихотворения "Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит", использованная В. Аксеновым в качестве названия повести, популярной в шестидесятнической среде.

Видеоизмененная строка из вступления в поэму "Во весь голос" В. Маяковского ("Мой стих дойдет...").

шал..." — говорил Лева с митишатъевской улыбкой на лице», с. 282). Но Битов не лишает героя и остатков элементарной порядочности, действительно скрывающихся под маской интеллигентности. Отсюда — притяжение-отталкивание Левы Одоевцева от Митишатъева, венчаемое символической дуэлью. Писатель, однако, не склонен преуменьшать силу привычки, всего того, что вошло в плоть и кровь. Поэтому и бунт против власти и собственной униженности вечным страхом, и дуэль междуевой и Митишатъевым воссозданы в традициях игровой литературы, в комедийно-пародийном духе. Тем самым автор предостерегает нас от того, чтобы мы слишком всерьез принимали сказанное и сделанное в состоянии выпадения из реальности. Опынение расковывает, освобождает, но освобождение это мнимое — до протрезвления.

В постдуэльной действительности автор оставляет Одоевцева-младшего наедине с самим собой и вопросом: "Что делать?". Появление в постмодернистском контексте названия романа Чернышевского побуждает искать в этом вопросе расширительный смысл. Что делать? Скрыть следы своего "восстания", смириться или решиться на продолжение "бунта"? Жить по меркам, предложенным классической литературой, или не смешивать литературу с жизнью? Что делать с собой, неисправимым, презираемым и любимым, несмотря ни на что? Что делать вообще России, зашедшей в тупик? Чернышевский, как известно, отвечал: революцию (но революцию уже сделали), Розанов: ничего не делать (но и так ничего не делают). Битов использует испытанный код: "открытый финал", рассчитывая на то, что Левин вопрос засядет в сознании читающего, подобно не дающей покоя занозе. Считая логику развития исчерпанной, художник ставит условную точку (или условное многоточие).

На самом деле Битов завершает лишь один из вариантов "Пушкинского дома", в порядке эксперимента продолжая роман и после его окончания и предлагая читателю под одной обложкой и второй, более полный вариант. Тем самым Битов реализует принцип много-(дву-)вариантности постмодернистского текста. Например, аргентинский писатель Хулио Кортасар разъясняет, что его роман "Игра в классики" (1963) можно читать двумя способами: последовательно и не до конца, опуская "Необязательные главы", и в особом порядке, зафиксированном в "Таблице для руководства"; кроме того, в конце каждой главы указан номер той, которую нужно читать следующей. Таким образом, "Игра в классики" содержит в себе, по крайней мере, две, а по сути — много книг. Нечто подобное обнаруживаем мы и у Битова, который также рассчитывает на активное сотворчество читателя, вовлекаемого в своего рода литературную игру.

Игра для Битова — средство избежать невольной авторитарности, моносемии. "При всех благих намерениях мы все-таки пытаемся навязать свою точку зрения, не прислушиваясь к чужой, — считает писа-

тель. — А ведь чтобы понимать другого, требуется некоторый труд" [52, с. 71]. И в то же время игра для автора "Пушкинского дома" — средство перенастройки сознания читателей. Хотя в первом эпилоге ("Выстрел") автор пишет: "Мы вправе отложить перо — еще более вправе читатель отложить роман. Он его уже прочел" (с. 323), — за этим эпилогом еще следуют "Версия и вариант", "Утро разоблачения, или Медные люди", "Ахиллес и черепаха", "Сфинкс", "Комментарии", "Обрезки", стихотворный "Конспект романа". Автора интересует: а может ли быть что-нибудь за концом, куда всегда так хочется заглянуть? И он туда заглядывает.

Битов постоянно предупреждает, что на самом деле все могло быть и не так, апробирует альтернативные версии, как бы размывая стабильные смыслы, разрушая необратимую линейную последовательность повествования. Вот одно из характерных высказываний писателя: "Так ли они говорили? Мы еще однажды перепишем все сначала, для скуки. Перемелем монологи и реплики, чтобы один как бы больше отвечал другому, и — попроще, попроще! — слово зачеркнем — слово надпишем. Мог ли Лева употребить слово "Писание" вместо "Евангелие" — помучимся — оставим так" (с. 302). Битов не скрывает, что у Левы Одоевцева могла быть не описанная в романе семья, а совсем другая, жалуется, что Лева все больше превращается в "коллективного" героя и — более того — "так все развилось", что "ни один из них не герой, и даже все они вместе — тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление — абстрактная категория" (с. 219). Вместе с тем "версии и варианты" призваны удостоверять типичность центральной фигуры "Пушкинского дома", неизменной в своих главных качествах при любом повороте событий.

Не случайно одно из альтернативных жанровых определений романа, используемых писателем в "Обрезках (Приложении к комментарию)", — роман-модель: строительные "балки", "арматура" в нем не запрятаны, а сознательно обнажены. Тем самым писатель не позволяет смешивать жизнь и искусство, как бы настаивает на его автономности, напоминает, что мы имеем дело с реальностью -литературной, где действуют свои законы, по которым и нужно судить художественное произведение. С этой же целью Битов берет на себя функции литературоведа и выявляет используемый прием. Завершая рассказ о праздничном народном гулянье, он замечает: "Вот мы и уплатили дань всеобщей обязательной карнавализации повествования..." (с. 289). Повествуя о Лева Одоевцеве, писатель одновременно раскрывает и способы создания этого образа: "Мы воспользовались правилами параллелограмма сил, заменив множество сил, действовавших на Леву, двумя-тремя равнодействующими, толстыми и жирными стрелками-векторами, пролегающими через аморфную душу Левы Одоевцева и кристаллизующими ее под давлением. Так что

некоторая нереальность, условность и обобщенность этих людей-сил, людей-векторов, не означает, что

они именно такие, — это мы их видим такими через полупрозрачного нашего героя..." (с. 210). Проблема "автор — герой" становится предметом размышлений Битова в самом тексте "Пушкинского дома".

Можно сказать, что взаимоотношения автора и его главного героя — это роман в романе. Создавая героя "из себя самого", писатель в то же время подчеркнуто дистанцируется от него, ведет себя по отношению к Лева Одоевцеву как неподкупный судья. Их отношения, однако, эволюционируют. По мере того как образ "материализуется" и, наконец, воспринимается как "готовый", он все более дорог Битову, в то же время осознающему, что его исчерпал и, следовательно, необходимо завершать роман. Но писателю жаль расставаться с героем, и, вопреки литературным канонам, он дарит Лева Одоевцеву "посмертное существование". Это существование не столько литературное, сколько литературоведческое, даже культурологическое. В пространстве литературоведения и культурологии и выходит Битов и выводит туда своего героя. Нового, "построманного" Лева он называет уже человеком и обращается с ним не как с персонажем, полностью зависящим от воли автора, а как с живым существом, таким же самостоятельным, как он сам.

Битов, как нам кажется, преследует сразу несколько целей: доказывает полноценность созданного им художественного образа, его реальность (герой реален не менее, чем автор); акцентирует то обстоятельство, что в пространстве литературоведения сам автор становится персонажем посвященных ему и его герою работ и в этом качестве они равны; интерпретирует литературоведческую реальность как продолжение литературной реальности, где автор парадоксальным образом может узнать о герое что-то такое, чего не знал о нем раньше. И все-таки литературоведческий Лева Одоевцев у Битова значительно малокровней литературного, хотя в общем похож на самого себя. Таким образом подчеркивается превосходство художественного способа мышления над научным, литературоведение ориентируется на сближение с литературой. Художественную реальность писатель характеризует как концентрат, сгущение жизненной реальности (включая реальность авторского опыта и воображения), в силу чего живая жизнь "куда менее закономерна, осмысленна и полна" (с. 324).

Битов напоминает, что к литературному герою предъявляются более высокие, чем к реальным людям, — идеальные требования. С юмором и состраданием он пишет о заточенных в книжных томиках невинных узниках, навсегда потрясенных своими преступлениями перед идеалами и категориями. И столь критично изображенный, можно сказать, вывернутый наизнанку, Лева Одоевцев на самом деле не порочнее большинства современников. "Пример мой, — утверждает писатель, — общечеловеческий и потому никак не частный" [52, с. 35]. В Лева

143

будет узнавать себя не только русский, но и американец, японец, турок... Всякий, кто осмелится взглянуть на себя, отбросив иллюзии, соотнося с идеалом. Битов комментирует:

"В том-то и дело, что если рассказать с некоторой правдивостью любую жизнь со стороны и хотя бы отчасти изнутри, то картинка наша будет такова, что этот человек дальше жить не имеет ни малейшей возможности. Мыслимое ли дело — продолжение! — а ты живешь. Хоть в литературе-то все сбудется: конец так конец. Литература компенсирует беспринципность и халтурность жизни своей порядочностью.

Что станет с литературой, если автор будет в ней поступать, как в жизни, — уже известно: не станет литературы" (с. 349—350).

Это не значит, что писатель "реабилитирует" Лева Одоевцева, — скорее он и себя самого судит с той же строгостью, с какой судил своего героя (а в перспективе как бы предлагает то же самое проделать читателю). Не отсюда ли признание Битова: "Мы воспитались в этом романе — мы усвоили, что для нас самое большое зло — это жить в готовом и объясненном мире. Это не я, ты, он — жили. Это жить рядом, мимо, еще раз, в энный раз, но не своей жизнью" (с. 349). Вот почему к концу романа нарастает известное сближение автора с героем: "Наступило утро — его и мое — мы протрезвели. Как быстро мы прожили всю свою жизнь — как пьяные! Не похмелье ли сейчас?.." (с. 322).

В "Ахиллесе и черепахе" возникает проблема власти автора над героем, которая рассматривается как частный случай проблемы власти вообще. Решается она не столько в эстетическом, сколько в этическом аспекте. Если мы отвергаем право кого бы то ни было присвоить себе по отношению к нам функцию рока или Господа, то должны распространить это требование и на самих себя. Поэтому литературного героя "правом на Бога" Битов наделяет, себя же права "исполнять обязанности" Бога (непогрешимого судии, изрекающего столь же непогрешимые истины) лишает. Версии, варианты, альтернативные решения и призваны продемонстрировать отсутствие абсолютистских притязаний, смирение перед множественностью истины.

В скрытой форме Битов полемизирует с концепцией писателя — Учителя жизни, несущего людям Благоую Весть (не менее). Он убежден в том, что в процессе творчества художнику открывается лишь часть истины, а не ее Божественная полнота, и потому не следует впадать в самообман и в творческий авторитаризм. Битову ближе писатель, сознающий себя только художником слова, меняющийся, совершенствующийся, растущий вместе со своим творением.

Писатель обращает внимание и на возможность обратного воздействия героя на автора, которое может влиять на его последующую жизнь. Например, Битов "застает себя время от времени за дописыванием статей, не дописанных Лева, как-то: "... Середина контраста"

144

(см. "Предположение жить" в сборнике "Статьи из романа". М., 1986) или "Пушкин за границей" ("Синтаксис". Париж, 1989), или мысль уносит его в далекое будущее (2099 г.), где бедные потомки авторского воображения (правнук Лева) вынуждены выходить из созданного нами для них будущего (см. "Вычитание зайца". М., 1990)" (с. 412). Данные вещи играют роль культурной ауры, способствуют более глубокому пониманию творческого замысла Битова в "Пушкинском доме".

Многое в своем романе Битов не выписывал в деталях и подробностях, полагая так же хорошо известным

читателю, как и автору. Спустя годы "Пушкинскому дому", однако, потребовались Комментарии [246]. Вместе с Приложением к комментариям они заключают роман*. Первоначально они задумывались как пародийные и принадлежащие перу героя, Левы Одоевцева, ставшего со временем академиком и комментирующего юбилейное издание "Пушкинского дома", попутно рассчитываясь с автором, предполагавшим защититься. В дальнейшем, однако, художник изменил свое намерение, и необычность его Комментариев в том, что в них речь идет не об узкоспециальных, а об общеизвестных (во время написания романа) вещах, характеризующих советский менталитет. (Жизнь в нашем веке, сообразил Битов, меняется так быстро, что уже для нового поколения в романе будет не все ясно.) Полусерьезные-Полуиронические Комментарии писателя не только разъясняют то, чему суждено кануть в прошлое, но и дополняют произведение: содержат разнообразные авторские суждения о жизни и культуре советского общества, воспоминания личного характера, ответ литературным критикам, писавшим о "Пушкинском доме". Наличие таких Комментариев как бы превращает роман в историко-литературный памятник, только работу литературоведов выполняет сам автор.

"Пушкинский дом" — книга итоговая и в то же время широко и полно демонстрирующая возможности, которые открывает перед писателем постмодернизм.

»oo |n

* Одна из примет постмодернистской литературы. См., например, роман "Имя розы" Умберто Эко.

Карта постмодернистского маршрута: "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева

Ерофеев Венедикт Васильевич (1938—1990) — прозаик, драматург, эссеист. Родился на Кольском полуострове в г. Кировске Мурманской области. Учился в МГУ (1956—1957), откуда был отчислен за непосещение занятий по военной подготовке, затем — в Орехово-Зуевском, Коломенском, Владимирском пединститутах. Обучение не завершил. Отказавшись от статуса благонамеренного гражданина СССР, в течение ряда лет живет без документов, по идейным соображениям уклоняется от службы в армии. Много читает. Зарабатывает на жизнь главным образом изматывающим и непрестижным физическим трудом (грузчик, подсобник каменщика, истопник-кочегар, монтажник кабельных линий связи и т. п.). Основные силы отдает занятиям литературой, но из-за тяжелейших условий существования, постоянной "ленинградской блокады" и пристрастия к алкоголю работает в основном "нахрапом", с большими перерывами.

В "Благовествовании" ("Влагой вести") (1962/ Вен. Ерофеев попытался возродить традицию Ницше как автора книги "Так говорил Заратустра", усилив пародийный момент. В конце 1969 или в начале 1970 г. создает поэму "Москва — Петушки", которая приносит писателю славу в неофици-

альных литературных кругах и за границей, дает сильнейший толчок развитию русского постмодернизма. В последующие годы Вен. Ерофеев — одна из самых колоритных фигур литературного андерграунда.

Кража черновой рукописи помешала завершению романа писателя "Дмитрий Шостакович" (1972), так как к моменту ее возвращения было утрачено вдохновение.

В 1973 г. Вен. Ерофеев пишет эссе "Василий Розанов глазами эксцентрика", в 1982 г. — "Саша Черный и другие", а в 1988 г. — "Моя маленькая лениниана", преобразуя на постмодернистских началах и этот жанр.

В 1985 г. писатель обращается к драматургии, создает постмодернистскую трагикомедию "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора". В этом же году начинается болезнь (рак горла), послужившая причиной преждевременной смерти Вен. Ерофеева. Неоконченной осталась его пьеса "Диссиденты, или Фанни Катан". Некоторые произведения писателя, например "Записки психопата" (1956—19581 статьи о писателях-норвежцах считаются утерянными. Извлечения "Из записных книжек" вошли в книгу Вен. Ерофеева "Оставьте мою душу в покое (Почти всё)" (1995).

В отличие от Битова, двигавшегося от "чистой литературы" к литературе, вбирающей в себя эссеистику, литературоведение, культурологию, использующей их язык, представитель андерграунда Венедикт Ерофеев в эти же годы шел в обратном направлении: от эссеистики ("Заметки психопата") и культурфилософии ("Благовествование") — к художественной литературе. В написанной в конце 1969 или начале 1970 г. поэме "Москва — Петушки" Вен. Ерофеев

146

использует только один из языков культуры — язык литературы, но радикальным образом его преобразует. Писатель обращается к гибридно-цитатному языку-полиглоту в форме пастиша. Вторичная коннотация, активная деконструктивистская работа привели к появлению бесчисленных "следов", отсылающих к пространству культуры — высокой и низкой, придали поэме ту смысловую множественность, неисчерпаемость, глубину, которые побуждают воспринимать "Москву — Петушки" как уникальное явление русской неофициальной литературы, но порождают самые невероятные ее интерпретации.

Выпорхнув из рук Вен. Ерофеева, поэма ушла в мир*, и если бы был издан сборник, включающий

исследования о ней, сделанные в разных странах, он, по-видимому, в несколько раз превысил бы ее объем и, надо думать, помог бы лучше понять механизм множественности интерпретаций постмодернистского текста. За отсутствием такого сборника попытаемся хоть в какой-то степени приблизиться к смысловой множественности, которой наделена поэма Вен. Ерофеева, обратившись к интерпретациям, появившимся после ее публикации на родине в 1988 г.**

Едва ли не сразу выяснилось, что "Москва — Петушки" не поддаются однозначной трактовке. Сопровождавшая публикацию поэмы в журнале "Трезвость и культура" (1988, № 12) статья Сергея Чупринина "Безбоязненность искренности" вызвала неудовольствие поклонников Вен. Ерофеева, обвинения в вульгаризации.

Интерпретация Сергея Чупринина***

"Москва — Петушки" — произведение, известное во всем мире*** *, бестселлер самиздата и тамиздата, яркое явление "другой" русской культуры. Это исповедь российского алкоголика, оказывающаяся далеко не частной исповедью советского андерграунда. Истоки поэмы восходят к традиции так называемой низовой культуры, устного народного творчества (анекдоты, частушки, эпиграммы в духе черного юмора), где сатира породнилась с "нелегальщиной". В этом отношении поэма "Москва — Петушки" близка

* К настоящему времени поэма переведена на тридцать языков мира.

** В сокращенном виде — Трезвость и культура. 1988. № 12; 1989. № 1—2; в полном виде — *Ерофеев Вен.* "Москва — Петушки": Поэма. — М.: СП "Интербук", 1990.

*** СМ.: *Чупринин С.* Безбоязненность искренности // Трезвость и культура. 1988. № 12.

*** * См. высказывание немецкого слависта Хайнриха Пфандля, автора предисловия к "Комментарии..." Юрия Левина: "Будем надеяться, что благодаря этой книге многие Хельги и Францы ... возмущаются за этот истинный шедевр наших — и скоро уже не наших дней, за поэму "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева. Полузабытая на родине, малоизвестная на Западе (выделено нами. — *Авт.*), оно того заслуживает" [337, с. 17]. Получается, что поэма, хотя и издана во многих странах, широкой известности не имеет.

147

песням Владимира Высоцкого и Александра Галича, повестям Юза Алешковского "Николай Николаевич" и Владимира Войновича "Иванькиада", которые попадали в дома, минуя таможи. Форма бытования наложила отпечаток на содержание и пафос данных произведений, их язык, обычно круто просоленный, включающий и "заборные", "срамные" слова. Таким образом осуществляется растабуированность речевой стихии, что оправдано предметом художественного изображения. Поэма Вен. Ерофеева проникнута пафосом социальной критики и национальной самокритики. Плох ли Венечка, хорош ли, он — один из нас. Он — человек, а человек, даже во прах поверженный, заслуживает защиты. В этом — в реабилитации человека — один из главных нравственных уроков "Москвы — Петушков" и один из знаков верности Венедикта Ерофеева основной — гуманистической и гуманизирующей — традиции русской литературы.

Ощущая неполноту, недостаточность, уязвимость данной трактовки поэмы, о ерофеевском детище пишут всё новые и новые исследователи. Они обращаются к более глубоким пластам текста, стремятся соотнести произведение с пространством мировой культуры. Отдавая должное мастерству, с каким написаны некоторые из статей, не можем не отметить, что ни в одной из них принцип множественности интерпретаций не только не реализован, но и никак не оговорен. Предпринимаются, правда, отдельные попытки отстраниться от написанного, продемонстрировать его "необязательность" (отсутствие авторитаристских притязаний). Так, Владимир Муравьев подает свои размышления о поэме в игровом ключе и предваряет их юмористическим заглавием: «ПРЕДИСЛОВИЕ, автор которого не знает, зачем нужны предисловия, и пишет нижеследующее по инерции отрицания таковых, пространно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая о сочинении под названием "Москва — Петушки"». И в дальнейшем Муравьев стремится ускользнуть от "моносемии", иронизирует не только над типового образца предисловиями, но и над самим собой. Одним из первых в российской литературоведческой науке он ощутил неразрешимость задачи, встающей перед исследователем постмодернистского произведения, дать представление о котором способна лишь вся совокупность его интерпретаций (как уже сделанных, так и тех, которые еще будут сделаны в будущем), и попытался найти какой-то выход.

148

Интерпретация Владимира Муравьева*

Поэма "Москва — Петушки" продолжает ряд произведений русской литературы, в которых мотив путешествия реализует идею правдоискательства ("Путешествие из Петербурга в Москву" Радищева, "Кому на Руси жить хорошо" Некрасова, "Чевенгур" Платонова и др.). Она воскрешает восходящую к Козьме Пруткову, А. К. Толстому, позднему Салтыкову-Щедрину традицию использования так называемой противоиронии, являющейся важнейшим качеством ерофеевского художественного сообщения. Противоирония — это бывшая российская ирония, перекошенная на всероссийский, так сказать, абсурд, а лучше сказать — порядок. Перекосившись, она начисто лишается гражданского пафоса и правоверного обличительства. Противоирония, черный юмор — стилевая доминанта поэмы, метафористика которой многими не прочитывается.

"Игровой" подход к поэме, впрочем, скорее исключение — "веселая" наука еще недостаточно авторитетна

в России.

Андрей Зорин рассматривает поэму Вен. Ерофеева в контексте общественных умонастроений, вызванных крахом шестидесятнических иллюзий.

Интерпретация Андрея Зорина**

В поэме "Москва — Петушки" нашла своеобразное преломление традиция карнавальная культура, столь популярная в эти годы у советской интеллигенции благодаря книге Михаила Бахтина "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса", интерпретировавшейся, в оппозиционном духе. Своего рода современным заменителем карнавала оказывается в поэме алкоголь. Раблезианские масштабы питейных подвигов, сквернословие и т. п. создают на страницах поэмы стихию универсального, свободного и связанного с "неофициальной народной правдой" смеха, который так выразительно описал Бахтин. Но смех "Москвы — Петушков" не победителен и не перекрывает присущего произведению трагизма, побуждающего вспомнить "Путешествие из Петербурга в Москву" Радищева. Идиллическим мифам официальной пропаганды Вен. Ерофеев противопоставляет чудовищно-гротескную картину спившейся страны.

* СМ.: *Муравьев В. С.* ПРЕДИСЛОВИЕ, автор которого не знает, зачем нужны предисловия, и пишет ниже следующее по причине инерции отрицания таковых, пространно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая о сочинении под названием "Москва — Петушки" // Ерофеев Вен. "Москва — Петушки": Поэма. — М.: СП "Интербук", 1990.

** См: *Зорин А.* Пригородный поезд дальнего следования // Нов. мир. 1989. № 5.

149

Противостояние тоталитаризму осуществляется и через язык. Вен. Ерофеев не только сочетает культурную изощренность с вызывающей грубостью. Он торит дорогу между двумя очагами сопротивления сквозь мертвые пласты изгаженной и оболганной лексики, разбивая их ударами иронии, возрождает традицию сказового слова, использует ее по-новому. "Москва — Петушки" — не только литературный памятник недавно почившей эпохи, но и свидетельство непрерывности литературного процесса, связывающего прошлое и будущее.

Андрей Зорин первым печатно назвал Вен. Ерофеева классиком русской литературы, показал важную "поколениеобразующую" роль его поэмы "Москва — Петушки" [168].

Будучи произведением, основанным на претворении бытового, домашнего, интимного в художественное, поэма Вен. Ерофеева указывала на глубинное перемещение центра тяжести душевной жизни поколения с общественного на частное. Пафос неучастия, определяющий жизнь героя поэмы, повлиять не на одно и не на два поколения 70—80-х гг. Укорененность "Москвы — Петушков" в мировой культуре увеличивала уровень интеллектуальных притязаний почитателей. Восходящая к Зощенко и Платонову традиция работы с официозной формульной системой делала призванные служить лжи слова пригодными для употребления. Позиция автора реализуется в технике работы со словом. "Москва — Петушки" — одна из самых последовательных антиидеологических книг во всей нашей словесности...

Характеризуя литературную критику как перевод в границах отпущенного непрочтения, Александр Кавадеев создает на основе "Москвы — Петушков" эссе-палимпсест, стремится дать почувствовать сам дух поэмы.

Интерпретация Александра Кавадеева*

Книга Вен. Ерофеева напоминает трагическое житие со всеми его атрибутами: одиночеством, верой, бесами, ангелами, Богородицей, устремлением к Богу. Сравнение же с "Мертвыми душами", на которое наталкивает авторское обозначение жанра произведения — поэма, оправдано лишь в обратном понимании: у Гоголя живой человек покупал мертвые души, у Вен. Ерофеева мертвые души "покупают" живую, но так и не добиваются своего.

Вен. Ерофеев "нейтрализовал" современную прозу, посмеялся над ее напыщенностью грубым смехом грузчика и монтажника.

* СМ.: *Кавадеев А.* Сокровенный Венедикт // Соло. 1991. № 8.

150

Наталья Верховцева-Друбек рассматривает особенности использования в поэме Евангельского текста, стремится выяснить цель его пародирования.

Интерпретация Натальи Верховцевой-Друбек*

Веничкины состояния: "похмелье", "алкогольная горячка", "смерть" — пародируют (профанируют) Страсти Господни. Страсти Христа — это крестный путь, распятие на кресте и смерть. Однако пародия Вен. Ерофеева не похожа ни на богохульства атеистующих, ни на "кошунственные" интерпретации библейских сюжетов у постмодернистов. Вен. Ерофеев, как пишет Ю. Айхенвальд, — представитель "апокалиптического реализма". Корни его мирозерцания — в религиозном модернизме русских символистов, в частности в эзотерической концепции священного дионисийского экстаза (Вячеслав Иванов, Андрей Белый). В поэме трагестируются мотивы "погружения", "опьянения", "экстаза". Экстаз, который искали символисты, должен

был привести по дионисийскому принципу (расчленение тела) к погружению в подсознательную сферу, к потере "я", — у Ерофеева же это осуществляется в алкогольной горячке и умерщвлении героя. Вен. Ерофеев обновляет религиозную философию Вяч. Иванова в мирском облачении, в пародийном сюжете. Загадка восхождения скрыта на дне чаши страданий и недоступна нашему миру.

Веничкина "алкогольная философия" эквивалентна философии страдания, присущей русскому народу, как бы "повторяющему" в своей трагической судьбе Страсти Христа. *Parodia sacra* Вен. Ерофеева подвергает сомнению сам смысл этой жизненной философии, преломляющей мазохистский тип сознания как характерную черту личности тоталитарного государства.

Наталья Живолупова видит в исповеди Венички Ерофеева метафизический бунт против абсурда, восторжествовавшего в мире, в котором воцарился апокалиптический хаос.

Интерпретация Натальи Живолуповой*

Философские установки Венички определяют идеи контркультуры, уход в царство темной меонической свободы. Бегство в мир иррационального, одним из художественных адекватов которого в поэме явля-

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

* СМ.: *Живолупова Н.* Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек. 1992. № 1.

151

ется пьянство, — средство сделать себя нечувствительным к воздействиям действительности.

Пласту культурных ценностей, представленных многообразными цитациями, противопоставлен в поэме фабульный ряд — события жизни героя, выражающие внутренний хаос, бессмысленность бытия. Можно обнаружить сходство между поэмой "Москва — Петушки" и "Записками из подполья" Достоевского, а также определенные переключки с "Преступлением и наказанием", "Братьями Карамазовыми", "Скверным анекдотом", "Двойником". Сходство с "Записками из подполья" — в маниппейности, использовании элементов диатрибы*, солилоквиума**, внутренне закономерно сменяющих друг друга, в самом типе героя-парадоксалиста. Тотальное отрицание, выявляющее трагический разлад: расхождение живой, ищущей мысли с догматическими представлениями, — основа философской позиции героев "Записок" и "Петушков". Но в виде некой этической перспективы нормы христианской этики присутствуют в сознании этих героев. У Вен. Ерофеева, однако, осуществляется пародийное переосмысление идей героев Достоевского в травестийном мире поэмы.

Петр Вайль и Александр Генис дали совместную интерпретацию "Москвы — Петушков", а также высказались о произведении по отдельности.

Интерпретация Петра Вайля и Александра Гениса***

По своей литературной сути "Москва — Петушки" — фантастический роман в его утопической разновидности. Вен. Ерофеев создал мир, в котором трезвость — аномалия, пьянство — закон, а Веничка — пророк его.

Веничка пришел в мир, чтобы промыть его заплесневевшие глаза коктейлем "Слеза комсомолки", чтобы одухотворить бездуховность бытия измышленным пьяным миром.

Давно уже в России существует этот мир. А создали его водка и книги. Люди живут в несуществующем так же просто, как в комму-

*Диатриба (греч. *diatribe* — философская беседа, разговор) — своего рода лекция-фельетон странствующих философов-проповедников Древней Греции на моральные темы, где свободно чередовались стилистические элементы разных жанров, "серьезные" и "смешные"; жанр античной литературы; источник христианской проповеди.

** Солилоквиум (лат. *soliloquium* — монолог) — жанр античной литературы, восходящий к философско-моралистическим заметкам римского императора, философа-стоика Марка Аврелия "К самому себе".

*** СМ.: *Вайль П., Генис А.* Страсти по Ерофееву // Кн. обозрение. 1992. 14 февр. № 7.

152

нальной квартире. Не зря давно уже зреет мысль: реальность искусства реальнее реальности жизни.

Нет никакого ада, нет никакого рая, есть только то, что есть, и нет ничего страшнее этого, и нет спасения.

Интерпретация Александра Гениса*

"Гениальная болтовня" — определение знаменитого романа в стихах, — пожалуй, подходит к этой знаменитой поэме в прозе.

Ерофеев доверяет не логике и смыслу, а случайному созвучию, игре звуков, сопоставляющих несопоставимое. Все в поэме рифмуется со всем — молитвы с газетными заголовками, имена алкашей с фамилиями писателей, стихотворные цитаты с матерной бранью. В поэме нет ни одного слова, сказанного в простоте. В каждой строчке кипит и роится зачатая водкой, небывалая словесная материя. Пьяный герой с головой погружается в эту речевую протоплазму, оставляя трезвым заботиться о ее составе.

Интерпретация Петра Вайля**

Существует несомненная близость между Ерофеевым и Борхесом. Простодушное ерофеевское повествование так насыщено аллюзиями из истории, политики, богословия, литературы, музыки, что комментарий к книге "Москва — Петушки" во много раз превзойдет ее объем. С Борхесом Ерофеева сближают и страсть к классификациям (регистрация грибных мест, составление антологий, графиков температур), и бесконечные ассоциации в книге, которые выглядят оглавлением пособия по истории культуры.

Оригинальную дешифровку кода "Москвы — Петушков" предложил Вячеслав Курицын.

Интерпретация Вячеслава Курицына***

Железная дорога в России — не средство передвижения. Ее переживают как один из мистических символов страны. Быть может, она ведет в царство мертвых. Поезд — лодка Харона. Или же он сам есть царство мертвых, или нечто расположенное на грани яви и сна. Предположим, что Веничка Ерофеев мертв. Это не менее логично,

* СМ.: *Генис А.* Пророк в отечестве: Веничка Ерофеев... между легендой и мифом // Независ. газ. 1992. 14 мая. № 90.

** СМ.: *Вайль П.* Пророк в отечестве: Веничка Ерофеев между... прозой и позой // Независ. газ. 1992. 14 мая. № 90.

*** СМ.: *Курицын В.* Мы поедем с тобою на "А" и на "Ю" // Нов. лит. обозрение. 1992. № 1.

153

чем предположить, что он жив. Он, во всяком случае, пьян с первой до последней страницы, он вне времени, в измененном состоянии. Сквозь "реальное" просвечивает "иное", в этом мире мы прозреваем другой — как раз ситуация поезда, сочетающего-соединяющего концы и начала, черное и белое, жизнь и смерть. Если Веничка мертв, то его путешествие можно рассматривать как метафору странствий души в загробном мире. Все пять элементов загробного путешествия, соответствующих православному канону: возвращение—мытарства—рай—ад—обретение места, — присутствуют в поэме (с одним полуисключением). Было бы наивно рассчитывать, что "Москва — Петушки" строго повторяют структуру загробного странствования души. Но с допустимыми поправками схема отыгрывается в произведении дважды: на уровне всей поэмы и на уровне одного дня, непосредственно предшествовавшего Веничкиной одиссее.

Когда человек умирает, душу его встречают ангелы — все помнят, что они появляются в "Москве — Петушках" на первых страницах. Начинается поэма с "дней возвращения" — это и похмелье, и повторяющиеся одна за другой сцены "прежней" жизни. "Мытарств" (по поводу которых и сказано слово "полуисключение"), т. е. сцен разборки души с некими таинственными силами, не так уж и много, и они как бы размазаны по всему тексту. Веничку судят не ангелы и не бесы. На протяжении всей поэмы Веничка только и делает, что отвечает перед самим Богом. Художнику совестно, что он не может сделать жизнь лучше и чище. Никто ничему не поучается (поучающий жест с какого-то времени крепко ассоциируется с жестом тоталитарным), всю вину и страдания Ерофеев готов взять на себя — и берет на себя. Далее душе демонстрируют рай. Это благословенные Петушки, где не молкнет пение и не отцветает жасмин. После рая душе показывают ад; он занимает более половины поэмы. В аде поэмы как бы три круга. Первый — население вагона, те представители России, с которыми Ерофееву приходится коротать железнодорожное время. Второй — менее очевидный — утверждается через отсутствие. Самое значимое отсутствие в поэме — отсутствие молитвы и соучастия нашего мира к пассажиру загробного поезда. Третий — "революция в Елисейкове" — прозрачная модель "русского бунта". После прохождения этих трех кругов Веничка действительно вступает уже в настоящие, а не в мемуарные круги ада. Когда Веничка приедет — не в Петушки, а в Москву, он встретит на улице страшную четверку (четыре всадника тьмы?) и, убегая от нее в ночном ужасном пейзаже, окажется наконец у Кремля — символа ада, — и ад восторжествует... К этому моменту, видимо, судьба Веничкиной души уже решена, определена его сороковая ступенька (на сороковой день душа обретает предназначенное ей место). Мы знаем, какой страшный ждал ее конец. За чьи грехи погибла душа Венички Ерофеева?

154

Своеобразие автора-персонажа поэмы стремится выявить Марк Липовецкий.

Интерпретация Марка Липовецкого*

Поэма "Москва — Петушки" Вен. Ерофеева противостоит тем произведениям русской постмодернистской литературы, в которых обнаруживает себя явление "смерти автора" ("Палисандрия" Саши Соколова, романы Михаила Берга, "Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину" Евгения Попова, "Русская красавица" Виктора Ерофеева, "Особняк" Татьяны Щербины). "Смерть автора" — первопричина "дурной бесконечности", пределом для которой может быть либо усталость писателя, либо утомление читателя. Поэма же Вен. Ерофеева кратка и цельна благодаря цельности и осязаемости авторского взгляда на мир, как бы передоверяемого альтер эго (экзистенциальному двойнику) писателя, от лица которого осуществляется повествование. Своеобразие альтер эго определяет обращение к культурной традиции русского родства, восходящей к древнерусской словесности, многократно усиленной Достоевским, продолженной Розановым и Ремизовым. С этой точки зрения проясняются многие загадки ерофеевской поэмы ("самоизвольное

мученичество" и священное безумие героя-юродивого, двуликость Венички как шута и страдальца, художественный смысл пьянства и др.), в произведении оказывается возможным видеть перифраз Евангелия Юродского, сдвинутого. Позиция юродивого у Вен. Ерофеева как бы соединяет традицию русской классики с ее духовным учительством и безудержную игру постмодернизма, открывая большие возможности для обновления литературы.

Русский постмодернизм в силу специфики литературной традиции (а юродство — специфически русский ингредиент) — это своеобразное культурное юродство. Через "смерть автора" постмодернистская литература загнала себя в тупик, в возрождении постмодернистского автора — путь к ее воскрешению.

Григория Померанца наиболее интересует авторская позиция и стиль поэмы.

* СМ.: *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме "Москва — Петушки" и русском постмодернизме // Знамя. 1992. № 8.

155

Интерпретация Григория Померанца*

Ерофеев ни к чему не зовет. Захватывает только его стиль, поразительно совершенный словесный образ гниющей культуры. Это не в голове родилось, а — как ритмы "Двенадцати" Блока — было подслушано. У Блока — стихия революции, у Ерофеева — стихия гниения. Ерофеев взял то, что валялось под ногами: каламбуры курительных комнат и бормотанье пьяных, — и создал шедевр.

С одной стороны, отталкивает авторская позиция — сдача на милость судьбе, стремление быть "как все", добровольное погружение в грязь, паралич воли. С другой — потрясает пафос, который можно назвать старыми словами: "срывание всех масок". И энергия бунта: хоть в канаву, но без вранья... И еще: написанное звучит эпитафией по тысячам и тысячам талантливых людей, которые спились, потому что со своим чувством правды в атмосфере всеобщей лжи были страшно одиноки.

Михаил Эпштейн стремится уяснить, какие особенности поэмы "Москва — Петушки" и личности Вен. Ерофеева способствовали возникновению ерофеевского мифа, может быть последнего литературного мифа советской эпохи.

Интерпретация Михаила Эпштейна**

Вен. Ерофеев создал, подобно поэтам, свой собственный образ, в котором вымысел и реальность сплавлены воедино. В этом смысле "Москва — Петушки" не просто по названию поэма, но и вполне лирическое произведение. И в то же время писатель не успел до конца воплотиться, реализоваться, и народная молва подхватила и дальше понесла то, что он не успел или не захотел о себе рассказать. В некоторых отношениях миф о Вене своими общими очертаниями совпадает с есенинским мифом, мифом Владимира Высоцкого и даже Николая Рубцова. Проступает в нем "архетип" юродивого. Но в центре Веничного мифа — деликатность, редчайшее и еще почти не обозначенное свойство в русской культуре. Это как бы "потусторонняя" деликатность, воскресающая в чаду "разночинства, дебоша и хованщины". Феномен Венички, вырастая из пантагрюэлизма, перерастает его, карнавал сам становится объектом карнавала, выводящим в область новой, странной серьезности, боящейся что-то вспугнуть и неоправимо разрушить. Он сигнали-

* СМ.: *Померанц Г.* Разрушительные тенденции в русской культуре // Нов. мир. 1995. №8. С. 137.

** СМ.: *Эпштейн М.* После карнавала, или Вечный Веничка // Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое (Почти всё). — М.: Изд-во АО "Х.Г.С.", 1995.

156

зирует об усталости XX века от собственных сверхэнергий, чреватых катастрофами и безумиями.

Алексей Васюшкин обнаруживает в поэме "Москва — Петушки" многочисленные переключки с романом "Изменение" представителя французского "нового романа" Мишеля Бютора. "Изменение" рассматривается им как одно из произведений, сыгравших роль первотолчка при создании Вен. Ерофеевым собственной книги.

Интерпретация Алексея Васюшкина*

Каждое из этих произведений представляет собой путешествие в "потемки души" героев на фоне своеобразного культурного ландшафта. При всей своей несхожести Леон Дельмон и Веничка испытывают чувство глубокого неудовлетворения жизнью, рвутся в некую "землю обетованную": Леон Дельмон — из Парижа в Рим, Веничка — из Москвы в Петушки. Оба выезжают в страстную пятницу (в этот день умирает Бог, оставляя землю погруженной во мрак), на поезде, первый в 8.10, второй в 8.16. Немало и других совпадений. Главное же заключается в том, что оба героя мучительно пытаются преодолеть разрывающую их раздвоенность, совместить несовместимые полюса, но из этого ничего не выходит. Западный человек так и не обретает исковой свободы, русский — единения с Богом. Герой "Москвы — Петушков" гибнет, герой "Изменения" нет, за него гибнет "двойник" — Путник, персонаж читаемой им книги, как бы предостерегающей от аналогичной судьбы.

Появившийся в 1996 г. комментарий к поэме Юрия Левина предваряет его интерпретация с позиций интертекстуальности.

Интерпретация Юрия Левина**

Предмет изображения в поэме — "низкая жизнь", ее персонажи — люмпены и алкоголики, весь антураж сугубо "плебейский"; при этом поэма отличается исключительной изысканностью стиля, укорененного главным образом в русской литературной традиции XIX в., и имеет почти центонный характер, т. е. текст в значительной своей части составлен из цитат, аллюзий и других готовых фрагментов — литературных и историко-культурных, в частности библейских (что также состав-

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

** См.: *Левин Ю.* Комментарий к поэме "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева. — Грац: Изд. Хайнриха Пфайдля, 1996.

157

ляет часть русской литературной традиции). Это противоречие имеет для поэмы фундаментальный характер. Именно оно, с одной стороны, "поднимает" низкое до высокого, с другой — снижает возвышенное до люмпенско-плебейского; и этой пародийной игрой на повышение/снижение проникнута вся поэма. При этом доминирует повышающая тенденция: вся поэма в целом представляет собой порыв из низкого, грязного, телесного к чистому, высокому, духовному.

Остановимся на литературных источниках поэмы. Здесь могут быть выделены прежде всего два полюса: 1) Библия (особенно, кроме Нового Завета, Песнь Песней и Псалтирь); 2) пропагандистская советская радио- и газетная публицистика с ее навязшими в зубах агитационными клише, к чему можно присоединить не менее надоевшие хрестоматийные — изучаемые в школе — образцы литературы социалистического реализма плюс расхожие и также взятые на вооружение советской пропагандой цитаты из русской классики. Между этими полюсами такие источники, как: русская поэзия от Тютчева до Пастернака и Мандельштама; литература сентиментализма, прежде всего "Сентиментальное путешествие" Стерна и "Путешествие из Петербурга в Москву" Радищева; русская проза XIX в. — Гоголь, Тургенев, Достоевский и др.

Библия является как источником основных мотивов поэмы, так и стилистическим. Сквозь всю поэму проходит тема смерти и воскресения, отчетливо ориентированная на Евангелие. Изобилуют намеки и на крестную смерть и воскресение Иисуса, и на евангельские эпизоды воскрешения Христом Лазаря и дочери начальника синагоги, а также на исцеление больных и расслабленных.

От названных сентименталистских источников идут такие черты поэмы, как сам жанр сентиментального путешествия; система названий глав по населенным пунктам; плавное перетекание текста из главы в главу; многочисленные отступления на самые разнообразные темы от основной линии повествования; игра на переходах высокого и низкого; чрезвычайное обилие цитат, ссылок, имен, аллюзий.

Очень мощный в поэме слой цитации, восходящих к Достоевскому. Стилистическими отсылками к Достоевскому, от ранней повести "Двойник" до последнего романа "Братья Карамазовы", пронизана вся языковая ткань "Москвы — Петушков". Сам способ повествования — внутренне диалогизированный монолог, разговор с самим собой, перебиваемый обращениями к читателю и предполагаемыми репликами читателя, — восходит, помимо сентименталистов, прежде всего к Достоевскому (особенно к "Запискам из подполья"). Не менее важны и переклички мотивов.

Тема пьянства, конечно, здесь своя, не заимствованная, но многое в ее подаче, торжественном тоне, сопутствующем ей, в образах пьющих людей выдает свое родство с аналогичными страницами Дос-

158

тоевского, прежде всего с темой Мармеладова. Глубоко связана с Достоевским сама личность героя поэмы, маргинала и люмпена, однако просвещенного и с духовными запросами, пытающегося вырваться из грязи, пьянства и разврата в высшие сферы духа. Нередко "достоевские" мотивы и стилистика переплетаются с библейскими.

Более конкретизированное представление об используемых Вен. Ерофеевым цитациях и их функции в произведении дается в предлагаемом комментарии.

Комментарий Юрия Левина ценен не только сам по себе — это и первый в российской литературоведческой науке пример детализированной комментаторской работы с постмодернистским текстом. Аналогичного типа исследований ждут другие произведения постмодернистских авторов (во всяком случае те, эстетическая значимость которых бесспорна). В свою очередь комментаторство вызовет новый прилив интереса к классическому наследию, которое также нуждается в адогматизации.

Касаясь же всех приведенных в тезисном изложении интерпретаций "Москвы — Петушков", зададимся вопросом: кто же все-таки прав? кому отдать предпочтение? В том-то и дело, что каждая из интерпретаций несет в себе лишь часть истины, вскрывает один из множества смыслов, заложенных в произведении. Совокупная множественность интерпретаций приближает к постижению смысловой множественности, которой обладают "Москва — Петушки". Интерпретации Чупринина, Муравьева, Зорина, Кавадеева, Верховцевой-Друбек, Живолуповой, Вайля и Гениса, Курицына, Липовецкого, Померанца, Эпштейна, Васюшкина, Левина и всех других, писавших о "Москве — Петушках"*, можно уподобить пометкам и комментариям, испещряющим поля книги, прошедшей через многие руки. Добавим к ним кое-что от себя.

В поэме Вен. Ерофеева задействовано множество культурных кодов. Сквозными являются код исповеди, код литературного путешествия, код юродствования, код иронии/"протоиронии"**, код пародии, а также коды различных дискурсов, использованных в поэме. Если мы мысленно рассыпем текст "Москвы — Петушков" и сгруппируем представленные в ней цитаты (цитации), то выяснятся следующие источники заимствования: античная мифология, Библия, труды "отцов церкви", русский фольклор, литературные произведения, публицистика

* Ограниченность объема учебного пособия побуждает нас на этом остановиться. См. также [1; 319; 370; 417; 450].

** Автор иронизирует над собственным иронизированием.

159

революционеров-демократов, работы и высказывания классиков марксизма-ленинизма, советская печать, официальная культура, разнообразные философские, исторические, музыкальные источники. Преобладают библейские и литературные цитаты, с одной стороны, различные политические и пропагандистские формулы — с другой.

Библейские цитаты приводятся как дословно, так и в достаточно вольном пересказе, значительно измененном виде, но и в этом случае сохраняют элемент узнаваемости. По наблюдениям Юрия Левина, цитируются "Евангелие от Матфея", "Евангелие от Марка", "Евангелие от Иоанна", "Откровение Святого Иоанна (Апокалипсис)", "Песнь Песней", Экклезиаст, Пророки, Второзаконие и т. д.

Не меньшее место занимает в поэме рефлексия "по поводу" библейских текстов и комментариев к этим текстам, даваемых религиозной литературой. Именно Библия и русская классическая поэзия, по свидетельству Вен. Ерофеева, помогли ему "выблевать" из собственной души "духовную пищу", которой пичкал людей тоталитаризм и от которой его тошнило, "прочистили мозги"; оттого и обращается к ним писатель постоянно.

Исключительно широк в "Москве — Петушках" пласт литературных цитаций. В том или ином виде цитируются в поэме "Слово о полку Игореве", Шекспир, Рабле, Саади, Гёте, Гейне, Корнель, Байрон, Перро, Пушкин, Грибоедов, Баратынский, Лермонтов, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Тютчев, А. Островский, Герцен, Чернышевский, Некрасов, Лесков, Чехов, Блок, Лохвицкая, Горький, Бунин, Розанов, Дж. Лондон, Сент-Экзюпери, Бёльль, Маяковский, Есенин, Пастернак, Ходасевич, Булгаков, Эренбург, Маршак, Шолохов, Н. Островский, Мандельштам, Лебедев-Кумач, Л. Мартынов, Вик. Некрасов, Вс. Некрасов, Солоухин и др. Чаще всего цитируются Пушкин и Достоевский, из конкретных же произведений — "Евгений Онегин", "Борис Годунов", "Моцарт и Сальери", "Цыганы", "Подражание Корану", "Записки из подполья", "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы", "Двойник", "Идиот", "Подросток" и др.

В некоторых случаях цитата наслаивается у Ерофеева на цитату по типу центона*: «...довольно простоты», как сказал драматург Островский. И — финита ля комедия. Не всякая простота — святая. И не всякая комедия — божественная... Довольно в мутной воде рыбку ловить, — пора ловить человек!..»** В новом контексте цитаты приобретают комедийную окрашенность.

* **ЦЕНТОН** (от лат. cento — одежда или одеяло из разноцветных лоскутов), стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений. Художественный эффект Центона — в подобию или контрасте нового контекста и воспоминаний о прежнем контексте каждого фрагмента [277, с. 492].

** *Ерофеев В. В.* Оставьте мою душу в покое (Почти всё). — М: Изд-во АО "Х.Г.С.", 1995, с. 77. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

160

Значительное место занимает в произведении пародийное цитирование Маркса и Ленина, партийных и государственных документов. Например, в перекодированном виде приводятся извлечения из работ Ленина "Империализм, как высшая стадия капитализма", "Крах II Интернационала", "Философские тетради", "Памяти Герцена", "Апрельские тезисы", "Марксизм и восстание", цитируется его "Речь на III съезде комсомола". Разновидностью цитации этого типа являются вообще всякого рода готовые формулы, языковые штампы, получившие в советскую эпоху широкое распространение в официальной сфере жизни.

Охотно включает в текст поэмы писатель всевозможные клише-фразеологизмы со сниженной стилистической окраской, распространенные в простонародной (главным образом) среде, которые тоже могут рассматриваться как своего рода цитации, не имеющие конкретного авторства: "не на такого напал" (в значении "меня не проведешь"); "в гробу я видел" (выражение высшей степени пренебрежительного отношения к кому-то или чему-то); "лыка не вязать" (в значении "быть очень пьяным") и т. п.

Помимо цитации, в "рассыпанном" тексте "Москвы — Петушков" вычленяется и нецитатный слой, который можно рассматривать как индивидуальный авторский код. Он включает в себя лирико-автобиографические элементы и табуированный пласт русского языка, который писатель первым из представителей андерграунда решился ввести в ткань художественного произведения как равноправный с элементами нетабуированных стилистических пластов. И хотя появление нецензурной лексики ошеломляет, нельзя не признать ее уместности и даже органичности в поэме.

"Экспрессия! Потому и существует языковое табу, что требуются сильные, запредельные, невозможные выражения для соответствующих чувств при соответствующих случаях. Нарушение табу — уже акт экспрессии, взлом, отражение сильных чувств, не вмещающихся в обычные рамки. Нечто экстраординарное" [72, с. 61], — это суждение Михаила Веллера, кажется, как нельзя лучше подходит для понимания функции мата в поэме "Москва — Петушки". Графически нецензурная лексика обозначается по-разному: сравнительно редко "прямым текстом" ("Ее не лапать и не бить по ебальнику, ее вдыхать надо", с. 65), чаще — точками ("На запотевшем стекле чьим-то пальцем было написано: "...", с. 121), несколькими смягченными эквивалентами мата ("меня будут физдить по законам добра и красоты...", с. 55). Автор использует сильнейший рычаг воздействия на читателя и в то же время щадит его глаза, его эстетическое чувство.

Все эти разностилевые элементы текста, "осколки" предшествующей и знаки современной советской культуры, а также нецензурный пласт языка сопрягаются между собой, соединяются по принципу

161

бриколажа, подвергаются пародированию. У Вен. Ерофеева "пуританская, стилистически безупречная интонация классической сталинской прозы, как, впрочем, и ее антисталинского двойника эпохи оттепели, сменилась макабром, неким языковым озверением, где марксистский жаргон пережевился с матерщиной, а евангельские интонации с алкогольным блевом — в галлюцинистском бреде, понятном лондонским панкам, но крайне чуждым для читателей Гоголя и Салтыкова-Щедрина" [157, с. 59-60].

В неразъединимом потоке общего повествования слиты у Вен. Ерофеева гетерогенные элементы таких контрастно противоположных дискурсов, как библейский, официально-деловой, философский, разговорно-просторечный, литературный, дискурс нецензурной речи, нравственно-религиозных поучений, фольклора, массовой культуры и т. д., а внутри литературного — дискурсы классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма, социалистического реализма.

Рассмотрим следующий фрагмент текста: «...я дал им почитать "Соловьиный сад", поэму Александра Блока. Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и неозаренные туманы, и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы. Я сказал им: "Очень своевременная книга, — сказал, — вы прочтете ее с большой пользой для себя"» (с. 52).

В данном фрагменте поэмы отчетливо проступает определяющая черта стиля "Москвы — Петушков" — сквозная пародийно-ироническая цитатность. Соединенные между собой, разностилевые, "разнополюсно" заряженные, гетерогенные элементы Сверхтекста (поэма Блока "Соловьиный сад" и высказывание Ленина о романе Горького "Мать", приводимое в очерке Горького "В. И. Ленин") становятся объектами комедийной игры.

Ленинская цитата используется для характеристики блоковской поэмы, к которой она, казалось бы, менее всего подходит (Ленин известен как противник нереалистической, неангажированной литературы и вообще "философского идеализма"). Таким образом Вен. Ерофеев, во-первых, десакрализирует ленинское высказывание, изымая его из закрепившегося в сознании читателей контекста и придавая ему новое, парадоксальное звучание, во-вторых, высмеивает отношение к литературе как к форме пропаганды, что применительно к "Соловьиному саду" выглядит особенно нелепо. Внеэстетический подход к сфере художественной отвергается.

Блоковский текст нарочито упрощается и извращается. Примитивизированные, огрубленные блоковские культурные знаки прославляются устойчивыми оборотами официально-деловой речи (типа "уволен за пьянство и прогулы"), подвергаемыми пародированию за счет использования сниженно-просторечных и табуированных адекватов

162

официальной терминологии ("уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы"). Текст блоковской поэмы утрачивает свою неповторимость, одухотворенность, многозначность, сводится к двум-трем прописным истинам так называемого производственного романа. Вен. Ерофеев явно метит в официальную литературоведческую науку, издеваясь над ее ортодоксальностью, пристрастием к схемам и штампам. Вместе с тем пародийно-ироническое прочтение "Соловьиного сада" направлено и против сакрализации классического наследия, установления между ним и читателем почтительно-непреодолимой дистанции, что ведет к окостенению культуры. Однако писатель предостерегает от навязывания классике собственного убожества, ее профанации.

Подобные примеры можно множить и множить.

Нередко Вен. Ерофеев дает нарочито дурацкое продолжение или истолкование высказывания, получившего статус канонического, и таким образом осуществляет его деканонизацию. С этой же целью он вводит в хрестоматийный текст всякого рода вставки. Например: "Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть встань и иди. <...> Талифа куми, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, — то есть встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и иди" (с. 130). Торжественность библейского стиля сменяет нарочитая прозаизированность стиля повседневно-бытовой речи. Смысл слов Христа, обращенных к воскрешаемому из мертвых, подвергается снижающему перекодированию при одновременном уравнивании высокого и низкого. Это несоответствие и становится источником комического.

Ссылаясь на трагедию Шекспира "Отелло", Вен. Ерофеев прибегает к перефразированию названия, используя вместо канонического первую строчку воспринимавшейся как фольклорная песенки "Отелло, мавр венецианский" (плод совместного творчества Сергея Кристи, Владимира Шрейберга, Алексея Охрименко), в которой события шекспировской пьесы в пародийных целях излагаются современным разговорно-просторечным языком с типично "совковыми" оборотами:

Папаша, дож венецианский, Любил папаша — эх! — пожрать! Любил папаша сыр голландский Московской водкой запивать.

Вообще получившее распространение в советском обществе сниженное комедийное переделывание известных литературных и песенных образцов*, несомненно, является одним из источников ис-

* Например: "Во глубине сибирских руд <Пушкин> два мужика сидят и ср...т"; "Однажды в студеную зимнюю пору <Некрасов> собака примерзла ушами к забору"; "Смело мы в бой пойдем <неизв. автор> — И мы за вами, И как один умрем <неизв. авт.> — Умирайте сами"; "Союз нерушимый <Михалков, Эль-Регистан> свалился с машины"; "По военной дороге <Сурков> шел петух кривоногий"; "Пусть всегда будет <Ошанин> водка, колбаса и селедка" и т. п.

163

пользуемой Вен. Ерофеевым модели цитатного пародирования. Приводя, например, цитату из романа Николая Островского "Как закалялась сталь", писатель завершает ее по-своему, в духе комического абсурда: "Жизнь дается человеку один только раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах" (с. 73)*.

Пародийное переименование цитаты имеет следствием расшатывание канонического смысла высказывания Островского и стоящего за ним призыва посвятить жизнь "делу социализма" (оборачивавшегося служением тоталитарному государству). Вместе с тем ирония Вен. Ерофеева распространяется и на людей с примитивными жизненными запросами, суженным кругозором, т. е. амбивалентна.

Такой же прием использует Вен. Ерофеев, деканонизируя высказывания Маркса, Ленина и других идеологов советской системы.

Прибегая к игре с читателем и одновременно подшучивая над ним, художник пишет:

"Что самое прекрасное в мире? — борьба за освобождение человечества. А еще прекраснее вот что (записывайте):

Пиво жигулевское — 100 г

Шампунь "Садко — богатый гость" — 30 г

Резоль для очистки волос от перхоти — 70 г

Клей БФ - 12 г

Тормозная жидкость — 35 г

Дезинсекталь

для уничтожения мелких насекомых — 20 г

Все это неделю настаивается на табаке сигарных сортов — и подается к столу..." (с. 75).

Ирония автора двуадресна. Она направлена на утративших человеческий облик людей, готовых пить что угодно, — но не только на них. Уравнивая ответ Маркса на вопрос анкеты, составленной дочерью, и немислимый рецепт для алкоголика, Вен. Ерофеев как бы дает понять, что и рецепт освобождения человечества, предложенный Марксом, — не лучше: похмелье последовавших ему — слишком горькое.

Писатель заставляет алкоголика "самовыражаться", используя извлечение из "Философских тетрадей" Ленина: "От живого созерцания к абстрактному мышлению, а от него к практике — таков путь познания истины" [257, с. 152—153]. Ленинские слова прилагаются к явлению, не имеющему никакого отношения к философскому познанию истины, — к бытовому, весьма прозаическому: "А потом переходил от созерцания к абстракциям, другими словами, вдумчиво опохмелялся" (с. 68), — что вызывает смех. В главе "Орехово-Зуево — Крутое" известные ленинские высказывания: "рано братья за оружие", "ситуа-

* Имеются в виду рецепты "алкогольных коктейлей" — отравы, от которой можно скончаться.

164

ция назрела", "Сегодня выступать рано, послезавтра поздно..."; "учиться, учиться, учиться" и другие вкладываются в уста развлекающих себя пародийной игрой в революцию Венички и его друга Тихонова и перемешиваются с пьяной галиматьей. В основном они и воспринимаются как некая комическая ахинья, к которой невозможно относиться серьезно. В другом случае Вен. Ерофеев дает сниженно-пародийный (с использованием бранной лексики) адекват названия работы Ленина "Империализм, как высшая стадия капитализма" — "Стервозность как высшая и последняя стадия блядовитости", имитируя некую наукообразную классификацию видов разврата в России и на Западе.

Точно так же пародируются большевистские Декларация прав народов России, Декларация прав трудящегося и эксплуатируемого народа, Декрет о мире, Декрет о земле, содержание которых в корне расходится с политикой советской власти. Веничка и его друг Тихонов как будто весьма сочувственно цитируют известные политические лозунги, с молодых ногтей внедренные в сознание советских людей как нечто неоспоримое, само собой разумеющееся, а на самом деле — потешаются над ними, состязаясь в остроумии. Разыгрывая из себя наивных простаков-ленинцев, они якобы воспринимают большевистско-коммунистическую идеологию как руководство к действию — к совершению революции, ибо едва ли не все противоречия и пороки общественного строя, о которых писали Ленин и его соратники, обнаруживают и в современности. И, совершая (на словах) Елисейковскую революцию, герои как бы копируют реальную революцию, в пародийном виде представляя логику политического абсурда объявившей себя народной власти: "Надо вначале декрет написать, хоть один, хоть самый какой-нибудь гнусный... Бумага, чернила есть? Садись, пиши. А потом выпьем — и декларацию прав. А уж только потом — террор. А уж потом выпьем и — учиться, учиться, учиться..."(с. 110).

Рисуя революцию как бред-фантазию нетрезвых умов, писатель выявляет свое неприятие насилия, диктатуры, идеологических доктрин, обосновывающих необходимость "решительных мер".

Попутно Вен. Ерофеев пародирует массовую литературу о революции, воспроизводит ее расхожие стиливые клише:

— До свидания, товарищ. Постарайся уснуть в эту ночь...

— Постараюсь уснуть, до свидания, товарищ (с. 106—107).

Метит Вен. Ерофеев и в партийные постановления, касающиеся литературы. Так, выражение "Да знаешь ли ты их нравственные фи-

* Пародирование этой цитаты целит еще и в поэму Маяковского "Хорошо!", где она использована "всерьез".

165

зиономии?"* пародирует анекдотический стиль Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. "О журналах "Звезда" и "Ленинград" и восходит к пассажирам: "Предоставление страниц "Звезды" таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо, что редакции "Звезды" хорошо известна физиономия Зощенко ..."; "Журнал "Звезда" всячески популяризирует также произведения писательницы Ахматовой, литературная и общественно-политическая физиономия которой давным-давно известна советской общественности" [220, с. 1028-1029].

Характерен для Вен. Ерофеева прием цитатно-пародийного уточнения, сопровождающегося

деконцептуализацией цитации. Например, "воспевая" чудовищный алкогольный коктейль, художник пишет: "Это уже даже не аромат, а гимн. Гимн демократической молодежи. Именно так, потому что в выпившем этот коктейль вызревают вульгарность и темные силы. Я сколько раз наблюдал!" (с. 73). Алкогольная отравка характеризует посредством уподобления песне "Гимн демократической молодежи мира" Л. Ошанина/А. Новикова, используемой в качестве знака советской официальной культуры. Таким образом дается ее косвенная ироническая оценка.

Перефразированные строки ура-патриотической "солдатской" песни "Когда умчат тебя составы..." Вен. Ерофеев адресует полудиоту Митричу, сопровождая их заведомо неосуществимым пожеланием: "Если будешь в Штатах — помни главное: не забывай старушку-Родину и доброту ее не забывай" (с. 96)**. Пропагандистская "доброта" родины к нищему, убогому Митричу — такая же фикция, как и утверждение Ошанина: "Нам, молодым, Вторит песней той Весь шар земной" [314, т. 1, с. 325-326].

Деканонизации у Вен. Ерофеева подвергается советская эмблематика, которую представляет скульптура В. Мухиной "Рабочий и крестьянка". Она утрачивает свой образцово-показательный вид, оживает, демонстрирует идеологическую нетерпимость и агрессивность.

Оживают, материализуются в поэме и портреты коммунистических "учителей", также утрачивающих канонизированный официальным искусством вид, превращающихся в гротескные фигуры.

Благословенная утопия прекрасного будущего — "лапша", преподносимая Веничкой контролеру Семенычу вместо дани за проезд, представляет собой сгущенное пародийно-ироническое цитирование культурных знаков, олигетворяющих метанарративы. Они совмеща-

* Имевшееся в редакции поэмы 1969—1970 гг., что отражает издание: *Ерофеев В. В.* "Москва — Петушки": Поэма. — М.: СП "Интербук", 1990, с. 34.

** В песне:

Не забывай, не забывай родной заставы, Своих друзей, своих друзей не забывай.

166

ются по принципу бриколажа и нарочито упрощенно комментируются, по сути — абсурдизируются. Ортодоксальная вера в догматы сверхмифов вызывает у Вен. Ерофеева насмешку. Разновидностью цитирования подобного типа является совмещение разнородных культурных знаков, репрезентирующих метанарративы и включающих в себя символику чисел: "От третьего рейха, четвертого позвонка, пятой республики и семнадцатого съезда — можешь ли шагнуть, вместе со мной, в мир вождя иудеем пятого царства, седьмого неба и второго пришествия?.." (с. 103)*. Все эти элементы вступают между собой в игровые отношения, взаимно аннигилируя сакральные значения друг друга, образуя пастишизированный гибридно-цитатный язык-полиглот, характеризующийся ярко выраженной комедийной доминантой.

Из элементов чужого и своего, связанных игровыми отношениями воедино, художник создал собственную семиотику. Именно это обстоятельство делает Вен. Ерофеева не просто оригинальным — позволяет говорить о нем как о писателе-новаторе.

Не довольствуясь обогащением языка в рамках уже существующих традиций, Вен. Ерофеев совершил прорыв в новую эстетическую реальность — постмодернистскую. Едва ли не все утвердившиеся в русской литературе к моменту появления "Москвы — Петушков" эстетические системы, к которым обратился писатель, оказались здесь расшатанными, вышли из твердо очерченных каноном и традицией границ, их элементы подверглись деконструкции: были переконструированы на новых принципах — принципах освобождения от закосневших канонических смыслов. Место привычного, незыблемого, строго иерархизированного, окаменевшего в сознании многих и многих заняли новые, подвижные, текучие, "пучковые" — разбегающиеся сразу во все стороны значения, никак не поддающиеся однолинейному истолкованию, ускользающие между пальцев, противящиеся стремлению подвести под них какой-либо "идеологический фундамент".

Деидеологизация, растормошение, раскрепощение сознания — вот чему прежде всего служил ерофеевский пастиш.

Деидеологизация — в стране, где буквально все пропитано идеологией, разодетой в наилучшие одежды, сакрализированной, способ-

* Третий рейх — эмблематическое обозначение гитлеровской Германии, тяготеющее к сакральному числу "три"; "Четвертый позвонки" — название книги Марти Ларни, высмеивающей порядки в США; Пятая республика — принятое во Франции обозначение ее современного политического статуса; 17-й съезд — так называемый "съезд победителей" (1934), продемонстрировавший на официальном уровне торжество сталинской диктатуры; Пятое царство — мистическое представление о царстве, которое установится на "земле обетованной", когда туда вернутся рассеянные по миру евреи; Седьмое небо — семисферное небо, восходящее к халдейской традиции, символизирует последовательные ступени возрастания божественного блаженства; Второе пришествие — предсказываемое Библией второе пришествие Христа.

167

ной загнипотизировать, как удав кролика, и с той же целью. Растормошение, встряхивание, искусственное дыхание — как средство азомбирования умов, реанимации душ, выведения из состояния мертвого сна наяву (пребывая в котором можно, согласно Бродскому, проспаться и Страшный Суд).

По Вен. Ерофееву, и лежащий во гробе способен воскреснуть, как воскрес библейский Лазарь по слову Божию. Но для этого необходимо Живое Слово, а не то захватанное, оскверненное, опустошенное, каким пользуются современники, отскакивающее как горох от стенки. И Вен. Ерофеев стремится воскресить слово, вернуть ему силу воздействия, наделить множеством значений, которые невозможно исчерпать. К этой цели он и идет путем создания нового языка. В своей основе это язык цитации, но все привычные связи в нем разорваны и заменены новыми, и, в сущности, все соединяется со всем, приобретает пародийно-ироническую

трактовку. Тем самым затвердевшие-окаменевшие смыслы размягчаются, деканонизируются. Это нарушает автоматизм ожидания, дает непривычный взгляд на привычное, перестраивает сознание читателя. Более того, сам язык преломляет у Вен. Ерофеева идею становления (способа бытия), основной чертой которого Жиль Делез считает стремление ускользнуть от настоящего (четко фиксированного тождества)*.

В создаваемых Вен. Ерофеевым конструкциях цепочкам переходящих друг в друга утверждений-отрицаний нет конца: "Эта **искусительница** — не **девушка**, а **баллада ля бемоль мажор!** Эта женщина, эта рыжая **стервоза** — не **женщина**, а **волхование!** Вы спросите: да где же ты, Веничка, ее откопал, и откуда она взялась, эта рыжая **сука?** <...> Ну так что же, что "**сука**"?: Зато какая **гармоническая сука!**" (с. 62; выделено нами. — *Авт.*). Это — род "сорита", если использовать понятие, введенное Льюисом Кэрроллом в "Истории с узелками" и актуализированное Жилем Делезом в "Логике смысла", где оно характеризуется как "серия вопросительных предложений, которые, подчиняясь логике становления, продолжают чередой последовательных добавлений и сокращений" [111, с. 22], что обеспечивает возможность взаимности связей в рассматриваемых сериях.

Необходимо иметь в виду еще одно и очень важное для понимания специфики созданного художником языка обстоятельство. Вен. Ерофеев отказывается приписывать роль всеведущего и всеблагого Бога-

* Делез задает вопрос: "И нет ли вообще двух языков или, скорее, двух типов "имен": один обозначает паузы и остановки, испытывающие воздействие Идеи, другой выражает движение и мятежное становление? Или даже так: нет ли двух разных измерений, внутренних для языка как такового — одно всегда заслонено другим и тем не менее постоянно приходит "на помощь" соседу или паразитирует на нем?" [111, с. 14].

168

демиурга, владеющего истиной в последней инстанции, и самому себе. А потому он осуществляет повествование не от собственного лица, а от имени своего сниженного, травестированного alter ego — Венички Ерофеева, которого делает автором-персонажем поэмы. Писатель как бы отстраняется от самого себя, вступает в игру с этим своим сниженно-травестированным двойником, побуждая его на протяжении всего произведения предаваться юродствованию, нести околесицу и т. д. Другими словами, отказываясь от прямого самовыражения, Вен. Ерофеев, как и Абрам Терц, пользуется **авторской маской**.

Вадим Липецкий [262] связывает это обстоятельство с обозначившейся в русской литературе XX в. тенденцией добровольного отказа от функций писателя-пророка, узурпированных официальной литературой. Встречающаяся в записных книжках Вен. Ерофеева пометка "не самоирония, а самоглумление, самоподтрунивание" (с. 402) относится, думается, именно к поэме "Москва — Петушки" и именно к образу Венички (во всяком случае вполне может быть к нему отнесена). Юродствованием автора-персонажа и мотивируется использование пастиша, оказывающегося, таким образом, художественно оправданным. Однако свое начало эта тенденция берет не в творчестве Абрама Терца, как полагает Липецкий, а в поэзии Николая Глазкова 40-х гг. Глазков — фигура хорошо известная в московской литературной среде, несмотря на долготелный неофициальный статус поэта.

Как и у Глазкова, автор-персонаж наделен у Вен. Ерофеева реальным именем, фамилией, рядом автобиографических черт (образ жизни люмпен-пролетария, систематические поездки в Москву из Подмоскovie, общение с определенным кругом людей, наличие маленького сына в деревне и т. д.). Как и у Глазкова, автор-персонаж дан у Вен. Ерофеева в травестированном, дурацком виде, наделен склонностью к алкоголю. И у того, и у другого он предпочитает собственные правила игры правилам, навязываемым тоталитарной системой. И у Глазкова, и у Вен. Ерофеева он не желает иметь ничего общего с моделью "образцового гражданина", внедряемой в умы людей преступным режимом, ибо видит в нем убийцу и насильника, обучающего других хорошим манерам. И если Синяевский предпочел маску "литературного бандита", то Глазков и Вен. Ерофеев — "уродов" в "дружной советской семье" — юродивых нового времени. Но у Глазкова еще отсутствует момент самоглумления; не прибегает он и к "многоязычию", предпочитает "моноязык". Используемая Вен. Ерофеевым "технология придуривания" более тонка и изощрена, комическое является у него формой выражения трагического. Под комической маской, в которой предстает перед читателем, Веничка прячет истекающую кровью душу. Юродствование имеет для него еще и иную цель: Веничка отвлекает себя от нестерпимых мук наркотом

169

юмора и противоиронии, виртуозных импровизаций, чаще всего связанных с "алкогольной тематикой".

Вообще "алкогольный фактор" (как об этом уже немало писалось) играет в произведении чрезвычайно важную роль. Это роль травестирующая, острающая, гротескно-заостряющая, карнавализирующая прежде всего. Едва ли не все в поэме рассматривается "сквозь призму" алкоголизма, и даже сама жизнь метафорически характеризуется как "минутное окосение души": "Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше. И на кого как действует: один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира. Одного уже вытошнило, и ему хорошо, а другого только еще начинает тошнить" (с. 131). Идущее из античной литературы уподобление жизни пиру, на который призван человек, унаследованное Шекспиром, Пушкиным и другими классиками мировой литературы, получает у Вен. Ерофеева сниженно-пародийную интерпретацию: это просто-напросто пьянка со всеми ее неизбежными атрибутами и последствиями — радостным предвкушением-оживлением собравшихся, весельем, вызванным горячительными напитками, туманящими мозг, последующей тошнотой и рвотой набравшихся, полной "отключкой" или белой горячкой спившихся, мутным похмельем. В сущности, вся поэма "Москва — Петушки" построена как развертывание этой центральной для произведения метафоры.

Обращает на себя внимание тот факт, что среди персонажей книги отсутствуют не пьяницы, не алкоголики. Непрекрашающаяся пьянка у Вен. Ерофеева — гротескный вариант жизни-пира, точно так же как алкоголизм — метафора, характеризующая состояние душ современников*. Они "проспиртованы", отравлены всем тем,

что влил в них за годы советской власти тоталитаризм. "Чтобы **не так тошнило** (выделено нами. — *Авт.*) от всех этих "Поцелуев", к ним надо привыкнуть с детства" (с. 76)** — иронически замечает писатель. Привычка и дает описанный им эффект: "человек становится настолько одухотворенным, что можно подойти и целых полчаса с расстояния полутора метров плевать ему в харю, и он ничего тебе не скажет" (с. 75). Потребляемая отравляющая лишает людей потребности в свободе, чувстве человеческого достоинства, представления о нормальном и аномальном.

В эссе "Василий Розанов глазами эксцентрика" (1973) Вен. Ерофеев рассказывает, как сумел сам избавиться от парализующего сознания,

* У Вен. Ерофеева идет постоянная игра между прямым и переносным значениями слов "алкоголизм", "пьянство", нередко соединяемыми в этом своем различном качестве в единое целое, уравниваемыми. Данный прием вообще характерен для Вен. Ерофеева: "Хочешь идти в Каноссу — никто тебе не мешает, иди в Каноссу. Хочешь перейти Рубикон — переходи..." (с. 100). Смыслы оказываются двойственными, подвижными, высказывания — комедийно окрашенными.

** ...От всех этих "Поцелуев"... — намек на ритуал публичных лобызаний, укоренившийся в среде высокопоставленных советских чиновников.

170

делающего невменяемым идеологического дурмана: "...все влитое в меня с отроческих лет плескалось внутри меня, как помои, переполняло чрево и душу и просилось вон — оставалось прибежать к самому проверенному из средств: изbleвать все это посредством двух пальцев. Одним из этих пальцев стал Новый Завет, другим — российская поэзия..." (с. 160). Довершил же начатое, как видно из эссе, запрещенный при советской власти Розанов, показавший, что может быть в корне противоположный взгляд на общепринятое, выше всех авторитетов ставивший независимую человеческую мысль. В метафорически-символической системе координат "Москвы — Петушков" объяснимыми становятся парадоксальные на первый взгляд заявления Венички: "У тебя кубанская в кармане осталась? осталась. Ну вот, поди на площадку и выпей. Выпей, — чтобы не так тошнило" (с. 113). Или: "Есть стакан и есть бутерброд, чтобы не стошнило. И есть душа, пока еще чуть приоткрытая для впечатлений бытия. Раздели со мной трапезу, Господи!" (с. 45).

Тошнота (как не вспомнить название прославленного романа Жана-Поля Сартра!) — синоним предельного отращения к идеологии и порядкам, превращающим людей в зомби — алкоголиков. Они показаны как пассажиры поезда, идущего по замкнутому кругу.

Поезд поэмы может быть истолкован как метафора советского общества с его мнимым движением вперед*. Кольцевая композиция произведения упорно возвращает нас к символике Кремля как "чудища обла", скрыться от которого невозможно.

С полным правом может сказать о себе автор-персонаж как о самом трезвом в этом мире. Трезвость Венички — синоним необолваненности, способности критически оценивать действительность, нравственно противостоять давлению тоталитарной системы. Водкой герой "хлороформирует" сознание, стремится заглушить тотальное одиночество — одиночество опередившего свое время. Ибо мог бы сказать о себе словами Мандельштама:

Еще обиду тянет с блюда

Невыспавшееся дитя,

А мне уж не на кого дуться,

И я один на всех путях [282, т. 1, с. 176—177].

* Сквозь эту метафору, как в анфиладе "пещер" Ницше, просвечивают другие: поезд — жизнь, поезд — судьба... Рассматриваемый в этом качестве поезд сменил в литературе XX в. не только пушкинскую "телегу жизни" и "скрипящую в трансцендентальном плане" "телегу жизни" Г. Иванова, но и "Заблудившийся трамвай" Н. Гумилева, "Алый трамвай" Р. Мандельштама. Параллельно с поэмой Вен. Ерофеева данный образ возникает в стихотворениях "Как в поезде, живешь ты в доме" В. Шефнера, "Поезд" Н. Рубцова, "Отцепленный вагон" Ю. Кузнецова (у последнего, впрочем, есть и "Трамвай"). В 90-е гг. к метафизической символике поезда обратится В. Пелевин в повести "Желтая стрела", где в свою очередь "цитируется" рассказ Акутагавы Рюносэ "Под стук колес".

171

Историческое одиночество и порождает непрекращающийся монолог/диалог Венички с самим собой. Он говорит сам с собой непрерывно и сам же себе отвечает голосами то Ангелов, то Господа Бога, то Сатаны, то Сфинкса... поистине, один играет чуть ли не все роли. И невозможно совершенно отбросить высказывавшееся в критике предположение, не происходит ли все описываемое в "Москве — Петушках" лишь в воображении автора-персонажа. То же, что он говорит, и составляет текст поэмы. Следовательно, от одиночества и переполняющей его муки Веня спасается в творчестве, непрерывно пересочиняет жизнь, дела ее для себя приемлемой.

Сочинительство, однако, — дело вовсе не безопасное, особенно сочинительство трезвого в стране алкоголиков. Трезвость (неофициальный взгляд на вещи) здесь преследуется. Веничка говорит, когда говорить запрещено: в горле не просто кляп цензуры — в него вонзили шило, пригвоздили к грязному полу, истекающего кровью бросили подышать-спиваться. Такова в поэме метафора взаимоотношений советской власти с инакомыслящим, неофициальным писателем, сниженная до параллели: бандиты-мокрушники и их жертва*. Не случайно у скрученного по рукам и ногам Венички поражают именно горло — инструмент, порождающий Слово. И обращается к читателю человек смертельно раненный, обращается со своего креста. Веничка уподобляет себя умирающему, потерявшему сознание, агонизирующему.

Вен. Ерофеев, однако, не был бы Вен. Ерофеевым, если бы удовлетворялся однозначными формулировками. И в повествование о Веничкиных моральных муках он умудряется внести налет

комедийности, лишая тем самым исповедь героя "высокого пафоса", которым переполнена официальная литература и от которого Вен. Ерофеева мутит. Может быть, памятуя об игре со словом и его значением, предпринятой в "Измене" Бабеля: "И, находясь без сознания, мы вышли на площадь, перед госпиталем, где обезоружили милицию в составе одного человека кавалерии..." [10, с. 115], — Вен. Ерофеев наделяет выражение "не приходил в сознание" двоящимся, амбивалентным семантическим ореолом, который возникает благодаря про-

* СМ.: «Но четыре профиля! — классических! — кто не помнит их, высовывающихся друг из-за друга! По всей родине и в братских странах социализма (простите!) на самых видных местах, на самых высоких зданиях, над всеми толпами — четыре профиля... "Один из них, с самым свирепым классическим профилем, вытащил из кармана громадное шило... **Они вонзили мне свое шило в самое горло...**» [456, с. 407].

Аналогичным образом интерпретирует данный эпизод и Ю. Левин, поясняя, что четверо палачей "воплощают четверку "классиков марксизма" (Маркс — Энгельс — Ленин — Сталин), профильные изображения которых — в "классическом" стиле, всех вчетвером, в указанном порядке, со Сталиным на первом плане — были чрезвычайно широко распространены в 40—50-е годы" [255, с. 90].

172

должению фразы: "и никогда не приду" (с. 136)*. То есть, как бы хочет сказать автор-персонаж, он никогда не станет частью системы, распинающей человека, "бойкотирует" ее своей "несознательностью", асоциальностью, ни на что не похожим языком.

То, что на первый взгляд кажется несусветным "трепом", оказывается формой творчества, в котором Веничка черпает силы для жизни. Он **опьяняется словом**, играет с ним, "прикалывается", иронизирует, ерничает, фантазирует и способен даже на время забыть о своем положении.

Автор-персонаж создает книгу как бы на глазах читателя, постоянно поддерживая иллюзию непрекращающегося диалога с ним. Но это очень странный автор, как бы играющий в "настоящего писателя", образ которого благодаря Веничкиным "закидонам" на самом деле пародируется. Вместо высокоумных поучений Веничка то диктует немыслимый рецепт алкогольного "коктейля", то мистифицирует сообщениями о полученных им письмах с еще более радикальными рецептами, то обращается к читателю с заведомо неосуществимыми просьбами**. Читатель нужен Веничке прежде всего как зритель, способный оценить его виртуозную словесную игру.

Стиль поэмы во многом порожден традицией пародийно-иронического балагурства (нередко именно с филологическим оттенком), культивировавшейся в кругу Вен. Ерофеева и его друзей (см.: [1]). Интонация устной разговорной речи в поэме отчетливо ощутима. Расстояние между автором-персонажем и гипотетическим читателем — самое короткое. Веничка держит себя с ним, как говорится, на равной ноге. Это не мешает ему разыгрывать, мистифицировать, пародировать читателя. Без воображаемого читателя Веничке было бы "не для кого" стараться, выкладывать всевозможные трюки, как и некому пожаловаться, поплакаться (пусть внешне — ерничая). Он готов смешить "бесплатно" (бескорыстно), ни на что не рассчитывая, "лишь бы компанию поддержать". Придуриваясь и юродствуя, Веничка умудряется развенчать многие догмы тоталитарного режима, "красивую" ложь официальной литературы. Он умеет сделать смешными авторитарное, догматическое, однозначное, идиотское.

В комедийном же ключе изображено у Вен. Ерофеева "встреча писателя с читателями". Она происходит не в парадном зале и не на экране телевизора, а в обшарпанном вагоне электрички "Москва — Петушки", где вокруг Венички группируются жаждущие не просто вы-

* Следует иметь в виду, что все происходящее во второй части поэмы представляет собой "материализацию" пьяного бреда героя.

** СМ.: "Нет, если я сегодня доберусь до Петушков — невредимый, — я создам коктейль, который можно было бы без стыда пить в присутствии Бога и людей, в присутствии людей и во имя Бога. <...> Если в Петушках я об этом забуду — напомните мне, пожалуйста" (с. 72).

173

пивки, но — общения, понимания, Живого Слова. Выпивка в данном случае — лишь предлог для сближения, соприкосновения душ (каждый мог бы пить в одиночку).

Спутники Венички разбиты на пары, причем при изображении каждой пары последовательно выдерживается принцип комической перевернутой зеркальности. Таковы пары "дедушка" — "внучек", "умный-умный" — "тупой-тупой", "он" (в жакетке, в коричневом берете, при усах) — "она" (в жакетке, в коричневом берете, при усах). Пара "дедушка — внучек" олицетворяет социальный идиотизм. Пара "умный-умный" — "тупой-тупой" — воплощение бессмысленной социальной активности и социальной апатии. Пара "он — она", по-видимому, призвана демонстрировать "омужчинивание" советской женщины, выглядящей как дурная копия представителя сильного пола. Таким образом осуществляется своего рода классификация типов **пьяниц** и **алкоголиков** советской системы. Одновременно персонажи воспринимаются как пародийные цитации: Митрич и мальчик — героев рассказа Виктора Некрасова "Дедушка и внучек"; "умный-умный" и "тупой-тупой" — декабристов и Герцена из статьи Ленина "Памяти Герцена"; "он" (Черноусый) — Рогожина из "Идиота" Достоевского (см.: [255, с. 58]), "она" — Татьяна Лариной/Лизы Калитиной/Настасьи Филипповны/Анны Карениной. Веничка же в этом контексте оказывается пародийным князем Мышкиным, в глазах общества — идиотом.

Можно сказать, что персонажи Вен. Ерофеева "мерцают". Сквозь современную оболочку в них просвечивает и литературный "генотип", в чем выявляет себя природа симулякра. Особенно много "сквозящего"/"мерцающего" в образе самого Венички: распятый Христос, одинокая сосна Гейне и Лермонтова, княгиня с картины "Неутешное горе", маленький принц, князь Мышкин, парадоксалист из "Записок из подполья", Подросток, фольклорный Иван-Дурак, "ленинец"- "антиленинец", сочинитель...

Цитатный характер поэмы не позволяет забыть, что перед нами — не жизнь, а постмодернистский текст, пространство которого безбрежно. Все в "Москве — Петушках" к чему-то обязательно отсылает, уводит в разные стороны, не позволяя утвердиться в однозначности. И даже универсальные культурные знаки "дублируют" друг друга: жизнь у Вен. Ерофеева — это и пир (в форме пьянки), и путь/путешествие (от рождения к смерти и, возможно, к бессмертию в Слове), и крестный путь, и поезд, за окнами которого мелькают прожитые мгновения, и полилог **всего со всем** ... Все эти "серии" сингулярностей взаимно пересекаются и накладываются друг на друга. Так что "встреча/беседа" Венички с "читателями" в той же мере фантазия, как и реальность. Цитации, в частности использование кода "русской литературной беседы", умножают смыслы, оставляя их незавершенными.

174

Повествование балансирует на грани "литературной беседы", "обличительной сатиры", непринужденного "трепа". Точкой отсчета при оценке разнообразных жизненных явлений становится литература, вторгающаяся в текст именами писателей и критиков, всякого рода цитациями. К литературе апеллируют как к высшему авторитету, ссылкой на классиков стыдят друг друга, проясняют то, что хотят донести до слушателей. В такой форме заявляет о себе присущий русскому обществу литературоцентризм. Однако "диалог" ("полилог") с классикой осуществляется по принципам постмодернистской игры, включающей в себя момент деканонизации догматизированного, окаменевшего в сознании читателей, он неотделим от иронизирования и пародирования. Как пародия на произведения Тургенева воспринимаются рассказы "о любви" собеседников Венички. Соотнесение с классическими образцами позволяет оттенить степень духовного убожества персонажей-алкоголиков, даже не сознающих, что они собой представляют. Смех над ними не отменяет, однако, и авторской жалости к этим дефективным существам. Гоголевская традиция смеха сквозь невидимые миру слезы постоянно напоминает о себе в поэме, и подчас Ерофеев дает нам возможность увидеть скрываемое: "...о, какая черно~а! и что там в этой черноте — дождь или снег? или просто я сквозь слезы гляжу в эту тьму? Боже" (с. 115).

Смех в поэме — рассеиватель "тьмы". Он не только отрицает, но и утверждает. Утверждает вольное русское слово, новую, недогматическую модель мышления. "В способности смешить и смеяться ... проявляется признак особенно тонкой и трепетной душевной организации, которая не все реагирует с преувеличенной чуткостью и достигает, смеясь, чудесных озарений, воскрылий" [413, с. 65].

Даже сниженно-эксцентрическое и "кошунственное" манипулирование культурными знаками отечественной и мировой классики не причиняет им вреда, служит средством раскрепощения умов. Карнавальная "околесица" "Москвы — Петушков" выбивает из-под ног незыблемую парадигму устоявшихся смыслов, дробит ее на осколки, жонглирует ими, заставляет недоуменно балансировать в мире, утратившем привычные связи, побуждает переоценивать, соотносить заново, открывать для себя многоликость истины, которую невозможно свести к какому-то одному "общему знаменателю". Все смыслы в поэме зыбкие, подвижные (переходящие друг в друга), бездонные. Стоит потянуть ниточку, и разматывается целый клубок значений (если, конечно, удастся ниточку не порвать). А ведь число ниточек, из которых соткана ткань поэмы "Москва — Петушки", сосчитать невозможно.

Как, например, интерпретировать вдохновенную речь Черноусого "в защиту пьянства"? Она может быть истолкована совершенно по-разному и — что самое главное — предполагает множественность трактовок. Рассмотрим хотя бы некоторые из них.

175

1 версия. Прибегая к пародированию, Вен. Ерофеев дает художественный адекват такого явления, как демагогия. С помощью демагогии удается доказать, что черное — это белое, а белое — черное, убедить в "истинности" неистинного, сомнительного, относительного. Методы демагогии принадлежали к числу самых действенных в арсенале пропаганды Советского государства, и Вен. Ерофеев искусно их имитирует, одновременно высмеивая и представляя читателю парадоксальный результат опыта, проделанного Черноусым. Путем целенаправленного подбора фактов, часть которых является выдумками, их тенденциозной интерпретации Черноусый, "прикалываясь" и забавляясь, выстраивает целую теорию, согласно которой пьянство на Руси — "исторически оправданное", "прогрессивное" явление. Как это было принято в советском обществе, свои постулаты он подкрепляет нарочито серьезными ссылками на классиков марксизма-ленинизма, выхватывая из их работ подходящие цитаты, препарирруя по законам игры в соответствии с собственной "концепцией". Если не учитывать изначальную заданность интеллектуальных построений Черноусого, выстраиваемая система может показаться вполне логичной и убедительной: пьянство — социально-исторический рок России, пьют от горя либо из сочувствия народному горю. В этой системе координат пьянство оказывается добродетелью, пьяницы — лучшими людьми России. В сущности, Черноусый, забавляясь, доводит до абсурда логику вульгарного социологизма, выворачивает ее наизнанку. Не укладывающемуся в схему дается совсем уж фантастическое, за уши притянутое объяснение.

// **версия.** Посредством активного использования в речи Черноусого цитат, почерпнутых из революционно-демократической и марксистской печати, сопрягаемых со всевозможными "фенечками" и прилагаемых также и к явлениям современной действительности, разрушается незыблемая граница между до- и пореволюционной Россией, воздвигнутая в умах советских людей идеологами нового строя. Ничего сверхтрагического при изображении прошлого у Вен. Ерофеева нет. Напротив, благодаря воссозданию почти исключительно абсурдистско-комедийных ситуаций возникает отнюдь не идеализированный, но и не устрашающий образ страны гениев, революционеров и пьяниц. Но и пьют здесь в основном "по идейным соображениям", причем нарастанию революционных веяний соответствует нарастание размаха пьянства, так как сочувствующих народным страданиям становится все больше. Языковая маска человека, безусловно разделяющего, но по простоте душевной оглуляющего идеологию социал-демократов, дает эффект

гротескного заострения, позволяет осмеять двойной счет, предъявляемый к явлениям одного ряда. В пародийном виде цитируя Маркса и Писарева, Черноусый в скрытой, неявной форме подвергает их суждения сомнению или опро-

176

вергает. Например, он говорит: "... обнищание растет абсолютно! Вы Маркса читали? А б с о л ю т н о! Другими словами, пьют всё больше и больше!" (с. 83). Но если обнищание абсолютно, то не на что пить*. Точно так же иронизирует Черноусый над стереотипом, идущим от революционеров-демократов, будто пьют обязательно из сочувствия "к мужику". Большинство (как это видно из поэмы) "о мужике" и думать не думает, а между тем — пьет. За мнимой серьезностью и псевдотрагическим пафосом Черноусого скрывается насмешка **трезвого пьяницы** над идеологией, оперирующей примитивными, предельно тенденциозными догмами. Таким образом Вен. Ерофеев показывает, что при желании можно доказать все что угодно (чем и занималась многие годы пропаганда тоталитарного государства), в комической форме обнажает сам механизм идеологического воздействия на массы.

/// версия. Посредством игры с травестированными имиджами русских и зарубежных писателей и композиторов, включающей в себя заведомо неправдоподобные (не вызывающие у читателя сомнений в неправдоподобности), совершенно дурацкие (сознательно воспроизводящие глупейшие и даже абсурдные ситуации), поистине "хармсовские" истории о них, -осуществляется деканонизация канонизированного, не допускающего каких-либо иных толкований, помимо официально принятых. Прием "абсолютной чуши", используемый Вен. Ерофеевым, и позволяет понять, что объект высмеивания — вовсе не творцы культуры, имена которых фигурируют в речи Черноусого (их бесспорная авторитетность и предопределяет выбор именно таких имен в качестве культурных знаков). Подлинный объект высмеивания — авторитаризм мышления, не допускающий отклонений от узаконенных догм, и — как частное его проявление — идеологический диктат. Вен. Ерофеев, несомненно, хочет помочь читателю "выблевать" идеологическую отраву, которую советская власть на протяжении десятилетий вливала в души людей ежедневно. Но он не ограничивается этим, сознавая, что на смену одной идеологии, окончательно себя скомпрометировавшей, может прийти другая, которая на новой основе продолжит дело оболванивания сограждан, и потому дискредитирует саму идею идеологической монополии, саму претензию на интеллектуальный абсолютизм. Оттого-то в качестве культурных знаков избираются травестированные имиджи не, скажем, Сталина, Хрущева, Брежнева, а Шиллера, Гете, Пушкина, Гоголя, Мусоргского, Рим-

* Карл Раймунд Поппер в своей книге "Открытое общество и его враги" обращает внимание на то, что на сомом деле нищета рабочего класса не росла, как то провозглашал марксизм Общество, которое Маркс именовал капиталистическим, совершенствовалось. Благодаря прогрессу техники труд рабочих становился все более производительным и их реальные заработки постоянно увеличивались.

177

ского-Корсакова*, Тургенева, Герцена... Сверхполитический, всеобъемлющий характер деканонизации — одно из главных отличий книг постмодернистов от книг неофициальных писателей-непостмодернистов, и в поэме "Москва — Петушки" "проветриванию мозгов" придается исключительно большое значение.

Вен. Ерофеев не скрывает, что истинная подоплека крамольной речи черноусого остроумца доходит лишь до Венички, "поднимающего перчатку" и тоже наносящего удар по блевотно-рвотному, замшелому-окаменелому, идиотически-тупому. Остальные же попутчики, принимающие участие в "литературной беседе", демонстрируют иную форму "начитанности" — анекдотическую, алкогольную и иной тип сознания — неразвитого, зашоренного. Автор-персонаж пытается "взорвать" убогую одноколейку, по которой движется мысль собеседников, использует сильнодействующие средства "встряски" — ошарашивающе-абсурдное допущение, словесную эксцентрику, разрушая в их сознании намертво сцепленные между собой связи и смыслы.

Наконец, под занавес "встречи с читателями" Веничка солирует на "бис", используя — как основной — прием "врак" в духе Мюнхгаузена, увлекательно-захватывающих и убеждающих, несмотря на абсолютную выдуманность и несообразность. "Сочиняющий"/"смешающий" здесь, как и у Гоголя, пользуется маской "юродливого артиста, который лишь с виду прикидывается таким неказистым. Но в главном смысле "смешающий" — значит вещей, отзывчивый на то, что другие не слышат" [413, с. 65]. "Вракам" придана форма воспоминаний о заграничных впечатлениях ("невыездного" — что немаловажно!) Венички (главы "Павлово-Посад — Назарьево", "Назарьево — Дрезна", "Дрезна — 85-й километр"). В них писатель во многом следует традиции юмористического изображения простака за границей. Юрий Левин в связи с этим пишет: "Отметим, что ситуация "русский в Европе" традиционно в русской литературе (Тургенев, Салтыков-Щедрин и т. д.) и в наиболее острой и яркой форме представлена у Достоевского ("Игрок", "Подросток", "Зимние заметки о летних впечатлениях" и др.). Нелепо-фантастические мотивы Веничкиного путешествия также можно найти у Достоевского, ср.: "... я иду... проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем. Затем... папа соглашается выехать из Рима в Бразилию, затем бал... на вилле Боргезе, что на берегу озера Комо, так как озеро Комо нарочно переносится для этого случая в Рим..." ("Записки из подполья", ч. II, гл. 2)" [255, с. 69]. Вен. Ерофеев, однако, обогащает данную традицию, большое внимание уделяет демифологизации мифов советской пропаганды, живописавшей западный мир самыми черными красками. Расхожие пропа-

* Нарушает неписаное табу Вен. Ерофеев уже использованием непривычной для русского (советского) уха формы обозначения ряда имен собственных: "Николай Римский-Корсаков", "Иоганн фон Гете".

178

гандистские штампы Вен. Ерофеев делает смешными, абсурдными. И, по внешней видимости соглашаясь с ревнителями идеологической борьбы, на самом деле автор-персонаж опровергает их. При этом изначально Веничка сигнализирует об "установке" на враки, оспаривая очевидное. В поэме появляется, например, такой диалог:

" — ... Вы, допустим, в Сибири были. А в Штатах вы были?..

— Был в Штатах! И не видел там никаких негров!

— Никаких негров! В Штатах??

— Да! В Штатах! Ни единого негра!.." (с. 95)

Тем самым автор-персонаж как бы дает понять, что и весь последующий его рассказ — комедийный "треп" на тему Запада. Но есть в утверждении Венички и иной, потайной смысл. "Негр" на используемом им простонародном жаргоне — метафора: бесправный, обреченный на самую тяжелую работу человек. "Неграми" такого рода заселена в рассказе Венички Сибирь. Переносное значение слова здесь не отменяет основное, и прием реализаций тропа срабатывает безотказно, вызывая смех, а, скажем, не ужас при сообщении: "Продуктов им туда не завозят, выпить им нечего, не говоря уж "поесть". Только один раз в год им привозят из Житомира вышитые полотенца — и негры на них вешаются..." (с. 95). И понятие "вешаться" использовано не в буквальном, а в переносном смысле: "пребывать в отчаянном положении, причем относиться к этому с юмором". Кстати, и себя Веничка аттестует "за границей" приехавшим из Сибири. В этом контексте мы вправе воспринимать "Сибирь" как метафору СССР, а предающегося фантастическим "измышлениям" Веничку как "негра". От других "негров" его отличает "самовозрастающий Логос", т. е. дар Слова — во всей многозначности исторически закрепившихся за этим понятием смыслов.

Силой творческого воображения автор-персонаж переносит себя в иное измерение бытия, где законы политического и духовного закрепощения личности недействительны. "Запад" Вен. Ерофеева — такая же условность, как и "Сибирь", заселенная "неграми". В пародийных целях писатель характеризует его посредством клише, почерпнутых из советской печати: "В мире пропагандных фикций и рекламных вывертов..." (с. 96); "Свобода так и остается призраком на этом континенте скорби..." (с. 95); "Игрушки идеологов монополий, марионетки пушечных королей..." (с. 96) и т. п. Веничка, однако, прекрасно осознает степень лживости и тенденциозности пропаганды тоталитарного государства и лишь пользуется языковой маской наивного, оболваненного совка, который не верит собственным глазам, всему стремится дать узаконенное в СССР объяснение. «Вы только подумайте! — как бы с негодованием повествует он слушателям. — У них — я много ходил и вглядывался, — у них ни в одной гримасе, ни в жесте, ни в

179

реплике нет ни малейшей неловкости, к которой мы так привыкли. На каждой роже изображается в минуту столько достоинства, что хватило бы всем нам на всю нашу великую пятилетку. "Отчего бы это? — думал я и сворачивал с Манхэттена на 5-ю авеню и сам себе отвечал: — От их паскудного самодовольства, и больше ниотчего"» (с. 95-96).

Автор-персонаж, несомненно, иронизирует над стереотипами массового сознания, внедряемыми идеологами советской системы, стремится высмеять официальную точку зрения, продемонстрировать ее бредовость. Нередко он прибегает к сгущению штампов, представленных в гротескном заострении. Так, стереотип "развращенности Запада" развенчивается посредством фантастических преувеличений и комедийного описания переживаний совка в Париже: "По бульварам ходить, положим, там нет никакой возможности. Все спуют — из бардака в клинику, из клиники опять в бардак. И кругом столько трипперу, что дышать трудно. Я как-то выпил и пошел по Елисейским полям — а кругом столько трипперу, что ноги передвигаешь с трудом" (с. 98). Вопреки обличениям персонажа, маской которого пользуется в данном случае Веничка, из рассказа проступает и иное: зашоренность сознания человека, умудряющегося не увидеть в Париже ничего, кроме бардаков, приписывающего другим свои суженные, нелепые представления о жизни. К тому же правоверный гражданин СССР проговаривается о том, в каком виде предстает на парижских бульварах: он в лоскут пьян, так что еле ноги переставляет, чтобы поплакаться, пристаёт к прохожим (в которых готов видеть то Луи Арагона и Эльзу Триоле, то Жана-Поля Сартра и Симону де Бовуар). Иронизируя над зашоренным простаком, художник побуждает и пожалеть его, ибо до подлинной драмы "негра из Сибири" никому нет дела.

Разновидностью используемой Веничкой маски homo sovieticus оказывается маска советского писателя, охотно критикующего Запад, но умалчивающего об истинном положении в Советском Союзе. Знаком-символом такого писателя становится в поэме Эренбург, к сборнику новелл "Тринадцать трубок" которого отсылает текст "Москвы — Петушков": "... я снял то, на чем можно лежать, писать и трубку курить. Выкурил я тринадцать трубок — и отослал в "Ревю де Пари" свое эссе..." (с. 98). Литературные занятия Венички, "перевоплощающегося" в Эренбурга, воссозданы в пародийном духе. Его эссе о любви оказывается формой антикоммунистического памфлета, в котором сексуальные категории, бранная лексика, мат служат для воссоздания взаимоотношений власти и народа.

Условный характер путешествия делает оправданным балаганно-буффонадный принцип изображения взаимоотношений России и Европы, которую представляют Франция и Великобритания.

180

Страны в поэме персонифицированы, даны в виде клоунов, потешающих публику. Франция наделена комедийным имиджем ректора Сорбонны, Великобритания — директора Британского музея, Россия — Венички в маске Ивана-Дурака, надеваемой (как ранее маска совка) поверх авторской маски. В глазах "европейцев" Веничка — "чучело", пригодное лишь как экспонат для обозрения. В его же глазах "ректор Сорбонны" — самодовольный классный наставник, раздающий подзатыльники, "директор Британского музея" — придурковатый сноб, обнюхивающий незнакомца, как пес. Буффонадная игра комическими масками

представляет как Запад, так и Россию в дурацком виде, ибо им никак не удается добиться взаимопонимания, найти общий язык. Вместе с тем писатель отразил существующую в России потребность учиться у Запада, овладеть европейской культурой (Веничка хочет поступить в Сорбонну, "ангажироваться" в Британском музее).

Отказываясь от идеализации зарубежной действительности, Вен. Ерофеев тем не менее стремится создать образ свободного мира, открытого общества. Силой своей фантазии он устраняет границы между европейскими странами, кое в чем предугадав то, что произойдет через четверть века*. Хотя бы в своем воображении Веничка проходит по священным камням Европы, которые, как писал Достоевский, русскому не менее дороги, чем европейцу. Но писатель не смешивает желаемое и реальное. Оттого рассказ парящего на крыльях вдохновения и блистающего остроумием Венички оборван появлением контролера — недоумка, осуществляющего проверку на законопослушание. Запад остается такой же недостижимой мечтой, как и благословенные Петушки (какое детское, светлое слово!). Реальность же — идущий по замкнутому кругу поезд, действительность, неотличимая от кошмара, "самоизвольное мученичество" прозревшего.

Естественно, можно предложить и V, XX, CXX версии интерпретируемых эпизодов (как и самой поэмы) — постмодернистский текст принципиально незамкнут (открыт в бесконечность означаемого), и его исследование — опять-таки принципиально — нельзя завершить точкой: только многоточием...

Вен. Ерофеев отразил новые настроения, пробивавшиеся из-под толщи нагроможденных за десятилетия в умах людей догматов: разочарование в коммунистическом проекте преобразования жизни, вообще в "мировых идеях", навязывающих себя силой; сомнение в существовании железных исторических законов, скепсис в отношении непреложных истин, неприятие наступательной социальной активности, идеологического дурмана. Стремлению командовать историей и жизнью, обернувшегося бесчисленными трагедиями, писатель противопоставляет философию, надеяния, предполагающую непричинение

* Введение единой визы рядом стран ЕЭС.

181

вреда ничему живому, сознательный покой. Он напоминает о хрупкости человека, нуждающегося в защите от современной цивилизации, сеет в души читателей семена понимания, сострадания, любви.

"Прогулки с Пушкиным" Абрама Терца, "Пушкинский дом" Битова, "Москва — Петушки" Вен. Ерофеева, созданные примерно в одно время и независимо друг от друга, при всей несхожести обнаруживают черты принадлежности к постмодернизму. Их авторы выходят за границы того, что принято считать литературой, движутся окольными, маргинальными путями, создают произведения на грани различных "культурных областей", пользуются новым литературным языком, наделяющим тексты многослойностью, многоуровневостью, смысловой множественностью, текучестью. В нем тонут любые идеологии, тезисы, интерпретации и т. п. Для сознания Абрама Терца, Андрея Битова, Венедикта Ерофеева характерна сплошная текстуализация реальности, отношение к творчеству как к перерабатывающе-деконструирующей игре с миром-текстом. Стремление преодолеть тоталитарность мышления и языка неразрывно связано у них с отвоевыванием свободы — для себя и для других; антишестидесятнические настроения "неборьбы" неотделимы от утверждения "мировой игры и невинности становления" (Деррида).

"Прогулки с Пушкиным", "Пушкинский дом", "Москва — Петушки" манифестировали рождение русской постмодернистской литературы, дали толчок ее развитию в "другой" культуре.

На первом этапе в прозе культивировались два основных типа постмодернизма — нарративный постмодернизм ("Пушкинский дом" Битова) и лирический постмодернизм ("Прогулки с Пушкиным" А.Терца, "Москва — Петушки" Вен. Ерофеева).

Для нарративного постмодернизма характерны внимание к культурологической (культурноисторической, культурфилософской) проблематике, "этическая направленность, повышенный интерес к фигуративности" [283, с. 128], использование кода автора-повествователя при наличии признаков, побуждающих воспринимать текст как постмодернистский.

Будучи явлением исключительно широким и многообразным, постмодернизм включает в себя и не самые характерные для него и даже "диссидентские" ответвления. К их числу Маньковская относит **лирическое крыло сентименталистского постмодерниз-**

182

ма*. Но как раз для русской литературы это "боковое ответвление" постмодернизма, трансформированное в национальном духе, оказалось весьма характерным, заняв в ней одно из центральных мест. Из-за отсутствия разработанной терминологии назовем его **лирическим постмодернизмом** (применительно к рассматриваемым текстам — **постмодернистской "лирической прозой"**).

В традиционной лирической прозе присутствуют черты как эпоса, так и лирики. Соотношение эпического и лирического может в ней значительно колебаться. Но взаимопроникновение эпического и лирического в лирической прозе всегда обусловлено специфической ролью в ней субъекта повествования, который, как правило, является композиционным центром произведения (см.: [277, с. 185]). Постмодернизм фиксирует явление "смерти автора", субъект утрачивает в нем свою прежнюю роль. Однако оказывается, что лирическое самовыражение возможно и на "чужом" — деконструируемом — языке, и писатель в принципе имеет возможность компенсировать свое "исчезновение как автора" за счет превращения себя в текст, включения в произведение в качестве собственного трагестивированного персонажа (от лица которого осуществляется повествование/исповедь) посредством использования авторской маски гения/клоуна. Таким образом, непризнанные (непечатаемые) авторы дезавуируют свое "несуществование" в литературе, одновременно стремясь ускользнуть от тотальности, противопоставляя себя писателям авторитарного типа. Вен. Ерофеев,

конечно, смотрит на Веничку со стороны, подвергает этот образ травестированию, побуждает Веничку пользоваться пародийно-ироническим гибридно-цитатным языком. Но именно образ Венички (в основе своей автобиографический) является композиционным центром произведения, объединяющим его гетерогенные элементы, и сквозь "юродский" язык проступает и иное, не высказанное словами, отражающее чувства, которые затаились на дне души. Лирическое чувство, которое стоит за используемой знаковой системой и корректирует восприятие образа автора-персонажа, и наделяет произведение качествами "лирической прозы".

Проникает лирический постмодернизм и в поэзию. К этому типу постмодернизма обращается Иосиф Бродский в "Двадцати сонетах к Марии Стюарт" (1974).

"Перспективы развития искусства связываются с его экологизацией, толкуемой в неоутопическом ключе как антитеза постапокалипсису технотронной цивилизации. Интерес к руссоизму, романтизму, дионисийским мотивам, пристальное изучение творческого опыта Коро, Пуссена, де Шовенна, Сезанна, Мане, Сёра, Гогена, Дега создают почву для развития лирической струи постмодернизма, чье кредо — благородство и серьезность творчества. <...> Эскейпистическая направленность их новых аркадий в век "утраченной невинности" — апофеоз созерцательного покоя и чувственности, "зеленые мечты" постхиппи. Многочисленные обманки, симулякры постсентименталистов, противопоставляющих классицистскому единству смешение места, времени и действия, одновременность интерпретации, создают мелодраматический фон этого диссидентского крыла постмодерна" [283, с. 131 — 132].

Гибридно-цитатный монолог поэта: "Двадцать сонетов к Марии Стюарт" Иосифа Бродского

Бродский Иосиф Александрович (1940—1996) — поэт, переводчик, драматург, эссеист, автор литературно-критических работ. Относил себя к "поколению 1956 года", но не к "детям XX съезда", а к тем, чья сознательная жизнь началась с потрясения, вызванного подавлением Венгерского восстания. Сформировался в кругу петербургских и московских стихотворцев, группировавшихся вокруг самиздатского журнала "Синтаксис" (ред. А. Гинзбург), где опубликовал первые произведения.

С шестнадцатилетнего возраста Бродским, подозреваемым в неблагонадежности, интересуется КГБ. Трижды арестовывался, дважды подвергался насильственному психиатрическому обследованию. В 1964 г. как один из лидеров отечественного андерграунда по надуманному обвинению арестован и судим. Приговорен к ссылке, которую отбывал в Заполярье (1964— 1965).

Непечатаемого на родине, с 1965 г. Бродского начинают издавать за границей. В США выходят его "Стихотворения и поэмы" (1965), "Остановка в пустыне" (1970), что окончательно перекрывает поэту дорогу в печать в СССР. Объем написанного Бродским за 16 лет творческой деятельности на родине составил четыре тома собранных М. Хейфицем и В. Марамзиным и изданных самиздотским способом произведений.

Бродский возрождает в русской поэзии традиции модернизма, привив ей, по словам Э. Рейна, англо-американскую ветвь, скрещивал модернистскую традицию с традицией античной и русской классики.

Произведения Бродского 1956— 1972 гг. отразили нонконформизм личности, отстаивающей свою духовную свободу, реализующей свое жизненное предназначение на путях экзистенциализма, своеобразно понятого стоицизма.

Взгляд на мир "с точки зрения вечности" позволяет Бродскому разглядеть в СССР "Римскую Империю".

Усиление давления на инакомыслящих после подавления "пражской весны" 1968 г. побуждает поэта в 1972 г. эмигрировать в США. Первоначально по приглашению Карло Проффера Бродский поселяется в Анн-Арборе (штат Мичиган), совершенствует свой английский язык. Получает место "поэта при университете" в Мичиганском университете.

С 1980 г. Бродский — гражданин США. Живет в Нью-Йорке. Каждую весну ведет курс в Колледже Моунт-Холиоук в Саунт-Хэдди в Массачусетсе. Путешествует. Постепенно интегрируется в художественную жизнь США, становится русско-американским писателем. Стихи пишет в основном по-русски, на английском же языке — эссеистику и автобиографическую прозу, работы литературно-критического характера, рецензии, предисловия к изданиям русских и американских авторов. Занимается переводами. Обращается к драматургии ("Мрамор", "Демократия!"). Произведения Бродского этих и прежних лет вошли в книги "В Англии: Стихотворения" (1977), "Конец прекрасной эпохи: Стихотворения 1964-1971" (1977), "Часть речи" (1977), "Римские элегии" (1982), "Новые стансы к Августе: Стихи к Б. М. 1962-1982" /1983), "Мрамор: Пьеса" (1984), "Уралия: Стихотворения" (1987).

Бродский воссоздает состояние психологической комы, в котором пребывает человек, оказавшийся в полной пустоте. Воспринимая у Хайдеггера представление о языке как

"доме бытия", видит в себе как в поэте "средство существования языка". В США прозревает Империю обезличенных масс. Владычеству безликой "атомизированной" массы противопоставляет апо-

184

феоз частиц" — свободных индивидуальностей, носителей полноты человеческих потенций. Литературу оценивает как высшую цель "нашего вида", ибо она стимулирует превращение человека из общественного животного в личность.

В 1981 г. Бродский удостоен "премии гениев" Макарута, в 1986-м — национальной премии литературных критиков, в 1987-м — Нобелевской премии по литературе; в 1992 г. становится пятым поэтом-лауреатом Библиотеки Конгресса США в Вашингтоне.

С 1987 г. писателя начинают публиковать в СССР. К настоящему времени вышло двенадцать книг его стихотворений, двухтомное и четырехтомное собрания сочинений, не считая многочисленных публикаций в периодических изданиях. В ночь на 28 января 1996 г. Бродский скончался от инфаркта. Тело писателя нашло временное пристанище при церкви Святой Троицы (сев. оконечность Манхэттена в Нью-Йорке). 21 июня 1997 г. Бродский перезахоронен в Венеции, на острове-кладбище Сан-Микель.

"Двадцать сонетов..." написаны Иосифом Бродским через два года после его эмиграции из СССР, когда потрясение, вызванное утратой всех привычных связей и новым, эмигрантским статусом, несколько улеглось, появилась возможность увидеть мир, более отстраненно взглянуть на свое прошлое и на свою любовную драму, послужившую одной из причин эмиграции. Хотя время далеко еще не затянуло раны и не раз еще Бродский вскрикнет, пронзенный болью и тоской ("Ниоткуда с любовью...", "Барбизон террас", "Квинтет" и др.), он пытается утешить себя тем, что в его жизни была настоящая любовь, о какой слагают стихи и можно говорить строками Пушкина, а это дано не многим. Подлинность, сила чувств — показатель подлинности самой жизни, которой живет человек. И Бродский не хочет от них отказываться, все новыми и новыми стихотворениями рубцую рану разрыва ("Стихи к Б. М." будут появляться вплоть до 1982 г.). Мысленно отождествляя себя с лирическим героем пушкинского "Я вас любил...", поэт, однако, стесняется предстать в глазах читателя столь неправдоподобно идеальным, защищается иронией и самоиронией, подтрунивает над собой, целомудренно уводя главное в подтекст. Да и достаточно уязвимая позиция "брошенного" диктует свой этикет поведения.

Бродский отнюдь не стремится распахнуть душу настежь, тем более вывернуть ее наизнанку, использует языковую маску паясничавшего циника, всему знающего цену, рапирой иронии наносящего превентивный удар и праздному любопытству, и возможным насмешкам. Можно сказать, что форма выражения у Бродского намеренно противоречит достаточно болезненным вещам, о которых идет речь. Через год поэт скажет: "Странно думать, что выжил, но это случилось..."* Раскрывая нечто для него крайне важное, Бродский временно скрывает его, набрасывает пародийно-ироническую кисею. Как бы и не о себе самом говорит поэт, а о том, как все бывает в

* Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. — Мн.: Эридан, 1992. Т. 1. С. 330. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

185

жизни, в человеческой судьбе, себя же будто вынося в скобки, "попутно" и "между прочим" сообщая о пережитом крушении любви. Все это очень напоминает Цветаеву с ее отвергающей жалость гордыней: "— Не похоронив — смеяться! (И похоронив — смеюсь.)" [452, с. 365]. Только Бродский предпочитает не романтический дискурс, а иронический. Излюбленный им прием отстранения и самоотстранения реализует себя по-новому — через пародийно-ироническое цитирование. О своем Бродский предпочитает говорить на "чужом" языке, чувствуя себя в этом случае гораздо раскованнее, защищеннее. Но "чужое" деконструируется, оказываясь оболочкой, скрывающей незамысловатые переживания. Из деконструированных элементов литературы прошлого (Данте, Шиллер, Пушкин, Достоевский, Маяковский), сопрягаемых с прозаизированной разговорно-просторечной речью, включающей нецензурную лексику, Бродский создает собственный текст. Основное средство деконструкции — пародирование. Поэт приходит к цитатно-пародийному языку, имеющему одновременно раскрепощающую и защищающую функции.

Интерпретация Александра Жолковского*

"Двенадцать сонетов" к Марии Стюарт" Иосифа Бродского содержат многочисленные снижающие отсылки к самым разным текстам. Шестой из них — вызывающая перелицовка пушкинского "Я вас любил...". Это не первая в русской поэзии попытка освоить пушкинский образец преодоления несчастной любви в отчужденно-элегическом пятистопном ямбе. Но реинтерпретации, совершавшиеся до Бродского, осуществлялись с полным пиететом к Пушкину. Сонет же Бродского пародиен, и эта пародийность распространяется на все уровни текста. Пародиен сам сюжет — любовь к статуе; содержательным преувеличениям-снижениям вторят формальные; пушкинский словарь осовременивается и вульгаризируется; очевидно безразличие поэта к соображениям благопристойности.

В своем обращении с Пушкиным Бродский опирается на целый спектр установок, характерных для русской поэзии XX века: футуристическую десакрализацию а la Маяковский, по-ахматовски стоическое принятие условий человеческого существования, отчаянную страстность и рваный синтаксис Цветаевой и дерзко

вельможашую позу Мандельштама. Но та смесь сильных чувств динозавра с кириллицей, которая получается в результате, принадлежит только Бродскому. Смесь эта не более цинична и не менее искренна, чем сплав порнографии, романтизма и металитературности в набоковской "Лолите".

* СМ.: *Жолковский А. К.* "Я вас любил..." Бродского // Жолковский А. К. "Блуждающие сны" и другие работы. - М.: Наука. Изд. фирма "Восточ. лит.", 1994.

** Опечатка в книге А. К. Жолковского.

186

Суть 6-го сонета не сводится к виртуозному пародированию. Если прочитать сонет на фоне других текстов Бродского, выясняется, что он пронизан пучком характерных для поэта мотивов. Это — боль, проклятие всего живого, изнанка страсти и цена жизни; мысль о самоубийстве, за которой — тема пустоты, грани небытия как одна из центральных у Бродского; игра в "альтернативные варианты" поведения, мироощущения, жизни, бытия; творчество, поэзия как преодоление разлуки, невозвратимости, смерти. Целый комплекс образов (жар + жажда коснуться + уста) отсылает к пушкинскому "Пророку" (аналогом которого в творчестве Бродского можно считать "Разговор с небожителем"). Строго говоря, пересказ пушкинского "Я вас любил..." заканчивается в середине 9-й строки. На сюжетном, лексическом, синтаксическом, рифменном уровнях Бродский как бы перебивает, комкает и отодвигает в сторону пушкинский оригинал, чтобы в конце выступить со своим собственным номером. Потеснив классика, современный поэт насыщает текст собственными мотивами — за пародийной оболочкой 6-го сонета вырисовывается структура типичного стихотворения Бродского. Новые элементы, которыми Бродский насыщает пушкинскую канву, выстраиваются в характерную диалектическую триаду. Одни (телесные состояния 'я' — от боли в мозгу до плавящихся пломб) акцентируют уникальную материально-физиологическую природу бытия. Другие (самоубийство, альтернативность и призрачность жизни, отсутствие реального объекта любви) представляют противостоящие человеку смерть и пустоту. А третьи (авторский произвол, проявляющийся в *обилии* скобок и тире, пародировании и обыгрывании оригинала, зачеркивании бюста и выборе уст, отсылка к "Пророку" и творческие коннотации уст) воплощают способность поэтического слова преодолеть великое Ничто. В целом возникает образ какой-то необычайно мощной, животной и в то же время чисто условной и риторической страсти, которая чудом держится в пустоте.

Бродский и его сонет все же восходят к типично пушкинским установкам: изображению страсти сквозь призму бесстрастия; расщеплению 'я' на человеческое, земное, любящее, страдающее, брэнное и поэтическое, полубожественное, посмертное, спокойно возвышающееся над смиренно идущими под ним тучами и собственными страданиями; к лирическим отступлениям, убивающим сюжет... Опираясь на опыт русского модернизма, Бродский, однако, продолжает эту традицию далеко за классические пределы. Его сонет — это пушкинское "Я вас любил...", искренно обращенное Гумберт Гумберты -чем Маяковским к портрету Мерилин Стюарт работы Веласкеса — Пикассо—Уорхола.

187

"Двадцать сонетов..." резко выделяются среди других произведений поэта, созданных в первые годы эмиграции, да и до того. Бродский переходит на гибридно-цитатное двуязычие, элементы которого гетерогенны: принадлежат к различным семиотикам, резко контрастны, выступают как равноправные.

Цитации классики подвергаются перекодированию за счет пародирования. Пародирование имеет характер игры с культурными знаками, дискурсами, чужими голосами, превращая монолог поэта в род театрального представления для самого себя. Свободная игра ума и воображения не преследует никаких особых целей, а собственно — и является целью.

Образ автора-персонажа колеблется между позициями гения и шута. Он уподобляет себя Данте, вынужденному покинуть родину, испытывающему любовные муки, и в то же время приостанавливает это утверждение снижающим иронизированием и пародированием. Цитируя начальную строку "Божественной комедии":

Земной свой путь пройдя до середины*,

Бродский вслед за тем резко меняет стиливую манеру на более сниженную и продолжает уже в ироническом ключе, используя вполне прозаические разговорные обороты:

я, заявившись в Люксембургский сад, смотрю на затвердевшие седины мыслителей, письменников... (с. 444).

Место жизни — сумрачного леса — занимает у Бродского парижский Люксембургский сад. Он воспринимается одновременно как реальность и как культурный знак, восходящий к прославленным творениям архитектуры, живописи, литературы:

Сад выглядит как поместь Пантеона
со знаменитой "Завтрак на траве" (с. 444).

Сам автор-персонаж напоминает скорее празднующего гуляку и зеваку, нежели человека с развитым сердцем, — во всяком случае должен так выглядеть со стороны. Разворачивается, обыгрываясь, поговорка "смотреть как баран на новые ворота". К таковому барану автор-персонаж иронически

приравнивает себя, глазеющего на парижские достопримечательности. Впрочем, в дальнейшем данный образ подвергается перекодированию посредством обращения к древнегреческому мифу о золотом руне: баран оказывается золото-рунным — редким, чрезвычайно ценным, что тем не менее не позволяет ему избежать всеобщей участи: быть "остриженным" роком. Ут-

* У Данте: "Земную жизнь пройдя до половины" (пер. М. Лозинского) [104, с. 15].

188

рота родины и возлюбленной — вполне достаточные основания для того, чтобы чувствовать себя оскальпированным. Прикосновение к ранам усиливает боль, и Бродский предпочитает касаться пережитого, помещая между собой и тем, что способно причинить боль, некий буфер.

Избегая непосредственно обращаться к объекту своей любви (и генератору боли), автор-персонаж исповедуется некоему его отдаленному подобию, симулякру. У Пастернака "заместительницей" отсутствующей возлюбленной оказывается фотокарточка, у Бродского — "прелестный истукан" — статуя Марии Стюарт, черты которой напоминают Другую.

Бродский в пародийном духе обыгрывает мотив объяснения в любви статуе, скорее всего восходящий к "Каменному ангелу" Цветаевой, под знаком увлечения творчеством которой поэт жил предшествующие годы.

Автор-персонаж далек от серьезности, он явно валяет дурака, моделируя версию своих возможных отношений с шотландской королевой. Осуществляя игру с имиджем Марии Стюарт, Бродский изображает ее как секс-символ своего детства, пришедший в жизнь с киноэкрана и сильнейшим образом повлиявший на формирование идеала женщины, способной свести с ума. Не этот ли секс-символ, осевший в подсознании, предопределил выбор реальной возлюбленной? Ведь даже имена у них совпадают, не только тип красоты, от которой бросает в дрожь. Объяснение в любви Марии Стюарт, следовательно, — воскрешение детской замороженности экранным кумиром (пусть ныне поэт смотрит на него другими глазами и подвергает деканонизации). Оно закономерно перетекает в любовное признание и тоскливую жалобу, адресованные реальной женщине — как бы живому воплощению идеала. Но Бродский сбивает с толку любителей смаковать подробности чужих драм, предпочитает тайнопись/игру. Не каждый заметит, что, обращаясь к статуе королевы, поэт использует форму "Вы"; осуществляя деканонизацию ее имиджа, — форму "ты"; "вы" же у него относится сразу к обеим Мариям, а отнюдь не только к Марии Стюарт. (Возможно, к этой игре Бродского подтолкнуло то обстоятельство, что в английском языке "ты" и "вы" "смешались" в "ю", в русском же имеют четкую дифференциацию.) Поэтому, когда Бродский пишет:

Я вас любил. Любовь еще ... (445), —

то подвергает пушкинскую цитату перекодированию (имеется в виду: любил и ту, и другую Марию), включает ее в новый контекст.

Обозначив общность внешних черт, Бродский, однако, в дальнейшем разводит эти образы все дальше и дальше. Имидж Марии Стюарт подвергается последовательному снижению посредством па-

189

родирования приемов массового искусства, активного использования разговорно-просторечного и табуированного пластов языка.

Первоначальное детское впечатление (необыкновенная женщина, разбивающая мужские сердца) корректируется оценкой современников ("блядь"), причем первое не отменяет второе, а второе — первое. Бродский тем не менее отстаивает право Марии Стюарт быть такой,

какой она была.

Представленный на этом фоне абрис реальной Марии, так и остающийся едва угадываемым романтическим силуэтом, кажется еще более загадочным и желанным, как бы тающим в туманной дымке. Ее уход воссоздан с использованием блоковского кода ("О женщинах, о доблести, о славе"). Бесплотность образа усиливает ощущение недостижимости возлюбленной. С таким же успехом можно твердить о любви каменной статуе.

По существу, Бродский дает понять, что любил в своей жизни одну-единственную женщину, ведь Мария Стюарт — лишь поразивший воображение ребенка пуританской страны образ, созданный искусством. И не она, а Другая — истинный адресат признаний поэта:

... Любовь еще (возможно, что просто боль) сверлит мои мозги. Все разлетелось к черту по куски. Я застрелиться пробовал... (с. 445).

Код пушкинской любовной лирики соединяется у Бродского с кодом любовной лирики Маяковского, гармония — с экспрессией, урегулированный пятистопный ямб — с асимметрией метрического и интонационно-синтаксического членения поэтической речи, переносами, вставками, эмфатическими внутрискладовыми паузами. И тот и другой коды выступают как равноправные. Оппозиция поздний Пушкин — ранний Маяковский (реализм — модернизм) оказывается разрушенной, их противопоставление снятым.

"Переписывая" Пушкина и Маяковского по-своему, Бродский использует и индивидуальный авторский код. Сошлемся хотя бы на появляющееся в произведении уточнение: "Любовь еще (возможно, что просто боль) ..." (с. 445). Оно развивает один из сквозных мотивов творчества поэта. Ведь жизнь, по Бродскому, есть боль, и человек — испытатель боли*. Да и оформление важной • для Бродского мысли

Там, на кресте

не возоплю: "Почто меня оставил?!"

Не превращу себя в благую весть!

Поскольку боль — не нарушение правил:

страданье есть

способность тел,

и человек есть испытатель боли.

Но то ли свой ему неведом, то ли ее предел (с. 220).

190

осуществляется посредством излюбленных им приемов: стилистических фигур разделения, enjambement, "прозаизирующих" стих, подчиняющих его метрика-ритмическую организацию интонационной.

Особенно наглядно момент расхождения проступает при сопоставлении сверхблагородного, но уже и охлажденного пушкинского:

Я вас любил так искренно, так нежно,

Как дай вам бог любимой быть другим [336, т. 3, с. 128]

с прощальным пожеланием/пророчеством Бродского:

Я вас любил так сильно, безнадежно, как дай вам Бог другими — но не даст! Он, будучи на многое горазд, не сотворит — по Пармениду — дважды сей жар в крови... (с. 445).

Здесь прорывается живое, уязвленное и оскорбленное чувство, свидетельствуя о том, что рана продолжает кровоточить. Бродского можно упрекнуть в недостаточном благородстве по отношению к покинувшей его возлюбленной, но не обвинишь в неискренности, лицемерии. Он побуждает усомниться в непреложности пушкинской формулы, которая может принадлежать лишь разлюбившему. А истово влюбленный отчасти безумен; для него мысль, что женщина может быть счастлива с другим, чаще всего непереносима, безмерно усиливает муки. Автор-персонаж как бы успокаивает себя: нет, это невозможно, "Бог не даст". ("Теоретически" же он желает Марии всякого благополучия.) Так что и отчасти видоизмененная цитата "Как дай вам бог любимой быть другим" у Бродского — не столько реальное пожелание, сколько средство проакцентировать силу и уникальность собственного чувства. Энергия неутоленной страсти рвет строку, громоздит раскаленные метафоры, давая ощущение чего-то мощного, но способного излиться нежностью. Платоническое и плотское не отделены у Бродского друг от друга — поэт любит и страдает действительно всем своим существом.

Но в "Двадцати сонетах..." иронизирование и пародирование распространяются не только на классику, а и на собственное творчество. Таким образом Бродский предупреждает его окостенение, опасность самоэпигонства. Зависимость от укоренившейся традиции изображения трагической любви побуждает поэта искать какой-то выход; она неотделима от перекомбинирования наработанных литературой кодов.

Романтический жест приостановлен у Бродского сниженно-ироническим, возвышенное прозаизируется и профанируется. Потенциальный самоубийца предстает как незадачливый дебютант, не справившийся с канонической ролью, подтрунивающий над собой.

Но и **мысль** о самоубийстве, как мы понимаем, — тяжелое душевное испытание. Проигрываемое в воображении замечает реаль-

191

нов действие. Все же что-то в человеке действительно оказывается убитым. Он как бы несет в себе труп себя прежнего.

Отделение мертвого от живого осуществляется через творческое усилие, создание нового тела, и прежде всего — нового тела стиха. Если прежние произведения Бродского о крушении любви передавали состояние оглушенности, шока, какого-то внутреннего паралича ("окаменелого страданья"), то "Двадцать сонетов..." воспроизводят состояние "после смерти" — и в этом Бродский продолжает Пушкина и Маяковского.

"Оживание" через самоотстранение посредством паясничанья/юродствования — вполне русский тип поведения, и именно в "Двадцати сонетах..." русские черты в Бродском проступили со всей определенностью. Самоирония граничит у него с самоиздевкой, самопародированием, шутовской буффонадой. В этом контексте оправданными оказываются поэтические вольности Бродского, способные кого-то шокировать.

Пародийное гибридно-цитатное двуязычие срывает прошлое с настоящим, высокое с низким, элитарное с массовым, способствует деканонизации канонизированного, раскрепощает сознание читателя, которого ничему не поучают, а вовлекают в чтение-игру, имеющее начало, но не предполагающее конца.

Литературный вариант русского концептуализма

Примерно к концу 60-х* — середине 70-х гг. относят исследователи появление в русской литературе концептуализма, который можно рассматривать как течение постмодернизма. У этого течения, по меньшей мере, два истока: концептуальное искусство (живопись, скульптура и т. д.) и так называемая конкретная поэзия. Конкретной поэзией окрестили на Западе в 70-е гг. поэзию представителей лианозовской школы и близких к ним авторов: Всеволода Некрасова, Игоря Холина, Яна Сатуновского, Генриха Сапгира, Ваграна Бахчаняна, Станислава Лёна, Эдуарда Лимонова. Эти неоавангардисты воскрешали в своем творчестве традицию ОБЭРИУ. "Примитивизм, ирония и игра — вот основные доминанты обэриутской эстетики, в полную меру воспринятые и "постобэриутскими" поэтами" [229, с. 56]. Вс. Некрасов даже считает Даниила Хармса первым русским концептуалистом, сумевшим по-настоящему оправдать манифест ОБЭРИУ как **реального искусства**. "Не **реалистического**, не **реализма** — при реальности **изм** (суффикс отвлеченности) вряд ли обязателен. Именно **реального**, возвращающего от второй — изображаемой, творимой искусством реальности к первой, существеннейшей реальной ситуации автор/публика", — поясняет писатель [300, с. 8]. Более того, он убежден, что концептуализм "**был всегда**: всегда было общение автора с публикой, **сообщение** автора публике, просто материал произведения все брал на себя без остатка и заслонял, маскировал ситуацию" [300, с. 8]. Даниил Хармс лишь обнажил механизм функционирования искусства: "механику" "ситуации, внутри которой и произведение, и автор, и публика — а эта-то механика и имеет значение, с ней и работает искусство на самом деле" [300, с. 8]. Поэтому, считает Вс. Некрасов, концеп-

туализм правильнее было бы называть **контекстуализмом**.

Действительно, едва ли не всякий эстетический феномен в виде зародыша (единичных явлений или в скрытом виде) присутствует в предшествующей культуре. Но комбинации, в которых он выступает, трансформируют его облик. К тому же деконструкция "ориентируется не столько на новизну, связанную с амнезией, сколько на инакость,

* Генрих Сапгир свидетельствует: «Еще с конца 60-х в Москве делал свои книжки концептуальных стихов, многие из которых были основаны на повторах и вариациях, поэт и художник Андрей Монастырский. В начале 1976 года он образовал группу "Коллективные действия"» [365, с. 580].

193

опирающуюся на память" [283, с. 15]. Как **течение**, скрестившее традицию позднего авангардизма с приемами поп-арта, соц-арта*, открывшее для себя мир как текст, концептуализм в русской литературе, думается, окончательно оформился все-таки к середине 70-х. И здесь следует сказать о втором из его истоков — концептуальном искусстве художественного андерграунда.

Художественный концептуализм не только оказал воздействие на свой литературный аналог, что подтверждает тот же Вс. Некрасов**, но и выдвинул из своих рядов такие фигуры, как Дмитрий Пригов, Владимир Сорокин. У Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского, Виталия Комара, Александра Меламида они восприняли новые эстетические принципы работы с материалом официальной культуры, которые начали использовать не только в своем художественном, но и литературном творчестве. Советский культурный космос (советская массовая культура) открылся им как тотальная знаковая система, где любой объект идеологически однозначно маркирован***, причем в качестве означающих использованы подделки (по Делезу), порождающие кич.

Надежда Маньковская характеризует кич как переходное звено между реальным объектом и симулякр — "бедное значениями клише, стереотип, псевдовещь" [283, с. 100]. Явление массовой культуры, кич предполагает маскировку отсутствия реальности, замену ее видимостью реальности. Социалистический реализм неизбежно вырождается в кич в силу нормативности его эстетики, предельно идеологизированной, ориентированной на социальную мифологию. Кичевый характер особенно заметен в бесконфликтном лже-соцреализме (см.: [416]), отражавшем борьбу между "хорошим" и "лучшим".

Искусство, как пишет Екатерина Деготь, "вгляделось не только в саму реальность, но и в ее образ, порожденный и постоянно воспроизводимый руководящей идеологией, в самый механизм нарабатывания фальши" [110, с. 101] и приступило к деконструкции этого идеализированного, идеологизированного образа, демонтируя советский культурный язык, собирая его элементы в новое, как правило, пародийно-абсурдистское целое. "Пародийность тут не плод выворачивания наизнанку и нарушения внутренних законов стиля и жанра, но, напротив, механизация приема; это не перечеркивание оригинала, но его экстраполяция" [110, с. 111].

* Термин введен В. Комаром и А. Меламидом.

** "Выставок тогда было много, но в трех местах — у Сокова, Одноралова и на Юго-Западё — собирався народ от Шаблавина до Герловиных, от Чуйкова до Скерсиса с Альбертом, Рошалем и Донским; и Рогинский, и Орлов с Лебедевым, и Шелковоский, и Косолапов, и, конечно, Комар и Меламид. Добавить сюда Кабакова, Инфанте, Булатова с Васильевым (а назвал я еще не всех) — и вот в основном те, кого причислят к концептуалистам" [300, с. 8].

Таким образом осуществлялся взаимообмен эстетическими находками, создавалась среда для функционирования концептуализма. На первом этапе влияние художественного концептуализма на литературный было более мощным.

*** «... Пейзаж есть лишь обозначение патриотических чувств, а портрет — положительных черт "советского человека" или иных идеологических "сущностей"» [110, с. 92].

194

Деконструкция позволяла выявить симуляционный характер официальной культуры, имитирующей несуществующую реальность, вскрывала утрату советским обществом языка, перверсию сознания. Это обстоятельство отражало у концептуалистов явление "смерти автора". Отказываясь от индивидуального авторского кода, они пытаются "вообще обойтись без языка, превращая его в подобие персонажа или в "готовый объект" (рэдимейд)" [4, с. 95], обращаются к цитациям господствующих в советском обществе дискурсов, подвергают их деконструкции, делают объектом игры.

На первый план концептуалистами выдвигается воссоздание типичных структур мышления, стереотипов массового сознания. "Вообще вся концептуалистская продукция может рассматриваться как непрерывный эксперимент по формализации, перестраиванию и конструированию огромного числа всевозможных мнений, эстетических состояний, их именованию, сопоставлению, уточнению, каталогизации и т. п." [260, с. 109]. Естественно в связи с такой установкой использование всевозможных языковых штампов, автоматически воспроизводимых знаков — разговорных, политических, канцелярских, литературных. Но они извлечены из закрепившегося за ними контекста, представлены в пародийном виде, образуя "кирпичики", из которых выстраивается некая абсурдистская реальность.

Важнейшая особенность бытования концептуализма — потребность в публичности, "оттенок перформанса" (М. Айзенберг). В статье "Московский романтический концептуализм", напечатанной в 1979 г. в парижском журнале неофициального русского искусства "А — Я"*, Борис Гройс писал: "Слово "концептуализм" можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании "концептуализм" будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и

формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и так далее" [99, с. 65—66]. Гройс позаимствовал термин "концептуализм" из западного искусствоведения и посчитал возможным использовать применительно к русским художникам**, поскольку

* Перепечатана в 1990 г. журналом "Театр".

** "Как всегда, явление, давно и скрыто живущее здесь, оказалось облечено в слово, пришедшее к нам "оттуда". Внезапно выяснилось, что комплекс явлений, именуемый "у них" концептуализмом, имеет у нас некий аналог, причем уже давно, будучи чуть ли не главной составной частью нашего "художественного" взгляда на мир. Однако мы не знали, что это был концептуализм. Теперь же, когда слово спустилось к нам, мы открыли у себя то, чем давно владели и превосходно пользовались..." [196, с. 68].

Об отличии русского концептуализма от западного см.: [99; 196; 4].

195

зарубежными концептуалистами их сближало "дистанцированное отношение и к произведению, и к культуре в целом" [409, с. 120], "внимание к функционированию, а не к содержанию явления, а также подчеркнутое неотожествление, разведение смысла и материала" [4, с. 83]. Без этого выхода за границы произведения искусства (и шире — за границы одного из видов искусства и самого искусства) в сферу его функционирования, "представления", "обыгрывания", "обговаривания", без отношения к нему не как к вещи, а как к событию концептуализм не существует. "Собственно, этот выход и есть концептуальное произведение. Это организация меняющегося контекста (что-то вроде плавающего центра тяжести) и игра с такой изменчивостью" [4, с. 85].

Наиболее характерными формами функционирования концептуализма стали акции (создаваемые ситуации восприятия), перфомансы (акции, "постановки" с участием зрителей, имеющие цель создания атмосферы соперничества у участников). "Представляемая" в них "вещь" — текст — играет роль своего рода посредника между автором и читателем/зрителем, и актуальна не "вещь", актуально отношение к этой вещи. Автор же, по словам Пригова, ощущает себя границей между искусством и жизнью, "квантом перевода" из одной действительности в другую.

Основной для концептуалистов оказывается "работа с собственным сознанием, а произведение лишь фиксирует, оформляет эту работу. Соответственно, и к сознанию читателя автор пытается обращаться напрямую. Он становится артистом оригинального (ранее не существовавшего) жанра" [4, с. 85]. Игра с читателем имеет в этом случае внетекстовой, надтекстовой, "театрализованный" характер, проясняет имидж автора, через который следует воспринимать его произведения. Восприятие же концептуалистской продукции вне определенного контекста функционирования может создать о ней превратное впечатление. Вот почему к публикациям вещей этого типа следует относиться как к своеобразным "либретто" концептуалистских "постановок", записям замыслов, проектов. Сами концептуалисты предпочитают называть их текстами. "Мне кажется, что аутентичный, т. е. объемный вариант моего текста, примерно так же соотношен с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов", — говорит Рубинштейн [352, с. 235]. Пригов отмечает тенденцию растворения концептуалистского текста в ситуации и жесте.

Обладает ли "либретто" концептуалистского произведения (а именно в таком виде оно приходит к большинству читателей) самостоятельной ценностью? "Для меня художественный текст важен и интересен как одновременно повод и следствие разговора, как оптимальная реализация диалогического сознания", — как бы отвечает на этот вопрос Рубинштейн [352, с. 232]. Из его рассуждений можно сде-

196

лать вывод, что концептуалисты рассчитывают на активное, творческое *чтение-разыгрывание* своих текстов читателями. В противном случае "проекты" остаются только "проектами".

Главное для концептуалистов — разрушение мифологизированных представлений о жизни, которые внедряла официальная культура, раскрепощение сознания и языка. Привычное, кажущееся естественным, предстает у них странным, смешным и даже абсурдным.

"Родоначальниками" русского литературного концептуализма явились Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн, Дмитрий Александрович Пригов.

Деавтоматизация мышления, новая модель стиха: Всеволод Некрасов

Некрасов Всеволод Николаевич /р. 1934) — поэт, автор статей по вопросам литературы и искусства ("Экология искусства", "Как это было (и есть) с концептуализмом" и др.). Начинал в 50-е гг. как участник лианозовской школы, в середине 70-х явился одним из создателей московского поэтического концептуализма.

Первый этап творчество Вс. Некрасова связан с усвоением и развитием принципов игровой поэзии, интересом к примитивизму и конкретизму; второй определяет работа художника с концептами, создание нового типа стиха.

Как представитель неофициальной русской литературы Вс. Некрасов имел возможность публиковаться лишь в

самиздате (журнал "37") и за границей ("Тваж"(1964), "Аполлон-71", "Ковчег", "Литературное А - Я", "NRL" (1981), "Schreibheft" (1987), "Kulturpalast" (1984)). В СССР до периода гласности печатал лишь стихи для детей. В настоящее время на родине

изданы книги Вс. Некрасова "Стихи из журнала" (1989), "Справка" (1991). Подборки стихотворений представлены на страницах журналов "Дружба народов" (1989), "Соло" (1991), "Вестник новой литературы" (1991) и др. Статьи и стихи разных лет опубликованы в книге А. Журавлевой, Вс. Некрасова "Пакет" (1996).

Всеволод Некрасов, обратившись к феномену клишированного сознания, не только дает его поэтический адекват, но и стремится взорвать автоматизм стандартизированного мышления, показать пустоту расхожих формул, которыми пользуются "массовые" люди. Писатель отказывается от стиха традиционного типа, точнее — подвергает его деконструкции, преображая неузнаваемо. Имитируя непрофессионализм, неумелость, черновое письмо, Вс. Некрасов активно экспериментирует в области графического оформления, метрики, ритмики, фоники, обновляет образную систему.

Стих Вс. Некрасова и на стих-то на первый взгляд не похож. Это не каллиграфия, а какие-то каракули. Вместо стройных столбцов, закованных в ритмически подобные строфы, — полная графическая свобода и даже "расхристанность". Здесь и своеобразная графическая парцелляция, и сквозные пробелы, и сноски как составная часть стихотворения, и тройные параллельные ряды стихов, предполагающие двойной способ чтения произведения: поочередно — по верти-

198

кали и последовательно от начала до конца — по горизонтали, и визуальные стихи... Все это способно вызвать удивление, недоумение и даже шокировать вольностью обращения с традицией, но вряд ли оставит читателя равнодушным.

Вс. Некрасов исподволь ломает стереотипные представления о том, каким должен быть стих, какой должна быть поэзия**, вовлекает читателя в игровые отношения с текстом, расшатывает в его сознании окаменевшие модели мышления. Этому же служит примитивистская прозаизация и абсурдизация стиха, его намеренный антиэстетизм.

Вс. Некрасов ориентируется на речь предельно упрощенную, бедную, сотканную из концептов — устоявшихся, клишированных, долго бывших в употреблении и совершенно стертых высказываний, а также — "из междометий, из интонации, из пауз" [5, с. 104]. Нередко поэт выстраивает целые ряды-перечни, состоящие из концептов, — своеобразные знаковые каталоги, характеризующие советский менталитет. Сюда входят газетно-журнальные заголовки ("пути и судьбы // навстречу жизни // сильнее смерти // за тех кто в море"), "общие места" печати ("Москва столица", "защита мира", "простой советский"), широкоупотребительные фразеологизмы ("отсюда вывод", "не в курсе дела", "давай не будем"), урезанные строки популярных песен ("любимый город // веселый ветер"), пословицы, поговорки, присказки ("не кот наплакал // не вор не пойман // закон не писан", "Одесса мама") и т. д.

Чтобы сделать привычное, а потому незамечаемое, кажущееся нормальным, видимым, писатель использует новые — очень протяженные пространственные отношения между словами. «Слова-наименования, замедленные, приостановленные (словно изъятые из скоростного автоматизма обычного стиха) располагаются поэтом больше, чем на бумаге ... в опустошенном нами мире, покинутом "словом, бывшим вначале"» [3, с. 119]. Это качество поэтики Вс. Некрасова отражает обилие крупных пробелов (предполагающих наличие длительных пауз), коротких (нередко состоящих из одного слова или буквы) строк, отсутствие знаков препинания (в сущности, ненужных из-за обилия пробелов и краткости строк), особое расположение стихов на плоскости листа.

* Новая модификация разрезаемого пополам стиха в игровой традиции русской литературы XVIII в. См., например, "СОНЕТ, заключающий в себе три мысли: *читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия*" (1761) Алексея Ржевского.

** Вс. Некрасов не скрывает, что пользуется не только собственными находками, но и по-своему преломляет новации других представителей конкретизма и родственных им в определенных отношениях авторов: "... характерная настоятельность повторов холинских, моих ... стойкий привкус **выходки**, акционности у Бахчаняна, сноски, паузы, разрывы между сгущениями, приоткрывающие природу затекстового пространства хоть у Сатуновского или Айги, — также и концептуализм, поскольку все это норовит обернуть текст — **ситуацией**" [300, с. 8].

199

Межстиховое пространство выполняет у Вс. Некрасова роль подтекста, корректирующего понимание текста. Слова не сливаются, нейтрализуя смыслы, они обособлены, выделены, проакцентированы. В пробелах как бы умещается не высказанное вслух, подразумеваемое, квинтэссенция чего — выраженное вербально. "Важным средством обособления, локализации слова становится словесный повтор. Многократный повтор "остраняет" слово, нарушает механизм рефлекса, привычки, инерции восприятия..." — отмечает Владислав Кулаков [230, с. 22]. Так поступает, например, писатель, раскрывая назойливо-агрессивную настойчивость, неотвязность советской пропаганды:

это
не должно повториться
повторяю
это
не должно повториться
повторяю
это
не должно повториться
это

не должно повториться
это
не должно повториться
повторяю*

Бессмысленная тавтология вызывает смех. Этой же цели служит соединение дискурса высокопафосного пропагандистского лозунга с дискурсом прозаического железнодорожного объявления, в семантическом отношении отрицающих друг друга.

Параллельно с обособлением Вс. Некрасов может, напротив, сливать многократно повторяемые слова (группы слов), создавая "заумные" знаковые образования, перетекая через которые изначальный смысл меняется на противоположный. Например, строчка "Скифов" Александра Блока, тиражируемая по моделям, используемым в пропаганде тоталитарного общества, приобретает следующий вид:

Нас тьмы
и тьмы и тьмы
и тьмы и тьмыитьтьмыть мыть и мыть (с. 111)

Тут уже можно говорить скорее о приеме игры в "испорченный телефон". Пройдя пропагандистскую обработку, и классика (символи-

* Некрасов Вс. Из опубликованного (стихи) // Вестник нов. литературы. 1990. № 2. С. 109. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

200

зирующая подлинными ценностями) получает соответствующее идеологическое наполнение (по аналогии: учиться, учиться, учиться), идиотизируется.

В другом случае расхожая формула "Гражданин! Вы не за границей" благодаря острашению обнажает не просто свою хамскую природу, а тоталитарную знаковость. "Вы не за границей" означает: не претендуйте на уважительное отношение, не пытайтесь отстаивать свои права, не привередничайте — довольствуйтесь тем, что есть. При многократном повторе слова "гражданин" сквозь поучение-окрик проступает и иное, неказенное значение этого слова, оттеняющее оскорбительность языка, на котором обращаются к советскому человеку.

Идеологические фетиши тоталитарного государства предстают у Вс. Некрасова как означающие-подделки, отсылающие к пустоте. Писатель наделяет их пародийно-ироническим ореолом, сопровождает сниженными дубликатами:

Самославие
Мордодержавие
Народность
Партийность
Страсть
!

и в соответствии с известной народной традицией посылает подальше:

То есть
То есть ё —
келеменепересете

При всей его Красоте*

Иронизирование Вс. Некрасов предпочитает прямому обличению. Ирония у него нефорсированная, на поверхности выраженная слабо, уходящая в подтекст, сплетающаяся с грустью.

Присуще поэту и лирически окрашенное ироническое философствование (В. Кулаков). И в этом случае Вс. Некрасов не изменяет себе, пользуется как бы примитивистским стихом: больше огня он боится шаблона, набившей оскомину гладкописи. На самом деле примитивизм, расхлябанность стиха Вс. Некрасова — мнимые. Из элементов примитивистской поэтики он создает виртуозные композиции, передающие многообразные оттенки значений.

Верлибр Вс. Некрасова так густо пронизан лексическими, а следовательно, звуковыми повторами, что в какой-то момент в стихе с неизбежностью возникает рифма. Слова переключаются друг с другом, созвучия оркеструют стих. Представление об этом может дать

* Некрасов Вс. Стихи из журнала. — М.: Прометей, 1989. С. 30.

201

стихотворение "Живу и вижу", цитируемое в редакции, опубликованной журналом "Дружба народов", 1989, № 8:

живу и вижу	живут
что нет	люди
что-то это	и на той же самой
непринципально	нашей родине
	живем
	живу
	дальше

	* тоже
	но не все
жизнь	жизнь

ужасна	прекрасна
но жить	так просто
можно*	жизнь прекрасна
вроде того что	стихи Некрасова
не то что можно	всё
но потому что нужно	не так страшно
не потому что нужно	
а потому что уже самому смешно	

* и нельзя может но нам повезло

Перед нами — род потока сознания, воссозданного нетрадиционными поэтическими средствами. Автор избегает однозначности, категоричности высказываний и оценок, скорее намекает, нежели формулирует. Много не договаривается, подразумевается хорошо известным. Возникает определенная психологическая атмосфера доверительности, сочувственного взаимопонимания, сжимающей сердце грусти. В стихотворении передана та двойственность отношения человека к жизни, когда она в равной степени воспринимается и как ужасная, и — тем не менее — как прекрасная. Эту двойственность создает опыт познания как мрачных, безобразных сторон бытия, кажущихся всеподавляющими, так и красоты возвышенных человеческих отношений, искусства, природы. Не случайна, быть может, симметрия в расположении строк первого и второго столбцов:

жизнь	жизнь
ужасн	прекрасн
а	а.

Обе эти реальности для Вс. Некрасова неоспоримы, более того — контрастно оттеняют друг друга: жизнь прекрасна, несмотря на то ужасное, чем она полна; жизнь ужасна, несмотря на то прекрасное, что в ней есть. Эта антиномия, по Вс. Некрасову, и определяет сущность жизни.

202

Поэт стремится замедлить бег наших глаз по строчкам, побудить к сосредоточенным, неторопливым раздумьям с тем, чтобы длительные паузы между стихами заполнять собственными доводами, воспоминаниями, ассоциациями. Иначе говоря, Вс. Некрасов видит в своих читателях соавторов если не стихотворного текста, то того — в каждом случае иного — подтекста, который восприимчивость читателя способна породить. Поэтому стихотворение "Живу и вижу" предполагает множество интерпретаций, лишь в самой основе своей пересекающихся друг с другом.

Расставив некоторые опорные вехи, все остальное поэт делает достаточно произвольным, зыбким. Не случайно в стихотворении — обилие неопределенно-личных местоимений, наречий, безличных форм глаголов. Едва ли не каждое суждение корректируется последующим, хотя и не отрицается им полностью. Автор явно стесняется поучений, моральных проповедей и лишь намекает на причины, примиряющие человека с жизнью. Менее всего Вс. Некрасов желает предстать присяжным философом. В произведении серьезное переплетено с комическим. Причем не всегда можно уловить подлинную авторскую интонацию. Вот поэт пишет:

живут
люди.

Что это: простая фиксация факта или использование фразеологизма "живут люди" с достаточно ироническим подтекстом? В зависимости от ответа различный ответ падает и на следующие стихи:

и на той же самой
нашей родине.

"Живут", т. е. держатся, несмотря ни на что, или "живут", т. е. процветают в условиях брежневского распада? Отсутствие знаков препинания не дает возможности ответить на подобные вопросы с полной уверенностью, усиливает многозначную неопределенность, присущую стихотворению. Не случайно и сам автор предлагает два варианта ответа на самый кардинальный вопрос:

... жить	и нельзя может
можно	но нам повезло.

На таких парадоксах, идущих от самой жизни, построены и многие другие произведения поэта. Их смыслы текучи, поливалентны.

Открытия Вс. Некрасова ломали затвердевшие эстетические каноны, расширяли возможности поэтического творчества, способствовали деавтоматизации мышления. Михаил Айзенберг характеризует этого художника как одного из "самых последовательных и плодотворных новаторов, чье подспудное влияние испытывают уже несколько поколений поэтического авангарда" [5, с. 103].

Языковые матрицы феномена массового сознания: Лев Рубинштейн

Рубинштейн Лев Семенович (р. 1947) — поэт, эссеист, автор статей, посвященных литературе и искусству. Окончил филологический факультет МГПИ. Работал в библиотеке. Самостоятельную литературную манеру обрел в середине 70-х гг. До перестройки публиковался в самиздате и за границей ("А — Я", "Ковчег", "Тут и там" и др.), на русском языке и в переводах. В годы гласности вышли его стихи на карточках "Мама мыла раму", "Появление героя", "Маленькая ночная серенада"

(1992); старые и новые тексты Рубинштейна печатают "Литературное обозрение"

(1989), "Личное дело №" (1991), "Вестник новой литературы"

(1991), "Воум!" (1992), "Стрелец"

(1992), "Арион" (1995) и другие журналы и альманахи. В 1996 г. изданы книги концептуалистских текстов Рубинштейна «Регулярное письмо», «Вопросы литературы», в 1997 г. — «Дружеские обращения», в 1998 г. — «Случаи из языка».

Лев Рубинштейн по своей психофизической природе — музыкант. Он слышит мир, и слышит его как "рассыпанный" текст, в котором перемешаны обрывки всевозможных дискурсов. Средством структурирования этого "рассыпанного" текста становится у поэта принцип каталога (см.: [165]), впервые использованный в "Программе работ" (1975). Имея предшественника в лице Вс. Некрасова, "уравнявшего" паузу между стихами с самим текстом, Рубинштейн пошел еще дальше по пути обособления ритмических единиц стиха, конструируя тексты из стихотворных и прозаических фрагментов, каждый из которых занесен на отдельную карточку, обладает самостоятельностью, смысловой завершенностью и представляет собой расхожий разговорный оборот, газетно-журнальное или литературное клише, любую устоявшуюся языковую формулу, имитацию определенного дискурса. Паузы, необходимые для переворачивания карточек, как и большие пробелы у Вс. Некрасова, служат средством выделения каждого фрагмента, что способствует деавтоматизации восприятия привычного. Но этим функция "карточной" системы не ограничивается. В статье, озаглавленной некрасовской строчкой "Что тут можно сказать...", писатель разъясняет:

"Каждая карточка — это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест — от развернутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки до обрывка телефонного разговора.

Пачка карточек — это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище "внегуттенберговского" существования словесной культуры" [352, с. 235].

204

Таким образом, "стихи на карточках"* — это и новая структурная организация текста, и знак принадлежности к андерграунду, демонстрация, во-первых, непечатания, во-вторых, — отказа от общеобязательного. Обращение к маргинальному типу письма — средство "одомашивания" текста, способ выхода из рамок, узаконенных для литературы. Рубинштейн по-своему использует идею "почтовой карточки" Деррида, заменяя "мэйл арт" "картотекой".

Реальная картотека — библиотека (мир текстов) в миниатюре. "Картотека" Рубинштейна — мир-текст в миниатюре**.

"Чередованию карточек соответствует чередование речевых фрагментов, ясно демонстрирующее особое отношение к языку — не как к способу описания мира, а как к предмету описания. Но отношение к языку как к предмету, как к объекту сознанию не присуще. Восприятие привычно соскальзывает с такого предмета — то есть отказывается воспринимать его предметно. Реальность, встающая за словами, как правило, ощутимее реальности самих слов. И для того, чтобы удержать восприятие на этой грани перехода (как бы зафиксировать взгляд на стекле, а не на законном пространстве), требуются какие-то приемы, вспомогательные операции. Они свои у каждого автора этого круга. У Рубинштейна основной прием такого рода — фрагментация. Фрагмент — слишком маленькое пространство, сознанию не хватает в нем места, чтобы разбежаться и выскочить за пределы чисто языкового восприятия. К тому же в процессе чтения текстов Рубинштейна происходит очень резкое чередование фрагментов совершенно разных языков: от вульгарно-обиходного до рафинированного ученого сленга. Обычно это литературные квазичитаты самых разных стилей и жанров, причем одни жанры часто выступают под видом других — как бы переодеваются в чужие одежды", — пишет Михаил Айзенберг [4, с. 91].

Отбор фрагментов осуществляется по принципу метонимии: часть замещает собой целое — дискурс, к которому принадлежит; отбираются "готовые объекты". Фрагменты приобретают знаковый характер. Хотя в произведениях сменяют друг друга различные голоса, это не голоса конкретных людей, они принадлежат всем и никому. "На месте одного автора оказывается множество авторов-персонажей, вместо одного личного языка — множество чужих языков. Эти языки-персонажи можно, как смертников, смело отправлять в разведку" [4, с. 95].

Языковые матрицы, используемые поэтом, отражают стирание индивидуальностей, нивелировку душ, служат средством характеристики феномена массового сознания ("Алфавитный указатель поэзии", "Появление героя", "Шестикрылый Серафим", "Всюду жизнь" и др.).

* "Стихи на карточках (Поэтический язык Льва Рубинштейна)" — так озаглавил свою статью о поэте Андрей Зорин, обозначив самую узнаваемую приметку его текстов.

** "Это предметная метафора моего понимания текста как объекта. ." [352, с. 235].

205

А Рубинштейн, по собственному признанию, и работает "не столько с языком, сколько с сознанием. Вернее, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте..." [352, с. 233].

Сведенные воедино, определенным образом выстроенные, фрагменты-обрывки повседневной разговорной речи, принадлежащие как бы тысячам анонимных лиц, воссоздают языковое окружение, в котором мы ежедневно существуем и которое в силу его привычности почти не замечаем. Более того, поэт "умудряется реагировать эстетически на то, что другим мешает слушать. Автора интересует не что, а как: как

речь исхитряется обходиться без слов?" [5, с. 113].

В каждом произведении у поэта особая задача, что определяет и отбор фрагментов, и общее интонационно-эмоциональное звучание. Нередко Рубинштейн использует лейтмотив либо систему лейтмотивов, которые крепят каркас "карточного" текста. Таково, например, стихотворение "Всюду жизнь" — произведение, в котором нормативные представления о смысле жизни сталкиваются с ненормативными.

Поэт перефразирует известные строки Николая Островского "Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества" [312, с. 254], сокращая их до слов "Жизнь дается человеку". Различные продолжения получает эта фраза в зависимости от цели высказывания и от отношения к данной проблеме говорящего. Одно дело, когда участники "дискуссии" демонстрируют знание официального канона, отрабатывая в ходе телезаписи различные варианты выступлений, другое — когда делятся жизненными впечатлениями между собой. В первом случае преобладают формулировки, близкие к более или менее точным цитатам из классических произведений, журнальных и газетных статей, дидактической литературы:

Жизнь дается человеку, говорят,
чтобы он ее пронес, не расплескав...
< >
Жизнь дается человеку,
чтобы жить, чтобы мыслить и страдать, и побеждать...
<...>
Жизнь дается человеку — вот он и
жить торопится и чувствовать спешит...*

и т. д.

* Рубинштейн Л. Всяду жизнь // Лит. обозрение. 1989. № 10. С. 88. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

206

Неважно, что с настойчивостью заевшей пластинки повторяются общие места, а мысли великих предшественников опошляются; неважно, что провозглашаются квазиистины, производящие комическое впечатление:

Жизнь дается человеку на всю жизнь!
<...>
Жизнь дается человеку, чтобы жить.
< >
Жизнь дается человеку неспроста (с. 88).

Звучит то, что запрограммировано официальной установкой. Все "идеологически невыдержанное", спорное, сомнительное отбрасывается. Не случайно каждое высказывание сопровождается оценкой: "Так..."; "Хорошо, дальше..."; "Замечательно!"; "Прекрасно!"; "Отлично!" или: "Стоп!" (т. е. не годится):

— Три-четыре...
— В нашей жизни не все так, как мы хотим.
— Так что лучше затаимся и смолчим...
— Стоп! (с. 88)

Рубинштейн раскрывает механизм дирижирования сознанием, целенаправленно отсекающий всякого рода "отсебятину", доводящий до степени автоматизма воспроизведение готовых формул, существующих вне всякой связи с реальной жизнью. Эта парадная оболочка действительности — через язык — приводится автором в соприкосновение с ее неприукрашенной повседневностью.

В ожидании своей очереди участники "дискуссии" обмениваются репликами, не предназначенными для телетрансляции:

— Кто симпатичный? Эта макака усатая —
симпатичный? Ну ты даешь!
<...>
— С ужасом думаю, что скоро лето,
босоножек нет, этого нет, ничего нет...
< >
— Вот ты гуманитарий. Ты мне объясни,
почему слово "говно" пишется через "о"... (с. 88)

В текст вторгается сама жизнь с ее бытовыми трудностями, выяснением отношений, спорами о политике, грубоватым юмором. Именно в этих случаях проза теснит стихи. Хаос бытия как бы не укладывается в

207

гармонические строки. Но у Рубинштейна нет презрения к "мелочным" заботам современников, хотя на фоне отредактированных пафосных выступлений их реплики кажутся пустоватыми. Живую жизнь поэт предпочитает выхолощенным, нарумяненным "идеалам". В ней он различает самообновляющееся начало, исподволь расшатывающее систему обязательных истин, мертвых слов, запрограммированных поступков. Так, известие о смерти хорошо всем знакомого человека ломает отрепетированный, казалось бы, ход "дискуссии", вызывает стремление действительно понять, зачем дана человеку жизнь и что она сегодня

собой представляет:

— Куда ж нам плыть, коль память ловит . Силком позавчерашний день, А день грядущий нам готовит
Очередную... Куда ж нам плыть... (с. 89)

Пушкинская цитата-аллегория получает современное наполнение, отражает утрату исторической памяти, растерянность перед будущим, неверие в возможность перемен при сохранении существующего порядка вещей. Легко восстанавливается опущенное автором слово "дребедень" — как рифма к слову "день" и ответ на вопрос: что день грядущий нам готовит? И хотя "дирижер" испытанными средствами снова и снова пытается восстановить статус-кво, хор голосов звучит неслаженно, с трудом подбирая "нужные" слова, а по сути, фиксируя отсутствие общезначимых целей и идеалов.

"Всюду жизнь" — так называется известная картина Николая Ярошенко, изображающая арестантов, из-за зарешеченного окна вагона любующихся голубями на платформе. Заимствуя это название для своего стихотворения, Рубинштейн, хотя и придает ему некоторый иронический оттенок, стремится тем не менее показать неистребимость жизни, рвущейся из оков регламентации и единомыслия к естественным формам бытия.

"Карточный" принцип организации материала, использование исключительно прямой речи персонажей обнаруживают сходство стихотворения с произведениями драматургии. "Заслуживает внимания искусство поэта минимальными средствами создать представление обо всем языковым слое, из которого выдернут тот или иной фрагмент. Услышав фразу вроде: "Кто не храпит? Ты не храпишь?" ("Появление героя") или "Причин на самом деле несколько. Во-первых, сама система" ("Всюду жизнь"), мы молниеносно достраиваем в уме и характеры говорящих, и их отношения между собой, и тип диалога" [165, с. 92].

"Тексты" Рубинштейна легко разыгрывать, они распадаются на множество "сценок", исподволь воссоздающих "сюжет" самой жизни. Компоновка стихотворных фрагментов близка к принципам музыкальной композиции. В самом приблизительном виде она может быть описана как серия этюдов, сначала развивающих единый лейтмотив, за-

208

тем ведущих каждый свою партию, "накладывающихся" друг на друга и, наконец, к финалу начинающих общую тему, которая так и остается незавершенной. Конечно, реальная "оркестровка" значительно сложнее: ей присущ момент непредсказуемости, импровизационности, что позволяет передать естественную непринужденность течения жизни.

Следует, однако, помнить, что, помимо собственно пластических задач, у Рубинштейна есть и иные. В статье "Что тут можно сказать..." он напоминает, что в концептуальном искусстве "центр тяжести всегда где-то между автором, текстом и читателем. <...> Текст в этих отношениях играет равнозначную, но не доминирующую роль" [352, с. 232—233]. Текст — как бы двухмерное пространство; выход за его пределы, разрывание его во времени создает трехмерное пространство перформанса. Манипулируя текстом, превращая его из объекта в процесс, в ходе акций/перформансов поэт стремится выйти за границы литературы, «"обойти" язык, как обходят гиблое место» [4, с. 95], демонстрирует отстранение от омертвевшего в нем, вовлекает в этот процесс-игру читателей. Возникает "какой-то новый "язык-общения-с языком". То есть, если точно следовать доктрине в том виде, как она сформулирована самими авторами, все стихийные творческие движения, все художественные интуиции вытесняются в особую промежуточную зону между языком и автором. Художественным материалом становится не язык, а отношение к языку, что проще всего выявляется в определенной авторской позиции, позе, имидже" [4, с. 96]. Жанр, в котором себя нашел Рубинштейн, соединяет "черты поэзии, визуально-манипулятивных искусств и перформанса" [350, с. 24].

Приблизить читателей к переживанию концептуальной ситуации могла бы, по-видимому, виртуальная реальность, создаваемая с помощью специальной компьютерной техники и соответствующих компьютерных программ (ибо круг непосредственных участников перформансов узок; незафиксированные адекватным образом акции уже невозможны). В этом случае читатели оказались бы включенными в концептуальное произведение, вовлеченными в игру-творчество, которую могли бы видоизменять по собственному усмотрению, реализуя множественность заложенных в ситуации смыслов. Игра-творчество, как бы перетекающая в игру-жизнь, жизнь-творчество (и наоборот), — сверхзадача концептуалистов. К тому же язык литературы для тех из них, кто продолжает оставаться и художниками, — лишь один из языков, в отношении с которым они, как Рубинштейн, вступают. Поэтому на самом деле требуется воссоздание виртуальной метареальности, в контексте которой в качестве одного из компонентов следует воспри-

209

нимать тот или иной рубинштейновский* текст. Из-за отсутствия этих необходимых условий мы вынуждены ограничиваться рассмотрением лишь "проектов".

Даже по "проектам" видно, в каком направлении осуществлялась творческая эволюция Рубинштейна. С течением времени его ирония становится все мягче, а стихи все печальнее. В них заметны попытка "внестихового существования" (М. Айзенберг) лирики, поворот к философскому осмыслению жизни при сохранении стремления ускользнуть от тоталитаризма языка. "Многие работы Рубинштейна целиком не вписываются в узаконенные схемы, например вещи середины восьмидесятых годов, обычно стилистически однородные, где стилизованная интонация частного письма или дневника только слегка драпирует авторский голос ("Условия и приметы", "Семьдесят одно дружеское обращение", "Что-нибудь еще" и др.)" [4, с. 94—95]. В этом сказывается не только потребность уйти от самоповторений. Рискнем высказать предположение, что Рубинштейну открылась трагедия языка, совершенно "износившегося" к исходу XX в. в связи с экспансией средств массовой коммуникации. Мир действительно стал массой (как писал Х. Ортега-и-Гассет), произошло и "омассовление" языка. Концептуалистскую деятельность Рубинштейна и других русских постмодернистов можно рассматривать как попытку спасения того в словесной культуре, что еще можно спасти.

* Это относится, естественно, не только к Рубинштейну, но и ко всему литературному концептуализму.

Социалистический реализм в зеркале постмодернизма. Феномен Дмитрия Александровича Пригова

Дмитрий Александрович Пригов (литературный псевдоним Дмитрия Пригова) (р. 1940) — поэт, драматург, прозаик, художник, скульптор, инсталлятор, автор визуальных и манипулятивных текстов. Представитель московского литературно-художественного андерграунда, один из зачинателей концептуализма в русской литературе.

Окончил скульптурное отделение Московского высшего художественно-промышленного училища. Работал в Архитектурном управлении Москвы.. Десять лет возглавлял студенческий театр МГУ. С 1972 г. — свободный художник.

Работы Пригова-художника представлены в Бернском музее, музее Людвиг и других зарубежных музеях.

Печатается в 60-е — I половине 80-х в самиздате и за границей ("А — Я", "Ковчег", "Эхо" (Париж), "Шрайбнефт", "Культурпаласт" (Германия), "Каталог", "Беркли Фикшн Ревью" (США), "Новостройка" (Великобритания)). В годы гласности начинает публиковаться в периодических изданиях и на родине. Издает книги концептуалистских текстов "Слезы геральдической души" (1990), "Пятьдесят капелек крови" (1993), "Явление стиха после его смерти" (1995), "Запредельные любовники" (1995), "Обращения к народу", (1996), «Собственные перепевы на чужие рифмы» (1996), «Сборник предуведомлений к разнообразным вещам» (1996), "Написанное с 1975 по 1989" (1997), «Написанное с 1990 по 1994» (1988). Печатает радиопьесу "Революция" (1990) и пьесы для театра "Черный пес" (1990), «Место Бога» (1995). Выступает со статьями по вопросам литературы и искусства ("Нельзя не впасть в ересь", "Вторая сакро-куляризация" и др.). «Советские тексты» Пригова представлены в Интернете.

Дмитрий Александрович Пригов — и настоящее имя, отчество, фамилия писателя/художника/теоретика искусства, и литературная (псевдоавторско-персонажная) маска, обозначение лица, от имени которого написаны тексты реального Пригова, и наименование главного концептуального произведения мастера-артиста.

Если рассмотреть настоящее имя, отчество, фамилию, литературную маску и сверхлитературный концептуальный шедевр как культурные знаки, каковыми они и успели стать, то можно сказать, что у этих культурных знаков один и тот же план выражения и разные планы содержания.

Реальный Пригов — разносторонне одаренный художник, представитель контркультуры, "патриарх" русского концептуализма.

Создание своего литературного имиджа и активная концептуальная работа с ним — одно из проявлений авангардистских устремлений Пригова, унаследованных у футуристов и обэриутов, что вообще выделяет концептуалистов из числа "просто" постмодернистов.

211

Своеобразие позиции Пригова-концептуалиста заключается в том, что он — писатель, играющий в писателя, имидж* которого создал своим воображением и в распоряжение которого отдал "обыденный, человетический, внеэстетический аспект своей индивидуальности" [286, с. 141].

Дмитрий Александрович Пригов как продукт концептуальной деятельности писателя/художника/теоретика Пригова — пародия на настоящего писателя: "пустое место", выразитель нормативных представлений о жизни и литературе, целеустремленный "воспитатель масс", плодовитый эпигон/графоман. И если сам Пригов — детище неофициальной культуры, то Дмитрий Александрович Пригов маркирован как явление культуры официальной. Уже используемая номинация — Дмитрий Александрович Пригов — имеет оттенок официальности, солидности, серьезности. Это не поэтические "Александр Блок", "Анна Ахматова", "Сергей Есенин", звучащие, как музыка, и не одомашненно-интимные "Веничка Ерофеев", "Эдичка Лимонов", "Саша Соколов", обладающие своим человеческим теплом, а нечто начальственное, побуждающее держаться на расстоянии. Таков "собираемый" имидж Дмитрия Александровича Пригова, конкретизируемый сменяющимися друг друга на протяжении десятилетий имиджами многочисленных персонажей. Писатель чувствует себя "режиссером", выводящим на сцену различных "актеров", осуществляющим свой спектакль.

Первый уровень существования Пригова, по его собственным словам, — перебирание имиджей. Второй — не буквальное воспроизведение поэтики какого-либо автора, а воссоздание некоего ее логоса.

"Пригов утверждает, что он может быть прочитан как английский поэт, женский, эротический и так далее", но "все-таки даже неподготовленный читатель всегда скажет, что сначала это Пригов, а потом — эротический, английский или экзотический поэт" [141, с. 139]. Так происходит потому, что каждый конкретный имидж несет в себе и черты обобщающего приговского имиджа, и прежде всего — особенности присущей ему интонации. Эту интонацию весьма приблизительно можно описать как интонацию наивного самодовольного назидания считающего себя рассудительным и безгрешным, а на деле ограниченного, зашоренного человека. Роднит всех приговских псевдоавторов-персонажей и отсутствие личного языка. Они — даже того не замечая — пользуются чужими художественными кодами и различными дискурсами массовой культуры. Таким образом, Дмитрий Александрович Пригов оказывается одновременно и безъязыким, и много-

* "... Речь идет об образе литератора, деятеля искусств, поэта (в нашем случае), так называемой позе лица... В сфере масс-медиа подобное именуется имиджем..." [330, с. 320].. ..

212

язычным: через него говорит массовое сознание. Сам же Пригов взирает на Дмитрия Александровича Пригова с насмешливой отчужденностью, вступает в игру с этим имиджем. "Конечно, я не могу сказать, что

тексты не обладают никаким самостоятельным значением. Но без этой имиджевой конструкции они превращаются в случайный набор слов...», — разъясняет писатель [133, с. 117].

Первый период творческой деятельности Пригова связан с преимущественным обращением к соц-арту, приемы которого художник переносит из живописи в поэзию.

В литературоведческой науке границы между концептуализмом и соц-артом размыты до полного отсутствия, так что эти понятия нередко используются как дубликаты. Более оправданным представляется их разделение: **соц-арт — искусство деконструкции языка официальной (массовой) советской культуры, концептуализм же предполагает выход за пределы текста; второе не всегда сопровождает первое.**

Главным объектом деконструкции становится у Пригова язык литературы социалистического реализма и лже-соцреализма. Через язык, раскрывающий качества подделки (по Делезу), высмеивается сама государственная идеология и обслуживающая ее кичевая культура. По моделям, утвердившимся в официальной советской литературе, и заставляет Пригов сочинять свои произведения Дмитрия Александровича Пригова, одновременно подвергая образ псевдоавтора-персонажа в ипостаси официального поэта пародированию. Перед нами как бы "настоящий советский человек", "советский патриот", "поэт-гражданин", воспринимающий жизнь сквозь набор пропагандистских клише, мыслящий готовыми смысловыми блоками, не имеющий ни собственной индивидуальности, ни собственного языка. Это "как бы сверхсреднеклассный, сверхблагонадежный человек, пользующийся в тех условиях, в которые он поставлен (то есть в условиях идеологической переполненности), только апробированными формулами и старающийся подобрать соответствующий штамп для любого явления действительности, открывающейся перед ним" [368, с. 225]. Высмеиваются его наивный социально-политический оптимизм, полное "созвучие" официальной идеологии, мифологический тип сознания, носителем и выразителем которого он является.

Языковые матрицы литературы социалистического реализма и лже-соцреализма в процессе деконструкции подвергаются опрIMITИВИЗИРОВАНИЮ и абсурдизации. Выходящее из-под пера псевдоавтора-персонажа Дмитрия Александровича Пригова оказывается пародией на так называемую "гражданскую поэзию" соцреализма. Его стихи буквально сотканы из штампов официальной пропаганды и литературных клише, воспроизводят характерные черты господствующей идеологии и официальной литературы в преувеличенно-заостренном, оглуленном виде. Иронический эффект усиливают нарушения семан-

213

тики, корявость стиля, банальность рифм и другие приметы графоманства, контрастирующие с "высоким пафосом" стиха. Произведения группируются в своеобразные циклы*, как бы демонстрирующие массовый характер пародируемой литературы.

Пригов обнажал несоответствие реальной жизни представлениям, внушаемым о ней пропагандой, разрушал миф о выдающихся успехах советской литературы и о ее творцах как гордости Отечества. Через смех писатель высвобождал сознание читателей от власти догматов и стереотипов.

Продолжал игру с имиджем верноподданного советского поэта Пригов уже во внетекстовом измерении реальности, окончательно выстраивая "позу лица" в ходе перформансов. Об этом, собственно концептуалистском, произведении художника мог получить представление лишь узкий круг присутствующих, и из-за отсутствия соответствующих способов фиксации такое положение сохраняется поныне. Так что Пригова "в народе" одновременно знают и не знают. Знают как представителя соц-арта, не знают как концептуалиста. Да и знание Пригова — очень относительное, так как большая часть созданного им не опубликована. И имидж "государственного поэта" — лишь один из многих имиджей, составляющих обобщающий имидж Дмитрия Александровича Пригова. Вся их совокупность до сих пор не описана и, помимо автора, известна крайне ограниченному числу лиц. Чтобы, несмотря на это, получить о "феномене Пригова" более объемное представление, обратимся к интерпретациям других исследователей — знающих Пригова лично.

Интерпретация Андрея Зорина**

Пользуясь готовыми стилями эпохи, Дмитрий Александрович Пригов выстраивает на их основе фигуру поэта, для которого подобный способ самовыражения органичен и непротиворечив, Пригов реконструирует сознание, которое стоит за окружающими нас коллективно-безличными, исключая авторство текстами, и делает это сознание поэтически продуктивным, разворачивая на его основе собственный космос и оригинальную мифологию. При этом, чтобы добиться серьезного отношения к созданному им сверхпоэту и избе-

* Что вообще является характерной чертой творчества Пригова. В "Предупреждении" к циклу "Наподобие" (1993) он пишет: "Надо сказать, что любое стихотворение чревато, имеет потенцию разрастись в цикл, книгу, как, собственно, любой жест порождает вариации своих подобию в разработанном, темперированном пространстве. Поскольку пространство стихопорождения столь разработано (а в моей практике предельно актуализировано), то порождение цикла происходит по пинии любых свободных валентностей — сюжетной ли линии, конструктивного ли хода, одной повторяющейся и абсорбирующей вокруг себя все прочие детали и пр. и пр. Так что циклы могут ... редуцироваться до сухого и быстрого перечисления возможных позиций" [331, с. 39].

** См.: Зорин А. "Альманах" — взгляд из зала // Личное дело № — М.: В/О "Союзтеатр" СТД СССР, 1991.

214

жать истолкования его творчества как иронического, Пригов идет на небывалый эксперимент — он отдает своему детищу собственное имя и собственную жизнь: жену, сына, друзей, квартиру в Беляево, привычки и вкусы. Приговский герой сумел освоить и отлить в стихи весь речевой массив, созданный коллективным

разумом "народа-языкотворца" в его современном, государственном состоянии. Отсюда сакраментальная плодovitость Пригова, количество текстов которого измеряется пятизначной цифрой.

Такая двойственная природа автора-персонажа порождает двойную эстетическую перспективу, в которой могут быть проявлены приговские опусы. При культурологическом подходе Пригов предстает перед нами как самый последовательный в нынешней русской поэзии концептуалист, выявляющий виртуозной игрой речевых, логических, идеологических и биографических конструктов проницаемость границ между искусством и реальностью, между слово- и житнетворчеством... При строго литературном отношении к сочинениям Пригова многие из них, благодаря специфике воспроизводимого языкового сознания, окажутся едва ли не единственным и прекрасным цветком отечественного поэтического неопрIMITИВИЗМА.

Для своих выступлений и публикаций Пригов обычно выбирает ограниченный и повторяющийся круг произведений и циклов. Естественно предположить, что на зрителя и читателя выносятся лучшее, а основному массиву отводится роль невидимой части айсберга, поддерживающей вершину. Тем самым поэтическая продукция опять-таки предстает перед нами в двух различных воплощениях. Взятая в своей целостности, она направлена на решение преимущественно внелитературных задач, связана с построением имиджа автора и реализацией его культурной программы. В то же время просеянная часть творчества Пригова может и должна рассматриваться как явление словесного искусства и оцениваться по его законам.

Интерпретация Вячеслава Курицына*

Андерграунд в том или ином виде воспроизводил иерархию, существовавшую в мире официальном. Дмитрий Александрович Пригов, созданный писателем Приговым, избрал роль Идеолога — Учителя — Дидактора, которую разыгрывал в пародийно-ироническом ключе. Поучение, назидание, менторство — та интенция, которая пронизывает написанные от его лица произведения. Научение-поучение — не однократное действие, а комплексная программа, процесс, система, потому и стихов у Дмитрия Александровича — тысячи: научать должно тщательно, вьедливо, научений должно быть много. Они должны заместить собой мир, внушить ученикам, не способным все это освоить, благоговейный ужас.

* См.: *Курицын В.* Пригова много // Театр. 1993. №

215

С функцией учительства связана у Пригова и особая роль фрагмента. В одних случаях он оформляется как своего рода лаконичная максима, афористичное утверждение конкретного знания о мире, в духе, естественно, официально узаконенных норм. В других — как восточная миниатюра с нефокусированной, неформулированной моралью. Пародирование непрерываемого учительства как характерной черты советской идеологии происходит из постмодернистского отрицания любой формы тотальности. Монополизм отвергается во имя плюрализма, что проявляется и в множественности приговских авторов-масок. Вкупе с бесконечным количеством текстов эта особенность творчества Дмитрия Александровича может быть рассмотрена и как манифестация сексуального могущества, оплодотворяющей суперсилы. Творчество Пригова — воспроизводство самой ситуации демиургичности, обозначение сакральной функции Поэта с Большой Буквы. Он не только творит, но и несет крест самого служения, он не должен знать спадов, перебоев, периодов бесплодия, интеллигентской рефлексии. В сверхчеловеческой продуктивности Дмитрия Александровича Пригова можно ощутить и постмодернистское желание проговорить, проболтать, прообозначить весь мир...

Интерпретация Виктора Ерофеева*

Успех российского концептуализма гораздо больше заключается в социальном напряжении, нежели в напряжении эстетическом. При ослаблении этого напряжения концептуализм начинает провисать на всех своих уровнях, если только не пытается прорваться в сферу экзистенциального. У Пригова это получается меньше, чем у других (Кабакова, Рубинштейна, Сорокина). В основном он распространяет своих персонажей на уровне социальном. Поначалу представлявшийся как страшная кровоточащая рана в литературе позднейшего советизма, Пригов постепенно превращается в сугубо абсурдистский текст, связанный со всеми деформациями социальной жизни. Советский персонаж, который руководит текстом, — кучер этого текста, в карете которого Пригов едет всю жизнь. Этому кучеру необходимы постоянные встряски, плохая дорога, вечная жалоба на это состояние.

Своего пика творчество Пригова достигает тогда, когда все социальные стереотипы уже сложились, подготовлена иная ментальность, готовая посмотреть на эти стереотипы со стороны, но еще не произошел сам взрыв, уничтожающий стереотипы. 1980—1987-й — годы абсолютного цветения Дмитрия Александровича, когда он становится просто королем. Присущее всему концептуализму паразитирование на формах изживающей себя культуры любопытным образом превращается у Пригова в ассенизаторство, выполнение функции

См.: *Ерофеев Вик.* Памятник для хрестоматии // Театр. 1993. № 1.

216

"санитара леса", который помогает изживанию в культуре того, что превратилось в падаль. Это необходимо для спасения культуры. Любои экстремизм Пригова: и словесный (допущение мата), и тематический (допущение ужасов и ужасиков), и тем более эстетический может получить смысл именно в плане "санитара леса".

Пригов способствует раскрепощению сознания, его концептуальная деятельность вызывает у слушателей катарсис. Но, раскрепощая сознание, он не дотрагивается до подсознания, не выходит на экзистенциальный

уровень (как, например, Зощенко, Хармс). И если у Хармса мы ощущаем всю степень безысходности, а у Зощенко — депрессивность, вылезаящую из-под каждого слова, то Пригова в большей степени ведет воля к успеху. Дальнейшая его функция будет скорее функцией памятника культуры (в самом лучшем смысле), если только Дмитрий Александрович не сумеет забыть, что он Дмитрий Александрович, и не попробует осуществить попытку выхода к экзистенциальному.

Интерпретация Алексея Медведева*

В поэзии концептуалистов склонны видеть лишь игру с различными идеологическими и эстетическими контекстами, носителями которых является не лирический герой — alter ego автора, а автор-персонаж, сознание которого полностью отчуждено от сознания подлинного автора, остроумное осмеяние и разоблачение этих контекстов. Но поэзия Пригова продолжает нравиться и после того, как осмеиваемые контексты исчезли. Это объясняется тем, что его стихи — не просто критика и разоблачение, это и критика самого себя в процессе критики. "Механизм", используемый Приговым, соотносим с термином "pas" Деррида, который переводится с французского одновременно как "шаг" за пределы, преодоление, критика и как "нет" — отрицание, приостановка этого "шага", не дающие ему затвердеть в банальной однозначности противопоставления. Пригов не следует стратегии Просвещения, направленной на расчистку сознания от заполнивших его предрассудков. В его стихах не автор (читатель) разоблачает тот или иной дискурс, а дискурс разоблачает сам себя, демонстрируя те подавленные зоны неоднозначности, которые с легкостью позволяют вывернуть его наизнанку. Именно пульсация между анонимным и индивидуальным, трагическим и комическим, автором и персонажем, коннотацией и денотацией, контекстом и референтом позволила концептуальной поэзии остаться в живых даже после смерти того идеологического и эстетического контекста, который вызвал ее появление.

* См.: *Медведев А.* Как правильно срубить сук, на котором сидишь // Театр. 1993. № 1.

217

Интерпретация Михаила Айзенберга*

К моменту появления в России термина "концептуализм" Дмитрий Александрович Пригов уже был автором огромного количества произведений, часть которых может быть атрибутирована как литературный вариант соц-арта. По большей части тексты Пригова являются пародийными аналогами различных условно-собрательных образцов "государственной" поэзии и графоманских подражаний "государственной" поэзии. Пародируются не сами образцы, а созданные по их моделям с использованием соответствующих дискурсов произведения, возникающие из-под пера условного же и стилизованного Пригова. Все идеологические тенденции, пронизывающие официальное искусство, доводятся до абсурда. Стихи фиксируют марзматическое состояние официозно-ритуального языка. Присущие произведениям мнимое дилетанство и явная небрежность оказываются стиливыми чертами особого варианта литературного примитивизма.

Уникальным авангардным жестом, в котором ощутим явный вызов, является легендарное количество произведений Пригова, превысившее уже пятнадцать тысяч при намерении писателя довести это число до двадцати тысяч. Это намерение можно расценить как стремление переозначить понятия, опрокинуть традиционное представление о "произведении", само количество сделать произведением.

Конкретные тексты для Пригова — только значки, указатели вне-текстового движения. Пригов как бы не вполне литератор, он — художник, работающий с материалом литературы. Поэтому вся реальная работа происходит за границами текста.

Приговское отчуждение распространяется не только на текст, но и на саму природу авторства. Не очередная авторская маска, а само авторство отчуждается в имидж, в персонаж, являющийся еще одним внетекстовым (как и количество) произведением художника. На себя как на автора Пригов смотрит со стороны. Это фигура многослойная, и Дмитрий Александрович Пригов, литературный имидж которого создан художником, — лишь одна из ее граней.

Деятельность Пригова многообразна. В нем уживаются идеолог и художник. Первый "обживает" безнадежность, второй судорожно ищет выходы из нее, обнаруживает новые возможности.

Для новой поэтической практики характерно отсутствие доминантного стиля, и Пригов укоренял эту норму. Он создает не только новые стилистические маски, но и новые жанры. Этому способствовало то обстоятельство, что Пригов всегда работал "между жанрами" и на стыке разных эстетик. Даже любя "азбука"... не повторяла другую, замечательно сочетая концептуальную заданность и артистизм разработки. Видимо, как раз "азбуки" — визитная карточка Пригова. Четвертьвековое движение внутри существующей культуры выстроено Приговым как танец. Даже культурные и организаторские идеи При-

* См.: *Айзенберг М.* Вокруг концептуализма // Арион. 1995. № 4.

218

гова по большей части выверены так же серьезно и тщательно, как и художественные. Это напоминает особый, сугубо артистический вариант жизнестроительства, когда жизнь выстраивается как культурная роль. Так реализуется концептуалистский "проект" Пригова. Бесчисленные тексты художника должны быть рассмотрены в контексте этого "проекта" и как намерение, и как результат.

Каждая из интерпретаций, как видим, не повторяет другие, и в то же время все они имеют общие точки пересечения. Многослойность и многозначность приговской литературно-концептуалистской продукции пласт за пластом, в различных связях и взаимодействиях раскрывается современными

исследователями, продолжая оставаться открытой для все новых и новых интерпретаций.

В литературоведческой науке существует точка зрения, согласно которой концептуализм предшествует постмодернизму и "перетекает" в него. В этом случае он рассматривается как завершающее звено в развитии авангардизма и предтеча постмодернизма. Однако нельзя не увидеть, что, сохраняя определенные признаки авангардизма, концептуализм реализует постмодернистский принцип "мир как текст", из материала официальной (массовой) культуры моделирует новую художественную реальность. Как и весь постмодернизм, концептуализм осуществляет переоценку ценностей, деканонизацию канонизированного — и именно в постмодернистских формах. Бывшее в официальной культуре подделкой в результате деконструирующей, перекодирующей работы концептуалистов становится симулякром, отсылающим не к пустоте, а к мнимостям соцреалистического кича. Отсюда — явление "смерти автора", безличность, использование литературной (псевдоавторско-персонажной) маски. От других форм постмодернизма концептуализм отличает преимущественная сосредоточенность на "тексте" официальной культуры, выход в надтекстовое пространство. Напомним, что акцию, перформанс, театрализацию Хассан рассматривает в числе важнейших признаков постмодернизма.

В русской литературе постмодернизм в его "классических формах" и концептуализм как течение постмодернизма возникают, в сущности, одновременно и развиваются параллельно. И тот и другой — каждый по-своему — отразили потребность в обновлении литературы и начали это обновление, отвергая всякую нормативность.

Таким образом, уже в момент появления русский постмодернизм не был однотипным. Он развивался сразу по нескольким руслам, от которых в последующие годы возникли различные ответвления. Возникли и новые русла, делая постмодернистский узор все более сложным, пестрым, стереоскопичным.

ВТОРАЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

220

Циркулирование постмодернистских произведений в кругах андерграунда, деятельность концептуалистов способствовали внедрению новой эстетики в русскую неофициальную литературу, подготовили появление второго поколения постмодернистов. Постмодернизм упрочивает свои позиции внутри страны, совершает филиацию в литературу русского зарубежья.

Терц-Синявский, эмигрировавший во Францию, издает в эти годы книгу "Концентрат парадокса — Опавшие листья" В. В. Розанова" (1982), в которой продолжает линию "Прогулок с Пушкиным". И, подобно Борхесу, Набокову, Эко, Павичу, литературную и литературно-критическую деятельность он сочетает с профессорско-преподавательской, читает лекции в Сорбонне. Выход за жестко очерченные границы профессиональных занятий, своеобразная диффузность различных видов творческой деятельности — достаточно характерная черта постмодернистского писателя, и в этом Терц-Синявский продолжает оставаться примером для соотечественников.

Конечно, в брежневские годы и речи не могло быть о том, чтобы предложить сотрудничество в университете, скажем, Битову с его блестящим пушкинским "спецкурсом" или Вен. Ерофееву, составившему нецензурированную антологию русской поэзии XX в., учебник по русской литературе для сына. Тем не менее тенденция выхода за границы собственно писательского творчества в иные сферы гуманитарного знания и гуманитарной деятельности так или иначе давала себя знать. Например, концептуалисты вынуждены были стать и теоретиками собственного творчества.

"... Художественная критика необходима новому искусству как одно из условий его существования, а собственно критиков, теоретиков почти не было, и эта функция стала распределяться между авторами" [4, с. 84]. Вс. Некрасов вспоминает: "С начала 80-х стали делать выпуски "Московского Архива Нового Искусства" — МАНИ, и состоявшие на добрую долю из статей авторов-практиков, вынужденных перейти на самообслуживание..." [300, с. 8].

Быть не только писателями, но и литературными критиками, теоретиками литературы, а подчас издателями самиздатских журналов и альманахов постмодернистов заставляли условия существования в андерграунде. Не отсюда ли также "пограничный", "межжанровый" характер их произведений? Традиционные определения, прилагаемые к ним за отсутствием соответствующей терминологии, приблизительны, условны. Даже маргинальные жанры, воскрешаемые к активному бытованию создателями новой литературы, требуют хотя бы мысленного добавления к ним слова "постмодернистский". Так, Битов, обращаясь к жанру эссеистики, трансформирует его, соединяет языки эссеистики и художественной литературы. Вектор его движения после "Пушкинского дома" определяет появление таких произведений, как

221

"Птицы, или Новые сведения о человеке" (1971 — 1975), "Человек в пейзаже" (1988), вместе с позднейшим "Ожиданием обезьян" (1993) вошедших в роман-странствие "Оглашенные" (1995).

Вен. Ерофеев после поэмы "Москва — Петушки" пишет мало и также обнаруживает интерес к эссеистике ("Василий Розанов глазами эксцентрика", 1973). В 1985 г. на порыве вдохновения он создает поистине "мениппейную" пьесу "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора".

Столь длительное созревание нового художественного проекта (у Битова) и столь длительный перерыв в творчестве (у Вен. Ерофеева) свидетельствуют, как нам кажется, о кризисных тенденциях в творчестве этих писателей, которые, однако, удалось преодолеть.

Внутренняя логика развития старших концептуалистов менее ясна. Известно вместе с тем, что их активность не только не падает, но и возрастает. Всех других концептуалистов в эти годы затмевает Пригов, оказавший воздействие на целую плеяду авторов, пополнивших собой андерграунд. Среди них преобладают поэты: Александр Еременко, Тимур Кибиров, Игорь Иртеньев, Владимир Друк, Юрий Арабов, Нина Искренко, Михаил Сухотин, Владимир Линдерман и др. Восприняв у Пригова (а отчасти и других концептуалистов) принципы деконструкции советского культурного языка, неофиты "исследуют механизмы массового сознания и повседневной речи, которые действуют автоматически, как бы минуя волю и сознание человека, говорят "сквозь" него" [484, с. 159].

Помимо "московского концептуализма", появляется "ленинградский концептуализм". В 1982 г. представители ленинградского андерграунда, художники и писатели Дмитрий Шагин, Александр Флоренский, Владимир Шинкарев, Виктор Тихомиров, Андрей Филиппов создают группу "Митьки". Их коллективное концептуалистское творение — особый тип художественного поведения. Митьки играют в сообщество юридичных, комедийных выразителей философии недеяния, неприсоединения, несотрудничества (с советской властью) и в этом смысле — дзен-буддистов. Стандартизированные нормы существования они заменяют своеобразной клоунадой, "карнавалом", в который превращают свою жизнь.

Клоунские маски митьков являются гротескным утрированием образа "шизанутого". "На лице митька чередуются два аффективно поданных выражения: граничащая с идиотизмом ласковость и сентиментально уныние" [291, с. 4]. Словарь митька убог и состоит главным образом из "заумных" слов, сленга, цитат из популярных кинофильмов. "Теоретически митек — высокоморальная личность, мировоззрение его тяготеет к формуле: "православие, самодержавие, народность", однако на практике он настолько легкомыслен, что может показаться лишенным многих моральных устоев. Однако митек никогда не прибегает к насилию, не причиняет людям сознательного зла и абсолютно неагрессивен" [291, с. 4].

222

Особый ритуал определяет отношения митьков между собой и с другими людьми. Чаще всего он осуществляется в гротескно-буффонадных формах.

Через имидж митька следует воспринимать и произведение этих авторов. Для литературного варианта "митьковства" характерны поэтика примитивизма и абсурдизма, использование дискурсов массовой литературы и киноискусства, цитации дзен-буддистских дискурсов.

Митьки завоевали большую популярность в среде ленинградского андерграунда, способствовали распространению идей концептуализма, породили новое неформальное движение вроде хиппи.

Проникает постмодернизм в литературу и в качестве разновидности метаметафоризма (термин предложен Константином Кедровым), или метареализма (термин предложен Михаилом Эпштейном).

Метаметафористов интересует сфера духа, из материала мировой культуры они выстраивают собственную реальность, отнюдь не всегда, однако, используя для этой цели цитирование.

«Метаметафора — это сгущенная образность, это фантом протеста против так называемой "правды жизни" в смысле ее унылой очевидности, бескрылой чехарды "бытописательства"», — указывает Нина Искренко. "Метареальный образ не просто отражает одну из ... реальностей (зеркальный реализм), не просто сравнивает, уподобляет (метафоризм), не просто отсылает от одной к другой посредством намеков, иносказаний (символизм, аллегоризм), но раскрывает их подлинную сопричастность, взаимопревращение..." — разъясняет Михаил Эпштейн [484, с. 161]. Метаметафоризм — попытка синтеза различных культурных контекстов с целью создания своей собственной духовной реальности, что приводит к появлению позднемодернистских произведений. Однако в некоторых случаях авторы идут по пути не синтеза, а плюрализма, использования цитатных гетерогенных элементов в пределах одного текста и, таким образом, выходят в сферу постмодернизма. В рассматриваемый период модернисты среди Метаметафористов преобладают, и у писателей, создающих параллельно модернистские и постмодернистские произведения, доминируют произведения первого типа. Тем не менее именно из метаметафоризма вышли с ходом времени такие обратившиеся к постмодернизму поэты, как Алексей Парщиков, Татьяна Щербина, Виктор Кривулин, Аркадий Драгомощенко и др. Александр Еременко выступает одновременно и как представитель соц-арта, и как метаметафорист, воскрешающий и по-постмодернистски преобразующий традицию центонной поэзии.

Среди прозаиков — представителей второго поколения постмодернистов — наибольшую известность (со временем) получили Евгений Попов, Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Михаил Берг, Саша Соколов. Если попытаться осуществить хотя бы очень приблизительную классификацию внутрипостмодернистских направлений, к которым можно отнести их произведения, то вырисовывается следующая картина.

223

Евгений Попов и Саша Соколов (как создатель "малых проз" начала 80-х гг.) оказались приверженцами лирического постмодернизма, ведущего происхождение от "Прогулок с Пушкиным" Абрама Терца, поэмы "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева, "Двадцати сонетов к Марии Стюарт" Иосифа Бродского. Используя авторскую маску гения/клоуна, новые художники создают свои собственные ее модификации. Так, наряду с эрудитом/"литературным бандитом" Абрама Терца, эрудитом/юридичным Венедикта Ерофеева, гением/паяцем Иосифа Бродского появляются эрудит/графоман Евгения Попова, эстет/инфантил Саши Соколова. В произведениях этих авторов осваиваются/деконструируются новые сферы мира-текста, осуществляется деканонизация канонизированного, размягчаются смыслы. Опробываются новые типы письма, возникают новые жанровые (межжанровые) образования.

Помимо того, во второй период развития постмодернизма в русской литературе появляются еще два, новых для нее, типа постмодернизма: **шизоаналитический** и **меланхолический**.

К **шизоанализу** обратились Виктор Ерофеев и Владимир Сорокин (их "визитные карточки" — соответственно: "Жизнь с идиотом" (1980) и "Норма" (1984)). Эти писатели пользуются так называемым

"шизофреническим языком" (по Делезу). "Шизофренический язык" постмодернистов — "неартикулируемый" язык "желания" (коллективного бессознательного).

"Обычный" язык, согласно Делезу — стороннику теории сексуального происхождения языка, — "говорит на поверхности". "В поверхностной организации... физические тела и произносимые слова одновременно разделяются и соединяются бестелесной границей" [111, с.117]. Функция поверхности "как раз в том, чтобы организовывать и развертывать стихии, поднимающиеся из глубины" [111, с.119]. Метафизическая поверхность "подавляет сексуальную поверхность, одновременно придавая энергии влечения новую фигуру десексуализации" [111, с. 292]. У "шизофреника", пишет Делез, поверхность проваливается, высота (суперэго) уже не "подавляет глубину, где сексуальные и деструктивные влечения тесно связаны" [111, с. 292]. Бестелесная граница между физическими телами и произносимыми словами исчезает. Язык полностью поглощается зияющей глубиной. Актуализируется его сексуально-физиологический уровень. Подавленное возвращается в соответствии с механизмом регрессии. Теперь "глубина" подавляет "высоту", которая почти покрывается новым измерением.

"Шизофреническое" слово "не обеспечивает размножение серий на основе смысла. Напротив, оно задает цепь ассоциаций... в области инфрасмысла" [111, с.116]. "Шизофренический язык" "определяется бесконечным и паническим соскальзыванием означающей серии к означаемой" [111, с.117]. Нонсенс "больше не дает смысла на по-

224

верхности. Он впитывает и поглощает весь смысл — как на стороне означающего, так и на стороне означаемого" [111, с.117].

Однако излюбленная постмодернистами ирония восстанавливает высоту, обеспечивает регрессию самой регрессии. В результате "разминки" смысла и нонсенса возникает "такая игра поверхностей, в которой развертывается только а-космическое, безличное и до-индивидуальное поле" [111, с.294].

Шизоанализ у постмодернистов — средство выявления либидо исторического процесса: тех импульсов коллективного бессознательного, которые движут не отдающими себе в этом отчета человеческими массами, нередко расстраивая их сознательные намерения, превращая в гротеск социальные проекты. Русский шизоаналитический постмодернизм — самый жуткий и мрачный.

Для поздней стадии развития постмодернистского искусства достаточно характерен **меланхолический постмодернизм**. В русскую литературу он пришел вместе с романами Саши Соколова "Палисандрия" (1980-1985) и Михаила Берга "Момемуры" (1983-1984), "Рос и я" (1986).

Меланхолический постмодернизм отражает разочарование в ценностях эпохи модерна, с учетом данных шизоанализа оценивает исторический прогресс, исповедует исторический пессимизм и в то же время печальное "примирение" с историей*. Русский меланхолический постмодернизм (не из-за национального лигиотения к крайностям и пришедшего в действие "закона маятника?") — самый пессимистический, самый печальный. Он отвергает всякие иллюзии относительно "светлого будущего" человечества, ориентирует на индивидуальный поиск спасения.

Конечно, предлагаемая классификация достаточно условна хотя бы потому, что писатель, меняясь, может выходить в новые для него измерения постмодернистского искусства. Да и вообще все жанровые и "направленческие" признаки в произведениях постмодернистов неопределенны, зыбки, размыты, вариативны. Тем не менее какие-то существенные черты постмодернистской прозы представителей второго поколения данная классификация, на наш взгляд, отражает.

Таким образом, ряды постмодернистов в конце 70-х — 80-е гг. пополняет новое поколение авторов. Среди них — и поэты, и прозаики, но почти нет драматургов. И если главные успехи поэзии по-прежнему связаны в эти годы в основном с концептуализмом, то разработка неконцептуалистских форм постмодернизма осуществляется по преимуществу (но не исключительно) в прозе, подготавливая соответствующие процессы и в драматургии.

Обратимся к конкретным текстам, представляющим различные типы постмодернизма.

* Которая вообще может прекратиться, если деструктивные тенденции исторического развития в технотронную эру примут необратимый характер.

Авторская маска как забрало инакомыслящего: "Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину" Евгения Попова

Попов Евгений Анатольевич (р. 1946) — прозаик, драматург. Писать начинает рано, в реалистической манере. В 70-е гг. отдельные рассказы Попова появляются в московской периодике. Большинство произведений, в которых господствуют трезвый реализм, ирония, элементы сказа, опубликовать не удается. В 1978 г. Попов принят в Союз писателей СССР, а через 7 месяцев исключен из него за участие в альманахе "Метрополь" (1979), где был представлен "Чертовой дюжиной рассказов". Следствием этого стало полное запрещение публикаций. В 1980 г. писатель входит в неофициальный московский "Клуб беллетристов", печатается в альманахе "Каталог", за границей издает книгу рассказов "Веселие Руси" (Ардис, США, 1980). Близок кругам московского и ленинградского андерграунда. Подвергается преследованию властей.

Создание в 1982-1983 г. повести "Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину" свидетельствовало о повороте Попова к постмодернизму. Наиболее полно характерные черты постмодернизма выражены в книге Попова "Прекрасность жизни: Главы из "Романа с газетой", который никогда не будет начат и закончен" (1990) и романе "Накануне накануне" (1993), напечатанных в годы гласности. Тогда же писатель издает книгу рассказов "Жду любви невероломной" (1989). Помимо того, Попов — автор двенадцати пьес (в основном одноактных). В последние годы печатается в журналах "Дружба народов", "Знамя", "Золотой в'єк" и др. Произведения Попова переведены на большинство европейских языков и китайский язык.

Евгений Попов в повести "Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину" (1982—1983), так же как Венедикт Ерофеев в поэме "Москва — Петушки", компенсирует свое "несуществование" в литературе

включением в текст образа автора-персонажа, насыщением произведения многочисленными биографическими подробностями. Как и у Ерофеева, у Попова этот образ подвергается травестированию и пародированию, обретает "статус" авторской маски. И именно автор-персонаж оказывается носителем нового типа сознания и нового языка — постмодернистского. Он многое не договаривает, и вытесненное в подтекст составляет лирическую ауру произведения.

Постмодернистская специфика повести была распознана не сразу. Первую публикацию "Души патриота...", осуществленную в 1989 г. журналом "Волга", сопровождало послесловие Сергея Чуприна "Прочитанному верить!", в котором произведение рассматривалось с позиций эстетики реализма. Но даже при таком подходе косвенным образом оказывались описанными многие его специфически постмодернистские черты.

226

Интерпретация Сергея Чуприна*

С какой целью автор — Евгений Анатольевич Попов — упрямо отмежевывается от рассказчика — Евгения Анатольевича Попова, но дарит ему при этом ФИО и свою биографию? Почему одни персонажи выведены под реальными именами, другие представлены легко расшифровываемыми инициалами? Зачем автор мешает важное с пустяками, болтает о том о сем и, кажется, забалтывается? Нас, конечно, дурачат, или, иначе говоря, разыгрывают, благодаря чему повесть, хоть это в ней и не главное, воспринимается еще и как озорная пародия на жанр "исторической хроники", на жанр "посланий к другу".

Испытанию смехом, проверке нарочитым оглушением подвергается у Попова все, для чего писателю и нужна маска простака, с которой герой-рассказчик вроде бы совсем уже сросся. Повесть оказывается сатирическим зеркалом, правдиво отражающим реальность. Это реальность общественной фальши и лицемерия, рождающая "лишних людей", эгоистов и обывателей поневоле. Блуждания Е. А. Попова и Д. А. Пригова по замершей в ожидании перемен Москве есть в этом смысле разросшаяся метафора расслоения современной истории на государственную, то есть казенную, и частную, то есть домашнюю. А также — расслоения современного общества на власть имущих, оторванных от народа, и тех, кто не имел возможности влиять на политическую жизнь. В этих условиях патриотическое чувство "сузилось", но окончательно не угасло.

Повесть "Душа патриота ...", конечно, пародия на "исповеди сынов века". Конечно, сатира, направленная на осмеяние того, как и чем жили мы в недавние годы. Но вместе с тем в более, может быть, глубинном слое эта повесть еще и, действительно, непритворно "исповедь сына века", еще и лирически страстный монолог о том, как и чем спасалась от гниения и распада, оберегала себя человеческая душа.

"Душа патриота ..." — явление свободной литературы. Свободной от любой регламентации и любых стеснений. Именно такая — свободная, внутренне раскрепощенная, одновременно жестокая и грустная, лирическая и смешная — проза выходит сейчас на встречу с читателями.

Специфические черты авторского мироощущения, преломившиеся в повести, рассмотрел в своей интерпретации "Души патриота..." Вячеслав Курицын.

Интерпретация Вячеслава Курицына**

Семидесятники детьми своего времени не были. Они ушли в "подполье". Они росли не по жизни, а по книгам — это их и спасало.

* См.: Чупринин С. Прочитанному верить! // Волга. 1989. № 2.

** См.: Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. №5.

227

Книги учили их одиночеству: им не нужен был общий стол на площади Восстания*. Они научились ценить друг в друге индивидуальность, а не верность идеалам. Они росли не по жизни, а по книгам, но оказались в итоге более живыми, потому что в книгах была человечность.

А вот как выглядит выпадение из времени, из истории в художественном воплощении на уровне структуры текста Евгения Попова "Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину".

Рассказчик — Евгений Анатольевич Попов (так же зовут и автора) едет в поезде. За вагонными окнами проплывают какие-то пейзажи, происходит какая-то жизнь. Неважно — поезд ли движется мимо жизни, жизнь ли бежит вокруг, важно, что рассказчик и жизнь (текущая история) в разных плоскостях. И плоскости эти, похоже, не пересекаются, "главный персонаж" здесь, жизнь — там.

Следующая попытка контакта с Историей: описать историю своего рода, дедов и бабок, дядьев и теток, родных и двоюродных. Но два пространства вновь разделены — карточкой дагерротипа: жизнь, история — там, в фотографиях (там красные и белые убивают друг друга, там дед Паша исчезает "на заре сплошной коллективизации", там солдат-победитель дядя Коля учит поваров лучшего ресторана готовить "молоко в загнетке..."), здесь — человек, всматривающийся в пожелтевшие лица (да и всматривающийся, в общем, не очень внимательно, ерничая, похихатывая в бороду, но видна за этим похихатыванием какая-то очень колючая, но пронзительная русская грусть).

И еще один вариант "неконтактности сторон", отчуждения от Истории — отношение к смерти лидера страны, Брежнева. Ведь собственно, и за анекдотами о дядях и прадедах вставала История, и здесь — как это говорят? — чувствуется ее дыхание. Но автор (рассказчик) — все равно — вне. Настолько вне, что удосужился сообщить Ферфичкину о событии лишь 21 ноября (тот, кто был, умер 10 ноября 1982 г.). Ну, это как раз можно объяснить волнением, последствиями постигнутого удара... Возобновляя, однако, записи, рас-

сказчик не торопится поделиться пережитым, а предпринимает анекдотические вычисления гипотетической суммы, которую потерял за десять дней ничегонеделания, и лишь мимоходом сообщает о смерти вождя, продолжая вслед за тем свои дурацкие вычисления. Что касается плоскостей существования: в этом случае История и не плоскость даже, она обращается в точку, она сконцентрирована в теле, а тело — в Доме Союзов, и с телом тем прощается советский народ. И теперь уже рассказчик (совместно с поэтом и художником Д. А. Приговым) кружит вокруг Истории, преодолевая многочисленные милицейские

* Отсылка к строчке "И были наши помыслы чисты На площади Восстанья в полшестого" из стихотворения Б. Ахмадулиной "Я думаю, как я была глупа...". У Курицына — знак верности идеалам шестидесятничества, противопоставление легальной оппозиции шестидесятников "подполья" (полного разрыва с существующей системой) семидесятников.

228

кордоны, долго ходит вокруг место, где находится в этот момент труп вождя, но к самому месту все же не пробивается. Не очень-то и хотелось, шатались так, из спортивного интереса.

Так что судьбы империи — это судьбы империи, а частная жизнь — это частная жизнь. Что касается частной жизни... Чем занимается рассказчик Е. А. Попов в перерыве между историческими экскурсиями и экскурсами по историческим местам?.. Да ничем не занимается. Шляется по столице, пьет вино и водку...

То есть это, конечно, неправда. Главное — он пишет "Послания к Ферфичкину".

В журнально-газетных публикациях постперестроечных лет представления о повести подвергаются дальнейшим уточнениям, и как-то незаметно она входит в "обойму" наиболее часто упоминаемых произведений русской постмодернистской литературы. Нельзя, однако, сказать, что ее постмодернистская специфика действительно в полной мере выявлена.

Повесть, "Душа патриота..." особенно интересна тем, что дает травестированное изображение московского андерграунда 80-х гг. и сопредельных ему художественных и литературных кругов, в традициях игровой литературы живописует богему, так что текст как бы погружен в ту культурную атмосферу, которая его породила, донельзя насыщен ею. О принадлежности повести к постмодернизму сигнализирует уже двойное заглавие — черта, воспринятая постмодернистами у литературы эпохи Просвещения и предполагающая отсылку к классическому образцу. Первая часть названия представляет собой газетно-журнальный штамп; вторая восходит к "Запискам из подполья" Достоевского. Помимо того, имя собственное Ферфичкин прямо-таки рифмуется с фамилией адресата письма Хлестакова — Тряпичкин. Таким образом писатель дает понять, что является человеком "подполья" (андерграунда), продолжает традицию Гоголя-сатирика, предпринимает ревизию современной жизни и литературы, но пользуется авторской маской.

Попов наделяет автора-персонажа своим именем, отчеством, фамилией, многими чертами биографии и в то же время травестирует этот образ, прибегает к самоиронии и самопародированию. В предуведомлении "настоящий" автор подчеркнуто отделяет себя от автора-персонажа, но "отмежевывается" от него в игровом ключе, дословно его цитируя. Неудивительно, что отпечаток травестии приобретает все, о чем идет речь в произведении.

Попов использует сказово-ироническую манеру письма, основанную на тонком, почти незаметном пародировании той обедненной,

229

обезличенной и обездушенной речи, которая восторжествовала на страницах советских газет, журналов, путеводителей, энциклопедий, справочников, учебников, "художественных произведений", оказывая губительное воздействие и на разговорный язык, средство повседневного общения. По существу это стиль графомана.

"Все думали, что я шутил, когда вполне искренне распинаясь в своих прежних ПЕЧАТАБЕЛЬНЫХ рассказах о жаркой любви к графоману, а я никогда не шутил, я и шутить-то не умею. Доказательство тому простое: Я САМ СТАЛ ГРАФОМАНОМ и теперь буду катать километрами, плевать я хотел, чтоб ОТДЕЛЫВАТЬ, ТОЧНЫЕ эпитеты искать, ОБРАЗЫ, СИТУАЦИИ. Хватит, наискался.,"* — "прикалывается" автор-персонаж, отстаивая свое право на собственный МОВИЗМ (Валентин Катаев), собственное "плохое письмо".

Но в повести Попова графоманство используется как прием, служит средством пародирования казенного, деперсонализованного, заштампованного слова, литературной малограмотности, писательского непрофессионализма.

Отказываясь от прямого обличения, избрав вполне нейтральную манеру письма как бы лояльного по отношению к режиму и его культуре и, казалось бы, вполне серьезного автора-персонажа, Попов прибегает к приему сгущения штампов, неумеренного нагромождения благоглупостей, что создает комический эффект. Заставляя автора-персонажа по несколько раз с небольшими вариациями повторять одно и то же, к тому же в элементарных, штампованных выражениях, побуждая разжевывать читателям, как дебилам, общеизвестное, воспроизводить обязательные тяжеловесные формулы различных официальных текстов, художник выявляет свое истинное — ироническое отношение к источникам, которые не без заострения копирует эта манера.

Однако в игру с читателями вступает не только настоящий автор — прикидывается, валяет дурака, напялив языковую маску простака-графомана, и автор-персонаж, который иногда забывается и проговаривается: "Что ты думаешь по этому поводу, — мне все равно, Ферфичкин, но только, а вдруг это НОВАЯ какая-нибудь ВОЛНА? Или НОВЫЙ какой РОМАН, а? Да знаю, что не "волна", знаю, что не "роман"... "Ново-ново, как фамилия Попова", слышал уже, знаю и все равно: пишу, практически не кривляясь, хоть и очень

охота" (с. 32). Из данного признания видно, что хоть отчасти, но автор-персонаж все-таки кривляется, разыгрывает нас, притворяясь ограниченным человеком, бездарью, графоманом. Об этом свидетельствуют, во-первых, изощренная графоманская клоунада в области языка ("ПСТРАКЦИОНИСТ", "модернизм", "литбрат") и стиля ("Упомянулось, строилось прогнозов..."; "все мы останемся без моего их опи-

* *Попов Е.* Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину // Волга. 1989. № 2. С. 32. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

230

сания"), композиционные "новации" ("Поэтому вершим далее свой скорбный 28 декабря 1982 года

путь. Останавливаем патруль..."), ошибки ("дeнИХ за пEсанину не плОтЮт") и описки ("19796" год), врывающиеся время от времени в нарочито заштампованный и обедненный, но отнюдь не безграмотный текст. И, во-вторых, то, что образ автора-персонажа расслаивается, раздваивается; сквозь приоткрывшийся зазор маски видно другое, трогательно-беззащитное, умное, ироничное лицо человека, знающего, что делает. Это второе "я" автора-персонажа выявляет себя через "лирические отступления", в которых Попов отказывается от графоманской поэтики. В них писатель защищает свои творческие установки, фиксирует прорыв в новое художественное измерение, совершенный постмодернистами ("Мы и на самом деле слишком ушли вперед. Сначала нам еще постреливали в спину, кого — наповал, кого ранили, мимо кого пуля просвистела. Но сейчас мы слишком ушли вперед, и не видно нас и не слышно. Мы скрылись за линией горизонта, господа и товарищи... Мы перешли в иное измерение ...", с. 58). Подобного рода "лирические отступления" — способ заявить о своем литературном бытии в условиях, когда доступ в печать русским постмодернистам был закрыт. Не находящее себе естественного выхода выплеснулось на страницы книги, привнеся в нее элемент литературной полемики и с консервативной официальной наукой, и с шестидесятниками, эстетическая программа которых оказалась для постмодернистов неприемлемой.

Нельзя сказать, что социальный аспект совершенно игнорируется в повести "Душа патриота...", но он пребывает "на задворках". "Авансцена" же отдана воссозданию того культурного пространства, которое существует в топографических границах Москвы 1982 г. и плотно заполнено у Попова многообразными историческими и современными реалиями.

Писатель воспринимает и изображает Москву прежде всего как феномен эстетический. Проходя по центру столицы, автор-персонаж не пропускает ни одного здания, имеющего историко-культурную ценность, как бы ни с того ни с сего прерывая повествование, называет автора, указывает век или год создания, приводит другие данные. То же касается иных московских достопримечательностей. Здесь, как и в ряде других случаев, использован характерный для постмодернизма прием "реестра". Создается впечатление, что автор-персонаж цитирует путеводитель, с которым идет по столице, сличая увиденное и написанное, примитивистско-буквалистским пересказом еще более оглупляя казенный текст.

Но пародийна у Попова лишь форма подачи материала: его тошнит от обездушенного пафоса и велеречивости официального дискурса. К тому же, прикидываясь наивным простаком-провин-

231

циалом, автор-персонаж стремится расшевелить читателя, побуждая увидеть хорошо известное как бы заново.

Писатель воссоздает тот образ Москвы, который ему особенно дорог, набрасывает своеобразную карту того культурного измерения, в котором существует сам. На этой карте зафиксированы пушкинские, гоголевские, герценовско-огаревские места. Арбат Андрея Белого и Булата Окуджавы. Петровка и ее "окрестности", воспетые Владимиром Высоцким. МХАТ, Театр Таирова, "Современник", Театр на Малой Бронной. Ленинская библиотека. Литинститут им. А. М. Горького. Лужники. Памятник Маяковскому как место публичных выступлений поэтов рубежа 50 — 60-х гг. Среди творцов культуры, упоминаемых по разным поводам, — архитекторы, скульпторы, живописцы, композиторы, писатели, литературоведы, актеры, певцы, менестрели, философы. Их список весьма представительен. Если говорить об одних только писателях, это — Стерн, Флобер, Джойс, Кафка, Хемингуэй, Хаксли, Дос-Пассос, Бёрджес, Карамзин, Пушкин, Гоголь, Герцен, Огарев, Лев Толстой, Достоевский, Сухово-Кобылин, Лесков, Чехов, Бунин, Куприн, Мережковский, Блок, Белый, Маяковский, Цветаева, Мандельштам, Ремизов, Замятин, Грин, Бабель, Зощенко, Булгаков, Эренбург, Пантелеймон Романов, Добычин, Набоков, Катаев, Гайдар, Твардовский, Аксенов, Окуджава, Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Володин, Трифонов, Распутин и другие, подчас обозначенные только первой буквой фамилии*, кем-то из читателей узванные, кем-то — нет. Показательно, что в общий ряд полноправных творцов культуры Попов включает официально не признанных, не печатавшихся, находившихся на особой заметке у властей представителей андерграунда: Леонида Губанова, Сашу Соколова, Евгения Харитонов, Дмитрия Александровича Пригова, Виктора Ерофеева, самого себя.

Особо выделены друзья Попова — Пригов, Вик. Ерофеев и его добрые знакомые — Ахмадулина и ее муж, художник Мессерер**. Хотя и эти персонажи подвергаются острашению из-за **мовизма** Попова, при их изображении ирония предельно смягчена, придает крамольный оттенок безобидным на первый взгляд высказываниям. Автор-персонаж находит возможность намекнуть о содержании их бесед опосредованным способом, дабы не повредить реальным прототипам. И в то же время изображение богемы подчинено приему карнавализации.

Из повести видно, что общение Попова и Пригова осуществлялось в особых ритуальных формах и представляло собой маленькие театральные представления, разыгрываемые для самих себя. Таким образом

преодолевалось однообразие жизни, оттачивалось остро-

* Элемент игры с читателями, рассчитанной на активизацию сотворческого чтения.

** Мастерская Бориса Мессерера в Москве играла роль "Бродячей собаки" 70 — 80-х гг.

232

умие. Чаще всего на страницах "Души патриота..." Попов и Пригов ведут диалог "персонажей соцреализма", приподнятый стиль которого на порядок-два выше, чем того требует повседневно-бытовое общение близких друг другу людей. Слова у Попова и Пригова как будто те же самые, что и у представителей социалистического реализма, но они переозначены, высказывания имеют иронический подтекст, и ирония как раз в том и заключается, что в жизни люди говорят так, как в книгах и газетно-журнальных публикациях правоверных ортодоксов. За воспроизводимым текстом прочитывается совсем другой, ставящий высказывание с ног на голову.

Повесть насыщена цитатами из литературных произведений, перекодированными в постмодернистском духе. Здесь и Карамзин ("О злая печаль, ты овладела командировочным!", с. 5), и Пушкин ("Среди лесов, среди топи БЛАТ вознесся...", с. 48; "параноя и шизофрения — две вещи несовместные...", с. 33; "нет покоя, нет счастья, нет ничего, кроме воли", с. 64), и Гоголь ("Нет, положительно, весь мир сговорился действовать против меня", с. 64), и Достоевский ("Так что смиришься окончательно, смиренный человек...", с. 37; "я, тварь дрожащая, может ПРАВО ИМЕЮ писать плохо и кое-как", с. 41), и Чехов ("и тогда можно будет совсем отдохнуть...", с. 37), и Блок ("Так слушайте эту музыку, музыку Истории!", с. 42), и Маяковский ("философия на мелком (ровном) месте", с. 62), и Грин ("все мы будем жить долго-долго и не умрем в один день", с. 40), и Булгаков ("мне ль его не знать", с. 66), и Твардовский ("пропал запал", с. 37), и Окуджава («О Арбат мой, "рабад"», с. 44; "маленький оркестрик", с. 42)... В результате культурное пространство еще более раздвигается, теснит не преображенную культурой действительность.

Согласно Попову, всеобъединяющая цель человечества — наращивание культуры и — через нее — одухотворение бытия. Писатель выводит закон "сохранения духовности" в мире как неотъемлемое условие его существования. Подобно тому как фундамент материальной сферы жизни составляет экономическое производство, фундамент духовный составляет производство культуры.

"... Дух не убьешь, как ни старайся. Убитый дух — нонсенс. Убийство духа увеличивает вес камня на шее убийцы, но общее количество духовности в этом мире уменьшиться не может, как ни старайся" (с. 62), — утверждает художник. Однако вкрапления элементов проповедничества в повести единичны. Как и у других русских постмодернистов, у Попова идиосинкразия к учительству*, которым они с младых ногтей перекормлены. К тому же писатель прекрасно сознает, как неновы вечные истины, и стесняется преподнести их с пафосом неопита. Но каждое новое поколение усваивает их для себя впервые, точно так же, как ребенок в какой-то момент впервые начинает сам ходить, говорить, умываться... Подключению к мощному духовному полю культуры

* Тоталитарное учительство с плеткой в руках.

233

постмодернисты способствуют через вольное, неканоническое с ней обращение — постмодернистскую игру.

В "Душе патриота..." проявления игрового начала многообразны, осуществляются на разных уровнях. Игра в графоманство направлена не на развенчание цитируемых классических источников, а на их актуализацию в сознании читателя, "отряхивание" от архивной пыли, на преодоление однозначности, в рамки которой их стремились втиснуть в тоталитарную эпоху.

Попов играет со словом, его значением и звуковой оболочкой. Отсюда — ироническое объяснение значения понятия "паралитература" как текста, состоящего из пары страниц, созвучие сокращенного имени ребенка — "маленький Олеш" — с фамилией писателя Юрия Олеши, использование каламбура "Ай спенд мани фор Мани" и т. д. Приглашает писатель подключиться к игре и читателей, когда, например, пишет:

"Он немного покушал из тарелки и сказал:

Пардон, Ферфичкин, это не цензурное, отнюдь не причисывание, а просто-напросто я не помню..." (с. 43).

Из разряда игровых примеров и сноски, используемые в произведении.

Потребность в "блуждании" в пространстве и времени вызывает к жизни мотив путешествия, который проходит через все произведение, замещающая собой сюжет и организуя многообразный разнородный материал в единое композиционное целое. "Путешествие" как духовное странничество покрывает собой и направляет все другие виды путешествий, о которых идет речь в произведении.

Отсылка к "Письмам русского путешественника" Карамзина позволяет понять, что послужило толчком для избранной автором формы свободного ("Был план, да я его потерял", — шутит писатель), не прикрепленного к какому-то одному сюжету или герою повествования. Но если Карамзин вполне серьезен и пишет из-за границы о своих реальных путешествиях и вызванных ими впечатлениях, то серьезность Попова притворная (один из используемых в повести приемов комического), а "путешествие" автора-персонажа имеет травестирированный характер и практически не выходит за пределы Москвы. Наиболее подробно дано описание шатания Попова и Пригова (персонажей) по центру столицы с целью накопления впечатлений, вызванных смертью ТОГО, КТО БЫЛ (так именуется в "Душе патриота... Брежнев). Вместе с этим описанием в произведение входит мотив карнавализации, принимающей форму похоронного церемониала, совершающегося на высшем уровне. Грандиозный государственный спектакль, представляющий малое и ничтожное как великое, видят в происходящем автор-персонаж и его друг.

234

"— Я предлагаю вам, Евгений Анатольевич, запомнить все это на всю жизнь, — тихо сказал Д. А. Пригов.

— Я тоже хотел вам это предложить, Дмитрий Александрович, — тихо ответил я.

— Согласен, товарищ!

— И я согласен, товарищ!.. Воробьевы горы? О нет, нет, не то, не о том...

Немного помолчав, мы решили ехать домой, ибо все, что нам было нужно, мы уже увидели и услышали" (с. 70).

Так в привычной форме пародирования готовых языковых моделей советской культуры, приличествующих контексту места и времени, разыгрывают собственный маленький спектакль герои произведения. В расхожие формулы Попов вкладывает содержание, противоречащее официальным представлениям:

"— К сожалению, мы дальше, наверное, никак не пройдем, Евгений Анатольевич, — дрогнувшим голосом сказал Д. А. Пригов.

— К сожалению, это так, Дмитрий Александрович, и нам не выпадет стать свидетелями исторического события, — дрогнувшим голосом ответил я.

— Нет, мы УЖЕ стали свидетелями исторического события, — возразил Д. А. Пригов. — Тем самым, что вот шли по вечерней Москве, причем осмысленно шли. Уже сами эти наши БЛУЖДЕНИЯ в связи с тем, КУДА мы шли, являются историческими..." (с. 65).

На первый взгляд может показаться, что Пригов-персонаж так преувеличенно высоко оценивает Брежнева, что даже факт посещения Колонного зала Дома Союзов, где установлен гроб с телом покойного, возводит в ранг событий исторического значения. На самом деле пародируемые формулы официальной печати заставляют давиться от смеха, а имеющими историческое значение признаются духовные искания ("блуждания" во времени и пространстве) представителей новой литературы, не участвующих в государственном спектакле, а являющихся его критиками.

На деконструируемом им официальном языке Попов умудряется выразить неофициальные взгляды и настроения.

Используемая Поповым авторская маска играет роль забрала инакомыслящего. В какой-то степени она обеспечивает безопасность писателя, дает чувство известной защищенности уже успевшему узнать что по чем автору*.

Все главное, что Попов хочет сказать, вытеснено у него в под-тэкст, и сам текст может рассматриваться как означающее к этому означаемому. Здесь уместно провести параллель с митьками, для концептуалистских игр которых характерен принцип пародийного использования одного вместо другого. Например, обращение одного митька к другому со словами "А ведь это ... ты, Мирон ... Павла убил!" означает не более чем пародийно-ироническое воспроизведение кода обвинения, почерпнутого из популярного кинофильма. И зовут другого митька не Мирон, и никакого Павла он не убивал, и обоим

* "Однажды я уже высунулся в этот открытый мир, и меня там так хорошо угостили палкой по морде, что я тут же отчалил в свою нору за шторы" (с. 23).

235

играющим это прекрасно известно. В такой форме замещающего высказывания один митек стыдит или доводит другого. И у Попова умалчиваемое, но подразумеваемое является ключом к пониманию выраженного словами. Подтекст корректирует все, о чем повествует автор-персонаж, дает возможность воспринимать исповедь в истинном ее значении (во всяком случае создает предпосылку для этого).

Множество сигнальных звоночков, отсылающих к подтексту, рассыпано по всему произведению. Места "выходов" могут быть обозначены многоточием как знаком фигуры умолчания, кодом смешков, резкими перебивками в речи и т. д. Например, высказывание Пригова о Брежневе передается в следующем виде: "... я не помню, что сказал Д. А. Пригов, когда покушал из тарелки. Как сказал — помню. Сказал блестя глазами. А что — не помню. О чем — помню. Всё о том же. О том, что вот сами, значит, понимаете..." (с. 43). Имея представление о Пригове и неофициальной культуре, которую он представляет, не так уж трудно домыслить, что он мог сказать. Двусмысленно звучит похвала Пригову: "Запомни, Ферфичкин, это славное имя. Мы все еще, может, послужим под его началом, он, может, будет у нас бригадиром, хе-хе-хе..." (с. 63—64). Смешок и многоточие содержат намек на то, что Пригова и его окружение могут и посадить. По такому же принципу воссоздается все самое существенное в разговорах с Вик. Ерофеевым: "Литбрат склонялся к тому, что ... Я тоже склонялся к тому же" (с. 42). Форма ни к чему не обязывающего "трепа" со свободным перескакиванием с одного на другое, возвращением к сказанному раньше, уходами в сторону, уточнениями, повторениями и т. п. делает наличие многообразных "выходов" естественным и оправданным.

Текст у Попова — видимая часть многозначного смыслового айсберга, и по этой видимой части угадывается весь айсберг. Автор-персонаж в повести — точно такая же видимая часть самого писателя и видимая в том ракурсе, в каком он сам этого пожелал. Если сравнить автора-персонажа Попова с автором-персонажем Вен. Ерофеева, то можно сказать, что у первого автор-персонаж лишь притворяется "пристукнутым", в то время как у второго является "юродивым". И если в "Душе патриота..." есть и другие такие "пристукнутые", то в поэме "Москва — Петушки" "юродивый" (в глазах других) Веничка — единственный. Относительный оптимизм первого питается силой духовного содружества, трагическое мироощущение второго — абсолютным одиночеством. За тринадцать лет, разделяющих время написания книг Попова и Вен. Ерофеева, "протрезвление" перестало быть единственным, и "Душа патриота..." — не только ерничающее над извращенными формами существования, но и постмодернистский гимн братству инакомыслящих, творцам неофициальной культуры, блуждающим звездам отечественного андерграунда.

236

У Попова и других писателей-постмодернистов код "лирической прозы" оказывается перекодированным в пародийно-ироническом духе, лирическое "я" сменяет авторская маска. Она защищает, страхует от

"коммуникационного провала", открывает новые возможности для лирического самовыражения.

На примере Попова видно, что лирический постмодернизм постепенно "просветляется", начинает рефлексировать по поводу самого себя.

Противоположный полюс русской постмодернистской литературы представляет творчество "шизоаналитиков", один из которых — Вик. Ерофеев упоминается в "Душе патриота...".

Постгуманизм Виктора Ерофеева

Ерофеев Виктор Владимирович (р. 1947) — прозаик, эссеист, литературовед, литературный критик. Сын дипломата, часть детства провел в Париже. Окончил филологический факультет МГУ, аспирантуру Института мировой литературы. В 1975 г. защитил кандидатскую диссертацию "Достоевский и французский экзистенциализм" (издана в США в 1991 г.).

Литературную деятельность Вик. Ерофеев начинает в 70-е гг. Двигается от традиционных форм реализма к так называемому "грязному" реализму". За участие в альманахе "Метрополь" (1979) исключен из Союза писателей СССР, где успел пробыть менее года. С 1980 г. выступает как постмодернист. До периода гласности на родине не печатается. В 1988 г. восстановлен в Союзе писателей.

В последующие годы Вик. Ерофеев издает книги художественной прозы "Тело Анны, или Конец русского авангарда" (1989), "Попугайчик" (Б-ка "Огонька", 1991, № 33), "Жизнь с идиотом" (1991), "Russkaja красавица" (1992), "Избранное, или Карманный апокалипсис" (1995) и книгу "В лабиринте проклятых вопросов" (1990), в которой представлены литературные и философские

эссе, посвященные Достоевскому, Шестову, Сологубу, Добычину, Набокову, Бродскому, де Саду, Камю, Виану, Селину, Гоголю, Флоберу, Чехову, Мопассану, Прусту, Л. Толстому. В статье "Поминки по советской литературе (1990) писатель призывает к пересмотру истории русской литературы советской эпохи. Написанное за два десятилетия литературной и литературно-критической деятельности составило трехтомное собрание сочинений Вик. Ерофеева, куда также вошел его новый роман "Страшный суд", законченный в 1995 г. В 1997 г. появилась книга писателя "Мужчины", в 1998 г. — книга сказочных путешествий «Пять лет жизни».

Вик. Ерофеев — составитель антологии новой русской прозы — «Русские цветы зла» (1997), в течение ряда лет являлся автором и ведущим телепрограммы "В поисках литературы". Часто выступает с лекциями в университетах Европы и США.

Произведения Вик. Ерофеева переведены на 27 языков мира.

По рассказу Вик. Ерофеева "Жизнь с идиотом" А. Шнитке написана опера, премьера которой состоялась в Амстердаме в 1992 г., режиссером А. Рогожкиным снят одноименный фильм.

Вик. Ерофеев пришел в литературу из литературоведения и в своем творчестве 80-х гг. сделал объектом художественно-культурологического и психоаналитического осмысления ряд открытий русской и мировой литературы XIX—XX вв. в постижении феномена человека, сопрягая их с историческим опытом советской эпохи и используя метод шизоанализа, позволяющий вскрыть роль деструктивных импульсов коллективного бессознательного в социальном поведении людей. Скрытое в глубинах человеческих душ, определяющее массовую психологию писатель поднимает на поверхность, объективирует посредством фантазма симулякра. Излюбленный прием зрело-

* Эстетика, основанная на скрещивании реализма и натурализма.

238

го Вик. Ерофеева — пастиш, обращение к которому продиктовано потребностью в адекватной постмодернистскому мироощущению художника форме самовыражения.

Характеризуя стиль французского писателя Бориса Виана, Вик. Ерофеев, в сущности, осуществляет и скрытую самохарактеристику каких-то важных черт собственного стиля. Он пишет: "В "Пене дней" Виан, словно бабочка, порхает от одного стиля к другому, не задерживаясь ни на одном, и создает таким образом особую атмосферу разностиля" [139, с. 326]. Сочувственно цитирует Вик. Ерофеев Георгия Косикова: "Борис Виан пародирует все, что превратилось или только может превратиться в клише..." [139, с. 326]. Игра Виана со стилями, ведущая к созданию метастыля, используемый им принцип "мерцающей эстетики", получивший развитие в последующей литературе постмодернизма, — все эти особенности, по-своему преломленные, мы обнаруживаем и в творчестве Вик. Ерофеева 80-х гг. Нет, однако, данных о непосредственном воздействии Виана на Вик. Ерофеева. В числе своих литературных предшественников писатель Виана не называет. По-видимому, он познакомился с его произведениями, уже выработав собственную постмодернистскую манеру письма, а потому без труда обнаружил родственные черты у другого.

Характерные особенности творческого почерка Вик. Ерофеева конкретизированы интерпретаторами его рассказов Марком Липовецким, Евгением Добренко, Олегом Дарком и др.

Интерпретация Марка Липовецкого*

Виртуозность прозы Вик. Ерофеева — в постоянном игровом столкновении различных стилей, стилистик, культурных языков, в постоянном балансировании на этой подвижной грани "от ..." и "до ...". От слитых воедино речений различных эпох в "Письме к матери" и "Попугайчике" до нарочито комического косноязычия, от рассказа "Белый кастрированный кот с глазами красавицы", в котором демонстративный перифраз ситуации "Приглашения на казнь" включает в себя пародии на текущую беллетристику, до рассказа "Девушка и смерть", в котором название горьковской поэмы и сталинская фраза по ее поводу становятся темой для гротескных вариаций на грани психопатологии. От рассказа "Как мы зарезали француза", где иронический мистицизм переплетается с тошнотворными картинками из жизни одинокого старика, до рассказа "Тело Анны, или Конец русского авангарда", в котором достаточно четко обнажен прием полистилистики, позволяющей прочесть его как угодно: и как аллегорию отношений власти и таланта, и как бытовую love story, и как триллер, и даже как притчу о "конце русского авангарда".

* См.: Липовецкий М. Мир как текст: Вик. Ерофеев. Тело Анны, или Конец русского авангарда. Рассказы. М.: Моск. рабочий, 1989 // Лит. обозрение. 1990. № 6.

239

Вик. Ерофеев создает особого рода художественную культурологию современной исторической реальности и отечественной истории вообще. С этой точки зрения диссонансы, логика абсурда становятся своеобразным доказательством глубокой **патологичности** нашего исторического бытия. **Злоба мира** — вот важнейший мотив прозы писателя. В этом состоянии действительности сомнительной становится роль борцов и героев, которые зачастую лишь умножают злобу мира. Зато бесспорными выходят страдания жертв и корчи мучеников. Мученики у Вик. Ерофеева — **дети**. Наивные души. Оттого и тоскует писатель, сознающий, сколь экзистенциально укоренены злоба и дикость в структуре реальности. Преодолевают Вик. Ерофеев беспощадное притяжение мира-дыбы через свободу постмодернистского творчества-игры, находя в отношении между литературоведом и текстом желаемую модель **свободных** отношений современного российского интеллектуала с реальностью.

Интерпретация Евгения Добренко*

Ерофеевская проза — сплошная эстетическая и этическая провокация. Писатель "подрывает" сложившуюся психологию homo soveticus через опрокидывание сложившихся этических норм, дискредитацию метаязыка, через обнажение скрытых, табуированных зон сознания, через эпатаж, через шок. Ерофеев продолжает/"начинает" там, где заканчивает соц-арт. В его прозе разрушаются не только слова, мысли, чувства, но все "это происходит много глубже — на уровне подсознания. Почтенное дело — смеяться, расставаться со своим прошлым. А с издевательским хохотом? А так, чтобы дрожь по телу? Здесь, кстати, различие: соц-арт вызывает смех, Ерофеев — дрожь. Они делают одно, но на разных глубинах сознания. У Ерофеева — "привет из подкорки". Он не просто хочет **пробрать** читателя — используя сильнодействующие средства, стремится обновить "падшее слово". Ерофеевский рассказчик, вообще-то, — жуткий тип. Садист и извращенец. Советский читатель не привык иметь дело с подобными сомнительными личностями. И происходит все, рассказанное Ерофеевым, — как в сказке, т. е. неизвестно когда. Реальное становится ирреальным, а потом вдруг весь этот кошмар обретает черты поразительной психологической достоверности.

Ерофеевская проза многоуровневая и потому сопротивляется однолинейному сознанию читателя. Эта проза в самой своей органике (при явной "чернухе" и всем буйстве естества) восстает против **прелюбодения и разврата мысли!** Многоуровневость ерофе-

* См.: *Добренко Е.* Не поддадимся на провокацию! // Октябрь 1990. № 8.

240

евской прозы — не только в признании самоценности игры, но и в бесконечном усложнении ее правил. Здесь пародирование первичных метатекстов — лишь видимая часть айсберга. На глубине — бесконечное прораствание смыслов. Здесь — воистину вавилонское столпотворение языков и ментальностей. Чтение ерофеевских текстов требует известной изощренности в прочтении культурных кодов. В том же "Попугайчике" даже на поверхности — удивительный эксперимент: этакое перетекание речей Порфирия Петровича в речи Смердякова, необузданная шигалевщина, откровенный садизм подпольного парадоксалиста и скрытый мазохизм Ивана Карамазова, чудовищным образом прорастающий в лексику современного фашизма с его болезненным интересом к "символам" и "филозофам", и лукавое мудрствование сатаны, и адская насмешка над Алешей. И это — только один слой текста. Апеллируя к различным культурным кодам, включая нас в игру с ними, уходя в подсознание и тем самым отрицая абсурд реальности, проза Вик. Ерофеева несет в себе еще и свой культурогенный потенциал. Из бессмыслицы и ужаса жизни она рождает суперсмысл, служит делу культурного охранительства и лечит шоковой терапией.

Интерпретация Олега Дарка*

Вик. Ерофеева интересует русский "исторический человек". Его герои — как бы сквозные типы русской истории, как они были восприняты мемуарной или художественной литературой: "иностранец в России", "палач", "человек из народа", "русский либерал", "тюремщик", "юродивый", "русский оппозиционер", "государственный человек"... Одновременно ерофеевская проза — и современная реакция на традиционные темы русской литературы: "Россия и Европа", "преступление и наказание", "интеллигенция и народ", "народ и власть", "власть и интеллигенция" и т. д. Точку зрения Ерофеева-прозаика определяет современный релятивизм. Мнимые "полюсы" общественно-исторической жизни обычно и привлекают писателя. Они оказываются взаимобратимыми сторонами единого целого, манифестируя об изначальной неустойчивости критериев истины и добра.

Типичная особенность художественной историографии Ерофеева — размывание исторических рамок повествования, мешанина из примет нашего времени и далекого прошлого. В анахронизмах — утверждение постоянного воспроизводства и исторических типов, и их взаимоотношений. Сажаящие и сидящие, казнящие и казнимые легко меняются местами, теряют историческую обособленность. Враги тоталитарного режима, как и его жертвы, оказываются лишенными героического или романтического ореола вечного противостояния. Имя Бердяева в одноименном рассказе воспринято как символ равной обра-

* См.: *Дарк О.* Мир может быть любой // Дружба народов. 1990. № 6.

241

щенности интеллигентского сознания к тоталитарному и к его отрицанию. Обольстительность

тоталитарного для интеллигенции — особая тема у Ерофеева ("Бердяев", "Жизнь с идиотом"). Трагические судьбы русской интеллигенции выводятся из ее собственных склонностей. В центре рассказа "Девушка и смерть" — интерес мыслящего русского интеллигента именно к насилию как организующей хаотический мир силе. Полярности "добро — зло", "мы — вы" у Ерофеева размываются, оказываются взаимозаменяемыми, перетекают друг в друга. Это затрудняет путь его произведений к читателю. Неужели мы такие, неужели мир таков, спрашивает читатель.

Интерпретация Геннадия Мурикова*

... Посмотрим, в чем же состоят "эстетические" завоевания Вик. Ерофеева. Их большая часть собрана в виде рассказов в брошюрке "Тело Анны, или Конец русского авангарда" (М., 1989). Суть упомянутых выше "завоеваний" такова: в рассказе "Как мы зарезали француза" всесторонне исследуется тема испражнений; рассказ "Девушка и смерть" наполнен разными "забавными" откровениями героя, патологически привязанного к созерцанию покойников. Очень характерно для Вик. Ерофеева подчеркивание "чуждости", отчужденности от мира его излюбленных героев, обитающих в сфере своих "нечеловеческих завихрений". Назойливое педалирование своего избранничества, сектантской отъединенности от прочих людей, самоупоение доходят порой до анекдотизма. Весь абсурдизм и "нечеловеческие завихрения" для Вик. Ерофеева вовсе не самоцель. Идеология и политика — вот подлинная цель его притязаний, но подходит он к ней не просто, а препарирова затрагиваемые вопросы, так сказать, скальпелем своего "постмодернистского" мировоззрения — для того чтобы извлечь некий "корень зла". А состоит он, судя по всему, в том, что "все в мировой культуре ... символы, одни символы, куда ни кинь взгляд". Дескать, надо просто прекратить искать скрытый смысл вещей, брать жизнь, что называется, голыми руками — так, как она видится, устроить "всенародный бобок", т. е. как бы посмертное раздевание и оголение, как в знаменитом рассказе Достоевского. Для этого и придется жить в мире собственных "завихрений" и ароматов общественных уборных, моргов и крематориев, поскольку все эти рецепты и есть желанный "литературоведческий анализ" и "филологические критерии", приложенные к жизни затаенником-автором.

* См.: *Муриков Г.* "... Без слез, без жизни, без любви" // Север. 1991. № 8.

242

Интерпретация Вадима Линецкого*

Виктор Ерофеев интересен как типичный, хотя и достаточно неординарный представитель того, что именуется постмодернизмом, следующий в своем творчестве пародии, пастишу, фарсовому выворачиванию мотива и другим формам интертекстуальности. Показателен его рассказ "Белый кастрированный кот с глазами красавицы". Рассказ этот, в котором идет речь о последнем дне приговоренного к смертной казни, вызывает ассоциации с чеховской "Дамой с собачкой" — уже хотя бы названием, подталкивающим интерпретатора к тому, чтобы охарактеризовать интертекстуальный диалог на структуралистский манер через ряд бинарных оппозиций, затрагивающих ключевые моменты обоих произведений: собачка/кот; адюльтер Гурова/наказание ерофеевского героя, мотивировка которого автором не дается, и т. д. Неадекватность такой процедуры и ненадежность такого диалогизма была показана Д. Спербером на примере леви-строссковского анализа мифов, идущего бинарным путем. То, что кажется бинарной парой в статическом состоянии, перестает быть таковой в динамике развития нарратива. Диалог текстов есть не смысловое, а функциональное отношение. Последовательное проведение функционалистской точки зрения оборачивается ее самодеконструкцией, снимающей вопрос диалога текстов с повестки дня теории литературы. Возвращаясь к нашему примеру, это означает, что "белый кастрированный кот" может и должен играть в тексте Ерофеева роль иную, нежели "белый шпиг" Чехова. Маргинальность детали у Чехова — маргинальность чистого излишка, потустороннего, амбивалентности фетиша. Однако эта деталь в достаточной мере вплетена в текст, так что для ее изоляции требуется некоторое усилие. Напротив, у Ерофеева деталь вызывающе выпирает, заранее исключая любые попытки ее интеграции. Ни о каком амбивалентном параллелизме устанавливаемого через деталь-фетиш диалога палача и его жертвы поэтому не может идти речи. Но поскольку именно такой диалог как конфликт амбивалентности, а через него и диалог с другими текстами пытается наладить сам текст, то смещенная с должности посредничающего в таком диалоге фетиша деталь, маргинализируясь, подрывает его возможность.

Заявленное заглавием присутствие белого кота оборачивается его функциональным и смысловым отсутствием в тексте. С равным правом рассказ Ерофеева мог бы называться "Белый клык", или "Белолобый", или "Белый Бим Черное ухо", или "Синий какаду с глазами людоеда", или "Желтая собака динго". Поскольку все эти варианты образуют интертекстуальный ореол выбранного автором заглавия, то изоляция детали оборачивается изоляцией интертекстуального измерения, теряющей для интерпретации всякую релевантность, а стало быть, изоляцией той самой гуманистической традиции, к "кощунст-

* См.: *Линецкий В.* Комплекс кастрации и теория литературы // Риторика. 1995. № 2.

243

венному" диалогу с которой принято сводить творчество Ерофеева. А поскольку такая изоляция представляет собой один из основных приемов поэтики Ерофеева, то его ирония направлена не на традицию, а на саму возможность диалога с ней, оказываясь субверсивной по отношению к модным теориям интертекстуальности, в клетку которой настойчиво пытаются загнать как самого Ерофеева, так и других представителей отечественного "постмодернизма". Для симпатизирующих этому направлению это плюс

(бахтинская полифоничность), для недоброжелателей — минус (плагиат). Не правы обе стороны, и заявленный героем категорический отказ быть узником плагиата следует принять всерьез, ибо он подкреплен стратегией самого автора.

Учитывая эти интерпретации (а в чем-то и корректируя их), попытаемся показать, какова, на наш взгляд, сверхзадача творчества писателя.

Отвечая на вопрос о своих литературных предшественниках, Вик. Ерофеев сказал: "Наверное, Гоголь, Платонов, в меньшей степени Набоков" [145, с. 141]; в числе оказавших на него воздействие авторов назвал также Добычина, де Сада, Селина. Выстраивается ряд писателей, повлиявших, как нам кажется, прежде всего на формирование концепции человека, воплощаемой в творчестве Вик. Ерофеева.

Деконструкция писателем культурного интертекста и создание собственной гиперреальности имеют целью ниспровержение **концепции человека**, восходящей к эпохе Просвещения, и приближение к той **концепции целостного человека (сознание + бессознательное + сверхсознание), которую дает в своих работах К.Г.Юнг, при акцентировании фактора бессознательного и постструктуралистской децентрации субъекта.**

Швейцарский ученый отмечал: "Как правило, человек сопротивляется допущению самой возможности, что рядом с сознательным "я" имеется еще одна авторитетная психическая инстанция" [490, с.47] — бессознательное, и констатировал, что именно разрушительные импульсы бессознательного часто сводят на нет сознательные устремления людей.

Изменение представлений о человеке, подкрепляемое открытиями постфрейдизма, Вик. Ерофеев характеризует как "крушение гуманизма №2"* . В эссе писателя с таким названием читаем: "Переход от "шестидесятничества" к новой волне в культуре выразился прежде всего в резком ухудшении мнения о человеке. Крушение гуманизма (как казенного, так и "подлинного") запечатле-

* "Крушение гуманизма" — название статьи А.Блока, написанной в 1919г.

244

лось в здоровом скептицизме, в понимании того, что зло в человеке лежит глубже, по словам Достоевского, чем это кажется "лекарям-социалистам" и убежденным демократам, совсем глубоко, на самом дне, откуда ласково взирает на нас входящий в моду маркиз де Сад" [140, с.442].

Сам же Вик. Ерофеев выступает с позиций постгуманизма.

Взгляд Вик. Ерофеева на человека отличает беспощадная трезвость, безыллюзорность, сверхкритицизм. Можно сказать, что он связан с переоценкой человека как феномена антропологического, отказом от какой-либо его идеализации. Художественное исследование, предпринятое Вик. Ерофеевым, ведет к разрушению **мифа** о человеке, восторжествовавшему в Новое Время и особые формы принявшего в советском обществе с его культом большевистско-пролетарского нищезанства и внедрением в умы представления о человеке как о сверхчеловеке. Вот почему один из адресатов полемики писателя — литература социалистического реализма с ее героико-романтической концепцией человека. Возможно, именно для того, чтобы протаранить брешь в монолите "человекобожеской" эстетики, и понадобились Вик. Ерофееву сильнодействующие средства, и прежде всего — обращение к психопатологии. Нормативному "положительному герою" как центральной фигуре советской литературы писатель противопоставляет нравственных монстров, идиотов, ничтожеств. Однако объект художественного постижения писателя — не столько homo soveticus, сколько человек вообще.

Если в постмодернистской "лирической прозе" повествование осуществляется от лица травестированного автора-персонажа, то в "нелирических" ее образцах в качестве одной из тенденций можно выявить использование кода героя-рассказчика, наделяемого функцией нарратора. Особенно важным для постмодернистов в этом отношении оказался опыт Гоголя, Достоевского, Лескова, Платонова, Зощенко. Но постмодернисты стилизуют не манеру устной речи, выдержанной в духе языка и характера того лица, от имени которого ведется повествование, а определенные литературные дискурсы, подвергая их деконструкции, прибегая к пастишу, в результате чего возникает персонаж-симулякр, наделенный гибридно-цитатным языком, — фигура поливалентная, "мерцающая": в ней просвечивают литературные "предшественники".

Именно к такого типа персонажной маске обращается Вик. Ерофеев. У него нет жестко фиксированной прикреплённости к определенному месту и времени; сквозь "советскую" оболочку героя-рассказчика (имеющего природу симулякра*) проступает неизменяющееся, всеобщее, присущее целым категориям людей, людям вообще.

* Это последнее обстоятельство в дальнейшем не оговаривается, кроме случаев, когда в этом есть особая необходимость.

245

Человек интересует Вик. Ерофеева более всего как источник зла, переполняющего мир, в силу чего бытие оказывается "злобытием". Практически обязательный для письма Вик. Ерофеева компонент так называемого "грязного" реализма, характеризующегося вниманием к сфере физиологии и использованием грубо-просторечной и даже нецензурной лексики, служит снижению создаваемых образов и в конечном счете — разрушению мифологизированных представлений о человеке. В этом нам видится воздействие на Вик. Ерофеева Луи-Фердинанда Селина как автора "Путешествия на край ночи".

Характеризуя язык романа Селина, Вик. Ерофеев пишет: "Это был преобразованный в художественную прозу разговорный язык улицы, полный арготизмов, непечатных, но напечатанных Селином ругательств, неологизмов, выражающий непосредственное волнение и страсть повествования. Этот язык разрывал с традицией "прекрасного" французского языка..." [139, с. 336]. Без "уличного", грубо-просторечного, непечатного слова не обходится и Вик. Ерофеев.

Селин, несомненно, усилил интерес Вик. Ерофеева к "последнему"-из запретных вопросов, тому, "который находится внутри каждого простого человека, в самом его мясе, в его башке..." [371, с. 204] — колоссальному Табу любой системы: действию в человеке темных сил бессознательного.

Еще большим обязан Вик. Ерофеев Донатьену-Альфону-Франсуа де Саду, показавшему сладость зла для его носителя как формы проявления власти над Другим.

В эссе "Маркиз де Сад, садизм и XX век" писатель показывает, сколь велико в XX в. внимание к наследию де Сада на Западе. Это связано как с изучением проблемы садизма, переоценкой философии "естественного права", идеи "сверхчеловека", так и с развитием постфрейдизма, осмыслением феномена коллективного бессознательного. Привлекая суждения/исследования Гийома Аполлинера, Андре Бретона, Поля Элюара, Сальвадора Дали, Луиса Бунюэля, Антонена Арто, Жака Жене, Робера Десноса, Раймона Кено, Жильбера Лели, Мориса Бланшо, Герберта Маркузе, Ролана Барта, Вик. Ерофеев дает представление о философии де Сада и либертене, или садическом герое. Де Сад как бы предугадал чудовищные преступления, которые будут совершены людьми в их движении к раскрепощению индивидуальности. "Когда христианская мораль лишилась своего обоснования и сделалась "химической", садический герой доканчивает дело своего раскрепощения, апеллируя, согласно с принципами эпохи, к "природе", волю которой будто бы выполняет, а на самом деле ей эту волю задающего..." [139, с. 234, 235]. Отмена традиционной морали и "идеи бога" "приводит садического героя к ради-

246

кальному разрыву с человеческим родом, заключающемуся в полной ликвидации взаимных обязательств" [139, с. 238]*.

Садовый человек не допускает ценности другой личности, реализует себя как тиран/палач, принимающий во внимание только собственное сладострастие. Его "суверенность" — одновременно отрицание "суверенности" всякого иного. Морис Бланшо замечает: "... мир, в который вступает единственный, оказывается пустыней; встречаемые им здесь существа — менее, чем вещи, менее, чем тени, и, мучая их, их уничтожая, он овладевает не их жизнями, он лишь удостоверяет их ничтожество, он становится хозяином их несуществования и извлекает из него свое самое большое наслаждение" [54, с. 68]. Однако, констатирует Вик. Ерофеев, обесцелив себе свободу действий по отношению к Другим, садический герой оказывается в изоляции. Прорыв из одиночества, ставшего глобальным, осуществляется им в акте насилия: "Язык насилия — единственный язык, на котором способен разговаривать садический герой. По совершении своего преступного акта он замолкает, снова погружаясь в одиночество. Более того: он словно перестает существовать, он в спячке. Акт насилия воскрешает его: он становится для садического героя насущной потребностью, адекватной потребности нормального человека в коммуникации" [139, с. 239]. "Коммуникация" садиста с жизнью влечет за собой уничтожение живого. Его наслаждения, пишет Жорж Батай, "пропорционально разрушению жизни. Иначе говоря, жизнь достигает наивысшей степени интенсивности в чудовищном отрицании своей же основы" [40, с. 92].

Вик. Ерофеев напоминает, что садизм существует не только в непосредственной форме сексуального насилия, — он может иметь различные превращенные формы, сублимироваться в виде властолюбия, деспотизма. К тому же "реальный исторический садист гораздо коварнее персонажей маркиза де Сада, он существует на обмане, на лицемерии, на подлоге; причем подлог бывает столь искусно замас-

* Психические последствия атеизации раскрывает Юнг: "... в эпоху Просвещения обнаружили, что боги все же не существуют в действительности, а являются проекциями (содержаниями бессознательного. — Авт.). Тем самым с ними и было покончено. Однако отнюдь не было покончено с соответствующей им психической функцией, напротив, она ушла в сферу бессознательного, из-за чего люди сами оказались отравленными избытком либидо, который прежде находил себе применение в культе идолов. Обесценивание и вытеснение такой сильной функции, как религиозная, имело, естественно, значительные последствия для психологии отдельного человека. Дело в том, что обратный приток этого либидо чрезвычайно усиливает бессознательное и оно начинает оказывать на сознание мощное влияние своими архаичными коллективными содержаниями. Период Просвещения, как известно, завершился ужасами Французской революции* [488, с. 140]. Трансцендентная функция, по Юнгу, "действует не бесцельно, а ведет к откровению сущностного ядра человека. <...> Смысл и цепь данного процесса — осуществление (первоначально заложенной в эмбрионе) личности во всех ее аспектах. Это — восстановление и развертывание изначальной, потенциальной целостности" [488, с. 160—161].

247

кирован, что позволяет ему выступить в роли друга человеческого рода..." [139, с. 242]. И в своих рассказах 80-х гг. писатель дает собственный вариант садического мира, в центре которого садистский (или садомазохистский) тип. В произведениях художника представлены различные разновидности этого типа: "идейный" палач и убийца ("Попугайчик"), невменяемый деспот и убийца ("Жизнь с идиотом"), некрофил и убийца ("Девушка и смерть"), "эстет" — убийца и самоубийца ("Три свидания"), не говоря уже о садистах нравственных.

Как нам кажется, данный психологический тип вызывает у Вик. Ерофеева особый интерес потому, что чрезвычайно характерен для XX в.

Писатель отнюдь не склонен относить зло в человеке исключительно на счет порочного социального устройства, что рассматривает как пережиток позитивизма, искусственное "очищение" человеческой природы (см. [139, с. 12]). Напротив, он постоянно призывает воспринимать человека реалистически, без обольщений, учитывая то опасно-непредсказуемое, что таит досознательное, докуптурное, животное в человеке. Человеческая натура — продукт исторической эволюции и определенных врожденных, биологически закрепленных побуждений. Сами социальные явления невозможно по-настоящему понять без осмысления

действия лежащих в их основе психологических механизмов. И садизм — лишь крайняя форма "напоминания" об этих механизмах.

Эрих Фромм показал, что, хотя сущность садизма составляет наслаждение своим полным господством над Другим, "в психологическом плане жажда власти коренится не в силе, а в слабости. В ней проявляется неспособность личности выстоять в одиночку и жить своей силой" [435, с. 140]. Фромм разъясняет: "Власть — это господство над кем-либо; сила — это способность к свершению, потенция. Сила в психологическом смысле не имеет ничего общего с господством; это слово обозначает обладание способностью. Когда мы говорим о бессилии, то имеем в виду не неспособность человека господствовать над другим, а его неспособность к самостоятельной жизни" [435, с. 140]. Согласно Фромму, садистско-мазохистский характер является типичным для огромной части низов среднего класса Германии и иных европейских стран. Его распространение подготовил процесс полного обособления индивида, освободившегося от оков средневекового мира, но получившего крайне ограниченные возможности для позитивной реализации свободы и индивидуальности, испытывающего страх перед реальностью.

Россия оказалась вовлеченной в процесс растущей индивидуализации со всеми его противоречиями значительно позднее, с началом капитализации, и широкие массы низов, возросшие на "родовой" традиции, выявили психологическую неспособность жить "своей силой". Отсюда — их стремление приобрести "заменитель силы", в революционную эпоху выразившееся в идентификации с властью. Советская власть, сумевшая представить насилие в привлекательно-соблазнительном ореоле и гаран-

248

тировать его безнаказанность, стимулировала приумножение в обществе садистского/садомазохистского типа.

Вик. Ерофеев, отвергая "привыкание к Саду", стремится наделить читателей "другими глазами", дабы они **смогли увидеть** в садизме — садизм. Отсюда — и обращение к многозначным симулякрам, и сильнотействующие шоковые средства, и само изобилие персонажей-садистов в произведениях Вик. Ерофеева.

Легитимация садизма, носитель которого идентифицирует себя с жестокой властью, садизация власти, эксплуатирующей психологический механизм садизма, раскрыты в рассказе Вик. Ерофеева "Попугайчик". Здесь появляется образ палача, дающий представление о 1) психологическом типе садиста как палача, наслаждающегося мучениями своих жертв; 2) социальном типе "идейного" вершителя насилия, расценивающего убийство как свой гражданский долг; 3) "трудящемся", для которого пытки и убийство людей — такая же профессия, как любая другая; 4) ряде образов палачей, созданных литературой и проясняющих этот. Повествование от лица палача-садиста, о чудовищно-бесчеловечном рассуждающего как о нормальном, оправданном, необходимом и — самым невинным тоном, побуждает вспомнить и "Сто дней содома" де Сада, и "Приглашение на казнь" Набокова, и "Смерть — мое ремесло" Мерля, персонажи-либертины которых "мерцают" в герое-рассказчике "Попугайчика". Однако создание персонажей-симулякров позволяет также обнажить агрессивно-людоедское начало, коренящееся в коллективном бессознательном.

Исповедь ерофеевского палача своеобразно окрашивает интонация мудрого поучения, стыдящей укоризны, неподдельного благодушия человека, не сомневающегося в своем праве "воспитывать" других на собственном примере.

Главным средством характеристики персонажа и становится его речь. Автор осуществляет игру с различными стилистическими пластами: старомодно-витиеватым стилем эпохи Просвещения ("почтеннейший Спиридон Ермолаевич"*; "Последующий срам вам, любезный Спиридон Ермолаевич, несколько знаком", с. 168; «"Лепота!" — молвил я, оглядевшись», с. 174) и официально-деловым и разговорно-просторечным стилями современного русского языка ("В таких действиях закон не усматривает ничего предосудительного", с. 163; "он и тебя заложил", с. 174; "на всякий вопрос рапортует положительно" с. 173), прославив обороты речи далекого прошлого выражениями, несущими отчетливую печать советской действительности, и создавая пародийную версию ответа заплечных дел мастера на "челобитный запрос". Формулы преувеличенно церемонной старинной вежливости, используемые героем-рассказчиком, чтобы представить себя почтен-

* *Ерофеев Вик.* Жизнь с идиотом: Рассказы. Повесть. — М.: СП "Интербук", 1991. С. 163. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

249

ным, заслуживающим уважения человеком, вопреки его намерениям — по принципу контраста — оттеняют патологическую жестокость палача. "Взаимозаменяемость" лексики минувших веков и XX в. при обозначении однопорядковых явлений позволяет выявить зеркальное подобие костолома эпохи "Слова и Дела" и следователя сталинских времен, пытками выбивающего из арестованного требующиеся показания. Дыба у Вик. Ерофеева становится метафорой судьбы человека, попавшего меж зубьев государственной репрессивной машины.

Герой-рассказчик обосновывает свой садизм "идейно". Вкрапляя в его речь штампы тоталитарной пропаганды, автор дает их в пародийном виде ("понятие имею, как наши люди кричат на дыбе и как не наши", с. 170; "доказать преимущество заморской птицы перед нашими воробьями и тем самым умалить нашу гордость", с. 173). Комедийное впечатление создает и стилистическая несогласованность в "идейно-выдержанных" высказываниях персонажа, свидетельствующая об уровне его культуры ("В таких действиях закон не усматривает ничего предосудительного и потворствует оным в их невинных забавах", с. 163; "Грудь разрывалась моя от волнения, читая ваш челобитный запрос...", с. 163). Садистские воздыхания палача пародийно имитируют стиль лирической прозы. Полное несоответствие их умиленного sentimentalного тона предмету переживаний — зверской казни ни в чем не повинного человека — позволяет вскрыть извращенный характер реакций героя на мучения и смерть, доставляющие ему наслаждение. И с каким

смаком, как бы еще раз переживая оргазм, описывает он всевозможные виды пыток! Да и само письмо для палача — средство продлить испытанное наслаждение хотя бы мысленно, в воспоминаниях. В такой форме проявляет себя зависимость садиста от объекта его садизма. И в то же время письмо — акт нравственного садизма по отношению к отцу замученного, которому откровения палача должны причинять острую боль. Психологическая патология преломляет социальную патологию; они взаимно питают друг друга, образуя чудовищный сплав. Вик. Ерофеев заставляет читателя содрогнуться, десакрализует идеологию, укрепляющую в человеке монстра.

В рассказе "Жизнь с идиотом" писатель изобразил в виде безумного, агрессивного садиста самое советскую власть. Важную роль играет у него натуралистическая эротика, используемая для зримого выражения идеи насилия, растления, извращения. "Эротика в литературе для меня, — говорит художник, — значима и любопытна только как метафора ... Литература есть преобразенное слово" [145, с. 141]. Натуралистическая эротика, гротеск, абсурд оборачиваются у Вик. Ерофеева метафорой социального идиотизма, восторжествовавшего в советском обществе.

250

Предельно жестокий режим ставил личность в невыносимую для нее психическую ситуацию, побуждая ощущать свое полное бессилие и ничтожество. Выход из этой ситуации многие находили в моральном мазохизме, отказе от своего "я", попытке "превратиться в часть большего и сильнее целого", попытке "раствориться во внешней силе и стать ее частицей" [435, с. 135]. Качества морального мазохиста Вик. Ерофеев проясняет посредством метафорического его уподобления сексуальному мазохисту, извлекающему наслаждение из причиняемых ему боли и страдания.

Боль и страдание, как пишет Фромм, — не то, к чему мазохист стремится: "боль и страдание — это цена, он платит ее в неосознанной надежде достичь неосознанную цель" [435, с. 134]. Но несостоятельность средств, используемых для выхода из невыносимой психической ситуации, приводит к фиктивному решению проблемы. Мазохисту, "как поденщику, влезавшему в кабалу, приходится платить все больше и больше; и он никогда не получает того, за что заплатил, — внутреннего мира и покоя" [435, с. 134]. Мазохистские узы, как видно из рассказа Вик. Ерофеева, — мнимое средство спасения, только усугубляющее тяжесть положения.

В качестве жертвы власти-садиста представлена в произведении советская интеллигенция, капитулировавшая перед тоталитаризмом, в зависимости от обстоятельств колеблющаяся между моральным мазохизмом и садомазохизмом. Писатель стремится показать аномальность возникшего симбиоза, высмеивает психологию раба садистской "любви", упоение несвободой, униженностью, претерпеваемым насилием.

И власть, и интеллигенция у Вик. Ерофеева персонифицированы, их взаимоотношения даны как трагифарс, ведущую роль играет комически-абсурдное. Пародийно-ироническое цитирование делает текст многослойным, отсылает к разнообразным источникам, мысленное обращение к которым позволяет лучше понять многозначное авторское слово.

В заглавии рассказа закодировано название произведения Аку-тагавы Рюноске "Жизнь идиота". Герой Акутагавы — рафинированный интеллигент эпохи модерна, психика которого не выдерживает столкновения с реальной жизнью. Это фигура трагическая. Герой-рассказчик Вик. Ерофеева — тоже интеллигент, психика которого подверглась непосильным испытаниям, но таковы последствия его жизненного выбора, сделавшего его заложником подлинного идиотизма. Он жалок, смешон, воспринимается как пародия на аристократа духа Акутагавы. Классический образец, к которому отсылает заглавие, помогает откорректировать представление о нормальном и аномальном. Само каламбурное созвучие названий настраивает на игру, что не обманывает ожиданий читателя.

Рассказ мог бы иметь и подзаголовок "Записки сумасшедшего". И воссоздание самого процесса утраты рассудка, и форма исповеди

251

умалишенного, и использование несколько видоизмененной гоголевской цитаты (правда, из "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"): "Страшно жить на белом свете, господа!" (с. 7) — указывает на то, что перед нами современная версия "Записок сумасшедшего". Гоголевский текст как бы включается в текст "Жизни с идиотом", просвечивает сквозь него. Это дает возможность, в частности, показать "усложнение" сумасшествия, вызванного родственными причинами. Сумасшествие Поприщина, если так можно выразиться, более нормально (традиционно), нежели помешательство на почве помешательства, воссозданное Вик. Ерофеевым.

Писатель не стремится удержаться в рамках правдоподобия. Бытовой антураж, прием "любовного треугольника", натуралистическая эротика, психопатология служат гротескно-пародийному изображению абсурда взаимоотношений интеллигенции и власти в советскую эпоху. Идиот Вова, поселяющийся в доме героя-рассказчика, и олицетворяет у Вик. Ерофеева советскую власть. Он наделяется карикатурно утрированными чертами ленинского облика, в его уста вкладываются спародированные обороты ленинской речи: "Вова прохаживался по зале, заломив руки за спину и нахохлившись: пять шагов вперед — резкий поворот на пятке, пять шагов назад — и опять поворот. Был он в стоптанных шлепанцах, и поэтому шаркал ногами, но при галстук и часах, и аккуратная бородка, вкупе с маленькими усиками, придавала ему вид провинциального вузовского преподавателя, недавно разменявшего **полтинник**. Есть такие преподаватели — тайные мученики своих фантазий, готовые удавиться за идею. <...> Он был поглощен спором с воображаемым оппонентом, который раздражал его архивздорным набором пошлости, архипошлым ассортиментом вздора, и выпуклый лоб полемиста

озаряла полыхающая мечта" (с. 13—14).

Идиот Вик. Ерофеева — фигура гротескная, конденсирующая в себе все аномальное, абсурдное, шутовское, что принес с собой тоталитаризм.

Предпосылка сделанного героем-рассказчиком выбора, как можно понять из произведения, — в его книжных, идеализированных представлениях о народе и человеке вообще, склонности ко всякого рода утопическим доктринам. Книжный взгляд на мир демонстрируют нанизываемые друг на друга цитаты в речи повествователя, помимо его воли получающие пародийное звучание, ибо обращены они к объекту недостойному: "Я любил вас, люди" (Фучик, с. 15), "Вова, радость моя, где ты?" (Чехов, с. 15), "Все расхищено, Вова, все продано" (Ахматова, с. 15), "Мы — памятник, Вова, разрушенный враждебными вихрями" (Маяковский, Кржижановский, с. 26) и др. "Ну, может быть, мой идеал был не совсем уж моим — заимствования, разумеется, присутствовали: загорская паперть мерещилась, да и пьем все мы с детства одно и то же литературное молочко..." (с. 6), — признаётся герой-интеллигент, разъясняя побудительные причины, толкнувшие его

252

к Вове. Этот идеал — опозитированный русской литературой блаженный, юродивый, "божий человек". Почти святой. Знаком-символом такого "божьего человека" является для героя мужик Марей из одноименного рассказа Достоевского — глубоко религиозный, любящий людей просветленной христианской любовью крепостной крестьянин. Литературный образ, сохраняющий всю степень своей условности, несущий явственный отпечаток славянофильских концепций*, отождествляется с самой реальностью, подменяет ее в сознании интеллигента. Он ищет в жизни полюбившийся литературный тип, рассуждает о нем как о живом человеке: "...ставил я на Марей Марейча" (с. 10). Вова и принят им за некоего блаженного, помешавшегося на идее утверждения Божьего Царства на земле в форме коммунизма** . В изображении Вик. Ерофеева это неполноценное, невменяемое существо, не обладающее элементарными навыками цивилизованности, не отдающее отчета в своих действиях. Разум персонажа не в состоянии контролировать страшные деструктивные силы бессознательного, бушующие в его душе и выворачивающие благие намерения наизнанку. Выпущенный из дурдома на свободу, идиот превращает жизнь своего покровителя*** в кошмар. Взять с ненормального нечего, и справиться с ним непросто. Осуществляется то, чего так жаждали мертвецы из рассказа Достоевского "Бобок":

"... Господа! Я предлагаю ничего не стыдиться!

— Ах. Давайте, давайте ничего не стыдиться! — слышались многие голоса. <...>

— Заголимся и обнажимся!" [135, т. 21, с. 52], —

отбрасывание религиозных заповедей и нравственных принципов, сдерживающих в человеке животное, буйство демонов бессознательного, торжество антикультуры: "Вдруг, в один прекрасный день, он навалил большую кучу в центре комнаты, и с тех пор пошло-поехало: он размазывал кал по обоям, рвал их, мочился в холодильник, резал ножом паркет, мебель. Он пердел и бесчинствовал. Он заголился, расхаживал голый..." (с. 17).

Бобок по-советски, показывает Вик. Ерофеев, предполагает не только отказ от сложившихся моральных норм, активацию энтропийного потенциала национального архетипа, культурное варварство, но и агрессивное навязывание извращенно-монструозных стереотипов поведения другим. У Вик. Ерофеева бобок принимает грубо-комические, буффонадные формы, пародирующие приверженность тоталитарного режима к террору, политике кнута и пряника, его спо-

* В неявной форме Вик. Ерофеев полемизирует с этими концепциями.

** "Коммунизм основывался на невозможном. Он имел дело с абстрактной идеей человека. С тем же успехом он мог бы озаботиться спасением шестикрылых серафимов", — пишет Вик. Ерофеев в эссе "Крушение гуманизма № 2" (1991) [140, с.441].

*** Намек на роль интеллигенции в подготовке революции.

253

собность растлевать души, порождать рабов, которые счастливы своим положением. Политические и морально-психологические категории снижаются до их сексуально-физиологических эквивалентов, приравниваются к половым извращениям вплоть до некрофильской их разновидности. Тем самым выявляется извращение естественного хода жизни. Как и у Юрия Мамлеева, "ни сексуального, ни — шире — физиологического как реальной, непосредственной данности" в рассказе Вик. Ерофеева нет, это — "лишь материал для метафор" [109, с. 224]. Натурализм описаний сопрягается с трепетным, экзальтированно-сентиментальным стилем обращений героя-рассказчика к Вове. Несоответствие реакции на насилие, жестокость, унижение и является главным источником комического в произведении. Смех Вик. Ерофеева невесел, пожалуй, и жесток. Оставляемый им осадок — ужас.

"Оголившись", идиот Вова подвергает хозяина и хозяйку изнасилованию, приучает извлекать наслаждение от извращенного совокупления с монстром, заражает своим безумием. Оголенность, нагота становится в рассказе метафорой духовного атавизма, психической регрессии, утраты нравственно-гуманистических жизненных ориентиров. Теряя рассудок, герой-рассказчик начинает копировать своего мучителя-кумира: "Так вот, представьте себе, Вова выскакивает в комнату, щелкая секатором, а я сижу, худощавый и голый, и пью, как ребенок, томатный сок... Вова схватил жену за волосы, завалил на загаженный ковер и стал отстригать ей голову. Выражение лица при этом у него было назидательное. Я так возбудился, я так возбудился..." (с. 7). И в другом месте повествователь отмечает, что в момент убийства все они были нагие, как дети. Но у Вик. Ерофеева это отнюдь не нагота невинности. Муж и жена показаны как духовные дети идиота-садиста, не контролирующие свои иррациональные побуждения, утратившие нормальную реакцию на аномальное.

Бесчувственность к жестокости, вкус к садизму и некрофилии оттеняет восприятие ими ужасного как прекрасного: "Снег, солнце, синие тени осин. Минус тридцать пять градусов. Трупки замерзших ребятишек. Тишина. Только изредка, будто совсем невзначай, с разлапистой ветви царственной ели... упадет еловая шишка в снег..." (с. 8).

Как явление психопатологии трактует писатель безумную влюбленность героев в умалишенного садиста и убийцу. Последние слова умерщвляемой женщины — о любви к отрезающему ей голову идиоту; в верности Вове до гроба клянется сошедший с ума интеллигент. Характерно, что совершенное Вовой на его глазах преступление герой-рассказчик приписывает неизвестным лицам ("У меня была новенькая и весьма сносная жена. <...> А ее зверски убили...", с. 7). Он оказывается не в состоянии признать очевидное, критически оценить своего духовного отца. Сознание героя мутится. Отсюда — нарушение логической последовательности повествования, обрывы мысли, смешивание различных времен, реальности и бреда, цитирование приравни-

254

ваемых автором к бреду образцов официальной литературы, стилиевой разнობой.

Сумасшествие у Вик. Ерофеева — диагноз, характеризующий состояние умов, впитавших мифы и догмы тоталитарной пропаганды, состояние душ, одержимых бесами бессознательного, социальное поведение людей, соучаствующих (того по-настоящему не осознавая) в преступлениях власти.

История любви к идиоту, по мысли Ивора Северина, может быть прочитана и как "история любви "массового сознания" к идолу, который жестоко расправляется со своими поклонниками" [368, с. 231]. Смысловая множественность, которой наделен рассказ, не только допускает, но и предполагает более расширительное его истолкование. Идол-садист, обладающий безмерной властью и вызывающий к себе истерическую любовь своих жертв, — модель универсальная, отражающая глубинные психо-био-социальные импульсы, порождающие зло, деформирующие человека. Посредством шокотерапии Вик. Ерофеев стремится освободить души людей от садомазо-хистского комплекса, разрывает извращенные связи, укорененные в бессознательном.

Новые интерпретации "Жизни с идиотом" позволят углубиться в другие пласты рассказа, обнаружить не обнаруженные нами смыслы, и процесс этот никогда нельзя будет считать завершенным.

В эссе "Маркиз де Сад, садизм и XX век" Вик. Ерофеев обращает внимание на связь садизма с некрофилией. В его художественном творчестве осмыслению данного феномена посвящен рассказ "Девушка и смерть".

В садистских стремлениях всегда обнаруживается элемент разрушительности. Фрейд связывает его с инстинктом смерти, имеющим целью уничтожение жизни, Фромм рассматривает как результат непрожитой жизни: "У жизни своя собственная динамика: человек должен расти, должен проявить себя, должен прожить свою жизнь. По-видимому, если эта тенденция подавляется, энергия, направленная к жизни, подвергается распаду и превращается в энергию, направленную к разрушению" [435, с. 157].

Разрушительность — патологическое средство избавления от ограничений в реализации сексуальных, эмоциональных, интеллектуальных возможностей индивида (либо от внутренней скованности в реализации таких возможностей), от невыносимого чувства бессилия что-либо изменить в своей жизни вообще. Она "нацелена на устранение всех объектов, с которыми индивиду приходится себя сравнивать" [435, с. 155], и существует как иррациональная внутренняя страсть, лишь ждущая повода для своего проявления. Но садизм не тождест-

255

вен разрушительности. "Целью садизма является поглощение объекта (в котором нуждается мучитель. — Авт.), целью разрушительности — его устранение" [435, с. 154]. Садизм, однако, может вступать в различные комбинации с другими патологическими явлениями, включая некрофилию, в которой разрушительные тенденции достигают своего апогея.

Фромм указывает: "Термин "некрофилия" — то есть любовь к мертвым — употребляют обычно для описания явлений двух типов: 1) сексуальной некрофилии — влечения мужчины к мертвому женскому телу... 2) асексуальной некрофилии — вообще влечения к трупам, стремления быть рядом с ними, смотреть на них, их касаться и в особенности их расчленять" [434, с. 4].

Некрофилия — случай тяжелой патологии. Она возникает как результат ненормального развития в семье и обществе. Тоталитарная система с ее антиличностным началом, всеохватывающим контролем и запретами (включая моральное табу на наслаждения), парализующим человека страхом, была хорошей почвой для произрастания людей с разрушительными психическими наклонностями вплоть до некрофильских.

В рассказе "Девушка и смерть" Вик. Ерофеев показывает, во что может превратиться человек с "непрожитой жизнью", извращенной направленностью витальной энергии, садистической жадной реванша.

Герой-рассказчик "Девушки и смерти" предстает как существо заурядное, ничего не имеющее за душой, но с нищезанскими претензиями. Интересы персонажа весьма специфичны и выдают в нем са-донекрофила. Его тянет туда, где смерть торжествует над жизнью, — в морги и на кладбища; он эмоционально насыщается излучениями распада. "Только идиот может подумать, что я оттуда выносил кладбищенские, упаднические настроения. Меня охватывала страсть, а не тоска. Я постигал всепроникающий, организационный дар смерти, я научился, подняв воротник, ценить высокую чистоту жанра" (с. 121), — исповедуется герой. Высшее наслаждение испытывает он, сам выступая как организатор садистско-мучительной смерти. Садонекрофил ставит своего рода спектакль-мышеловку: совершает зверское убийство девушки в расчете, что на похороны придет ее подруга — объект сексуальных воцелений. В категориях театрального искусства как свой триумф и описывает он обряд похорон: "Весь мир рыдал, сойдясь на мой спектакль. <...> Я поклонился им всем до земли. В меня полетели цветы и аплодисменты" (с. 129). Герой поистине счастлив, испытывает душевный

подъем. Его рассказ о преступлении демонстрирует полную атрофию подлинно человеческих качеств, отражает владеющее им упоение злом.

Свою несостоятельность, никчемность, бессилие садонекрофил компенсирует, самоутверждаясь в разрушении того, что не способен

256

создавать, — в разрушении жизни. Люди же для него — не более чем статисты, подручный материал. "Я только и понимал, что есть три ступени. Первая — сраная — это мнимое здоровье духа (это чад, это бабы и прочие судороги), вторая же — прекраснейшая болезнь — и я опасно болен" (с. 122), — открывает душу герой. По-своему цитируя прославленные строки Пастернака:

Гостит во всех мирах

Высокая болезнь [318, т. I, с. 276], —

он вкладывает в пастернаковскую метафору собственное содержание, эстетизирует одержимость не творчеством, а распадом, тленом, мертвечиной.

Автор раскрывает владеющую героем потребность как бы философски обосновать свои патологические склонности, наделить их романтическим ореолом. Отсюда — ссылка на Шопенгауэра и Ницше, с помощью которых садонекрофил хочет придать себе значительность. Культурные знаки "мировая воля" и "воля к жизни", примеряемые убицей на себя, оказываются вывернутыми наизнанку, трагедизируются. Уравнивание понятий из сферы философии и портняжного мастерства привносит в рассуждения героя налет комедийности. Как насмешка воспринимаются заключительные слова исповеди садонекрофила, цитирующего крылатую фразу из пьесы Горького "На дне": "Человек — это звучит гордо" и высказывание Сталина по поводу сказки Горького "Девушка и Смерть": "Любовь побеждает смерть".

К сказке Горького*отсылает само название произведения; ссылки на нее даются и в тексте. Идеи и образы горьковских произведений оказываются в рассказе Вик. Ерофеева зеркально перевернутыми. Писатель пародийно-иронически обыгрывает двусмысленность сталинского высказывания о сказке Горького, из которого неясно, кто кого все-таки побеждает: любовь — смерть или смерть — любовь, вкладывая эти слова в уста убийцы. Если рассмотреть сталинские слова сквозь эту призму, получается, что генсек поправляет Горького, вразумляя его насчет "движущих сил" бытия. И если Горький воспевал Любовь-Эрос (проявление инстинкта жизни), то садонекрофил прославляет Танатос (проявление инстинкта смерти). Воображаемый горьковский человек как объект восхищения и гордости сменяется у Вик. Ерофеева чудовищем, наслаждающимся своей властью мучить и убивать.

На протяжении всего рассказа Вик. Ерофеев исподволь ведет полемику с героико-романтической концепцией человека, преломившейся в творчестве Горького, догматизированной в литературе социалистического реализма и использованной для оправдания идеализации героев, создания социальных мифов. Не учитывая этого обстоя-

* А также к рассказу М. Турнье "Девушка и смерть", посвященному проблеме некромантии.

257

тельства, невозможно по-настоящему понять, почему с такой настойчивостью Вик. Ерофеев противопоставляет возвышенной абстракции концепцию монструозного героя, выросшую из традиции де Сада. И не столько с Горьким спорит Вик. Ерофеев (надо думать; признающий за ним право на самовыражение), сколько с тем значением обязательности, непререкаемости, директивности, которым целые десятилетия наделялось слово Горького при замалчивании и преследовании слова его антагонистов. Разрушая культ Горького, писатель одновременно выступает против однозначности, авторитарности, косности в сфере духовной жизни, дробит монолит одной на всех государственной истины.

Концепция монструозного героя, налагаемая на романтическую матрицу, корректирует идеализированные представления о человеке и, в свою очередь, оказывается откорректированной сама. Это последнее обстоятельство лишает ее значения абсолютности, не позволяет превратить в новую догму. Тем не менее по мифу о человеке был сделан еще один художественный залп.

Вик. Ерофеев демифологизирует не только позитивистский, но и религиозный миф о человеке. Таким образом он выявляет свое отношение к власти фантомов, подменяющих собой реальность. В рассказе Три свидания, название которого цитатно по отношению к поэме Владимира Соловьева "Три свидания", писатель как бы побуждает критически переосмыслить утопические представления о возможности обожения человечества* (результатом чего должно, по В. Соловьеву, явиться Богочеловечество), соотнося их с изображением нравственного апокалипсиса, определяющего состояние человеческих душ как

доминантной черты XX в.

Поэма Владимира Соловьева у Вик. Ерофеева — знак мифологического типа сознания вообще. Именно такой тип сознания возобладал в тоталитарном государстве, дезориентируя людей, препятствуя уяснению того, что представляют собой они сами и мир, в котором живут. Если В. Соловьев повествует в своей поэме о трех мистических видениях-откровениях, явивших философу Душу мира, Софию — Вечную Любовь и Премудрость Божию, то у Вик. Ерофеева речь идет о трех свиданиях садонекрофила и садонекрофилки, объединившихся, чтобы вместе уйти из жизни, оставив о себе жуткую память.

"Муза" героя-рассказчика — антипод Музы В. Соловьева — Софии. В фамилии Олимпии Федоровой закодирована фамилия Нико

* "Если осенение человеческой Матери действующею силою Божиею произвело вочеловечение Божества, то оплодотворение божественной матери (церкви) действующим началом человеческим должно произвести свободное обожествление человечества", — утверждал В. Соловьев [401, с. 169].

лая Федорова, автора "проекта" воскрешения из мертвых, в имени — название местообиталища муз — Олимп. Эти номинации использованы Вик. Ерофеевым в пародийном плане, чтобы оттенить измененность природы девушки-"буйвола", способной, если потребуется, задушить собственную мать. Точно так же сам герой-рассказчик — антипод философа-мистика: мечты и фантазии садонекрофила связаны с массовым убийством. Роднит героев ярко выраженная антибиофилия. Каждое их свидание воспринимается как чудовищная гротескная пародия на просветленно-возвышенные прозрения В. Соловьева.

"Этика биофила, — пишет Фромм, — основана на выработанных ею представлениях о добре и зле. Добро — все, что служит жизни, зло — все, что служит смерти" [434, с. 43]. Для некрофила эти понятия оказываются перевернутыми. Фантастическая условность позволяет писателю вскрыть гнездящуюся в подкорке садонекрофила жажду убивать, упиваясь видом смерти. Воображаемое, составляющее тайное желание, Вик. Ерофеев рисует как реальное. Будто изобретая новый вид спорта, увлеченно, азартно и весело дают герои "Трех свиданий" своей машиной идущих по улице людей.

"Я включил вторую передачу, и мы понеслись с ревом. Первым угодил под колеса воскресного вида солидный мужчина, в очках и каракуле, необычайно достойный тип, затем мы ударили по влюбленной паре, и они разлетелись в разные стороны, чтобы скоро слететься уже навсегда, дальше у всех у них наступила заминка, они куда-то побежали, но не туда — и нам было легко их сбивать: бабушек, дедушек, теток и дядек.

Они прижимались к витринам, и мы давили их кучей у витрин, они бежали к деревьям, и мы настигали их там, упавших, запутавшихся в полах темных скверных пальто. Особенно весело было играть с юнцами, я вдруг почувствовал, что сам молодею" (с. 152), -

как о чудеснейшем мгновении бытия повествует герой-рассказчик об устроенном "кегельбане", где людям предназначена роль сбиваемых кеглей. И собственная жизнь — опротивевшая, бессмысленная — не имеет для него никакой ценности. Им движет инстинкт смерти, побуждая примерять на себя имидж великого самоубийцы — Маяковского, с которым герою лестно самоотожествиться как с личностью исключительной. Но воспринимается герой как жуткая пародия на Маяковского, хотя, по его собственным представлениям, превосходит поэта, так как лишен малейших иллюзий по поводу мира, в котором живет: "Нет, я не Маяковский! Не верь! Не верь, не бойся, не проси!" (с. 145). Гула-говская заповедь Солженицына утрачивает контекстуальное значение, пародийно переосмысливается, трактуется расширительно как кредо человека, для которого не существует идеалов, каких-либо нравственных принципов.

Уход из жизни садонекрофил сопровождает воскрешением древнего обряда жертвоприношения. Он режиссирует кровавое зрелище, в финале которого должен быть растерзан сам. Наслаждение, получаемое им от игры, ставка в которой человеческие жизни, сродни

сексуальному сладострастию, подготавливающему оргазм — переход в "четвертое измерение — измерение смерти" (с. 148).

Садизм и некрофилия становятся у Вик. Ерофеева средством остранения и абсурдизации, дают возможность выявить коренящиеся в коллективном бессознательном разрушительные силы, показать степень деградации общества, в котором утвердился этика зла. Как и в "Девушке и смерти", романтический взгляд на человека оказывается откорректированным в рассказе "психопатологическим". Но сама патологичность явственнее обнаруживает себя на фоне идеального. Вот эта двойственность идеального/патологического, выявляющая относительность истины, которую несет каждая из концепций в отдельности, чрезвычайно важна для понимания авторской позиции. Если бы Вик. Ерофеев стремился просто-напросто доказать, что человек — чудовище, он вполне обошелся бы без плана идеального, без цитации классики. Но в том-то и дело, что писателя отвращает любая односторонность — и "человекобожеская", и "чело-векодьявольская" (не забудем, что откровения ерофеевского героя-рассказчика воссоздаются с использованием пастиша). Выработке ами-фологизированного, диалектического, многозначного взгляда на человека, учитывающего открытия постфрейдизма, их трансформацию пост-структуралистами, и способствуют рассказы Вик. Ерофеева.

"... Мы с нашей душой стоим, очевидно, посередине между мощными воздействиями изнутри и снаружи и каким-то образом должны воздавать дань тому и другому", — пишет Юнг [488, с. 311]. Вик. Ерофеев "материализует" невидимый очаг агрессии и насилия, ставит современного человека лицом к лицу с его бессознательным. "Переоценка человека опасна для человечества, для самой жизни на земле", — предупреждает писатель [140, с.444].

Как видно из произведений Вик. Ерофеева, в постмодернизме — свой тип правдоподобия. Посредством гиперреальных объектов-симулякров извлекается корень из бесконечного уравнения культуры, осуществляется шизоанализ, осмысливаются важнейшие проблемы человеческого существования.

Сосредоточенность на самом человеке (феномене человека) отличает Вик. Ерофеева от другого "шизоаналитика" — В.Сорокина, исследующего либидо исторического процесса непосредственно.

Шизоанализ Владимира Сорокина

Сорокин Владимир Георгиевич (р. 1955) — прозаик, драматург, художник-график. Профессиональную творческую деятельность начинает в середине 70-х гг. как представитель московского художественного и литературного андерграунда. Усваивает и в духе шизоанализа преобразует приемы соц-арто, которые переносит в прозу, а затем и в драматургию. Подвергает деконструкции основные жанры и стили советской литературы, эстетику социалистического реализма; соединяет язык литературы социалистического реализма с языком "физиологического" натурализма, сюрреализма, абсурда, добываясь впечатления шока; дискредитирует официальную культуру как источник идиотизации общества, выявляет маскируемое нормативными требованиями коллективное бессознательное. Данная тенденция находит выражение в рассказах писателя 70—80-х гг. (рус. изд. — "Сборник рассказов", 1992; "Видимость нас", 1993), поэме в прозе "Месяц в

Дахау" (опубл. в Германии, США, рус. изд. 1994), пьесах "Пельмени" (рус. изд. 1989), "Русская бабушка" (рус. изд. 1995), а также в романах "Норма" (1984, рус. изд. 1994), "Тридцатая любовь Марины" (1984, 1-е изд. — Париж, 1987, рус. изд. 1995), "Сердца четырех" (1994). В книге "Роман" (1994) Сорокин аналогичным образом деконструирует стиливые коды русской классической литературы, ставшие штампами благодаря "копиистскому" их использованию писателями-эпигонами, вскрывает разрушительный потенциал национального архетипа. Цитационное многоязычие определяет своеобразие романа Сорокина "Очередь" (1983; опубл. в 10 странах; рус. изд. 1992). В пьесе "Дисморфомания" (рус. изд. 1990) писатель развивает традиции миноритарного театра.

Первоначальную известность и признание Сорокин получает за границей. В годы гласности начинает издаваться на родине, где также осуществлена постановка его пьесы "Пельмени". Тексты Сорокина исполнены в спектакле "Клаустрофобия" Л. Додина.

Размышляет об искусстве писатель в статье "Через "второе небо" (1994).

Наряду с использованием авторской и персонажной маски пост-модернисты обращаются как бы к объективированному, но абсолютно безличностному типу письма, лишь имитирующему код авторского повествования, а на самом деле демонстрирующему явление "смерти автора". Данный тип письма избирает Владимир Сорокин*.

Произведения Сорокина проникнуты отвращением ко всему в культуре, на чем лежит печать "советскости", олицетворяющей для

* С.И.Левшин **утверждает**, что произведения В.Сорокина написаны А.Курносковым.

261

него тоталитаризм, власть мнимостей, эстетический идиотизм. И в то же время какая-то неведомая сила влечет писателя "заглянуть в бездну", эстетически "переварить", "снять" этот социокультурный феномен, Соц-арт показал Сорокину, как можно обратить язык официальной культуры против нее же, и писатель предпринял эксперимент по его деконструкции, подвергая соцреалистический кич шизоанализу, — не только для расчета с официальной культурой, но и для выявления либидо исторического процесса советской эпохи.

"... Наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать", — сказал художник в одном из интервью [409, с. 119]. Вживание в эту эстетику неотделимо у него от дистанционно-отстраненного к ней отношения и "взрывания" ее посредством абсурдизации и шизоизации. Именно такой подход используется для создания **образа** официальной советской словесности как грандиозного государственного кича.

Сорокин обнаружил виртуозный дар имитации языка литературы социалистического реализма/лже-соцреализма, ее основных жанрово-стилевых пластов. Чаще всего это "ничьи", не отмеченные печатью авторской индивидуальности, как бы типовые стили "производственной прозы", "деревенской прозы", "военной прозы" и т. п. со всеми сопутствующими им атрибутами.

Сорокинские цитации почти обязательно вызывают впечатление очень знакомого, может быть, уже читанного, да забытого. Они отнюдь не пародийны, воспроизводятся как бы на "полном серьезе". Однако, создав определенную иллюзию соцреалистической текстовой реальности, художник стремится к ее остранению посредством резкой, амотивированной смены стилового кода на контрастно противоположный, представляя ничем между собой не связанные фрагменты текста как единое абсурдистское целое; может, как пишет Константин Кедров, вломиться в дикий абсурд, переходящий в сюр, и завершить произведение каким-либо шоковым натуралистическим эпизодом. Повышенное внимание писатель уделяет чудовищному, кощунственному, грубо-физиологическому, предельно отталкивающему, выводя на поверхность скрытое в глубинах бессознательного.

"Проза Сорокина, — отмечает Д. Гиллеспи, — характеризуется абсурдом, жестокостью, концентрацией разного рода сексуальных, аномально-фекальных и просто гротескно-ошарашивающих подробностей" [92, с. 74], воссоздаваемых на языке натурализма с использованием мата, который предстает как равноправный с языком социалистического реализма/лже-соцреализма (как бы ничем от него не отличающийся). "Соцреалистическая" текстовая реальность, таким образом, уравнивается с некой шизоидной реальностью. Осуще-

262

ствляется деэстетизация мнимозстетического, десимволизация мира фантомов, обнажается энтропийный пласт коллективного бессознательного. Алогизм, абсурдизм, шокотерапия — средства "встряхания" читателя, разрывающие в его сознании привычные связи. На значимость для Сорокина традиции абсурдизма обратил внимание Зиновий Зиник, зафиксировавший также в его творчестве феномен "смерти автора".

Интерпретация Зиновия Зиника*

Сорокин, как ни странно, продолжает давнюю традицию русского абсурдизма, представленную прежде всего обэриутами, которые противопоставляли дореволюционные клише новоречи молодого пролетарского государства. Изгнанный из официальной литературы, абсурд как литературное течение продолжал жить в русской литературе.

Сорокин отличается от обэриутов своим отношением к читателю. Его предшественники все-таки оставались идеалистами-интеллектуалами, воспитателями масс. Подмигивая и подталкивая читателя, они старались незаметно внушить ему надежду на политические перемены. В прозе Сорокина это отношение к читателю начисто отсутствует.

Автор не вмешивается в существующий порядок вещей, но его сочувствие и участие чувствуется в той тщательности, с которой он регистрирует все особенности речи персонажей, невежественных, беспомощных, потерявших надежду, претенциозных, униженных и оскорбленных. Аполитичность авторского отношения к своим персонажам нетипична для русских авторов. Гоголевские чудовища в десять раз отвратительнее, но за

их уродливыми образами мы различаем тень самого Гоголя, закрывающего лицо дрожащими руками от отчаяния и сочувствия. В прозе Сорокина именно читатель, а не автор впадает в отчаяние, ужасается, страдает от жалости.

Соединение абсурда с социалистическим реализмом, шоковый характер осуществляемой деконструкции побуждают говорить об "истерике стиля"/"гниении стиля" у Сорокина (с разнополюсными оценками этой особенности).

Интерпретация Льва Рубинштейна**

Когда-то, на рубеже 70—80-х, одним из любимых наших занятий было коллективное смотрение телевизора с обширным комментарием-

* См.: *Зиник З.* [О В. Сорокине] // Сорокин В. Сборник рассказов. — М.: РУССЛИТ, 1992.

** См.: *Рубинштейн Л.* [Предисловие к пьесе В. Сорокина "Пельмени"] // Искусство кино. 1990. № 6.

263

ванием происходящего. Так, например, следя за программой "Время", мы мечтали, чтобы кто-либо из Дикторов (желательно Дама в белой блузке) неожиданно начал страшно материться с экрана. Нам казалось, что это было бы не только разрешением, но и оправданием этого суперафициального, стерилизованного телерадиостыля. В этом виделся и слышался некий катарсис. Это ощущение вдохновляло многих из нас. Сорокин же, как мне кажется, на нем построил всю свою поэтику. Все его сочинения — разнообразие тематически и жанрово — построены, в сущности, на одном приеме. Я бы этот прием обозначил как "истерика стиля". Сорокин не занимается описанием так называемых жизненных ситуаций — язык (главным образом литературный язык), его состояние и движение во времени и есть та единственная (подлинная) драма, занимающая концептуальную литературу, одним из персонажей которой является Соркин. Язык его произведений, ювелирно имитирующий прикидывающуюся живой, хотя давно ставшую "фанерной", советскую словесность, а заодно и весь тотальный мир, стоящий за ней, в какой-то момент (этот момент можно считать кульминацией каждого произведения) как бы сходит с ума и начинает вести себя неадекватно, что на самом деле является адекватностью иного порядка. Она настолько же беззаконна, как и закономерна.

Интерпретация Дмитрия Лекуха*

Кто-то назвал то, что делает Сорокин, "гниением стиля". Если исходить из того, что стиль — это человек, то "казус Сорокина" — по аналогии — можно определить как "гниение стиля — гниение человека". В отличие от "нового андерграунда" Сорокин играет всерьез. На кон он поставил самого себя. И, естественно, проиграл. Наивная попытка обыграть метаидеологию большевизма, к тому же на ее поле. Не помогает этому и описание самых омерзительных проявлений материи. Гной, кал, сперма, моча, менструальные выделения — вот фактически обязательная атрибутика прозы Сорокина. Причем образы выстраиваются настолько мастерски, что по отношению к тексту испытываешь едва ли не физиологическое отвращение. Но подобные чувства могут проявиться у читателя только в одном случае — если сам автор при написании испытывал нечто подобное. Диагноз напрашивается уникальный. Сорокин сам ненавидит того, кого он из себя сделал. Тривиальным мазохизмом этого не объяснишь. Вместо того чтобы дистанцироваться от текста, как требуют каноны постмодернизма, Сорокин в него погружается. Погружение в "соцреалистический текст" не могло привести к созданию чего-либо большего, чем то, во что Сорокин погружался. Ибо нельзя быть больше чего-то, находясь внутри.

* См.: *Лекух Д.* Владимир Сорокин, как побочный сын социалистического реализма // Стрелец. 1993. № 1(71).

264

Как и все мы, Сорокин — производное единой метасистемы, которую с известной долей натяжки можно определить как "квазибольшевистскую". Отличительная черта данной системы — замкнутость, закрытость. И не столько от тлетворного влияния Запада, сколько от Неба. Преодолеть подобный "тоталитаризм" можно было единственным способом — преодолев самого себя. Но даже самые искренние Ланселоты всегда предпочитали сражаться с "внешними" Драконами. Как следствие: результат поиска — нулевой. Новое качество не получено. Гора родила мышку. И мышка тут же попала в подстроенную "горой" метафизическую "мышеловку".

Интерпретация Петра Вайля*

Сорокин так естественно отождествляется с разными не просто стилистическими манерами, но и с типами сознания, что самого автора как такового не остается вовсе. То есть автор растворяется в приеме. Метод в принципе тупиковый, как любое упование на прием. Однако достижения Сорокина не в схеме, а в виртуозном ее воплощении на бумаге. Его писания несводимы поэтому к соц-арту, хотя материалом служит, как правило, советская культура. Тут всё куда серьезнее и — даже! — страшнее. За исключением платоновского "Котлована", не написано ничего более жуткого, яркого и убедительного о разрушении русской деревни, чем сорокинский "Падёж". При этом ясно — в контексте книги, — что сюжет о коллективизации призван демонстрировать блестящие технические возможности автора, овладевшего и такой стилистикой наряду с прочими. Но читательское сердце останавливается от

жалости и боли перед этими строками, сконструированными холодным расчетом мастера-виртуоза.

Сочинения Сорокина — словно попытка подрыва самой идеи творческого процесса и участия в нем, скажем так, души. Он не боится признаться в том, что все страсти, страдания и смерти его героев — всего лишь "буквы на бумаге", и доказывает тезис своими произведениями. Возможные покушения на традиции и святыни — лишь следствие главного святотатства: разрушение нашего собственного образа в наших собственных глазах. Если все лишь "буквы на бумаге", то чего мы стоим? Звучим ли мы гордо, если так волнуемся от бумажных слез и целлулоидной крови?

Сменился всемирный стиль, и не понимать этого, не владеть новым языком значит: в искусстве — принести в жертву свое искусство, в жизни — принести в жертву чужие жизни. Из Сорокина охотно вычи-

* См.: *Вайль П.* Консерватор Сорокин в конце века // Лит. газ. 1995. 1 февр №5.

265

тывают пафос разрушения, тогда как он по преимуществу — собиратель и хранитель. Чего? Да все тех же стилистических — внеидеологических! — штампов и клише, несущих уверенность и покой. Они обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ. При ближайшем непредвзятом рассмотрении Владимир Сорокин оказывается убежденным и последовательным консерватором.

Интерпретация Бахыта Кенжеева*

Сорокин — писатель, несомненно, артистичный, с непревзойденным талантом имитатора. Этот талант дает ему возможность практически безошибочно подражать целой гамме стилей. Однако сколько ни распевай эстрадный артист разными голосами, от Лещенко до Тома Уэйтса, место его в истории культуры останется скромным. Имитация превращается в явление искусства лишь в том случае, если несет в себе момент остранения. Простейший пример — пародия во всех ее разновидностях. Будь у Сорокина побольше чувство юмора, из него, вероятно, получился бы пародист гениальный. Но здесь писателю повезло не слишком — если раньше его рассказы были по крайней мере забавны, то дальнейшее творчество отличается серьезностью, нередко граничащей с унылой добросовестностью. Свои имитации Сорокин оживляет другими способами, создавая для них необходимый **иной контекст**. Чаще всего Сорокин использует один и тот же прием: первая половина (или вступление) в духе Бабаевского, вторая же сдвинута в область абсурдного. Иногда стиль сохраняется, а абсурдны только действия героев, порою стиль сменяется шизофреническим бредом. Имитация и абсурд в этих рассказах только усиливают друг друга.

Зачем же нужен Сорокину социалистический реализм, его любимая отправная точка? Осмелюсь предположить, что без первой части — без кондового советского стиля — рассказы его были бы скучноваты. На экзистенциальную высоту он поднимается редко. Его литературная сила зависит от внутреннего спора с упомянутым стилем, т. е., в сущности, с самой советской цивилизацией. Означенная цивилизация насоружала повсюду идиологов, капищ, приказала населению молиться на них. Тонны разоблачительной литературы не произведут такого художественного эффекта, как игра с этой культурой, привлекательная прежде всего за счет своей опасности... Вот почему глубинная привлекательность рассказов Сорокина состоит прежде всего в их антисоветском пафосе. Жаль, что роман "Норма", написанный на закате

* См.: Кенжеев Б. Антисоветчик Владимир Сорокин // Знамя. 1995. № 4.

266

советской власти, не был немедленно опубликован. Он вызвал бы не меньший фурор, чем "Зияющие высоты" Александра Зиновьева. Метафора, на которой построена "Норма", тоже основана на любимом приеме Сорокина — сочетании имитации соцреализма с абсурдом. Как всегда, страшенькой выхолощенностью пронизан основной текст, в котором практически ничего не происходит; основная его задача — сообщить нам ощущение безысходной пустоты, исходящей от жизни. Однако и здесь спор российского концептуализма с установившейся культурой основан на цитатах из советской цивилизации. В этом его сила и слабость. Магия этих цитат зависит от существования их источника, на худой конец — живой памяти о нем. Вот почему рядовой иностранный читатель (к которому можно смело причислить нынешних двадцатилетних россиян) скорее всего просто не поймет пафоса "Нормы".

Безусловно, каждый вправе иметь собственный взгляд на вещи, но самоочевидно: погружаясь в реальность соцреализма/лже-соцреализма, Сорокин трансформирует ее в шизореальность и таким образом выныривает из нее, отстраняется, дает свой вариант постмодернистского ши-зоискусства. Все его книги — по ту сторону принципа реальности*. "Глубина" подавляет у Сорокина "высоту", обволакивает ее собой; обнажаются господствующие в обществе либидозные пульсации, опасные для жизни. Через Сорокина говорит инстинкт самосохранения социума, корректирующий ложные данные сознания, утвердившиеся в качестве общеобязательных. Олицетворением (выразителем) этого ложного сознания является у писателя официальная словесность.

Александр Генис пишет: "... последовательно до педантизма и изобретательно до отвращения Сорокин разоблачает ложные обозначаемые, демонстрируя метафизическую пустоту, оставшуюся на месте распавшегося знака. <...> Проследив за истощением и исчезновением метафизического обоснования

советской жизни, Сорокин оставляет читателя наедине со столь невыносимой смысловой пустотой, что выжить в ней уже не представляется возможным" [88, с. 191].

Официальная словесность выглядит у Сорокина как грубый муляж подлинного искусства. Тем самым — опосредованно — выявляется роль породившей ее системы как "убийцы языка" (Т. Рассказова), убийцы литературы, убийцы всего **живого**, активатора разрушительно-танатоидальных устремлений, дремлющих в коллективном бессознательном.

* См. у Юнга: "Бессознательное состоит из процессов природы, лежащих по ту сторону человеческого личного" [488, с.308].

267

I Важнейшие особенности шизоанализа Сорокина преломляет его роман "Норма" (1979-1984).

С самого начала писатель акцентирует то обстоятельство, что перед нами — не жизнь, а **книга**, попавшая в КГБ и как бы параллельно с читателем читаемая экспертом, призванным дать заключение о ее крамольности. С этой целью Сорокин прибегает к коду "текста в тексте", подчеркнуто отграничивая друг от друга два пласта романной реальности — художественное обрамление и основной текст, отношения между которыми аналогичны оппозиции "жизнь/искусство". Тем самым Сорокин настраивает читателя на восприятие всего, что тот прочитает, как **художественного текста***, дает понять, что его интересует сфера эстетики. И действительно, "главный герой" произведения — советская литература, основные жанровые и стилевые коды которой воссозданы в "Норме", так что возникает своеобразная антология ее характерных образцов. Роман включает в себя и прозу, и стихи, а внутри родов и видов литературы — множество самых разнообразных жанрово-стилевых вариаций.

Пространство-время "Нормы" "разбито на автономные хронотопы, каждый из которых воспроизводит определенный культурный код" [268, с. 10]. Произведение состоит из восьми частей, каждая часть имеет самостоятельный характер, но вместе с тем ощутимо некое их внутреннее единство. Оно крепится общим принципом авторского "самоустранения", самоотчуждения — использования языка и типовых моделей официальной литературы в качестве симулякров, отсылающих к кичу, псевдовещи. Каждая из частей раскрывает общую сверхидею: непригодности к употреблению, "фекальности" той духовной и идеологической пищи, которой — через литературу — пичкает народ тоталитаризм. Посредством шизоанализа выявляется лживость и неполноценность официальной культуры, присущий ей комплекс кастрации.

На протяжении всего романа Сорокин ведет искусную игру с культурными знаками и кодами. В I части имитируется код бытовой и производственной, в III — исповедальной, почвеннической, социальной прозы, в IV — лирической, гражданской, медитативной поэзии, в

* В связи с этим хочется привести суждение Вячеслава Курицына: "Тексты Сорокина интересны не тем, что они литература, а тем, что они являют собой сам феномен литературности. Посвящены они возможности высказывания. Это попытка письма, расположенного по ту сторону представлений о том, как письмо должно функционировать в обществе. Вычленение собственно дискурсивности, вычленение той непрерывности и тотальности, что лежит в основе всякого говорения. Постмодернист не побеждает эту тотальность — он овнешняет тотальную онтологию и пытается ввести в нее рефлексивный слой. В этом смысле Сорокин скорее — постчеловек или трансчеловек. Он дает читателю шанс спастись в чистое чтение, никак не связанное ни семантическими привычками, ни социализацией, ни всем вообще внеположенным.

В России нет традиции восприятия литературы как телесного опыта. Читая Сорокина, ощущаешь Тело Текста" [245].

268

VII — патриотической лирики и советской массовой песни. В V части в абсурдистском духе используются матрицы эпистолярного жанра, в VII — стенограммы обвинительной речи. Задействовано множество культурных знаков, манифестирующих о своей принадлежности к идейно-эстетическому пространству советской литературы.

Ключевое понятие книги, зафиксированное в ее названии и так или иначе обыгрываемое во всех частях, — **норма** — символизирует шизофренический абсурд как норму советского образа жизни, что — вопреки лелеемым намерениям — выявляет официальное искусство. Сорокин создает новый культурный знак, в котором семантика слова "норма" перекодирована на противоположную и проясняется в контексте романа.

В I части произведения возникает гротескно-фантастический образ нормы — пищевого брикета из кала, обязательного для ежедневного употребления. Писатель воспроизводит серию эпизодов из жизни советского общества — как они могли бы быть изображены в канонах эстетики социалистического реализма, — но в каждый из них включает и описание поедания нормы: то брезгливо, насилуя себя и едва удерживая рвоту, то автоматически, кажется, и не замечая аномальности происходящего, то пытаюсь нейтрализовать гадливость водкой или сладостями. Использование моделей бытовой и производственной прозы позволяет и абсурдное, противоестественное представить как привычное, само собой разумеющееся, чего избежать невозможно. Этой же цели служит и многократный повтор одной и той же сюжетной коллизии, напоминающей тему с вариациями и фиксирующей типичность изображаемого.

«Естественно, что читатель тут же прибегает к неизбежному в рамках советской метафизики аллегорическому уравнению: если обозначающее — испражнения, а обозначаемое — условно говоря, советская власть, то содержание текста — общеизвестная скатологи-ческая метафора: "чтобы тут выжить, нужно дерьма нажратся"» [88, с. 190]. На буквальную реализацию этой метафоры и основана I часть романа, чтение которой способно привести в действие рвотный рефлекс. По-видимому, Сорокин не видит другой возможности пробудить адекватную реакцию у людей, притерпевшихся ко всему, не пробиваемых ничем. Отвлеченный писатель стремится сделать предельно конкретным, предельно отталкивающим, не дает

возможности перевести дыхание, нанизывает и нанизывает тошнотворные подробности дерьмопоедания, пока читателя не начинает мутить*. Достигаемый им эстетический эффект тождествен нормальной реакции на аномальное. Производное от сорокинских понятий "норма" определение "нормальный" эквивалентно у писателя определению "советский".

* Сходное состояние, кажется, испытывает в процессе работы сам писатель. На вопрос "От чего в литературе вас тошнит?" он отвечает: "Иногда от текста вообще. Особенно, когда пишешь" [409, с. 126].

269

Во II части романа Сорокин вскрывает всевластие пропагандистских идеологических клише в официальной культуре, по-своему использует одну из расхожих ее моделей. По аналогии со словосочетаниями типа "советский народ", "советские люди", "советский человек", "советские ученые", "советские спортсмены", "советские шахматисты", "советские пионеры", "советские школьники", "советские учителя", "советские писатели", "советские аграрники", "советские рабочие", "советские солдаты", "советские патриоты", "советская интеллигенция", "советский театр", "советское кино", "советская педагогика", "советская медицина" и т. д. Сорокин заполняет 23 страницы рядами словосочетаний с определениями "нормальный"*:

"... нормальный отдых нормальные анализы нормальные внуки нормальная пенсия нормальный миокардит нормальные головокружения нормальные шлепанцы нормальный протез нормальные пломбы нормальные выделения нормальное обследование нормальный уролог нормальный проктолог нормальное пальпирование нормальный рецепт нормальная аптека нормальный валидол"*** и т. д.

Сгущенный, многократный, бессмысленный повтор одного и того же слова должен вызвать раздражение, инстинктивное отталкивание, на что и рассчитан текст II части, утрирующий приемы воздействия на человека советской пропаганды. Определением "нормальный" маркируется буквально все, включая совершенно нейтральные, не идеологические понятия. Таким образом раскрывается всепроникающий характер пропаганды, наступающей советских людей повсюду, выявляется тотальная заидеологизированность их жизни.

Обнажая лживость и глупость пропагандистских лозунгов, оперирующих системой подделок (по Делезу), писатель, во-первых, вводит как равноправные взаимоисключающие друг друга словосочетания

* У Сорокина есть предшественник в лице Александра Зиновьева — автора романа "Зияющие высоты" (1974), у которого эквивалентом понятия "советский" служит окказионализм "ибанский" (по названию города Ибанск — гротескного образа СССР). Но словосочетания типа "ибанское руководство", "ибанский мыслитель", "ибанский писатель", "ибанский изм" разбросаны у Зиновьева по всей книге, а не сконцентрированы в плотных рядах столбцов в одном месте, как у Сорокина, и не так бьют по глазам.

** *Сорокин В.* Норма. - М.: OBSCURI VIRI и изд-во Три кита", 1994. С. 95-96. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

270

("нормальная чистота"/"нормальная грязь"), во-вторых, соединяет в словосочетании слова по принципу оксюморона ("нормальное ханжество", "нормальная кома", "нормальная перхоть"), в-третьих, помещает в один ряд словосочетания с нормативной и ненормативной лексикой ("нормальные выборы"/"нормальный пердеж"). Простой перечень произвольно избранных понятий, входящих в словосочетания, расположенные столбиком на пустом пространстве листа, как бы в обнаженном виде демонстрирует разрушение всех норм, обеспечивающих смысловую наполненность высказывания. Таким образом выявляется антикультурный дискурс советской пропаганды.

III часть романа полемически направлена против литературных образцов, связь которых с официальной культурой гораздо менее очевидна. Имеется в виду тот пласт советской литературы, создатели которого хотя и не были проводниками господствующей идеологии, но умудрялись обходить в своих произведениях какие бы то ни было упоминания о репрессивной природе тоталитарного государства, умещались в рамках дозволенного. В качестве примера Сорокин избирает исповедальную прозу писателей почвеннической ориентации, воспроизводит накопленные ею клише: тематические, сюжетно-композиционные и т. д. При этом автор "Нормы" создает как бы универсальную модель-симулякр почвеннической прозы 50—80-х гг. с характерными для нее идеями, мотивами, образами. Сорокин имитирует код поэтизации истоков, малой родины, деревенского детства, поисков генеалогических и исторических корней, приобщения к неославянофильской традиции, обретения поистине мистической связи с родной землей — все то, что стало общим местом в подавляющем большинстве произведений этого типа и выражается на таком же общем для многих языке. Часто это эпигонское подражание Тургеневу, Чехову, Бунину, стиль каждого из которых — как бы в уже использованном эпигонами виде — копирует Сорокин. В его рассказе-имитации присутствуют и ностальгическое настроение, и эстетизированный сельско-усадебный дворянско-интеллигентский быт, и узнаваемый среднерусский пейзаж, и высокоумные интеллигентские разговоры о России и Боге... Лейтмотив рассказа-имитации — обретение современным интеллигентом, прикоснувшимся к первоисточкам национального бытия и воспринявшим идеологию почвенничества, руководящей идеи и духовной опоры в жизни. На протяжении всего произведения, повествование в котором и осуществляется якобы от лица такого ощутившего почву под ногами интеллигента, Сорокин абсолютно серьезен, никак не выявляет авторского отношения к описываемому, за исключением одной реплики, как бы произвольно вырвавшейся у писателя и по оплошности оставшейся в тексте. В эстетизированное, лирически окрашенное описание дерева в саду совершенно неожиданно вторгается мат:

"Антон вошел под крону и погладил ствол яблоны.

Кора была шершавой, грубой, глубокие трещины рассекали ее и в них светилась молодая кожа старого, как жизнь, дерева. Как крепко оно держалось за землю! Как широко и просторно росли ветви! Сколько свободы, уверенности, силы было в их размахе! Каким спокойствием веяло, ой блядь, не могу, как плавно плыли над

ним облака!" (с. 107).

271

В пристойно-высокопарном стилевом обрамлении реплика с матом выглядит инородным телом, но именно она позволяет отграничить "подлинную реальность" (не кичевую реальность) от псевдореальности основного текста. Насколько важна эта реплика, становится ясно из иронического диалога-"комментария", где она — единственная из всего рассказа-имитации — повторяется еще раз. Сорокин, несомненно, хочет обратить на нее особое внимание, ибо в ней выявлено истинное отношение художника к моделируемым литературным образцам:

- ... Ну ничего, нормальный рассказ.
- Нормальный?
- Ага. Понравился.
- Ну, я рад..
- Только вот это, я не пойму..
- Что?
- Ну там в середине мат был какой-то...
- Аааа...
- Там что-то, блядь не могу и так далее. Не понятно.
- Ну это просто я случайно. Вырвалось.
- Как?
- Ну так... Знаешь, разные там хлопоты, денег нет, жена, дети...
- Аааа..." (с. 121)

Во-первых, введением "комментария" Сорокин разрушает иллюзию, что перед нами "кусочек жизни", напоминает, что мы имеем дело с текстом, который можно сконструировать и изменить тем или иным образом ("Это я наверно вычеркну", с. 122). Во-вторых, писатель дает понять, что воссозданная в рассказе кичевая реальность не имеет ничего общего с подлинной жизнью и подлинными переживаниями современного человека. Нет уже ни того языка, ни того быта, ни тех обстоятельств, которые породили произведения классиков, и незачем плодить "красивую" ложь. Рассказ его автор оценивает как "нормальный", т. е. принадлежащий к культурному полю официального искусства и отличающийся от чисто пропагандистской литературной продукции лишь типом задействованных в нем мнимостей.

Новопочвеннической идиллии писатель противопоставляет некро-фильско-абсурдистский лубок. Второй рассказ III части — "Падёж" — переносит читателей примерно в те же времена, которые так поэтично описаны в воспоминаниях героя первого рассказа о сельском детстве и юности, но это совершенно иная литературная реальность — жуткая и безысходная.

Сорокин использует одну из матриц литературы лже-соцреализма, сохраняя присущие ей примитивизм, схематичность, супер-идеологизированность, однако подвергает стилевые клише шизоизации и абсурдизации, наращивает их по принципу градации, создавая атмосферу подлинного ужаса. Под напором "шизы" и абсурда избранная матрица как бы трескается по швам, и сквозь фантомы лже-соцреализма проступает страшная и трагическая реальность некро-

272

реализма. Чудовищное, не вмещающееся в границы сознания описывается стертым, казенным языком литературного официоза как нечто естественное, необходимое. Таким образом вскрывается обезчелоченность тоталитарного искусства, выявляется истинное наполнение таких его идеологических постулатов, как "руководящая роль партии в советском обществе", "единство партии и народа", "утверждение социалистического гуманизма" и др.

Трафаретная коллизия прозы о деревне — проезд начальства в колхоз — перерастает у Сорокина в абсурдистско-фантастическую картину дикого произвола, шизофренического безумия, восторжествовавшей некрофилии, имеющую обобщающий характер и представляющую собой художественный эквивалент взаимоотношений власти и народа при тоталитаризме.

Руководители-коммунисты даны в рассказе как маньяки-некро-филы, осуществляющие тактику выжженной земли. Это метафорическое определение получает у Сорокина буквальную реализацию: инспекторы из района в наизидание нерадивым поджигают правление, мехмастерскую, амбар, ферму, превращают в живой факел председателя колхоза. Художественная условность позволяет как бы воочию увидеть наглое самодурство, беспредельный цинизм, некрофильский энтузиазм тоталитарной власти, а главное — обнажить настоящую вакханалию деструктивных сил коллективного бессознательного, активированных всемогущей идеологией: внутреннее Сорокин делает внешним.

Буквальная же реализация выражения "подохнуть как скотина" приводит к появлению жуткого описания захудалой колхозной фермы, где место животных в клетях занимают люди, вернее — их разлагающиеся трупы. "Ферма" Сорокина соединяет в себе черты животноводческого хозяйства и концлагеря и воспринимается как метафора ГУЛАГа. Заключение здесь находится на положении скота, мрущего от бескормицы, запущенности, да и называется рассказ "Падёж", ибо именно так, используя терминологию зоотехники, квалифицирует смерть несчастных узников администрация. "Ферма" Сорокина побуждает вспомнить о "Ферме животных" Джорджа Оруэлла, где дана модель тоталитарного общества. Но у русского писателя все гораздо мрачнее и страшнее. Не животные очеловечиваются, а люди помещаются в обстоятельства, невыносимые и для животных, да и не живые это люди, а мертвецы, "падаль", обглоданная крысами, обсиженная мухами, кишашая червями. Такова "продукция" "фермы"- ГУЛАГа в тоталитарном "колхозе"-государстве. Она производит смерть. Абсурдизация, многократный повтор однотипных положений призваны разрушить механизм привыкания к чудовищному, освежить реактивную способность чувств,

обострить восприимчивость.

Сорокин густо насыщает повествование жуткими и отталкивающими натуралистическими подробностями, "проявляющими" неистов-

273

ство иррационального, вышедшего из-под контроля сознания, несущего с собой энтропию. Эффект, достигаемый писателем, описан в "комментарии" к рассказу:

"— Страшный он, злой какой-то. Суровый. От него как-то это..

- Что?

— Не по себе. Очень муторно как-то. Всего выворачивает..." (с. 146).

Гипнотическое притяжение/отталкивание — достаточно характерная реакция на прозу Сорокина, переполненную описанием шизоидного, патологического, противоестественного, монструозного, натуралистического, которую она (проза) и провоцирует.

Сплав поэтики лже-соцреализма с поэтикой некрореализма и абсурда чрезвычайно точно передает сам дух и стиль жизни советского общества эпохи сталинизма (действие датировано 1948 г.) и соответственно официальной культуры как составной части системы. Крамольность произведения и для времени его создания подчеркивает появляющийся в "комментарии" совет похоронить рассказ, закопать его в землю. Крамольность "Падежа" — прежде всего эстетическая, связанная с нарушением литературных табу, использованием новых принципов создания художественной реальности, что подтверждают и последующие главы романа, представляющие собой как бы каталог "нормального" литературного ширпотреба.

IV часть — "Времена года" — состоит из 12 стихотворений, имитирующих в пародийном плане основные типы стилей, разрабатываемых советской поэзией. Примитивные политические агитки в духе Казина:

Апрель! Субботник уж в разгаре.

Металла звон, работы стук.

Сегодня каждый пролетарий,

Не покладая крепких рук,

Трудиться хочет добровольно... (с. 152),

не лишенные искренности есенинско-пастернаковские перепевы:

Август, вновь отмеченный прохладой, • Как печатью — уголок листка. На сухие руки яблонь сада Напоролись грудью облака... (с. 150),

мастеровитые претенциозные стилизации восточной поэзии:

Ноябрь. Алмазных сутр Слов не собрать. Суффийских притч Не высказать. Даосских снов Не перетолковать... (с. 159)

и другие используемые Сорокиным стиливые модели имеют одну общую особенность: все это — суррогаты поэтического творчества, бо-

274

лее или менее удачные копии уже существующих литературных образцов, выдаваемые за подлинники.

Сорокин обнажает власть эпигонства в советской литературе, прибегает к расштамповыванию штампов. Во-первых, писатель вкладывает в такое "типовое" стихотворение содержание, не только не согласующееся с его ритмом, интонацией, общей стиливой окрашенностью, но и прямо противоречащее ему, что дает эффект остранения. ("Март. И небо. И руки".) Во-вторых, он вводит в текст неуклюжие стиливые обороты — и сознательный непрофессионализм, нарушая инерцию ожидания, побуждает обратить внимание на общую заштампованность текста ("Май сиренью розовой"). В-третьих, Сорокин чередует вполне благонамеренные вещи ("Январь блестит снежком на елках") с произведениями эпатирующего — благодаря использованию мата и натуралистической эротики ("Сентябрь встречали мы в постели") — содержания, уравнивая то и другое как явления мнимозстетические.

В VII части романа художник осуществляет деконструкцию текстов ряда популярных советских поэтов, переделывая стихи в рассказы, разбавляя их прозаическими вставками и комментариями, дополняя, сопрягая с теми реалиями жизни тоталитарного государства, о которых официальная культура умалчивала. Чаще всего это деятельность карательных органов (СМЕРШа, КГБ, МВД) и сопутствующие ей результаты. Лирика, романтика, патетика цитируемых стихотворных фрагментов, попадая в сниженный, прозаизированный контекст, не вызывают ничего, кроме неловкости, "черного" смеха. Контраст между поэзией и прозой еще более заостряет такую черту официального искусства, как лжеидеализация, способствует демифологизации социальных мифов. Например, рассказ "Степные причалы" начинается с возвышенной цитатной риторики строителя Волго-Донского канала. Но прозаический комментарий проясняет, что перед нами заключенный, в устах которого помпезные пропагандистские тирады и неуместны, и невозможны. Пронизывающее произведение ликование, имитирующее общий тон "гражданской поэзии" тоталитарного режима, воспринимается как кощунство.

В рассказе "Письмо" появляется следующее описание глаз девушки, которые "не дают покоя" молодому человеку: "Те же веки. Те же ресницы. Те же ярко-красные пятиконечные звезды, вписанные в зеленоватые круги зрачков" (с. 237). У Сорокина героиня смотрит на все сквозь призму господствующей в обществе идеологии, которую символизируют красные звезды; это и смешит, и пугает.

Нередко Сорокин выявляет фальшь стихотворного текста, давая совершенно не соответствующую его пафосу развязку на грани абсурда. В некоторых случаях бна несет оттенок некрофилии и даже некрофагии. Так, герои-смершевцы из рассказа "Искушение", отбарабанив ура-патриотические лозунги, с аппетитом поедают похлебку из человечины. Абсурдно-невозможное оказывается художественно

275

оправданным, поскольку Сорокин разворачивает метафору "питаться мертвечиной", характеризующую деятельность СМЕРША, буквально. И в других произведениях писатель "материализует метафоры из хрестоматии советских стихов, лишая ключевые слова переносного, фигурального значения" [88, с. 191].

Буквальная реализация метафоры у Сорокина способна вызвать не только шок, но и комический эффект. Скажем, в рассказе "Зерно" писатель "материализует" строки лубочной агитки, живописуя реальный выход на поля ста народов, ожидающих всходов зерна.

Как и прежде, писатель апробирует в разных вариантах один и тот же прием многократно, и в конце концов количественный показатель переходит в качественный: возникает гротескный **образ** официальной советской литературы как индустрии мифов, грандиозного соцреалистического кича.

В VI части романа Сорокин осуществляет концептуалистские манипуляции со словом "норма", обыгрывая присущую ему полисемию и "фекальный" ореол. Нетрадиционное графическое оформление — размещение на отдельной пустой странице какого-нибудь клише официальной культуры — **визуально** демонстрирует стоящую за каждым из них пустоту, отсутствие означаемой реальности. В VII части с этой же целью Сорокин прибегает к поэтике "заумного" языка футуристов, утрируя ее до предела. Обсуждение очередного номера журнала, подготовленного к печати, описывается в терминах абракадабры:

"— Ну, если говорить в целом, я номером доволен. Хороший, содержательный, проблем много. Оформлен хорошо, что немаловажно. Первый материал — "В кунгеда по обоморо" — мне понравился. В нем просто и убедительно погор могорам дос-часа проборомо Гениамрос Норморок. И, знаете, что меня больше всего порадовало? — Бурцов доверительно повернулся к усталому смотрящему в окно главному редактору, — Рогодтик прос. Именно это. Потому что, товарищи, главное в нашей работе — логшано процук, маринапри и жорогапит бити. К этому родогорав у меня впромир оти енорав ген и кроме этого — зорва..." (с. 247).

От языка обсуждения ничем не отличается язык текстов, — пожалуй, он еще более абсурден:

Юнаприйся вара под рефуюк лесом, Как орсачан виру одала просторе! Жофысапро оба сосновым треесом, Бригада зуюк, зуюк и — гроре! (с. 253)

"Шизофреническая" знаковая система, не несущая никакой информации, не имеющая эстетического значения, эквивалентна, по представлению Сорокина, качеству литературы, которую "потребляет" народ. Финал V части демонстрирует полный распад знаковой системы, при котором "заумный" язык сумасшедшего (он, кстати, ни-

276

чем не отличается от языка литературных критиков из VIII части) переходит в однообразное идиотически-маразматическое повторение буквы "а", символизирующее одичание, утрату дара разумной речи, психическую регрессию.

В "Норме" Сорокин стремится добраться до корней советской метафизики, "испытать пределы ее прочности" [88, с. 191]. От книги веет холодом небытия. Она пугает, как пугает человека все, в чем нет просвета, и одновременно притягивает как явление свободного искусства, противовес нормативности.

И другие произведения Сорокина 70–80-х гг. характеризует намеренная выхолощенность всего живого, чрезвычайно искусно достигаемый эффект мертвенности; в них доминирует аномальное, рвотно-отталкивающее, абсурдное. Таков **внутренний образ** позднесоветской действительности, проступающий в книгах писателя, — жизни, настолько опустошенной, что уже не похожа на жизнь, лишь сохраняет ее видимость. Всей кожей ощущая зловонные миазмы, исходящие от гниющего мертвеца-тоталитаризма, посредством сверхъязыка симулякров Сорокин сумел отстраниться, взглянуть на происходящее не изнутри, а с той высоты обзора, которую давала культура, и раскрыть сам смысл совершающегося в стране.

Но, сколь ни важен данный пласт для понимания творчества Сорокина, под ним скрывается и другой, более глубокий — биокультурный, связанный с действием бессознательного. Представление о нем дает Дмитрий Пригов.

Интерпретация Дмитрия Пригова*

В разные времена искусство полагало основной задачей разрешение различных отношений человека с культурой и хаосом. Упор писателя на каком-либо одном из них не есть отрицание других, но свидетельство (помимо его собственного авторского кредо) о данном моменте истории, о его основном пафосе. Проблема культура/хаос — испытанная проблема творчества Сорокина, и как его предтечу можно рассматривать Чехова. Именно в творчестве Чехова пленка милых, деликатных и трогательных отношений пытается накрыть, затянуть жуткий подкожный хаос, стремящийся вылезть наружу и дыхнуть, смыть своим диким дыханием тонкую, смиренную пленку культуры. Явный интерес в последнее время к чеховской драматургии говорит о несомненном сходстве, определенном совпадении его проблематики с нашей. Но столь же, если не больше, разительно и отличие. Пленка, с которой имеет дело Сорокин, отличается от чеховской не только конкретно-историческими реалиями, но и принципиально — своей интенцией. Она уже не пытается покрыть собою хаос, но приблизилась к человеку и пытается обволочь его, даже больше — пытается

* См.: *Пригов Д.* А им казалось: В Москву! В Москву!: О прозе Сорокина // Сорокин В. Сборник рассказов. - М.: РУССЛИТ, 1992.

277

стать им самим, его образом мышления и чувствования. Приблизившись к человеку, она тем самым приблизила к нему вплотную и хаос. И если Чехов полностью полагает себя в культуре, если есть способ художественного бытования в энергетическом хаосе (Достоевский, "родимый хаос" Тютчева), то Сорокин избирает позицию третьего — наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно

живущих, позицию свободы. В наше время попытки создать некий альтернативный единый способ и язык описания, чтобы накрыть эту действительность, оборачиваются воспроизведением немислимой жесткости доминирующего языка; все неизбежно искривляется по силовым линиям, заданным доминирующим языком, и все новые значения ложатся еще одним слоем на вышеназванную пленку. Апелляция же к неким общим, неясно артикулируемым глубинным пластам человеческого бытия оборачивается простым скольжением по поверхности этой пленки. Поэтому позиция Сорокина является истинно, если не единственно, гуманистической. В этом отличие Сорокина от эпигона, пытающегося воспроизвести ситуацию истины предыдущих времен, в то время как живая кровь современности бьет уже в другом месте.

Что же касается конкретного обличья, выхода на люди, — подобная художественная концепция выявляет в их онтологическом значении такие элементы бытия, как шок, граница, скачок, в отличие от самопроявления живой истины или живой вещи (Достоевский), или пространства жизни и описания (Чехов).

Сквозь советско-абсурдистскую оболочку произведений Сорокина проступает настроение "шока от реальности" конца второго тысячелетия, что является характерной особенностью современной культурноисторической ситуации. Переоценка ценностей включает в себя и осознание крайней хрупкости, непрочности культуры, играющей неэнтропийную роль, в соотношении с энтропийным потенциалом бытия. Легкость, с какой в XX в. человек отбрасывал выработанные за столетия механизмы защиты от хаоса и обнаруживал в себе дикаря, зверя, разрушителя жизни и культуры, выявляется у Сорокина в символике ужасного, кошунственного, омерзительного, противоестественного, монструозного, некрофильского. Писатель как бы выталкивает наружу затаенное в подсознании человечества, экстериоризирует различные проявления инстинкта смерти, имеющего целью уничтожение жизни.

Фрейд выдвинул предположение, что инстинкт смерти заложен в человеке и вообще в живых организмах биологически, как и инстинкт жизни. Учитывая то обстоятельство, что уровень разрушительности у разных индивидов, социальных групп и даже народов различен, Фромм дополнил биологическое истолкование инстинкта смерти социокультурным, обнаружив взаимозависимость уровня разрушитель-

278

ности в индивиде и степени ограничения его экспансивности: "Чем больше проявляется стремление к жизни, чем полнее жизнь реализуется, тем слабее разрушительные тенденции" [435, с. 157], и наоборот. В этом контексте произведения Сорокина можно рассматривать как сигнал о неблагополучии современной культурноисторической ситуации, характеризующейся крайней нестабильностью баланса между Эросом и Танатосом, с легкостью способного сместиться в сторону разрушения, хаосизации, если не полного самоуничтожения человечества. Писатель выявляет либидо социально-исторического процесса, не зависящее от его рационального содержания, и предъявляет результаты своего шизоанализа. Человеческое общество предупреждается о маячащей перед ним угрозе, настраивается на предельную осторожность, раскрепощение, поворот к индивиду.

В концепции М. Серра Эрос и Танатос соотносятся с законами сохранения энергии и энтропии. Маньковская указывает: "Структура психики в его (Серра. — Авт.) концепции сопоставима с серией черных ящиков, между которыми нет информации, вследствие чего возникает иррациональная, бессознательная связь между ними. Бессознательное предстает последним черным ящиком с собственными языком и символикой, нуждающимися в переводе. Трансформатором либидозной энергии и оказывается искусство" [283, с. 180].

Согласно Ю. Кристевой, первичный аффект, определяющий состояние психики индивида, заброшенного в мир объективации и заблудившегося в нем, — страх (страх смерти, страх кастрации и т. д.). Разнообразные фобии, страхи — "метафоры нехватки, замещение которых осуществляется посредством фетишей. Высший фетиш — язык: письмо, искусство вообще — единственный способ если не лечить фобии, то по крайней мере справляться с ними. <...> В литературе фобии не исчезают, но ускользают под язык" [283, с. 77].

В представлении Кристевой, культура «продуцируется субъектом отвращения, говорящим и пишущим со страху, отвлекающимся от ужаса посредством механизма языковой символизации. Наиболее сильная форма подобного отвлечения — языковой бунт, ломка, переделка языка в постмодернистском духе. У его истоков — ужас перед означаемым, спасаясь от которого означаемое не щадит своего панциря — он рассыпается, "десемантизируется", превращаясь в ноты, музыку, "чистое означаемое". Ориентиры этого "нового означаемого" — "новая жизнь" (кровосмешение, автоэротизм, скотоложество) и другая речь — "идиолект"» [283, с. 77] ("жаргон", по Делезу и Гваттари). Подобная литература в силу ее ошарашивающей непривычности может отталкивать, вызывать отвращение. Но ее незаменимая функция, по Кристевой, — «"смягчать" "сверх-Я" путем воображения отвратительного и его отстранения посредством языковой игры, сплавляющей воедино вербальные знаки, сексуальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. Осмеянный ужас порождает

279

комическое — важнейший признак "новой речи". Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным — сугубо субъективным образованием, лишенным объекта. <...> Возвышенное — это дополнение, переполняющее художника и выплескивающееся из него, позволяющее быть одновременно "здесь*" (заброшенным) и "там" — иным, сверкающим, радостным, замороженным» [283, с. 77—78]. Сорокин представляет именно такой тип художника, а его творчество — тот тип искусства, о котором пишет Кристева. Обратимся к его собственным признаниям.

"Мое отношение к бытию, — говорит Сорокин, — вообще, мягко говоря, сдержанное. Я очень хорошо понимаю Хайдеггера, который посвятил много страниц разработке проблемы заброшенности человека в этот

мир форм. Каждое утро, открывая глаза, я испытываю крайнее удивление от того, что втиснут в это тело и опять просыпаюсь в этом мире, которое постепенно перерастает в состояние удрученности. В детстве, когда мы жили в Быкове, под Москвой, отец года в три повел меня на аэродром, и я увидел какие-то ревущие чудовища, они притягивали и ужасали одновременно. И соответствующее отношение к миру качественно не изменилось с годами. Оно не связано конкретно с этим государством, хотя, конечно же, вырасти в таком репрессивном обществе — значило усугубить это состояние. Это проблема психики, и решить ее для меня возможно лишь при помощи письма" [409, с. 123—124].

Ужас перед болью и смертью стимулировал, по-видимому, и несчастный случай, произошедший с Сорокиным в возрасте четырех лет.

Ужас/притяжение как доминанта личного бессознательного Сорокина (где, конечно, немало и других "черных ящиков") во многом и предопределили специфику его письма. Через творчество он стремится преодолеть состояние ужаса/отвращения, из преодоления — извлечь наслаждение. Предельная степень отстраненности от объекта описания, отмеченная Кенжеевым, может быть объяснена и силой отталкивания от ужасного/отвратительного. "Зацикленность" же на всякого рода аномально-протиестественном свидетельствует, как нам кажется, о степени подавленности психики Сорокина в раннем возрасте многочисленным табу. Если наше предположение верно, то значит — в самом себе борется писатель с фобиями, навязанными жизнью, справляясь с ними благодаря творчеству. Амбивалентное соединение в произведениях Сорокина разрешенного, но отталкивающего, а потому шизоизолируемого и абсурдизируемого (представленного кодом соцреализма) и запретного, в основном связанного со сферой физиологии, секса (представленного кодом натурализма, "грязного" реализма, нецензурной лексики), т. е. выбор именно такого языкового материала для творчества, и обусловлено, на наш взгляд, психологическими предпосылками, о которых шла речь.

Воспроизведение шоко-аномального, табуированного не смягчается у писателя пародированием, столь характерным для других пост-

280

модернистов. «Черный» смех Сорокина лишь оттеняет возможность невозможного, непредставимого.

На вопрос, существуют ли для него границы творческой свободы, Сорокин ответил: "Это чисто техническая проблема, а ни в коей мере не нравственная. Все, что связано с текстом, с текстуальностью, достойно быть литературой*" [409, с. 126]. Право писателя на творческую свободу, как она ему открывается, Делез оправдывает "невинностью безумия" (т. е. творчества). Применительно к Сорокину данную проблему рассматривает И. П. Смирнов.

Интерпретация Игоря Смирнова*

Сорокин живописует аномальное, ужасающее: в "Обелиске" — орально-анальный инцест дочери и матери, в "Месяце в Дахау" съедание русским писателем в нацистском лагере еврейского мальчика и т. п. В этом случае мы имеем дело не столько с литературой, сколько с чем-то почти неопределимым, "нелитературным", как сказал М. Рыклин, побуждающим подойти по-новому... к нам самим. Аномальность Сорокина заключена в том, что он невинен. Чувство вины влечет за собой авторефлексия: невинный не ведает авторефлексии. Но что он ведает? Сознает? Голос Другого в себе. "Я" без схизмы — это канал связи с иным, чем человеческое (т. е. виновное): прежде всего с отприродным и потусторонним. Невинное знание не методично, оно не контролирует себя, оно ничего не знает о том, как оно вершится... Невинное знание выступает как созерцание, если имеет дело с природой, и как прозрение (религиозное или философское), будучи нацеленным на запредельное. Невинность редка, реже таланта, обречена быть меньшинством даже среди меньшинств. Бесспорно невинным в русской литературе, поглощенной то покаянием, то обличением пороков, был разве что агнец лингвофоники Хлебников.

В чем растворил свое "я" Сорокин? Другое выбрало его своим резонатором как таковое. Можно назвать это Другое апофатическим. Вина, с которой конфронтирует Другое, т. е. медиальность, не насыщена никакой информацией, ложится на всех, становится антропологической константой. Сорокин имеет дело не с феноменальной, но с ноуменальной виной. Оставаясь инвариантной при многообразных превращениях, вина выступает для него как предмет собирательного гносеологического интереса. Вне пустой медиальности, которую демонстрируют чистые страницы в "Очереди", вина для Сорокина неизбывна. Катарсис Марины ("Тридцатая любовь Марины"), ставшей медиумом медиальных средств в духе Хлебникова/Маклюэна, показан Сорокиным как псевдоочищение героини от ее политико-нравственно-

* См.: *Смирнов И. П.* Оскорбляющая невинность (О прозе Владимира Сорокина и самопознании) // Место печати. 1995. № 7.

281

уголовной провинности перед обществом. Человек долга, вины осмеивается Сорокиным ("Обелиск"). Вина человека у Сорокина — продукт воображения ("Дисморфомания"). Писатель исследует психогенезис Вины вплоть до ее исходной точки: виноват тот, кто превращает свое субъективное в объективное, кто создает себя самоубийственно. Этому исследованию посвящена первая часть "Нормы", изображающая копрофагию, которая здесь вменена в обязанность всем советским гражданам. В авторефлексивности Сорокин видит поедание коллективным телом его собственных отбросов, самонаказание. Эпатирует в конечном счете не что иное, как философичность, не умеющая исключать что-либо из своего познавательного поля.

Медиальность противостоит вине у Сорокина как несказуемость, как изобретение, но не как его использование. Знак значим, саморазрушающ. Сорокинский идеал — семиотика, не загрязненная семантикой. Если невинный авторефлексирует, то бессодержательно.

Интерпретация Смирнова, проясняя одни вопросы, касающиеся психологии и свободы творчества, порождает другие, на которые еще предстоит ответить совместными усилиями психологии, эстетики, литературоведения, культурологии (во всяком случае им еще предстоит попытаться сделать это). Несомненно, однако, факт расширения границ творческой свободы как одной из самых ярких примет постмодернистского искусства, и Сорокин в этом отношении продвинулся дальше всех представителей второй волны русского постмодернизма. Выбрасывая на поверхность то в коллективном бессознательном современного общества, что несет с собой разрушение и распад, порождая механизм отстранения и отталкивания от монструозно-противоестественного, писатель как бы ставит заслон на пути энтропийного потока бытия, способного смести и культуру.

В статье "Второе небо" (1994) Сорокин пишет: "Психология XX века раскрыла перед нами сферу низшей психики как некую бездну, которая в любое мгновение готова поглотить наше "я" — то, что мы называем своей личностью и в чем полагает Бог основание нашего Себе подобия. Шагнуть в бездну легко — но шаг этот означает конец нашей личности и, следовательно, нашего богоподобия, а вместе с тем — возвращение в предысторию" [403, с. 24]. Вся предыстория человека, считает писатель, может быть рассмотрена как история эволюции коллективного бессознательного, из которого человек выбирался к началу собственной истории потом и кровью и которое в ходе длительной эволюции нашей психики все же было подчинено духовному началу. Реальность, с коей сталкивается человек, погружаясь в пучину бессознательного, Сорокин метафорически определяет как "второе небо" (под "первым небом" имеется в виду физическая вселенная, под "третьим" — духовный мир). "Языческая метафизика, —

282

развивает свою мысль писатель, — о "втором небе" говорит как о хаосе, из которого космос был образован действием Разумного Начала — Бога..." [403, с. 25]. Он напоминает об опасности соприкосновения со "вторым небом", активирования монстров бессознательного. Преодолевать двойной плен природного, убежден Сорокин, помогает вхождение в план духовный.

Чудища бессознательного, воспроизводимые посредством языковой символизации, — предупреждение Сорокина о торжестве хаоса в человеческих душах, который, вырвавшись, способен разнести мир.

Хотя в отличие от Вик. Ерофеева Сорокин не пользуется постмодернистской персонажной маской, предпочитая безличностный тип повествования, он наиболее близок именно Вик. Ерофееву вниманием к коллективному бессознательному, выявляющему себя в жутких, патологических, невозможных формах. И того и другого роднит антикаллизм — обращение к "жестким" эстетическим ценностям, сопровождающееся ломкой границ эстетического. Благодаря антикаллизму многие произведения Вик. Ерофеева и Сорокина вызывают эффект отталкивания, заложенный в них писателями. Эффект отталкивания призван задеть за живое и тех, кого уже, кажется, ничем не пробьешь, вызвать реакцию неприятия антиэстетического.

Произведения Вик. Ерофеева и Сорокина оставляют читателя в тягостном, гнетущем настроении, не предполагают катарсиса. В этом сказалося и разочарование в человеке, и чувство безнадежности, владевшее писателями-нонконформистами в "закатные" годы тоталитаризма. "Жуткая" нота, возникшая в русском постмодернизме, подобна крику ужаса, вырвавшемуся из уст литературы. Особенно заметно это при сопоставлении творчества "шизоаналитиков" с творчеством представителей меланхолического постмодернизма — Саши Соколова и М.Берга, обратившихся к культурфилософской проблематике и в своих размышлениях об истории, культуре, прогрессе, судьбах человечества и России также опиравшихся на открытия постфрейдизма и данные шизоанализа.

Русское "deja vu": "Палисандрия" Саши Соколова

Соколов Саша (Александр Всеволодович/ (р. 1943) — прозаик, эссеист, поэт, представитель литературы русского зарубежья. Родился в Оттаве, где отец будущего писателя, формально являясь торговым советником советского посольства, в качестве заместителя руководителя разведывательной группы занимался сбором секретной информации, касающейся производства атомной бомбы в Америке. После провала группы в 1947 г. семья возвращается из Канады в СССР, где попадает в элитарный круг лиц, близких к Кремлю. Саша Соколов рано обнаружил свою чуждость этой среде, системе образования и воспитания в СССР, считался трудным ребенком, осваивал школьную программу из-под палки.

В 12 лет Саша Соколов написал свое первое произведение — приключенческую повесть. Сочинял эпиграммы на учителей, разнообразные пародии.

По окончании школы в 1961 г. будущий писатель некоторое время работал санитаром в морге, препаратором. По настоянию родителей в 1962 г. поступил в Военный институт иностранных языков, о чем скоро пожалел. Воспринимая обстановку в СССР как невыносимую, предпринимает неудачную попытку пересечь туркмено-иранскую границу. Чтобы освободиться от военной службы, симулирует душевную болезнь.

Уйдя из ВИИЯ, Саша Соколов поступает на факультет журналистики МГУ, где учится сначала на дневном, затем на заочном отделении. Ведет образ жизни, близкий образу жизни хиппи. Сближается с молодыми московскими представителями неофициального искусства. В 1965 г. входит в литературную группу СМОГ, прекратившую существование после разгона первой в СССР демонстрации в

защиту прав человека на Пушкинской площади в декабре 1966 г.

Сотрудничество в печати в качестве журналиста не приносит Саше Соколову удовлетворения. На протяжении 1971—1973 гг., из которых два года Саша Соколов проработал егерем в охотничьем хозяйстве на Волге, он пишет модернистский роман "Школа для дураков". Самостоятельно открывая метод "потока сознания" (и, таким образом, возвращая его в русскую литературу), писатель воссоздает переживания личности, травмированной тоталитарной действительностью, спасающейся от нее в мире, созданном шизофреническим воображением. Нелегально переправляет роман на Запад, где он выходит в 1976 г. в издательстве "Ардис" Карла и Элендеи Проффер (США), удостоивается высокой оценки Набокова.

Преследованием КГБ, психиатрическим обследованием, нажимом военных властей сопровождается попытка Соколова покинуть СССР путем брака с иностранкой. В 1975 г. писатель добивается выезда за границу. После годичного пребывания в Европе переезжает в Америку, получает канадское гражданство.

В 1979 г. Саша Соколов завершает экзистенциалистский роман о русской судьбе — "Между собакой и волком" (150 страниц чернового варианта этого романа он написал еще на родине), который выходит в издательстве "Ардис" в 1980 г. Соединяет в романе открытия модернизма с традициями отечественной сказовой литературы и фольклора, значительно усиливает по сравнению со "Школой для дураков" национальный колорит.

С 1980 по 1985 г. Саша Соколов работает над романом "Палисандрия", в котором осуществляет переход к пост-

284

модернизму. Создает сверхпародию на псевдожизнь и псевдолитературу, в пародийном же ключе интерпретирует концепции "конца истории", "конца времени" и другие веяния эпохи постмодерна.

Пишет так называемую "малую прозу" ("В доме повешенного", 1983; "Портрет русского художника, живущего в Америке. В ожидании Нобеля", 1985; "Ключевое слово российской словесности", 1985 и др.), принимает участие в конференциях, посвященных русской эмигрантской литературе. Произведения Саши Соколова издаются в США, Великобритании, Израиле и других странах мира. В 1989 г. писатель посещает Советский Союз, где один за другим начинают печататься его романы, в 1992 г. выходит книга "В ожидании Нобеля".

В последнее время Саша Соколов все чаще оценивается как самая крупная фигура современной русской прозы.

Саша Соколов принадлежит к числу русских писателей "послеоттепельной" эпохи, добившихся успеха в изгнании. Более того, со временем за ним закрепилась репутация самого блистательного прозаика третьей эмигрантской волны. Слава Солженицына, безусловно, превосходила известность Соколова, но в эмиграции Солженицын играл роль памятника, воздвигнутого книгами, написанными на родине, в то время как произведения Соколова поддерживали живое биение пульса русской литературы 70—80-х гг.

Соколов — художник "в чистом виде" и, может быть, самый последовательный представитель **чистого искусства** (по А.Терцу). Он выступает за отделение изящного от государства, политики, средств информации, средств производства — всего, что сковывает свободу творчества, посягает на автономию литературы, ее эстетическую природу*. Неприемлема для писателя любая тенденциозность и нормативность в области эстетики. Наследник модернизма, он отказывается от "мимесиса", изгоняет из своих произведений сюжет, диалог, "сфотографированного" героя, основное внимание сосредоточивает на самой словесной ткани, не заслоняемой у него ничем, особое пристрастие испытывает к приему "потока сознания", позволяющему воспроизвести "язык души" ("праязык души"), воссоздать "неотредактированный" процесс саморефлексии.

Доминирующим у Соколова является не "что", а "как", хотя писатель "убежден, что граница между "что" и "как" должна быть неопределенной, как прозрачная пелена гумана" [131, с.286]. Литература для него — прежде всего феномен языка, и он безмерно дорожит хлебом насущным "всеизначально самоценного слова" [394, с.264], мечтая поднять современную русскую прозу до уровня поэзии.

Соколов называет себя мастером "медленного письма" — медленного и по темпу создания (ибо работа над прозаическим текстом осуществляется по принципу создания поэтического текста и неотъемлема от сло-

* Предпочитаемый Соколовым образ жизни, наиболее способствующий успешному творчеству, — удаленность от больших людских скоплений, отшельничество, близость к природе, неучастие в эмигрантских распрах.

285

вотворчества, образотворчества, филигранной отделки стиля), и по ритму (повествование, как правило, разворачивается неспешно, почти незаметно для глаз читателя, подчиняется инерции избранного стиля). "Впрочем, как День Творения не имеет ничего общего с днем календарным, так и художническая медлительность, например, — Леонардо, не есть медлительность идиота или сомнамбулы, — поясняет писатель. — Это неторопливость другого порядка. Текст, составленный не спеша, густ и плотен. Он подобен тяжелой летейской воде. <...> Текст летейской воды излучает невидимую, но легко осязаемую энергию" [394, с. 265]. Соответственно и чтение произведения должно носить адекватный характер медленного, неторопливого гурманского впитывания всех составляющих усложненного, барочно избыточного стиля.

В 1985 г. Соколов завершает роман "Палисандрия"*, отразивший его поворот к постмодернизму, культуристорической и психоаналитической проблематике, художественному исследованию коллективного бессознательного.

Одна из причин, подтолкнувших писателя к постмодернизму, — ориентация на американского читателя (на западного читателя вообще). Маловероятно, что этого читателя может заинтересовать нечто, абсолютно не связанное с жизнью и культурой западного мира**, узкорусское, узкосоветское, как бы находящееся на другой планете. Отталкиваясь от своих эмигрантских наблюдений, художник идет к выводам обобщающего характера. Чтобы выйти на мировой уровень, быть интересной людям разных стран, современная (постсовременная) русская литература должна отказаться от всякого изоляционизма и провинциализма, вобрать в себя обретения зарубежной культуры XX в.***, встать с веком наравне, т. е. в конечном счете — вернуться к Пушкину, воскресить и продолжить пушкинскую традицию культурного универсализма. В беседе с Джоном Глэдом Соколов сказал: "... давно пора русским

писателям ... быть европейцами. <...> Гер-

* Роман публиковался в журналах "Октябрь" (1991, № 9—11) и "Глагол" (1992, № 6). В тексте при цитировании дается ссылка на журнал "Глагол".

** См. признание Соколова: "Иногда где-нибудь на среднем Западе сидишь и пишешь целый день, и вдруг, оторвавшись от бумаги, помотришь в окно: стоят автомобили, совершенно непривычные автомобили, дома там за окном, люди. Эти люди, все эти предметы — все из другой культуры. И вдруг совершенно четко сознаешь, что в радиусе, может быть, сотен миль никто не говорит по-русски, и, следовательно, никто не понимает ни единого слова из того, что ты пишешь. А ты сам тут вообще над этим горишь, корпишь, радуешься, воспаряешь, а все это межпланетно. И тут невольно становишься космополитом: литературным, духовным, интернациональным писателем. В общем это и хорошо, может быть. Ты научаешься смотреть на вещи со стороны, и ты уже вылезает из собственной русской шкуры.

Ты уже живешь в другом измерении. Это грандиозный опыт ... я могу только посоветовать своим коллегам из России пожить в эмиграции ..." [93, с. 199].

*** Чему основательно препятствовал тоталитаризм.

286

цен, Бунин, Лермонтов, Пушкин — были европейцами" [93, с. 197]. Русская же литература, по мысли Соколова, пошла в основном по пути не Пушкина, а — Арины Родионовны. В постмодернизме с его культурной открытостью, стиранием границ, плюрализмом жанров, методов, стилей, ориентацией на метаповествование писатель увидел одну из перспективных возможностей обретения русской литературой более масштабного художественного мышления. Из-под пера самого Соколова выходит постмодернистская "человеческая комедия" — как развернутая метафора человеческой истории, человеческого бытия.

Художник воссоздает реальность не жизни, а книги (мира-текста). Это обстоятельство подчеркнуто предуведомлением "От Биографа", датированным фантастическим для нас 2757 г. и представляющим читателю XXVIII в. явление далекой старины — мемуары якобы известного исторического деятеля и писателя Палисандра Дальберга, созданные в 2044 г. Начиная с мистификации, вовлекая читающего в своеобразную игру, Соколов как предлагает взглянуть на рекомендуемую книгу глазами человека будущего — отстраненно, "философски", "незаинтересованно" (в смысле освобожденности от сиюминутных идеологических и прочих пристрастий), а на преломленные в ней события современной эпохи — под новым углом зрения, с позиций если не вечности, то, во всяком случае, постмодернизма.

Не случайно Палисандр оказывается подверженным приступам "ужебыло"* — так в шутливо-пародийной форме обозначает Соколов феномен "deja vu" — характерную приметку мироощущения людей эпохи постмодерна и создаваемой в эти годы постмодернистской культуры, в основе которой и лежит идея "прошло-настояще-будущего". «Идеи новизны, питавшие искусство и политику в послевоенные годы, оцениваются как исчерпанные. Вместо "рая немедленно" нарастает ощущение того, что "будущее было вчера"» [283, с. 106]**.

* "Непогода и быстро наступавшая темнота обострили мне все инстинкты и чувства, и в какое-то из мгновений я понял, что далеко не впервые стою на галерее данного замка, обозревая его окрестности. Я опознал их детально. То был эффект умозрения, доказывающий регулярную обращаемость нашу на круговых путях бытия: воспоминанье о будущем, провиденье прошлого. На Западе сей феномен зовут **де-жавю, у нас — ужебыло.**

<...>

И когда, сменяя бегонии луга, бегу я, взволнованно помолодевший, ему навстречу, со мною случается **ужебыло** — очередной его приступ.

<...>

А когда в бытность мою почти нецелованным крепостным сиротой я впервые отчетливо вспомнил, как именно все сие **ужебыло** — было (Вы помните? как будто не с нами, а с жабами), тогда-то моей добродетели, скромности и был положен предел (выделено нами. - Авт.)" (с. 196-197, 232, 233).

** * А неделями позже, когда, сидя в ванне и безучастно владея графиней, я вчитывался в некролог по Лаврентию, просматривал прочие объявления и скандалил с Оле, со мною сделалось **дежавю** Возникло чувство, что все это некогда уж со мною случилось — в сей жизни или предшествующей. Или случится в последующей (выделено нами. — Авт.)" (с. 119).

287

"Из глубины прошлого в беспорядке всплывают старые эстетические ценности и художественные формы, произвольно аранжирующиеся современными художниками" [283, с. 106]. В противовес контркультуре война с прошлым заменяется «своеобразным психоанализом культуры и истории, трансформировавшим крочеанский принцип "все современно" в девиз "все современно, исторично и относительно"» [283, с. 107].

С гораздо большей определенностью и полнотой данные тенденции выявили себя на Западе; и обосновавшийся в Америке Соколов не только оценил возможность обновления литературы посредством постмодернистской эклектики, но и запечатлел сам факт переориентации культуры, возникновения ситуации постмодерна, дав ему кодовое обозначение "ужебыло". Возможно, экстравагантным соединением в одно неразложимое целое двух самостоятельных слов — "уже" и "было" — автор и стремился проакцентировать специфическое культурологическое наполнение данного понятия. В более узком значении "ужебыло" Соколова эквивалентно понятию литературных кодов, как их характеризует Ролан Барт: "... коды — это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого уже..." [13, с. 456].

Цитатное письмо, множественность/гибридность художественных кодов — одна из самых характерных черт стиля "Палисандрии". Правда, у панирониста Соколова и феномен "ужебыло" предстает в спародированном виде и объясняется Палисандром Дальбергом как следствие инкарнации —

перевоплощения душ*. Но, учитывая, что мы имеем дело с литературным персонажем-цитацией, симулякром, следует признать соколовское понятие "инкарнации" весьма удачной метафорой, проливающей свет на метаморфозы перекодирования культурных знаков и кодов в постмодернизме. Пародирование же указывает на адогматическое, творческое, игровое отношение к феномену "deja vu", ни в чем не сковывающее писателя.

Роман Соколова вырос из модернистской традиции, и, хотя по-прежнему самоценна для Соколова сама художественная ткань, он сознательно расширяет свои эстетические горизонты: осваивает мир как текст, вступает в постмодернистский диалог с предшествующей культурой, переходит на пародийно-цитатное многоязычие (и, может быть, не случайно герой-рассказчик аттестует себя полиглотом). Соколов изъясняется в "Палисандрии" на различных модернистских "диалектах", в процессе деконструкции соединяемых как равноправные между собой и с "диалектами" массовой литературы ("социа-

* "... Вместе с самим Палисандром мы перестаем понимать, в какой из его инкарнаций все это случается. Кто он — осиротевший мальчик Средневековья, юноша Железного века или старик Переходной эпохи, взыскующий приюта в том замке, где он по меньшей мере однажды родился и вырос? А может быть, он двудлик — многолик, и происходящее с ним есть двудейство — иль многодейство?" (с. 236).

288

листического реализма и капиталистического примитивизма") по принципу ризомы. Массовая культура у Соколова, как и у других постмодернистов, — важный источник выявления либидо исторического процесса.

Характеризуя "Палисандрию", писатель поясняет: "Это — пародия на мемуары, пародия на исторический роман, на роман эротический, детективный, то есть на основные жанры современной развлекательной литературы" [393, с. 61]. Пародийное цитирование осуществляется на всех уровнях текста по принципу осознанной стилиевой эклектики. "Сознательный эклектизм постмодернизма, — отмечает Маньковская, — не позволяет языку зачахнуть, атрофироваться в одиночестве, задохнуться в корсете смысла, превратиться в эстетического инвалида, вливая в него энергию взаимодополнения, стимулирующую его рост и развитие в атмосфере текстового удовольствия" [283, с. 16].

Цитатно-пародийно уже само название произведения, высмеивающее претензию на ложное величие, выражающуюся в стремлении уравнивать творение ничтожества с монументальным героическим эпосом. Цитатно-пародийны названия глав: "Книга изгнания", "Книга дерзания", "Книга отмщения", "Книга послания", — почерпнутые из Библии либо имитирующие Библию и долженствующие придать творению Палисандра значимость чуть ли не Священного Писания. В пародийном плане использует автор различные литературные жанры, и прежде всего жанр мемуаров, донельзя заостряя такие присущие большому числу подобных произведений черты, как самовозвеличивание, грубая тенденциозность, бездарность.

Многочисленны у Соколова пародийные цитирования на уровне сюжетных положений, что имеет целью показать взаимоотражаемость прошлого и настоящего либо осуществить комедийное снижение персонажей романа, поставленных на место героев русской и зарубежной классики. Так, демонстрирующие благородство, независимость и широту души Палисандр сжигает деньги. Эта сцена отсылает к роману Достоевского "Идиот". Выясняется, однако, что деньги фальшивые, как и сам жест героя, не только неспособного на благородные поступки, но и не представляющего жизни вне лжи и актерства. Показанное в романе отношение присутствующих к смертной казни как к зрелищу, своего рода кровавому спектаклю побуждает вспомнить "Приглашение на казнь" Набокова. Но казнимому у Соколова и в голову не приходит сопротивляться. Более того, из романа видно, что деяния тоталитаризма превзошли набоковские фантазии, ибо казнимый — двойник Лаврентия Берия, а не сам Председатель Совета Опекунов, приговоренный к смерти уже после совершенного им самоубийства. Обмен письменными посланиями проживающих в одном замке Палисандра и Модерати пародирует "Переписку из двух углов" Вяч. Иванова и М. Гершензона (акцентируется вера Палисандра в силу "бумаги"). Эпизод издевательства над Палисандром, которого

289

окунают в смолу и вываливают в перьях, цитатен по отношению к сцене расправы над герцогом и королем в романе Марка Твена "Приключения Гекльберри Финна". Описание заточения Палисандра в башню отсылает к целому ряду литературных источников, а эпизод с голой попой пародирует массовую продукцию Голливуда*. Цитатно-пародийны по отношению к американскому массовому киноискусству и многие сексуальные сцены романа. И т. д. И т. п.

В некоторых случаях, отказываясь от непосредственного описания, автор отсылает читателя к классике. Таким образом дается представление о жалкой скудости жизни советских людей ("В коридорах — свидетельства неизжитого критического реализма: на примусах жарится какая-то дрянь, варится нечто рвотное", с. 109), грязи парижского дна ("Вращаясь на общественном дне, неплохо представленном в разного рода шедеврах критического реализма, Вы опустились, обрюзгли", с. 250). Палисандр и Андропов становятся свидетелями очередной трагедии "маленького человека", для которого Большой театр, зарезервированный для элиты и иностранцев, недоступен. И высказывает герой Соколова, конечно же, "на засаленную черную ленту имени Достоевского" и наклоняется "над пролетом имени Гаршина..." (с. 261).

Однако самый широкий пласт пародийного цитирования приходится на лексико-стилевый уровень. Основными источниками, из которых почерпнуты цитаты, являются Библия, философская и художественная литература, труды классиков марксизма-ленинизма, советская печать.

В новом, пародийно-ироническом значении используются выдержки из Ветхого и Нового Заветов ("... я позволю себе не верить, что мертвые сраму не имут. Не верю. Сие есть ложные слухи", с. 22; "не мир, но меч", с. 115; "за скромной вечерей", с. 170), работ Канта ("И все-таки в целом история есть типичная кантовская вещь в себе", с. 24), Ницше ("вы служите символом сокровенной власти и воли к ней", с. 51).

Больше всего в романе перекодированных цитат из произведений русских писателей XIX—XX вв.

Представлены едва ли не все классики русской литературы: Радищев ("Я оглянулось окрест", с. 243), Грибоедов ("Служить бы рад — прислуживаться тошно!", с. 176; "дым отечества переполнил нам легкие", с. 248; "серьги, знакомые мне со времен Очакова, покорения Крыма", с. 163); Пушкин ("Еще чуть ли не сам я указывал, что, при всем своем любопытстве, прислуга наша ленива, нелюбознательна и далека от лингвистики", с. 41; "Приносят, пробку — в потолок", с. 175 и др.), Лермонтов ("Я, понимаете ли, фа-

* "Голую попу" Леонид Костюков считает одной из визитных карточек американской массовой культуры: "Сложно сказать, воспитала ли массовая культура массового потребителя культуры или, наоборот, подстроилась под него. Наверное, и то и другое — образовался механизм обратной связи, устойчивая самокорректирующая пара, стремящаяся к идеалу массового культурного обслуживания. Идиот с синдромом Дауна, сидящий перед экраном, на котором голую жопу расстреливают из новейшего четырехствольного пулемета" [219, с. 93—94].

290

талист", с. 216; "Одна, как заметил какой-то поэт, но пламенная страсть владеет там равно и человеком, и гражданином", с. 104), Гоголь ("Я ведь неприхотлив до смешного ... До смешного сквозь слезы", с. 61; "таящий в себе пренеприятнейшее известие", с. 210), Л. Толстой ("вроде того болконского дуба, о котором нам сыздетства прожужжали все уши", с. 139), Достоевский ("Странный Вы, право, какой-то. Какая-то Вы, м. г., тварь дрожащая: всё трепещете, умиляетесь, приискиваете утраченные другими иллюзии", с. 43; Грехотворение шло под лозунгом — "Все дозволено!", с. 245), Тургенев ("В часы процедурных раздумий о судьбах родины...", с. 37), Чернышевский ("Что делать?", с. 205), Некрасов ("Вчерашний день, часу в шестом...", с. 150), Чехов ("Мир филистеров и человек в футляре", с. 196), Блок ("Стриптизка визжала", с. 73; «роман "С глазами кроликов"», с. 299; "лепечут друг другу стихи о Прекрасной Даме", с. 159), Горький («"А был ли мальчик?" — ибо эта банная шутка, наверно, еще не изъята из обращения», с. 70), Бунин ("любезными моей сердцевине иерихонскими розами", с. 260), Грин ("рассказывали, что мать и отец-часовщик мои жили счастливо и умерли в одночасье, приняв какие-то подслащенные порошки", с. 33), Мандельштам ("И наступила пора окончательных мемуаров, последней мандельштамовской прямоты", с. 21), Цветаева ("страницы вечерних альбомов хранили милейшие эпиграммы на эту тему...", с. 28), Маяковский ("Прост, как мычанье", с. 168; "Не стесняйтесь — делайте свою интимную жизнь с Палисандра Прелестного", с. 106), Шмелев ("Стоит Лето Господне две тысячи тридцать шестое", с. 149), Набоков ("было изболчено соглядатаем", с. 243), Чуковский ("напомнит философского Тянитолкая", с. 211), Каверин ("Бороться, дерзать, не сдаваться", с. 110), — причем нередко "присвоенный" себе тоталитарным обществом классик оптимизирован, перевран, извращен.

Цитируются в переиначенном виде книги зарубежных авторов: Шекспира ("Перетерлось связующее звено, и распалась привычная цепь времен", с. 96), Руссо ("Стоило ему в сердечной связи упомянуть в своей "Исповеди" цветок *taraxacum officinale...*", с. 60), О. де Бальзака ("Человеческая комедия, выполненная из обыкновенной российской липы", с. 210), Флобера ("Мажорет — это я", с. 230), Э. По ("какой дичайший эдгаровский невермор", с. 214), Пруста ("Непрестанно ведутся поиски утраченного времени...", с. 197), Джойса ("И не казалась мне родина ... молошницей, каковою она являлась джойскому студиясту в башне на берегу бурнопенного моря Гиннес", с. 253), Беккета ("Годо не приходит", с. 127), Гессе ("Не на ветер ли они побросали бисер слов?", с. 23).

Из числа современных авторов цитируются Аксенов ("Жаль, что вас не было с нами", с. 115), Окуджава ("Не печалуйся", с. 35).

Помещая цитаты в новый, иронический контекст, сочетая несочетаемое, автор усиливает комедийное звучание произведения.

Есть в "Палисандрии" и псевдоцитаты — приписывание автору того, что он не говорил, имитируя его стиль: «Рябит в глазах от Бриков, Браков в салоне добрых Брикабракофф,» съязвил, например, В. В. Мая-

291

ковский, сам его записной завегдатай" (с. 28). Псевдоцитатами являются и приводимые в романе высказывания Беккета, приписываемая Высоцкому "простонародная песня". Прием так называемого ложного цитирования, восходящий к Борхесу и Набокову, — и ссылки Палисандра на свои якобы изданные ранее и прославившие его на весь "мир труды. Например, в основном тексте дается такого рода умозаключение: "...русскость есть онтологическое качество наших душ, которое неиссякаемо" (с. 188). Оно отсылает к сноске: «Подробнее об этом см. в моих "Кармических сочинениях" в девяти томах, издательство "Славянский базар"» (с. 188). Данный пассаж пародирует псевдоученное глубокомыслие, графоманскую плодовитость, содержит иронический намек на теософизирование "русской идеи".

Пародируются, расштамповываются заезженные от бесконечного цитирования высказывания классиков марксизма-ленинизма ("Я тоже более или менее человек, и человеческое, извиняюсь, мне тоже не чуждо", с. 171; "кактус есть не только единство, а и борение противоположностей", с. 161; "факты — упрямая вещь", с. 110; "«Это не архиважно,» ответил полковник", с. 60; "Писать! Проволочки губительны!", с. 38), а также клише партийной печати, советской пропаганды ("мы уведомили официантов о принятых нами решениях", с. 126; "участвовали в жизни своих трудовых коллективов", с. 239; "Кремль... гордится своим легендарным сыном", с. 259; "срок очередной разрядки моей напряженности подходил", с. 165; "страну победившей нирваны", с. 252; "реестр первоочередных мероприятий", с. 260; "«Да здравствует!» кричали в ответ", с. 260; "все они подкуплены международной реакцией", с. 149; "с чувством глубокого удовлетворения", с. 133).

Аналогичным образом Соколов поступает с диссидентскими политическими клише ("буржуазно-демократические завоевания велики", с. 120; "столп послания", с. 257; "Нас используют в интересах определенных сил", с. 222; "просил у Вас политического убежища", с. 218; "борец за права трудящихся гермафродитов", с. 255). Оглупляются, выворачиваются наизнанку штампы массовой культуры, например

недвусмысленные объявления-предложения, публикуемые в газетах "свободного мира" ("Оскорблю и унижу", "Растлю малолетнюю", с. 33).

Контрастные столкновения разностилевых цитат, разностилевых пластов играют комедийно-осмеивающую роль. Скажем, Палисандр исповедуется: "... музыкален я дьявольски. У меня обостренное чувство гармонии, такта, отменный слух. «Э, батенька, да вы, я чай, абсолютный ушан,» — сказал мне Стравинский" (с. 38). "Батенька" — из ленинского лексикона, "я чай" — скорее из А. Островского, "ушан" же — архаизированная, смягченная форма понятия "лопоухий" (т. е. ограниченный, глупый человек). И именно потому, что это так, скрытую насмешку ("абсолютный" — напрашивается — "дурак") герой воспринимает как похвалу.

Стилевая эклектика способствует воссозданию фантастической абсурдистской реальности. Реалии старой русской истории (и соот-

292

ветствующие им архаические обозначения) переносятся в настоящее (сопрягаются с пластами современного русского языка), проясняя его подлинное содержание. Так, читаем: "... увешанные амуницией, выходили сенаторы Брежнев и Суслов, Пономарев и Косыгин, Шелепин и Мазуров, Подгорный и Георгадзе, гончие и борзые" (с. 114). Характеризуя "народных руководителей" как сенаторов, писатель обозначает их истинное положение в обществе и в то же время — уравнивает в перечислении с собаками. Другой пример: "... прискакал, говорит, из Кремля опричник на конике взмыленном" (с. 112—113). Историзм "опричник" — не столько указание социального статуса прискакавшего, сколько его нравственная оценка. Кремль же оказывается в этом контексте центром опричнины. Замена современного слова или оборота архаическим с целью обнажения сущности обозначаемого им предмета или явления используется и при создании метафор типа "Совет Опекунов" (т. е. КГБ). Аналогичного характера замена связана не обязательно с использованием архаизмов — это могут быть любые понятия, прозаизирующие, снижающие характеризующие явления политического ряда. Так, "часовщики" у Соколова — временщики, калифы на час, пытающиеся управлять временем; "часовщическая организация" — Коммунистическая партия; "келейная партия часовщиков" — ЦК КПСС; "часовщическая молодежь" — комсомол.

Игра Соколова со словом поражает своей виртуозностью. Он активно использует всякого рода каламбуры, необычные, забавные созвучия ("Брикабраков"*, "будденброков с икрой, пожалуйста"; "Я, может быть, толерантнее самого Талейрана"), перевертыши ("Белл Соллоу" вместо "Сол Беллоу"), рифмует рядом стоящие слова, благодаря чему второе из них накладывает свое значение на первое ("институты и проституты", "заложников и наложников"), вообще играет со звуковой оболочкой слова ("четвертый как раз четвертован", "не коря за корявость", "окрыляя себя крылаткой", "Капабланка ... жывал в Касабланке", "дама из Амстердама", "мосье Монпасье", "умер и Зуммер"), обожает всякого рода аллитерационные созвучия ("оклеветан клеветрами", "похотливого хохотливого жеребца", "законы, препоны и прочая дребедень", "млело и блеяло, реяло и пресмыкалось", "гляссе, плиссе, эссе..."), сочetaет несочетаемые вещи, характеризуя одну при помощи другой ("энциклопедический сонник", "кремлевский орденосный острог").

Писатель создает множество окказионализмов, по преимуществу комедийного характера: "фугобахально", "увнучить", "учеловечить", "внукоприемники", "своеместно", "местоблюстител", "хронархиат", "генерал-генерал", "(какого-то) мимохода", "(на редкость) абракадабрым", "Розенкрейцерову (сонату)", "бормотограф", "благозрачность", "стрюцкость", "пролетайка", "богадел", "гермоархат", "временвороты",

* Контаминация из фамилий "Брик" (кинорежиссер, теоретик литературы, одна из самых авторитетных фигур "Лефа") и "Брак" (французский художник-авангардист) созвучна французскому *bris-a-bras* — старый хлам.

293

"интроверто", "старуха", "проститутко", "пижамо", "одуваны", "баль-замолог", "жизнефил", "раскоронованная (пара)", "соительница", "ма-реографы", "дождемеры", "курвиметры", "умогласно", "блудовзорен", "руконоложники", "ежевечно", "Некрополитанский" (романс), "игривица", "грациозки". Сюда же можно отнести окказионализмы, созданные путем неправильного использования формы слова (разновидность графоманской поэтики): "нотабенам", "озритесь", "предрассудочная" и др. Особый слой составляют окказионализмы, пародирующие архаизированные и просторечные словообразования Солженицына, широко представленные, например, в "Красном колесе" ("заосеняло и мне", с. 19; "Люд, шедший мимо, был щупл, зябл, приезж", с. 28; "одолжить мне из личных прибережений", с. 30. Или: "умовывод", "умогласно", "жизнесмысл").

Соколов изобретает "заумные" пародийно-экзотические слова, долженствующие создать впечатление редкостной изысканности яств: "... привезли изумительные зукини, брокколи, рататуи. Прекрасны были и длинные зеленые фетгучини и буйобес; а требуха молодого кукагви — неподражаема" (с. 210).

Любит писатель игру с прямым и переносным значением слова: «...Я всегда запираюсь.» (в прямом смысле слова) — «Не запирайтесь, вас видно насказо.» (с. 131) (в переносном). Обыгрывает путаницу значений родственно звучащих слов ("Не для Вас, удалого охальника, писаны были sacramентальные тексты"* (с. 91), стилистическую двусмысленность ("Дом Массажя Правительства имени Л. П. Берия"; "преданного всяческому идеалам"; "дорогих во всех отношениях гостей"). Часты у художника так называемые "лишние" слова ("в ряду **наиболее** непреходящих духовных ценностей"; "одно **слишком** действующее лицо", с. 61; "молодой **тогда** человек", с. 130; "один мой **до боли** знакомый", с. 72; "не подает провинившемуся ни руки", с. 90; "Стояло так

называемое тридцать первое декабря", с. 111)**. Изобретательность художника, кажется, неистощима.

Чувствуется, что Соколов хорошо усвоил уроки Набокова, и прежде всего "Ады", фраза которой соединяет "не просто разные, но прямо-таки взаимоаннигилирующие стилистические вселенные" [214, с. 157]. Эклектически совмещая всевозможные разряды лексики, разнообразие стили, используя пастиш, уже на уровне языка Соколов отражает качество описываемой жизни.

Полистилистический абсурд мотивируется повествованием от лица графомана.

Поскольку "Палисандрия" задумывалась как произведение суперпародийное, предполагавшее отстраненную авторскую позицию, Соколов использует персонажную комическую маску лжеписателя — лже-

* Определение "сакраментальные" использовано вместо определения "сакральные" (тексты).

** Выделено нами.

294

историка — лжемыслителя — лжеучителя в одном лице — Палисандра Дальберга.

Образ Палисандра представляет собой целый букет пародий. Во-первых, это пародия на "придворного" (официального) писателя (от Ф. Булгарина до Г. Маркова), фигура трансисторическая, как бы бессмертная, олицетворяющая безмозглость, безнравственность, бесплодие литератора-проститута. Во-вторых, Палисандр — пародия на графомана, считающего себя гением. Предшествующая литература для него — только робкая проба пера; он начинает с нуля и, сам того не понимая, создает уже существующее, только в графоманском варианте*. В Палисandre "мерцают" и Козьма Прутков, и автор знаменитой "Гавриелиады" Ильфа и Петрова, и булгаковский Пончик-Непобеда... Редкая самовлюбленность мешает герою критически оценить написанное. Поэтому объектом пародирования становится в романе и безмерный нарциссизм, каковым страдают многие писатели, откровенно любующиеся собой то в автобиографиях, то в эротических произведениях. Стремление Палисандра предстать в виде мыслителя и мессии в скрытой форме пародирует "пророческие" тенденции мемуаристики и публицистики Александра Солженицына (в уста Палисандра вложена пародийная цитата "образованщина несчастная" (с. 55), отсылающая к статье Солженицына "Образованщина", а его "Воспоминания о старости" в некоторых редакциях озаглавлены так же, как пьеса Солженицына, — "Свеча на ветру"). "Общественная деятельность" Палисандра-эмигранта — пародия на "посланнические" упования, распространенные среди писателей-изгнанников. Откровенные описания героем своей сексуальной жизни пародийны по отношению к эротической беллетристике Эдуарда Лимонова, равно как по отношению к массовой кинопродукции Запада. "Нимфеточные" мотивы "Лолиты" Владимира Набокова спародированы наделянием Палисандра, в восьмилетнем возрасте ставшего жертвой инцеста, манией геронтофилии. В пародийном — по отношению к "трем девяткам" Лопе де Вега и "двум девяткам" Марины Цветаевой — виде воссозданы и его донжуанские подвиги. Пристрастие современной литературы к эксцентрическому герою приводит к пародийному изображению Палисандра как гермафродита. Превращение Палисандра-гермафродита в существо среднего пола воспринимается как пародирование теории шизоанализа и концепций постструктуралистского феминизма в той их части, которая касается устранения ссылок на

* Систематическое нарушение грамматических и стилистических норм ("Став другом семьи, мне открылись страницы ее истории", с. 74; "отобедав, мне тоже вздремнулось", с. 188), тавтология ("... говорил я ему, говоря", с. 112; "Но ежели быть просто-напросто человеком, человеком с так называемым человеческим лицом...", с. 142), заштампованность ("Мир стяжательства и коррупции", с. 196; "ответчу... в Высочайшей Инстанции", с. 31), присущие речи Палисандра, оттеняет претенциозный тон "прутковского философствования" (А.Жолковский) считающего себя выдающимся человеком героя.

295

анатомические признаки пола*. Образ Палисандра оказывается бессубъектным, полисубъектным, иносубъектным (И.Смирнов) — гибридным, по своей природе симулякра плоским (не предполагающим глубины), зато "мерцающим" множеством значений. Маска такого героя-рассказчика, как Палисандр, давала автору большую степень творческой свободы: скрываясь за его спиной, можно было смело осуществлять самые рискованные литературные эксперименты.

Владимир Турбин, одним из первых откликнувшийся на публикацию "Палисандрии" в России, особое внимание обращает на деконструирующе-деидеологизирующий характер работы Соколова с языком (хотя он не пользуется еще постмодернистской терминологией).

Интерпретация Владимира Турбина**

Герой новоявленного романа предстает перед нами в вихре словесных придуманностей, под перезвон каламбуров и прозрачных эвфемизмов. Язык наших улиц и кухонь-клубов равноправно входит, вклинивается в ставший общепринятым, нормативным и, более того, обязательным литературный язык, начиная теснить его, создавая новые образования. Говоря предварительно, огрубление, происходит то же, что происходило в начале XIX в.: деструкция классицизма (социалистического классицизма, по Синявскому. — Авт.).

Тоталитаризм жиделся на внедрении в сознание человека сакрального текста — священного, неприкосновенного слова. Слово угнетало, тяготило, создавало между человеком и жизнью непроходимую стену. Все мы узники слова, зеки термина. В годы перестройки взаимное гипнотизирование священными текстами не прекратилось, произошло лишь перегруппирование идеологизированных святынь.

Язык Саши Соколова — язык... взвывшего благим матом. Плох он или все же хорош, но это язык личностный, «"я"-язык»; тот язык, которым изъясняются в семьях. Он насквозь иносказателен, этот вульгарный, очень близкий к жаргону язык, уснащенный, впрочем, реминисценциями и цитатами.

* В "Капитализме и шизофрении" Делез и Гваттари пишут: "... мы утверждаем, что кастрация является основанием антропоморфного и молярного представления о сексуальности. Это всеобщее верование, которое одновременно объединяет мужчин и женщин под иго одной иллюзии сознания и заставляет их поклоняться этому ярму... Заниматься любовью — значит не одну и не две вещи, а сто тысяч разных вещей. Это и есть машины желания или нечеловеческий пол: не один пол, не даже два пола, но n-полов. Шизоанализ — это переменный анализ n-полов в субъекте, осуществляемый поверх антропоморфного представления, которое ему навязывает общество и которое он сам имеет о своей сексуальности" [117, с. 90—91].

Первым проблему смещенных сексуальных ориентации за половой принадлежностью Палисандра увидел В. Курицын ("О наших разногласиях по поводу постмодернизма", 1992).

** См.: *Турбин В.* Евгений Онегин эпохи развитого социализма: По поводу романа Саши Соколова "Палисандрия" // Урал. 1992. № 5.

296

Роман Саши Соколова "онегизирован"; и суть не в совпадении отдельных пассажей, слов, сюжетных ходов и положений. Тут — осознанная преемственность художественных установок: и герой, и писатель видят себя на переломе исторического движения языка, между былым, упорядоченным и неустановившимся новым. В "Палисандрии" возрождаются мифологические принципы, осуществляется реализация семантики имени. И Саша Соколов откровенно отсылает нас к Пушкину:

Что в имени мне есть моем? Что имя? Просто звук? Кимвал бряцающий иль некий символ смутный?

Имя — это гипотеза человека, характеристика, даваемая ему при рождении. Палисандр — де-ре-во. Палисандр Дальберг — тавтология; в имени присутствует указание и на другое наименование дерева: далбергия.

Дерево в литературе — феномен метафизики: дерево жизни прежде всего, затем, может быть, мужское начало, олицетворение органа, дающего жизнь (плодоносное дерево). Но метафора дерева связует героя "Палисандрии" и с социальной трагедией.

"Лес рубят — щепки летят". Уравнивание человека с деревом пронизывает всю поэтику тоталитарного социализма. Тоталитаризм жил тем, что непрерывно вел какой-то угрюмый диалог с деревом, начиная с символического древа жизни, с родового древа истребляемых аристократических русских родов и кончая реальными лесами Вологодчины, Костромы и Сибири.

Удивительно ли, что дерево ответило тоталитарной системе, сделав ее предметом своих забав, какой-то потешной игры и под корень подрывая святыню, неприкосновенный священный язык...

Обращение к семантике имени героя-рассказчика "Палисандрии" — бесспорная заслуга Турбина. Но сама интерпретация "философии" этого имени представляется необубедительной, не учитывающей пародийный характер используемой писателем маски. Палисандр оказывается у Турбина едва ли не жертвой тоталитаризма, тогда как у Соколова это его певец. Правда, тупой, как дерево, ничем не пробиваемый.

Мемуары Палисандра воспринимаются как пародия на книги государственных деятелей, политологов, беллетристов, тракующих советскую историю в духе кремлевской пропаганды, а сам он — как пустое место, неспособное произвести ничего, кроме пустоты. Герой Соколова выступает против "очернения" истории, поносит анти тоталитарную мемуаристику, нагромождая штамп на штамп, характеризу-

297

ет ее создателей как "предателей родин и палачей народов, бандитов и узурпаторов..." (с. 32). Даже мемуары Светланы Аллилуевой кажутся ему клеветническими, заменяются собственной версией. Но, опровергая одно, Палисандр, не замечая того, проговаривается в другом. Так, защищая Сталина от его собственной дочери, герой пишет: "Ваш батюшка ревности был восхитительно чужд. Да и к кому — среди сборища марзаматических мозгляков и гнид, которые его тогда окружали и были рассеяны* лишь с приходом Лаврентия — мог бы ее ревновать этот ладный и годный еще хоть куда Дон-Кихот без упрека и страха?" (с. 74—75). Разъяснение Палисандра, касающееся кончины Надежды Аллилуевой, столь идиотично, что только усиливает подозрения о причастности Сталина к убийству жены. Именно Сталин у него — духовный отец "оттепели", которому-де мешали ее осуществить окружающие реакционеры:

"«Слушай,» не раз сокрушался он Берии по пути на рыбалку в Парк Горького, «для чего нам на этих заставах людей держать? Неудобно. Давай отзовем.»

«Слушай, что говоришь!» отвечал Лаврентий, прилаживая поплавок. «Народ уезжать начнет.»

Насаживая на крючок мотыля, Генералиссимус возражал: «Что худого? Поедет — посмотрит, вернется — расскажет. Зачем неволить? Народ — птица вольная.»

«Нельзя, дорогой.» Лаврентий забрасывал удочку. «Неприлично, чтобы люди без денег ехали.»

«Что деньги, Лаврентий! Неужто кредиток тебе для народа жалко. Напечатай — и обеспечь.» (с. 75—76).

Столь же мифологичны и другие "воспоминания" героя. Вопреки разоблачениям Сталина и его окружения, осуществляемым в мемуарах С. Аллилуевой и Н. Хрущева и книгах А. Авторханова, упоминаемых в романе, Палисандр создает идеализированные, лубочные портреты Сталина, Берия, Брежнева, Андропова, проникнутые восхищением и любовью. Он не в состоянии отделить главное от второстепенного, важное от не имеющего никакого значения, заполняет страницы мемуаров истинной чепухой, то натуженно патетичен, то не в меру сентиментален, вспоминает свое кремлевское прошлое как "золотой век". Но вопреки намерениям Палисандра из его мемуаров проступают подлинные черты кремлевских вождей и власти, которую они олицетворяют, — антинародность, духовное убожество, аморализм.

Хотя герой-рассказчик не видит в кремлевских нравах ничего аномального, переполняющие роман сцены и рассуждения сексуального характера рождают параллель между Кремлем и привилегированным домом терпимости. Проституированность (в прямом и переносном смысле слова) — основа процветания

"крепостных" (т. е. живущих в кремлевской крепости) режима. Взаимное растление — сущность того образа жизни, который они навязывают остальным.

* "Более того — расстреляны" (сноска в книге Саши Соколова, с. 75).

298

Занятия, развлечения, взаимоотношения "часовщицеской" элиты — пародия на государственную деятельность, культуру, дружбу, любовь.

Гротескные фигуры вождей и их слуг вовлечены писателем в шутовской карнавал ничтожеств и уродов, вызывают презрение и насмешку. Забавляясь, Соколов осыпает их градом острот, передразнивает, ставит в дурацкое положение, срывает маски величия и благородства. Перед нами — настоящий "театр в театре": лицемерное лицедейство, пытающееся закамуфлировать вакханалию вседозволенности. Закономерно в произведении возникает мотив двойничества, имеющий богатую литературную родословную. Своих двойников имеют и Брежнев, и Берия, а граф Брикабрак "перевосплощается" в международную марионетку Каддафи. И сам Палисандр постоянно носит маски — карнавальные, марлевые и т. д., сменяя их по мере необходимости. Жизнь режиссируется в соответствии с целями кремлевской элиты как сплошная цепь сменяющих друг друга спектаклей, нередко кровавых. В одном из них дано сыграть свою роль автору мемуаров, по указанию Андропова покушающемуся на Брежнева, конечно же, оказывающегося двойником — "восковой персоной"*. По всем правилам театрального искусства организована казнь двойника Берия — публика располагается в ложах, ее обносят мороженым и напитками, наделяют программками и биноклями: "Оркестр заиграл увертюру. Расстрел начался" (с. 179). Спектакль, участники которого непременно играют, притворяются, — едва ли не каждая сцена, изображающая кремлевскую верхушку.

Бездарность, духовную ущербность кремлевских лидеров раскрывает описание поэтического блиц-турнира, сопровождающееся пародированием идеологических и стилевых кодов официальной советской культуры. Глупейшее полуграмотное четверостишие:

Ты меня ревнуешь. Значит, любишь — да? Отчего же губки дуешь На меня всегда? (с. 34), — по представлениям Соколова, вполне адекватно примитивизму душевной организации Брежнева. Вызывающие гром аплодисментов стихи самого Палисандра:

Из дверей, занавешенных густо, Вышел человек без ушей и щек. Быстро сказал: «Передайте Прокрусто: Китай к коммунизму сделал скачок.» (с. 34) —

писатель строит как пародию на агитстихи Маяковского, включая в них абсурдистские вкрапления из Хармса и насыщая штампами тоталитарной пропаганды. Высшую же премию на блиц-турнире вообще получает человек, неспособный срифмовать двух строк, — сын Сталина, и присуждает ее "жюри в лице его единственного члена дяди Иосифа"

* Цитация названия повести Юрия Тынянова "Восковая персона"

299

фа" (с. 34). В завуалированном виде автор дает пародию на присуждение Сталинских премий.

Палисандр прокламирует доброту и заботливость Сталина, остроумие и находчивость Брежнева. Однако чрезмерно преувеличенное восхищение вождями "часовщицкого Ордена" оборачивается насмешкой над ними. Отсутствие прямых обличений компенсирует изощренная метафористика. Так, Соколов впрямую не ставит знак равенства между кремлевскими вождями и фашистскими диктаторами, но делает это опосредованно, причисляя аргентинского диктатора Перона, тридцать лет душившего эту страну, к выученикам сталинистов: "И я заметался в своем хитоне, как подсадной аргентинский вампир, по кличке Перон, которого натаскали наши новодевичьи ловчие" (с. 45). И не случайна возникающая в романе параллель между "Домом Массажного Правительства имени Л. П. Берия" (с. 39), "где руководство Кремля находит необходимым встречаться не только друг с другом, и не только для обсуждения очередных неотложных мер по внедрению войск в неохваченные еще районы земшара..." (с. 117), и аналогичными заведениями на Гаити, процветающими под крылом диктатора Дювалье, где "массируются виднейшие просветители, музыканты, артисты, промышленники и политические прохвосты" (с. 256). Таким образом обнажается типологическое сходство функционирования реакционных режимов. Различия между ними носят национальный характер, сходство же — поистине интернационально.

Многозначия, заменяющие мысли, оставленные мемуаристом при себе, появляются "по рекомендации Комитета Самоцензуры" исключительно для того, чтобы не допустить детализированного описания полового акта. Это свидетельствует вовсе не о целомудрии Палисандра, а о ханжеском лицемерии тоталитарного режима, желающего скрыть характер своих отношений с подданными. В то же время наличие многоточий свидетельствует об отсутствии свободы слова как необходимого условия сохранения существующего порядка вещей.

Национальный оттенок, который отличает у Соколова кремлевскую проституированность от инациональной, — старческая ублю-дочность и импотентность "кремлян", пользующихся услугами самых отталкивающих и аморальных (линия Казановы-Брежнева—Шагане

Хомейни).

Соколов дает постмодернистский адекват не ужаса (как некоторые предшествовавшие "Палисандрии" произведения антитоталитарной направленности), а великолепного презрения к убожеству мнимой жизни тоталитарного режима. Вместе с тем писатель постоянно выходит за границы сталинско-брежневской эпохи то в прошлое, то в бу-

300

дущее, смешивает времена, и, таким образом, современная эпоха оказывается у него лишь призмой,

сквозь которую он смотрит на историю, улавливая в российско-советском всеобщие черты, лишь специфически окрашенные. Хотя Соколов избрал к роману шутивно-пародийный эпиграф "to whom it may concern" / ("кому положено"*), вполне подходит в этом качестве и иронически перефразированная библейская цитата, используемая в произведении: "... тот, кто намерен швырнуть в нас камень, пускай бросит его вначале в себя" (с. 234), — так как неидеализированная история любой страны способна повергнуть в шок. Сама идея исторического прогресса (во всяком случае — в устоявшемся ее понимании) вызывает у Соколова большой скепсис и в "Палисандрии", по существу, опровергается. Писатель утверждает: из эпохи в эпоху в новых формах воспроизводится то, что уже было, как будто существуют некие постоянно реализующие себя исторические "первообразы". Вот почему, осмысляя феномен истории, Соколов отказывается от принципа историзма, предполагающего подход к действительности как к изменяющейся во времени, развивающейся, создает образ "прошло-настояще-будущего" времени.

Этот момент проакцентирован в той интерпретации романа, которую он получил у Петра Вайля и Александра Гениса.

Интерпретация Петра Вайля и Александра Гениса**

"Палисандрия" — фантазмагория на тему российской истории, которая в общем-то не противоречит другой фантазмагории — настоящей истории СССР. Здесь наряду с романтическими фигурами возникает десяток имен, знакомых по учебникам и газетам. Уже сам перечень имен говорит о том, что в книге одновременно сосуществуют личности разных времен. И эта мешанина — принципиальна. История, по Соколову, лишена поступательного движения, она не развивается, а длится. И ничего не может измениться и произойти. Можно только заново перечитать историю, вновь и вновь убеждаясь, что, как бы фантастичен и невероятен ни был вымысел, существующие анналы не уступят ему в фантазмагории. Широчайшая панорама неурядиц и бедствий дает разгуляться авторскому воображению и таланту.

Критерий подлинности у Соколова — эстетический. Попросту говоря, надо, чтобы было красиво. Именно под этим углом высвечиваются знакомые персонажи. Например, выясняется, почему стреляла в Ленина Каплан, — на почве бурной ревности. Соколов игнорирует

Что можно рассматривать как пародийную форму посвящения высокопоставленному лицу, конкретное имя которого предусмотрительно не названо (т. е. тому, кто у власти).

** См.: *Вайль П.*, Генис А. Цветник российского анахронизма // Грани. 1986 № 139/Октябрь. 1991. №9.

301

эсеро-большевистские расхождения, обращаясь сразу к сфере красоты — любви. Даже активно действующий в книге Берды Кербабаяев попал сюда за красоту. Иначе не объяснить, чем этот туркменский писатель лучше других. А так ясно — за имя с великолепной аллитерацией, напоминающей раскат грома.

Вязь Соколовского повествования, уводимого прихотливыми ассоциациями в любые стороны, напоминает Стерна. Даже не стилем, а явным тяготением к общей идее беспредметных деталей, бессобытийных происшествий, вымышленной правды и подлинной выдумки. В общем-то ничего, кроме самого повествования, значения не имеет.

Доверяя литературе как самому надежному из источников, посредством "мерцающей эстетики" симулякров Соколов создает как бы "периодическую систему" исторических персонажей и коллизий, из века в век зеркально повторяющихся друг в друге (в отличие от би-товского романа она возникает из хаотической неупорядоченности, имитирующей "бессюжетность" жизни). Деконструированные цитации играют роль "матрешки в матрешке": сквозь фигуры конкретных персонажей и конкретные ситуации просвечивают своего рода исторические "архетипы". Помимо того, приметы различных времен сосуществуют в романе одновременно, подчеркивая, сколько в "новом" "старого", неизменного. Бурная, казалось бы, человеческая энергия расходуется впустую, оставляя впечатление, что ничего не происходит, ничего не меняется. Идея "вечного возвращения" трактуется в иронически-пессимистическом духе.

Палисандр замечает исчезновение "такой детали", как время. Симптоматичен в этом отношении диалог "оптимиста" и "безразличного", приводимый в романе:

"«Мы живем в восхитительные века... Непрестанно ведутся поиски утраченного времени, ищутся и находят новые манускрипты, скрижали, бесценные факты отшумевших эпох!»

«Мне бы ваши заботы,» насмешливо мямлил ему в ответ собеседник. «А впрочем, чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало.»" (с. 197).

"Оптимист" у Соколова — парализованный, впавший в детство старик; "безразличный" — адвокат прагматизма. Название романа Марселя Пруста "В поисках утраченного времени", равно как цитата из "Бани" Маяковского, ставшая названием романа Катаева "Время, вперед!", подвергаются перекодированию, используются для обозначения феномена "конца истории", "конца времени" (состояния так называемой постсовременности).

Самую суть совершившегося в эпоху постмодерна изменения в отношении ко времени отражает заглавие статьи А. В. Гараджи, по-

302

священной данному феномену, — "После времени" [84]. Прошлое и будущее, поясняет Гараджа, —

категории исторического, т. е. современного сознания; постмодерное же состояние культуры на Западе принято обозначать как постсовременное. Для эпохи постмодерна характерно представление о "конце истории". Это связано прежде всего с утратой утопически-позитивистских, "линейных" взглядов на историю, с разочарованием в идее прогресса, согласно которой будущее обязательно должно превосходить настоящее и прошлое.

Жан-Франсуа Лиотар в «Заметке о смыслах "пост"» (входящей в книгу "Постмодерн в изложении для детей", 1983), констатирует:

"... сегодня мы можем наблюдать своеобразный упадок того доверия, которое западный человек на протяжении последних двух столетий питал к принципу всеобщего прогресса человечества. Эта идея возможного, вероятного или необходимого прогресса основывалась на твердой уверенности, что развитие искусств, технологий, знания и свободы полезны человечеству в его совокупности... Самые разные политические течения объединяла вера в то, что все начинания, открытия, установления правомочны лишь постольку, поскольку способствуют освобождению человечества.

По прошествии этих двух столетий мы стали проявлять больше внимания к знакам, указывающим на движение, которое противоречит этой общей установке. Ни либерализму, экономическому или политическому, ни различным течениям внутри марксизма не удалось выйти из этих двух кровавых столетий, избежав обвинений в преступлениях против человечества. Мы можем перечислить ряд имен собственных, топонимов, имен исторических деятелей, дат, которые способны проиллюстрировать и обосновать наше подозрение. Чтобы показать, насколько расходится новейшая западная история с "современным" проектом освобождения человечества, я следом за Теодором Адорно воспользовался словом-символом "Освенцим". Какое мышление способно "снять" — в смысле *aufheben* — этот "Освенцим", включив его в некий всеобщий эмпирический или пусть даже мыслительный процесс, ориентированный на всеобщее освобождение? Тайная печаль сдает наш *Zeitgeist**. Он может выражать себя во всевозможных реактивных или даже реакционных установках или утопиях, но не существует позитивной ориентации, которая могла бы открыть перед нами какую-то новую перспективу" [265 с. 57-58].

Развитие технаук, доказывает философ, только усугубляет переживаемый человечеством недуг. "Научно-технический прогресс мы не можем считать прогрессом, о котором мечтали. Более того, его результаты постоянно дестабилизируют человеческую сущность, как социальную, так и индивидуальную". Человечество увлекается ко все более усложненным состояниям, которые как будто никак не соотно-

* Дух времени (нем.).

303

сятся с нашими запросами — безопасностью, идентичностью, счастьем. Оно разделилось на две части: "одна принимает этот вызов сложности, другая — тот древний и грозный вызов, что связан с выживанием рода человеческого" [265, с. 58].

Будущего сегодня боятся по многим причинам, но прежде всего — из-за возможности гибели человечества и самой жизни на Земле. Вот почему заявила о себе тенденция примирения с историей (при ясном осознании всех ее несовершенств и предчувствии, что один за другим будут проваливаться все новые глобальные проекты осчастливить людей: никуда не уйти человеку от самого себя — своей природы).

Смешение и неразличимость времен у Саши Соколова, изображение будущего как прошлого (возвращение Палисандра в Россию в качестве диктатора в 2044 г.) и отражают этот новый, постмодернистский взгляд на исторический процесс; его лишенная едкости, меланхолическая ирония (не разящий сарказм!) как раз и демонстрирует усталую "примиренность" со, слава Богу, еще существующей историей.

Соколов иронизирует над иллюзорными представлениями о возможности командовать временем, направлять его по своему усмотрению. Ничего, кроме смеха, не вызывает высокопарная риторика Палисандра, жонглирующего фикциями, распоряжающегося временем только в своем воображении, а наяву продолжающего оставаться пленником безвременья:

"«... время нажать на какие-нибудь потайные пружины жизни столь страстно, чтобы — расшевелить — ускорить — увеселить ход событий. Время — вперед!»"

В таком энергическом настроении влился я тем незапамятным вечером в несколько необычный, точнее, единственный в своем роде художественный коллектив — труппу странствующих проституток" (с. 251).

Устами же Палисандра история характеризуется как "типичная кантовская вещь в себе" (с. 24), т. е. как явление, сущность и смысл которого непознаваемы, запредельны. Конечно, и в этом случае автор не оставляет окрашивающего весь роман иронизирования, лишая высказывание героя-рассказчика значения абсолюта: если признать его суждение верным, следует признать и то, что нечто в истории (ее непознаваемость) он все-таки познал. На протяжении всего романа Соколов как бы и занимается перепроверкой тезиса «история — "вещь в себе"», идет непривычным путем.

Разочарование в прогрессистских концепциях истории побуждает писателя обратиться к апробации представлений психоанализа о либидо как "оси, на которой все вертится".

Сексуальные сцены занимают в "Палисандрии" едва ли не основное место. Не в сексе ли, которому предаются и млад и стар, — "движущая сила" истории?

У Соколова нет христианского отвращения (если воспользоваться словами Синявского) к сексу. Напротив, секс в "Палисандрии" реабилитируется. Это нечто само собой разумеющееся, неотъемлемое от

304

человека. И данная черта романа отражает общую и весьма характерную для постмодернизма тенденцию к высвобождению либидо. (Например, Юлия Кристева трактует секс, язык и искусство как открытые системы, обеспечивающие контакты с другими людьми, а потому считает необходимым "ослабить ошейник, символически обуздывающий сексуальность в искусстве, дать выход вытесненным влечениям" [283, с. 83].)

Но сексуальные сцены чаще всего воссоздаются Соколовым в комическом ключе, подчас откровенно гротескны. Эротика как красота, поэзия в сфере интимных отношений в них отсутствует.

Художественно осваивая сексуальную сферу, обращаясь к сколько-нибудь детализированному изображению которой русская литература традиционно избегала (а потому не выработала облагороженного варианта эротической лексики), Соколов не пошел по пути ни Набокова с его эстетизированным эротизмом, ни Лимонова с его эротическим натурализмом, избрал третье. Откровенность сексуальных описаний он смягчает использованием пародийных эротических эвфемизмов и, будучи подчас фриволом, нигде не переходит грань пристойности, проявляет и изобретательность, и изощренность. Работа писателя в этом отношении имеет раскрепощающий, антипуританский характер. И в то же время через сферу секса Соколов стремится раскрыть уродское, неполноценное, неподлинное во взаимоотношениях людей-жаб, людей-насекомых, обнажает темную сторону коллективного бессознательного. Оттого такое большое место занимают в произведении мотивы совращения, кровосмешения, извращения, проституции. Подобно Вик. Ерофееву и Сорокину, посредством шизоанализа невидимое Соколов делает видимым. Писатель акцентирует, однако, в коллективном бессознательном не столько "патологи-чески"-агрессивное, угрожающее самой жизни, сколько "хтонически"-пассивное, "дремлющее" в ожидании своего часа*, фиксирует результат перевеса косно-коллективного над личным бессознательным и сознанием. "Если же общность уже автоматически выделяет в своих отдельных представителях коллективные качества, то тем самым она премирует всякую посредственность, все то, что намерено произрастать дешевым и безответственным образом. Индивидуальное неизбежно припирается к стенке" [488, с.211]. Поэтому вполне обоснованно результаты Соколовского шизоанализа представлены в комическом ключе как выражение своего рода нравственно-психологического идиотизма. Соколов создает как бы «"Лолиту"-наоборот», заменив нимфолепсию геронтофилией (см.: [131, с. 281]). Это также делает сексуальные описания антиэстетичными и скорее смешными, обнаруживая слабоумие в жизненной ориентации.

* Можно сказать, что у Вик. Ерофеева и Сорокина разрушительный потенциал коллективного бессознательного дан в активированном, у Соколова — в неактивированном виде.

305

Секс играет у Соколова и роль острающую, дает возможность под непривычным углом зрения взглянуть на то, что кажется само собой разумеющимся, что догматизировано. Таковы, скажем, авторские фантазии, касающиеся известных политических деятелей, с имиджами которых он ведет игру.

В условном, пародийно-ироническом мире "Палисандрии" может произойти все что угодно. В некоторых случаях любовно-сексуальный подход знаменует собой чистый абсурд, как, например, объяснение покушения на Ленина ревностью Фанни Каплан. Хотя читатель, конечно, понимает, что ему "вешают на уши" откровенную "лапшу" и нисколько не верит автору, он ценит оригинальность выдумки, расшатывающей в сознании людей привычные связи, окаменевшие идеологические схемы. Существует, однако, и вторая сторона медали: абсурд доказывает неуниверсальность сексуальных критериев при осмыслении исторического бытия. Пародийная попытка всеобъяснения через либидо является формой насмешки над однозначностью любого типа. Вот почему Фрейд и Юнг представлены в романе в травестированном виде.

Секс проявляет в "Палисандрии" свою результативность как объект эстетики, и именно эстетический критерий оценки истории является для Соколова определяющим*. Первые указали на это Вайль и Генис**. Однако особенность применения данного критерия, на наш взгляд, не в том, "чтобы было красиво"***, как полшутливо настаивают критики, а в проверке действительности идеалом прекрасного, который выработали литература и искусство, самим прекрасным, чем являются творения литературы и искусства, представленные в "Палисандрии" многочисленными культурными знаками и кодами. Часты у Соколова непосредственные характеристики тех или иных объектов, персонажей путем соотнесения с произведениями литературы и искусства: "Прост, как мычанье" (о Брежнев, с. 168); "Прочь! — молча, но бодро, подобно брейгелевским слепцам!" (с. 219); "Выглядел он угловато, сурово, несимметрично, словно только что от Пикассо" (с. 127);

* Что отражает общую тенденцию эпохи постмодерна. В книге "Ситуация постмодерна" Ж.-Ф. Лиотар указывает на необходимость введения эстетического критерия оценки постнеклассического знания.

** "... Соколов всей своей книгой настаивает на том, что критерия подлинности нет, да он и не нужен. Вернее, есть один критерий — эстетический. Попросту говоря, надо, чтобы было красиво. Для этого и переписывает историю Саша Соколов.

Не социальная ценность изучения истории занимает автора, не этическая, а эстетическая. Именно под этим углом зрения высвечиваются знакомые персонажи. <...>

Можно ведь классифицировать общественных деятелей как прогрессивных и консервативных — так обычно и поступает историк. Если избрать критерием нравственность, этот подход придется отбросить из-за прогрессивных деспотов (Ликург, Цинь, Шихуанди, Петр) и разделить вождей на жестоких и милосердных. А можно занести их в графы красивых и некрасивых. Блондинов и брюнетов. Толстых и худых. Все равно ведь любая классификация неполна и недостоверна. Вот и развлекается Соколов, испытывая отечественную историю на проверку эстетическим критерием" [67, с. 62].

*** Невольно, вспоминается ироническое "Сделайте нам красиво" Маяковского.

306

"вышли в норвежскую ночь — ночь Ибсена, Гамсуна, Грина, ночь Олафа Пятого и Шестого" (с. 128) и т. д. Чаще всего эстетический критерий выявляет нравственное уродство персонажа, которое может выражаться и в патологических формах. Вот как описывается Орест Стрюцкий: "... его садизм по-прежнему протекал в скрытой форме, и доктора ни о чем не догадывались. Знай они, что в художественных галереях Орест подолгу простаивает перед вариациями академиков на тему "Избиение вифлеемских младенцев"; что

во всей всемирной хореографии ставит на первое место хачатуряновский "Танец с саблями"; а из поэтического наследия наиболее возлюбил четыре некрасовские строки — "Вчерашний день, часу в шестом, зашел я на Сенную; там били женщину кнутом, крестьянку удалую"* — они бы переполошились, забегали" (с. 150). Распространенность данного человеческого типа подчеркивается наделением, целого ряда персонажей таким же именем и такой же фамилией, а также введением обобщающего понятия "стриюцкизм" — синонима неизбывной пошлости, неотделимой от монструозности. Эстетическое обнажает в людях недочеловеческое.

Лакмусом, безошибочно выявляющим человеческую бездарность, двумерность, заскорузлость, является у Соколова поэзия. Не только Палисандр, но и другие персонажи романа имеют склонность к сочинению того, что считают стихами. Данные описи представлены в "Палисандрии" в основном образцами массовой культуры — как "низовой" (школьный и городской фольклор; произведение скабрезно-комического характера), так и печатной (псевдогражданская и псевдофилософская графомания). Графоманство становится у Соколова эквивалентом культурной незрелости, творческой обделенности, неосознаваемой пошлости.

Оценка истории эстетическим критерием и приводит к ее "жанровому" определению как человеческой комедии и соответствующим принципам изображения. Смешны у Соколова в своей человеческой неполноценности в конечном счете все: стоящие над законом правители, государственные мужи, высокопоставленные шлюхи, историки/литераторы с психологией страуса, стражи порядка, арестанты, мелкие чиновники, верные слуги, "маленькие люди", "патриоты", шпионы, эмигранты-"посланцы", общественные деятели, проститутки, добропорядочные старушки, садисты, некрофилы, биофилы...

Уже внешний облик персонажей, хотя бы они себя считали красавцами, комически-безобразен и, как правило, является не обманывающей ожиданий "визитной карточкой" человека. В изобилии представлены в "Палисандрии" персонажи дегенеративного вида, когда речь идет о мужчинах ("престарелый выкидыш", "клинический идиот", "мозглявый слизняк", "макроцефал", "неандертальский простак"),

* "Нравилось и: "Штукатурка валится и бьет тротуаром идущий народ" — того же автора. Но гораздо меньше. Гораздо" (с. 150).

307

"архаический недоумок", "тупое жвачное", "гренок", "ничтожество", "воплощение гротеска"), и антиэстетичные полудебильные фигуры, когда речь идет о женщинах ("некто, сладко веявшая половой тряпичей", с. 107; "Оскал ее был лошадин", с. 161; "с улыбкой кикиморы", с. 151).

При всем том чувствуется, что Соколов достаточно снисходителен к людям, в нем нет ничего от бичующего Ювенала. И столь снисходителен писатель именно потому, что пишет о всеобщем. Он видит в несовершенстве рода человеческого его несчастье и не представляет, что тут можно поделать, если люди таковы, каковы они есть. Ничего, кроме иронии, не вызывает у него лозунг революционной пропаганды, призывающий "будить народ" (т. е. искусственно подталкивать людей к делу, для которого они не созрели). В "Палисандрии" читаем: "... лучшее, что возможно сделать для своего народа, — это оставить его в покое, не тормозить и не дергать, словно того прикорнувшего у Вас на плече усталого спутника — дескать, очнитесь, а то проедете остановку. Не надо, не будите народ Ваш — пусть выспится" (с. 224—225).

Смех Соколова не желчен и не горек, скорее — меланхоличен, и эта черта столь существенна для психологической атмосферы романа, что позволяет отнести "Палисандрию" к типу меланхолического постмодернизма.

"Сравнивая эстетическую ситуацию конца XVIII, XIX и XX веков, Ф. Торрес приходит к выводу, что у веков, а быть может, и у тысячелетий похожие хвосты. Кризис ценностей, культ наследия, черты декаданса создают меланхолическую осеннюю атмосферу, присущую "понижительной" фазе "цикла Кондратьева". Специфика современной постмодернистской ситуации состоит в том, что культ прошлого не затмевает радости настоящего и надежды на новый культурный взлет в начале XXI века" [283, с. 107—108]. Нечто подобное мы обнаруживаем и в "Палисандрии". Только "радости" у Соколова в обрез (и скорее это радость от самого процесса сочинения, творчества), а скепсиса — с лихвой (никаких принципиальных исторических и культурноисторических перемен в обозримом будущем писатель не ждет). Меланхолическое настроение все более усиливается к финалу и как бы материализуется в словах "все, что случилось, случилось напрасно и зря" (с. 261). Век на глазах уходит в прошлое, завершившись очередной исторической неудачей. Но, как пишет Николай Бердяев, в "исторической судьбе человека, в сущности, все не удалось, и есть основание думать, что никогда и не будет удаваться. <...> Никогда не осуществлялось то, что ставилось задачей и целью какой-либо исторической эпохи, что преподносилось как идея, которая должна быть, так или иначе, осуществлена" [47, с. 154—155]. В этом смысле вся история — неудача. Удачен и непреходящ лишь побочный результат истории — культура (хотя и она имеет своего массового "двойника"). Только культура — как культ света — создает пространство, где можно дышать, творить, жить

308

полноценной жизнью. Она "отменяет" безобразное, грязное, убогое, служит моделью более совершенного бытия. Сознание первостепенной для людей ценности культуры, которая должна пропитать собой жизнь, эстетический идеализм и несет с собой "Палисандрия".

Соколов предлагает взгляд на русскую историю в масштабах всей человеческой цивилизации (он не утешает, но помогает избавиться от комплекса "исторического мазохизма"), а на человеческую цивилизацию — сквозь призму прекрасного/безобразного и революционного/контрреволюционного насилия над историей и "серым эволюционным будням" противопоставляет жизнь как творчество.

Спасаясь в творчестве от невыносимого "стриюцкизма", мелочной пошлости человеческой комедии сам, писатель оказывается одним из тех, кто спасает современную культуру. Спасает от омассовления и

омертвления, дает ей новые, отвечающие духу открытости, плюрализма формы. Головокружительные курбеты стиля, пиршество языка если не нейтрализуют, то смягчают настроение русской хандры, все более ошущимое к концу романа. Не обещая рая впереди, исполненный скептицизма и меланхолической иронии, Соколов тем не менее дает пример самоотверженного служения искусству, конденсирующему в себе человеческий талант, ум, фантазию. Смех Соколова поднимает над жизнью-вакханалией, его культурфилософские игры, изоциренная стилевая ризоматика раскрепощают сознание, дают представление о новой модели художественного мышления, активизируют в читателе "сотворческие" импульсы.

Не без основания установилось мнение об элитарности творчества Соколова, но как раз "Палисандрия" — попытка, не изменяя себе, выйти на более широкую читательскую аудиторию. Отсюда — и поворот художника к постмодернизму, одной из вершин которого в русской литературе является созданный им роман.

Параллельным с Сашей Соколовым курсом движется в эти годы Михаил Берг.

Культурфилософская тайнопись Михаила Берга: роман "Рос и я"

Берг (Штернберг) Михаил Юрьевич (р. 1952) — прозаик, эссеист, публицист, литературный критик (печатается и под псевдонимом Ивор Северин). Один из ведущих представителей альтернативной культуры с Петербурге. С 1990 г. — главный редактор журнала "Вестник новой литературы" Автор семи романов, из числа которых на родине опубликованы четыре: "Между строк, или Читая мемории, а может, просто Василий Васильевич", "Вечный жид", "Рос и я", "Момемуры" (под псевдонимом Зигмунд Ханселик, Ивор Северин), а также эссе "Заметки на менже-

тах", "Новый жанр", "Через Лету и обратно", "Веревоочная лестница".

Берга интересует отражение прошлого в современном культурном и массовом сознании, процесс взаимовлияния культур, проблема "Россия и Запад" Произведения писателя сотканы из перекодированных мифов, литературных цитации, клише массовой культуры, из которых выстраивается новая художественная реальность. Принцип "двойного письма" ведет к появлению новых жанровых форм.

Как и "Палисандрия" Саши Соколова, творчество Михаила Берга 80-х гг. отражает поворот русской постмодернистской литературы к культурфилософской проблематике, своеобразно преломляет положения постфрейдизма и концепции постсовременности. Самое значительное произведение писателя — роман "Рос и я" (1986), в центре которого — судьба России и русской культуры.

! Роман "Рос и я" создан на стыке литературы и литературоведения, причем именно литературоведческий принцип организации разнородного материала играет ведущую структурно-композиционную роль. Берг имитирует литературоведческое исследование. В произведении использованы такие его элементы, как биографические и библиографические справки, ссылки на те или иные источники, цитирование работ других авторов, критический комментарий, внесение всевозможных поправок и дополнений, описание раритетных изданий и т. д. Помимо того, в литературоведческую якобы монографию включены художественные тексты писателя, которому посвящено исследование, — прозаические и стихотворные, как бы удостоверяющие подлинность этой (на самом деле вымышленной) фигуры*. Перед нами будто бы второе издание нашумевшей книги, причем парадокс за-

* Оговорив вымышленность фигуры Александра Инторенцо, в дальнейшем мы будем пользоваться условными обозначениями: "проза Инторенцо", "стихи Инторенцо" и т. п.

310

ключается в том, что, аттестуемая ее автором-литературоведом Ф. Эрскиным как "сухой и научный труд"*, читателями и критиками книга, оказывается, отнесена к разряду беллетристики и даже удостоена Пулитцеровской премии. Таким образом, предисловие сразу же настраивает читателя на то, что он имеет дело с **текстом** (а не с реальностью самой жизни, заключенной в тексте), причем текстом необычным, совмещающим в себе художественный и научный дискурсы; к тому же, как убеждается читатель, последний используется в пародийном плане, выполняя несвойственные ему эстетические функции.

Уже начиная с первого ляпа в речи автора представляемой книги: "сухой и научный труд", в котором конструкция перечисления заменяется ироническим уравниванием разнопорядковых явлений, — и до самого конца Берг организует повествование как пародию на любопытную во многих отношениях, но далекую от научности в собственном смысле слова и даже курьезную литературоведческую монографию. Писатель продолжает линию Владимира Набокова как автора романа "Бледный огонь" (1969), где в традициях игровой литературы соединены литературный и литературоведческий дискурсы, образующие единое пародийно-абсурдистское целое. Подобно Набокову, Берг мистифицирует читателя, вступает с ним в непринужденные игровые отношения, приглашая к творческому соучастию в собственных вымыслах-размышлениях.

Как и о книге Набокова, сказать, что "Рос и я" — только пародия и мистификация, совершенно недостаточно. Сквозь вызывающие смех ошибки, нелепости, противоречия, самые невероятные утверждения, которыми пестрит монография Ф. Эрскина**, просвечивает трагедия — трагедия художника в трагическом мире, проступает бесконечная грусть и скорбь подлинного автора романа, призывающего на помощь всю русскую культуру, чтобы выдержать сознание вечной тавтологии человеческих комедий и драм***. Эта идея раскрывается посредством конвергенции различных временных пластов, отделенных друг от друга большими историческими промежутками, их взаимопрорастания, совмещения в некое условное сверхисторическое прошло-настоящее время***. Данное совмещение осуществляется прежде всего на уровне языка и возможно лишь в столь же условном — игровом пространстве, каковым и является пространство романа "Рос и я"

* Эрскин Ф. (Берг М.) Рос и я // Вестник нов. литературы. 1990. № 1. С. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

** Как мы в дальнейшем ради избежания путаницы будем именовать часть романа, созданную с использованием литературоведческого дискурса.

*** Намек на камуфлирующую и в то же время активизирующую читательский интерес роль пародии в

произведении содержит следующий пассаж из романа: "... у него возникало желание написать поэму, на какой-нибудь известный сюжет... Перевернутый сюжет и вариации вокруг него должны были, по его мысли, служить громоотводом, двойником настоящего сюжета..." (с. 86)

*** * Преломление постмодернистской концепции "конца времени"/"конца истории".

311

я". "Игра определяется именно сознанием условности, двойственности, двойного отношения (как если бы). Если нет видимости, нет игры, если видимость не осознается (претендует на реальность), игры тоже нет" [49, с. 13].

"Видимость" игрового начала романа Берга весьма ощутима. Более того, писатель преломляет в тексте произведения положения западноевропейской культурфилософии, рассматривающей игру как элемент культуры и важнейшую характеристику человека как культурного существа, учитывает представления, согласно которым вся культура может быть понята как игра. Феномен игры исследуется в романе прежде всего при описании чудачеств Александра Инторенцо и его друга Ювачёва-Хармса, представляющем собой вариацию на тему обэриутской театрализации быта. "... Они были шокированы вульгарностью окружающей жизни, которая оскорбляла их эстетическое чутье, они ощущали вызов — и отвечали на него" (с. 31); отвечали демонстративной эпатирующе-эксцентричной игрой, преобразованной продолжением которой становилось их творчество, — так объясняются в романе побудительные причины игры персонажей.

Игра предполагает переход в иное жизненное измерение, где господствующие в обществе стереотипы поведения недействительны, жизнь режиссируется по законам театрално-циркового/карнавального искусства, включая его пародирование. Примером могут служить экстравагантные выходы Ювачёва-Хармса, о которых идет речь в произведении: "Когда он начал раздеваться перед входной дверью бывшей баронессы Врангель, все "замерли, но у него под одним костюмом оказался другой. То, что он с серьезным лицом мог выйти в окно внутри разговора, чтобы вернуться по карнизу в другое, было неплохо, но когда он на остановке омнибуса, отвернувшись, стал мочиться на стену, забрызгивая штилеты, волшебство оказалось уткой: в руках он сжимал резиновую грушу" (с. 43). В этом и подобных ему описаниях выявляются такие качества игры, как "обращенность не на наличное бытие себя и предмета, а на возможное, произвольность как способность к овладению, переосмыслению не только своих эмоций и побуждений, но и внешних форм, эталонов, образцов..." [49, с. 82]. Через игру достигается раскрепощение личности, отстранение, взгляд на себя со стороны, осуществляется расшатывание сковывающих человека социокультурных и психологических установок.

Эксцентрические игры обэриутов противопоставляются в романе прагматически-расчетливым политическим "играм" Сталина. Последние серьезны, корыстны и представляют собой не что иное, как политические спекуляции, направленные в конечном счете на закрепощение личности и общества. Игра в собственном смысле слова — "свободная активность, стоящая осознанно вне "обычной" жизни и не "серьезная", но страстно и сильно занимающая игрока. Эта активность не связана с материальными интересами, бескорыстна. Она

312

протекает внутри собственных пространственных и временных границ в соответствии с определенными правилами" [49, с. 82]. Более детализированное представление об этом дает описание игры героев-обэриутов в тайное общество чудаков, парадоксалистов, циников, принадлежность к которому, несмотря на его внеполитический характер, становится в романе причиной ареста Инторенцо и Ювачева.

Раскрепощенно-игровое соотносится у Берга с регламентиро-ванно-серьезным так же, как соотносится нормальное/анормальное, свободное/несвободное, наконец, творческое/разрушительно-бесплодное.

Игра оказывается у Берга и побуждением к эстетической деятельности, в ряде случаев — формой ее осуществления в вербальном плане. Наиболее показательны в этом отношении приписываемые Инторенцо стихи, созданные в духе концептуализма:

Скажи-ка, дядя, ведь недаром,
Когда не в шутку занемог,
Москва, спаленная пожаром,
И лучше выдумать не мог (с. 55) и т. п.

Материалом для игры в данном случае становится литература, тексты "Бородино" Лермонтова и "Евгения Онегина" Пушкина*. Через игру осуществляется выход в новую сферу эстетики.

Рассмотрение игры как явления культуры помогает лучше понять эстетическую природу романа "Рос и я", ибо принцип игры пронизывает все уровни произведения. Это и игра с читателем, которому предлагается ряд культурфилософских, психоаналитических, филологических загадок в форме художественных текстов; и игра автора с текстом, демонстрирующая разные стороны писательского дарования Берга и "как если бы" написанным разными людьми; и игра с различными культурными знаками (попадающими в новый контекст, переосмысляемыми, благодаря чему происходит их перекодирование), с культурным пространством, к которому отсылают многочисленные цитации; и игра с языком и стилем, осуществляемая в духе постмодернистских новаций.

Игровая стихия делает оправданной присущую роману мениппейность: соединение в нем философского и пародийно-иронического, литературного и мнимонаучного дискурсов, прозы и стихов, различных жанровых и стиливых образований, равно как "карнавализацию" языка. Главное же, она создает то условное пространство, в котором

* Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана? [259, с. 9]

Мой дядя самых честных правил,

Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил,
И лучше выдумать не мог [336, т. 5, с. 8].

313

мир открывается нам как текст. Это пространство не одного, а многих произведений, обладающих законченностью, самостоятельностью, заключенных — каждое — в собственном культурном локусе, в сюжетном плане не связанное с остальными. Можно сказать, что художественное пространство романа плюралистично. Имеется в виду и плюрализм методов и стилей, используемых при создании произведений, составляющих общий текст романа, и равноправность и самоценность каждого отдельного произведения в структуре "Рос и я".

В книге Берга представлены произведения неореалистические ("Двойная тень", "Автор"), модернистские ("Архетип младенца", "Рос"), постмодернистские (монография Ф. Эрскина, цикл "Альбом уездной барышни", стихотворный вариант "Рос"). Стиль прозы Александра Инторенцо резко отличается от стиля монографического исследования Ф. Эрскина, что преследует цель отграничения текста, маркируемого как художественный, от текста, маркируемого как научный. Стиль же стихов Инторенцо, напротив, во многих отношениях близок к стилю глав, имитирующих литературоведческий труд. Но если Александр Инторенцо у Берга прибегает к пародийному цитированию сознательно, осуществляя смеховую ревизию штампов, накопившихся в литературе, то Ф. Эрскин абсолютно серьезен, не замечает пародийного характера своих филологических штудий, и наличие в произведении иных дискурсов выявляет это со всей определенностью.

Берг использует многоуровневую организацию текста, рассчитанного на эстета и массового читателя одновременно. Понимание рассказов и этюдов Александра Инторенцо требует ориентации в проблемах эстетики, психологии творчества, психоанализа, культур-философий, без чего закодированная в них тайнопись останется нерасшифрованной. Монография Ф. Эрскина, дающего популярное, примитивное, во многом превратное истолкование личности и творчества Александра Инторенцо, в силу ее занимательности и возникающего, вопреки намерениям автора, комизма должна, по идее, заинтересовать более широкий круг читателей, включая самых неискушенных. Стихи Александра Инторенцо занимают между этими полюсами промежуточное положение. Их понятность — кажущаяся, и истинную их природу поймет человек, знакомый с эстетикой постмодернизма.

Независимо от уровня, который представляют, все входящие в роман произведения квалифицируются как тексты: в одном случае это текст монографии Ф. Эрскина, о чем предвещает предисловие, в другом — прозаические, в третьем — поэтические тексты исследуемого Ф. Эрскиным автора. В сильной степени подчеркивает данное обстоятельство пародийно-ироническое цитирование. В ряде случаев Берг указывает источник цитирования (как и у Набокова, подчас вымышленный): "Графтию называет Инторенцо демонической личностью, понимая, вслед за Гете, демоническим то, что не решается с помо-

314

щью разума и рассудка" (с. 61); "Пушкин, которому не решились припасть пресловутую 58-ю, был сослан в Крым за невинное утверждение, что Европа заселена тремя племенами: германское — благоразумное, романское — бешеное, славянское — бестолковое" (с. 66); "Его (Чехова. — Авт.) последняя фраза, обращенная к доктору: "Ich sterbe..." только доказывала верность утверждения Достоевского о восприимчивости русского гения, который в Париже — француз, в Лондоне — чистокровный англичанин, а в Германии — немец" (с. 66); "как сказал уже писатель Кэрролл, рано или поздно это должно произойти, ибо у человеческого рода пока что все равно стопроцентная смертность" (с. 64); «Паркинсон называет это "чреватой для конгрессмена способностью получать удовольствие от жизни"» (с. 81)... Лжецитирование усиливает комедийную окрашенность текста. Например, Максимилиану Волошину приписывается рецензия на произведения вымышленного литературного персонажа*. Подготовленный читатель разгадывает мистификацию, включается в предложенную игру, быстро соображает, какова степень "научности" монографии Ф. Эрскина.

Но основная масса цитат, насыщающих текст, как густой раствор соли, дается без ссылок на авторство (а потому неквалифицированным читателем не улавливается).

Скрытая характеристика стиля произведения, во всяком случае глав, имитирующих литературоведческое исследование, содержится в самом тексте романа "Рос и я", там, где идет речь об эротической беллетристике "Пржевальского"? "... несмотря на кажущуюся невооб-разимость большинства сцен, текст по сути состоит из переплетения цитат, от Петрония до Льва Толстого, цитат, иногда тщательно закамуфлированных, иногда нарочито перевернутых..." (с. 51—52). Преобладают у Берга цитации классиков русской литературы XIX—XX вв.: Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Блока, Пастернака, Мандельштама. Из числа художников меньшего масштаба цитатами представлены Ильф и Петров, Каверин, Окуджава, Высоцкий. Используются либо одиночные фразы, либо фрагменты фраз, деконструируемые, вкрапляемые в общее повествование: "То, как **они сошлись**, лучше передают цитаты: Блок, **камень, вода, лед, огонь**" (с. 30)**; "**Все или ничего**. Он мечтал научиться жить один, совсем, без собеседников и разочарований" (с. 65)*** и т. д. Иногда это вольный пересказ ключевых эпизодов произведений предшественников, включающий в себя и дословное цитирование, образующий новый текстовый узор по принципу центона. Таковы, например, цитации "Станционного смотрителя" (история блудного

* «... Короткая рецензия, написанная наискосок на титульном листе рукописей, данных для ознакомления Великому Мистику Гражданской войны: "Ничто не нравится. Интересен Алексеев"» (с. 14—15).

** Деконструируются цитаты из "Евгения Онегина" Пушкина.

*** Извлечение из статьи Блока "Интеллигенция и революция". Слова выделены нами.

сына в картинках), "Капитанской дочки" (описание бурана) Пушкина, "Войны и мира" (дуэль взглядов) Л. Толстого. Из деконструируемых цитации классики Берг создает гибридный образ "лишнего человека", который оказывается и характерной фигурой XX в. Аналогичным путем осуществляется конструирование гибридно-цитатного образа женщины, опозитированной русской литературой XIX в. В этом контексте двойное значение приобретает название рассказа "Письмо из прошлого", где использован вышеописанный принцип. Имеется в виду не только реальное письмо, извещающее героя рассказа о смерти сбежавшей жены. Как "письмо", адресованное будущим поколениям, своего рода "благая весть" потомкам, интерпретируется русская классическая литература — одна из вершин мировой культуры.

Чтобы освежить восприятие текстов хрестоматийных, канонизированных в сознании нации и в этом смысле в чем-то омертвевших, а от бесконечного употребления все опошленных, Берг прибегает к приему остранения: интерпретирует ключевые эпизоды "Евгения Онегина", "Горя от ума", "Героя нашего времени", "Анны Карениной" и главные образы этих произведений как бы от лица благонамеренного охранителя самодержавных и домостроевских устоев, наивно-вульгаризаторски отождествляющего художественный текст и жизненную (житейскую) реальность. Отсюда — сдвинутость привычных связей, перевернутость сложившихся представлений, примитивизм даваемых трактовок. Это не только вызывает смех, но и побуждает заново переосмыслить хорошо, казалось бы, известное, но, может быть, недостаточно глубоко понятое. Приведем в качестве примера следующий фрагмент рассказа:

"Со своей будущей женой барон Клейнмихель познакомился в Москве на ярмарке невест, куда та была привезена матерью. Его не смутило облако слухов, сопровождавшее ее вплоть до стремительной женитьбы (будто с ее репутацией не все в порядке), ибо имя ее связывалось с двумя любовными историями, приключившимися с ней в деревне, и с одной дуэлью со смертельным исходом, косвенной виновницей которой она считалась. Она была влюблена в одного сказочно разбогатевшего после смерти дядюшки заезжего молодца, мизантропа и донжуана, от скуки поселившегося недалеко от их имения и заприятельствовавшего с местным поэтом, которого-то впоследствии он и убил на дуэли, ради шутки решив поухаживать за младшей сестрой будущей баронессы Клейнмихель, чем вызвал бешеную романтическую ревность недавнего друга. Клейнмихель был уже в чине статского, молодой государь к нему благоволил, он увидел ее у колонны, меж двух теток, в малиновой шляпке, тотчас влюбился, сделал предложение, на которое получил в скором времени милостивое, хотя и раздумчивое согласие, под аккомпанемент хрестоматийных вздохов; он был восходящей звездой и фаворитом, женитьба заставила замолчать сплетников, барон, на седьмом небе от счастья, несколько месяцев путал день с ночью, не выходя из спальни, и только через полгода узнал, что коварно обманут. Оказывается, молодец, выйдя в отставку перед тем, как заточить себя в деревне, хотя ему следовал новый чин и службу он оставил неожиданно для многих, после истории с дуэлью, отправился в кругосветное путешествие, разочаровался и здесь, вернулся и, увидев баронессу Клейнмихель в новом ракурсе, тут лишь понял, чего он лишился. Его соперничество с бароном было тайной только для последнего. Вновь они встретились в поезде, в котором молодая баронесса Клейнмихель возвращалась, навестив сестру, к мужу. У них

начался роман. Соблазнитель, в отличие от барона, проникнутый тщеславием, обладал, сверх того, еще особенной гордостью, которая побуждала его признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие превосходства, быть может мнимого, но, однако, как известно, гипнотически привлекающего женщин. Несколько месяцев они прожили втроем. А затем баронесса, бросив малютку-сына, сбежала с совратителем сначала в Италию, где тот, оказавшись художником-дилетантом, делал наброски величественных развалин Колизея, а затем, пристрастившись к морфину, якобы помогавшему ей от жесточайшей мигрени (как последствия неудачного тайного аборта), была брошена им и, по слухам, пошла по рукам, опустившись впоследствии чуть ли не до приюта бродячих моряков" (с. 57).

Пародийный характер цитирования направлен против обывательского снижения незаурядного, романтического, идеального до собственного уровня и, кроме того, с неожиданной стороны вскрывает конфликт между личностью, опередившей свое время, ищущей и не находящей применения своим силам и способностям, и косной, безликой средой. В игровом ключе — как результат полицейского сыска — представлены в рассказе изыскания, подтверждающие типичность образа "лишнего человека". Перед нами якобы различные земные воплощения одной и той же монады. На самом деле это не изменяющаяся, по большому счету, действительность из десятилетия в десятилетие, из века в век воспроизводит один и тот же человеческий тип.

"Письмо из прошлого" становится у Берга ключом к пониманию образа Александра Инторенцо как "лишнего человека" советской эпохи. Данный образ является гибридным, вариативным, мерцающим и может рассматриваться как постмодернистская культурологема русского неофициального писателя.

Берг конструирует образ, используя элементы биографии и творческого облика реальных исторических лиц, хорошо известных, непохожих друг на друга; причем он явно рассчитывает на наше узнавание и не считает нужным что-либо камуфлировать, сводить концы с концами, добиваясь некоего внешнего правдоподобия. Автор наделяет Александра Инторенцо определенными чертами личности и биографии Александра Введенского; присущим Даниилу Андрееву и обострившимся в тюрьме даром духовидения и яснослышания; полуполюгендарными фактами лагерной жизни Осипа Манделъштама; отдельными чертами мироощущения, творческого почерка и биографии Владимира Набокова; приписывает ему строки стихов, принадлежащие Борису Пастернаку, Осипу Манделъштаму, Булату Окуджаве и другим поэтам. Берг не только не скрывает условности данной фигуры, ее природы симулякра, но и, напротив, как бы обнажает прием создания образа, оставляя незапрятанной "арматуру". Александр Инторенцо Берга — Художник вообще, служащий только Богу и Искусству. Именно в нем, показывает писатель, в годы советской власти с

наибольшей полнотой воплотился тип "лишнего человека", совместивший в себе отныне черты творца и мученика, непонятого обществом, преследуемого властями, трагически гибнущего, но успе-

317

вающего вписать свои строки в великую Книгу русской литературы. Через литературу и судьбы ее создателей характеризуется в романе пореволюционная эпоха, причем постмодернистское смешение реалий различных времен проясняет характер тоталитарного режима как самодержавно-деспотического. Свое же отношение к деспотизму, антигуманизму в любых его формах классическая литература выразила со всей определенностью. И адресованность произведений Инторенцо Богу полностью вписывается в религиозно-мистическую духовную традицию нации, сильнейшим образом повлиявшую на русскую литературу.

Сочинениям Александра Инторенцо в структуре романа "Рос и я" принадлежит исключительно важное место. Ведь согласно версии Ф. Эрскина, "Инторенцо полагал себя предназначенным передавать закодированные особым образом сообщения неким фиксирующим и запоминающим эту информацию небесным посланцам" (с. 62) и лишь пользовался для этой цели универсальным языком искусства. Главным достоинством его "корреспонденции" оказывается предельно точное воссоздание состояния макрокосма, в котором протекает земная жизнь Инторенцо.

Героя не заботят вопросы идиостиля — он пользуется существующими культурными кодами, применяя их для собственных задач (явление "смерти автора"). Даже названия большинства произведений, маркируемых как принадлежащие Инторенцо, цитатны. Так, названия рассказов "Архетип младенца" и "Автор" восходят к заглавиям работы Юнга "К пониманию психологии архетипа младенца" и второго раздела его работы "Психология и поэтическое творчество" — "Автор". Использование в них соответствующих культурных знаков, выявляющих определенные положения аналитической психологии, подтверждает это предположение.

В монографии Ф. Эрскина "Архетип младенца" трактуется как "этнографический этюд "эпохи военного коммунизма", можно сказать, зарисовка с натуры..." (с. 18). И, хотя указывается, что сквозь его подоплеку проступает система психоаналитических симптомов, сущность первого "послания" Александра Инторенцо Божественному адресату не раскрывается; жанровое же определение, выдвигаемое на первый план, скорее способно сбить с толку. На самом деле Берг использует стилизованный код типично модернистского текста с явственно ощутимой мистической окраской как наиболее адекватный для передачи "информации" знаково-символического характера. Ключом к зашифрованной в рассказе тайнописи как раз и служит его название, отсылающее к юнговской теории архетипов и истолкованию одного из них в работе "К пониманию психологии архетипа младенца". В ней Юнг пишет:

"... каждая заново завоеванная ступень культурного усложнения сознания оказывается перед задачей: отыскать новое и отвечающее

318

своему уровню истолкование архетипов, чтобы связать все еще присутствующую в нас жизнь прошедшего с современной жизнью, которая угрожает оторваться от первой. Если этого не происходит, то возникает беспощадное, больше не соотносящееся с прошлым сознание, которое беспомощно поддается любым внушениям, т. е. практически подвержено психическим эпидемиям. Вместе с утраченным прошедшим, которое стало "невзрачным", обесцененным и уже не может вернуть себе ценность, оказывается утраченным и спасителем, ибо спаситель либо тождествен со стихией невзрачного, либо появляется из нее. Он рождается вновь и вновь в "метаморфозах божественных ликов" (Циглер), как бы предтеча или первенец нового поколения человеческого, и появляется неожиданно на неправдоподобном месте (рождение из камня или из дерева, из бронзы, из воды и т. п.) и в двусмысленном облике (мальчик-с-пальчик, карлик-младенец, зверь и т. п.).

Этот архетип "младенца-бога" очень распространен и находится в теснейшем переплетении с другими мифологическими аспектами мотива младенца" [487, с. 123—124].

Начиная со средневековья, показывает Юнг, в христианской культурной традиции наряду с канонизацией культа "младенца Христа" наметилась и иная тенденция: интерпретация образа "вечного мальчика" как недоброго предзнаменования; фигура его "в результате "метаморфозы ликов" стала зловещей, разделив ... судьбу античных и древнегерманских богов, которые все превратились в нечистых духов" [487, с. 124].

Появляющийся в рассказе Александра Инторенцо образ сверхъестественного младенца-оборотня представляет собой дальнейшую трансформацию образа "вечного мальчика", помещаемого в контекст пореволюционной российской действительности. Впрочем, приметы времени и места выявлены весьма слабо, и «этнографическим этюдом "эпохи военного коммунизма"» назвать рассказ можно, лишь обладая недюжинной силой воображения. Конкретика деталей соединяется в произведении с неопределенностью, неясностью, размытостью более существенного: что за помещение описывается в рассказе, почему оно набито людьми, быт которых напоминает быт беженцев, в какой, наконец, стране происходит действие "Архетипа младенца", — с точностью сказать невозможно. Воссоздавая фон действия, автор предпочитает конструкции с обобщенно-личными, неопределенно-личными, отрицательными местоимениями ("все", "никто", "кто-нибудь", "ничто", "нечто", "мы", "нам", "всё"), понятия, фиксирующие самые общие признаки предметов и явлений ("женщины", "они", "мать", "день", "ночь"), обороты туманно-метафорического характера ("от всей этой дневной дребедени", "стоял дневной бедлам"; "очевидно, узоры совпали"). Огромные, развернутые фразы, синтаксическая организация которых подчинена приему "потока сознания", вбирают в себя массу попутных ответвлений, не имеющих прямого отношения к делу замечаний, что

319

усиливает ощущение размытости фона, но способствует созданию атмосферы неустроенности,

отчужденности, неблагополучия. Повествование ведется от лица героя-нищанца, подчеркнуто-отстраненного от окружающей среды и в то же время закомплексованного, пребывающего во власти мистических настроений. Через восприятие данного героя и осуществляется развитие мотива "младенца".

Рассказ построен на столкновении привычного, повседневно-бытового и сверхъестественного, ирреального, мистического. Если бытовой фон едва намечен, то явление сверхъестественного характера воссоздано предельно конкретно, можно сказать, фотографически точно и подается как доподлинная реальность. В произведении описаны метаморфозы, совершающиеся с трехнедельным ребенком, "который днем не умел даже сидеть, а лишь лежал, пуская пузыри..." (с. 17), а ночью бродил, как лунатик, среди спящих и что-то упорно искал, наводя ужас на проснувшихся.

Портрет младенца-оборотня двойствен, но доминирует в нем антиэстетическое: противоестественное соединение детского и старческого ("лысая головка на короткой шейке", "осмысленное выражение на его сморщенной физиономии, обезображенной диатезом, морщинистой", с. 16); человеческого ("Он еще не держал головки, не следил за предметом, если предмет пронесли у самого его носа, не мог ползать и только бессмысленно орал...", с. 18) и нечеловеческого, дьявольского ("эта отвратительная разумность, разгладившая чело трехнедельного дитяти"; "отвратительный маленький обманщик, прикидывающийся ребенком"; "все просто не отрываясь смотрели, онемев от страшного обмана и ощущения опасности...", с. 17).

Подсознание Александра Инторенцо выталкивает на поверхность архетипический образ карлика-младенца, имеющий зловещий семантический ореол. Такова реакция психики на восприятие писателем "нового мира", возникшего после победы Октябрьской революции* и названного Николаем Заболоцким в поэме "Торжество земледелия" "миром-младенцем". В рассказе Инторенцо "ангел-дьявол" в облике младенца и есть символ этого мира, его светлая ("дневная") и темная ("ночная") ипостаси, его начало (трехнедельный младенец) и конец (так и не созревший до нормального человеческого состояния карлик-урод, опасный и непонятный "одновременно тем, что вселяет ужас и нагоняет столбняк", с. 18). В беспомощном новорожденном Инторенцо прозревает чудовище, способное парализовать людей, навязывать им свою волю, держать в страхе, с тем чтобы беспрепятственно творить зло**. Как и у литературных предшественников, карлик-младенец

* С особо тяжелым случаем родов сравнивал, как известно, Октябрьскую революцию Ленин.

** Интериоризация темных сил коллективного бессознательного, действие которых препятствует осуществлению намеченного "социального проекта"

320

у него — недоброе предзнаменование, знак страшного обмана, жуткой метаморфозы. Но для героя-нищанца открывшееся автору скрыто. Он лишь пытается разгадать тайну превращения "младенца" в "маленького наглеца", от которого исходит непонятная угроза, ощущает существующую между ребенком-оборотнем и им самим мистическую связь.

Вполне допустимо предположение, что герой-рассказчик — отец ребенка. Это единственный упоминаемый в произведении мужчина, пребывающий в женском и детском окружении, причем положение женщин и детей напоминает положение крепостных (во всяком случае, в плане морально-психологическом).

Герой пользуется женщиной как вещью, к детям брезгливо равнодушен и, в сущности, не видит в них людей. Младенец напоминает ему освежеванного кролика, его мать — лошадь с толстым задом. Беременность вызывает у героя ассоциации с опухолью, деторождение — отвращение. Обычная человеческая жизнь с ее неизбежными волнениями и хлопотами презирается и отвергается.

Самые сладостные ощущения испытывает герой-рассказчик во сне, и как раз сновидение дает возможность выявить глубинные процессы, осуществляющиеся в его душе на уровне бессознательного и во многом объясняющие психическую структуру его личности и особенности поведения в состоянии бодрствования. Непроизвольным выявлением "бессознательных процессов, о существовании и смысле которых возможно умозаключать лишь косвенным образом" [487, с. 120], оказывается образ младенца, пребывающего в утробе матери, — в полной безопасности, освобожденного от каких-либо тревог и забот, полностью сосредоточенного на самом себе*. Вот как описывает сновидение сам герой: "... я плавал, как всегда, в липких родových водах, напрягал жабры, собирал легкими воздух, был юрким и вертким, как тритон..." (с. 17). В самоощущении чувствующего себя во сне младенцем** героя — больше от генетических предков, нежели от чело-

* "По мнению Графа, конкретность тех или иных архетипических образов закладывается еще в утробном периоде младенца. Он выделяет четыре своеобразные матрицы, то есть гипотетические образы ощущений, которые возникают у человека во время его выхода из лоно матери, начиная с появления зародыша до рождения. Первая матрица хранит символику пребывания в утробе. Спокойное развитие ребенка сопровождается ощущениями безграничности, расслабленности, защищенности. Этому состоянию соответствуют видения неба, рая, мистического слияния, космического единства. Беспокойное внутриутробное развитие рождает совсем иные образы — злых демонов, враждебных сил природы..." [103, с. 409].

** "Еще до отнятия от груди (Фрейд и Лакан) плоть ребенка приобретает травматический — экзистенциальный — опыт утраты; весь период детства, по мнению Ранка, можно рассматривать как ряд попыток отреагировать на эту травму, психически справиться с ней. Детскую сексуальность можно поэтому интерпретировать как желание ребенка вернуться в матку, "тревогу по этому поводу и любопытство относительно того, откуда он появился на свет". Ранк понимал и работу сновидения иначе, чем Фрейд: состояние сна напоминает внутриматочную жизнь, и сновидение есть попытка заново пережить родовую травму и вернуться в пренатальную ситуацию, к симбиотическому союзу с телом матери ("регрессия") [382, с. 70].

века, больше дочеловеческого, нежели собственно человеческого. Согласно Ж. Дюрану, занимавшемуся классификацией архетипических образов, падение становится спуском в пренатальное состояние. Появляющийся во сне героя образ младенца раскрывает такую сущностную черту его психики, как инфантилизм. Инфантилизм героя-нищанца — в поистине детском, не осознаваемом по-настоящему им самим всеобъемлющем эгоизме; в поистине детской же безответственности во взаимоотношениях с другими людьми, которых он не принимает всерьез; в поистине детской неразумной неблагодарности за ласку, нежность, заботу... Внешним выражением присущего герою инфантилизма, когда он произвольно обнажает "младенца" в себе, становится описание его мытья в ванной, напоминающего купание маленького, капризного ребенка. И в момент опасности герой инстинктивно ищет моральной поддержки у слабой женщины: "... в меня впивались ее ледяные пальцы, но я был благодарен ей, сам закусив губу ... я нашел ее руку, потянул, делясь страхом..." (с. 16—17). Именно инфантилизм рассказчика является психологической почвой для его нищанства.

У героя — мироощущение сверхчеловека, существующего среди людей низшего сорта, пользующегося их услугами и в то же время воспринимающего их как предметы обстановки. Он едва различает конкретных представителей своего окружения, характеризует их, прибегая к перифразу ("я толкнул локтем ту, что была рядом", "кажется, это была самая молодая, но — вроде бы — не его мать", "теперь я вспомнил, кто его мать — вот та, пухлая, черноволосая...", с. 16—17).

Свою "волю к власти" герой реализует во взаимоотношениях с женщинами, жестко выдерживая иерархию "господства — подчинения" ("она не поняла, я ударил ее по щеке"* , с. 17). Всеми доступными средствами он мстит женщине за то, что физиологически не может без нее обходиться. Герой-нищанец вносит в жизнь ноту отчуждения, безжалостности, бесчувственности, бесчеловечности. Все, что было в нем инфантильного, монструозного, и передал он чудовищному ребенку. Отвратительный карлик-младенец — как бы материализовавшееся выражение его нравственного уродства.

Таким образом Александр Инторенцо обнажает не только примитивное — "досознательное" — духовное состояние "нового мира", но

* "Мне не нужна была ее любовь. Она меня не возбуждала. Я был озабочен.

Проклятые мандалы" (с. 17).

"Мандала (санскр.), "круг", "круглый", один из главных буддийских сакральных символов; модель вселенной... Обычная схема М. как "карты космоса" и магической диаграммы представляет собой круг с вписанным в него квадратом, в который в свою очередь вписан внутренний круг. Четырем сторонам квадрата соответствуют четыре цвета и четыре стороны света. В центре внутреннего круга изображается божество, его атрибут или символ. <...> Адепт, погруженный в созерцание, должен воспроизвести в себе все, изображенное на М., слиться с божеством, помещенным в центре, и тогда достичь высшей ступени созерцания, соединения с абсолютным" [478, с. 212]. У героя-рассказчика это не получается.

и его нищанские корни: презрение к личности, к жизни "как он есть", готовность утверждать свое господство посредством насилия.

"Обычного" нищанца, власть которого над другими имеет психологический характер и достаточно ограниченный диапазон, страшит большевикское нищанство "нового мира", приписывающее себе превосходство над всем белым светом, получившее реальную власть над людьми.

Инторенцо трактует данный феномен как культуристорический инфантилизм, который обернется для общества бедой. Исползованная в рассказе культурно-мифологическая модель позволяет писателю соотносить новое, непонятное, со старым — опытом мировой культуры дает возможность прогнозировать метаморфозы "мира-младенца" будущем.

Наиболее близким "Архетипу младенца" по духу, стилю, проблематике является другое произведение Инторенцо — рассказ "Рос" (к которому примыкает цикл стихотворений с таким же названием). Как и в "Архетипе...", в нем ощутима ориентация автора на использование модернистских мифологем культурфилософского и психоаналитического характера, предстающих как продукт изощренной субъективной рефлексии, стремление с их помощью дать некую общую художественную модель мира. Если хронотоп "Архетипа младенца", с одной стороны, предельно сжат (место действия — одна комната, время действия — две ночи), а с другой — разомкнут в безбрежное пространство культуры, то пространственно-временные координаты "Рос" более раздвинуты и протяженны (место действия — огромный обветшалый дом, время действия — три с половиной месяца), второй же признак сохраняется.

Сюжет рассказа "Рос" имеет вид симметрично перевернутой любовной коллизии, напоминающей коллизию "Онегин — Татьяна", но обладающей расширительно-метафорическим значением культурфилософского мифа.

В произведении возникает тип того же самого, кажется, нищанца, от лица которого осуществлялось повествование в "Архетипе младенца", исповедующегося в своем преступлении-любви к несовершеннолетней сестре Рос. Черты его облика и характера прорисованы с большей степенью определенности: зрелый мужчина, тучный, сановитый, с самоощущением аристократа духа, раздраженно снисходящий к домашним, презрительно позволяющий женщинам доставлять ему наслаждение; как самая яркая и загадочная личность в доме — объект повышенного внимания со стороны подрастающей сестры, которую и совращает, полностью подчиняя своей воле, и, лишь отвергнутый ею, начинает сходить с ума от любви и безнадёжности.

Сквозь воссозданные человеческие взаимоотношения просвечивает и знакомое по предшествующим литературным источникам, причем Берг не только не скрывает, но и подчеркивает это обстоятельство-

во путем введения в речь героя-рассказчика стилизации-цитации, реминисценций из библейской "Песни песней", поэмы "Навна" Даниила Андреева, "Лолиты" Владимира Набокова.

Автора интересуют не странности психологии (хотя и они тоже), а гораздо большее. Его Инторенцо следует в рассказе традиции средневекового "реализма", т. е. наделения обобщенных понятий ... реальностью на самом конкретном уровне" [2, с. 63]. На культурфилософском уровне образы брата и сестры могут быть рассмотрены как олицетворение — соответственно — Запада и России или, точнее, как олицетворение двух ипостасей России: европеизированной (культурной, просвещенной, но и развращенной, впитавшей вместе с чужими добродетелями и чужие пороки) и органической, почвенной* (неокультуренной, девственно-невежественной, но самобытной, обладающей колоссальной восприимчивостью, огромной потенциальностью душевно-культурного роста)** . Данное соображение подтверждают заглавие романа Берга, в котором обыграно созвучие с названием страны: "Рос и я" — "Россия", а также строки из стихотворений "Воспоминание":

Я в тебе, как в аду, Рос моя, ты — отчизна и боль, и страданье (с. 40)
и "Рос":

Кто ты, страна или женщина... (с. 79), —

обнаруживающие вариативный характер образа Рос: и женщины, и страны одновременно. Инцестуальный мотив использован, думается, именно для того, чтобы оттенить кровную связь, существующую между двумя Россиями, равно как выявить аномальность расколота национального архетипа, несостоятельность попыток преодолеть эту расколотость всякого рода искусственными методами***. С другой стороны, инцест в архаичном его понимании — это нарушение закона отца (здесь — укоренившейся традиции).

Культурно-историческая молодость исконно органической России*** * подчеркнута юным, незрелым возрастом Рос, ее взбалмошно-неустоявшимся характером, каким нередко отличаются девочки в пе-

* См. следующую характеристику Рос: "... она мыла меня, подмывала, брила лицо и тело, превращаясь в ничто, в придаток меня, в ту благодатную почву, в которой я существовал, умирал и воскресал вновь" (с. 77).

** Возможно говорить также и об олицетворении двух субкультур — дивергентной, "почвеннической", и конвергентной, "западнической".

*** Аналогом последних становится в рассказе Инторенцо подмена полового акта мастурбацией, минетом и т. п.

**** См. рассуждения Ницше: "... оставляя в стороне Италию, которая еще слишком молода, чтобы знать, чего хочет, и которая еще должна доказать, может ли она хотеть ... в России ... сила желать долго собиралась и накоплялась, тут воля ждет, — неизвестно еще: воля отрицания или утверждения, — угрожая ждет разряда..." [31, с. 119].

324

риод полового созревания. По внешнему облику это скорее "гадкий утенок", которому еще предстоит превратиться в прекрасного лебедя. Эмоциональные реакции героини полностью подавляют рационально-интеллектуальные. Ее самосознание еще не пробудилось, и кто она, в чем ее предназначение, Рос не ведает. Но уже столь юное существо отличает редкостная сила чувств, самозабвенная готовность забыть о себе ради счастья другого, способность впитывать в себя чужое как свое — безотчетно, целиком, не рассуждая, на порыве любви и поклонения.

В трактовке образа Рос — России, вступившей на путь европеизации, — ощутимо воздействие концепции псевдоморфозы Освальда Шпенглера*, в "Закате Европы" писавшего: "За... московской эпохой великих боярских родов и патриархов следует с основанием Петербурга (1703) псевдоморфоза, которая принудила примитивную русскую душу выражать себя сначала в чуждых формах позднего барокко, затем в формах Просвещения и позднее в формах XIX в." [472, с. 29—30]. Образно-метафорический адекват такой псевдоморфозы — отношение Рос к взрослому брату до их разрыва. Герой-рассказчик вспоминает: "Она говорила то, что говорил я, повторяла все, что я ей скажу..." (с. 77). Да и из описания интимной связи персонажей видно, что для выражения переполнявшей ее любви Рос пользовалась только узаконенными старшим и опытным формами. Если вспомнить уподобление Рос почве, то орошение ее тела спермой, как и непосредственное заглаживание таковой, может быть интерпретировано как акт внematочного оплодотворения, или, пользуясь термином Шпенглера, — культурно-исторической псевдоморфозы: "Народ, назначением которого было — в течение поколений жить вне истории, был искусственно принужден к неподлинной истории, дух которой для исконной русской сущности был просто-напросто непонятен" [472, с. 30]. Неподлинность отношений, в которые вовлечена Рос, вопреки обретаемому сексуальному опыту так и остающаяся девственно-нетронутая, как бы иллюстрирует это положение.

У Инторенцо, однако, в отличие от Шпенглера, отсутствует момент ненависти к чужому, будто бы "отравляющей еще не рожденную культуру в материнском лоне ее родины" [472, с. 30], равно как мысль о национальной капитуляции России перед культурно сильнее.

Брат и сестра проживают в одном **доме**, хотя в разных его **флигелях**: средством косвенной характеристики Рос служит интерьер спальни, героя-рассказчика — интерьер кабинета. Но каких-либо непреходимых границ между **флигелями и комнатами** не существует:

* См. у Шпенглера: "Исторические псевдоморфозы — так называю я случаи, когда чужая старая культура так властно тяготеет над страной, что молодая и родная для этой страны культура не обретает свободного дыхания и не только не в силах создать чистые и собственные формы выражения, но даже не осознает настоящего себя самое" [472, с. 26].

325

брат время от времени навещает болеющую либо капризничавшую сестру; подрастающая Рос все чаще

появляется в кабинете, где роется в библиотеке, стараясь привлечь к себе внимание занятого делами брата.

Культурный знак "дом" используется в рассказе для обозначения единого метакультурного пространства христианского мира; два флигеля "дома" как бы соответствуют славяно-православному (восточному) и католическо-протестантскому (западному) регионам этого мира; комната Рос олицетворяет традиционный старорусский уклад жизни, комната героя-рассказчика — новорусский, проникнутый европейским духом. С изображением спальни устойчиво связаны мотивы бездеятельности, сонливости, болезненности. С изображением кабинета — сосредоточенной интеллектуальной деятельности, порядка, порока. Перефразируя слова Шпенглера: "Дом — это самое чистое выражение породы, которое вообще существует" [472, с. 23], — можно сказать, что комнаты Рос и ее брата — зеркальное отражение их ментальности. Характерно, что присутствие Рос в кабинете приводит к его использованию в качестве спальни.

И все же взаимодействие разных менталитетов, русской и фаустовской душ не проходит бесследно. Первоначально, казалось бы, полностью растворенная в другом, пользующаяся чужими культурными формами, Рос — исконно органическая Россия — оказывается в состоянии преодолеть псевдоморфозу, создать, отталкиваясь от прославленных европейских образцов, самостоятельную национальную культуру мирового уровня. В ней Россия по-настоящему и осознает самое себя и сама становится объектом поклонения для Запада. Это преображение символизирует в рассказе Инторенцо отказ повзрослевшей Рос от инцеста, ее охлаждение к брату. Загадочная душа Рос так и остается для героя-нищеванца недоступной. С опозданием он осознает, что недооценил внутренние силы, незаурядность натуры, уникальность характера своей сестры, сделал все, чтобы оттолкнуть ее от себя, мучится и кается: "Что происходило с ней, я не ведал, не видел, не понимал, был слеп, глух, туп, не замечая, что теряю ее, не зная, когда это началось, как получилось, не зная, что, дав ей то, чего ей не хватало, уже потерял ее, ошибаясь на свой счет и полагая, что привязал к себе навсегда. О, эти битвы в постели, ожидавшие нас, эти красноречивые борения, исход которых был предрешен: эта ученица, превосходящая учителя, — я выпестовал, помог ей раскрыться и стать той, кем она была, мне и себе на горе..." (с. 77). Рассказ фаустовского человека об утраченном счастье-благодати порой звучит как плач, порой как песнь в честь возлюбленной, побуждая вспомнить "Песнь песней".

Почему же так нужна оказывается герою Рос, что ее не в состоянии заменить все другие женщины, никто вообще? Ответ — в признании: "О, моя Рос была такой, каких не бывает" (с. 71). Она была для

326

героя сестрой, женой, дочерью, матерью, невестой, самой жизнью*, существом, имевшим для него также и метафизическое значение — вочеловеченной Соборной Душой России**, носительницей высших, идеальных, возможностей нации. Сквозь земные, не всегда привлекательные черты герой прозревает в Рос "чистый небесный облик", характеризует ее как "жительницу садов" (т. е. райских мест), голосу которой внимают товарищи. И то обстоятельство, что только Рос в состоянии укротить восстающего вновь и вновь "дьявола"***, влекущего за собой в "ад", также свидетельствует о наделении данного образа аурой трансцендентальности. И не случайно более всего хочет герой постичь душу своей возлюбленной, овладеть ею, но — безуспешно, тогда как сам лучше других понял Рос — иррационально, через таинство любви. Понят не только как учитель, помогающий раскрыться ее индивидуальности, но и как демон, несущий соблазн эгоцентризма, воли к господству над себе подобными, способности преступать выработанные людьми моральные заповеди. И именно в таком качестве — прошедшей через дьявольские соблазны и даже "падшей", но сохранившей в душе свет небес — она и нужна брату, ибо восполняет то, что отсутствует в нем самом и без чего бытие неполноценно. Это — дополненность личного надличным, сверхличным, благодетельная сила свободной от эгоизма любви.

Старший и более опытный, герой-нищеванец оказывается менее зрелым в сфере нравственных, собственно человеческих отношений. Этот моральный инфантилизм отражает использование в его речи оборотов, имитирующих стиль романа Саши Соколова "Школа для дураков", повествование в котором осуществляется от лица страдающего шизофренией ребенка ("Да, конечно, вы мне можете возразить, послушайте, но ведь это вы совратили, соблазнили, растлили ее...", с. 71; "Но, возразите мне вы, куда же делась совращенная сестра ваша, невеста, или она бросила вас...", с. 78). Таким образом имморализм приравнивается к шизофрении духа, расценивается как болезнь нравственного сознания. В Рос смутно угадывает герой возможность своего исцеления и спасения ("товарищи внимают голосу твоему, дай и мне послушать его", с. 78), видит "сокращенное подобие (Abbreviatur) Вселенной" (с. 80), как некогда был всем миром для нее он сам. Драматизм разрыва обоюден. Расколотость двух России не преодолена, будущее "океанской страны" скрыто в тумане. Принцип индивидуальности так и не совмещен в ней с принципом собор-

* В произведении появляется строка "Где ты, сестра моя, жизнь..." (с. 78), отсылающая к названию книги стихов Бориса Пастернака "Сестра моя — жизнь".

** Наподобие Навны Даниила Андреева.

*** Обозначение фаллоса, своеобразный культ которого воскрешает герой рассказа, шире — темной стороны коллективного бессознательного.

327

ности — и наоборот. Об этом и "свидетельствует" Инторенцо Вышнему Адресату*.

Своеобразным комментарием Инторенцо к написанному являются три стихотворения, в которых повествование уже не передоверяется вымышленному герою, а осуществляется как бы от первого лица и которые содержат прямые аналогии "женщина — страна". Но если в рассказе доминируют стилевые признаки модернистской прозы, то стихотворения представляют собой постмодернистские тексты. "Строительным материалом" для создания первого из них ("Рос") послужили песня Булата Окуджавы "Прощание с новогодней елкой" и стихотворение Бориса Пастернака "Она так много значила, потом...", второго — стихи Бориса Пастернака и Осипа Мандельштама, третьего — пушкинские произведения.

Обращение к песне Окуджавы позволяет выявить романтический характер образа Рос, его "идеальность", типологическую связь с образом Прекрасной Дамы^{**}; укрупнение образа осуществляется посредством сращивания с образом сестры-жизни Пастернака.

Автор обнажает "цитатный" характер культуры, идентичные явления которой "рифмуются" друг с другом через десятилетия и столетия, отражая одну из закономерностей самого бытия. Так и мифологема вочеловеченной Идеальной Соборной Души России проходит через всю русскую культуру XIX—XX вв. Берг изображает соприкосновение этой Идеальной Соборной Души с фаустовской душой, в метафорическом плане раскрывая смысл культурно-исторической метаморфозы, переживаемой страной. Как закономерность фиксируется не только вовлеченность России в мировую историю, но и характерная для нее тенденция к возвратам: к старым, неевропеизированным формам жизни (в чем сказывается стремление преодолеть не оправдавшие себя "соблазны" на путях своеобразного "почвенничества"), а от них — снова к новым, ориентируясь на достижения мирового сообщества (ибо старые одежды для растущей Рос тесны). Такое маятникообразное движение будет определять состояние России до тех пор, пока европейское начало^{***} не уравнивается в ней с почвенным и не возникнет Собор индивидуальностей, — вот вывод, к которому вправе прийти читатель.

Рассказы многое говорят об Инторенцо, воспринимающего "новый мир" не как начало всех начал, а как одну из фаз в историче-

* Нынешняя российская ситуация оценивается Бергом следующим образом: "При всех переменах, имеющих на первый взгляд демократическую внешность, Россия осталась в замкнутом круге исторических повторений, которые задаются не столько способом избрания парламента или президента (увы, по словам поэта, мы выбираем между "вором и кровопийцей"), а механизмом функционирования общественного сознания" [46], пребывающего во власти коллективного бессознательного.

** Образ Прекрасной Дамы появляется в песне Булата Окуджавы "Еще один романс", и вообще он "архетипичен" для Окуджавы.

*** С его ставкой на индивидуума.

328

ской судьбе России в контексте парадигмы "Россия — Запад". Младенец-оборотень появляется у героя-нищанца не от Рос, а от одной из его "крепостных". Перенесение идей западного политического радикализма на российскую почву, где еще не укоренилась привычка считаться с правами человека, с интересами личности, дает эффект гремучей смеси. Тексты Инторенцо — свидетельство поразительной чуткости художника слова, впитывающего эпоху всеми порами кожи.

Берга интересует также цена, которой оплачиваются творческие прозрения, диалектика творческого и человеческого, автобиографического. В данном случае писатель оперирует наблюдениями фрейдовской школы психоанализа и юнгианской аналитической психологии. Неожиданный в ряду других произведений Инторенцо рассказ "Автор" как бы служит развернутым беллетризованным доказательством мыслей Юнга о творческой личности: "... искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием. То, что в первую очередь оказывается в нем субъектом воли, есть не он как индивид, но его произведение. В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова "Человек", коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества. В этом его officium, бремя которого нередко до такой степени перевешивает остальное, что его человеческое счастье и все, что придает цену обычной человеческой жизни, закономерно должно быть принесено в жертву. <...> Отсюда проистекает то обстоятельство, что личная житейская судьба столь многих художников до такой степени неудовлетворительна, даже трагична, и притом не от мрачного сочетания обстоятельств, но по причине неполноценности или недостаточной приспособляемости человечески личного в них. Очень редко встречается творчески одаренный индивид, которому не пришлось бы дорого оплатить искру божью — свои необычные возможности. Самое сильное в нем, его собственное творческое начало, пожирает большую часть его энергии, если он действительно художник, а для прочего остается слишком мало, чтобы из этого остатка могла развиться в придачу еще какая-либо ценность. Напротив, человек оказывается обычно настолько обескровленным ради своего творческого начала, что может как-то жить лишь на примитивном или вообще сниженном уровне. Это обычно проявляется как ребячество и бездумность или как бесцеремонный, наивный эгоизм (так называемый "автоэротизм"), как тщеславие и прочие пороки. Подобные несовершенства оправданы постольку, поскольку лишь таким образом Я может сэкономить достаточную жизненную силу. Оно нуждается в подобных низших формах существования, ибо в противном случае погибло бы от полного истощения" [489, с. 146—147]. Таким обескровленным служением искусству человеком, страдающим от неумения пристроить свои рукописи, и показан герой рассказа "Автор". И,

329

пожалуй, не случайно Берг стилизует в этом случае Александра Грина, потому что гриновская судьба, — может быть, самый убедительный пример обделенности таланта качествами приспособляемости, предельно мучительной жизни, преждевременной смерти.

Страстное желание героя "Автора" продать хотя бы одно из своих произведений как будто ничего общего не имеет с сообщением ф. Эрскина о патологическом безразличии Инторенцо к уже написанным текстам. Однако и писателя-"конгрессмена", и его героя роднят самоощущение властелина слов за письменным столом и редкостная уязвимость в собственно-человеческом их статусе. Отсюда — драматизм взаимоотношений Инторенцо с первой, любимой женой (послужившей прототипом Рос), его органическая неспособность вписаться в тоталитарную систему, трагическая гибель.

Берг напоминает об известном, но практически не принимаемом во внимание: художник "несет более тяжелое бремя, чем простой смертный" [489, с. 148], его "Я раскрывает себя и одновременно приносит себя в жертву, ибо оно отдается, извлекается за пределы самого себя в том роде экстаза, который именуется творчеством, оно умирает для самого себя, чтобы жить в произведении, — и с каким смирением, с какой бесконечной незащищенностью" [489, с. 181]. Писатель преподносит эту мысль в заостренном виде, используя несколько видоизмененную, подвергшуюся сжатию по принципу эллипса цитату из стихотворения Пастернака "О, знал бы я, что так бывает"*: "Искусство убивает"... (с. 42). Человек в художнике особенно хрупок и нуждается по меньшей мере в том, чтобы ему не мешали, т. е. в автономии своей личности. Только абсолютная внутренняя свобода позволяет Инторенцо успешно осуществлять свой долг "конгрессмена", корреспондирующего Вышнему Адресату о состоянии вверенного ему макрокосма. Как человек Инторенцо не только обескровлен растратой энергии, необходимой для правдивого "свидетельствования" (а потому бездомен**, безбытен, неустроен, ищет забвения в "искусственных раях"), но к тому же безмерно измучен преследованиями со стороны властей, претендовавших на духовно-идеологическую монополию в обществе. На примере судьбы Инторенцо Берг показывает, что слово подлинных властителей духа при тоталитаризме было современникам недоступно. Развитие самой литературы, лишенной живого обмена творческими открытиями, приобретало аномальный, дисбалансированный характер. Задушен и загнан был

* О знал бы я, что так быв.рет, Когда пускался на дебют, Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют! [318, т. 1, с. 412].

** Намек на Набокова: "... не имел дома, квартиры, более или менее отчетливой привязанности к какому-либо месту, предпочитая гостиницы с их безразличным и индифферентным фоном" (с. 63).

330

в подполье модернизм. Только в андерграунде смогли найти свою нишу постмодернисты. (Именно модернисты и постмодернисты — "прототипы" Инторенцо.)

Для осуществления своей миссии "свидетеля"-трансцендента Инторенцо использует новый языковой код*, обновляя тем самым язык литературы, предохраняя его от омертвления. Русский неофициальный писатель тоталитарной эпохи, в сущности, обрекал себя на роль смертника, но спасал литературу.

Идеал Инторенцо восходит к Абсолюту**, что дает и высочайшую точку обзора явлений действительности, и опору в жизни, всей своей тоталитарной тяжестью давившей на творца. Верный постмодернистскому духу переосмысления канонизированного, Берг в монографии Ф. Эрскина рассматривает, однако, и вторую сторону медали: опасность пренебрежения реальной земной жизнью, сравниваемой с воображаемой идеальной, опасность, способную доходить до человеконенавистничества, глубочайшего презрения к роду людскому — грешному, далекому от совершенства.

Подобные настроения, владеющие Инторенцо, как ни странно, порождены высотой его идеала. Берг отражает характерный парадокс утопического сознания: возвышенность сверхземных устремлений — обесценивание сущего. Даже того не желая, Инторенцо "свидетельствует" и об утрате веры в человека как одной из весьма заметных тенденций в развитии мирового сообщества в XX в. Присущее герою воздержание от полового акта и деторождения из нежелания множить зло и грех в мире можно рассматривать как проявление инстинкта смерти (Танатос).

Согласно исследованиям психоаналитической школы, наличие генетически заданных деструктивных (саморазрушительных) тенденций заложено в человеке самой природой, но "оживление патологических комплексов (в тех или иных формах) запускается именно через актуальный конфликт" [341, с. 8]. Такой конфликт в случае Инторенцо обостряет противоречие между реальной значимостью его личности как творца, "свидетеля", "конгрессмена" и социальным положением "отверженного", становящимся все более невыносимым. Воля к жизни в герое ослабевает, все определеннее заявляет о себе воля к смерти. "Свидетельствование" о личном душевно-психологическом состоянии — стихотворение "Мне жизнь смертельно надоела"*** — в соответствии с природой художественного творчества отражает и сверхличное: "усталость" всего советского общества, истерзанного

* "Неблагополучно, говорил конгрессмен прикрепленному к нему посланцу, пытаюсь в закодированном виде представить образ этого неблагополучия" (с. 81).

** Существующему пусть только в его сознании. Не случайно Ф. Эрскин иронизирует по поводу односторонности контактов героя с небесами.

*** Незначительно видоизмененная строчка Осипа Мандельштама "Я от жизни смертельно устал" {стихотворение "Только детские книги читать", 1908}.

331

классовой борьбой, террором, обескровленного немислимыми человеческими потерями*.

Приводимые в монографии Ф. Эрскина версии смерти Александра Инторенцо иллюстрируют типичность его судьбы как человека эпохи тоталитаризма. Ироническая манера изменяет автору, виртуозная словесная игра оказывается забыта. Смерть описывается "всерьез", реконструируется будто увиденная глазами очевидца, обладающего рентгеновским зрением и способного даже уловить момент отделения души от тела.

При всей литературности описания** Бергу хорошо удалось передать настроение щемящей тоски, меланхолии, нарастающее к финалу и не получающее настоящего разрешения, несмотря на обращение к метафизике света. Использование традиционной религиозной символики служит для утверждения идеи бессмертия служителя Слова, лучшая часть жизни которого прошла в **мире ином** — мире творчества. Но какой по-детски растерянной, беззащитной, несчастной кажется душа героя, увлекаемая неведомой силой все дальше от земли через безмерные пространства космоса в уготованный ей удел! Не оставляет ощущение, что перед нами парафраз "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама, только у Берга крупным планом дана одна из миллионов душ погибших, заселяющих небо. Нелепо-анекдотичные

истолкования личности Инторенцо и эпохи, в которую он жил, появляющиеся в монографии Ф. Эрскина, не отменяют протупающей сквозь абсурдистско-комедийную оболочку трагичности. Образ Идеальной Соборной Души России, появляющийся в романе, — напоминание о великих возможностях страны, впитавшей дух ненасилия, творчества, любви, оплодотворенной культурой.

В произведении множество "боковых" сюжетных линий, углубляющих основные темы и мотивы, позволяющих увидеть их с неожиданной стороны, под необычным углом зрения. Поэтические тексты по своему эстетическому уровню уступают прозаическим, но само их совмещение усиливает ощущение мениппейности как стилевой доминанты романа. "Рос и я" Берга — весьма характерное явление русского меланхолического постмодернизма, развивающегося под знаком "deja vu".

* Согласно Игорю Шафаревичу, тоталитарный социализм реализует заложенный в человеке инстинкт смерти: "Социализм — это один из аспектов стремления человечества к самоуничтожению, к Ничто, а именно — его проявление в области организации общества" [466, с. 367].

** «... Конец романа по своей тональности в чем-то перекликается с последними страницами "Доктора Живаго"» [340, с. 283].

Карнавализация языка: пьеса Венедикта Ерофеева "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора"

С известным опозданием по сравнению с поэзией и прозой приходит постмодернизм в драматургию. Возможно, это связано с тем, что драматическое произведение предназначено не столько для чтения, сколько для постановки, а рассчитывать на постановку непризнанным, непечатаемым авторам не приходилось. Прорыв в этой области осуществил Венедикт Ерофеев, в самый канун перестройки создавший пьесу "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора" (1985).

Уже название произведения цитатно и дает ключ к его истолкованию. Оно отсылает к "Фаусту" Гете, где имеется описание Вальпургиевой ночи, роману Майринка "Вальпургиева ночь" и "Каменному гостю" Пушкина. Первая часть названия в зашифрованном виде содержит характеристику времени, о котором идет речь в пьесе, как шабаша бесовских сил; во второй подвергается пародийному переосмыслению центральная у Пушкина идея неизбежного возмездия за преступления и грехи, не срабатывающая в условиях тоталитарной действительности.

"Вальпургиева ночь"* — метафора "сатанинской" ночи, ведущая происхождение из германской средневековой мифологии, где ночь с 30 апреля на 1 мая считалась ночью сатанинской оргии на горе Брокен, куда стекался весь ад. Гете насыщает сцену "Вальпургиевой ночи" современным (ему) подтекстом, шаржируя пороки человеческого общества. Густав Майринк, истолковывая это понятие в мистическом ключе, пишет о Вальпургиевой ночи жизни. У Вен. Ерофеева Вальпургиева ночь, когда мир демонов выходит на свободу и творит содом, — обозначение состояния советского общества. Время действия охватывает менее суток, но писателю удается создать впечатление, что ночь тоталитарного шабаша, сводя людей с ума, превращая их существование в карикатурное подобие жизни, никогда не кончится. Трагическое представлено в форме комического. Мотив Вальпургиевой ночи реализуется посредством приема карнавализации, воскрешения традиций-скоморошного площадного театра.

* "Название "Вальпургиева ночь" происходит от имени игуменьи Вальпургии, память которой чтится в католических странах первого мая" [75, с. 485].

333

Карнавал — "зрелище без рампы", "мир наоборот", синкретическая обрядово-зрелищная форма с определенной системой символических действий, пронизанных народной правдой о мире и бытии. Карнавальная культура отражает в пародийной форме культуру официальную, сформировавшую существующую категориально-оценочную систему. Наиболее яркое проявление русской карнавальной культуры — скоморошество (XI—XVII, начало XVIII в.), связанное с выступлениями бродячих актеров, бывших одновременно авторами большинства исполнявшихся ими словесно-музыкальных и драматических произведений, преимущественно "потешного", шуточного или сатирического характера. Но и после угасания скоморошества в результате преследований со стороны церкви традиция карнавального фольклора не полностью исчезла; она изменила свою форму, выявляя себя в основном в области словесной. Нелитературные (ненормативные) словоупотребления, включая мат, — неотъемлемая и весьма важная часть творимого народом словесного карнавала.

"Карнавальная" русская культура, пишет Л. Захарова, "воспроизводит, моделирует уже отраженную действительность, пользуясь "двойным" отражением, и является культурой "более словесной". Слово в ней значимо само по себе, вне его связи с действительностью, зачастую сам звуковой комплекс здесь более значим, чем денотативный компонент значения" [151, с. 288]. Мат здесь, "помимо номинативной и экспрессивной функций, выполняет еще и ритуальную, семиотическую, является знаком, символизирующим принадлежность как говорящего, так и адресанта к одной группе, к одной культуре, причем эта функция для матерных слов является очень древней" [151, с. 288]. Одна из главных причин, почему мат так широко и глубоко распространился в русском народе, — вера в то, что он отпугивает черта, т. е. исполняет защитную функцию (точка зрения Д. К. Зеленина). В отдельных случаях в русском фольклоре мат «может выполнять и эстетические функции, т. е. служить в тексте пограничным сигналом, который позволяет участникам речевого акта переключиться, выйти на другой уровень абстракции, стать участниками той карнавальной мистерии, которую одни считают кривым зеркалом, а другие — единственно прямым, отражающим "кривую рожу"» [151, с. 291].

Одна из специфических черт русского постмодернизма — обращение целого ряда авторов именно к этой национальной традиции карнавального фольклора*, и у истоков данного явления стоит творчество Вен. Ерофеева. Писатель опробовал эту традицию уже в поэме "Москва — Петушки". В "Вальпургиевой ночи..." он

подчиняет карнавализации все, дает неофициальную, пародийную версию государственной идеологии, политической истории и культуры, обнажает истинное лицо советской тоталитарной системы. Карнавальная смех,

* Что не означает пренебрежения традициями западноевропейского карнавального фольклора, воспринятыми в уже освоенном литературой виде.

334

как эхо, откликается на все проявления догматизированного, идиотического, десакрализируя лжеистины, лжесвятыни. Для него не существует запретного. «Вот уж где торжество неофициальных точек зрения, игра "верха" и "низа", вот уже где зона фамильярных контактов. В поразительном вареве смешаны проза и ямбы, штампы и клише убогой официальной лексики вскрыты и опрокинуты навзничь "живым великорусским языком"» [386].

Действующие лица ерофеевского карнавала — психи, способные творить что угодно, и их надзиратели, также способные творить что угодно. Первые — потому, что от невозможной жизни свихнулись, вторые — от ощущения своего всевластия и безнаказанности. В произведении возникает художественная модель советского общества как сумасшедшего дома, где аномальное давно стало нормой, торжествует трагикомический абсурд. Взаимоотношения больных и медицинского персонала гротескно копируют взаимоотношения народа и власти. Как и в самой жизни, господствует в произведении грубая, жестокая, безмозглая сила, которая держит людей, что называется, в смиренной рубашке. Даже лечение способно принять здесь форму пытки. Врачи и санитары в пьесе — палачи, а больные — их несчастные жертвы (хотя и они могут обернуться палачами по отношению друг к другу).

Для "карнавального" моделирования исторических процессов в литературе XX в. характерна диалогическая обращенность к прошлому и к будущему. В пьесе Вен. Ерофеева эту функцию осуществляет гибридно-цитатный язык-полиглот, отсылающий к пространству культуры.

Целый ряд сюжетных коллизий "Вальпургиевой ночи..." цитатен по отношению к роману Кена Кизи "Над кукушкиным гнездом". Появившись в 60-е гг. на Западе, он потряс читателей как аллегория обезумевшего мира, где все подчинено обезчеловеченным стандартам конформистского существования. Ужас советского сумасшедшего дома многократно превосходит описания Кизи — все явления даны у Вен. Ерофеева в еще более сниженном, уродливом виде, а главное — у него нет никакого просвета. Если роман Кизи завершается изображением побега из больницы-тюрьмы Индейского Вождя, то у Вен. Ерофеева в финале вся сцена завалена трупами, и санитар на наших глазах зверски добывает умирающего Льва Гуревича. Единичное получает у писателя символично-обобщающее значение. В наглядной зрелищной форме он показывает: советское общество гибнет от насилия и пьянства*, только усугубляющего тяжесть положения. Лишь карнавальная смех смягчает ощущение безысходности, которым веет от пьесы.

* Коллизия, связанная с изображением группового отравления психически больных метиловым спиртом, перекликается с основной коллизией повести Юза Алешковского "Синенький скромный платочек" и основана то ли на реальном факте (как утверждает Алешковский), то ли на популярной фольклорной легенде московских психолечебниц.

335

Сквозная пародийная цитатность как определяющая черта стиля "Вальпургиевой ночи..." обнажает абсурд извращенного человеческого существования. Вен. Ерофеев соединяет и сталкивает между собой извлечения из Библии, цитации литературных произведений (Шекспир, Петрарка, Корнель, Расин, Распе, Перро, Уэллс, Роллан, Т. Манн, Херасков, Карамзин, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Ильф и Петров и др.), высказывания философов (Декарт, Монтень, Ницше и др.), штампы казенной пропаганды, ставшие неотъемлемой частью сознания людей, нецензурную лексику. Сочетание несочетаемого, соотносительность прекрасного (философского, библейского, художественного слова) с безобразным (канонизированно-заштампованным лжесловом официальной идеологии и культуры) создает трагикомический эффект, служит осмеянию новояза и утверждаемых посредством новояза антиистин, догм, мнимостей.

Например, Вен. Ерофеев побуждает героя исповедоваться стихами Блока:

Рожденные в года глухие

Пути не помнят своего.

Мы — дети страшных лет России —

Забывать не в силах ничего [55, т. 3, с. 278], —

отражающими его истинное состояние, в то же время деконструируя их, чтобы показать бездну разницы в положении и мироощущении дореволюционного и пореволюционного интеллигента. Сохраняются ритм и размер блоковского стихотворения, характерные для него синтаксические конструкции, ключевые слова, но одновременно в блоковский текст включается типично советский штамп ("знак качества"), контрутверждение сниженного характера ("отребье человечества"), направленное против официального утверждения о превосходстве советского человека над всеми другими людьми. К тому же деконструирующая цитата сочетается с другой цитатой — словами утренней зарядки, ежедневно передававшейся по радио и выступающей здесь как знак лицемерия (стремления представить, что все в стране обстоит прекрасно) и неизбежности сложившегося порядка вещей (изо дня в день одно и то же, те же слова, то же лицемерие). Обе эти цитаты идут в одном контексте с деконструированной, приобретающей иронический (по отношению к государственной идеологии) оттенок библейской цитатой, имплицитно напоминающей об иных, гуманистических ценностях, созданных человечеством. Пародийно-ироническое высказывание героя приобретает у Вен. Ерофеева следующий вид: "Рожденные под знаком качества пути не помнят своего. Но мы — отребье человечества — забыть не в силах! Расслабьтесь, люди, потрясите кистями. И, пожалуйста, не убивайте друг друга, —

это доставит мне огорчение. Бог мудрее человек! Держитесь за ризу Христову!""*

Пародией на пропагандистские спекуляции вокруг идеи социалистического соревнования является деконструированная цитата из поэмы Некрасова "Кому на Руси жить хорошо":

«... Семь мужиков сходятся и спорят: сколько можно выжать яиц из каждой курицы-несушки. Люди из райцентра и пегухи, разумеется, ни о чем не подозревают. Кругом зеленая масса на силос, свиноматки, вымпела — и вот мужики заспорили:

Роман сказал: сто семьдесят,
 Демьян сказал: сто восемьдесят,
 Лука сказал: пятьсот.
 Две тысячи сто семьдесят, —
 Сказали братья Губины,
 Иван и Митродор.
 Старик Пахом потужился
 И молвил, в землю глядячи:
 Сто тридцать одна тысяча четыреста четырнадцать,
 А Пров сказал: "Мульён"» (с. 191).

Некрасовская коллизия абсурдизируется: воссоздается спор априори невозможный, заведомо бессмысленный, идиотически-анекдотический — "соревнование" чисто словесное: кто кого превзойдет в трепотне языком, в чисто абстрактных упражнениях-предположениях. Таким образом вскрывается фиктивный характер явления, вокруг которого было столько шумихи и вранья в газетах, по радио и телевидению и до которого народу в массе своей не было никакого дела как к очередной навязанной начальством блажи.

И в других случаях библейский текст, литературная классика играют у Вен. Ерофеева роль нормы, в соотнесенности с которой обнажают свою лживость словеса официальной прессы, огосударственной культуры. Еще более сильное средство ее развенчания — мат, с которым официальные формулы могут выступать в одной синтаксической конструкции. Мат полностью аннигилирует псевдоса-кральность несвободного, узаконенного властью слова. И в этом Вен. Ерофеев следует традиции, созданной народом.

Исследователь табуированного пласта лексики русского языка В. Гершуни пишет: "В народном творчестве, всегда бесцензурном, за . 70 лет существования "первого государства рабочих и крестьян" ему (языку. — Авт.) досталось в изобилии и мата, и прочей ненормативной лексики. Словесная агрессия (термин одного западного языковеда) никогда за всю нашу историю не достигала такого напора, как при Советской власти. Ее стрелы направлялись по множеству целей — порядки, идеология, вожди, "социалистическое хозяйство", внешняя

* Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое: Почти всё. — М.: Изд-во АО "Х. Г. С.", 1995. С. 248—249. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

политика, органы сыска и т. д. Напрасно иные утверждают, будто в сталинское время было все так мертво, что не слышалось ни стонов, ни смеха. Политические куплеты с матюгами, разумеется, не исполнялись с эстрады... но напевали крамолу и в застольях, и во дворах, анекдоты рассказывали на работе, в трамваях, в очередях — да мало ли где, даже в школах" [90, с. 269].

Проникновение мата в литературу (разумеется, неофициальную), начавшееся в "послеоттепельную" эпоху, — черта, общая для творчества ряда реалистов-сатириков, представителей так называемого "грязного" реализма, постмодернистов (во всяком случае — некоторых из них). У последних, однако, использование мата — не столько средство воссоздания реальности живого разговорного языка, составной частью которого является нецензурная лексика, сколько средство снижения, остранения и даже абсурдизации канонического, клишированного, авторитарного. У Вен. Ерофеева же — еще и элемент словесной карнавализации. Появление в "Бальпургиевой ночи..." мата, как правило, вызывает смех. Прежде всего потому, что он включен в контекст, для него не органичный, соединен с несочетаемыми, казалось бы, языковыми элементами. К тому же этот контекст — пародийно-иронический, и матерное слово еще более усиливает это качество контекста.

Сошлемся на такой пример. Издеваясь над гегемонистско-экспансионистскими притязаниями правящего режима, равно как над любой другой формой претензий на гегемонизм и соответствующей им пропагандой, герои пьесы разворачивают пародийный словесный бурлеск, как бы демонстрирующий фантастические результаты насильственной советизации/сионизации/... мира. Он включает в себя следующие пассажи:

Прохоров. ... Мы с Алейкой уже занимаем израильские позиции. То есть единственно разумные. То есть предварительно даже выбивая из этих позиций самих израильтян!.. <...>

Гуревич. Итак, я поведу вас тропою грома и мечты! И шестиконечная звезда Давида будет нам путеводительной и судьбоносной!.. Говорят, звезда его беспутного сыночка Соломона была уже пятиконечной. Это нам не годится, Соломон Давидыч, имея восемьсот штук наложниц и...

Прохоров. Вот ведь до какой степени можно изблядоваться: пятиконечная звезда! (с. 251-252)

Писатель изобретательно обыгрывает символику пятиконечной и шестиконечной звезд. Звезда "как понятие издавна служила символом вечности, а позднее... — символом стремлений, идеалов..." [404, с. 103]. Звезда пятиконечная (тройной треугольник, пентаграмма) в древности на Востоке считалась символом лечения, охраны, безопасности; звезда шестиконечная (двойной треугольник, гексаграмма) — символом человеческой души, "знаком духовного потенциала индивидуальности" [404, с. 199]. Образовавший звезды треугольник воспринимался как священный, его значение обуславливалось тем, куда он обращен, — вверх или вниз. Неудивительно, что столь авто-

ритетные культурные знаки в перекодированном виде использовались на протяжении веков в различных религиях, магии, алхимии, масонстве, теософии и т.д. В XX в., сохраняя традиционную форму, они наполняются политическим содержанием: красная пятиконечная звезда входит в состав советской государственной эмблематики, символизируя высшую цель общества — коммунизм, шестиконечная становится символом сионистского движения и главным символом государственного флага Израиля. (В гербе же США оба типа звезд соединены: 13 пятиконечных звездочек расположены в форме шестиконечной звезды [см. 404, с. 104—105].) Во всех этих случаях возвышенная символика призвана облагораживать государственную идеологию, которую представляет, маскировать неприглядную сторону геополитики, связанную со стремлением к тайной или явной власти над миром. Вот почему пятиконечная и шестиконечная звезды у Вен. Ерофеева — две стороны одной медали: гегемонизма. Код советской пропаганды писатель соединяет и уравнивает с сионистским и ницшеанским (здесь — империалистическим), тем самым подвергая "государственную святыню" десакрализации. Помимо того, он намекает на снижающее перекодирование, которому подверглась символика пятиконечной звезды в христианстве, где стала знаком антихриста — космического самозванца и узурпатора, носящего маску Христа, его фальшивого двойника*. И советская красная звезда — не та, "за кого себя выдает": в глазах большей части человечества это символ тоталитарной тирании, берущейся перестраивать по своему образу и подобию весь мир. Прилечатывание данного понятия крепким словом ("избля-доваться") имеет целью развенчание коммунистического мифа, игравшего роль идеологической ширмы для опасных манипуляций кремлевского режима.

Вен. Ерофеев обнажает предельную степень заидеологизированности сознания советских людей, привычку мыслить готовыми блоками в соответствии с принятыми в обществе стандартами. Да и занятия-развлечения героев-психов в основном состоят из самостоятельных "политбесед", "допросов", "судов", "трибуналов", "идеологических проработок", которые пародийно копируют распространенные в государстве и государственной культуре явления. На всем протяжении пьесы Вен. Ерофеев прибегает к оглуплению, гротескному заострению, абсурдизации характерных образцов тоталитарной пропаганды, типовых моделей официальной культуры.

Вкладывая в уста персонажей пропагандистские клише, писатель подвергает их деконтекстуализации, снижающему перекодированию,

* Восприятие красной звезды символика в годы гражданской войны вызывало у православных священнослужителей ассоциации с войском антихриста. См. "Бег" Булгакова: "Недаром сказано: и даст им начертание на руках или на челах их... Звезды-то пятиконечные, обратили внимание?" [64, т. 3, с. 221]. В черной магии перевернутая или неправильная пятиконечная звезда "называется Раздвоенным копытом, или же Отпечатком ноги Дьявола" [448, с. 378].

делает смешными. Достаточно характерен для Вен. Ерофеева прием соединения различных по значению, но созвучных устойчивых словосочетаний. Так, Прохоров говорит: "...он сумел за одну неделю пропить и ум, и честь, и совесть нашей эпохи..." (с. 196). Разговорный фразеологизм "пропить ум" сочетается у Вен. Ерофеева с хорошо известным советским людям идеологическим клише "партия — ум, честь и совесть нашей эпохи", которые в результате деконструкции уравниваются, предстают как единое комедийно-пародийное целое. По такой же модели создается выражение "Трубопровод для поставок в Россию слезоточивого газа" (с. 232). Художник использует словосочетания "поставки газа" и "слезоточивый газ", разбивая первое из них и внедряя принадлежащее другому контексту определение "слезоточивого".

Высмеивая шпионманию, Вен. Ерофеев прибегает к буквальной реализации метафоры "продать Родину": "...когда этот душегуб был схвачен с поличным за продажей на Преображенском рынке наших Курил?" (с. 195). Он также пародирует Великого Комбинатора Ильфа и Петрова с его классическим вопросом: "Почем опиум для народа?" (в свою очередь пародирующим популярный после революции лозунг: "Религия — опиум для народа"), — создавая его современную модификацию: "Так почем нынче Курильские острова? Итуруп — за бутылку андроповки и в рассрочку? Кунашир — почти совсем за просто так..." (с. 195).

Несовпадение посылки и вывода — также довольно часто используемый художником прием: "Делириум тременс. Изменил Родине и помыслом и намерением. Короче, не пьет и не курит" (с. 201). Или: "И вот он, молодой и здоровый, крутится в своем гробу" (с. 237). Подобное несоответствие дает комический эффект.

Внедренные в сознание советских людей политические формулы писатель выворачивает наизнанку, создавая парадоксальные словосочетания типа: "антикремлевский мечтатель" (с. 197) вместо "кремлевский мечтатель" (слова Уэллса о Ленине); "антипартийный руководитель" (с. 197) вместо "партийный руководитель" (по аналогии с оборотом, использовавшимся в тоталитарной печати: "антипартийная группа"); "могильщики социализма" (с. 199) вместо "могильщик капитализма" (слова Маркса и Энгельса о пролетариате).

В ряде случаев в комедийных целях художник использует нарочито искаженные слова или малограмотные обороты речи, жаргон: "триумпы" (с. 231); "сужет происходящей драмы" (с. 210); "водку пьянствовал и дисциплину хулиганил" (с. 204).

Иронический абсурд — еще одна возможность осмеять считавшееся в прессе СССР нормальным, на чем воспитывались поколения: "Я готов, конечно, броситься под любой танк, со связкою гранат или даже без связки..." (с. 187).

Любит Вен. Ерофеев прием "каталогизации", выстраивая ряд перечислений комедийного характера (исторические события, историче-

ские лица, архитектурные проекты, названия улиц, цветов и др.). Отчасти он пародирует пристрастие официальной культуры к "обоймам", заменяя их своими, но по преимуществу пользуется "говорящими" культурными знаками для того, чтобы уловить "общий знаменатель" какого-то интересующего его явления.

В пьесе осуществляется своеобразная "каталогизация" пословиц, поговорок, прибауток, как дореволюционного, так и советского периодов, как распространяемых через печать, так и имеющих хождение в народе. Сведенные воедино, советские пословицы и поговорки* выявляют у Вен. Ерофеева свою ярко выраженную идеологически-пропагандистскую функцию. Они спекулируют на патриотических чувствах людей, преисполнены ложной мудрости, выдают желаемое за действительное, настойчиво вбивают в головы идею превосходства СССР над другими странами мира: "За Москву-мать не страшно умирать, Москва — всем столицам голова, в Кремле побывать — ума набрать, от ленинской науки крепнут разум и руки, СССР — всему миру пример, Москва — Родины украшение, врагам устрашение... <...> Кто в Москве не бывал — красота не видал, за коммунистами пойдешь — дорогу в жизни найдешь, Советскому патриоту любой подвиг в охоту, идейная закалка бойцов рождает в бою молодцов..." (с. 197). В сущности, перед нами — идеологические формулы, подделывающиеся под фольклор. Касаясь же устного народного творчества, Вен. Ерофеев фиксирует тенденцию к снижению, характерную для малых жанров фольклора советской эпохи. Многие произведения этого типа свидетельствуют об огрублении нравов, переполняющей людей озлобленности, агрессивности. Особенно отчетливо это выявляет прием контраста, используемый писателем: «Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, — русский мужик говорил обычно: "Тихий ангел пролетел"... А теперь, в этом же случае: "Где-то милиционер издох!...", "Гром не прогремит — мужик не перекрестится", вот как было раньше. А сейчас: "Пока жареный петух в жопу не клюнет..."» (с. 217). Конечно, и в прошлом русский фольклор включал в себя пословицы, поговорки, прибаутки, присказки, мягко говоря, "нелитературные", но затруднительно вспомнить лишённые грубости и мата творения этого жанра XX в., которые получили бы всенародное распространение. Так что по сути Вен. Ерофеев прав.

Органично для автора "Вальпургиевой ночи..." оперирование понятиями, фиксирующими события, оставившие заметный след в человеческой истории, также "каталогизируемыми" им, чтобы проследить, что изменилось в жизни людей за большой временной промежуток. Своеобразный итог второму тысячелетию нашей эры подводит в пьесе Гуревич, фиксирующий малорезультативность усилий изменить мир и человека: "Нет, ты только посмотри, староста, на это вот игривое и рвотное. Значит, все — все было не напрасно, все революции, рели-

гиозные распри, взлеты и провалы династий, Распятие и Воскресение, варфоломеевские ночи и волочаевские дни, — все это, в конечном счете, только для того, чтобы комсорг Еремин мог беззаветно плясать казачок... Нет, тут что-то не так..." (с. 242—243).

Скепсис по отношению к категориям "исторический прогресс", "нравственный прогресс" ощущается и в перечне известных исторических лиц в их соотносительности с современниками. Автор к тому же обыгрывает совпадение либо созвучие имен собственных людей разных эпох, акцентируя не "прогресс", а обмельчание, деградацию "персонажей" XX в.: "От блистательной царицы Тамар — до этой вот Тamarочки. От Франсиско Гойи — до его соплеменника и тезки генерала Франко. От Гая Юлия Цезаря — к Цезарю Кюи, — а от него уж совсем — к Цезарю Солодарю. От гуманиста Короленко — до прокурора Крыленко. Да и что Короленко? — если от Иммануила Канта — до "Степного музыканта". А от Витуса Беринга — к Герману Герингу. А от псалмопевца Давида — к Давиду Тухманову. А от..." (с. 215).

Чаще, однако, Вен. Ерофеев деконструирует тексты современных деятелей искусства, не называя фамилий создателей, как бы желая подчеркнуть, что у всех у них один "дирижер" — система. Например, пародируя песню "День победы" Д.Тухманова, писатель откровенно издевается над ее помпезной велеречивостью, официальной трактовкой событий:

Прохоров (зычно).

Этот день победы!! Хор:

Прохором пропа-ах!

Это счастье с беленою на устах!

Это радость с **пятаками на глазах!**

День победы!.. (с. 249-250)

Переименования Вен. Ерофеева отсылают к тому, о чем в песне не говорится. Не говорится же в ней о таких последствиях победы, как расправа с военнопленными, высылка в места отдаленные изуродованных на войне калек-нищих, безмерно усилившийся культ личности Сталина, новая, послевоенная волна репрессий и т. п.

В пародийном духе переделываются строки из "Письма в XXX век" Роберта Рождественского:

Все еще

впереди! И Ленин, будто молодость, впереди! [342, с. 69] -

шестидесятичный пафос сменяется скепсисом: "самое скверное еще впереди" (с. 241).

* Возможно, часть из них сочинена по типовым образцам самим Вен. Ерофеевым.

Умилительно-бесконфликтным передачам и книгам для детей Вен. Ерофеев противопоставляет пародийную частушку:

Дети в школу собирались,

Мылись, брились, похмелялись (с. 238), —

выявляющую изнанку идилических картинок, преподносимых официальной культурой.

Искусная игра писателя со словом также способствует деавтоматизации мышления, размалыванию идеологических и прочих клише. Вен. Ерофеев создает окказионализмы, в основном комедийного характера. Он любит "слова-бумажники", которые, согласно Делезу, "определяются тем, что сокращают несколько слов и сворачивают в себе несколько смыслов" [111, с. 64]. Таковы "Шпиноза" (от "Спиноза" + "шпион"), "килуометров" ("кила" + "километр"), "попугаёвее" ("попугай" + мат), "в дюдюктивностях" (от "дюдюк" + "детектив"), "экс-миленький" (бывший возлюбленный).

Писатель играет значениями слов, деконструирует неразложимые понятия:

В и т я. Я бы голландцев наказал, за их летучесть... М и х а л ы ч. Тогда уж и жидов, за их вечность... (с. 246).

Разъятыми у Вен. Ерофеева оказываются культурные знаки "летучий голландец" и "вечный жид"; в новом контексте разъятые части абсурдизируются.

Большое место занимает у писателя игра созвучиями: "У них райская жизнь, у нас — самурайская... Они бальные, мы — погребальные..." (с. 254); "Что новенького-шизофреновенького?" (с. 235); "Я рад, что я дегенерат" (с. 230); "Ты — Канова, которого изваял Казанова" (с. 229); "Генри Форд и Эрнс Резерфорд... Рембрандт и Вилли Брандт" (с. 193) и т. д.

Подчас персонажи пьесы просто-напросто забавляются словом, ищут в нем эстетических переживаний, которых лишена жизнь в психолечебнице, стремятся заслониться от жуткой действительности словесной карнавализацией. В карнавализации реализуется нереализованное, цветет фантазия, блещет талант. Это и важнейшее средство коммуникации, избавления от одиночества. Словесная игра осуществляется в расчете на слушателей/зрителей. Не случайно Вен. Ерофеев включает в текст пьесы ремарки: "аплодисменты", "всеобщий гул осуждения" и др. (прием, заимствованный из американских кинокомедий).

Солируют в словесной карнавализации диссидент духа Гуревич и — скорее притворяющийся психом — Прохоров. Первый использует язы-

343

ковую маску паяца*, говорит то прозой, то стихами — переделанными строками классических произведений, почему обвиняется в диссимуляции:

Доктор (титулованный голос его переходит в вельможный). Об этих ... ямбах, мы, кажется, уже давно договорились с вами, больной. Я достаточно опытный человек, я вам обещаю: все это с вас сойдет после первой же недели наших процедур. А заодно и все сарказмы. А недели через две вы будете говорить человеческим языком нормальные вещи. Вы — немножко поэт?

Гуревич. Ау вас и от этого лечат? (с. 191).

Прохоров же избирает языковую маску суперидейного суперпатриота, причем доводит догмы тоталитарной идеологии до абсурда. Он имитирует язык то "прокурора", то "парторга", то "правоверного газетчика", неустанно "обличает", "поучает", "воспитывает". Особенно комична исполняемая им роль в отношении душевнобольных. Вот характерный образчик его речи:

Гуревич. ... На мой взгляд, уж лучше дать полную амнистию узникам совести... То есть, предварительно шлепнув, развязать контр-адмирала?

Прохоров. Ну, конечно. Тем более, он уже давно проснулся, ядерный заложник Пентагона. (Потирает руки, наливает поочередно Гуревич у, себе, Алёхе.) Вставай, флотоводец. Непотопляемый авианосец НАТО. Я сейчас тебя развяжу, — признайся, Нельсон, все-таки приятно жить в мире высшей справедливости?

Михалыч (его понемногу освобождают от пут). Выпить хочу...

Прохоров. Да это ж совершенно наш человек! Но прежде стань на колени и скажи свое последнее слово. (Михалыч вздрагивает.) Да нет, ты просто принеси извинения оскорбленной великой нации, и так, чтобы тебя услышали твои прежние друзья-приятели из Североатлантического пакта. Ну, какую-нибудь там молитву... (с. 233).

В карнавальную игру у Вен. Ерофеева включиться может каждый. Другое дело: Гуревич и Прохоров ведут свою роль сознательно, и их речь — насквозь пародийна. Прочие же больные в основном играют самих себя (вместе со своими комплексами и "шизами"). Едва ли не все они напоминают взрослых детей, наивных, неразвитых, запуганных: и трогательный Сережа Клейнмихель, и придурок Алёха, и "божий старичок" Вова, и улыбчивый шизофреник Витя, и безропотный Михалыч... Образ каждого из них двойится: помимо детского простодушия, в каждом проступает и нечто идиотическое; каждый вызывает и жалость, и смех. Еще и поэтому сопалатники Гуревича и Прохорова — всегда ведомые и так легко поддаются воздействию власти: то ли официальной, то ли "местной", "палатной". Вальпургиево празднество, в которое они вовлечены, — едкая пародия на советские празднества. На свой лад, "пируя" и развлекаясь, психи копируют медперсонал, отмечающий Первомай. И там, и там всех объеда-

* Доктор (нахмурясь, прерывает его). Я, по-моему, уже не раз просил вас не паясничать. Вы не на сцене, а в приемном покое... Можно ведь говорить и людским языком, без этих... этих...

Зинаида Николаевна (подсказывает). Шекспировских ямбов... (с. 188).

344

няет выпивка, которая и создает ощущение праздника; и для тех, и для других приметная календарная дата — лишь повод "расслабиться". У пьяного же что на уме, то и на языке. Личины спадают, хаос вырывается наружу. Воцаряется атмосфера истинно сумасшедшего дома, что отражает авторская ремарка: "Между четвертым и пятым актом — 5—7 минут длится музыка, не похожая ни на что и похожая на все что угодно: помесь грузинских лезгинок, кафешантантных танцев начала века, дурацкого вступления к партии Варлаама в опере Мусоргского, кан-канов и кэк-уоков, российских балаганских плясов и самых браваурных мотивов из мадьярских оперетт времен крушения Австро-Венгерской монархии" (с. -238). Дикий музыкальный

диссонанс — образный эквивалент всеобщего шабаша, господствующего не только на сцене, но и в самом обществе. В этих условиях "разобщенных — сблизить. Злобствующих — умиротворить" (с. 253) не удается. Мнимый источник радости и веселья, объединяющий людей, оказывается отравой. И не случайно в финале появляются бесы, "пляшущие" над трупами. Содом Вальпургиевой ночи продолжается. Пьеса окончена, но трагедия длится — звук ударов и предсмертные стоны добываемого Гуревича доносятся до зрителя и после того, как занавес опущен. Последняя авторская ремарка гласит: "Никаких аплодисментов" (с. 257) — они звучали бы кощунственно, как на похоронах. Дав зрителю вдоволь насмеяться, писатель оставляет его в шоковом состоянии. И в этом он также противостоит официальной культуре, для которой если не happy end, то хотя бы намек, что рано или поздно все изменится к лучшему, обязательны.

В дни государственных праздников принято было подводить итог достижений страны за годы советской власти. Вен. Ерофеев тоже подводит итог советской истории, и этот итог не может не ужаснуть. Писатель побуждает ужаснуться самими собой, посмеяться над самими собой, выйти из пропагандистского транса. В словесном карнавальном бурлеске "Вальпургиевой ночи..." смиренная рубашка идеологии, спеленывающая по рукам и ногам, разрывается в клочки. Постмодернистская поэтика пьесы дает новый взгляд на мир, помогает снять с глаз шоры-бельма, оттачивает способность мыслить диалектически, масштабными культурно-историческими категориями.

Одним из первых в русской литературе Вен. Ерофеев заявил: "... человечеству дурно от острых фабул..." (с. 210), — отразив в этих Словах усталость XX в. от мировых и прочих войн, революций, контрреволюций, всевозможных социальных экспериментов, борьбы бог знает кого с бог знает кем без каких-либо ощутимых позитивных результатов. И, может быть, более других устали от всего этого советские люди. Не предпочтительнее ли неборьба, ненасилие? Новое Просвещение, наконец? Вен. Ерофеев не дает готовых ответов. Он рыдает карнавальным смехом, который заменяет слезы.

345

"Вальпургиева ночь..." Вен. Ерофеева, опыты некоторых других авторов способствовали обновлению русской драматургии, прокладывали в ней путь постмодернизму*.

Развиваясь в исключительно трудных социокультурных условиях, русский постмодернизм доказал свою жизнеспособность, самостоятельность, эстетическую значимость и, бесспорно, обогатил отечественную и мировую культуру. Именно во второй период своего развития русский постмодернизм сформировался как литературное направление. И, так как постмодернистами стали многие вчерашние модернисты (ибо язык постмодернизма включал в себя и язык модернизма), это создало предпосылки для вторичного после частичной реставрации модернизма в годы "оттепели" упадка последнего (что более явственно обозначилось в следующий период развития). Одновременно — благодаря активной деконструктивистской работе с языком литературы социалистического реализма/лже-соцреализма — постмодернизм показал, насколько не соответствует правдивому изображению современного состояния наделен способностью максимально возможного придания изображаемому иллюзии подлинности (впечатления живого). Поэтому постмодернизм, может быть не сознавая того сам, помогает реализму не остановиться в своем развитии (как в прошлом немало помог ему в этом модернизм, определенные открытия которого впитаны реализмом, в чем-то преобразив его), предохраняет от загнивания, пронизательно замечая явления подмены реалистической традиции (предполагающей появление новых вариантов и комбинаций "старых" элементов) эксплуатацией созданного другими и указывая на грозящую реалистической литературе опасность.

"Непобежденным" постмодернизмом остался реализм, "победить" который, по-видимому, невозможно в принципе. Язык реализма, хотя и не имеет качеств постмодернистского языка-полиглота, не только обладает способностью создания объемного художественного образа (а не симулякра, как язык постмодернизма), но и благодаря особому действию механизма коннотации наделен способностью максимально возможного придания изображаемому иллюзии подлинности (впечатления живого). Поэтому постмодернизм, может быть не сознавая того сам, помогает реализму не остановиться в своем развитии (как в прошлом немало помог ему в этом модернизм, определенные открытия которого впитаны реализмом, в чем-то преобразив его), предохраняет от загнивания, пронизательно замечая явления подмены реалистической традиции (предполагающей появление новых вариантов и комбинаций "старых" элементов) эксплуатацией созданного другими и указывая на грозящую реалистической литературе опасность.

Уже в 1985 г. Владимир Сорокин начинает работу над книгой "Роман" (оконченной в 1989 г.), которая может быть названа антологией штампов, как шлейф, тянущихся вослед открытиям русской реалистической классики**.

* Обратиться к диффузным зонам, связанным с появлением таких произведений, как "Мрамор" Бродского, не позволяет объем учебного пособия.

** "Сам факт создания такого романа показывает, как загажено штампами — то есть леностью мысли — наше родное духовное пространство" [215].

346

Однако в 70—80-е гг. влияние постмодернизма было крайне ограниченным из-за нелегального статуса русского постмодернизма, разорванности двух его ветвей (собственно российской и эмигрантской), отрыва от мирового сообщества и в основном сводилось к взаимовлиянию в среде самих постмодернистов. В период гласности положение начинает меняться. На рубеже 80—90-х гг. постмодернизм легализуется* и уже открыто заявляет о себе как сложившееся литературное направление, имеющее свою эстетику, традиции и даже классику. Более того, выясняется, что в русской культуре сложилась постмодернистская парадигма, ибо постмодернизмом оказались охвачены музыка (А. Шнитке), театр (Театр Театра Б. Юхананова), живопись (В. Комар и А. Меламид, И. Кабаков, Э. Булатов, Д. Пригов и др.), кино (А. Сокуров, И. Дыховичный, О. Ковалев и др.) и другие виды искусства. Как будто с неба свалившийся, постмодернизм заставил многое переосмыслить, стал одним из важнейших факторов, влияющих на культурную ситуацию в целом.

ТРЕТЬЯ ВОЛНА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

* Легализация не означает появления в печати полноценной постмодернистской продукции во всем ее объеме (препятствием чему служат как эстетический консерватизм, так и финансово-экономические причины), а лишь указывает на открывшуюся перед постмодернистами возможность полноправного участия в литературной жизни.

348

Постмодернизм пришел к читателю на волне так называемой "возвращенной" литературы, и поначалу постмодернистские книги ("Москва — Петушки" Вен. Ерофеева, "Пушкинский дом" Битова, "Душа патриота..." Попова и др.) трактовались с позиций реалистической эстетики, так как с постмодернистской советская литературоведческая наука не была знакома. И все-таки "инаковость" постмодернистских текстов ощущалась, почему их и выделили в особую группу непохожих на остальные и чем-то похожих друг на друга произведений (куда также попали отдельные модернистские и реалистические произведения), которую стали называть "другой прозой", "другой литературой", "новой волной", но сущность этой новизны прояснить не могли.

Постмодернизм выдвинул из своих рядов либо из своего окружения просветителей, критиков, культурологов (Вс. Некрасов, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Вик. Ерофеев, М. Берг, В. Курицын, М. Эпштейн, М. Айзенберг, В. Линецкий, В. Руднев и др.), которые прояснили специфику постмодернистского искусства и заложили основу исследований в области русской постмодернистской литературы. Как знаковая фигура русской постмодернистской критики со временем начинает восприниматься Вячеслав Курицын, особенно много сделавший для осмысления соотечественниками постмодернистского феномена. Иногда его называют идеологом русского постмодернизма*. Постмодернизм становится предметом дискуссий** и изучения (см.: [4-6, 8, 11, 65-70, 80, 87, 88, 93, 95, 96, 98-101, 105-110, 133, 134, 139-145, 152-156, 159, 161-170, 172, 173, 176, 177, 181-193, 200-209, 211, 215, 217, 218, 221, 226, 229-232, 234-247, 260-263, 267-275, 280, 281, 283, 286, 289-291, 294, 300, 301, 307, 313, 316, 320, 326-334, 338, 349-355, 357-359, 361-364, 368, 370, 374, 380-385, 387-389, 393, 403, 405, 407-409, 416, 417, 421-423, 431, 444, 448, 449, 457-461, 463, 464, 474, 479-485, 489-491, 493-495]). В немалой степени этому способствовало издание на русском языке работ Р. Барта, Ж. Бодрийара, В. Вельша, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ж. Деррида, П. Кlossовски, Ю. Кристевой, Ж. Лакана, Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, У. Эко и их последователей***. В 1997 г. выходит монография Марка Липовецкого «Русская постмодернистская литература».

* Сами постмодернисты не признают никаких идеологов.

** Дискуссия: что такое постмодернизм // Вопр. литературы. 1991. Ноябрь-декабрь; Постмодернизм и культура: Материалы "круглого стола" // Вопр. философии. 1993. № 3; Литературный гид. Постмодернизм: подобия и соблазны реальности // Иностран. лит. 1994 № 1 и др.

*** См.: [13-27, 31-40, 45, 56-60, 76, 85, 111-130, 146, 210, 213, 222-224, 250, 265, 266, 339, 343, 365, 430, 436-441, 443, 446, 475-477].

349

Появляются журналы и альманахи постмодернистской ориентации: "Вестник новой литературы", "Соло", "Лабиринт/ЭксЦентр", "Родник" (Рига), "Золотой вѣкъ", "Новое литературное обозрение", "Комментарии", "Arbor mundi" ("Мировое древо"), "Место печати" и др. Легализуется "Митин журнал" (ред. Дм. Волчек).

Лицо постмодернизма делается все более узнаваемым. Одним оно нравится, другим — нет". Тем не менее, именно постмодернизм заполнил вакуум, образовавшийся в русской литературе в постсоветскую эпоху, когда произошёл окончательный крах социалистического реализма, модернизм оказался в основном вобранным в себя постмодернизмом, а реализм — в том виде, в каком он сейчас существует, — занял выжидательную позицию, сравнительно редко подавая голос. Русская литература, сильнее всего идеологизированная, получив свободу (и впридачу полную политическую неопределенность и нестабильность), "растерялась" (см: [215]), и это способствовало утверждению направления, такой растерянности не испытывавшего и отнюдь не исчерпавшего заложенный в нем потенциал. Постмодернизм нес с собой идею раскрепощения и новый язык, звал "выстирать" все заношенные слова (Вик. Ерофеев), омыться в культуре, пропитаться ею, вобрать в себя все открытия, сделанные за века ее существования на всех континентах, отбросив идеологический подход и обратившись к эстетическому, чтобы, в конце концов, обрести новое, современное, мышление — в масштабах всей человеческой цивилизации — и неотъемлемый от него плюрализм. Постмодернисты как бы внушали обществу: "нельзя замыкаться в национальном, в частности русском, пространстве; это чревато провинциализмом..." [215, с. 36].

С конца 80-х — в 90-е гг. ряды постмодернистов растут. Они пополняются как за счет вчерашних реалистов и модернистов (Виктор Соснора, Вячеслав Пьецух, Александр Иванченко, Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Валерия Нарбикова, Марк Харитонов, Андрей Левкин, Зуфар Гареев, Михаил Волохов, Аркадий Бартов, Виктор Кривулин, Игорь Померанцев, Михаил Левитин, Александр Лаврин, Бахыт Кенжеев, Лев Лосев, Алексей Пурин, Руслан Марсович, Зиновий Зиник и др.), так и благодаря появлению плеяды талантливых молодых авторов (Игорь Яркевич, Дмитрий Галковский, Владимир Шаров, Михаил Шишкин, Егор Радов, Юлия Кисина, Вячеслав Курицын, Виктор Пелевин, Анатолий Королев, Евгений Лапутин, Вадим Степанцов, Андрей Добрынин, Виктор Пеленягрэ, Константан Григорьев, Дмитрий Быков, Леонид Костюков, Александр Тургенев, Олег Богаев, Александр Кавадеев, Юрий Цыганов, Юрий

* См., например: [65, 87, 95, 106, 178, 226, 231, 234, 254, 271, 286, 293, 301, 311, 315, 355, 356, 368, 408, 425, 468, 470, 484]. ** См., например: [28-30, 138, 227, 288, 296, 297, 395, 399, 402, 427-429].

350

Буйда, Димитрий Эсакиа, Вера Чайковская, Юрий Кувалдин, Михаил Безродный и др.). К литературе обращаются такие исследователи и знатоки постмодернизма, как Борис Гройс, Александр Скидан, Виктор Лапицкий и др. Проникает постмодернизм и в детскую литературу, примером чего может служить книга-игра "Верная шлага короля" (1995) Дмитрия Браславского, запрограммированная на множественность прочтений, активное соучастие читателей.

Вместе с тем в 90-е гг. у русского постмодернизма появляется собственный шлейф штампов, которые охотно используют эпигоны. Да и истинные его творцы оказались перед опасностью самоповторения, эксплуатации уже наработанного ими в литературе, где инерционность губительна. В течение двух предшествующих десятилетий постмодернистская литература имела опережающий характер. Ныне он во многом утрачен (не только ею — русской литературой в целом). Поэтому добротные, но не пересекающие границ уже осмысленного текста часто разочаровывают. Как и все общество, постмодернистская литература нуждается в новых идеях, в обретении более масштабного (все в себя вбирающего) взгляда на мир, Россию, самое себя. Углубление уже разработанного ею пласта (чем занимается сегодня большинство и старших, и младших) должно бы (в идеале) сопровождаться освоением новых культурных галактик, что дается труднее.

На рубеже 80—90-х гг. постмодернисты первого и второго поколений вкупе с новыми авторами довершают развенчание советской мифологии ("Сквозь прощальные слезы" Тимура Кибирова, "Пре-красность жизни: Главы из "Романа с газетой", который никогда не будет начат и закончен" Евгения Попова, "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили" Виктора Коркия и др.), деконструируют мифы перестроечного времени ("Песнь о юном кооператоре" Игоря Иртеньева, "Девятый сон Веры Павловны" Виктора Пелевина, "Непорочное зачатие" Михаила Волохова и др.)*. Сам тип мифологически-утопического сознания рассматривается как незрелый, потенциально опасный в качестве государственной доктрины. Деконструируются не только социальные ("Омон Ра" Виктора Пелевина), но и национальные ("Russkaja красавица" Виктора Ерофеева) и религиозные ("Змеесос" Егора Радова) мифы, всевозможные их гибридные сочетания ("До и во время" Владимира Шарова). Писатели переходят к их культурологическому осмыслению.

Культурологическая, культуристорическая, культурфилософская проблематика вызывает у русских постмодернистов все больший

* В этом отношении русский постмодернизм наиболее близок к испанскому, в котором значительное место занимает ревизия прошлого, его антинормативное, антиавторитарное переосмысление (Х. Гойтисоло, Х. Бене, А. Састре, Х. Рибаль, Х. Валонте и др.).

351

интерес. К ней обращаются главным образом прозаики: Зиновий Зиник ("Лорд и егерь"), Виктор Соснора ("Александрийцы"), Аркадий Драгомощенко ("Фосфор", "Холоднее льда, тверже камня"), Марк Харитонов ("Линии судьбы, или Сундучок Милошевича", "Провинциальная философия", "Возвращение ниоткуда"), Михаил Левитин ("Убийцы вы дураки: Реконструкция романа"), Леонид Гиршович ("Прайс"), Дмитрий Галковский ("Бесконечный тупик"), Владимир Шаров ("Репетиции", "До и во время", "Мне ли не пожалеть..."), Михаил Шишкин ("Всех ожидает одна ночь"), Евгений Лапутин ("Приручение арлекинов"), Юлия Кисина ("Детство дьявола"), Михаил Безродный ("Конец цитаты"), некоторые другие авторы. Писатели выходят в своих произведениях за пределы литературы — в пространство философии, культурологии, литературоведения и таким образом преображают литературу, укрупняя ее проблематику, давая более масштабный срез бытия, обогащая язык (язык смыслов). Возникают новые гибридные формы, все новые модификации постмодернистского сверхъязыка. Пафос наиболее значительных произведений этого типа составляют поиски **пути** — через отрицание неприемлемого, критическое усвоение духовного опыта прославленных и малоизвестных мыслителей и творцов, обретение способности к нелинейному, многомерному культурфилософскому мышлению, открытие многоли-кости, многозначности, динамичности истины.

Если говорить о типах постмодернизма, разрабатываемых художниками слова, вырисовывается следующая картина.

К нарративному постмодернизму, воспринимающемуся как самая традиционная из его форм, чаще обращаются писатели старшего поколения, сменившие свою эстетическую ориентацию. Можно сослаться на такие произведения, как "Лорд и егерь" Зиновия Зиника, "Александрийцы" Виктора Сосноры, "Новая московская философия" Вячеслава Пьещуха.

Линию **лирического постмодернизма** (с характерной для него авторской маской гения/клоуна) продолжили Игорь Яркевич ("Как я и как меня"), Вадим Степанцов ("Отстойник вечности"), Константин Григорьев ("Нега"), Андрей Добрынин ("Избранные письма о куртуазном маньеризме"), Владимир Друк ("Коммутатор"), некоторые другие писатели.

В книге Д.Галковского "Бесконечный тупик" лирический постмодернизм трансформируется в **лирико-постфилософский**. Травестированный образ автора-персонажа удерживает здесь во взаимном притяжении элементы колоссального по объему, "рассыпающегося" мира-текста, сотканного из "материала" философии и литературы.

Обрели своих последователей и представители **шизоаналитического постмодернизма**: это прежде всего Егор Радов ("Змеесос")

352

и Михаил Волохов ("Непорочное зачатие"). В новом романе "Страшный суд" (1995) Виктор Ерофеев показывает результат политического освобождения людей, пребывающих во власти коллективного бессознательного, от тоталитарного ошейника — торжество антикультуры, нравственное варварство, раскрепощение самых низменных и жутких качеств человеческой природы. Роман рождает ощущение возможности дикого взрыва вандализма, рвущегося из человеческих душ. Владимир Сорокин в "Сердцах четырех" (1994), продолжая художественное исследование коллективного бессознательного, выявляет

одержимость современников инстинктом смерти, провоцируемым неизжитым идеологическим фанатизмом при отсутствии факторов, способствующих трансформации разрушительной энергии в творческую.

Укрепляются позиции **меланхолического постмодернизма**, о чем свидетельствует появление романов Владимира Шарова "До и во время" (1993), Михаила Шишкина "Всех ожидает одна ночь" (1993), Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996) и др.

Завершение Андреем Битовым романа-странствия "Оглашенные" (1995) означало появление русской разновидности **экологического постмодернизма**, занимающего одно из центральных мест в западном постмодернистском искусстве. В произведениях "экологов" находят воплощение идеи "экологического ренессанса нашей планеты, экологического экуменизма, объединяющего представителей всех мировых религий во имя спасения природы, тема коэволюции природы и общества..." [283, с. 199], природа рассматривается как эстетический объект.

Таким образом, в современной постмодернистской прозе явно обозначились два крайних полюса (шизоаналитический/экологический), и, хотя Вик. Ерофеев в "Страшном суде" пародирует действительно идиллический финал "Оглашенных", нельзя не признать правомерности попыток Битова приобщить русскую литературу к экологической философии эпохи постмодерна, обозначить одну из возможных альтернатив пещерному прагматизму и идеологии реванша. Это тем более важно, что, в отличие от постмодернистской поэтики, которая усваивается легко, постмодернистская философия для многих так и остается тайной за семью печатями. Сказываются не преодоленный по-настоящему отрыв от западной культуры, недостаточная эрудированность, незнание иностранных языков. Касаясь последнего пункта, отметим для сравнения: В. Набоков (США) в романе "Ада" соединяет английский, русский, французский языки, американизмы, вкрапления немецкого, итальянского, латыни; В. Ширбик (Дания) "пишет свои романы на смеси датского, французского, немецкого, английского, испанского языков и их диалектов, включая в них цитаты из Гераклита, Ницше, древних восточных философов" [283, с. 150]; У. Эко (Италия) в романе "Имя розы" пользуется

353

итальянским языком, латынью, средневековыми романскими говорами. Чего-то подобного можно ожидать от З. Зиника, для которого английский — второй родной язык, Вик. Ерофеева, владеющего французским, английским, польским языками, А. Драгомощенко, владеющего английским и украинским... Русскому постмодернизму есть куда расти. Заложенный в нем потенциал реализован еще не в полной мере.

В сравнении с предшествующими периодами развития постмодернистской литературы в конце 80-х — 90-е гг. активизируется драматургия. Среди создателей постмодернистских пьес — легализовавшиеся представители андерграунда: Дмитрий Пригов, Виктор Коркия, Владимир Сорокин, эмигрировавший во Францию Михаил Волохов, обратившаяся к постмодернизму Людмила Петрушевская, некоторые молодые авторы. Выделяются из общего ряда пьесы "Черный пес" Пригова, "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили" Коркия, "Дисморфомания" Сорокина, "Мужская зона" Пет-рушевской. Во всех этих пьесах ярко выражено игровое начало, осуществляется деконструктивистская работа с мифами и стереотипами массового сознания.

Именно в драматургии проклюнулся росток русского **феминистского постмодернизма**. Проклюнулся в пьесе Людмилы Петрушевской "Мужская зона" (1994), в которой деконструируется оппозиция "мужское/женское", отвергается фаллоцентризм.

"Мужская зона", как и "Дисморфомания" (изд. 1990) Владимира Сорокина, — явление миноритарного театра, или "театра без спектакля".

Деконструируя какой-либо прославленный классический текст, представители миноритарного театра делают героями своих произведений его второстепенных персонажей, предельно остраивают привычное, стремятся лишить каноническое значения авторитарности, активизируют сотворческий потенциал зрителей.

Создатель миноритарного театра — итальянский литератор, режиссер, актер Кармело Бене. Бене освобождает театр от власти литературы, от диктата драматургии, делает его антилитературным и антихудожественным. С этой целью он отходит от текста, превращает его "в звуковой материал, переведенный в механическую деконструкцию-реконструкцию" [45, с. 18], разрушает связь между знаком и смыслом, формой и содержанием, "строит свою работу на несовпадении между актером и ролью, между словом и сказанным" [45, с. 9]. Тем самым Бене "изгоняет из драматургии злую волю: поучать и командовать" [45, с. 8]. Он делает ставку на актера — актера-машину, для которого исполнение роли — самовыражение. Это актер без сцены, без драмы, вне любого действия.

354

Господству визуальности Бене предпочитает звук; место текста у него занимает голос. Актерский театр Бене «захватывает пространство сцены и заполняет его голосом, трансформируя в водоворот, в вихрь, как и другие "тела, разлученные с душами"» [45, с. 29].

Актер у Бене не интерпретирует текст, не воплощает драматический сюжет, в его игре ничто не детерминировано. **Читать** партитуры сцены значит для него — "ЗАБЫТЬ О СЦЕНЕ, отдалиться прошлому, которое возвращается как настоящее, то есть не мемуа-ризируется, но, напротив, де-мемуаризируется в не-воспоминании" [45, с. 82]. Персонажи Бене — «"не живые", между ними нет никаких форм "отношений"; в одном персонаже выявляются все» [45, с. 92].

Посредством актера-машины Бене создает "театр без спектакля", действие которого "напрямую соотносится с языком" [45, с. 15]. В языке реализуется невозможное.

"Поиск невозможного — это невозможность найти. В практике К. Б. — это невозможность театра как осмысленного зрелища. <...>

История театра — это история возможностей, силой отбитых у самого театра" [45, с. 80].

Таков и театр Кармело Бене, кардинально обновившего театральный язык.

Театр, по Пьеру Клоссовски, реализует "потребность избавиться от собственных неотвязных мыслей, продемонстрировав их ..." [213, с. 104]. Бене демонстрирует представление о бессмысленности бытия, механизмом утраты настоящего, неприятие диктата, "моносемии", потребность в жизни-творчестве.

"Театр без спектакля" сильнейшим образом повлиял на постмодернистскую драматургию, и русские авторы, впитывая эту традицию, обновляют собственное творчество, укрепляют связь между русским и западноевропейским постмодернизмом.

Произведения русских постмодернистов-драматургов, однако, более интересуют зарубежную аудиторию и в собственной стране (за исключением пьесы Коркия) практически неизвестны. Их код не прочитывается, и потому усилия писателей не вызывают отклика.

Неоднозначным оказалось и восприятие постмодернистской поэзии.

Рубеж 80—90-х гг. отмечен последним всплеском поэзии концептуалистов и близких к ним авторов. Их произведения начинают проникать в печать, в основном вызывая недоумение; публичные же выступления проходят чаще всего на "ура", давая необходимый камертон для восприятия концептуалистских текстов. Выходят книги "Стихи из журнала" (1989), "Справка" (1991) Всеволода Некрасова, "Слезы геральдической души" (1990), "Пятьдесят капелек крови" (1993), "Запредельные любовники" (1996), "Обращения к народу" (1996) Дмитрия Александровича Пригова, "Маленькая ночная серенада"

355

(1992), "Появление героя" (1992), "Мама мыла раму" (1992) Льва Рубинштейна, "Общие места" (1990), "Стихи о любви" (1993), "Сантименты" (1994), "Парафразис" (1997) Тимура Кибирова, "Попытка к тексту" (1989), "Вертикальный срез" (1990) Игоря Ир-теньева, "Свободное время" (1988) Виктора Коркия, "Коммутатор" (1991) Владимира Друка, "Простая жизнь" (1991) Юрия Арабова, "Или" (1991), "Референдум" (1991) Нины Искренко, "Аутсайдеры" (1990) Виталия Кальпиди и другие, которые содержат как написанное ранее и неизданное, так и новые произведения. У концептуалистов появляется огромное число последователей и подражателей, почти не отличающихся друг от друга, разрабатывающих общий канон.

Выделиться из общей массы сумела группа куртуазных маньеристов (Вадим Степанцов, Дмитрий Быков, Андрей Добрынин, Константэн Григорьев, Виктор Пеленягрэ), возникшая в конце 80-х гг., выступившая с альбомом "Галантной лирики" "Волшебный яд любви" (1989). Мистифицируя читателей и манифестом Ордена куртуазных маньеристов, и своими произведениями*, молодые авторы на самом деле использовали код куртуазной любовной поэзии в пародийно-иронических целях, высмеивая искусственную позу в литературе. В дальнейшем эта манера утратила, однако, момент новизны, и "Красная книга маркизы", изданная куртуазными маньеристами (уже в неполном составе) в 1995 г., была встречена прохладно (чего не скажешь о прозе куртуазных маньеристов, пришедшей к читателю в 1996 г.).

После митьков только куртуазные маньеристы сумели создать оригинальный групповой имидж, продолжить свои литературные устремления во внетекстовом измерении (на концертах, в телевизионных выступлениях, во время постмодернистских акций и т. д.), предложить новый тип поведения, новый образ жизни, разыгрываемый в игровом ключе. Митьки шаржируют примитив, бескультурие, социальный идиотизм; куртуазные маньеристы пародируют претензии на интеллектуальный аристократизм, сексуальную неотразимость, порочность. Философия куртуазных маньеристов направлена против пуританского закрепощения личности, предполагает реабилитацию плоти, чувственных наслаждений, жизненных удовольствий. Она учит испытывать радость от жизни, культивирует наслаждение творчеством, искусствами, любовью и другими дарами бытия. Чрезвычайно ценят члены данной группы веселье, смех, игру (как воплощение свободной активности), всякого рода мистификации. В области эстетической они сторонники **чистого искусства** (по А.Терцу), видят в литературе (поэзии) высшую форму познания и лучшее средство самовоспитания личности. В силу наличия собственной философско-

* Ими выдано 16 поэтических книг.

356

эстетической программы есть все основания рассматривать куртуазный маньеризм как одно из течений постмодернизма*.

Новые произведения концептуалистов предыдущего "призыва" заметно окрашивает мотив прощания с прошлым, подведения итогов советской истории, преломляемый сквозь призму культуры. Настоячиво звучит он у Тимура Кибирова ("Сквозь прощальные слезы"), у Юрия Арабова ("Предпоследнее время"), Владимира Линдермана ("Ближе... ближе... ближе..."), Дмитрия Пригова ("Книга о счастье"), у обратившегося к соц-арту Бродского ("Представление"). Подобные настроения ощутимы и у постмодернистских поэтов-неконцептуалистов, у которых нередко перерастают в культурфилософские размышления ("Стихи из Кировского района" и "Концерт по заявкам" Виктора Кривулина, "Остаток" Аркадия Драгомощенко), а также в произведениях, сочетающих в себе открытия метаметафоризма и концептуализма ("Свободное время" Виктора Коркия, "Роза Яакова" Михаила Сухотина). Ирония, сарказм не могут скрыть осадка горечи, грусти, меланхолии, присущего многим стихотворениям и поэмам, и даже смех нередко смешан в них со слезами — итог столетия неутешителен, будущее непредсказуемо, все непрочно, равновозможно.

* См. также раздел «Избранные письма о куртуазном маньеризме» Андрея Добрынина» в издании: И. С. Скоропанова. Русская постмодернистская литература Учеб. пособие. — М.: Флинта: Наука, 1999.

Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова "Сквозь прощальные слезы"

Кибиров Тимур (Запоев Тимур Юрьевич) (р. 1955) — поэт. Начинал как представитель литературного андерграунда. Получил известность благодаря поэмам "Когда был Ленин маленьким", "Жизнь К. У. Черненко", "Сквозь прощальные слезы", цитатно пародирующим каноны официального искусства.

В 1990 г. произведения Кибирова под названием "Общие места" печатаются в коллективном сборнике

поэзии. С этого времени Кибиров систематически выступает в периодической печати. В 1993 г. выпускает альбом-портрет "Стихи о любви", имеющий нарочито аляповатое оформление, имитирующее соцреалистический кич.

В 1994 г. выходит книга Кибирова "Сантименты", в которой его творчество 1986—1991 г. представлено с наибольшей полнотой. "Сантименты" включают в себя разделы: "Лирико-дидактические поэмы", "Рождественская песнь квартиранта", "Сквозь прощальные слезы", "Три послания", "Стихи о любви", "Сантименты", "Послание Ленке и другие сочинения", "Сортиры".

Опасение "прослыть певцом во стане борцов с тоталитаризмом" не позволило Кибирову включить в основные сборники поэму "Когда был Ленин маленьким". Она выходит отдельным изданием в 1995 г. в оформлении "митька" А. Флоренского.

В последующие годы появляются книги Кибирова «Избранные послания» (1998), «Интимная лирика» (1998), «Памяти Державина» (1998), публикации в «толстых» журналах. Чрезвычайно важен для писателя элемент интимности, выявляющий себя в насыщении произведений автобиографическим материалом, явственно выраженной ориентацией на "свой круг".

В начале 90-х г. затмевает других поэтов-постмодернистов по своей популярности Тимур Кибиров. Причины этого не совсем понятны, так как пишет Кибиров очень неровно. Возможно, какую-то роль сыграло введение в соц-артовские тексты лирического "я", о котором хочется сказать: "свой парень". В нем многие, несомненно, узнают себя, точнее, обстоятельства, в которых пришлось побывать, переживания человека, побывавшего в этих обстоятельствах. Возможно, сказалось умение Кибирова выразить то, что чувствуют многие, и именно сейчас, и "теми же" словами, так как, по меньшей мере, один из уровней создаваемых поэтом текстов понятен каждому. Вот какую интерпретацию "феномен Кибирова" получает у Сергея Гандлевского.

358

Интерпретация Сергея Гандлевского*

Для Кибирова литература — не заповедник прекрасного, а полигон для сведения счетов с обществом, искусством, судьбою. И к этим потешным боям автор относится более чем серьезно. Приняв к сведению расхожую сейчас эстетику постмодернизма, Кибиров следует ей только во внешних ее проявлениях — игре стилей, цитатности. Если понимать постмодернизм как эстетическую усталость, оскомину, прохладцу, то он прямо противоположен поэтической горячности поэта. Кибиров — мятежник наоборот. Он защищает традиционные ценности бытия. Ему чужд пафос революционной ломки мира, ведущей к кровопролитию, торжеству Хаоса, извращению представлений о сущем и должном. 70 лет положила советская власть на то, чтобы верх и низ, право и лево опрокинулись и вконец перемешались в мозгу советских людей. Цель достигнута, здравому смыслу перебили позвоночник. Перевернутые понятия стали восприниматься как естественные, незыблемые, и жить стало невозможно. Кибиров стремится перевернуть их снова и поставить с головы на ноги. Ему присущ воинствующий антиромантизм. Кибиров выступает как проповедник естественного хода жизни, блюститель порядка и благонравия.

Поприще Кибирова, пафос "спасать и спасаться" чрезвычайно рискованны, это — лучшая среда обитания для зловещей пользы, грозящей затмить проблеск поэзии (что ощутимо в наиболее декларативных стихах поэта). Но, к счастью, Кибиров слишком любит словесность и жизнь, чтобы быть только исправным сатириком-дидактором. Как раз любовь, чувствительность, сентиментальность дают ему право на негодование. Потому мы имеем дело с поэзией, а не с гневными восклицаниями в рифму.

Жизнелюбие Кибирова оборачивается избыточностью, жанровым раблезианством, симпатичным молодечеством. Словно на спор берется поэт за самые рискованные темы, будь то армейская похоть или оправление нужды. Кажется, повод может быть самым произвольным — лишь бы предаться любимому занятию, говорению: длинному, подробному, с самопоуением. С таким дерзким и азартным поэтическим темпераментом трудно уживается чувство меры: есть длинноты, огрехи вкуса, иной эпитаф прозит перевесить то, чему он предпослан. Но, как говорится, лучший способ бороться с недостатками — развивать достоинства.

* См.: Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994.

359

Интерпретация Александра Левина*

Лучшие стихи Тимура Кибирова написаны в 1986—1988 г. Воздух в эти годы буквально трещал от разлитой в нем энергии. Некая прекрасная и могущественная сила подхватила нас, вознесла на гребень творческой волны — и ушла. "Сантименты" Кибирова позволяют наглядно проследить, как все это происходило.

Первый раздел книги — "Лирико-дидактические поэмы" (1986) — это пока только приступ, нащупывание своего пути. Кибиров идет вслед за Михаилом Сухотиным, в "былинно"-пародийном ключе трактуя персонажей советского культурного пантеона. У него же подхватывает поэт и популярный в те годы прием использования видоизмененных и переосмысленных цитат.

Но уже в поэме "Лесная школа" и некоторых стихотворениях второго раздела ("Рождественская песнь квартиранта", 1986) сквозь все концептуалистские, сатирически-обличительные и центонные игры проливается ностальгическая, лирическая, рыдающая нотка. Это и был истинный голос поэта Кибирова,

обретавший все большую силу и выразительность и достигший предельной завершенности в книгах "Сквозь прощальные слезы" (1987) и "Три послания" (1987—1988). Происходит вот что: интонация берет верх над смыслом, и из-под конструктивного нанизывания цитат мощно выпирают "жалость и стыд". Чистая эмоция (которая и есть музыка) берет верх над пародией. Вот этот-то смех сквозь прощальные слезы и стал самым значительным достижением Тимура Кибирова.

Кибиров смеется и плачет одновременно — над собой и над страной, в которой живет, над всеми нами, живущими рядом. Стихи этого периода необыкновенно энергичны, упруги, автора тащит могучая сила солнечного ветра, нескончаемого вдохновения.

В "Стихах о любви" (1988) напор начинает ослабевать. В последующих же книгах это стало очевидно. Паруса обвисли, тексты стали рыхлыми, "длинными", описательными. Вдобавок Кибирову как будто отказало чувство юмора, способность к рефлексии. Пошли косяком самоповторы, чистые, практически без примеси "своего", стилизации: русский XVIII век, Державин, XIX век, Пушкин...

Под Пушкина стилизована поэма "Сортиры" (1991), написанная октавами, как "Домик в Коломне". Но нет здесь ни пушкинской легкости, ни озорства, одни потуги на то и другое.

Видимо, какую-то свою шахту Кибиров выработал до конца. Придется рыть новую.

* См.: Левин А. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию: Тимур Кибиров. Сантименты: Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994 // Знамя. 1995. № 10.

360

Интерпретация Олега Чухонцева*

Принято считать Кибирова иронистом. Это не совсем так. Жанр его — ироническая элегия. Учителя Кибирова — Мятлев, Измайлов, Потемкин, Саша Черный, сплавленные с популярной советской классикой в один лирический и лиро-эпический поток с ясным синтаксисом, богатым словарем, россыпью канцеляризмов, каскадом явных и скрытых цитат, провоцирующих поэтическую фантазию и память. Об-сценной лексикой Тимур Кибиров пользуется с тактом, добиваясь большой выразительности. Я бы даже рискнул назвать пафос его стихов антиидиотическим и целомудренным. Самая сильная сторона его дарования — чистое вдохновение стиха, способность превращать обыденность и прозу жизни в поэтическую реальность. Другое дело, что жизнь, окружающая поэта, ущербна и во многом дефективна. И если автор скрупулезно фиксирует эти ряды несуразных соответствий, социальных аномалий, психопатических сдвигов, героических поступков, исторических катаклизмов, философических клише, — в самом этом перечне и описи имущества нашего бестолкового бытия есть своя теплота и поэзия, есть, как это ни парадоксально, увязанность всего со всем, есть пронзительная, невыразимо грустная нота. Вдруг — среди всей круговерти — с отчетливостью понимаешь, что эта с таким ироническим и живым блеском воссозданная картина привычной, обжитой нами жизни рухнула. И рухнула окончательно, без каких-либо видимых усилий со стороны ее ностальгического регистратора. Рухнула, можно сказать, дуриком и, главное, к чужим ногам. Не отсюда ли этот глуховатый надрыв, хладнокровный жар отчуждения.

Восприняв у концептуалистов первого поколения эстетические принципы соц-арта, Кибиров делает в своем творчестве объектом деконструкции официальную советскую культуру. Цель деконструкции — переоценка ценностей, демифологизация внедрявшихся посредством литературы и искусства социальных мифов. От предшественников Кибирова отличает политическая злободневность, лирическое самовыражение на гибридно-цитатном языке. Поэт деканонизирует образы советских вождей, созданные официальным искусством ("Когда был Ленин маленьким", "Жизнь К. У. Черненко"), высмеивает канон социалистического реализма ("Общие места", "Лесная школа"), цитатно пародирует материалы перестроечной печати ("Песни стилиаги", "В рамках гласности"), реабилитирует запретные темы ("Элеонора", "Сортиры").

В поэме "Сквозь прощальные слезы" (1987), используя поэтику соц-арта, Кибиров как бы подводит черту под целым этапом развития российского общества — советским. Эпиграфом к поэме он избирает строфы Анны Ахматовой из цикла "В сороковом году":

* См.: Чухонцев О. Имя поэта // Вопр. литературы. 1995. № 6

361

Когда погребают эпоху, Надгробный псалом не звучит, Крапиве, чертополоху Украсить ее предстоит.

А после она выплывает,

Как труп на весенней реке, —

Но матери сын не узнает,

И внук отвернется в тоске [9, т. 1, с. 201—202].

Но если Ахматова оплакивала возраставший ее и навсегда ушедший мир, то Кибиров выступает одновременно в двух ролях: "могильщика" и "плакальщика". Тоталитарная эпоха, наконец, отошла, и, как подобает, труп ее должен быть похоронен, дабы не заражал живущих. Однако нужно, чтобы люди знали, что именно они хоронят, ибо истинный облик эпохи слишком долго был скрыт от них. Кибиров смывает грим, облагораживающий тоталитарные черты, и потому широко использует материал советской культуры, из пародийно переиначенных осколков которого творит собственный текст. Цитируются строки и ключевые слова из поэтических произведений, революционных и советских песен, различные сюжетные положения из популярных кинофильмов. Список цитируемых авторов предостаточен. Это — Петр Лавров, Аркадий Коц (как переводчик "Интернационала" Эжена По-тье), Глеб Кржижановский, Александр Блок, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Эдуард Багрицкий, Михаил Светлов, Борис Пастернак, Николай Островский, Джамбул, Борис Корнилов, Алексей Сурков, Василий Лебедев-Кумач, А. Д'Актиль, Михаил Исаковский, Александр

Твардовский, Алексей Толстой, Вениамин Каверин, Павел Коган, Валентин Катаев, Константин Симонов, Борис Ласкин, Юрий Бондарев, Борис Слуцкий, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Михаил Львовский, Лев Ошанин, Евгений Долматовский, Владимир Дыховичный и Морис Слободской, Михаил Танич, Дмитрий Иванов, Сергей Островой и др. Цитаты из революционно-романтических, просто романтических, соцреалистических произведений ("Интернационал", "Отречемся от старого мира...", "Варшавянка", "Наш паровоз, вперед лети...", "Скифы", "Гренада", "Каховка", "Смерть пионерки", "Дан приказ ему: на запад...", "В уральских степях непогода и мрак...", "По военной дороге...", "Стихи о советском паспорте", "Легко на сердце от песни веселой...", "Три танкиста", "Темная ночь...", "Землянка", "Враги сожгли родную хату...", "Родина слышит, Родина знает...", "Если бы парни всей земли...", "Комсомольцы-добровольцы", "За далью — даль", "Братская ГЭС", "Лонжю-мо", "Уберите Ленина с денег...", "Надежда, я вернусь тогда...", "Песенка о комсомольской богине", "Перед дальней дорогой...", "Глобус", "Песня геологов", "А у нас во дворе...", "Йенька", "Королева красоты" и др.) писатель разбавляет цитатами из произведений контрреволюционно-романтических ("Лебединый стан" Марины Цве-

362

таевой, "Поручик Голицын"), оппозиционных ("За гремучую доблесть грядущих веков", "Мы живем, под собою не чуя страны" Осипа Мандельштама, "Королева Белая Вошь" Александра Галича, "Кони привередливые" Владимира Высоцкого), зековских ("Колыма", "По тундре") и старых русских песен и романсов ("Гори, гори, моя звезда" В. Чуев-ского, "Последний нынешний денечек..."), а также строками Пушкина, Некрасова... Последние, как и непосредственные авторские уточнения, корректируют восприятие первых.

Например, Кибиров соединяет две цитаты: из "Гренады" Светлова и песни Суркова "По военной дороге...", пародийно их переосмысляет и дает собственное резюме:

Мой мечтатель-хохол окаянный, Помнят псы-атаманы тебя, Помнят гордые польские паны. Только сам ты не помнишь себя**.

Писатель, иронизируя, изображает революционного борца как бы невменяемым, не вполне отдающим отчет в своих действиях: интернациональным долгом он считает насильственное насаждение советской власти в других странах, т. е., в сущности, войну со всем миром.

Весьма двусмысленно звучит в тексте поэмы цитата из "Каховки" Светлова:

Выходи же, мой друг, заводи же Про этапы большого пути (с. 137), —

так как Кибиров имеет в виду вовсе не исторические этапы, а лагерные.

Отталкиваясь от названия романа Каверина "Два капитана", цитируя заливчатскую "Песенку про капитана" Лебедева-Кумача, поэт дает собственный вариант судеб героев этих произведений, в сталинские времена вполне возможный:

Вот гляди-ка ты — два капитана За столом засиделись в ночи. И один угрожает наганом, А второй третьи сутки молчит. Капитан, капитан, улыбнитесь! Гражданин капитан! Пощади! Распишитесь вот тут. Распишитесь!! Собирайся. Пощады не жди (с. 138).

Процитированные произведения пародируются как явления официальной культуры, умалчивавшей о репрессиях.

Объявившего себя автором данной песни Михаила Звездинского Сергей Носов обвиняет в присвоении и опoшлении первоисточника [308].

Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994. С. 133. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

363

Используя слова песни Дунаевского/Лебедева-Кумача из кинофильма "Дети капитана Гранта", поэт подвергает их деконтекстуализации, прилагает к жестоким реалиям лагерной жизни, в силу чего они начинают звучать пародийно-иронически:

Кто привык за победу бороться, Мою пайку отнимет и жрет. Доходяга, конечно, загнетса, Но и тот, кто покрепче, дойдет (с. 139).

Перекодированная цитата выявляет то, что стоит за красивым лозунгом.

Деконструируя строки из поэмы Евтушенко "Братская ГЭС", прославляющие преданность идеалам коммунизма, не поколебленную даже лагерем:

Никогда,

Никогда,

Никогда,

Никогда Коммунары не будут рабами! [137, с. 495], —

Кибиров притворно соглашается с поэтом, но только для того, чтобы проследить судьбу таких истово верующих до логического конца:

Никогда уж не будут рабами Коммунары в сосновых гробах (с. 134).

Тем самым высмеивается шестидесятнический идеализм, неотделимый от зашоренности сознания.

Прием цитатного пародирования распространяется на всю советскую культуру и проходит через всю поэму. Снижению пафосных, романтических, идиллических текстов способствует их перемешивание с "прозаизмами", бранной лексикой. Например, используя характеристику Ленина, которую дал Уэллс в книге "Россия во мгле", Кибиров развивает ее, прибегая к фразеологизму просторечного характера:

И кремлевский мечтатель напрасно Вешал на уши злую лапшу (с. 152).

Ленин в этом контексте оказывается обманщиком-трепачом, обещавшим то, что большевики не осуществили. Или, скажем, Кибиров пишет:

Чуешь, сука, чем пахнет?! — и вьюгой, Ой, вьюгой, воркутинской пургой! (с. 130)

"Ой, вьюга" — цитата из "Двенадцати" Блока, где в образе снежной вьюги изображена революция. Кибиров

показывает, к чему она привела: к превращению страны в ГУЛАГ (который олицетворяет Воркута —

364

"столица колымского края"), нравственному одичанию, "облатнению" (на что указывает использование соответствующей лексики).

Как и о "Высокой болезни" Пастернака, о поэме Кибирова можно сказать (воспользовавшись словами Синявского), что это эпос вне сюжета. Каждая из пяти глав, из которых состоит произведение (вместе со вступлением и эпилогом), посвящена одному из периодов советской истории. Но автор не стремится к реалистической конкретизации, его интересует образ советской эпохи, созданный литературой и искусством. Кибиров использует принцип каталога, в хронологической последовательности цитирует строки из самых прославленных, знаковых, произведений советской культуры и в то же время подвергает их деконструкции, побуждая критически оценить идеологию, которую они в себе несут.

Наиболее важно для Кибирова показать последствия реализации революционно-коммунистических идей (хаос вместо гармонии, тоталитарный режим, пиршество антигуманизма, подмена реальности мнимостями, кусочек кривого зеркала идеологии едва ли не в каждом глазу, извращение нормальных представлений о жизни, моральный упадок, неизбывная убогость существования) с тем, чтобы произвести в сознании читателя "смену вех".

Эпиграфом к первой главе поэт избирает строку из русской "Марсельезы" ("Отречемся от старого мира..." Петра Лаврова): "Купим мы кровью счастье детей"*; — и воссоздает братоубийственный кошмар гражданской войны, воспринимавшейся как пролог к светлому будущему. Предельное взаимное ожесточение и утопические ожидания людей отражают многочисленные цитации, вводимые в текст поэмы.

Вторую главу предваряет эпиграф из цикла стихотворений Пастернака "Волны": "Ты рядом, даль социализма...", приобретающий ироническую окрашенность по контрасту с демифологизированной картиной жизни советского общества 30-х гг., которую дает Кибиров. Пародийные цитации популярных произведений социалистического реализма, перебиваемые строками Мандельштама, Галича, авторскими дополнениями и коррективами, помогают воссоздать и реальное лицо эпохи-волкодава, и отретушированное до неузнаваемости усилиями официальной культуры. Гражданский мир, показывает Кибиров, так и не настал, ломаемая в угоду идеологическим установкам жизнь людей превратилась в наказание без преступления. "Близь" социализма заставила автора эпиграфа замолчать и уйти в переводы.

К третьей главе Кибиров избирает в качестве эпиграфа строки из песни Исаковского "Враги сожгли родную хату...": "Я шел к тебе четыре года, Я три державы покорил". Поэт обнажает их наивность, но

* Цитата не совсем точна. В контексте:

Купим кровью мы счастье детей [252, с. 479].

365

не считает себя вправе упрекать солдат Великой Отечественной, в массе своей не сознававших, что они не только освободили Восточную Европу от фашизма, но и принесли ей новую форму порабощения.

В четвертой главе речь идет о постсталинских временах, попытках придать тоталитарному монстру человеческое лицо. Эпиграфом к главе Кибиров избирает строчку Евтушенко: "Нет Ленина — вот это очень тяжело!", — иронизируя над иллюзиями шестидесятников по поводу святости революционных идеалов, лишь искаженных будто бы сталинизмом. Глоток "оттепельной" свободы, показывает Кибиров, вызывает головокружение, опьянение-эйфорию. Трезвые голоса почти не слышны. Не случайно среди многочисленных цитаций, представляющих время "оттепели", у Кибирова нет ни произведений Солженицына и Бродского, ни песен Галича — только строки, проникнутые шестидесятническими настроениями и надеждами, и массовая патриотическая и развлекательная продукция.

К пятой главе предпослан эпиграф из стихотворения Ахматовой "Мужество": "Час мужества пробил на наших часах", — и посвящена она "послеоттепельному" откату назад, сворачиванию едва обозначившегося процесса либерализации, консервации тоталитарных норм и порядков. На фоне бравурных радио- и телецитат, газетных лозунгов и бездумно-оптимистических песен особенно ощутимы тоска и злость, переполняющие лирического героя. Он видит, что революционно-коммунистическими святынями оправдываются самые преступные дела.

Чтобы вскрыть декоративный характер используемой идеологической символики, десакрализировать революционную романтику, Кибиров деконструирует тексты песен "Надежда, я вернусь, когда..." Окуджавы и "До свиданья, города и хаты..." Лебедева-Кумача, помещая цитаты из этих произведений в новый, сниженный контекст, наделяя потешно-"скоморошной" ритмической аурой, в силу чего они приобретают пародийно-ироническое звучание:

Всё равно мы умрем на гражданской — Трынь да брынь — на гражданской умрем, На венгерской, на пражской, душманской.. До свиданья, родимый райком! (с. 144)

То, что принято было именовать интернациональным долгом, оказывается политическим диктатом, оккупацией, агрессией:

А потом, а потом XXV-й

Съезд прочмокал и XXVI-й,

И покинули хаты ребята,

Чтобы землю в Афгане... Постой! (с. 150).

"Строфа содержит указание на участие СССР в подавлении Венгерского восстания 1956 г., "пражской весны" 1968 г., на участие в афганской войне, начатой в 1979 г.

Мечты героя "Гренады" Светлова поверяются практикой Афганистана. Идея насильственного насаждения обещаемого коммунистической идеологией счастья признается несостоятельной, безнравственной, преступной.

Через всю главу как рефрен проходит мысль: все жертвы были напрасны — задачи, во имя которых совершалась революция, не осуществлены и никогда не осуществляются. Летевший в коммуну паровоз прилетел в тупик, и в этом тупике имитирует движение вперед. Значит, был избран путь, ведущий в никуда. Нужно иметь мужество отринуть революционно-коммунистические идеалы и вернуться на общечеловеческую стезю, хотя начинать все сначала и стыдно, и тяжело. Примерно так можно понять Кибирова, как бы предлагающего закопать разлагающийся тоталитарный труп.

Завершает произведение Кибиров благословением всем живущим, всем творящим, всем созидаящим и молитвой о спасении и исцелении России. В противовес канону государственных здравниц он поэтизирует "частного человека" как главную ценность общества. Более того, автор поименно перечисляет своих знакомых и близких, чтобы дать почувствовать: Россия — не абстракция, а живая, хрупкая, трепетная плоть, нуждающаяся в самом бережном к себе отношении. Наверное, было бы смешно читать эти перечисления (как наивное письмо из деревни, где приветов больше, чем текста), если бы не трогательное стремление Кибирова увековечить в поэтическом слове имена и фамилии непечатаемых и неизвестных на родине (к моменту написания поэмы) представителей "другой", неофициальной, культуры, к кругу которых он себя относит. Это Денис Новиков, Михаил Айзенберг, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, Михаил Сухотин, Александр Башлачёв, Александр Сопровский, Сергей Гандлевский, Всеволод Некрасов и другие поэты (а также художники), олицетворяющие у Кибирова мыслящую, творческую Россию, которая выжила, несмотря ни на что.

Кибиров бывает монотонен, прямолинеен, и все же такая поэма, как "Сквозь прощальные слезы", непременно должна была появиться по "закону маятника", качнувшегося в сторону "просвещенного консерватизма". Она написана в пику перестроечной демагогии ничего не реформировавших реформаторов, отражает характерные настроения своего времени.

Поразительно, однако, то, что, лишая революционно-коммунистическую идеологию героико-романтического ореола, Кибиров проявляет себя как настоящий революционер. По темпераменту, горячей тенденциозности автор поэмы "Сквозь прощальные слезы" напоминает Маяковского, в какой-то степени — Евтушенко. И дело не в том, что он отрицает и утверждает, а — как. Кибиров точно так же идеологичен (с обратным знаком), как и его предшественники, четко следует схеме: "наши — ваши". Жесткой тенденциозностью можно объяснить и

зачисление в "свои" — "не свои", и соответствующий подбор цитат. Мандельштам воспринимается как "свой", поэтому цитируются не просоветские "Стансы", а антитоталитарные "За гремучую доблесть грядущих веков..." и "Мы живем, под собою не чуя страны...". Пастернак же, напротив, представлен просоциалистическим стихотворением из цикла "Волны", а не ревизующим советскую историю с позиций христианства "Доктором Живаго". У Окуджавы взяты "шестидесятнические" песни, а не "Союз друзей"* и "Римская империя времени упадка...". Вознесенский представлен "Лонжюмо", а не "Монологом Мерлин Монро" и "Озой". Тенденциозность налицо. К литературе осуществляется подход политический, а не эстетический. Идеологической позиции писателей придается преувеличенное значение, хотя известно, что в истории литературы остались талантливые произведения авторов **противоположной** идеологически-политической ориентации. "Уклончивая" знаковая система, литература имеет свою специфику, она неизмеримо шире и сложнее любой идеологии (если не иметь в виду чисто пропагандистские вещи). Каждое время берет у нее то, что ему нужно, или то, что способно взять.

Революционное мироощущение рассматривается Кибировым как разновидность романтического мироощущения, которое признается вредным и опасным, так как реальному предпочитает невозможное, неосуществимое, идеальное, возбуждает недовольство существующей действительностью. Это мироощущение предстает у Кибирова в утрированном, окарикатуренном виде. Создавая в стихотворении "К вопросу о романтизме" центон из строк Лермонтова, Чехова, Горького, Маяковского, Бальмонта и революционных песен:

И скучно и грустно. Свинцовая мерзость. Бессмертная пошлость. Мещанство кругом. - С усами в капусте. Как черви слепые.

Давай отречемся! Давай разобьем... (с. 269),

пародийно цитируя в дальнейшем также Блока, Хлебникова, Каменского, Багрицкого, Кибиров как бы иронизирует над писателями "нытиками" и "нигилистами", все почему-то недовольными жизнью, способными к "крайним" выводам, возлагает на них вслед за Розановым ответственность за "поджигание" России и последующий кровавый кошмар. В Кибирове неожиданным образом прорезается цензор, указывающий классикам, что им не нужно было писать, чтобы в России не произошла революция. Да откуда такая уверенность, что она не произошла бы? Это во-первых. И, во-вторых, почему **писавшие** о неприемлемом более виновны, чем **порождавшие** неприемлемое? К

* Исполнявшийся в тюрьмах как гимн диссидентов.

тому же для некоторых романтиков, например Цветаевой*, Кибиров делает исключение — они воспринимаются как союзники. Зато другие обвиняются и в том, в чем неповинны. Например, Кибиров соединяет цитаты из цикла Блока "На поле Куликовом" и поэмы "Двенадцать", представляя их как единое

целое и подвергая пародийному снижению:

И вечный, бля, бой! Эй, пальнем-ка, товарищ,
в святую — эх-ма — в толстозадую жизнь! (с. 272),—

как бы предъявляя Блоку обвинение в пропаганде насилия, разнузданности, хаоса. Но "вечный бой" Блока — это вечное противоборство между Богом и дьяволом, добром и злом, светом и тьмой. Слова же "пальнем-ка пулей в Святую Русь" [55, т. 3, с. 350] принадлежат не автору, а персонажу. Приводя в качестве эпиграфа к стихотворению высказывание Блока "Все телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию!" [55, т. 6, с. 20], Кибиров не конкретизирует, **какой** именно революции ждал первый русский поэт и как реагировал на пореволюционную реальность. Что же касается романтизма, то быть романтиком, по Блоку, — значит жить удесятенной жизнью, а не прозябать.

Из пары Сокол — Уж (шарж на Розанова) Кибиров предпочитает Ужа (антиромантизм, "мещанское счастье"). В природе между тем хватило места и Соколу, и Ужу, в литературе — и Горькому, и Розанову. Опасен не романтизм, а утопический радикализм, опасно отсутствие противовеса **одному** из общественных умонастроений**, получающему статус государственно-тоталитарного. Именно это и произошло в советском обществе.

Кибиров в духе русского максимализма хватается через край. Он действительно выражает массовые настроения — ведь эпоха постмодерна в Россию еще не пришла, и идея примирения непримиримого, плюралистический взгляд на вещи прививаются здесь с большим трудом. Но в отличие от многих Кибиров не довольствуется новой однозначностью, движется в направлении деидеологизации. Все дальше уходит он со временем от жестких бинарных оппозиций, рубки с плеча и, как истинный романтик, провозглашает:

В грядущем, прошлом, настоящем нам места нет... (с. 303).

* В подтверждение разрушительного действия революционного романтизма приводятся цветаевские цитаты:

Эй, жги город Гамельн! Эй, в стойла соборы! Гулящая девка на впалой груди! (с. 270)

** В предреволюционной литературе такой противовес существовал, и (условно говоря) "Горькому" в ней противостоял "Л. Андреев". Так что выбор у русского общества был.

369

Введение в произведения узнаваемого и запоминающегося лирического "я" выделяет Кибирова среди других представителей соц-арта. Это именно образ автора, а не авторская маска, реализующая "архетип" гения/клоуна. Нельзя сказать, что Кибиров иронизирует над собой по поводу своего иронизирования над официальной культурой, тем более травестирует свое V. Лирическую публицистику он скрещивает с поэтикой соц-арта, доказывая результативность такого подхода.

Но и принцип авторской маски для концептуализма по-прежнему актуален. Покажем это на примере Владимира Друка.

"Прогулки с Хаосом": стереопоэма Владимира Друка "Телецентр"

Друк Владимир Яковлевич (р. 1957) — поэт. В 80-е гг. — член группы "Задушевная беседа", член московского клуба "Поэзия". Автор книги "Коммутатор" (1991), изданной на средства друзей поэта. Относит себя к постреализму; из поэмы "Полный и неполный аут"

видно, что постреализм Друка — синоним постмодернизма.

Произведения Друка опубликованы в США, Германии, Франции, Англии, Югославии, Румынии, Польше.

С 1993 г. поэт живет в США.

Владимир Друк относится к миру как к не востребовавшему тексту-"подстрочнику" собственных произведений. Свои "друкописи" он рассматривает как варианты переводов с этого "подстрочника" и в свою очередь как "подстрочники" для читательских интерпретаций, возникающих в процессе чтения-сотворчества. Каждая из таких интерпретаций для него — форма жизни произведения. Друк — противник закрытой, "монополистической и монологической" литературы. Он создает "голые", открытые тексты, приглашает читателей на прогулки по их разомкнутому пространству, "давая им возможность проявить свою естественную способность к воображению". В стереопоэме "Телецентр" (1989) Друк приглашает на "прогулки с Хаосом"***.

"Литература, — пишет поэт, — есть сумма изощренных приемов для одурачивания читателя, подчинения его своей авторской воле и манипуляций его поведением. Стоит только разобрать эти приемы, рассыпать их, как детали конструктора, вывернуть их на самих себя — и миф, иллюзия, пленительная иллюзия исчезнут, человек останется наедине с самим собой. И возникнет страх бездны. И начнется РЕЧЬ" (с. 143).

И считая общество развитого социализма плодом литературной фантазии, в "Телецентре" Друк деконструирует культурный контекст позднесоветской эпохи, создает цитатно-пародийный образ Хаоса, вовлекает читателей в игру с "рассыпанными" и абсурдизируемыми цитациями-осколками. Поэт использует устойчивые блоки газетного и ра-

* Друк В. Коммутатор: Стихи. Поэмы. Тексты. — М.: ИМА-пресс, 1991. С. 145. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

** Пародийная цитация названия книги Юрия Левитанского "Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом" и книги Абрама Терца "Прогулки с Пушкиным", указание на то, что перед нами еще один "прогуливающийся шизофреник".

371

диотелевизионного языка, разнообразные политические лозунги и клише, коды развлекательных программ и рекламных объявлений, цитаты из популярных песен* и т. д., которые оказываются в новых, неожиданных связях и столкновениях, подвергаются пародийно-ироническому переосмыслению.

Роль нормы у Друка играет классика": "испытание" ею вскрывает аномальное, безобразное, абсурдное.

Например, писатель прилагает к современной действительности деконструируемую цитату из стихотворения Лермонтова "И скучно, и грустно":

а жизнь — как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
такой вытрезвитель! (с. 107).

По сравнению с Лермонтовым характеристика жизни еще более снижена. Причем Друк прибегает к многозначной метафоре: "жизнь — вытрезвитель". Акцентируется способность жизни самым безжалостным образом отрезвлять идеалистов, романтиков, всякого рода Честняг (Бродский); обнажается идиотическая невменяемость одних, бесчеловечная власть других, сосуществующих в общем бардаке.

Усиливает ощущение все пронизывающего Хаоса, на все распространяющейся энтропии структурное и графическое оформление поэмы. Друк следует традиции Вс. Некрасова как автора дву- и трех-столбичных стихов, которые можно читать двумя способами: по вертикали (каждый столбик отдельно, сверху вниз) и по горизонтали (всё подряд, построчно). Последний способ предельно усиливает момент абсурдизации. Поэтика абсурда служит в "Телецентре" выявлению состояния советского общества в самый канун распада СССР***.

В поэме Друка как бы два "телеканала", два параллельно расположенных, разделенных пробелом столбика-текста. Каждый из них развивает свою тему. Первый представляет собой "прикалывания" аутсайдера, "естествоиспытателя" (человека, испытывающего "на прочность" современную культуру, нравы, политическую жизнь), ниспровергателя замшелых догм, девальвированных слов и идеалов. Второй — демонстрирует абсурдность утратившего смысл, дисгармоничного, дегуманизированного существования, что достигается путем монтажа (по принципу алогизма) разорванных обрывков "телеви-

* Цитируются "Песня бегуна на дальние дистанции" Владимира Высоцкого, "Я люблю тебя, жизнь" Константина Ваншенкина.

** Цитируются Пушкин, Лермонтов, Пастернак, косвенным образом Маяковский, А. Н. Толстой.

*** Что Друк предсказал еще в стихотворении "в масштабе женщин и мужчин...":
освобожденная страна вздохнув, развалится на части но кто-то соберет запчасти и вспомнит наши имена (с. 69).

372

зионного" текста. Последовательное прочтение (по горизонтали) сразу двух столбиков привносит дополнительные оттенки смысла, рождает новые контрасты, делает картину дисгармоничного мира еще более хаотичной. Расположение левого столбика на черном листе, а правого на белом призвано подчеркнуть, что они соотносятся между собой по принципу негатива и позитива: оба они, в сущности, об одном и том же — о торжестве Хаоса.

Деконструируемый культурный контекст подвергается тотальному пародированию. Выход из "подполья" представителя андерграунда также изображается в фарсово-балаганном духе:

я простой естествоиспытатель я совсем не радиолюбитель у меня в башке звукосниматель а в желудке — громкоговоритель	Один один а два а мой бег — смех
а еще есть ноги или руки а еще есть поршень или клапан я сидел и до поры не чухал я сидел и до поры не квакал	частота строк чистота кадров кадры решают всё а я в кадре?
милиционеры и подростки возбудили подрывные центры я случайно выпал в эпицентр гул затих я выполз на подмостки	продразверстка короткое замыкание своими руками Аве, Цезарь, Доза! встаньте прямо руки рас (с. 103).

Какое-либо учительство-поучительство отвергается. Друк дает сниженно-комедийный образ автора-персонажа. Поэту претит поза, самолюбование, он предпочитает маску современного шута, которому по традиции дозволено высказать больше, чем остальным:

я хочу сказать
такую лажу
а потом надеть
такую рожу
чтобы те кто не
слыхал ни разу
побегли настукать и
доложить (с. 104).

И в то же время отсылка к стихотворению Пастернака "Гамлет"* позволяет понять, что перед нами как бы юродивый Гамлет. Друк по-своему использует "архетип" гения/клоуна, иронизирует: "Я пишу, окунув левую ногу в холодную воду, а правую — в горячую серную кислоту" (с. 135).

Иронизирование, ерничанье, "черный" юмор не имеют, однако, у Друка трагической подоплеку, как,

скажем, у Вен. Ерофеева. Аутсайдер Друка одет в броню смеха", скорее дразнящего, нежели горе-

* "Гул затих. Я вышел на подмости" [318, т. 3, с. 511].

** Строчка Маяковского "Наш бог — бег" ("Наш марш") дает возможность реконструировать подтекст поэтической формулы Друка: "Мой бег — смех". Выстраивается ассоциативная цепочка: "бог — бег — смех". В "Телецентре" бог действительно смех.

373

стного. Смех позволяет отстраниться от безобразных гримас, которые корчит время, заменяет автору-персонажу "бег".

Идущая от Маяковского героическая, от Цветаевой романтическая и от Булгакова трагическая трактовка темы "бега" (синонима у первых — динамизма жизни, у Булгакова — поиска спасения и эмиграции) сменяется у Друка пародийно-иронической. Ни динамизма, ни спасения в жизни-вытрезвителе юродивый Гамлет найти не рассчитывает; "эмиграция" в Индию и Америку на время просмотра соответствующих телепередач интерпретируется как сублимация желания увидеть мир.

Повсюду настигающий "бегущего" человека абсурд отражает сюрреалистическое изображение погони:

В
О
Т

Т
Р
И
Д
Ц
А
Т
Ь
У
Л
И
Ц
И
О
Н
Е
Р
О
В
П
Р
И
З
Ы
В
Н
О

Д
У
Ю
Щ
И
Х
В

С
В
И
С
Т
К
И
Б
Е

Г
У
Т

З
А

М
Н
О
Ю
О
Т

Т
О
С
К
И
И

Я

Б
Е
Г
У

З
А

Н
И
М
И

С
Л
Е
Д
О
М
З
А

М
Н
О
Ю

Д
Ж
О
Н

Б
Е
Ж
И
Т
И

Л
Е
Н

Н
О
Н
И

Т
Р
И
Д
Ц
А
Т
Ь

Д
В
А

К
И
Л
О

Т
Р
Е
С
К
И

Б
Е
С
Ы
-
Б
А
Л
Б
Е
С
Ы

Г
Е
Р
Б
И
Ц
И
Д
-
П
Е
С
Т
И
Ц
И
Д

К
А
Р
А
Б
А
Х

-
б
а
р
а
б
а
х

Д

у
р
е
м
а
р
ы

—

в
п
е
р
е
д
!

б

у
р
а
т
и
н
о

—

н
а
з
а
д
!

(
с
.

1
0
9
)
.

В закодированном виде Друк дает перечень явлений, от которых бежит/спасается автор-персонаж: это бесправие человека перед властью, национал-экстремизм, бессмысленно-механическое существование... Воскрешая в памяти эпизоды бесславной схватки Карабаса-Барабаса со сказочными героями, писатель выражает свое отношение к кровопролитию в Азербайджане, к действиям подстрекаемых карабасами дуремаров-дураков. Весьма удачно использована в данном контексте "стреляющая" рифма "карабах-барабах". Прием детской считалки обнажает уровень политического здравого смысла людей, ослепленных ксенофобией. Наконец, пародийное рекламное объявление:

Т

р
е
т
ь

я
м
и
р
о
в
а
я
в
о
й
н
а
о
к
о
н
ч
и
т
с
я
в
с
е
м
и
р
н
ы
м
т
е
л
е
в
и
з
и
о
н
н
ы
м
ш
о
у
!
(
с
.
1
0
9
)
-

отражает нравственную прострацию, в которой пребывают многие современники, "потребляющие" чужую смерть как развлечение.

Оба канала Телецентра" транслируют правдивую информацию, отменяя государственную

монополию на истину, всевластие единомыслия. Друк фиксирует девальвацию фундаментальных идеологических догм социал-бюрократического государства, моральное разло-

374

жение, "омассовление" культуры. Показывая, как осточертела пропагандистская долбежка, оперирующая громадными цифрами, глобальными понятиями для камуфляжа реального положения вещей, поэт использует большую группу плеоназмов:

- широкоформатные форматы —
- широкомасштабные масштабы —
- высоконаучные науки —
- глубокопорочные пороки —
- малоэффективные эффекты —
- железобетонные бетоны —
- далекоидущие идеи —
- многомиллионные мильоны — (с. 106).

В результате возникает впечатление полной абсурдности жизнисимулякра.

Но у Друка нет отрицания самих идеалов добра и красоты. Знаками-символами их присутствия в современной культуре становятся фамилии режиссера Александра Сокурова и автора киносценариев ряда его фильмов — поэта Юрия Арабова:

сколько сил уходит в ритуалы! сколько сил уходит в процедуры! сколько их, сокуров и арабов? сколько нас, арабов и сокуров?	человек-рубин человек-рекорд человек-горизонт наш человек ЧЕЛОВЕК (с. 109).
---	---

Эти художники предстают как мощные излучатели света. Друк уподобляет их драгоценным камням, характеризует как людей, открывающих новые духовные горизонты. Но и в этом случае писатель предпочитает многослойную метафористику, не расстается с юмором. Друк заставляет хототать над самими собой, через смех, сотвор-ческое чтение освобождаясь от омертвевшего, абсурдного, умножающего Хаос, обращает наши помыслы к тем, кто творит культуру. "Через текст, помимо текста, вопреки тексту, над текстом — мы вступаем в тайный сладостный сговор" (с. 141), пропитываемся поэзией, бежим от Хаоса.

Советский массовый язык как постмодернистский театр: "Представление" Иосифа Бродского

Между 1985 и 1989 гг. Иосиф Бродский пишет стихотворение "Представление", в котором дает обобщенный образ советской эпохи. Реализуя эту задачу, писатель обращается к поэтике постмодернизма.

Бродский увез с собой в США не только русский язык, но и языковой слепок советской действительности. Советский массовый язык не равен только официальному, хотя и сильнейшим образом идеологизирован и обюрократизирован; это и язык повседневно-бытового общения, включающий в себя просторечие, бранную, нецензурную лексику. Несовместимые в "государственном" языке, все эти пласты совмещаются у Бродского.

Для основного корпуса произведений поэта характерно отстранение от советского языка. Но в "Представлении" он главное действующее лицо, как бы говорит сам за себя. "Персонажи" произведения — языковые коды, концепты, всевозможные цитации, подвергаемые пародийно-ироническому перекодированию и театрализации. Бродский осуществляет своеобразную инвентаризацию/каталогизацию расхожих оборотов, клише массового советского языка, отложившихся в памяти. Как он однажды шутиливо заметил, память заменяет нам хвост, счастливо утраченный в процессе эволюции. В данном случае писатель актуализирует память, которая дана в языке, выводит "на сцену" все новых и новых "персонажей", произносящих свои "реплики", сопровождает их ироническими "ремарками", разыгрывает целое балаганно-абсурдистское "представление".

У "персонажей" нет авторства, нет своего лица. Это концепты, принадлежащие равно всем, имеющие массовое обращение: "Кто последний? Я за вами"*; "Дай червонец до получки" (с. 171); "Говорят, открылся Пленум" (с. 172); "Что за шум, а драки нету?" (с. 17-1); "Я с ним рядом срать не сяду" (с. 174) и др. Они представлены в сгущенно-концентрированном виде, вступают между собой в новые отношения, создавая комедийное пространство "сценического" полилога.

* Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. — Мн.: Эри-дан, 1992. Т. 2. С. 171. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

376

Монтаж концептов дает представление о том реальном, неприукрашенном устном языке, которым пользуется масса. Выявляется его идеологизированность, грубость, но также и способность метко вскрыть

суть явления, некая фаталистическая философичность: "Довели страну до ручки"; "Жить совсем невыносимо"; "Склока следствия с причиной прекращается с кончиной" (с. 171—173).

"Ремарки"-комментарии в основном подвергают пародированию коды советской массовой печатной продукции: газетно-журнальной, партийно-пропагандистской, художественной и т. д. Например, Бродский демифологизмует миф о том, что после выстрела с крейсера "Аврора" началась эра гуманизма. "Авроровскую" символику поэт снижает использованием ритма прибалтийской песни, имеющей "припев" в виде простонародной частушки с вкраплением мата, заменяет официальную версию собственной:

Размышляя о причале, по волнам плывет "Аврора", чтобы
выпасть в начале непрерывного террора.

Ой ты, участь корабля:

скажешь "пли!" — ответят "бля!" (с. 172).

Касаясь проблемы преемственности поколений, о которой так много говорилось в тоталитарной прессе, Бродский как бы "цитирует" примитивно-статичные изображения советских плакатов, подвергая их пародийной деконструкции, корректируя пушкинской цитатой*, ибо эпоха учила детей доносить на отцов, отречься от них по идеологическим соображениям; верность же заветам отцов, на которой воспитывались поколения, часто означала верность делу палачей народа:

Входят строем пионеры, кто — с моделью из фанеры,
кто — с написанным вручную содержательным доносом.
С того света, как химеры, палачи-пенсионеры
одобрительно кивают им, задорным и курносим,
что врубают "Русский Бальный" и вбегают в избу к тятю
выгнать тятю из двуспальной, где их сделали, кровати (с. 174).

Появление внутренней рифмы, аугающейся с концевой: "пионеры — фанеры — химеры — пенсионеры", — ведет к возникновению единого звукоряда, связывающего понятия, выступающие как эквивалентные. Палачи-пенсионеры в интерпретации Бродского — это бывшие пионеры; юные пионеры — это будущие палачи; их души имеют облик химер древнегреческой мифологии^{*}; фанера в этом ряду вызывает

Прибежали в избу дети,

Второпях зовут отца:

"Тятя! тятя! наши сети

Притащили мертвеца" [336, т. 3, с. 70].

** Химера в греческой мифологии — "чудовище, рожденное Эхидной и Тифоном, опустошавшее страну" [292, с. 592].

377

ассоциации с бутафорией, чем-то "дешевым", ненастоящим. И, рассчитываясь с официальной культурой, помогавшей растить "преданную делу партии" молодежь с тоталитаризированным сознанием, поэт соединяет фразеологизмы "ничего не попишешь" и "убить мало" с деконструируемыми строками "Гимна демократической молодежи мира"* Льва Ошанина:

Что попишешь? Молодежь,

Не задужишь. Не убьешь (с. 174).

Таким образом Бродский выставляет на посмеище и творцов рифмованной пропаганды, и воспеваемых ими людей с перевернутыми представлениями о добре и зле.

Поэт разрушает миф о советском человеке, созданный официальной культурой. Перефразируя известный детский стишок "Точка, точка, запятая..."**, по "рецепту" которого малыши учатся рисовать, пародируя "Стихи о советском паспорте" Маяковского, Бродский в традициях примитивистского гротеска набрасывает условный социальный портрет советского гражданина:

Эта личность мне знакома! Знак вопроса вместо тела. Многоточие шинели. Вместо мозга — запятая. Вместо горла — темный вечер. Вместо буркал — знак деления. Вот и вышел человек, представитель населенья.

Вот и вышел гражданин, достающий из штанин (с. 170).

Бесхитrostные слова детского стихотворения последовательно заменяются сниженными адекватными. Точки-глаза заменяются бур-калами, выдающимися недоброжелательностью; запятая означает не рот, а единственную извилину мозга; тело напоминает не огурчик, а знак вопроса, каковой оно образует, склоняясь над допрашиваемым. Кроме того, у человека Бродского появляется одежда — это, конечно же, военная форма с многоточием пуговиц как знак милитаризованности всей советской системы. Отсылка к примитивистскому рисунку подчеркивает, что перед нами не живой человек, а симулякр — фигура знаковая, конечно чрезвычайно упрощенная, утрированная, но весьма выразительная. Как ни условен рисунок ребенка, мы узнаём на нем человека, а не лошадь и не самолет. Так и в гротескном портрете, который дает

Песню дружбы запекает молодежь.

Эту песню не задужишь, не убьешь [314, с. 325].

**

Точка, точка, запятая,
Минус, рожица кривая.
Ручки, ножки, огуречик,
Вот и вышел человечек.

378

Бродский, мы улавливаем существенные черты и качества советского гражданина: зашоренность, привычку жить по команде, готовность в каждом инакомыслящем видеть врага, вечную раздражительность и агрессивность.

Поэт изображает "представителя населенья" не только малопривлекательным, но и смешным. Урезая цитату Маяковского:

Я волком бы
выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения
нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.
Но эту...
Я
достаю
из широких штанин
дубликатом
бесценного груза.
Читайте,
завидуйте,
я —
гражданин
Советского Союза [285, т. 10, с. 68], —

помещая ее в новый контекст, Бродский придает ей грубо-комический характер, акцентирует бескультурие "простого советского" человека, способного (чаще в пьяном виде) "отлить" где придется.

Такому знаковому человечку и принадлежат концепты, в изобилии представленные в произведении. Они демонстрируют нивелированность языка людей — следствие нивелированности их душ. Советское общество изображается не как коллективистское (здесь даже "дятел ворону стучит" на кого-то), а как массовое, в его тоталитарной разновидности. "Общим знаменателем" осуществляемых здесь исторических акций является представление, что "человеческая жизнь — ничто", в то время как она, "человеческая жизнь, священна..." (с. 379). Коллектив составляют личности, масса же безлика. Безлика и бесформенна. Даниил Андреев в "Железной мистерии" выявляет две основные формы, которые она чаще всего принимает: это демонстрация и очередь. Александр Зиновьев в "Зияющих высотах", пародируя Программу КПСС, пишет о возникновении при советской власти новой формы общности людей — очереди. Владимир Сорокин в "Очереди"* делает очередь метафорой советского образа жизни. Бродский солидарен с ними:

как отлиться в форму массу,
кроме кладбища и кроме черной очереди к кассе?(с. 176) —

379

и иронически предлагает довести дело омассовления до конца: совершить "хоровое" совокупление, ибо только сексуальная сфера жизни осталась не полностью подчиненной тоталитарному контролю и утвердившимся стандартам. Но как раз эта, относительно свободная, сфера жизни обнажает у Бродского нравственную неразвитость и душевную грубость массового человека. Торжество грубой физиологии подчеркнута обращением к поэтике "грязного" реализма: "Все равно поставлю раком", "Я сломал ее по пьянке", "Я не блядь, а крановщица" (с. 172, 173, 175).

Поэт выявляет господство в советском обществе мужского шовинизма. В тексте всего три женские реплики — остальные принадлежат мужчинам; да и знаковая фигура советского гражданина у Бродского — мужская. Все "персонифицированные" действующие лица: тиран, Ленин, солдат почетного караула, Сталин-Джугашвили, друг-кунак, некто Православный, пионеры, палачи-пенсионеры, мэтр-гомосексуалист, Мусор,

прокурор, правнук, прадед... — мужского пола. Женщина в роли Лебедя появляется лишь в балете, на сцене. Допрашивают, "квадратят скулу", насилуют, кроют последними словами, беседуют о политике, воюют, заседают, стоят на трибуне мавзолея, катят тачку "во глубине сибирских руд" под охраной себе подобных в "Представлении" мужчины. Бродского ведет за собой язык, который не лжет. "Мужской мир" Бродского — синоним мира тоталитарно-авторитарного, безжалостного, основанного на грубой силе. Даже попытка православной ориентации в качестве элемента новой государственной идеологии не способна скрыть переполняющей его агрессивности:

Входит некто Православный, говорит: "Теперь я — главный.

У меня в душе Жар-Птица и тоска по государю.

Скоро Игорь воротится насладиться Ярославной.

Дайте мне перекреститься, а не то — в лицо ударю" (с. 174)* .

Бродский изображает советское общество как закрытое, антиплюралистическое, с настороженностью относящееся к Западу. Лелеемым здесь надеждам на мировую революцию, дает понять автор "Представления", осуществиться не суждено:

Пролетарии всех стран

маршируют в ресторан (с. 173).

Таким образом, поэт развенчивает и миф о советском обществе как самом передовом в мире.

На всем протяжении стихотворения осуществляется полемика с создателями литературы социалистического реализма, начиная с Маяковского. По собственному признанию Бродского, он научился у

* "Жар-птица" — название стихотворения Николая Рубцова, олицетворение патриархальной России.

380

Маяковского массе вещей. В "Представлении" ощутима традиция Маяковского-авангардиста, Маяковского-сатирика. Бродский использует созданный Маяковским акцентный стих, обладающий большой степенью раскрепощенности, который чередует с песенно-частушечными ритмами четырехстопного хорея; само слово делает вещным, грубым, зримым; как и Маяковский, не пренебрегает нецензурной лексикой. Изощренная метафоризация, приверженность к гротеску, плакатность, присущие "Представлению", также восходят к традиции Маяковского. Но темы и образы, получавшие у Маяковского героико-романтическую трактовку, у Бродского пародируются.

Помимо образа "гражданина Советского Союза", Бродский де-канонизирует и образ Ленина. Как бы в пику Маяковскому с его поэмой "Владимир Ильич Ленин" Бродский развивает "ленинскую тему" в комедийно-гротескном ключе:

Пряча твердый рог в каракуль, некто в брюках из барана

превращается в тирана на трибуне мавзолея.

Говорят лихие люди, что внутри, разочарован

под конец, как фиш на блюде, труп лежит нафарширован (с.

171).

Полемизируя с поэмой "Хорошо!", воспевавшей советскую власть, Бродский иронически замечает:

Хорошо, утратив речь,

встать с винтовкой гроб стеречь! (с. 171).

В сущности, все "Представление" может быть рассмотрено как ответ из будущего тем, кто провидел его как "коммунистическое далеко", выводил жизнь из идеи (идеологии). Реальный облик будущего напоминает у Бродского самые мрачные страницы литературы прошлого:

То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит,

обливаясь щедрым недрам в масть кристальными слезами.

И за смертною чертою, лунным светом залитою,

челюсть с фиксой золотою блещет вечной мерзлотою.

Знать, надолго хватит жил тех,

кто головы сложил (с. 175).

Ослепленность позднего Маяковского идеологией обесценивает многое из написанного им; то же, что обесценено, нуждается в дека-нонизации. Но если Маяковский еще мог искренне заблуждаться по поводу избранного страной пути, то пришедшие в тоталитарное будущее и изображающие его как воплощенную мечту человечества плодят прямую ложь, играющую роль опиума для народа. Бродский в "Представлении" осуществляет антинаркотическую операцию, прибегает к сильнодействующему средству, не оставляет иллюзий. Фиксируя тупик, в котором оказалось советское общество:

Мы заполнили всю сцену! Остается влезть на стену! (с. 175), —

поэт как бы предлагает заканчивать абсурдный балаган.

381

Бродский выступает как противник принципа линейности в подходе к истории. Результатом этого принципа, пишет он в эссе "Путешествие в Стамбул", "являются либо "пророчество задним числом" ... либо социальный

утопизм — либо: идея вечной жизни, т. е. Христианство. Одно не слишком отличается от другого и третьего" (с. 364). Поэт побуждает читателей отказаться от дальнейших попыток реализации утопий. Он обращает их помыслы к "обустройству" самих себя, к самоосуществлению в единственной, неповторимой жизни. Не случайно в финале используются индивидуальный авторский код, появляется эскизный портрет самого Бродского, заявлены ведущие темы его творчества. Тем самым поэт как бы отсылает современников к экзистенциальным проблемам индивидуального существования (занимающим центральное место в его произведениях), побуждает задуматься о неумолимом беге времени, смерти, сознание неотвратимости которой как общей человеческой судьбы должно бы, казалось, сделать людей терпимее, добрее, щедрее друг к другу...

Переориентация на факторы, объединяющие, а не разъединяющие человечество, абсолютный запрет на мучения и убийство человеком человека, признание человеческой индивидуальности высшей ценностью общества, преобразование обезличенных масс в сообщество индивидуальностей, осознающих жизнь как творчество, самосозидание, — все эти мотивы поэзии, драматургии, эссеистики Бродского конкретизируют то, на что финал "Представления" больше намекает.

"Хочешь переделать мир — начни с самого себя", — сказал мудрый грек. Если ты не способен сделать лучше даже самого себя, оставь в покое мир — так, наверное, можно продолжить эту мысль. "Всякое творчество начинается как индивидуальное стремление к самоусовершенствованию..." — пишет Бродский в статье "О Достоевском" [62, с. 261]. В самоусовершенствовании, обретении "лица необщего выраженья" видит поэт смысл индивидуального существования:

"Независимо от того, является ли человек писателем или читателем, задача его состоит прежде всего в том, чтоб прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую, жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо знаем, чем все это кончается.

Было бы досадно израсходовать этот единственный шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта, на тавтологию — тем более обидно, что глашатаи исторической необходимости, по чьему наущению человек на тавтологию эту готов согласиться, в гроб с ним вместе не лягут и спасибо не скажут" (с. 452).

Помочь человеку состояться как личности способна, согласно Бродскому, культура, и прежде всего литература. Она богаче, многообразнее, объективнее, нежели религия, идеология (в отличие от религии не принимает созданные ею образы за реальность, в отличие от идеологии не навязывает свои идеи как общеобязательные), обла-

382

дает огромной силой эмоционально-эстетического и нравственного воздействия. В нолики, "которыми ревнители всеобщего блага и повелители масс норовят оперировать, искусство вписывает "точку-запятую с минусом", превращая каждый нолик в пусть не всегда привлекательную, но человеческую рожицу" (с. 452). Однако литература и искусство являются в обществе достоянием меньшинства. За пренебрежение ими, утверждает Бродский, человек расплачивается своей жизнью, нация — своей историей.

В "Нобелевской лекции" поэт опроверг еще один миф советской пропаганды, заявив: "...сведенная к причинно-следственному минимуму, к грубой формуле, русская трагедия — это именно трагедия общества, литература в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции" (с. 457). "Самый читающий в мире" народ в массе своей читал только разрешенные книги, предпочитая детективы. Вся неофициальная русская литература, большинство созданного в XX в. на Западе для него были закрыты. Александр Зиновьев в романе "Светлое будущее" констатирует, что народ кормят третьесортной не только реальной, но и духовной пищей: мыслящие, а тем более инакомыслящие люди для тоталитарной системы опасны.

Не призывая к замене государства библиотекой (хотя и признавая, что такая мысль его неоднократно посещала), Бродский утверждает: "...другого будущего, кроме очерченного искусством, у человека нет. В противном случае нас ожидает прошлое..." (с. 456). Сколько балаганов предстоит пережить, чтобы это стало понятным?

Несколько неожиданное в ряду произведений Бродского 80-х гг., "Представление" органично вписывается в контекст русской постмодернистской поэзии, довершающей расчет с тоталитарной системой.

Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина

Кривулин Виктор Борисович (р. 1944) — поэт, прозаик, литературный критик, эссеист. Окончил филологический факультет Ленинградского университета. В 70— 80-е гг. — одна из ведущих фигур ленинградского андерграунда. В 1976—1981 гг. вместе с Т. Горичевой, Л. Рудкевичем и Б. Гройсом выпускал самиздатский журнал "37", в 1980 г. вместе с С. Дедюлиным — журнал "Северная почта" Развивал в своем творчестве традиции модернистского искусства.

С 1962 по 1985 г. в советской периодике Кривулин напечатал в общей сложности пять стихотворений. На Западе публиковался в журналах "Континент", "Грани", "Синтаксис", "Вестник РХД", "Новый журнал", "22", "Эхо", "Ковчег", "Стрелец", "Гнозис", газетах "Русская мысль", "Панорама", "Наша страна" и др. Выпустил книгу стихов в издательстве "Ритм" (Париж, 1981) и "Стихи" в издательстве "Беседа" (т. 1-2, Париж, 1987-1988).

В СССР Кривулин начал систематически публиковаться в годы гласности ("Родник", "Радуга" ("Vikerkaar"), "Вестник новой литературы", "Нева", "Искусство Ленинграда" и т. д.). В 1990 г. журнал "Вестник новой литературы" напечатал роман Кривулина "Шмон", состоящий из одной фразы, оформленной по принципу "потока сознания".

Ассоциативная метафоричность — характерная особенность образном системы произведений Кривулина-поэта. В 80-е гг. в его творчестве осуществляется переориентация на постмодернизм. Как модернистские, так и постмодернистские стихотворения Кривулина представлены в сборнике "Обращение" (1990). Произведения

последних лет — по преимуществу постмодернистские — вошли в сборники стихов "Концерт по заявкам" (1993), «Последняя книга» (1996/).

Меньший резонанс, нежели концептуализм, получила на рубеже 80—90-х гг. постмодернистская поэзия метаметафористов, хотя некоторые из знатоков ценят ее выше концептуалистской. Возможно, публика далека от проблем, интересующих этих авторов, возможно, улавливает в их произведениях дефицит оригинальных, значительных идей, чего не искупает даже виртуозная техника. Момент топтания на месте, самоповторения метаметафористов весьма ощутим. Не без потерь, но все же удается поддерживать свою репутацию Алексею Парщику ("Фигуры интуиции", 1989; "Выбор места", 1994); Татьяне Щербине ("00", 1991; "Жизнь без", 1997), некоторым другим поэтам. Зато по-настоящему раскрылся, обратившись к постмодернизму, Виктор Кривулин.

На протяжении многих лет главным объектом творчества Виктора Кривулина была культура. Силой поэтического слова художник как бы

384

оживлял гравюру, гобелен, картину, архитектурное сооружение, страницу книги, легендарный или исторический эпизод, извлекая религиозный, нравственный, эстетический смысл посланий, адресованных векам. Настойчивость, с какой он обращался к культурному наследию, погружаясь в него с головой, — свидетельство не только тяготения к прекрасному, но и потребности "уйти" в культуру, чтобы спастись от "собраний старческих и радостей свиных". Сфера литературы, искусства, религии была для поэта духовным оазисом, пребывание в котором позволило не задохнуться в повседневности. Неудивительно, что культура становится в творчестве Кривулина мерилom жизни. В 80-е гг. поэт все чаще прибегает к деконструируемым цитациям как средству культурфилософской характеристики своей эпохи, в некоторых случаях использует и элементы поэтики соц-арта*. Основные источники цитации — Библия, художественная литература, живопись.

Нередко Кривулин дает именно картину жизни, обращается к "жанровым сценам", "пейзажам", "натюрмортам", но наполняет их Символико-философским содержанием. Так, в цикле "Два натюрморта" (1989) искусство и жизнь "просвечивают" друг друга. Картина у Кривулина способна оказаться более "живой", чем окружающая реальность, а главное — более одухотворенной, светоносной, гипнотизирующей человека неизъяснимой притягательной силой, так что хочется перейти внутрь нее и поселиться там. Она воплощает то, чего недостает людям в повседневной действительности: красоту, гармонию, духовно-эмоциональную мощь. За описанием картины проступает смутно-желанный идеал **мира иного**, который символизирует понятие "Свет", отрицая ту страшную, коверкающую человека жизнь, которая его окружает:

я поражен я в оба глаза
гляжу похожий на глазунью
гляжу как водка на стаканы
из глубины своей зеленой —
я вижу Свет ненаселенный
пустующий обетованный**.

Картина (скорее всего, кого-то из импрессионистов) кажется реальной, источает чувственный аромат:

распространяя запах пьяный
персидского одеколona
висят букеты (с. 30),—

* Например, в названиях стихотворений цикла "Из Галереи":

"Пушкин в виде Данко, освещающий путь человечеству".

Декоративное панно на центральной усадьбе колхоза им. Горького. Бригада художников-монументалистов худфонда РСФСР" и др.

** Кривулин В. Два натюрморта // Радуга ((Vikorkaar). 1989. № 7. С. 30. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

385

действительность характеризуется с помощью сниженных деталей "закусочного" натюрморта.

Вторая часть цикла представляет собой цитацию картины Петрова-Водкина "Завтрак 1918 года" и фрагмента его картины "Петроградская мадонна". Последний укрупняется, воспринимаясь как фон для изображения куска черствого, несъедобного хлеба и кажущейся металлической селедки, занимающих весь первый план. Контаминация создает особый образно-смысловой ряд, напоминая о цене, которой оплачены революция и гражданская война. Натюрморт становится символом насилия над жизнью — оскудевшей, бескровной, едва теплящейся.

Многие из используемых Кривулиным метафор и акцентируют оскудение, угасание, умерщвление жизни, отсутствие в ней качеств, присущих естественному, полноценному бытию. В "Стихах из Кировского района" (1990) безжизненный пейзаж пустыни ассоциируется с агонией самой жизни, мерзость городского запустения предстает как зеркальное отражение развала и распада. Промежуточные связи между понятиями у поэта нередко опущены; достаточно оказывается намек, случайно вырвавшегося слова, и, в сущности, любая деталь выступает как значимый символ целого.

В стихотворении "Объект эксперимента" (1989) жизнь массовых людей воссоздается посредством соотношения действительности с картиной Сезанна "Любители абсента", сниженный вариант которой дает Кривулин. Поэт живописует результат расчеловечивания человека, утрачивающего значение субъекта, превращающегося в объект государственного диктата и манипулирования, обреченного на запро-

граммированное существование. Не имея возможности реализоваться, многие уходят в "искусственные рай" (Бодлер), в алкоголь, токсико-команию (если и алкоголь не по карману). Почти полное отсутствие знаков препинания, сплошной текст усиливают ощущение абсурда, пьяного бреда:

ну что, объект эксперимента
морская свинка обезьянка —
пора любителей абсента
затягивается как ранка
слоями ткани синеватой
зелено-голубой прозрачной...
упразднена пивная сняты
столы развеян дым табачный
становится бедней и чище
во чреве русского Парижа
увы, уже не кайфа ищешь
а так, чего-нибудь пожиже
хотя бы запаха бензина
хотя бы капли клей-момента
чтобы волшебная картина
(Сезанн. "Любители абсента")
сквозь химикаты реставраций

386

пройдя — предстала бы стеною
где пустота где мглы роятся
на месте красочного слоя (с. 33).

Не прибегая к прямым политическим формулировкам, Кривулин воспроизводит убийственный по своей униженности, бесплодности, безысходности образ жизни, лишаящий человека свободы, перспектив, идеалов. Поэт бесконечно жалеет несчастного токсико-мана, который готов на употребление клея вместо абсента и, более того, сама жизнь которого стала "заменителем" полнокровного существования.

В стихотворении "Сестры на полустанке Александрия" мотив несостоявшейся, неосуществившейся жизни развивается посредством цитации "Трех сестер" Чехова и цикла "Она" Кузмина, оттеняющих убогость (во всех смыслах) существования "простых советских людей". Произведение может быть прочитано и как наиболее вероятная версия судеб персонажей Чехова и Кузмина в условиях советской действительности: изматывающий труд, бедность, тусклость жизни, отсутствие радости и надежд. Древнеегипетский вариант, к которому отсылает эпиграф "четыре сестры нас было":

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре любили, но все имели разные "потому что":
одна любила, потому что так отец с матерью ей велели,
другая любила, потому что богат был ее любовник,
третья любила, потому что он был знаменитый художник,
а я любила, потому что полюбила.

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре желали, но у всех были разные желанья:
одна желала воспитывать детей и варить кашу,
другая желала надевать каждый день новые платья,
третья желала, чтоб все о ней говорили,
а я желала любить и быть любимой [225, с. 66], —

оказывается предпочтительнее советского:

и в детстве почти не играли
ходили на станцию к поезду
с вареной картошкой и солью
с черникой в газетных кульках

— господи александрия
за тысячи километров

отсюда за тысячи лет!

ходили через болото
мимо разрушенной мельницы
мимо ржавой поляны
трое тишайших сестер*

* Кривулин В. Обращение: Стихотворения. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд., 1990. С. 36-37.

387

Вся жизнь — **мимо**, как бы хочет сказать Кривулин, прошла, так и не начавшись. "Безалкогольный" ее вариант, воссозданный в "Сестрах...", ранит и ужасает не менее "сезанновско-абсентного". Отстраниться от привычного, обесмысленного, обезображенного, всей кожей ощутить, что такой жизнь быть не должна, позволяет проверка ее эстетическим критерием, кузмин-ской пряной экзотикой, чеховскими дворянско-интеллигентскими культурными ценностями.

Совершенно иную атмосферу духовного бытия воссоздает стихотворение "Сестры в зарослях (столетье назад)". Оно соткано из культурных кодов импрессионистской и постимпрессионистской живописи, чеховских и пастернаковских цитаций, наполнено воздухом, светом. Кривулин поэтизирует жизнь, пронизанную токами культуры, пульсацией ищущей мысли, одухотворенную интеллигентными человеческими отношениями. Человек, природа, культура слиты в произведении неразрывно. Жизнь видится как цитата из книги, и это в данном случае — высшая для нее похвала:

красный угол черепицы
среди зарослей Сезанна
чеховское чаепитье на веранде...

<...>

сад погрягнувший в цитатах красный угол черепицы
в синеве лесного цвета
голос нравственницы чтицы...*

Поэт пользуется средствами косвенной образности — многозначная неопределенность метафоры в большей степени, нежели прямое определение, способна отразить те тысячи мелочей, нюансов, из которых оказывается сотканным полноценное человеческое существование.

Истинное искусство становится у Кривулина эталоном, соотнесение с которым дает объективное представление о самых разнообразных явлениях действительности. Классика приобретает у него роль сакрального текста, дарящего радость приобщения к высшей, гармонической, реальности. Поэзия для Кривулина, — действительно, первое от земли небо, о котором писала Цветаева, и поэтическое творчество — как бы письмо, адресуемое Богу. Вживание в поэтическую реальность — всегда подъем ввысь, по ступеням духа, омывание души в струях Иордана. Так, характеризуя Пастернака, Кривулин пишет.

* Кривулин В. Обращение: Стихотворения. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд., 1990. С. 35-36.

388

он апостроф, надстрочный знак
над незамаранной словами
строкой из верного письма
на самый Верх — куда мы с вами
взмыва-
ем*.

Сквозной образ творчества художника, присутствующий и в книге "Обращение" (1990), и в книге "Концерт по заявкам" (1993), — Свет. Согласно религиозным представлениям, Свет — мистическая сущность **мира иного**, "тело" Духа, "душа" которого — Истина. Свет — главный признак **мира иного**: созданной воображением человечества идеальной утопической модели бытия. "Чертеж небесного Ерусалима" и несет в своей душе поэт как идеал, с которым сравнивает действительность. Любым формам насилия над жизнью, отчужденности людей, их расчеловечивания Кривулин противопоставляет единение в Боге, служение Свету. Массовая переориентация на религию в годы перестройки, однако, не радует поэта: присвоение того, что не выношено, не выстрадано и лишь затыкает образовавшуюся в душах брешь, неминуемо ведет к разбазариванию, девальвации святых. В "Стихах из Кировского района" Кривулин показывает, что внешние формы освобождения не способны компенсировать внутреннюю пустоту, бездуховность, по-настоящему преобразить жизнь. "Обустройство" России невозможно без "обустройства" собственных душ, без овладения культурой. И без творчества культуры, теснящей хаос. Чему и посвятил свою жизнь Кривулин.

В последние годы стих Кривулина утрачивает барочную избыточность метафоризма, получает более четкую "оформленность". Слои культуры-памяти становятся тоньше, тесно переплетается с приметамы современности. "Высокий слог" уступает место "смешанному", гибридно-цитатному стилю. В, Бетаки отмечает: "Это совсем новый Кривулин: вместо богатых метафор — сухой автологический стиль, про-

заизированное изложение мыслей" [50, с. 281]. "Время", работая с "Вечностью в паре", модернизирует язык поэзии художника, вносит в нее живое дыхание наших дней. В этом несомненное отличие Кривулина от тех представителей постмодернистской поэзии, которые продолжают эксплуатировать когда-то открытые средства и приемы или перепевают "старших".

В годы гласности постмодернистская поэзия не была обойдена вниманием; в дальнейшем, однако, заметен спад интереса к ней, хотя отдельные фигуры не утратили своей популярности.

* Кривулин В. Конец // Вестник нов. литературы. 1990. № 1. С. 107.

389

Следует отметить тенденцию "проникновения" поэзии в постмодернистскую драматургию. Пьеса "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили" Коркия и вторая часть "Дисморфомании" Сорокина написаны белым стихом (у Сорокина смешиваемым с прозой), поэтический элемент присутствует в "Мужской зоне" Петрушевской. В этом проявляется стремление выйти из жестких рамок литературных родов и жанров, создавать произведения на их границах, на границах различных областей человеческого знания вообще.

Гибридно-цитатные персонажи Дмитрия Пригова: пьеса "Черный пес"

Среди создателей наиболее интересных постмодернистских пьес почти нет "чистых" драматургов. Как правило, эти пьесы написаны людьми разносторонне одаренными (печатающими также прозу или стихи, или и то и другое). Профессиональная разносторонность — весьма характерная примета представителей постмодернистского искусства, повышающего уровень требований к художнику слова. Всей русской литературе постмодернизм подает пример размыкания границ движения к универсализму (хотя бы внутри самой литературы), но и сам нуждается в дальнейшем расширении культурного пространства.

Из поэзии и прозы в драматургию пришли гибридно-цитатные персонажи. Под гибридизацией мы понимаем совмещение акционных и/или нарративных ролей двух и более действующих лиц текста первоисточника (текстов первоисточников) в пределах акционно-нарративной деятельности единого персонажа-гибрида. На коммуникационном уровне гибридизацию можно описать как наделение персонажа особого рода дискурсом, созданным путем комбинирования фрагментов деконструированных дискурсов двух и более персонажей. Необходимым условием конструирования персонажа-гибрида является использование для его создания материала, хорошо известного зрителю, узнаваемого. В противном случае он просто не будет "прочитан", осмыслен в своем гибридно-цитатном качестве. Именно поэтому в постмодернистской драматургии прием гибридизации наиболее часто используется при деконструкции классических текстов, практически все персонажи которых к настоящему времени функционируют в мировой литературной традиции как культурные знаки, мгновенно всплывающие в памяти.

«Например, деконструируя "Гамлет" Шекспира, английский драматург Том Стоппард создает своего рода "дайджест", "выжимку" шекспировской трагедии — «"Гамлет" на четверть часа» [406]. Эта последняя пьеса по объему в несколько раз меньше "Гамлета, принца датского". Чтобы компенсировать сужение художественного про-

Раздел написан при участии В. В. Халипова.

391

странства произведения, Стоппард стремится сохранить в пределах своей пьесы максимально возможное количество персонажей и связанных с ними сюжетных линий. Осуществляя своеобразную "компрессию", "сжатие" классического текста, он в то же время преобразует некоторые действующие лица, акционно-нарративные роли которых были частично совпадающими, в новые, гибридные персонажи. К персонажам-гибридам такого типа в «"Гамлете" на четверть часа» относятся Бернардо/Марцелл и Франсиско/Горацио. Первый из них конструируется путем совмещения дискурсов шекспировских Бернардо и Марцелла. "Точки соприкосновения": оба — третьестепенные персонажи "Гамлета"; оба — офицеры; роль обоих в произведении локализуется в пределах сюжетной линии, связанной с появлением призрака отца Гамлета; дискурсы обоих у Шекспира достаточно близки, не имеют ярко выраженных специфических черт; близка специфика их номинаций: офицеры и солдаты (по наблюдениям А.Смирнова) сплошь носят иностранные, причем романские, имена (Бернардо, Франсиско, Марцелл)...

Значительно сложнее обстоит дело с еще одним, не вполне обычным персонажем, присутствующим в произведении, — Шекспиром. Его речь почти полностью состоит из деконструируемых фрагментов монологов главного героя "Гамлета, принца датского". Перед нами еще один гибридизированный персонаж — "Шекспир/Гамлет". Совмещение в одном образе таких разнопорядковых понятий, как "автор" и "персонаж", становится возможным в эпоху постмодернизма потому, что ныне и "Шекспир", и "Гамлет" функционируют в Сверхтексте/Интертексте в качестве культурных знаков, и в этом качестве они, безусловно, сопоставимы и однопорядковы. Однако, с другой стороны, поскольку дискурс Гамлета — это один из дискурсов, созданных Шекспиром, можно интерпретировать пролог произведения как буквальную реализацию метафоры "писатель говорит с нами устами своих персонажей".

В дальнейшем прием гибридизации разнообразят, используют в различных функциональных целях. Обращается к нему и Дмитрий Пригов в пьесе "Черный пес" (изд. 1990), в которой моделирует стереотипы поведения массового человека, определяемые импульсами коллективного бессознательного.

1-1 в названии пьесы Пригова закодировано название песни "Черный пес" Д. Пейджа, Р. Планта, Д. Джонса из репертуара группы "Лед Зеппелин", а также название альбома Ю. Шевчука "Черный пес Петербург", отсылка к которым служит прежде всего "осовремениванию" текста. Здание собственного произведения писатель создает, исполь-

В данном случае писатель не пользуется имиджем "Дмитрия Александровича Пригова", создает

"авторское" произведение, что подчеркнуто номинацией "Дмитрий Пригов".

392

зую цитации "Фауста" Гете, "Моцарта и Сальери" Пушкина, "Ревизора", "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Вия" Гоголя, "Дьяволиады", "Собачьего сердца", "Мастера и Маргариты" Булгакова, прозы Зощенко, Хармса, До-бычина, которые подвергает деконструкции. Все эти цитации "аукаются" между собой и в чем-то вырастают друг из друга.

Важную роль играет у Пригова травестирование заимствованных образцов и сюжетных положений, насыщение их современным содержанием. Так, гоголевский ревизор трансформируется в молодого человека, принятого за инспектора ОБХСС и задабриваемого взятками, а Сальери — в интеллектуала, действующего по принципу: "пристрели, чтоб не мучился". В некоторых случаях из-под пера писателя возникают гибридные персонажи, представляющие собой многослойные деконструированные цитации. Например, дьявол предстает в пьесе в виде черного пса, принимающего человеческий облик. Это, конечно же, цитация "Фауста" Гете, где появляется изображение черного пуделя, в образе которо-Юо проникает в комнату Фауста Мефистофель. Вместе с тем превратившийся в человека пес несет в себе черты булгаковского Воланда, осуществляющего эксперименты над москвичами и предающегося ироническому философствованию, а в дальнейшем — булгаковского же Шарикова, что наглядно демонстрирует его хамски разнузданное поведение в конце пьесы. На функцию данного образа как вестника смерти указывает использование самой номинации "черный пес", отсылающей к роману Стивенсона "Остров сокровищ", в котором такой же функцией наделен пират Черный Пес. Упоминание о Мюнхене, где (вместо гетевского Лейпцига) оказывается вышедший из-под власти хозяина пес, является развертыванием метафоры "псы войны", восходящей к представлениям античной мифологии о том, что, начиная войну, Арес спускал своих свирепых псов. При всем том, дьявол Пригова использует и языковую маску персонажа "Случаев" Хармса, с достойно-поучительным видом как нечто само собой разумеющееся несущего чепуху, совершающего абсурдные поступки, творящего зло.

Цитатно и имя-отчество персонажа — Иван Иванович, отсылающее к заглавию прославленной гоголевской повести и не только сохраняющее всю полноту закрепившихся за ним значений, но и остраенное посредством использования принципа бриколажа — сочетания с подчеркнуто нерусской фамилией Вайскэт. (Возможно, уместность остраенения, дающего комедийный эффект, подсказана рассказом Хармса "Исторический эпизод", где автор разбивает устойчивое словосочетание "Иван Сусанин", дополняя его прозаическим отчеством — Иванович.) Сугубо иностранная, англоязычная фамилия, соединяемая с сугубо русскими именем и

393

отчеством, указывает на интернациональный характер интересующего автора явления — зла, выделенного как бы в его чистом виде. Техниккой бриколажа пользуется Пригов и при создании других номинаций: Иван Иванович Хостас, Иван Иванович Вассерво-тер, Иван Иванович Блэкгрэй, Иван Иванович Агльями — и даже изобретает женский аналог мужского имени: Иванна Ивановна Химмельмао. Во всех этих номинациях, как и в самих персонажах, присутствует частица "дьявольского", и именно это обстоятельство делает персонажей своеобразными двойниками (так что читателю/зрителю в первый момент непросто разобраться, о каком Иване Ивановиче идет речь).

Не пренебрегает Пригов и традицией использования так называемых "говорящих" имен. Благозвучные иностранные фамилии маскируют закодированное в них сниженное, комедийное значение. Например, Блэкгрэй в русскоязычном переводе оказывается Черно-Серым (черный цвет указывает на сродство с дьяволом — черным псом, серый — на близкость, заурядность), Вассерво-тер — Водой-Водой (т. е. человеком, переливающим из пустого в порожнее — Пустомелей), Агльями — Ловким Другом (т. е. Ловкачом). Особенно удачна "говорящая" номинация "Вайскэт", прилагаемая к дьяволу. Одно из ее переводных значений, имеющих налет комедийности, — "умный кот" (от wise — умный, cat — кот). Это как бы маска, надеваемая "черным псом" поверх всех других масок, дабы сбить с толку, ввести в заблуждение. Другое значение, заложенное в приговском окказионализме, — князь тьмы. На него указывает первая часть сложного слова "Вайскэт" — vice, переводимого в зависимости от контекста как 1) вице-*, 2) делающий зло, 3) жестокий, гадкий, — и вторая часть слова — scathe, переводимого как ущерб, вред**. Остальные значения можно рассматривать как производные от вышеописанных. Пригов, таким образом, дает ключ к пониманию каких-то важных качеств персонажей, обозначенных теми или иными номинациями, вовлекает читателя в сотворческую деятельность по дешифровке используемой им тайнописи. Только один персонаж не имеет у Пригова фамилии. Это "Иван Иванович (просто)", поэт. Двойник "других" — и все же отличающийся от них персонаж. Во-первых, он не носит фамилии-маски, бесхитростен и нелжив; во-вторых, наделен способностью предугадывать (пусть не до конца) ход событий и воплощать привидевшееся посредством символического сверхъязыка.

В произведении в вербальном плане использован прием "пьесы в пьесе" (точнее, "поэмы в пьесе", но, судя по описанию, поэма Ивана Ивановича — трагедия в стихах), причем сюжеты основной пьесы и

* Подразумевается — вице-президент (второй после Бога).

** Возможно, это аллюзия на трехликого Сатану "Божественной комедии" Данте.

394

создания фантазии поэта зеркально отражаются друг в друге. Сжатый пересказ Иваном Ивановичем своей поэмы парадоксальным образом оказывается цитацией определенных сюжетных положений "Фауста" и "Собачьего сердца", подвергаемых деконструкции и образующих как бы одно неразделимое целое:

Поэт. Понимаете, там пес принимает человеческий облик и...
Вассервотер (оживляясь). Человеческий облик? Это интересно.

Поэт. И обольщает одну женщину для своего хозяина в цветущем саду. Это может быть где-нибудь в Германии.

Вассервотер. В Германии? В саду?

Поэт. Ну, это не обязательно, совсем не обязательно, это может быть и у нас. Да, да, у нас, я передумал*.

Пригов демонстрирует явление "смерти автора" и то, как оно реализует себя в художественном творчестве, создает травести-роуанный образ писателя-постмодерниста, пользующегося чужими культурными кодами для выражения состояния современного мира. Из клубка-лабиринта культуры вытягиваются нитка за ниткой, которые связываются между собой по-новому. При помощи известного и понятного осмысливается неизвестное и непонятное. Так и поэма Ивана Ивановича проясняет смысл совершающегося в пьесе, являющейся как бы ее развернутым дубликатом и продолжением. А обе они дают знаковый адекват действительности конца XX в. Это — дьяволиада нашего времени, вбирающая в себя дьяво-лиаду "Фауста", "Собачьего сердца", "Мастера и Маргариты" и разыгрываемая в декорациях обэриутского театра наивного абсурда. Оттого и дьявол по ходу действия меняет маску за маской. Черный пес превращается во вкрадчивого всезнающего Мефистофеля, становится провоцирующим, философствующим Воландом, вселяется в безмозглого, распоясавшегося Шарикова, на какое-то время оказывается "самим собой" и снова предстает в человеческом облике "влюбленного" в своих жертв, наставительно их поучающего дьявола. — Ивана Ивановича Вайскэта. Дьявол у Пригова — олицетворение темных сил коллективного бессознательного**, черный пес — животное, которое сидит в человеке и нередко обретает над ним полную власть. Именно в этом первоисточник как бы бессмертного зла, переполняющего жизнь.

* Пригов Д. Черный пес // Сюжеты. 1990. № 4. С. 100-101. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

** Юнг показывает, что древними людьми "боги, демоны и т.п. понимались не как душевные проекции и тем самым как содержания бессознательного, но как сами собой разумеющиеся реальности" [488, с. 140]. На самом деле, по Юнгу, дьявол "есть вариант архетипа Тени, т.е. опасного аспекта непризнанной, темной половины человека" [488, с. 143].

395

Вайскэт вписывается в человеческую среду органично, задает в ней тон. Пригов акцентирует привычность зла, воспринимаемого как нечто само собой разумеющееся, нормальное, естественное. Сильнейшим образом подчеркивает это обстоятельство используемое писателем наивное "нейтральное письмо". Его характеризуют бестенденциозность, безмятежная отстраненность, мягкость, уравновешенность, будто речь идет не о чудовищно-абсурдном. Автор словно подыгрывает персонажам, время от времени пользуется маской "простака-постороннего", для которого происходящее в пьесе — такая же новость, как и для остальных, и психология которого, в сущности, не слишком отличается от психологии Иванов Ивановичей, Об этом свидетельствуют его реплики-ремарки, как бы комментирующие разворачивающиеся события, высказывания персонажей и вносящие эффект отстранения. Но в них сквозит и скрытая ирония будто бы все воспринимающего как должное и одобряющего, а на самом деле — высмеивающего человека. Кроме того, реплики-комментарии интригуют, способствуют нагнетанию атмосферы таинственного, побуждают с нетерпением ждать развязки:

Вассервотер. ...Мы с Иваном Ивановичем старинные друзья
... (Псу.) Не правда ли, Иван Иванович?

Поэт. Хе-хе. Да-да.

Вайскэт. Да, старинные. (Поэту.) И до гроба.

Интересно — чьего? Ну да, может, вскорости и узнаем (с. 116).

Заявляющий о себе автор-персонаж — пародийный двойник возможного будущего зрителя "Черного пса", реакцию которого Пригов предугадывает и, таким образом, как бы соединяет сцену и зал. Писатель добивается того, чтобы в марионетках зла, какими изображены персонажи пьесы, читатель/зритель опознал самого себя и, может быть, что-то извлек из полученного сценического "урока". Хотя, безусловно, допускает и другое — абстрагированно-бесчувственное отношение двойников Иванов Ивановичей к торжествующему злу, совершающемуся "нипочему"*, как-то само собой, не вызывающему ни раскаяния, ни осуждения. Вот пример характерной для приговских персонажей реакции на происходящее:

Х о с т а с. Так у нас все хорошо началось. А тут такая глупость. Мы же воспитанные люди. Давайте пододвинем стол чуть в сторону. Так будет поудобнее.

Приподнимают стоп. Собирают будылки, тарелки, вилки.

Сдвигают стол правее центра сцены. Остаются лежать Поэт и Вассервотер. Все садятся на свои места.

Хостас (суется). Вот и хорошо. Вот и хорошо. Все хорошо. Давайте,

давайте выпьем за дружбу... (с. 166—167).

* Случайность воспроизводится в пьесе с регулярностью закономерности.

396

Каждый раз заводящий одну и ту же пластинку ("да, так у нас все хорошо началось. А тут глупость. Давайте-ка пододвинем стол чуть в сторону", с. 171), Хостас напоминает щедринского Органчика — механического человека.

Неразличение добра и зла, атрофия нравственного чувства, бессмысленный абсурд всех действий и поступков позволяют увидеть в персонажах "Черного пса" "мертвых душ" Гоголя, "полых людей" Элиота, "социальных идиотов" Зошенко, "недочеловеков" Обэриутов, "наивных монстров" Олега Григорьева, "безъязыких" массовых людей концептуалистов... Элемент новизны при их изображении заключается в том, что персонажи Пригова всякий раз искренне изумлены тем, что натворили, хотя уже через пять минут умудряются все забыть, ровно-безмятежны духом — и так до нового преступления-сопреступления. В этом отношении автор "Черного пса" близок Эжену Ионеско. "Персонаж Ионеско, — отмечает В. Гаевский, — homo sapiens, который и не подозревает, что с ним стряслось, не знает и не догадывается, что давно стал манекеном, маньяком или носорогом" [78, с. 49]. И приговские персонажи как будто совсем незлые и даже неплохие, но только до тех пор, пока не окажется нужным совершить выбор между добром и злом. Иммунитет к злу у них начисто отсутствует, как у больных СПИДом иммунитет к инфекционным заболеваниям. Поэтому дьяволу легко ими манипулировать, вовлекать в свои игры. Другими словами, они беззащитны перед деструктивным потенциалом своего коллективного бессознательного, полностью диссоциированы им.

"Строгое размежевание с коллективной психикой является... безусловным требованием к развитию личности, так как любое недостаточное размежевание вызывает немедленное растекание индивидуального в коллективном. <...> Как следствие в отдельном человеке, естественно, процветает только общественное и всякого рода коллективное, а все индивидуальное осуждено на гибель, т.е. на вытеснение. Тем самым индивидуальное оказывается в бессознательном и там закономерно превращается в нечто принципиально скверное, деструктивное и анархическое, которое, правда, в социальном отношении заметно проявляется в отдельных профетически настроенных индивидуумах через выдающиеся злодеяния... но во всех других случаях остается на заднем плане и обнаруживается лишь косвенно — через неизбежный нравственный закат общества" [488, с.210] .

Как видно из пьесы, "безыменные" персонажи сами же и оказываются рано или поздно жертвами — жертвами "безыменности" других. Цивилизация с нравственным иммунодефицитом — тяжелобольная цивилизация, и лишь всеобщий характер заболевания мешает увидеть это*. Предпринимаемая Приговым игра с культурными знаками обна-

* О больном воображении участников пьесы говорится в одной из ремарок.

397

жает скрытое от "больных", несущих в себе коллективного дьявола, который незримо правит в современном мире.

Такова одна из возможных трактовок "Черного пса", конечно, ни в коей мере не покрывающая множественность заложенных в пьесе смыслов. Убедимся в этом, обратившись к иным интерпретациям произведения.

В "Черном псе" все без исключения персонажи наделены одним и тем же именем, к тому же шестеро из семерых — мужчины. Это дает основания предположить, что речь идет об одном и том же человеке, различные ипостаси личности которого персонифицированы, представлены в виде самостоятельных "действующих лиц". Таким образом скрытое в душе "материализуется", обнажает раздирающие ее противоречия, идущую в ней борьбу между прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным, созидательным и разрушительным, "женским" и "мужским", между добром и злом, наконец.

Герой Пригова соединяет в себе творца (Поэта) и дьявола (Вайскэта); знающего себе цену (хотя и завывающего ее) человека (Хозяина) и закомплексованное существо (Блэкгрэй); несостоявшегося, но все-таки Фауста (Вассервотера) и легко поддающуюся обольщениям простушку (Химмельмао). А помимо того, несет в себе свои фантазии-фантомы (Агльями). Можно проследить, как верх в душе героя одерживает дьявол, в результате чего в нем гибнут поэт (а следовательно, и его фантазии), неосуществившийся Фауст, как бы спорящий с самим собой и все пытающийся самому себе что-то доказать неудачник, лишь трупы которых влачат в себе приговский персонаж. В образном плане процесс нарастающего обеднения, огрубления, очерствения души отражает уменьшение действующих лиц с семи до трех — самых низменных или ничтожных, сцена победной пляски дьявола, медленного погружения застывшего в одиночестве Хостаса во тьму. Деградация личности героя способствует его моральная неразборчивость (Хостас), склонность к самообольщению (Химмельмао), привычка искать спасения от сложностей жизни в выпивке, туманящей разум (Блэкгрэй), облазн нищезанства (Вайскэт).

Игровой принцип, используемый автором, не только позволяет зримо показать борьбу разнонаправленных сил, идущую в человеческой душе, выявляя всю степень условности изображаемого, но и стимулирует сотворческую активность читателя/зрителя, побуждаемого расщепленное мысленно собирать воедино, конкретное переводить в обобщенно-метафорический план.

398

Если обратить внимание на символику чисел, используемую в произведении: семь и три, можно предложить еще одну его интерпретацию.

В "Черном псе" семь действующих лиц, четверо из них погибают, трое остаются в живых. Смерть, наступающая четверых персонажей одного за другим, — главный детонатор действия. Все вообще в пьесе так или иначе вертится вокруг смерти. А поскольку происходящее мы вправе рассматривать как совершающееся в душе (или с душой) человека, то самоочевидно: воссоздается процесс ее постепенного умирания. И все-таки какая-то часть души продолжает существовать. Не оставляет впечатление, что автор дает пародийно-ироническую трактовку одного из центральных положений теософской доктрины, как бы ее "наоборотную" игровую модель.

Согласно теософии, человеческая личность (в пьесе — Иван Иванович) состоит из семи основных элементов, каждый из которых имеет собственное название (в пьесе — различные фамилии "Ивана Ивановича"). Смерть личности, с точки зрения теософии, — процесс постепенный. Сначала подвергаются распаду и разрушению три низших составных элемента личности. Поочередно гибнут: физическое тело, жизненная энергия (прана), двойник (фантом) человека. Четыре же высших элемента после смерти пребывают как бы в ином измерении бытия, в сфере, называемой "камалока" и играющей роль своего рода чистилища. В "наоборотной" модели Пригова гибнут высшие элементы личности и сохраняются три низших ее элемента: физическое тело (Хозяин), жизненная энергия (Химмельмао), двойник-фантом (Вайскэт), естественно, изображенные в травестированном виде. "Инкарнации" Вайскэта — то пса, то человека — пародируют представления о перевоплощении бессмертной души. Таким образом развенчивается один из мифов, десакрализируется "тайное знание". Сама символика семи и трех комедийно выворачивается наизнанку.

Таковы только некоторые из трактовок, возможность которых заложена в тексте. Несомненно, со временем появятся и другие. "Черный пес" будет поворачиваться к нам все новыми гранями, отдавать разгадку за разгадкой. Как будто опережая упрек Вик. Ерофеева в жесткой привязанности к культуре социалистического реализма и недостаточном внимании к экзистенциальной сфере бытия (см: [141]), Пригов ушел в "Черном псе" от соц-арта в область культурологии и психоанализа, продемонстрировав способность меняться и обновляться, углубляя и укрупняя проблематику своего творчества и добиваясь весьма интересных творческих результатов.

Постмодернистская игра с политическими имиджами в паратрагедии Виктора Коркия "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили"

Коркия Виктор Платонович (р. 1948) — поэт, драматург. Представитель второго поколения русских постмодернистов. В 80-е гг. — член студии А. Арбузова, член поэтической группы "Московское время", затем — "Задуманная беседа". Автор книги

стихов "Свободное время" (1989), пьесы в стихах "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили" (1989). Своеобразное продолжение последней — "Член политбюро, или Ночь Святого Лаврентия" (отрывок опубликован в 1991 г. в журнале "Горизонт").

К гибридно-цитатному способу создания персонажей обращается и Виктор Коркия в пьесе "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили", завершённой в 1989 г. Но в отличие от Дмитрия Пригова он соединяет дискурс классики с дискурсом массовой культуры, в которой значительное место занимает производство всякого рода имиджей: политических, литературных и т. п., — и подвергает их пародийно-ироническому перекодированию. Тем самым Коркия подключается к традиции, заложенной в постмодернистской драматургии Томом Стоппардом, в пьесе "Прыгуны" деконструирующим имиджи Ленина, Фрейда, Тцары. В этом выявляет себя тенденция к деканонизации канонизированного, демифологизации мифологизированного, стремление высмеять претензии на обладание абсолютной истиной.

Демифологизирующий характер "Черного человека..." оказался созвучен настроениям, заявившим о себе в годы перестройки. Вместе с тем сразу же бросилась в глаза необычность этого произведения, первым из числа постмодернистских пьес попавшего на русскую сцену.

Интерпретация Леонида Боткина*

Пьеса Коркия — это ни на что не похожая бесшабашная и мрачная клоунада. Чтобы разыграть недавнюю отечественную историю в виде не только трагедии, но и фарса (хоть и "кровавого"), чтобы на потеху публике "склеить" вождя из "гипсовых осколков", разделяваясь, следовательно, не только с ним самим, но и с по-прежнему расхожим мифом о Сталине как о "великом человеке", — для этого потребны не

* См.: Баткин Л. "Как склеить историческую личность из гипсовых осколков?" // Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили: Паратрагедия.— М.: Моск. рабочий, 1989.

400

только отстраненность автора, в 1953 г. ходившего еще под стол пешком, но и ощущение реальной защищенности. Господи, неужели впрямь кончилось то время, если сочинитель может вот так зубоскалить над тем, что оно не кончилось?

Масштабы, последствия, ужас сталинизма многим кажутся несовместимыми с балаганными подмостками. Смеяться можно над Муссолини, над Геббельсом, над Гитлером — на здоровье. "Великий диктатор" Чаплина, "Карьера Артура Уи" Брехта, "Обыкновенный фашизм" Ромма — пожалуйста. Но над Сталиным? Коркия смеется. Замысловатая, вызывающе неуклюжая конструкция пьесы разъята перед зрителем. Автор мордует Сталина, Берия — но как? Играя с ними и со своим сочинением, азартно откручивая тряпичные морды и всячески приглашая нас в этом участвовать.

Карнавал всегда был свободен и бесстрашен. Да, разумеется, гротеск опускается до капустника. Зато капустник получился такой, что — с этими дикими фабульными прыжками и клоунскими ужимками, с этой бесцеремонной веселостью, с этой нарастающей абсурдностью, не лишеной, впрочем, логики, — возвышается до неподдельной фантазмагии. Эстетика этого сочинения становится политической

проблемой. К такой свободе мы не привыкли в любом смысле.

Не все мы вышли из гоголевского "Носа".

Напрасно читатели станут искать в пьесе правду жизни. Нет в ней правды жизни.

Хотя... К. Симонов запомнил рассуждения Сталина на общекультурные, идеологические и житейские темы — так мог бы высказываться разве что персонаж зощенковских рассказов. А. Ларина сообщила, что подвыпивший Сталин бросал жене в лицо апельсиновые корки и окурки. Или забавлялся, пуская табачный дым в лицо маленькому Васе, подкладывая во время ночных трапез помидоры под членов Политбюро. То есть вел себя как обычное быдло. Мера соотношения воображения и правды задана жанром пьесы. Вначале под ее названием было выведено: "Трагифарс", но, подумав несколько месяцев, драматург начертал взамен: "Паратрагедия".

Бедный Сосо! — вот все, что можно сказать по этому поводу.

Жанр пьесы — еще и литературная викторина. Пьеса открывается словами Берия: "Еще один последний протокол..." А Сталин начинает свой первый монолог со слов: "Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше..." Так оно и катится дальше, цитатами из Пушкина, намеками на Шекспира, пятитопным ямбом. Больше всего Коркия переписывает, помимо "Бориса Годунова", из "Моцарта и Сальери". Оно и понятно. Ведь в обеих пьесах сложные отношения двух друзей, тема яда и т. д. Коркия примерил к Сталину и Берия трагические одежды, стилистику высокой литературы. Получились шутовские хламиды. Ибо автор пристроил все это к правде их жизни, к их политической стилистике. Смешал культурные реминисценции с пропа-

401

гандистскими штампами и уголовными ухватками, Достоевского ("слеза ребенка") с Павликом Морозовым, Геродота с "Кратким курсом", "лошадь Джугашвили" с "попугаем Пржевальского". Вышло нечто вроде того бальзама, который однажды после колотушек отдавали Дон Кихот и Санчо Панса. И даже забористей.

Что-то в этом есть. То бишь что-то есть в пьесе Виктора Коркия.

Интерпретация Александра Лаврина*

Пьеса Виктора Коркия о Сталине — попытка художественного исследования мифологии власти. Кто такой Сталин? — задается вопросом автор. Да, это диктатор, всесильный властитель огромной страны, но сквозь маску "великого вождя всех народов" явно проглядывает трусливое лицо маленького человека, патологическая боязнь которого потерять власть и привела в движение кровавое колесо террора. "Власть отвратительна, как руки брадобрея..." — сказал Осип Мандельштам пятьдесят с лишним лет назад, блестяще передавая ауру эпохи. И вот перед нами пьеса, в которой брадобрей, ставший диктатором, простер свои руки с бритвой над целой страной. Гипертрофированное восприятие собственной личности приводит к тому, что "бедный Сосо Джугашвили" перестает понимать, где кончается Сталин и начинается миф о Сталине. Вождь становится рабом мифа о себе, Гамлет оборачивается персонажем Зощенко. Трагедия уже неотделима от комедии, фарса. Развенчание образа "великого вождя" достигается в пьесе виртуозными пародийными ходами, реминисценциями из мировой истории и культуры, которые наглядно показывают, что Сталин не только страшен, но жалок и ничтожен, ибо, лишенный эвристического мышления, как вампир, питается кровью чужих мыслей и идей.

Стоит, пожалуй, отметить, что в пьесе Коркия действуют, строго говоря, не конкретные исторические личности Сталин и Берия, а их образы в современном массовом сознании, в представлении рядового человека. Отсюда известная вольность автора в обращении со своими персонажами, отсюда фантазмагория и вымышленные действующие лица — Фигура (т. е. собственно Черный человек) и Попугай. Но главным героем и действующим лицом паратрагедии является народ. По мысли автора, народ — это не толпа на сцене, а люди, пришедшие на спектакль. Именно в их глазах должен быть развенчан миф о Сталине.

Но было бы неверным сводить содержание пьесы лишь к развенчанию мифа о Сталине. Как невозможно, скажем, свести содержание "Гамлета" к показу дворцовых интриг и только. Замысел автора значительно глубже, и потому пьеса обладает как бы запасом смыслов.

См.: Лаврин А. К читателям // Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили: Паратрагедия. — М.: Моск. рабочий, 1989.

402

"Строительным материалом" для "Черного человека..." послужили "Моцарт и Сальери" и "Борис Годунов" Пушкина, цитаты из которых густо насыщают текст, а также пьесы Шекспира, у которого заимствованы некоторые сюжетные ходы. Встречаются одиночные цитаты из Библии, произведений Гоголя, Маяковского, Булгакова, Твардовского и других писателей. Но все они даны в перекодированном, пародийном виде, ибо классический текст произносят актеры, использующие политические имиджи Сталина и Берия как комические маски. Это Сталин-миф и Берия-миф, созданные пропагандой.

Автор вступает в игру с цитируемыми текстами, играет со своими гибридными персонажами-симулякрами, играет с актерами-исполнителями, играет со зрителем. Происходящее проникнуто духом шутовского карнавала, реальное переплетается в произведении с фантастическим. Условность не скрывается, а обнажается, усиливает театральность представления. Вот, например, актеры в начале второго акта спорят между собой, кому играть Сталина, предлагают поменяться ролями. Ведь, в сущности, Сталин-миф и Берия-миф — явления одного порядка, и обмен масками вполне допустим. Обнажение приема акцентирует игровую природу пьесы. Коркия как бы приглашает подучиться, взглянуть на вещи с необычной стороны. Совершенно неувлимо игра-дурачество переходит в игру-представление, интермедия завершается, спорящие исполнители превращаются в персонажей, действие продолжается.

"Театр — не балаган, — насмешливо цитирует Коркия мнение возможного будущего оппонента, поборника

реалистического канона. — В нем должен быть какой-то смысл". "В нем должен быть театр! — отвечает автор. — Игра и тайна!..* И этому принципу он следует на протяжении всего произведения. Будущее вторгается у него в прошлое, действуют в пьесе не только живые, но и мертвые, в ней совершаются самые невероятные, в реальной жизни невозможные вещи. Делается это дерзко, смешно. "Гротеск опускается до капустика, отличается бесцеремонной веселостью, нарастающей абсурдностью, поднимается до подлинной фантазмагии" [41, с. 5].

В балаганно-буффонадном духе воссозданы в "Черном человеке..." нравы Кремля: взаимная подозрительность, подслушивание, подглядывание, доноительство, непрекращающиеся интриги, порождаемые борьбой за власть. Никто здесь не уверен в завтрашнем дне, и всемогущий глава НКВД Берия собирает компромат на самого Сталина, рассчитывая посредством шантажа укрепить свое положение. Берия в данном случае — имя мифа, персонажируемого в пьесе.

Персонаж Коркия гибриден. Для создания этого образа писатель использует симулякры — цитаты из трагедии Пушкина "Борис Годунов" (дискурс Пимена), "маленькой трагедии" Пушкина "Моцарт и Салье-

* Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили. — М.: Моск. рабочий, 1989. С. 47. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

403

ри" (дискурс Сальери), первого вступления к поэме "Во весь голос" Маяковского (дискурс лирического "я", отстаивающего служебно-идеологическую роль искусства), которые совмещает друг с другом и с клише канцелярско-деловой речи, советизмами, подвергая пародированию. О "главном деле" своей жизни Берия пытается говорить языком мудрого и неподкупного летописца Пимена, оставляющего потомкам плоды бессонных трудов, но, не замечая того, "проговаривается", насыщает классический текст ахинеей, всякого рода штампами, несущими явственный отпечаток советского менталитета. Цитатно-пародийное двуязычие создает комический эффект:

Еще один последний протокол —
и кончено. Мой многолетний, тяжкий
и кропотливый труд. Мой скорбный труд.
Теперь я знаю все. И даже больше (с. 12).

Перелистывая бумаги, Берия восклицает:

Шуршите, драгоценные, шуршите!
Вот музыка, вот звуки высших сфер —
шуршание бумаги канцелярской.
Оружия любимейшего род —
не армия, не ад средневековый —
печать и подпись. Подпись и печать (с. 14).

В результате пародийной деконструкции языковая маска, которой наделен Берия, расплзается по швам, он предстает в нелепо-карикатурном виде, вызывает смех.

Прием гибридизации используется и при деконструкции имиджа Сталина — его мифологизированного образа, созданного усилиями литературы, кино, живописи и т. д. и не полностью вытесненного из массового сознания (чему в "послеоттепельные" годы препятствовала негласная реабилитация Сталина). Сталинский миф у Коркия (как и бериевский) персонажируется, воплощается в персонаже, обозначенном как Сталин.

Сталин в пьесе пытается играть роль гения, благодетеля человечества, окруженного негодьями и подлецами, а потому одинокого, разочарованного в жизни и людях:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше... Здесь, в Кремле,
затворником я прожил годы... Годы!
Зачем я сам лишил себя свободы?
Ради чего?.. Достиг я высшей власти.
И что с того?.. Здоровья нет, о счастье
забыл и думать... Близкие? Друзья?..
Один, как перст я... Никому нельзя
ни доверять, ни верить... (с. 14).

404

Коркия конструирует образ Сталина посредством симулякров, комбинируя цитаты из высокой классики (дискурс Сальери и Бориса Годунова) и штампы тоталитарной пропаганды (включая речи самого Сталина), придавая им пародийное звучание. Пушкинские цитаты проясняют истинное лицо Сталина как самодержца в коммунистическом мундире и пытающегося философствовать злодея. В то же время благодаря "порче" классического текста, перемешиваемого со сниженными, пародийно окрашенными стилевыми клише, образ Сталина травестируется, приобретает черты комическо-буффонадные. Соотнесенность с классикой, пародирование позволяют сделать Сталина смешным. Например, писатель вкладывает в уста персонажа размышления о гении и злодействе, обыгрывая

различие значений, которыми наделено понятие "гений" у Пушкина и в сталинской пропаганде. В последнем случае это официально узаконенная формула славословия, не имеющая ничего общего с действительностью, компонент мифа. Обнаружив у Берия яд, которым тот хотел отравить диктатора, Сталин язвительно иронизирует:

Сталин. Хороший яд. Лаврентий, по знакомству

Спиши рецепт. Бумага на столе.

Б е р и я. Да разве я способен на злодейство?

С т а л и н. Ты гений или Член Политбюро?

Я думаю, что гений — это я.

Ты член Политбюро, но ты не гений.

А если ты не гений, то с тобой

Совместно и злодейство (с. 57).

Но и Сталин в пьесе — дутая величина, "гений" лишь усилиями пропаганды. Он опасается, что в будущем люди узнают о нем правду. Знамение того — рукопись пьесы "некоего" Виктора Коркия, принесенная диктатору таинственным черным человеком и представляющая собой как бы копию досье на Сталина, собранного Берия. Прочитанная вслух, рукопись слово в слово повторяет все сказанное Сталиным ранее, и, таким образом, текст пьесы как бы прокручивается еще раз сначала. Все это — проявление игры, напоминание о волшебной силе искусства, позволяющей совместить прошлое, настоящее и будущее, делающей невозможное возможным.

Писатель изобретательно играет с культурным знаком "черный человек", учитывая и его пушкинскую интерпретацию как вестника смерти (в данном случае — политической), и есенинскую трактовку как темного начала в душе человека. Коркия совмещает оба эти значения, подвергая их перекодированию, заставляет "мерцать". "Черный человек" драматурга — прокаженный злом, излучающий смерть, пытающийся присвоить себе роль рока, а потому обреченный на "черную" память, которая и следа не оставит об искусственно сконструированном имидже. И в то же время "черный человек" — пародийная цитата, предполагающая комическое снижение заимствованного образца. Отождествляющий себя с "черным человеком" Сталин

405

попадает в расставленную драматургом ловушку. Возмездие будущего "подонку и убийце" в маске гения — смех. До Коркия Сталина восхваляли или разоблачали; Коркия делает его посмешищем. В созданном писателем персонаже проступает "архетип" клоуна. Как и положено, он заставляет хохотать над собой. Все постановки "Черного человека..." идут под взрывы смеха, вызываемого клоунской парой Сталин — Берия.

В предсмертном бреде Сталину являются разрушители мифа о нем — Фигура и Попугай, представленные в виде еще одной пары коверных, пародирующей первую пару. Забавляясь, подобно хулиганистым мальчишкам, они передразнивают Сталина, разбивают его бюст. В репликах этих персонажей множество пародийно переименованных цитат, высмеивающих сверхчеловеческие претензии диктатора, пропагандистские клише в его речи.

Коркия использует прием игры в дразнилки, комедийно снижая образ Сталина, уравнивая вождя с потешающимися озорниками:

Попугай. Я — гений всех времен товарищ Сталин!

Фигура. Ия товарищ Сталин всех времен!

Сталин. Нет, я! Попугай. Нет, я!

Фигура. Нет, я! (с. 75).

Разными голосами Попугай отвечает Сталину за всех, кого он зовет на помощь, и, когда наступает мгновение смерти, Фигура объявляет: "Концерт окончен!"

Сцена предсмертного бреда переходит в изображение загробного бытия Сталина, пребывающего в саркофаге Мавзолея. Персонаж Коркия стремится вырваться оттуда, по-прежнему определять ход истории, кричит:

Иуды!.. Сталин — Бог!..

И он воскреснет!.. Истинно воскреснет!., (с. 93)*.

Фантастическая условность позволяет писателю показать власть идей сталинизма над душами многих людей, сохранившуюся и после физической смерти диктатора.

Фигура и Попугай потрошат "мифическое тело" Сталина, чтобы окончательно похоронить сталинский миф. Они якобы занимаются мумификацией трупа, чтобы обеспечить его сохранность на века, но нарочно делают все не так, как нужно, валяют дурака. Изъяв из тела внутренние органы, Фигура и Попугай вкладывают их обратно, иронизируя:

Без органов ни мумии, ни мифа

не сотворить! (с. 93).

* Эта сцена воспринимается как цитация, отсылающая к драматической поэме Даниила Андреева "Железная мистерия".

Зорники так и бросают работу по мумификации на полпути, не доведя ее до конца. Тем самым драматург дает понять, что вечность Сталину не суждена и миф о нем не вечен, — в историю "гений всех народов и времен" войдет как комический персонаж пьесы Коркия "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили".

Один из мифов, на котором держалась советская мифология, лопаается в паратрагедии как мыльный пузырь. Одновременно осуществляется комедийный залп по метанарративу, преломляемому данным мифом, предлагается способ его десакрализации.

Смех играет у Коркия освобождаяще-раскрепощающую роль, и эта переполняющая произведение радость освобождения, от которой хочется ходить на голове, передается и зрителю. Автору удалось создать редкую в наши дни "оптимистическую комедию", дать художественную модель жизни-театра, жизни-игры — раскованной, прагматичной, творческой, брызжущей талантом и вдохновением.

Модель жизни-театра используется и Сорокиным в "Дисморфомании" и Петрушевской в "Мужской зоне". Однако у них она выполняет другие функции. Эти драматурги наследуют открытия "театра без спектакля", обращаются к шизоанализу.

"Театр без спектакля": "Дисморфомания" Владимира Сорокина

Особый интерес у постмодернистов вызывает творчество величайшего драматурга мира — Шекспира. Это неисчерпаемый источник все новых и новых деконструктивистских интерпретаций, ведущих к созданию подчас очень сильных художественных произведений. Только имея представление о постановках Шекспира Кармело Бене, пьесах "Розенкранц и Гильденстерн мертвы", «"Гамлет" на четверть часа» Тома Стоппарда, "Гамлет-машина" Хайнера Мюллера, "Фортинбрас спился" Януша Гло-вацкого и других произведениях этого ряда, можно сколько-нибудь адекватно воспринять "Дисморфоманию" Владимира Сорокина и "Мужскую зону" Людмилы Петрушевской, развивающих в своих "шекспировских" пьесах традиции миноритарного театра. Шекспировские тексты играют роль эстетического критерия и вместе с тем становятся полигоном для испытания постструктуралистских/постмодернистских идей и концепций. Петрушевскую наиболее интересует проблема фаллоцентризма/феминизма, Сорокина — комплекс кастрации/машины желания.

Пьеса Сорокина "Дисморфомания", появившаяся в печати в 1990 г., состоит из двух частей, как будто совершенно не связанных друг с другом и соединяющих два типа абсурда. В первой части ничего не происходит, но через реальность текстов — имитацию врачебных записей в историях болезней — воссоздается атмосфера психолечебницы, в которой пребывают не выдержавшие столкновения с действительностью. Исповеди больных, помешавшихся, казалось бы, из-за пустяков — каких-либо незначительных физических недостатков, которым придается непомерно большое значение, становятся у Сорокина призмой для рассмотрения комплекса кастрации* как характерной черты самоощущения человека нашего времени.

Сорокин выступает как выразитель антиэдиповского мироощущения — если иметь в виду книгу Делеза и Гваттари "Капитализм и шизофре-

* Понятие, используемое в психоанализе, где комплекс Эдипа трактуется как комплекс кастрации — вытеснения желания, навязывания представления об ущербности. Здесь обыгрывается архаическое представление о неотвратимости кастрации как наказания за инцест, нарушение закона отца. Таковым деспотом-отцом по отношению к литературе могут являться государство, общество, традиция, язык (как "символический порядок" Жака Лакана), сознание пишущего.

ния. Анти-Эдип" и вообще утвердившийся в психоанализе язык, где понятие "Эдип" олицетворяет универсальную систему репрессии желания. "Функция Эдипа как догмы или "нуклеарного комплекса" неотделима от насилия..." — пишут Делез и Гваттари [117, с. 26]; "репрессия нуждается в вытеснении, чтобы формировать покорных субъектов и обеспечивать воспроизводство общественной формации, в том числе в ее репрессивных структурах" [117, с. 39].

Психолечебница оказывается у Сорокина моделью современного общества как системы репрессии желания, навязывания чувства вины, представления об ущербности. "Социальность формирует виновное бессознательное" [389, с. 137].

Заостряя Эдипову функцию общества по отношению к человеку и его бессознательному, Сорокин совмещает признаки психолечебницы с признаками то ли тюрьмы, то ли концлагеря. Странные команды из громкоговорителей и само наличие таковых, присутствие охранников-санитаров и т. п. вызывают именно такие ассоциации. Охранники напоминают бесчувственные автоматы, лишенные способности понимания, сострадания. Хотя они никого не бьют, все равно пугают ощущением исходящего от них всевластия. Между ними и больными царит полное отчуждение. Психически надломленные люди безропотно принимают навязываемые им роли. Сорокин реализует эту метафору буквально. Вторая часть "Дисморфомании" представляет собой спектакль, разыгрываемый душевнобольными по указанию санитаров-охранников. Чтобы показать противоестественность такого положения, Сорокин шизоизирует шекспировские тексты, противопоставляет принуждению игру-творчество.

Во-первых, две шекспировские пьесы — "Ромео и Джульетта" и "Гамлет" — соединены в одну, действие разворачивается, как пишет автор, в Вероне перед Эльсинорским замком. Кроме того, на площади перед замком расставлены банка, пластырь, пробка, выпрямитель спины, пластина, расширители век, ошейник — предметы, с помощью которых душевнобольные надеялись избавиться от своих недостатков, не позволяющие забыть о психолечебнице. Все они белого цвета, некоторые сильно увеличены в размерах, например, банка — выше человеческого роста. Это как бы протезы желания.

Во-вторых, шекспировские цитаты перевираются, пересказываются приблизительно, разбавляются посторонними вставками, отчего нарушается ритм. Стиль приобретает корявость. Например, Горацио обращается к Призраку отца Гамлета со словами: "Кто ты, что посягнул на этот час и этот бранный и хороший, прекрасный облик, в котором когда-то мертвый повелитель датчан ступал когда-то и воевал и делал

разные хорошие дела?"*

* Сорокин В. Диморфомания // Театрал. жизнь. 1990. № 24. С. 4. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

409

Далее все более заметно, что в шекспировский текст вкрапляются просторечие, обороты, характерные скорее для современного разговорного языка. Так, Кормилица говорит Горацио и Тибальту: "Вы разговор на улице ведете. Не лучше ль вам отсюда удалиться? Уж лучше разобрать обиды хладнокровно, а не вот так, как гады какие-то. Тут на вас все глазают" (с. 4). Горацио отвечает Кормилице: "Затем глаза даны им: пусть глазают. Я отсюда никуда не сдвинусь. А глаза даны человеку, чтобы глазеть. Человек не может глазеть руками или грудью. Он глазает глазами" (с. 4).

"Порча" классического текста — характерная черта стиля произведения. Но, поскольку роли **навязаны** исполнителям, выход из роли и отсебятину можно рассматривать как акт нарушения табу, реализации желания.

Наконец, третье. Сорокин посредством симулякров создает гибридные персонажи. Таковы Гамлет/Ромео и Офелия/Джюльетта, вернее, Гамлет/Ромео/душевнобольной, Офелия/Джюльетта/душевнобольная. Шекспировские герои травестируются, предстают в пародийном виде. Вот как звучит в пьесе знаменитый монолог "Быть или не быть?": "Быть или не быть — вот два вопроса. Что лучше для человека, для нормального человека — согласиться делать все, как надо, или не соглашаться и не делать, как надо?" (с. 7).

Все дальше отходя от власти предписанного текста, сорокин-ский Гамлет как бы решает для себя вопрос: смириться с Эдипом или привести в действие "машину желания"? И он избирает последнее — роль "шизофреника" (по Делезу и Гваттари). Механическое повторение канонизированного сменяется "безумием" игры-творчества, пародирующей абсурд запрограммированного, эдипизированного существования. Одна и та же сцена объяснения Гамлета с Джульеттой, постепенно урезаясь, обесмысливая диалоги, прокручивается пять раз. Происходящее все более напоминает клоунаду, а Гамлет и Джульетта Сорокина — клоунов.

По мнению И. П. Смирнова, Сорокин полемизирует с "Гамлетом" и "Ромео и Джульеттой" как с произведениями, герои которых "приносят себя в жертву принципам (любви, мести)" [389, с. 144]. Принципы ставятся на первое место, и тем самым жизнь человека, его природа, желания признаются менее важными. Сорокин реабилитирует человеческое тело, либидо, отдает безусловный приоритет жизни, которой так легко — во имя утверждения своих принципов — жертвуют все идеологии. Диктат Эдипа, показывает писатель, заставляет жизнь съезжаться, желания вытесняются из нее, а без желаний нет настоящей жизни. Торжествует механическое, бездушное, аномальное, превращая сцену в некий загробный мир. Власти слов — морфомании противопоставляется право на жизнь во всей ее полноте.

410

Воспринимающаяся как пьеса-ребус, чужеродная в современной российской драматургии, "Диморфомания" Сорокина органично вписывается в контекст европейской деконструктивистской "шексли-ристики", развивая ее "шизоаналитическую" линию. Ближе всего русский писатель немецкому драматургу Хайнеру Мюллеру как автору пьесы "Гамлет-машина" [298]. Здесь подвергаются антиавторитарной оценке многие ценности европейской цивилизации, реализуется постмодернистская концепция жизнь — игра (творчество — желающая машина). Не претендуя на всеохватность Мюллера, Сорокин вместе с тем углубил антиэдиповский аспект, предложил собственный вариант жизни по законам творчества-игры.

Комедийно-абсурдистский бриколаж: "Мужская зона" Людмилы Петрушевской

Петрушевская Людмила Стефановна (р. 1938) — драматург, прозаик. Окончила факультет журналистики МГУ. Впервые опубликовалась в газете "Московский комсомолец". В середине 60-х гг. начала писать рассказы. Первые два рассказа были напечатаны в 1972 г. в журнале "Аврора". Созданные за два с лишним десятилетия рассказы собраны в книге "По дороге бога Эроса" (1993). Используя "нейтральное письмо", Петрушевская художественно исследует "прозу" жизни, лишенной духовного начала и радости. Особое внимание уделяет феномену отчуждения, бездушию и жестокости в человеческих взаимоотношениях.

С начала 70-х гг. Петрушевская выступает и как драматург. Член студии А Арбузова. Неформальный лидер поствампировской "новой волны" в драматургии 70—80-х гг. Возрождает в русской драматургии традиции критического реализма, соединяя их с традициями игровой литературы, использует элементы абсурда. Испытывает тяготение к жанру "сценки", анекдота, создает одноактные пьесы "Уроки музыки" (1973), "Чинзано" (1973) "День рождения Смирновой" (1977), циклы "Квартира Коломбины" (четыре одноактные пьесы: "Лестничная клетка", 1974; "Любовь", 1974; "Анданте", 1975; "Квартира Коломбины", 1981), "Бабу-ля-блюз" (пять одноактных пьес: "Вставай, Анчутка", 1977; "Я болею за Швецию", 1977; "Стакан воды", 1978; "Скамейка-премия", 1983; "Дом и дерево", 1986). К ним примыкает многоактная пьеса "Сырая нога, или Встреча друзей" (1973—1978). Главное средство характеристики персонажей в пьесах Петрушевской — язык, обладающий свойством "магнитофонного эффекта", воссоздающий особенности живой разговорной речи современников, выявляющий характерные черты их душевного склада, но повернутый своей комедийной стороной, иногда абсурдизируемый.

Пьесы Петрушевской с трудом пробивали дорогу на сцену. Например, комедия "Три девушки в голубом" (1980) — современный парафраз чеховских "Трех сестер" — сдавалась в Ленком

цензуре пять раз на протяжении двух лет. С этой пьесы и начинается движение Петрушевской в направлении постмодернизма. Принципы его поэтики опробованы в пьесе "Квартира Коломбины" (1981), в которой посредством игры с масками итальянского театра "дель арте" обнажается моральное разложение советского общества. Спектакль "Квартира Коломбины" в театре "Современник" в 1985 г. приносит Петрушевской шумный успех и признание. Театры постепенно перестают бояться ставить ее произведения. В 1988 г. выходит сборник пьес Петрушевской "Песни XX века", в 1989 г. — сборник пьес "Три девушки в голубом".

На рубеже 80—90-х гг. Петрушевская обращается в основном к прозе. В "Новом мире" публикуется ее повесть "Время ночь" (1992, премия Букера за 1992 г.), рассказы, сказки. В 90-е гг. все более заметен интерес Петрушевской к "странной" прозе, "маргинальным" ее ветвям. Вернувшись в драматургию, Петрушевская создает одноактные пьесы "Что делать?" (1993), "Опять двадцать пять" (1993), "Мужская зона" (1994). Последняя из них — явление постмодернистского миноритарного театра.

Кроме произведений для взрослых, Петрушевская пишет пьесы для детей: "Два окошка" (1975), "Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает" (1975), "Золотая богиня" (1986).

Произведения Петрушевской получили известность во многих странах мира. Наиболее удачные, по мнению самого автора, зарубежные постановки последних лет — "Чинзано" в Глазго; "Три девушки в голубом" в Тампере, Хайльбронне и Будапеште; "Брачная ночь" в Париже. Петрушевская удостоена международной премии имени А. Пушкина (за литературное творчество), премии "Москва — Пенне" (за книгу "Бал последнего человека", 1996).

412

Людмила Петрушевская в пьесе "Мужская зона" обращается к самым радикалистским формам постмодернистского искусства. Как и Сорокин, она избирает своим методом шизоанализ, но в отличие от Сорокина одновременно осуществляет и деконструкцию классических текстов (Шекспира, Пушкина), и деконструкцию имиджей реальных исторических лиц (Ленина, Гитлера, Бетховена, Эйнштейна), создает комедийно-абсурдистский бриколаж.

В заглавие пьесы входит название книги Сергея Довлатова "Зона", в которой лагерная зона предстает как метафора всего советского общества. И там и там — изоляция от мира, и там и там — отсутствие свободы, и там и там — "режим" и "трудящиеся", и там и там — насилие над личностью, и там и там — один и тот же язык. Сюжетная коллизия, воссоздаваемая в пьесе Петрушевской, — репетиция спектакля в зоне — также цитатна по отношению к рассказу "Представление", входящему в книгу "Зона". "Мужская зона" вбирает в себя закодированное в названии довлатовской книги. Но Петрушевская развертывает именно метафору "зоны", наделяя ее расширительно-обобщающим культурологическим значением. Никакого разделения на "лагерь" и "нелагерь" у Петрушевской нет, наличие "свободы" и не предполагается.

Масса языковых формул, ходовых выражений, известных по "лагерной" литературе и фольклору, с легкостью позволяет "опознать" в "зоне" СССР. Однако здесь же пребывают Гитлер, Эйнштейн, в речи которых мелькают обороты, позволяющие "опознать" в "зоне" нацистскую Германию. Это дает основания видеть в "мужской зоне" гибрид двух разновидностей тоталитаризма. Но в тексте пьесы содержится также упоминание о "женской зоне" и — в связи с ней — о Голде Меир. Следовательно, помимо мужской, или тоталитарной, зоны, в мире предполагается наличие и иных. Государства, отгороженные друг от друга тщательно охраняемыми границами, закрытые общества тоже можно рассматривать как "зоны" (с более мягким или с более жестким "режимом"). Говорят ведь о "зонах влияния", "пограничных зонах", "свободных зонах" и т. п. Перекодированный культурный знак "зона" включает в себя все эти значения, но отнюдь не сводится к ним.

Очень и очень напоминает "мужская зона" Петрушевской одно из отделений ада, где царят поистине "лагерные" нравы и порядки, однако есть и своя "культурная часть". На это намекают и касающиеся Гитлера сообщения: "Он у нас вообще-то кипит в котле..."*, и пародийная пушкинская цитация в речи Надсмотрщика: "Как будем вечность проводить? Бездарно будем проводить?" (с. 80). Но, хотя лагерь — действительно прижизненный ад, присутствие в пьесе Бетховена и Эйнштейна, которые ада явно не заслуживают, побуждает отказаться от отождествления "мужской зоны" и ада.

* Петрушевская Л. Мужская зона: Кабаре // Драматург. 1994. №4. С. 81. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

413

В "кабаре" "мужской зоны" для участия в спектакле "Ромео и Джульетта" Шекспира отобраны только знаменитости: Ленин, Гитлер, Бетховен, Эйнштейн. Петрушевская соединяет несоединимое, сводит вместе тех, кто — в представлении большинства — ни по каким параметрам в один ряд не выстраиваются. Свести их возможно только в реальности текста и как "тексты". Персонажами пьесы и являются не реальные люди, а имиджи Ленина, Гитлера, Бетховена, Эйнштейна, созданные массовой культурой и существующие в качестве устойчивых стереотипов массового сознания.

На "текстовую" природу персонажей-симулякров указывает их гибридно-цитатный язык. Он состоит из кодов исторической, историко-биографической, мемуарной литературы, шекспировских и пушкинских цитации, просторечия и блатного жаргона, подвергаемых пародированию. Именно цитатно-пародийный язык является главным средством деконструкции используемых Петрушевской имиджей исторических лиц. Образы двоятся, троятся, мерцают; в них нет "окончателности". Деконструкция осуществляется в направлении снижения имиджей, их абсурдизации и буффонадизации.

Каждый из деконструируемых имиджей соединяет в себе черты реального исторического лица — как они

отразились в массовой литературе — и зека-блатного, причем показанного в момент исполнения совсем не подходящей для него роли: Гитлер — Кормилицы из трагедии Шекспира "Ромео и Джульетта", Ленин — Луны, образ которой появляется в речи Ромео, Бетховен — Джульетты, Эйнштейн — Ромео. Так что на самом деле сводит воедино Петрушевская зекон Ленина/Луну, Гитлера/Кормилицу, Бетховена/Джульетту, Эйнштейна/Ромео, действующих по "режиссерскому" указанию Надсмотрщика.

Прием бриколажа способствует созданию шизо-абсурдистской, балаганно-буффонадной текстовой реальности. Культурный знак "мужская зона" оказывается в этом контексте олицетворением авторитарной, омассовленной, клишированной культуры, пользующейся примитивно-однозначным языком лжеистины. Противопоставляя этому языку гибридно-цитатное многоязычие, где все языки равноправны, Петрушевская показывает, что ни один из языков в отдельности не несет в себе истины, к ней приближает пародийная деконструкция окаменевшего, замкнутого в самом себе. По-видимому, именно процесс деконструкции получает наименование "кабаре" как обозначение свободной творческой театрализованной игры с культурными кодами и знаками. Истинность/неистинность используемых кодов и знаков обнажает эстетический критерий.

"Общим знаменателем", с которым соотносятся деконструируемые элементы, является трагедия Шекспира "Ромео и Джульетта". Репетиция трагедии в "зоне" воссоздана как грубая и жуткая пародия на классический текст. Во-первых, играется "мужской вариант" пьесы. Так как у Петрушевской действующими лицами являются только муж-

414

чины (деконструируемые имиджи "материализуются"), они исполняют и женские роли. Несоответствие уже внешнего облика (пола, возраста, накрепко врезавшихся в сознание портретных черт) создаваемому сценическому образу (например, четырнадцатилетней Джульетты) вызывает комический эффект. В традициях буффонады Гитлер/Кормилица со своими усиками и косой челкой предстает в юбке; Бетховен, откликаясь на указание: "Джульетта вся в белом!" (с. 79), — раздевается до нижнего белья, остается в подштанниках и майке, дрожа от холода, — в таком виде он должен блистать "на балу". Помимо того, разыгрывается не просто "мужской", а "зеконский" вариант "Ромео и Джульетты", и в условиях "зоны" любовные отношения, о которых идет речь у Шекспира, прочитываются как гомосексуальные, что вносит в пьесу свою долю смеха и абсурда. Петрушевская обыгрывает многозначность, присущую слову "любить", пародийно интерпретируя цитату из очерка Горького "В. И. Ленин" о любви Ленина к Бетховену также в гомосексуальном ключе. Аналогичным образом она поступает и с воспоминаниями о Гитлере:

Эйнштейн. Скрипку Гитлер у меня спрятал, олух.

Бетховен. А меня он любит. Гитлер любил Бетховена.

Эйнштейн. И Ленин тебя любит, соната Аппассионата.

Ленин отрицательно трясет головой, потом спохватывается и снова кривится.

Бетховен. Меня многие любят (с. 80).

Ленин и Гитлер (как "материализуемые" деконструируемые имиджи) оказываются в "Мужской зоне" педиками-соперниками, причем первый не афиширует своих отношений, зато второй претендует на единоличное обладание притягательным объектом, который идет на расхват. Сама революция в духе комедийного абсурда объясняется сексуальной неотразимостью Ленина и действиями его поклонников:

Ленин. ...Приходилось натягивать парик, брить все лицо, так на меня кидались. Из-за этого мы и совершили переворот, чтобы все узнавали, кидались, но при этом не ссылали опять в Шушенское... (с. 80).

Петрушевская отнюдь не рассчитывает, что всю эту "лапшу" примут всерьез. Ей важно десакрализировать, представить в пародийном виде **образ** Ленина, созданный официальной культурой", и клин она

В этом отличие Петрушевской от предшественников, создавших традицию комедийного изображения Ленина: Аркадия Аверченко ("Дюжина ножей в спину революции"), Ильи Эренбурга ("кремлевская сцена" "Хулио Хуренито..."), Варлена Стронгина ("Смута новейшего времени, или Удивительные похождения Вани Чмотанова"). Да и Александр Солженицын в повести "Ленин в Цюрихе*" нередко пользуется средствами карикатуры, делая своего агрессивного-фанатичного героя смешным. Материал для деконструирования ленинского имиджа, избранный Петрушевской, — не реальная действительность, а тексты.

415

вышибает клином — абстрактную любовь к Ленину, о которой много писали, заменяет физической, и даже извращенной. Это вызывает смех.

Деконструкции подвергается и некий среднетиповой портрет Ленина. Исполняя роль Луны, персонаж Петрушевской кривит рот, как бы копируя лунный серп, и оттого черты лица искажены. По окрику Надсмотрщика он снова и снова натягивает эту маску, так что кажется, что Ленин постоянно корчит рожи. Те нелепые комические движения, которые производит у Петрушевской Ленин, изображая плывущую по небесам и заходящую луну, настолько карикатурны, что более всего персонаж напоминает клоуна, развлекающего публику дешевыми трюками. Комедийному снижению имиджа способствует также деконцептуализация концептов: "В. И. Ленин. Вася Ира Ленин" (с. 78) и адресованная Ленину-

имиджу нецензурная брань: "Луна! Едрит твою в ноздрю" (с. 80).

Сильнодействующим средством десакрализации сакрализованного литературой и искусством ленинского образа становится соседство имиджа Ленина с имиджем Гитлера, употребление их фамилий/псевдонимов в одном ряду: "Так, Ленин, Гитлер обратно на об-щак, остальные свободны!" (с. 81). Имидж Гитлера как чудовища, психа и паяца, созданный литературой XX в., накладывает отпечаток и на ленинский имидж, лишая его ореола святости. Основоположник первого в мире тоталитарного государства-"зоны" и наказан "зоной", соседством с другим основоположником-тоталитарием, судом культуры превращен в трагический персонаж.

Параллельно с режиссируемой Надсмотрщиком версией "Ромео и Джульетты" зеки разыгрывают еще один спектакль, с помощью шекспировского текста выясняют личные отношения. Здесь главная скрипка принадлежит Гитлеру. Его имидж тоже трагестивирован. Гитлер наделен обликом клоуна с речью и ухватками уголовника. Шекспировская трагедия в его устах превращается в фарс:

Г и т л е р. Не верю!

Джульетта, доца, чем тебе не муж

Сей отпрыск рода знатного Ромео?

Признайся, согласишься, что будет лучше уж.

Бетховен. Я боюсь ужей (с. 81).

Отход от Шекспира, неряшливость стилия порождает комическую двусмысленность, смешат. Часто грубая, низкая проза совершенно забывает шекспировский текст. Гитлер снижает его понимание до собственного уровня — плебейски-прагматического, цинически-блатного. Образы Джульетты и Кормилицы, созданные Шекспиром, взаимоотношения между ними он реконструирует исходя из лагерных норм. Признания Бетховена/Джульетты в любви к отцу и брату Гитлер/Кормилица воспринимает однозначно — как инцест. Он всезнающ, нагл, когда речь идет о человеческих пороках, извращениях, низменной стороне жизни вообще, во все вносит дух "зоны". Напри-

416

мер, принуждая Эйнштейна/Ромео к знакомству с Бетховеном/Джульеттой, Гитлер/Кормилица соединяет в своей речи коды политических выступлений фюрера и блатной жаргон:

Гитлер. Ты, еврейская морда! Стой здесь. <...>

Эйнштейн. Я больше ни секунды здесь не останусь, меня давно звали в Америку.

Гитлер. Ав Освенцим не хо? А по ха не хо? (с. 79).

Сокращения слов, получающие грубо-комедийную окраску, напоминают о пьесе Евгения Шварца "Тень", где использован подобный прием. Это позволяет интерпретировать уголовщину как "тень" политической жизни тоталитарных обществ.

И все же от чистой политики Петрушевская упорно уходит. При всей приклатненности Гитлера доминирующим при создании этого образа является мотив "любви" к Бетховену. Выразительным средством деконструкции гитлеровского имиджа становится игра с половой принадлежностью персонажа. Та же операция продлевается и с имиджем Бетховена. Мужчина или женщина Гитлер/Кормилица, мужчина или четырнадцатилетняя девушка Бетховен/Джульетта — понять из их речей невозможно. Кажется, не понимают этого и сами персонажи (фамилии "Гитлер", "Бетховен" могут принадлежать и мужчине, и женщине). Эта двойственность, неопределенность вносит свою долю абсурдности и комедийности. Но, поскольку в тексте неоднократно заявлено, что в "зоне" одни мужчины, присвоение себе персонажами и женских качеств, вплоть до способности рожать, может быть рассмотрено как пародийное изображение "мужского шовинизма" — неотъемлемой черты тоталитарной культуры. Однако и осмеяние "мужского шовинизма" у Петрушевской — лишь конкретизированное выражение неприятия любого типа тотальности, предпочтение ему иного — "женского" типа разума и соответственно культуры, в котором принцип "удовольствия" преобладает над принципом "реальности".

Самое постмодернистскую эстетику принято считать "женской" в противовес эстетике "мужской" — модернистской. Постмодернистские теоретики (Деррида, Бодрийяр и др.) настаивают на превосходстве "женской" эстетики над "мужской". В статье "Деконструкция — дерри-даизм — в действии" А. Гараджа пишет:

"На Женщину рассчитывают и Бодрийяр, и Деррида. Последний воспринимает метафизику как "фаллоцентризм", "фаллическую стадию разума", знающую лишь различие мужского (некастрация — кастрация) и упускающего женское не-тождество, украдкость, у-крашение (se-pager: "украшение" и "разделение", скрадывающие или крадущие тождество, саму возможность определения контура кастрации). А Бодрийяр отводит Женщине главную роль в строе — или коне — "искушения-соблазна" (seduction), который должен сменить господствующий строй "производства" (production): оба рассчитывают на Женщину, оба на нее ставят, у обоих головы на кону. <...>

417

Никакой тотализации, никакого суммирования смысла: лишь эфемерные (chimere) эффекты игры текстуальных меток. Текст никогда не может быть расшифрован до соп-ца, всегда останется тайна,

остаток или останки, которые невозможно "воосвоить", переварить, снять; все эти операции приводят к бесконечной серии усвоения, рассеяния, стриктуризации-деструктуризации. Тайна, вызывающая раздражение, подобно бесконечному стриптизу, всегда оставляющему неснятым какую-нибудь придаточную полосу одежды (протез). Раздражение: болезненное для того, кто не оставил фаллическую стадию разума, не вышел из детства и одержим страхом кастрации, но приятное для того, кто на место отожествленного контура кастрации допускает рассеяние, ускользание смысла в складки гимена; кто понимает и принимает структуру (стриктуру) наслаждения..." [83, с. 41—42].

Сама же оппозиция мужского/женского (как и все другие бинарные оппозиции) снимается, размывается, истолковывается "в терминах игры, вызова, агонистических дуальных отношений и стратегии види-мостей — в терминах уже не структуры и различий, но соблазнительной обратимости" [84, с. 61]. Возникает, как пишет Жан Бодрийар в книге "О соблазне" (1979), "вселенная, в которой женское начало не противопоставляется мужскому, но соблазняет его. Находясь в стихии соблазна, женственность не выступает маркированным или немаркированным термином оппозиции" [60, с. 61].

Женственность в данном случае не равна бисексуальности, а предстает как некий транссексуальный соблазн. Мимо этой особенности, указывает Бодрийар, проходят сторонники феминистского движения*, которые всегда что-то противопоставляют фаллократической структуре: "Они не понимают, что соблазн означает господство над символической вселенной, тогда как власть означает всего лишь господство над вселенной реальной" [60, с. 62]. Более того, пишет философ, феминизм дает бой соблазну, отвергаемому как искусственное извращение истины женщины. Это, по его мнению, "означает единым махом перечеркнуть высочайшую привилегию женственности, состоящую в том, что она никогда, в известном смысле, не подступалась к истине, оставляя за собой абсолютное господство над царством видимостей. Имманентная игра соблазна: все и вся отторгнуть, отклонить от истины и вернуть в игру, чистую игру видимостей, и моментально переиграть и опрокинуть все системы смысла и власти, заставить видимость вращаться вокруг себя самих, разыграть тело как видимость, лишив его глубинного измерения желая — ибо все видимости обратимы, — лишь на этом уровне системы хрупки и уязвимы — смысл уязвим только для колдовства" [60, с. 62]. Лишь соблазн, по Бодрийару, разрушает полярную сексуализацию тел и фаллически ориентированную систему сексуальности. Соблазну под силу обратить (повернуть обратной стороной) все знаки власти. "В со-

* Имеются в виду непостмодернисты.

418

блазнении нет ничего активного или пассивного, нет субъекта или объекта, нет внешнего или внутреннего: оно играет сразу на двух сторонах доски, притом, что не существует никакой разделяющей их границы" [60, с. 64]. Соблазняем мы, подчеркивает философ, только нашей слабостью и никогда силой (или знаками силы); именно слабость мы пускаем в ход в игре оболщения, она-то и придает нам мощь, наделяет способностью соблазнять; именно женственность как видимость наносит поражение глубинной мужественности. Бодрийар замечает:

"И это относящееся к женственности положение, гласящее, что применительно к ней лишается основания даже различие аутентичного и искусственного, странным образом совпадает с положением, определяющим пространство симуляции: тут также невозможно провести различие между реальным и моделями, всякая реальность есть лишь секреция симуляционных моделей, и нет никакой иной женственности, кроме женственности видимостей. Симуляция тоже неразрешима.

Это странное совпадение указывает на двусмысленность женственности, которая есть одновременно радикальная констатация симуляции и единственная возможность перейти по ту сторону симуляции — в сферу соблазна" [60, с. 63].

Соблазн, указывает Бодрийар, — начало, интенсивность которого происходит не от "либидозной загрузки или энергии желая, но от чистой формы игры и чисто формального блефа, характеризующего эту игру" [60, с. 64]. Игру соблазна философ противопоставляет власти производства, которое все искушающие иллюзии подменяет од-ной-единственной — иллюзией себя самого, обратившейся в принцип реальности (т. е., в сущности, делает людей своими рабами). Мертвы те, кого ничто в этом мире не способно соблазнить. (И тут можно вспомнить еще об одной "зоне" — "Мертвой зоне" Стивена Кинга — как метафоре жизни без желаний, без соблазна, в состоянии комы.) По мысли Бодрийара, соблазн, завладевающий всем производством, в конечном счете способен его "истребить", т. е. освободить человека, дать ему "в предвосхищении конца" проникнуться прелестью и поэзией существования.

В "Мужской зоне" Петрушевской фаллократизм как метафора тоталитарно-авторитарного типа культуры, типа мышления и сознания отвергается, высмеивается. Мужское и женское утрачивают свою жесткую оппозиционность, обретают в пьесе трансгрессивный характер. Оппозиция снимается в игре (в процессе репетиции). Роль соблазна, уводящего от сферы производства (тех или иных политических идей), исполняет "любовь" (= искусство: ведь "любить Бетховена" означает любить созданную им музыку). Искусство и может быть рассмотрено как соблазн, проникающий в "мужскую зону" и расшатывающий ее изнутри. "Слабое", "женственное", не обладающее никакой официальной властью, оно овладевает людьми ненасильственным способом, препятствуя превращению в "параноиков". Демонстрируется именно

419

тип шизоискусства, "пиротехникой" которого великолепно овладела Петрушевская. Бессознательное исторического процесса, вскрытое в "Мужской зоне", — потребность в примирении непримиримого, без чего агрессивности, насилию, аду не предвидится конца.

Незыблемым догматам противопоставляются размягченные, многозначные смыслы, отсылающие к безбрежному тексту культуры, идеологической заданности и однозначности, — творчество-игра.

Постмодернистские пьесы Пригова, Коркия, Сорокина, Петрушевской и других авторов способствуют обновлению русской драматургии, делают ее богаче и разнообразнее.

Лидирует, однако, на современном этапе постмодернистская проза.

Растабуирование табуированного: рассказы Игоря Яркевича

Яркевич Игорь Геннадьевич (р. 1962) — прозаик, автор литературно-критических статей. В 1985 г. окончил Московский Историко-архивный институт. Начал печататься с 1991 г. В литературно-критической среде получил известность благодаря своеобразному роману-трилогии с неудобнопроизносимым заглавием, пародийно отсылающим к «Детству. Отрочеству. Юности» Л. Толстого. Входящие в трилогию рассказы Яркевича представлены в книгах "Как я и как меня" (1991, 1996) и "Кок я занимался онанизмом"(1994).

Современной постмодернистской прозой интересуются больше, чем поэзией, а тем более драматургией, по той причине, по какой большинство вообще предпочитает беллетристику. Но в прозе появилось такое количество новых имен и текстов, часто не имеющих никакой художественной ценности, что требуется лоцман, который поможет пройти мимо рифов разочарования. Роль такого лоцмана играет литературная критика, главным образом постмодернистская, привлекающая внимание к тем, кто сумел выделиться из общей массы. Это — Игорь Яркевич, Вадим Степанцов, Константан Григорьев, Андрей Добрынин, Виктор Пелевин, Дмитрий Галковский, Владимир Шаров, Михаил Шишкин, Егор Радов и др. — в основном представители лирического* и меланхолического постмодернизма.

Главные знаменитости этого времени — Игорь Яркевич, Виктор Пелевин, Дмитрий Галковский.

Игорь Яркевич заставил о себе говорить раньше, чем его по-настоящему прочитали. В самоутверждении молодого писателя присутствовал элемент вызова, даже скандальности, создавший ему имидж еще одного (помимо Эдуарда Лимонова) "анфан террибл" русской литературы.

У Игоря Яркевича действительно две литературные родословные: лирический постмодернизм (Венедикт Ерофеев) и так называемый "грязный" реализм (Эдуард Лимонов). Обе эти линии скрещиваются в его творчестве.

Яркевич идет по пути растабуирования табуированного и не всегда встречает понимание. Главным объектом растабуирования становится у него сфера сексуального в литературе. Яркевич стремится показать, что целая зона человеческих состояний, переживаний, от-

* В случае с Галковским — лирико-постфилософского.

421

ношений не освоена русской литературой (и не имеет соответствующего языка описания), пытается преодолеть присущий ей комплекс кастрации. В отличие от Лимонова его интересует именно литература, а не жизнь, и в отличие от Лимонова Яркевич демонстрирует не сексуальное раскрепощение, а сексуальное закрепование. Для этой цели и нужна писателю постмодернистская авторская маска гения/клоуна. Использование такой маски расковывает настоящего автора, касающегося вопросов весьма деликатного свойства. Помещая же травестированного автора-персонажа в пространство мира-текста, он получает возможность выявить зияющий в литературе пробел и начать его определенным образом заполнять.

В каждом рассказе Яркевича задействован какой-либо литературный источник либо литературный авторитет, и обращается с ними писатель вольно, неканонично, все переименовывая на свой лад, охотно экспериментируя с известным. Культурное пространство произведений Яркевича охватывает библейскую "Песнь песней", трагедии Шекспира "Гамлет", "Ромео и Джульетта", "Король Лир", романы Сервантеса "Дон Кихот" и Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль", такие классические произведения русской литературы, как "Мертвые души" Гоголя, "Преступление и наказание" и "Записки из подполья" Достоевского, "Отрочество" и "Воскресение" Льва Толстого, "Гроза" Островского, произведения неофициальной литературы: "Один день Ивана Денисовича" Солженицына, "Верный Руслан" Владимирова, "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" Войновича, "Ожог" Аксенова. По разным поводам в его произведениях упоминаются, цитируются Боккаччо, де Сад, Бёльль, Ломоносов, Кантемир, Пушкин, Вяземский, Добролюбов, Розанов, Набоков, Твардовский, Солженицын, Бродский, Окуджава, Высоцкий. Необычность трактовки тех или иных литературных феноменов мотивируется инфантилизмом или юродствованием автора-персонажа.

Автор-персонаж Яркевича — травмированный советской действительностью, закомплексованный молодой человек (вариант: мальчик), наследник "подпольного" человека Достоевского, осмеливающийся говорить о том, о чем в литературе принято молчать, — своих сексуально-психологических проблемах, да и не только своих. Ко всем многочисленным претензиям к тоталитарному государству и порожденной им литературе он добавляет еще одну: репрессирование/игнорирование сексуальной человеческой природы, пренебрежение ею.

Подобно Сорокину, Яркевич выступает как выразитель антиэди-повских настроений.

Авторы "Капитализма и шизофрении" указывают, что в литературе "эдипизация является одним из самых важных факторов редукции литературы к объекту потребления... Именно Эдиповой форме стремятся подчинить само произведение, чтобы превратить его во второстепен-

422

ную экспрессивную деятельность, которая выделяет идеологию в соответствии с господствующими социальными кодами" [117, с. 43]. И Яркевич решительно выступает против эдипизации литературы вообще, эдипизации сексуального конкретно.

Парадигма "кастрационности", выстраиваемая писателем, вбирает в себя болезненно ощущающего свою

ущербность автора-персонажа и литературу, на которой он вырос и язык которой лишен соответствующих предмету описания слов. Научно-медицинская терминология, используемая для изображения сексуально-половой сферы жизни, представляется писателю слишком абстрактной, обезличенно-обездушенной (отсюда он заимствует только одно слово — "вагина"). Мат, которого автор в своих рассказах отнюдь не чуждается, отталкивает его в качестве языка для передачи сверхинтимных ощущений и переживаний. И в этом Яркевич противостоит и Аксенову, и Лимоно-ву, вводящим в произведения при описании сексуально-полового аспекта жизни мат. Как частный случай раскрепощения литературного языка такой подход, возможно, и оправдан. Но по преимуществу русская литература ему противится, и не случайно. Мат, в силу его поливалентности и традиционного экспрессивного ореола, не только не передает адекватно сексуальное самочувствие личности, но, внося оттенок "грязи", непристойности, извращает трудновыразимое словами. Поэтому употребление мата у Яркевича относится в основном к сфере неинтимного. "Спасает" писателя автор-персонаж с таким же "кастрированным" (в рассматриваемом плане) языком, по отношению к которому Яркевич выдерживает пародийно-ироническую дистанцию. Своеобразие автора-персонажа Яркевича в том, что он пытается преодолеть навязанный обществом комплекс кастрации.

Отроческий период становления автора-персонажа воссоздает рассказ "Как меня не изнасиловали". Вполне благополучная на первый взгляд жизнь 13—14-летнего мальчика раскрывается здесь изнутри и предстает как непрекращающаяся морально-психологическая пытка повседневной бытовой жестокостью, унижениями, грубостью нравов. Проблема нравственно-психологического выживания личности в условиях советской действительности осложнена исследованием специфических переживаний отроческого возраста, связанных с половым созреванием. Фиксация внимания на порождаемых им сложностях, комплексах и стрессах — вот то новое, что вносит Яркевич в русскую литературу, подключаясь к разработке классической темы.

Феномен отрочества становится объектом лирического отступления, вызывающего многочисленные литературные ассоциации. Но прежде всего лирическое отступление воспринимается как парафраз стихотворения Евгения Винокурова "Отрочество", где данный феномен осмысливается в чистом, беспримесном виде и к тому же написанном раскованным свободным стихом; лирическое же отступление Яркевича приближается к ритмической прозе, причем каждый новый

423

период начинается, как и у Винокурова, со слова "отрочество", нередко выступающего в конструкции "отрочество — это...". Но, в отличие от Винокурова, романтическое сильнейшим образом разбавлено у Яркевича сниженно-прозаическим, выявляя ту сторону отрочества советского ребенка, о которой не принято было писать:

"Отрочество — это когда (ты замечаешь, я перехожу на ритмику гимна) всем хорошо, а тебе плохо, и это счастье, потому что ты узнал, что такое презерватив, а родители купили тебе магнитофон; отрочество — это когда зимние каникулы, а по телевизору идет порнографический сериал, это — когда ночью ты просыпаешься и чувствуешь себя хозяином бытия и мокрой подушки, это — когда ты впервые понимаешь, что все на свете дерьмо, и только оно; это — когда учителя, полные идиоты, окружают тебя, знающие только свой предмет, да и тот, если по совести, на среднем уровне козла; это — когда тебе хочется умереть. Отрочество, наконец, — это обусловленность мира не абстрактными, а вполне конкретными границами; это — когда ты уже точно знаешь, что ты не тот, кому все дозволено, а всего лишь жалкий странник на несчастной земле... В конце концов, отрочество — пора лихого, бесшабашного, смертоносного онанизма"*.

В соотношении со стихотворением Винокурова ярче проступает полемическое начало лирического отступления Яркевича — писателя, раздвигающего границы дозволенного в литературе, использующего поэтику "антиэстетического". В рассказе "Как меня не изнасиловали" доля "антиэстетического", однако, не столь уж значительна, что должно подчеркнуть интеллигентность еще не испорченного жизнью, очень книжного мальчика. Хорошая книга оказывается для него более достоверным и полноценным источником информации о мире, нежели советская пропаганда и школьное образование. Отсюда — присущий юному автору-персонажу взгляд на жизнь сквозь призму литературы.

Характерно, что, выросший в насквозь политизированном обществе на чтении между строк, едва ли не все великие книги мировой литературы герой воспринимает как иносказания о положении в СССР:

"Прочитал "Гамлета". Боже, как грустна наша Россия! Действительно, сплошное темное королевство, в котором все неладно, а посередине мечется молодой герой, которого все хотят уничтожить. Прочитал "Грозу" Островского. Боже мой, как грустна наша Россия! Как верно автор предвидел наш сегодняшний день, сплошное темное царство, внутри которого мечется молодая героиня (персонифицированная свобода), а ее все хотят уничтожить. Прочитал "Короля Лира". Господи, до чего грустна наша Россия! Все плохо, все мерзко, и мечется немолодой герой, никому не нужный, но для всех опасный, и все его хотят уничтожить. Прочитал "Луч света в темном царстве". Хорошая статья! Но только очень грустна наша Россия! Все верно, вокруг все темно, и мечется, как может, маленький лучик, и нет никакой надежды. Прочитал "Дон Кихота". Ну почему же, почему так грустна наша Россия! Вот она, вся правда нашей жизни, все гниет на корню, везде темно, и внутри опять мечется не очень умный, но зато такой честный средних лет герой, над ним все смеются, как у нас сегодня над всем честным, а в итоге он гибнет, как у нас сегодня все честное. Прочитал "Мертвые души". Ну, твою мать, ну что же за страна такая несчастная наша Россия! Все прода-

* Яркевич И. Как я и как меня. Рассказы о жизни и смерти, любви и т. д. — М.: ИМА-пресс, 1991. С. 67. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

424

но, никакой надежды ни на что, бедные и забитые крестьяне, их угнетают Плюшкины и Коробочки, то есть парткомы и райкомы, и опять мечется герой, и никто его не любит. Прочитал "Ромео и Джульетту". Дьявол, Россия бедная моя! Ну сколько же можно! Прямо все о нашей жизни, сплошная межнациональная вражда, хитрый автор вывел нации враждующими домами, а СССР — Вероной, но с цензурой иначе нельзя, и единственные светлые герои, которые мечутся, — погибают" (с. 76).

При всей своей искренности и непосредственности автор-персонаж демонстрирует наивно-упрощенный взгляд на литературное творчество; к тому же он все время варьирует два-три литературно-критических клише, прилагая их к произведениям, совершенно непохожим друг на друга. Это, а также несоответствие посылки и "резюме" (рефреном проходящих слов Пушкина "Боже, как грустна наша Россия!") создает комический эффект. Косвенным образом Яркевич пародирует так называемую реальную критику, к дискуссии которой обращается юный мыслитель, насыщает рассказ юмором.

Именно литературная классика становится у Яркевича той абсолютной ценностью, "первореальностью", соотнесение с которой обнажает истину, дает представление о норме, способствует самоопределению личности. Не случайно любимых героев мировой литературы подросток воспринимает как свои идеальные alter ego, в их переживаниях и метаниях видит преломление собственных переживаний и метаний. Такое сходство даже пугает, ибо пророчит непростую судьбу, от которой хочется заслониться, отбросив беспощадно правдивое зеркало:

"Вот и я мечусь, как Гамлет, как Катерина, как Лир, как маленький лучик, как Кихот, как Чичиков, как Ромео, как Джульетта, но нет мне спасения, опутали меня со всех сторон темные страхи. Сколько же можно, чтобы вот именно так и не иначе была грустна наша Россия!

Ну ее, эту мировую литературу! И без нее жить тоскливо и страшно!" (с. 77).

Но, как бы юный автор-персонаж ни отрешивался от литературы, книжный характер его мышления ("сознание как текст") просвечивает во всем.

Речь подростка насыщена литературными цитатами и реминисценциями, применяемыми к собственным обстоятельствам, а потому часто приобретающими пародийное звучание: "подростал, не понимаемый ни страной, ни сверстниками" (Маяковский); "ты не тот, кому все дозволено" (Достоевский); "Вот и люби после этого кого-нибудь в о-ве; потом встретишь, стыдно ведь будет за бесцельно потраченные годы!" (Н. Островский); "возьмите обратно мой билет, которого мне не дали!" (Достоевский, Цветаева); "добрых людей я так и не увидел" (Булгаков); "Разумеется, я несколько идеализировал надзюпник, но тогда он мне казался сном в летнюю ночь (Шекспир) и лучом света в темном царстве" (Добролюбов); "Душа смутилась, никакой надежды на воскресение не было" (Л. Толстой).

Сны-кошмары мальчика, отражающие страх перед жизнью, состоящей из разнообразных форм насилия над личностью, — тоже

425

насквозь литературны. Гипотетический маньяк, нападения которого он так боится, предстает в его снах то в виде гриневского страшного мужика, то в виде ожившего памятника — каменного гостя, готового увлечь за собой в бездну, но рассыпающегося на глазах.

Тяготение героя к миру культуры и стремятся использовать совратители-гомосексуалисты, инсценирующие "литературную беседу". Инфантилизм пересказа этой "беседы", скрытая ирония взрослого автора-персонажа, подталкивающего к повествованию, придают разглагольствованиям лжеучителей налет комедийности.

Сам пересказ — цитирование чужого дискурса — двухслоен: бесхитростно-простодушная речь мальчика, доверчиво воспринимающего псевдооткровения взрослых, юмористически окрашена; присутствующие в его речи цитации подвергаются пародированию, ибо представляют собой обкатанные, сладкозвучные означающие-подделки, клише, оккупировавшие печать, радио, телевидение и маскирующие безнравственность советского режима и его "культурологов". Не случайно телевизионное выступление несостоявшегося насильника — как бы непосредственное продолжение "литературной беседы" с подростком. И там и там — двоедушье, развращение с помощью культуры. И там и там — использование языковой маски интеллигента, от себя же — лишь отработанная вкрадчивая интонация, завораживающая потенциальную жертву.

Писатель вскрывает любопытную закономерность: тоталитаризм и его слуги насущно нуждаются в благонамеренно-благопристойном нормативном языке, играющем роль искажающего зеркала, создающем привлекательный имидж системы. Чистые души, подобно герою рассказа, напротив, не гнушаются непечатного слова, портят язык обценной лексикой, напоминая в этом отношении луддитов, портивших машины, лишавшие их работы, — пусть в такой наивной форме отвергая всевластие химер, маскарад ирреальностей.

Табуированная лексика выполняет в рассказе особую экспрессивную функцию, выражая предельно отрицательное отношение к существующему режиму и его культуре, которым даются оскорбительные обозначения. В некоторых случаях непристойные слова и включающие их обороты речи получают у Яркевича расширительно-метафорическое значение, выступая как сниженные адекватности понятий "сидеть в дерьме", "подвергаться изнасилованию".

Характерен для Яркевича прием укрупняюще-обобщающего дублирования определенных образов, зеркально отражающихся друг в друге. Так, например, образ маньяка, преследующего мальчиков,

трансформируется в образ маньяка-государства, жертва которого — весь народ, и в памятник Великому Маньяку (Ленину? Сталину?), окруженный множеством маленьких скульптурных маньяков. Фантастический гротеск позволяет вскрыть репрессивную природу государства-маньяка, отразить безумие царящих в нем порядков. Аналогичной

426

трансформации подвергается образ садиста, мучающего более слабых. Распространенность данного психологического типа, встречающегося в любой среде и в любом возрасте, подчеркивается наделением различных людей одним и тем же именем, отличающимся лишь грамматическими формами (Вова, Вовка, Вовочка, Володя, Владимир Владимирович). Само имя собственное, избираемое писателем, влечет за собой шлейф ассоциаций (Вовочка — с одноименным героем многочисленных анекдотов, пародирующих сусальные истории о маленьком Володе Ульянове, садист Вова — с идиотом Вик. Ерофеева, "чекист" Владимир Владимирович — с Маяковским — певцом ОГПУ), воспринимается как нарицательное.

Модернизируются в рассказе, попадая в новый контекст, такие культурные знаки, как "бочка" и "тьень".

Отталкиваясь от символического образа бочки Свифта ("Сказка о бочке") и Войновича ("Антисоветский Советский Союз"), Яркевич интерпретирует его по-своему:

"... при социализме все люди в говне, никого не видно, а если кто выберется, то сразу облизывается со всех сторон, словно языческий символ какой. Помнишь казни в Багдаде? Везут хорошего человека по городу в бочке с говном, а только он высунется — воздухом подышать или солнышком полюбоваться, его сразу бьет палач плеткой по ушам. Человек в бочке — это мы все..." (с. 82).

Еще более радикальную метаморфозу претерпевает у Яркевича культурный знак "тьень", восходящий к Альберту Шамиссо, актуализированный в сознании читателя Евгением Шварцем. У Яркевича он становится олицетворением невидимой глазу борьбы человека с навязываемыми обществом страхами, комплексами, стереотипами поведения. Как это видно из названия рассказа, герой-подросток не позволяет себя изнасиловать (в прямом и переносном смысле слова) и, сколь ни анекдотичны предпринимаемые им меры самозащиты, — побеждает, изживая психологию жертвы, обреченной на заклятие. Опору юный автор-персонаж обретает в самом себе и столь любимой им литературе.

Антиэдиповские настроения, пронизывающие рассказ, распространяются на различные виды тоталитарности, включая тоталитарность языка. Яркевич совмещает элементы литературного, литературно-критического, пропагандистского, школьно-фольклорного, разговорно-просторечного, нецензурного дискурсов, ни один из которых не имеет характера господствующего, отстраняется от однозначности посредством юмора, иронии, пародирования. Язык-Эдип расчленяется, переконструируется, опрокидывается смехом.

Опасаясь впасть в велеречивость, о результатах победы над маньяком Яркевич пишет шутивно, нарочито нагромождая друг на друга однотипные обороты, тавтологические по своему значению: "Но все-таки, тем не менее, однако, несмотря ни на что, когда случилось то, что случилось..." (с. 96). Пародируя помпезность и заштампо-

427

ванность советских лозунгов, писатель сводит расхожие клише воедино, как и Попов, использует прием сгущения штампов: "Ура, привет и слава советскому народу!" (с. 67). Аналогичным образом он поступает, пародируя штампы антисоветской литературы, сочиняя, например, для книги такое название: "За что, как и почему, где и когда я не люблю Советскую власть" (с. 81). В пародийно-ироническом плане использует Яркевич расхожую политическую терминологию: "Никакого сексуального, образования не было. Полное самообразование. Узнавали все самостоятельно, делились с друзьями. Проводились конференции, устраивались доклады" (с. 71). Писатель разрушает устойчивые словосочетания, придавая им комедийный характер ("военная академия имени какого-то сатрапа", с. 86), сознательно допускает стилевые "ляпы" ("как же без евреев, не возражал младший хозяин, еще африканцы и лилипуты", с. 88), изобретает вызывающие смех окказионализмы ("сымпотентировать", "дебилообразование", "Академия дебилогиче-ских наук", с. 95) и каламбуры ("Розанова не дам почитать..." <...> "... на Розова поймал — не хочу я никакого вашего розового", с. 93). Нередко комедийным целям служит и нецензурная лексика.

Обращается Яркевич и к той категории шуток, которые принято называть циничными. Раскрывая своеобразие последних, Фрейд писал: "Открою вам, что тайну таких шуток составляет искусство так подать скрытую или отрицаемую истину, которая сама по себе звучала бы оскорбительно, чтобы она могла даже порадовать нас. Такие формальные приемы понуждают нас к смеху, ваше заранее заготовленное мнение оказывается обезоружено, а потому истина, которой вы в ином случае оказали бы отпор, украдкой проникает в вас" [432, с. 23].

Все у Яркевича тоньше, сложнее, целомудренней, нежели то обещает эпатирующее заглавие произведения. И он не переоценивает значения детской победы подростка — из других рассказов видно, что государство-маньяк все-таки взяло свое, наградив автора-персонажа комплексом кастрации в отношении к сексу.

Закомплексованность на почве секса", рождающая мучительно-комические состояния и положения, — предмет изображения Яркевича в рассказе "Красная роза любви".

Касаясь данной проблемы, Вик. Ерофеев отмечает ее отнюдь не частный и не исключительный характер: "Сексуальное воспитание,

В интервью с Серафимой Ролл Яркевич сказал: "Хотя тело является источником удовольствий, между

телом и человеком стоят все клише двадцатого века, вся его идеология, вся эта сегодняшняя достаточно дикая ситуация, когда противоречия между душой и телом стали уже неразрешимы. Для того, чтобы тело стало свободным и от него можно было бы получать какие-нибудь удовольствия, оно должно сначала освободиться от этих клише" [325, с. 199].

428

сексуальная свобода и прочее, и прочее, то есть набор каких-то элементарных, вещей, к которым пришла цивилизация, у нас принимает просто болезненные формы. В этом смысле мы настоящие варвары и еще долго будем удивлять всех" [145, с. 141].

В рассказе Яркевича царит комический абсурд, выявляющий степень неподготовленности молодого человека к нормальной половой жизни, отражающий его попытки удовлетворить либидо путем сублимации.

В произведение входит мотив "шизанутости", проявляющейся в "раздвоении" автора-персонажа, безуспешно пытающегося подавить половой инстинкт, начинающего воспринимать свое орудие любви как самостоятельное живое существо — обидчивое, капризное и ранимое, требующее внимания и ласки. Фаллосу приписываются чувства и поступки загнанного в подполье, не имеющего возможности реализоваться человека.

Герой Яркевича обращается к своему "второму "я" как интеллигент, и их отношения более всего напоминают отношения взрослого мужчины и ребенка, с которым он не умеет обращаться. Непонимание, конфликты, обиды, возникающие между ними, в опосредованном плане отражают неспособность автора-персонажа справиться с половой проблемой.

Персонажируя фаллос, изображаемый не без юмора, но славным, беззащитным и несчастным, Яркевич пошел на рискованный эксперимент. Риск оказался оправданным. Необычный персонаж вызывает симпатию и сочувствие, застревает в памяти.

Главное же заключается в том, что возникает образ "полного" (по Юнгу) человека, у которого бессознательное — равноправный партнер сознания.

Яркевич бросает вызов ханжескому игнорированию человеческого естества, предполагающему наличие неких бесполой людей. И в то же время он иронизирует над мучеником либидо и его анекдотическими попытками вытеснения желания. Иронизирует, однако, сочувственно: все в рассказе колеблется на грани смеха и жалости, абсурда и документа.

Как к спасительнице бросается герой к литературе, не раз выручавшей в жизни. В соотнесенности с его сексуальными переживаниями рассматриваются в рассказе прославленные произведения неофициальной русской прозы: "Верный Руслан" Георгия Владимова, "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" Владимира Войновича, "Ожог" Василия Аксенова, "Школа для дураков" Саши Соколова. Автор-персонаж как будто цитирует аннотации к этим книгам:

"Мрачная лагерная экзистенция показана глазами собаки, охраняющей одно из пенитенциарных учреждений, разбросанных повсюду в бескрайней Сибири" (о "Верном Руслане", с. 23);

"Остро и сочно нарисована автором абсурдность и неполноценность нашей жизни при Сталине" (о "Чонкине", с. 23);

"В экспрессивной и мужественной манере автором описана ложь и тоска нашей жизни при Брежневе" (об "Ожоге", с. 23);

"В любопытной поэтической форме потока сознания автор изображает место, где находится школа для не совсем полноценных детей, саму школу, а также учителей

429

и учащихся этой школы. В романе много кропотливой работы с языком, игры фраз и выражений, необычных поворотов сюжета..." (о "Школе для дураков", с. 24).

Цитирование, однако, носит пародийный характер, серьезные умозаключения разбавлены комическими нелепостями ("Расстрелы, голод, комары...", с. 23), стилистическими "ляпами" ("игры фраз и выражений", с. 24). В этом проступает не только насмешка над критикой, превращающей живую плоть текста в схему, но ощутимо и другое: неудовлетворенность самой литературой позднесоветской эпохи как асексуальной, эротичной, избегающей говорить о том, что так важно для каждого.

Яркевич, конечно, не считает, что литература должна заместить собой все на свете, но тем не менее указывает зону, еще не освоенную ею, требующую создания эротической лексики*.

Сексуальная оскотленность — вот что, по мысли писателя, роднит литературу неофициальную и официальную, с контекстами которых он вступает в игру. Заостряя это обстоятельство, и произведения, написанные в традициях критического реализма ("Верный Руслан" Владимова, "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" Войновича), и модернистские ("Ожог" Аксенова, "Школа для дураков" Соколова) Яркевич (устаами автора-персонажа), "прикалываясь", квалифицирует как явления социалистического реализма. Комедийное использование кода советской литературоведческой науки, многократный повтор штампов, нарочитые преувеличения призваны акцентировать не идеологическую разнополюсность, а эдипизированность (применительно к рассматриваемой сфере жизни) литератур, оценивавшихся как антагонистические:

"... "Верный Руслан", одно из самых ярких произведений социалистического реализма за последние сто пятьдесят лет" (с. 22);

"... роман Войновича "Иван Чонкин", одно из самых замечательных произведений социалистического реализма за последние сто лет" (с. 23);

"... роман Аксенова "Ожог", одно из самых сильных произведений социалистического реализма за последние семьдесят пять лет" (с. 23);

"... романом Саши Соколова "Школа для дураков", одним из самых интересных произведений социалистического реализма за последние пятьдесят лет" (с. 24).

Яркевич явно задирается, насмешливо полемизирует с предшественниками, шаржирует написанное ими.

И хотя литература, о которой идет речь, безусловно, не в состоянии заменить секс, она в какой-то степени объясняет причины

* "Отсутствие языка любви стало уже древней проблемой нашего Восточнославянского мира. Я не думаю, что все упирается в цензуру внутреннего мышления. Я только предполагаю, что ломоносовская система четырех типов стилей, хотя и сыграла самую главную роль в классическом понимании языка, теперь красива, как динозавр, однако таможенные препятствия между стилевыми потоками навязывают нашему мышлению совсем неприемлемые формы поведения, ограничивающие нашу свободу, — это раз; другое — фильтры языка, установленные двести лет назад, работают на ли цемерие и недооценку наших конфликтов", — пишет Алексей Парщиков [317, с. 68]:

430

закомплексованности автора-персонажа, в котором проступают и наивный, неразвитый Чонкин, и болезненно раздвоенный Нимфея, и даже "жертва воспитания" — Руслан. Не случайно сцена обретения реального сексуального опыта воссоздана в "Красной розе любви" посредством поэтики абсурда. И название произведения, навеянное строчкой Роберта Бернса, приобретает пародийное звучание, оттеняя пропасть, отделяющую героя от сладостных восторгов любовной страсти.

Выявлением "ахиллесовой пяты" неофициальной русской непостмодернистской литературы* Яркевич не ограничивается. Он стремится деканонизировать культ ее виднейших представителей и посредством этого развенчать культ писателя-мессии, которому (будто бы) открыта вся полнота истины. Избираются фигуры знаковые — Александр Солженицын и Булат Окуджава, воспринимавшиеся нон-конформистской интеллигенцией не только как писатели, но и как лидеры духовного сопротивления режиму.

В рассказах "Солженицын, или Голос из подполья" и "Окуджава, или Голос из бездны" осуществляется постмодернистская игра с сол-женицынским и окуджавским имиджами. Их примеряет на себя автор-персонаж. На первый взгляд он как будто восхищается всеобщими кумирами, хочет хотя бы мысленно побыть то Солженицыным, то Окуджавой, перемешивает, повествуя о них, реальные биографические факты и мифы. Так, например, характеристика Окуджавы незаметно переходит в чистую фантастику, имитирующую инфантильное стихийное кумиротворчество масс: "... Булата выдвинуло время, и он умный и красивый, и он ездит только на бронированной машине или в ракете летит, а скоро он вступит в Кремль на белом коне в окружении толпы друзей, поклонников и женщин" (с. 39). Автор-персонаж как бы перевоплощается в ребенка, выросшего на традиции создания "народных героев", цитирующего привычные мифотворческие формулы применительно и к неофициальному объекту обожания. Но сквозь восторженное славословие проступает насмешка писателя, которому претит неистребимая потребность людей в создании идолов, в предпочтении сказки, а не реальности. Аналогичный способ разрушения мифологизированного имиджа использован и в рассказе "Солженицын, или Голос из подполья", где также ощутима скрытая ирония по отношению к наивно-стереотипным представлениям о положении диссидента № 1 при тоталитаризме: "Вот если бы я был Солж, ко мне приходило бы много молодых писателей, еще румяных, со своими первыми произведениями. Да и вообще много бы людей приходило, и женщины, и мужчины, и каждому было бы что сказать мне, и мне было бы каждому что ответить. А потом они бы уходили,

Официальную писатель вообще не принимает всерьез.

431

открыленные. А вокруг бы цепью стояли агенты КГБ..." (с. 33). Конечно же, Солженицын вовсе не вел образ жизни литературного мэтра, а КГБ действовало не столь демонстративно. Недостаток информации, дает понять автор, компенсируется домысливанием неизвестного по моделям, почерпнутым из юношеской литературы и устного городского мифотворчества.

Но Яркевич не ограничивается разрушением только мифического компонента имиджей, с которыми играет. Он подвергает деконструкции имиджи целиком, ибо и Солженицын, и Окуджава олицетворяют для него тип писателя-борца, учителя жизни, который постмодернисту чужд. Чужд и в силу своей ангажированности, и потому, что постмодернист подозревает в нем потенциального "Эдипа", способного навязывать свою идеологию другим. Поскольку повествование в "Солженицыне..." и "Окуджаве..." осуществляет автор-персонаж, образ которого травестирован, то и фигуры, о которых он ведет речь, тоже оказываются травестированными, вызывают смех. Сакрализованное десакрализуется.

Свои симпатии Яркевич отдает писателю-постмодернисту, каковым и оказывается автор-персонаж. Используемые при его изображении самоирония, самоглумление, самопародирование — способ избежать идеализации, доктринерства, жесткой идеологической однозначности. Как и у Терца, Вен. Ерофеева, Бродского, Попова, у Яркевича задействован постмодернистский код "гения/юродивого" ("гения/клоуна").

В "Солженицыне..." и "Окуджаве..." автор-персонаж предстает как юродствующий человек "подполья", пользующийся языковой маской инфантильно-дефективного. Его простодушные откровения чередуются

с дурацкими, заведомо неосуществимыми мечтаниями, дебильными рассуждениями о жизни и литературе. Он поминутно "подставляется", выглядит как духовный недоросль. Однако сквозь маску просвечивает и иное: обида, горечь, отчаяние очень ранимого, закомплексованного человека, творческие поиски которого не встречают понимания: "Про Булата все говорят, что он в контексте современной русской культуры. Я тоже в контексте, но мой контекст меня скоро раздавит..." (с. 39).

В глубинном своем значении открывается в "диалогии" смысл выражения "бедный онанист", как аттестует себя автор-персонаж по аналогии с "бедной Лизой" Карамзина, "бедными людьми" Достоевского и Г. Иванова, "бедным Авросимовым" Окуджавы. Во всех этих случаях эпитет "бедный" синонимичен понятию "несчастный", но у Яр-кевича он приобретает еще и насмешливый оттенок, так как сочетается со словом, традиционно обозначавшим известную сексуальную аномалию. Из контекста рассказов, однако, ясно, что у Яркевича понятие "онанист" — не более чем троп. Юродствующий автор-персонаж использует данное понятие как метафору, указывающую на его склонность к растравливанию душевных ран, самоедству. В более

432

широком значении "онанист" — синоним писателя вообще, что вытекает из фрейдистских представлений о творчестве как форме сублимации. Наконец, следует вспомнить, что у Делеза и Гваттари "холостяк-онанист" противопоставляется невротизированным эдипизации-ей людям — покорным субъектам социального подавления — и оказывается неэдипизированным, свободным человеком.

Отверженность, ощущение гробовой крышки над головой и побуждают автора-персонажа, не унижаясь до исповеди всерьез, паясничать, ерничать, изгаляться.

Преднамеренно шокирующая, имеющая характер вызова непристойность словоизлияний героя подчеркнута эпиграфом к одному из произведений "диалогии": "... подпрыгивая и попукивая" (Ф. Рабле). Тем самым Яркевич напоминает о традиции грубо комического освещения явлений действительности при активном использовании обозначений из сферы физиологии. И без употребления бранной и нецензурной лексики, посредством которой автор-персонаж обозначает свое положение в обществе, созданный писателем образ человека "подполья", бунтующего против "Эдипа" в литературе, был бы, думается, менее убедителен. Лексическое "хулиганство" — также средство обратить на себя внимание. Герой дразнит регламентаторов литературных норм, показывая им нечто вроде голы задницы.

Антиэдиповская направленность произведений Яркевича способствует раскрепощению русской литературы, впитывающей концепции постфрейдизма/поагструктурализма, постигающей реального человека.

Сфера сознания и бессознательного в произведениях Виктора Пелевина

Пелевин Виктор Олегович (р. 1962) — прозаик. Окончил МЭИ, учился в аспирантуре МЭИ и Литинституте. Работал инженером и журналистом. С конца 80-х гг. начал печатать рассказы. На протяжении 90-х гг. издал книги прозы «Синий фонарь» (1991), «Омон Ра» (1992), «Бубен верхнего мира» (1996), «Бубен нижнего мира» (1996), «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation «П» (1999), которые получили широкую популярность. Наибольшее пристрастие Пелевин испытывает к фантастическому реализму и постмодернизму.

Произведения писателя переведены на английский, французский, немецкий, норвежский, голландский, японский, корейский языки.

Виктора Пелевина по преимуществу интересуют процессы, совершающиеся в сфере сознания и коллективного бессознательного, индивидуальной психике, их воздействие на ход истории, социальное поведение людей. Отсюда — внимание к феномену идеологии, рекламы, возможностям компьютерных технологий, психоделике, исследованию современного состояния русского национального архетипа.

В повести «Омон Ра», используя приемы соц-арта, Пелевин раскрывает роль идеологии в управлении человеческим сознанием. Посредством пародийной игры с текстами официальной культуры* он осуществляет деконструкцию коммунистического метанарратива.

Пелевин создает постмодернистскую версию популярного в советской литературе «романа воспитания». Воспроизводя типичные для него идеологемы, характеры, сюжетные положения (представленные в виде симулякров), писатель трактует их в травестийном, абсурдистско-комедийном ключе. Коммунистическая идеология оказывается фактором не улучшающим, а калечащим человека: деформирующим его сознание, навязывающим комплекс жертвы, для которой собственная жизнь не имеет ценности. Писатель прибегает к буквальной реализации «обоймы» метафор, составлявших сердцевину коммунистического метанарратива: «школа мужества», «жизнь-подвиг», «настоящий человек» и др., подвергая их снижающе-пародийному перекодированию, помещая в кафкианский контекст. Так, обещание замполита летного училища имени Маресьева сделать из курсантов «настоящих людей» получает воплощение в ампутации ног молодых ребят нового пополнения, которых затем учат передвигаться на протезах. «Настоящие люди» в рассматриваемой системе координат — изувеченные люди. Их сознание намертво заблокировано

* Это работы В. И. Ленина, «Старуха Изергиль» М. Горького, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Туманность Андромеды» И. Ефремова, материалы печати.

434

идеологическими муляжами, подменяющими собой реальность. Не случайно Б. Пастернак уподоблял советские взгляды костылям, без которых отученные самостоятельно думать калеки не в состоянии ходить. Под «советскостью» же он понимал нежелание взглянуть на жизнь как она есть. У Пелевина государственная пропаганда играет роль декораций, заслоняющих собой действительность, создающих ее ложный образ. Из повести видно, что дело коммунизма живет и побеждает лишь в сознании его приверженцев. Впитанное с

младых ногтей воспринимается уже механически, как неоспоримая истина, особенно если «заверено» именем Ленина. Пелевин использует прием комической абсурдизации ленинских высказываний, которые разбавляет разноконтекстуальными пропагандистскими штампами, и показывает, что бессмысленности воспроизведенной абракадабры никто не замечает.

Комическими фигурами оказываются в произведении и партийцы-воспитатели «настоящих людей» — Урчагин и Бурчагин, представленные в виде травестированных двойников Корчагина. Их слепота и парализованность у Пелевина — такая же буквально реализованная метафора, как безноготь курсантов, — зримое воплощение идеологической зашоренности, ничем не пробиваемого догматизма. Пелевинские персонажи напоминают гротескных «слепых» Брейгеля, не ведающих, куда идут, убогих и нелепо-смешных одновременно. Их безграничный оптимизм, как и у «танцоров» Брейгеля, — идиотического свойства. В сущности, перед нами два придурка, назначенные в поводыри.

Писатель развенчивает культ жертвенности, утверждавшийся представителями социалистического реализма и рассматривавшийся как высшее выражение жизни-подвига. Если в древности жертвоприношения приносились богам или духам, то с ходом времени место последних заняли идеалы и принципы. XX век характеризуется диктатурой мировых идей, подчиняющих себе сознание людей и признающих более ценными, чем человеческая жизнь. Жертвенный идеализм, формирующий психологию «смертников», становится в повести объектом травестирования. Подготовка экипажа Омона Кривомазова к «подвижку»-самоубийству больше напоминает детскую игру в космонавтов в кабине дощатой ракеты во дворе. «Смертники», однако, играют в нее совершенно серьезно, и играют под руководством «слепых» паралитиков и «безногих» инвалидов. «Протезом» в этом случае становится весь человек, используемый вместо автоматического устройства. Выполнение задания должно завершиться выстрелом в висок, дабы скрыть цену «научного» эксперимента. Абсурдизм воспроизводимой ситуации неотделим от пародирования коммунистического метанарратива, посредством которого происходящее оправдывается, и, следовательно, — от комедийной подоплеку.

Советская система предстает в повести как идеологическая фабрика по производству социальных мифов и людей с изувеченным сознанием.

Пелевин воссоздает, однако, и вариант прозрения «жертвы», обнаруживающей себя среди полусгнивших идеологических декораций. Не по

435

собственной воле, а в силу обстоятельств «смертник» Омон Кривомазов остается в живых. Пелена, замутнявшая его сознание, рассеивается. Из мира фикций он бежит в мир реальности, который по-настоящему еще предстоит познать.

Деконструкция текста советской культуры, осуществляемая писателем, способствует рассеиванию идеологического дурмана, раскрепощению умов.

Сферой сознания Пелевин не ограничивается. Немаловажное значение он придает рассмотрению воздействия идеологии на коллективное бессознательное. Этой проблеме посвящен роман «Чапаев и Пустота».

В романе Пелевина находят преломление концепции постгуманизма, «конца времени», «конца истории», плюрализма/монизма, а «отправной пункт» совершающихся в мире-тексте* метаморфоз — психиатрическая лечебница. Главные персонажи произведения — симулякры, деконструированные цитации, аппроприированные из романа Дмитрия Фурманова «Чапаев», его киноверсии, популярных анекдотов и подвергаемые децен-трированию и гибридации по принципу контраста: обаятельный, но простоватый, малограмотный народный герой-рубака Чапаев гибридируется с утонченным рефлексивным интеллигентом-декадентом, в котором просвечивает Александр Вертинский, а ординарец Чапаева Петька, инфантильный энтузиаст революции, — с трифоновско-маканинским депрессивным, закомплексованным героем (точнее — гибридируются названные культурные коды). Поскольку все описанное в произведении происходит в сознании Петра Пустоты/симулякра, а он представлен персонажем, страдающим шизофренией (раздвоением и дальнейшим дроблением личности), то замысел Пелевина может быть дешифрован как попытка выявления особенностей трансформации (к концу XX в.) национального архетипа, осуществляемая посредством шизоанализа и сопутствующего ему «рассеивания» субъекта. Это предположение подтверждает использование ризоморфного образа «прошло-настояще-будущего», а не конкретно-исторического времени, остранение воссоздаваемых событий вплоть до их шизоизации, преодоление личностно-индивидуального путем размножения «я». В результате обнажается до-личное, всеобщее, принадлежащее сфере коллективного бессознательного.

Данная сфера получает обозначение «Внутренняя Монголия» по аналогии с населенной монголами частью Китая, обладающей автономией. Китай же в данном контексте аналогичен сознанию.

* В романе в перекодированном виде цитируются Борхес, Рамачарака, Достоевский, Пушкин, Шекспир, В. Соловьев, Чернышевский, Бальмонт, Набоков, Вик. Ерофеев, Блок, М. Булгаков, Фурманов, Шолохов, Л. Толстой, Шопенгауэр, Кант, Фрейд, Юнг, Маяковский, Ницше, Библия, Тютчев, Солженицын, Майринк, Гребенщиков, революционные песни, творения современной массовой культуры, буддистские, даосистские тексты.

436

Пелевин уподобляет человека поезду со множеством прицепных запломбированных вагонов, содержимое которых, быть может, взрывоопасно, пишет: «Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся ему в наследство вагонов»*, то есть «черных ящиков» бессознательного. И так было и будет всегда — ход истории неотделим от тех или иных

воздействий коллективной психики, в определенных случаях начинающих доминировать над сознательными устремлениями людей, подчиняющих их себе. Но всеобщее в коллективном бессознательном имеет национальный отпечаток. Разные стороны русского национального архетипа и олицетворяют пелевинские гибридно-цитатные персонажи: Чапаев — идеализм, оборачивающейся «волей к смерти», Вертинский — фатализм, также неотделимый от танатоидального влечения, Петька — идеализм/утопизм, стимулирующий добровольное обречение на смерть, Петр Пустота — страх перед жизнью и связанное с ним колебание между «волей к жизни» и «волей к смерти». Пелевин фиксирует сильнейшим образом развитый танатоидальный комплекс как одно из самых характерных качеств русского национального архетипа. Обратная его (комплекса) сторона чаще всего — идеализм, то трансцендентальный, то идеологический: ради идеала не жаль пожертвовать жизнью (не только своей, но и чужой). Такие самоубийственные «наклонности» национального архетипа не раз в истории провоцировали опасные ситуации и в крайнем своем выражении способны привести к самоистреблению нации. Пелевин прослеживает, при каких условиях это происходит, сквозь призму шизоанализа рассматривает революцию и гражданскую войну 1917—1920 гг. Соответствующие главы романа представляют собой палимпсест: «Чапаев» Фурманова «переписывается заново», в постфилософском ключе. Фурмановский текст, таким образом, признается одним из надежных источников информации, необходимой для выявления либидо исторического процесса характеризуемой эпохи. Коммунистический метанарратив, который нашел преломление в романе Фурманова, рассматривается как активатор деструктивно-танатоидальных импульсов коллективного бессознательного, приводящий в состояние дикой хаосизации негативный потенциал национального архетипа. Отсюда — невыносимая жестокость, упоение смертью, гибель миллионов, расцениваемые как оправданные, полезные для общества. Не случайно гражданская война показана в романе как материализовавшийся кошмар, ничем не отличающийся от кошмаров, одолеваящих людей, страдающих психическим расстройством. Налицо дезориентация, ослабление инстинкта самосохранения, торжество Танатоса над Эросом. Поэтому Валгалла у Пелевина располагается рядом с чапаевским станом.

«Новый человек», прославляемый советской литературой, оказывается не улучшенным, а ухудшенным человеком: его разум ослеплен вышед-

* Пелевин В. Чапаев и Пустота // Знамя. 1996. № 4, с. 75. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

437

шим из-под контроля хаосом коллективного бессознательного, пребывающего в состоянии своеобразного бешенства. Вот почему коммунистическая идеология десакрализируется, созданные на ее основе социальные мифы демифологизируются. Но точно так же десакрализируется и белогвардейская идеология и возникшие на ее основе мифы. Осуществляется примирение непримиримого: у Пелевина в ресторане за соседними столиками сидят красные и белые в военной форме, миролюбиво кейфуя, а не убивая друг друга, — до тех пор, пока о себе не заявит идейный фанатизм.

Пелевин обнажает изнанку «безобразных химер, созданных... коллективно помутненным разумом» (№ 5, с. 96), показывает, сколь разрушительны аффекты, провоцируемые содержаниями коллективного бессознательного. И в мирное время, как явствует из романа, танатоидальный потенциал постоянно подпитывается господствующим в обществе мета-нарративом.

Пелевин выходит за рамки национального, вскрывает замороженность иррациональным влечением к смерти как важнейший показатель состояния коллективного бессознательного современного человечества в целом (сцена с японцами).

Выявляется, однако, что раздвоение Петра Пустоты символизирует еще и известное ослабление «воли к смерти» в русском народе, усиление в нем «воли к жизни», укрепившейся в годы без массового террора. Пелевинского персонажа какая-то неведомая сила бросает в эпоху гражданской войны, но неизменно возвращает в неблагоприятную, но мирную современность. От добровольного хакири Петр Пустота отказывается. Писатель как бы подводит нас к мысли: важно не допустить нарушения хрупкого равновесия в пользу Танатоса.

Пелевин подвергает критическому пересмотру религиозно-философские учения, отрицающие ценность земной жизни, в качестве высшей цели предлагающие слияние с «ничто». Их представляют индуизм, буддизм, ламаизм, в которых данная тенденция нашла наиболее полное выражение. Индуистской концепции «вечного возвращения» противопоставляется идея «Вечного невозвращения» — окончательности смерти. Наличие Трансцендентального Означаемого отрицается, заменяется понятием «пустоты». Вместе с Трансцендентальным Означаемым упраздняется «идеологический референт», способный привести коллективное бессознательное в состояние «бешенства», «безумия». Утверждается представление о множественности истины.

Массовому сознанию трудно отказаться от однозначности того или иного типа (буддизм, христианство, марксизм и т. д.). Крушение монизма, утрата привычных ориентиров воспринимается как некий «конец света», что подтверждают приводимые в романе стихи: «Но в нас горит еще желанье, к нему доходят поезда, и мчится бабочка сознания из ниоткуда в никуда» (№ 5, с. 85). Пелевин и сочувствует современному человеку, понимая, сколь болезненным может оказаться изживание тоталитаризма

438

мышления и накопленных комплексов, и в то же время художественно обосновывает необходимость внутренней перестройки каждого с учетом представлений постфилософии — иначе «Вечное невозвращение» станет судьбой всей Земли, которая, подобно Чапаеву, обретет нирвану-ничто.

Появление информационного общества с его «интеллектуальными» компьютерными технологиями,

способными создавать виртуальную реальность, приводит к распространению новых средств манипулирования массовым сознанием, воздействия на коллективное бессознательное, адекватных воздействию наркотиков-галлюциногенов. Опасность превращения людей в управляемых роботов посредством внедрения в их психику так называемых чистых знаков без явного означаемого вскрыта в романе Пелевина «GENERATION «П».

Generation «П» Пелевина — это поколение выбравших «Пепси», жизненные ориентиры и идеалы которого сформировала телереклама.

Сплетая документальное и фантастическое, писатель выявляет роль телеимперии в создании симулякров-подделок, отменяющих реальность, и апофатической антропологии, отменяющей человека.

Бодрийар показал, что с середины XX в. на смену морально-политическим идеологиям прошлого приходит новая, замаскированная форма сохранения обществом своего принудительного строя, предохраняющая его от уничтожения, — тиражирование рекламных изделий и операций. Действие рекламы построено на актуализации архетипа матери, заботящейся о своем ребенке, угадывающей его желания, функции которой имитирует реклама, и оказывается тесно связанным «с архаическим ритуалом дара и подарка, а также и с ситуацией ребенка, пассивно получающего родительские благодеяния» (59, с. 142). Цель рекламы как мира чистой коннотации — незаметно внушить представление, что репрезентируемое ею общество поставлено «на службу идее счастья» (59, с. 140) и щедро одаривает каждого средствами для самоосуществления. При этом «социальная действительность раздваивается на реальную инстанцию и ее образ, который ее скрадывает, делает неразличимой и оставляет место лишь для схемы растворения личности в заботливо-материнской среде» (59, с. 145). Через посредство рекламы «потребитель ин-териоризирует социальную инстанцию и ее нормы в самом жесте потребления» (59, с. 146).

Потребление, разъясняет Бодрийар, — «это виртуальная целостность всех вещей и сообщений, составляющих отныне более или менее связанный дискурс», «деятельность систематического манипулирования знаками» (58, с. 164—165), в которые превращаются вещи. Тип используемых знаков — симулякры-подделки, отсылающие к несуществующей стерильной реальности. Потребляется «идея отношения через серию вещей, которая ее проявляет» (59, с. 165).

439

Содержание романа Пелевина тесно связано с наблюдениями французского социолога и в некоторых отношениях их развивает. Но в «GENERATION «П» речь идет не о Западе, а о России: масштабном процессе смены знаковой системы, регулирующей жизнь общества, переходе от чисто идеологического дискурса к дискурсу рекламы, которая «берет на себя моральную ответственность за все общество в целом», «с помощью произвольного, но систематического знака возбуждает чувства, мобилизует сознание людей» (59, с. 151), внедряет новую модель существования, взяв за основу американский образец. Накопления культуры, технические достижения, труд, интеллект и талант используются для утверждения главной ценности массовой цивилизации — потребления, обеспечивающего стабильный круговорот товаров и денег.

Большое место в романе занимает цитирование сценариев и слонгов рекламных клипов. Как правило, они основываются на классических образцах, исторических легендах, национальных мифологемах. Тем самым предметы потребления (стиральный порошок «Ариэль», одеколон от Хуго Босс, сигареты «Парламент» и т. п.) возводятся в ранг высших ценностей. Духовные же ценности начинают выполнять подсобную функцию, снижаются, опшляются, девальвируются. Вот сюжет клипа для рекламы автомобиля с использованием библейского дискурса, приводимый в произведении:

«...длинный белый лимузин на фоне храма Христа Спасителя. Его задняя дверца открыта, и из нее бьет свет. Из света высовывается сандалия, почти касающаяся асфальта, и рука, лежащая на ручке двери. Лица не видим. Только свет, машина, рука и нога. Слоган:

«ХРИСТОС СПАСИТЕЛЬ

СОЛИДНЫЙ ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД». *

* Неизвестно, у всякого ли телезрителя этот претенциозный кич вызовет смех. На кого-то ведь творцы рекламы рассчитывают. Более того, показывает Пелевин, они целенаправленно и методично создают свою аудиторию, подвергая мощной психической атаке сознание, эксплуатируя механизм коллективного бессознательного. Самым характерным психическим феноменом конца второго тысячелетия писатель считает появление виртуального субъекта, «который на время телепередачи существует вместо человека, входит в его сознание как рука в резиновую перчатку» (с. 104). Совершающее в ходе этого психического процесса уместно, по мысли Пелевина, «назвать опытом коллективного небытия, поскольку виртуальный субъект, замещающий собственное сознание зрителя, не существует абсолютно — он всего лишь эффект, возникающий в результате коллективных усилий монтажеров, операторов и режиссера. С другой стороны, для человека, смотрящего телевизор, ничего реальнее этого виртуального субъекта нет» (с. 105). Самоидентификация такого субъекта «возможна только через составление списка потребляемых продуктов»

* Пелевин В. GENERATION «П». - М.: Вагриус, 1999. С. 159. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

440

(с. 113), товаров, их всевозможных комбинаций. По существу, это протез желания identify как результат устойчивого и постоянного вытеснения личности. Речь идет о диссоциации личности, отождествляющей себя с фальшивым ego, «состоянии инфляции» (К. Г. Юнг).

Виртуальный субъект получает в романе кодовое обозначение Homo Zapiens, что дословно можно перевести как Человек Переключаемый. Автор в комедийных целях обыгрывает созвучие данного обозначения с дефиницией Homo Sapiens, заменяя второе слово производным от понятия zapping* в

значении насильственный zapping. «...Принудительный зап-пинг, при котором телевизор превращается в пульт дистанционного управления телезрителем, является не просто одним из методов организации видеоряда, а основной телевещания, главным способом воздействия рекламно-информационного поля на сознание» (с. 106), — утверждает автор романа. Пелевин анализирует конкретные виды и методы воздействия на identity, побуждающие его поглощать и выделять деньги, способствующие закреплению орально-анального денежного рефлекса. Человек превращается в клетку потребляющей массы. Своеобразной «нервной системой» возникающего симбиоза и является телевидение. «Эта нервная система рассылает по его виртуальному организму нервные воздействия, управляющие деятельностью клеток-монад» (с. 108).

Сверхзадача любой телерекламы — создание образа счастья, впечатления, что приобретение тех или иных товаров и принесет его человеку. «Поэтому человек идет в магазин не за вещами, а за этим счастьем, а его там не продают» (с. 164). Рекламное счастье существует лишь в клипах. На самом деле они предлагают суррогат счастья, основанный на подмене представления о полноценном существовании, открытом всей полноте проявлений жизни, лишь потребительским его вариантом. Мир симулякров-подделок теснит реальность, закрывает ее от человека, плодит теленаркоманов.

Не случайно у двух различных персонажей на уровне бессознательного возникает образ спящей Девушки в белых одеждах (России), которой хочет овладеть Дьявол, обсыпавший свой член кокаином. К таковому члену Дьявола приравниваются современные масс-медиа, и прежде всего — телевидение.

Развенчивая эфирности, вскрывая метаморфозу, совершающуюся с человеческим «я» в компьютерную эпоху, Пелевин выступает, в защиту самостождественного человека, противостоит суррогатам, обесценивающим жизнь, порабащившим нацию.

* «Быстрое переключение телевизора с одной программы на другую, к которому прибегают, чтобы не смотреть рекламу...» (с. 106).

Культурфилософская и психоаналитическая проблематика в книге Дмитрия Галковского "Бесконечный тупик"

Галковский Дмитрий Евгеньевич (р. 1960) — философ, писатель, публицист. Окончил философский факультет МГУ. Автор книги "Бесконечный тупик" (1988), пьесы "Каша из топора" (1991-1997) и статей, опубликованных в периодике в 90-е гг. С 1996 г. издает журнал "Разбитый компас". Представитель третьего поколения русских постмодернистов.

Самая значительная фигура среди постмодернистов нового поколения — Дмитрий Галковский, автор книги "Бесконечный тупик" *(1988).

У книги Галковского и несчастливая, и счастливая литературная судьба. Несчастливая потому, что в полном объеме (70 п. л.) автору удалось ее издать только через девять лет после завершения. В машинописном виде и ксерокопиях текст книги ходил по рукам. Отдельные части "Бесконечного тупика" публиковались в различных периодических изданиях, не давая адекватного представления о написанном. Счастливая же потому, что книга оказалась замеченной, вызвала огромный интерес, принесла автору известность.

К постмодернизму Галковский пришел не сознательно, а даже не подозревая об этом**, — благодаря тому типу личности, которым обладает ("у меня ТИП ЛИЧНОСТИ философа" [80, с. 314]), а еще точнее — благодаря типу мышления: нелинейного, структурно-совместимого, который ему присущ***. Он самостоятельно открывает

* "Моя книга на самом деле называется "Примечания к "Бесконечному тупику" и состоит из 949 "примечаний" к небольшому первоначальному тексту. <...> Каждое из 949 "примечаний" книги представляет собой достаточное законченное размышление по тому или иному поводу. Размер "примечаний" колеблется от афоризма до небольшой статьи. Вместе с тем "Бесконечный тупик" является все же не сборником, а цельным произведением с определенным сюжетом и смысловой последовательностью" (Галковский Д. Бесконечный тупик. — М.: Самиздат, 1997, [предисловие]). Далее цитируется это издание.

** "Сейчас говорят о постмодернизме. Никакого постмодернизма. Я не понимаю этого слова" [82, с. 324].

*** Метафорическая характеристика такого типа мышления дается в "Исходном тексте" романа "Бесконечный тупик": "Образно говоря, структура статьи похожа на голландский сыр, нарезанный тонкими ломтиками. Каждый слой-ломтик содержит несколько ключевых фраз-символов. Через дыры их символизации, то есть сознания, дешифровки, можно перескочить или вывалиться на другой уровень, другой ломтик" (Континент, 1994, № 81, с. 300).

442

ряд положений, составляющих сердцевину постструктуралистской/пост-одернистской теории, создает так называемый нехудожественный роман. И если ранее высказывалось суждение о большой степени "отсебятины", привнесенной в постмодернизм русскими авторами, то в случае с Галковским мы вообще вправе говорить об "изобретении" постмодернизма в одиночку*.

Не пользуясь постструктуралистской терминологией, "своими словами" Галковский развивает тезис "сознание как текст": "Я говорю только о себе. Даже в отце — я сам. О мире сужу по "я" философов и писателей; об их "я" — по тем людям, которых знал (а знал-то я реально, пожалуй, только одного отца); о них, в свою очередь, по своей биографии; и наконец о себе — как о "я", которое и является миром, по книгам, написанным этими же самыми философами и писателями. Это бесконечный тупик" (с. 652).

Текст книги — безграничное пространство цитации. Значительную часть объема здесь занимают цитаты в собственном смысле слова: дословные извлечения из литературных произведений, исторических, религиозно-философских, культурфилософских, психоаналитических работ. Цитируются Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов, Киреевский, Соловьев, Розанов, Бердяев, С. Булгаков, Флоренский, Шестов, Ницше, Шпенглер, Фрейд, Юнг и многие, многие другие.

"Я мыслю цитатами. Это страшно. Но еще страшнее, что эти цитаты не имеют самостоятельного

содержания. Я говорю только о себе. Не о России, не о Розанове, а только о себе. Я трансформирую в реальность свой внутренний опыт при помощи косвенных цитат. Каждая цитата — зеркальце, отбрасывающее на меня солнечный зайчик. В результате сквозь словесный туман проступают смутные контуры моего сознания", — говорится в "Исходном тексте" (Континент, 1994, № 81, с. 298). Галковский дает сгусток мыслей цитируемого лица, экстракт чьего-то стиля, и в то же время цитаты у него "просвечивают, и сквозь их хитиновый панцирь виден внутренний мир, чего в обычных условиях не бывает" (Континент, 1994, № 81, с. 299).

В примечании № 19 "Бесконечного тупика" говорится о таком возможном варианте развития русской культуры, как создание произведений, смонтированных из одних цитат, по типу "ковров" цитат эпохи эллинизма.

Но и в тех случаях, когда напрямую не цитирует, Галковский рассматривает жизнь сквозь призму литературы, и не потому, что этого **хочет**, а потому, что **знает**: то, что он наблюдает в реальной действительности, "уже происходило" — то в "Смерти Ивана Ильича" Л. Толстого, то в "Записках из подполья" и "Бесах" Достоевского, то в "Душечке" Чехова, то в "Истории болезни" Зоценко... Таким обра-

* С андерграундом, где мог бы почерпнуть представление о постмодернизме, Галковский связан не был.

443

зом, Галковский как бы подтверждает справедливость слов Барта: "Жизнь лишь подражает книге" [13, с. 389].

"Пристальное чтение" позволяет Галковскому замечать многое, не замечавшееся другими. Например, он выявляет не только новаторское, но и "тавтологическое" в творчестве Достоевского (что является частным случаем "тавтологичности" культуры вообще): "Кроме всего прочего, доступного и иностранному читателю, возникает особое чувство удивительной гармоничности и полного растворения в авторских мыслях. Самые сокровеннейшие фантазии, самые изощренные страсти во всем их спектре, от возвышенных до низменных, все это удивительно точь-в-точь соответствует индивидуальным изгибам русского "я". Повторяю, это странное, ни с чем не сравнимое чувство полного соответствия, делающее Достоевского совершенно особым, интимно русским писателем. И это, этот фон, в нем главное. «Остальное все "было"». У Бальзака, Диккенса, Шиллера, Гете, Шекспира, Сервантеса, наконец Тургенева, Толстого и других. Но вот этого русского "мясца", русского "духа" — не "Духа" Гегеля, а духа, который баба-яга у себя в избушке почуяла, — ни у кого до него не было. Только, может быть, у Гоголя чуть-чуть угадывается" (с. 19). "Остальное все "было" Галковского эквивалентно "определенным типам уже виденного, уже читанного" Барта, т. е. понятию литературных кодов, и свидетельствует о большой степени приближенности к постструктурализму/постмодернизму в понимании специфики культуры.

По-своему, парадоксально, часто вразрез с общепринятым Галковский комментирует цитируемое, причем комментирование перерастает в культурфилософские размышления, захватывающие широкий круг проблем.

Как объясняет автор "Бесконечного тупика", создавая книгу, он преследовал цели не литературные, а интеллектуально-философские. Но, чтобы "осуществить на родном языке, в общем, глубоко НЕРУССКИЙ дар философского мышления" [313], из-за недостаточной разработанности языка русской философии решил использовать русский литературный язык, исключительно богатый, гибкий, многозначный. "Мои действия, — сказал Галковский в одном из интервью, — это действия философа в стране с низким развитием интеллектуальной культуры, но с гипертрофированным развитием, скажем так, "средств передачи эмоций". Я для себя делаю умозаключения, но доношу их до читательской аудитории на другом языке — на языке русской литературы" [80, с. 321].

Осуществляя свое намерение, Галковский вышел за границы как философии, так и литературы в некое пограничное пространство философии-литературы, где языки философии и литературы (а также сопутствующие последней языки эссеистики, публицистики, дневниковых записей) представлены как равноправные. В этом он словно следует призыву теоретиков постструктурализма к пересечению границ, к

444

сближению науки с литературой, отмечавших также, что и литература, спасаясь от заштампованности, все время как бы уходит от самой себя и все новое в ней создается на границах. "Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ специфика; оно задевает и самые эти границы", — указывает Михаил Бахтин [43, с. 476].

"Бесконечный тупик" мы вправе рассматривать как явление пара-литературы.

Галковский дает собственный вариант созданной Борхесом литературной формы в виде примечаний к несуществующему тексту. Но форму, которую Борхес использовал в произведениях малого жанра, автор "Бесконечного тупика" распространил на книгу в полторы тысячи страниц, соединяя в одном тексте энциклопедический по богатству и разнообразию материал, "рассредоточенный" у Борхеса во множестве рассказов и эссе. Уже в этом проявляются такие специфически русские качества, как чрезмерность (превышение меры во всем), избыточность (нерасчетливая, бескорыстная трата сил, энергии), гигантизм (пристрастие к поражающему своими масштабами).

Интерпретация Андрея Василевского*

"Бесконечный тупик" — книга примечаний к несуществующему тексту. Этот воображаемый текст и называется "Бесконечный тупик".

За ним идут примечания.

Потом идут примечания к этим примечаниям.

Потом идут примечания к примечаниям к этим примечаниям.

И так далее.

В конце приложены вымышленные рецензии на "Бесконечный тупик", стилизованные под манеру невымышленных и узнаваемых авторов.

Примечания образуют несколько переплетающихся сюжетных линий. У автора есть их **схема**, карта книги.

Книгу надо читать целиком. Тут все связано со всем. Любая цитата из книги заведомо недостоверна. Любая мысль, изъятая со страниц книги, становится неизвестно кому принадлежащей и неизвестно чье мнение выражающей. Любой фрагмент, любая выборка сомнительны.

В этой книге каждый при желании найдет свое. И каждый будет оскорблен, удивлен, раздосадован. Книга откровенно провокативна, эпатажна, искренна, серьезна. На всякий тезис в ней можно найти антитезис.

* См.: [Василевский А. Предисловие к кн. Д. Галковского "Бесконечный тупик"] // Нов. мир. 1992. № 9.

445

В книге есть сквозные герои: Одинокое (alter ego писателя), его отец, Соловьев, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов, Розанов (выступающий как еще одно alter ego автора). Но:

«"Обознатушки-перепятушки". Я говорю только о себе <...>» В книге Галковского есть великолепные взлеты и догадки, есть и "графомания". Но — захватывающая.

Галковский вносит в интерпретацию Андрея Василевского известные коррективы: "Говорят, что "Бесконечный тупик" — это примечания к несуществующему тексту. <...> Почему же не существующему — очень даже существующему. Моя книга состоит из 3-х частей: небольшого введения ("Закругленный мир"), основной части ("Бесконечный тупик") и третьей части — "Примечаний". Просто примечания настолько подробны, что на их фоне основной текст почти не нужен, и я его вынес за рамки произведения. Но он есть. Если тут и филологическая игра, то игра на реальной основе, игра, обусловленная логикой жизни" [313].

Авторское описание первоначального вида книги дает возможность установить еще один источник, от которого отталкивался Галковский, формируя структуру "Бесконечного тупика". Это "Бледный огонь" Набокова, у которого комментирующая часть текста (псевдокомментарии Чарльза Кинбота) многократно превышает комментируемую (поэму Джона Шейда), причем каждый фрагмент комментария пронумерован. У Галковского, однако, изъята комментируемая часть, благодаря чему книга обретает ореол загадочности, интригует вдвойне. Можно сказать, что "Бесконечный тупик" — книга примечаний к существующему для автора и не существующему для читателей тексту*, "сложно организованное произведение со своим сюжетом, продуманной схемой филологических течений и противотечений" [313].

В развертывании примечаний задействован механизм "цепной реакции", ибо первое же из примечаний в свою очередь порождает примечание, потом идет примечание к этому примечанию и т. д. и т. д. Многие примечания напоминают дневниковые записи, причем объектом фиксации и осмысления становятся в них не только личное, но и всеобщее (вернее, личное включает в себя и всеобщее). И в этом ощущается ориентация на "Дневник писателя" Достоевского, который тоже можно считать одним из источников "Бесконечного тупика", но в еще большей степени — на "Опавшие листья" и "Уединенное" Розанова. Можно сказать, что Галков-

* В отдельном виде "Исходный текст" "Бесконечного тупика" напечатан в 1994 г. в журнале "Континент" (№ 81), но в роман, изданный в 1997 г., он не включен.

446

ский сохранил приверженность розановскому принципу фрагментарности*, но преобразовал его в духе постмодернизма.

Вадим Кожин уподобил "Бесконечный тупик" могучему дереву, у которого 54 ветви с большим или меньшим количеством листьев-примечаний.

Интерпретация Вадима Кожина**

Книга Галковского проникнута поразительной свободой, подчас поистине головокружительным бесстрашием мысли. Мировосприятие автора складывалось в то время, когда высшую вольность мысли еще необходимо было завоевывать в предельном, отчаянном сопротивлении всей идеологической и даже бытовой атмосфере, и поэтому острый меч мысли автора с размаха крушит то, что сегодня, сейчас уже в принципе рухнуло и требует от писателя не гневного разоблачения, а спокойного и трезвого осмысления.

Но те или иные написанные с резким сарказмом или даже откровенной яростью страницы запечатали в себе героический порыв к воскрешению чудовищно подавлявшейся и уничтожавшейся в течение жизни трех поколений отечественной мысли. Галковский в изобилии приводит высказывания своих предшественников, и они не имеют явного отличия от его собственного текста, ибо в этом тексте именно воскрешены основы смысла и стиля отечественного философствования. Галковскому присущи сила и утонченность разума, превосходное — самое широкое и в то же время детальное, можно сказать, интимное знание истории, истинный писательский дар.

В одном произведении соединены абсолютно, казалось бы, несовместимые "тенденции", так что кто-то будет клеймить Галковского как заведомого "руссофоба", а кто-то — как идеолога "Памяти". Это не то, к чему мы привыкли, и надо подняться на иной уровень понимания, дабы действительно воспринять смысл сочинения, называющегося "Бесконечный тупик".

Да, в этом сочинении чуть ли не все стороны русского бытия и сознания подвергаются самому нелюбимому, а нередко и совершенно беспощадному суду. Но если внимательнее и спокойнее взглянуть в сочинение Дмитрия Галковского, выяснится, во-первых,

* Во фрагментарной форме организации материала по принципу примечаний Золотоносов [160] склонен видеть непомерно выросшее значение категории случайности, что оценивает как симптом победы хаоса и одно из проявлений конца "романа, который мы потеряли", — психологического, семейного. Несомненно, тип традиционного романа сменяется новым, однако упрек в торжестве хаоса был предусмотрен Галковским и отвергнут как неосновательный: "Внешняя хаотичность формы Тупика" есть на самом деле издевательство над хаосом, трагическое преодоление бесформенности" [80, с. 313]. Суждения Золотоносова о появлении произведений, закрепляющих деконструкцию в новой эстетике, к числу которых он относит и "Бесконечный тупик", справедливы; "хаосом" же ему кажется новый, нелинейный способ художественного мышления.

** См.: *Кожин В.* Жизнь в слове // Наш современник. 1992. № 1

447

что в "Бесконечном тупике" воплотилась, говоря попросту, не "критика" России, а "самокритика", "самоосуждение", — в конце концов то, что называется **покаянием**. Автор "Бесконечного тупика" судит не кого-то другого, но прежде всего самого себя. Он ничем и ни в чем не отделяет себя от своего народа. А "наш народ, — как говорил еще Достоевский, — пред целым светом готов толковать о своих язвах, беспощадно бичевать самого себя; иногда даже он несправедлив к самому себе, — во имя негодующей любви к правде, истине... Сила осуждения прежде всего — сила: она указывает на то, что в обществе есть еще силы".

Национальная самокритика, воплотившаяся в "Бесконечном тупике", обладает безоглядным "русским размахом". Самоосуждение перехлестывает все барьеры, переходит все границы и потому то и дело оборачивается самоутверждением — но глубоко выстрадавшим, лишенным даже тени самодовольства.

Галковский не раз говорит о том, что главным его учитель — Розанов, и, конечно, розановское наследие во многом определило и дух, и стиль "Бесконечного тупика", хотя Дмитрий Галковский создал и некий свой собственный жанр: его "примечания" — это не отдельные "опавшие листья"; они растут на одном ветвистом дереве.

С иной стороны подошел к "Бесконечному тупику" Вадим Руднев.

Интерпретация Вадима Руднева*

"Бесконечный тупик" — произведение необычное. Отнесение его к жанру романа условно. Нет, нет, не роман. Тут дело страшное, фантастическое. Тут все правда. Но не та, что в традиции "Исповедей" Августина, Руссо и Толстого. Тут жанровое самосознание пишущего более тесно соприкасается с самим собой (самоотчет-исповедь, по Бахтину). Общая оправдательная биографичность позволяет искажать правду (насколько можно понять, "Исповедь" Руссо насквозь лжива), но только при наличии важного и ответственного стержня самождественности автора герою. Автор "Бесконечного тупика" поступает наоборот. У него нет ничего вымышленного, кроме одного главного героя. И это действительно позволяет рассматривать "Бесконечный тупик" как произведение художественное. Галковскому понадобился трансгрессиентный авторскому сознанию Одинаков, который может жить лишь внутри "Бесконечного тупика", но вырваться оттуда не волен, как же вырваться из бесконечного-то? Ясно, что автор разделяет 100% того, что высказано устами Одинакова, но это не важно. Вспомним опять-таки, что "Бесконечный тупик" — это не "Исповедь"

* См.: Руднев В. Философия русского литературного языка в "Бесконечном тупике" Д. Е. Галковского // Логос. 1993. № 4.

448

Руссо или Августина. Исповедь пишется, когда всё уже позади. Поэтому у нее такой мудрый и снисходительный по отношению к собственной жизни тон. "Бесконечный тупик" пишется, так сказать, в разгар боя, и чтобы, несмотря на разгар боя, была законченность, и необходимо отстраниться от самого себя. Тут, скорее, другая традиция (если это можно назвать традицией): "Утешение философией" Бозция или (не смейтесь) "Бхагават-Гита", "Бледный огонь", если вам так понятней. Автор-герой попадает в экстремальную, кажущуюся безвыходной ситуацию, когда является персонафицированный текст-утешитель, в диалоге с которым избывается, исчерпывается энтропия метафизического дистресса. У Бозция это женщина-философия, в "Гите" — Кришна-санкхья, в "Бледном огне" — поэма Шейда.

Что же это за текст, который ткет Пенелопа-Одиноков в ожидании надоевших женихов-критиков?

Это этиологический миф о самом себе. Но поскольку личность в каком-то смысле тождественна языку, на котором она говорит, то это и миф о русском языке, русской литературе и русской истории.

Русский язык, по "Бесконечному тупику", обладает тремя основными свойствами: креативностью (сказанное превращается в действительное); револютивностью (т. е. оборотничеством — сказанное превращается в действительность, но в наиболее нелепом, неузнаваемом виде) и провокативностью — склонностью к издевательству, глумлению и юродству. Все эти три свойства креализуются в русской литературе, выработавшей этот язык, пользующейся им и кроющейся из него реальность. То есть русская литература 1) креативна: то, что происходит в словесности, потом осуществляется в жизни; 2) револютивна: она оборачивается действительностью в самых зловещих ее формах; 3) провокативна, т. е. построена на издевательстве и глумлении автора над читателем и над самим собой. Это святая русская ненависть к миру, издевательство над миром, обречение себя Богу. В тексте "Бесконечного тупика" тому немало подтверждений.

Конечно, "Бесконечный тупик" написан художественным языком XX в. Все эти предательства, оборотничества, речевой садизм, превращение текста в реальность и наоборот, все это — послевоенное, борхесовское в широком смысле ("Тлён, Укбар, Orbis Tertius", "Пьер Ме-нар, автор "Дон Кихота"", "Тема предателя и героя", "Три версии предательства Иуды", "Бессмертный", "Другая смерть", "Поиски Аверроэса").

Там все это есть. Но абстрактные, хоть и гениальные, субтильные безделушки Борхеса принимают в "Бесконечном тупике" очертания и размеры реальной истории. Игрушка, конечно, получилась страшная. Но именно в этом сила и величие "Бесконечного тупика".

449

Структура "Бесконечного тупика" как бы воспроизводит модель русского мышления, устремляющегося за истиной, которая движется, ветвится, разбегается в разные стороны пространства-времени множественностью своих смыслов, требует уточнения, уточнения, уточнения... и этому не предвидится конца. Галковский указывает: "Первая часть книги — единство. Вторая — дешифровка первой и начало распада. Но единство страшным усилием воли еще сохраняется. Третья часть — это распадение, деструкция, "осколки, рассыпавшиеся по ковру". Это не что иное, как последовательная попытка русского мышления, попытка передачи его динамики — динамики рассыпания. Чем глубже анализ, тем рассыпаннее форма отечественного мышления" (с. 6).

Объективно ограниченная способность человека приблизиться к истине, — и потому, что она всеобъемлюща, и потому, что постоянно развивается, — характеризуется как тупик, к которому в конце концов приходит мыслящая личность*, — хотя и "бесконечный тупик", ибо пространство познаваемого беспредельно. А если истина во всей своей полноте непостижима, то как не ошибиться, приняв за истину ее часть, на чем строить жизнь? Что сделать ее фундаментом, Акрополем души? Вот что стоит за драмой русского "фаустовского" человека, предпочитающего страдание незнания (относительного, неполного знания) самообольщению иллюзорным (относительным, рассматриваемым как абсолютное) знанием.

Уподобление процесса мышления и преломляющегося в сознании мира лабиринту соединяет Галковского и с Борхесом, и с Эко; специфически русским здесь оказывается "многоэтажность" лабиринта — это как бы дальнейшая степень его усложнения. Ведет за собой героя книги интуиция, которая признается самым надежным способом познания: "При полной близорукости запутанности в быту — в фантазии, в ее миллионноэтажном лабиринте я всегда сворачиваю в нужное ответвление, избегаю тупика, конца" (с. 29).

По существу Галковский описывает тип **художественного мышления**, что можно прояснить цитатой из Цветаевой: "Есть такой замок, открывающийся только при таком-то соединении цифр, зная которое открыть — ничто, не зная — чудо или случай. <...> Знает или не знает поэт соединения цифр?" [451, с. 92]. На данный вопрос Цветаева отвечала утвердительно: "Ряд дверей, за одной кто-то — что-то (чаще ужасное) ждет. Двери одинаковы. Не эта — не эта — не эта — та. Кто мне сказал? Никто" [451, с. 93].

* "Но как же мыслить по-русски, когда ничего нет, все расплывается по швам, и мысль кружится и кружится в дурной бесконечности, когда ничего не получается, не выходит, не сцепляется, когда крошатся шестереночные зубья терминов и все рассыпается, улетает и падает в бесконечную пустоту, когда загораются насмешливые звезды и человек, раздавленный собственным интеллектуальным и духовным ничтожеством, рыдает, а звезды смеются. От этого смеха не скроешься, не убежишь" (Континент, 1994, № 81, с. 298).

450

Русский тип мышления* оказывается интуитивным, художественным, нелинейным, преломляющим особенности коллективного бессознательного русского народа. Эти особенности демонстрируются на примере Одинакова, самоощущение которого определяет дихотомия "гений/ничтожество", т. е. комплекс превосходства (мессианский тип сознания) и комплекс неполноценности ("оправдывающийся" тип сознания). "Оправдывающийся" тип сознания "и есть причина "внутренне бесконечной речи" (с. 5). Мессианский же тип сознания приводит к тому, что даже крайняя степень самоуничижения неотделима в русском от подсознательного убеждения в превосходстве над другими.

То, чем русский обладает ("гениальность"), он не ценит, считает как бы само собой разумеющимся. То, чем не обладает ("ничтожество"), делает его мазохистом, порождает чувство вины, самоиздевательство, юродствование**.

Связь между структурой "Бесконечного тупика" и переполняющим русского человека чувством вины за то, что мир так плох и он так плох, вскрыта в интерпретации Вячеслава Курицына.

Интерпретация Вячеслава Курицына***

Текст Галковского организован как машина по производству семантических лакун, зон того самого иррационального мерцания, которое угадывается за всеми логическими схемами представителей русской религиозной философии "серебряного века". Каждый фрагмент — примечание к какому-либо иному фрагменту; текст — по видимости, произвольно — выгребает из себя для комментирования цитату за цитатой; фрагмент не замкнут, мысль не договорена, а при следующем возвращении к ней она договаривается уже в новом контексте, т. е. договаривается в другой плоскости, при ином освещении. Речь вроде продолжается, но — по-другому и о другом. В возникающем зазоре и плещется то главное, то драгоценно или проклято ненормальное, к чему так любит апеллировать русская традиция с ее аллергией на последовательный позитивизм.

Русская мысль таранит структуры, она ищет (и не находит) Идею, одну-единственную, объемлющую все бытие без остатка. Отсюда — бесконечность ее заборматовывающегося разворачивания по типу "Бесконечного тупика". Мысль в "Бесконечном тупике" как бы набухает структурой, доходит до крайней точки логической самоорганизации, чтобы в кульминационный момент эту структуру **обвалить**, со-

* Речь идет именно о мышлении, а не о догматической учености, основанной на вере авторитеты; мышления как такового здесь нет.

** См. признание Одинакова: "Путь этот есть прежде всего путь собственного унижения, покаяния. Как же

его совместить с максимально высокой самооценкой? Поэтому гениальность представлена в виде униженности" (с. 146).

*** См.: Курицын В. Гордыня как смирение: Не-нормальный Галковский // Лит. газ. 1992. 5 авг. №32.

451

рваться в самопрофанацию, самоуничтожение смысла. Мысль поднимается со дна, чтобы снова подняться на гребень и обрушиться.

Текст "Бесконечного тупика" — это ризома (особого рода корневище, являющееся в конечном счете корневищем самого себя).

Испытываешь настоящее наслаждение, наблюдая за приключениями мысли Галковского, — как трепетно пробегает она по клавишам отвергаемых категорий, как плавно перетекает, едва касаясь, от цитаты к воспоминанию, как грубо фарширует значениями, как потрошит сама себя в каком-то достоевском экстазе и как нежно умирает, медленно сворачиваясь в пульсирующее авторское безумие.

В своей книге Галковский подключается к процессу самокомментирования культуры, в который вовлечены и многие другие постмодернисты. Самокомментирование же по-постмодернистски включает в себя переоценку ценностей, деканонизацию канонизированного, пародирование всего одномерного, однозначного, "окончательного". Именно этим и занимается Галковский, обратившийся к наследию отечественной культуры, представленному совокупностью литературных, религиозно-философских, исторических текстов. Без своеобразного подведения итогов, критического пересмотра накопленного за целую культурную эпоху, ее соотнесения со всем культурным контекстом невозможно "разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности" [43, с. 477].

"Бесконечный тупик" полемически направлен против официальной версии истории русской культуры, чрезвычайно ее обеднявшей и искажавшей, против позитивизма вообще, равно как против любой другой догмы, подминающей под себя живую истину. Главный удар наносится по западничеству, леворадикальной идеологии, марксизму-ленинизму, в пику которым отстаивается славянофильская, правокон-сервативная, религиозно-философская мысль. Впрочем, в духе русского максимализма Галковский сокрушает **все ограниченное, узкое, самоуспокоенное**, показывает, что **ищущая мысль не может остановиться ни на чем**. Она бежит за истиной, которая неизменно отдаляется, ветвится по всем направлениям, не подпускает к себе. Мышление — "всегда путь, путь через приближение" [121, с. 43]. Любая обобщающая теория оказывается **не** тем, и как ни тяжело разочарование, оно не позволяет закоснеть, стимулирует безостановочность процесса познания. Как только истина провозглашается постигнутой, торжествует тоталитарность (в религии, идеологии, науке и т. д.), препятствующая процессу дальнейшего познания.

Весьма важным обстоятельством является неангажированность Галковского. Он пишет книгу для себя, реализуя свою потребность в мышлении, в жизни как творчестве. Это **чистое философствование** — самоценное, подобно **чистому искусству** (по А. Терцу).

452

Не случайно Галковский выступает активным защитником философии игры. Игра в данном случае — синоним свободной, бескорыстной творческой активности, имеющей цель в себе.

Центральному герою книги Одинокону, по его собственному признанию, игра заменила все: "школу, общение со сверстниками, театр, кино. Вместе с книгами это была единственная отдушина, окно в мир" (с. 301). Герой характеризует себя как Лужина, играющего "не в шахматы, а в жизнь. Свою собственную жизнь" (с. 431). Игра у Галковского — антитеза принуждения, несвободы, грубого прагматизма.

Феномен игры проявляет себя в "Бесконечном тупике" многообразно. Но в первую очередь это игра с культурными знаками, с имиджами деятелей русской истории и культуры, утвердившимися в массовом сознании. В одной из воображаемых рецензий на роман говорится: "Визжа, кувыркаясь в воздухе, вышагивая на ходулях и проскакивая галопом на четвереньках, несется в карнавальном вихре целый легион философских, литературных и исторических персонажей (с. 677). Посредством карнавализации автор расшатывает и разрушает незыблемое, окостеневшее, неистинное.

"Карнавализуется" у Галковского сама **мысль**, не просто излагаемая, но часто прямо-таки "разыгрываемая" на глазах читателя, подобно тому как актеры разыгрывают пьесу.

Во всем этом проступает тенденция к "театрализации", являющаяся одной из характерных особенностей развития современной (постсовременной) литературы.

Касаясь проблемы "театрализации", Барт писал: "В наше время изобразительные коды (служащие "моделью" реалистического искусства. — Авт.) разваливаются до основания, уступая место некоему множественному пространству, моделью которого служит уже не живопись ("полотно"), но, скорее, театр (сценическая площадка), о чем возвещал (или по крайней мере мечтал) Малларме" [22, с. 69]. "Театрализация", "карнавализация" служат адогматизации догматизированного, десакрализации сакрализованного и являются проявлением присущего производству мениппейности.

Галковский высмеивает сам авторитарный тип мышления. Например, в текст романа включены пародийные рецензии на "Бесконечный тупик". Они написаны в соответствии с различными идеологическими и эстетическими установками, но все несут в себе однозначность, претендующую на истину. Что-то в произведении гипотетическими рецензентами-симулякрами* уловлено верно, однако, во-первых, преломляется сквозь призму некой жесткой искривляющей тенденции, во-вторых, подменяет собой смысловую множественность, которой наделен текст.

* Ибо пародируются стилиевые коды реально существующих изданий либо реально существующих лиц.

453

Чтобы избежать того же, Галковский пользуется авторской маской, в основе которой — постмодернистский "архетип" гений/клоун. Иронизирующий над другими и пародирующий других автор-персонаж одновременно предается самоиронизированию и самопародированию, лишая, таким образом, непрерываемости и собственных суждения. Его всегда можно понять двояко, и никогда нельзя быть уверенным, что понял правильно.

Использование авторской маски Галковский камуфлирует наделением автора-персонажа фамилией Одинокое. Но это просто еще одна маска, надеваемая на авторскую. Фамилия Одинокое представляет собой мужскую форму девичьей фамилии матери писателя. Как указывает сам автор, "Бесконечный тупик" "написан на основе действительных событий и собственно там нет никакого вымысла" [313]. С двенадцати лет Галковский вел дневники, которые использовал при создании биографической линии романа, пунктиром проходящей через все произведение и играющей роль сюжетного стержня. Судьба Одинокое осмысливается в контексте советской действительности как отклонение от общего правила, пронизательно предугаданного Достоевским: социализм с его культом коллектива-массы гениальную личность к одиннадцати-тринадцати годам придушит.

В отличие от авторов, писавших об экстравертных ужасах тоталитарного социализма — внешних по отношению к человеку (война, тюрьма, лагерь и т. д.), Галковский повествует об ужасах интровертных, имеющих морально-психологические причины, пережитых в душе и так сильно травмировавших личность, что обернулись психоневрозом. Как страшное душевное потрясение, после которого не хочется жить, воспринимает нормально развитый юный человек открытие, что с ним могут поступить как угодно: безнаказанно унижить, оскорбить, сделать объектом глумления, отождествить с вещью и т. д., приучая к мысли, что он ничто. Именно это происходит с Одиноким-ребенком, переживающим надругательство над своей личностью как психологическое распятие.

Средством самозащиты героя становится "эмиграция в себя", превращение своего "я" в самодостаточную замкнутую систему, на людях же — юродствование. Закрываясь от безжалостного внешнего мира, пряча свое настоящее "я", Одинокое одновременно стремится "сбить со следа", создает свой ложный имидж, разыгрывает роль шута горохового, кривляющегося паяца — пусть над таким потешаются, это же не он, а "он, играющий роль" (вариант "русской технологии придуривания"). Поэтому одна из составляющих импровизируемого им "карнавала" — скоморошный театр, трагикомическая клоунада.

Философствование также нередко приобретает у Одинокое характер фиглярства, юродствования — это способ ускользнуть от непрерываемости, назойливого учительства, подвергнуть сомнению собственные суждения. Более всего в данном отношении герой напоми-

454

нает "подпольного человека" Достоевского, кривляние и самоуничужение которого неотделимы от издевательства над абстрактно-рационалистическими и радикалистскими социальными проектами "осчастливливания" человечества. Только Одинокое уже **подводит итоги реализации одного из таких проектов в России — социалистического (коммунистического), как и предсказывал Достоевский, провалившегося.**

Чтобы показать, чем социализм привлек русский народ, какую роль сыграл в его судьбе и почему не осуществил своих целей, Галковский обращается к культурфилософии как к интегративной форме знания, наделяющей масштабным, деидеологизированным взглядом на вещи, и к постфрейдизму, позволяющему выявить либидо исторического процесса.

"Продумать Юнга — это значит понять историю XX века", — говорится в "Бесконечном тупике" (с. 648). "Читая книги Юнга, постепенно начинаешь осознавать, что мир продолжает жить в эпохе средневековья, что люди надели пиджаки и джинсы, но ведьмы продолжают справлять шабаши, а инквизиторы — жечь костры. При знакомстве же с судьбой Карла Юнга понимаешь, что вообще никакого средневековья и не было, что средние века — это обычное состояние человечества...", — констатирует Одинокое (с. 648). Действительно, XX век продемонстрировал, с одной стороны, большие успехи разума (в основном в области научно-технической), а с другой — власть деструктивных сил коллективного бессознательного над сознанием целых наций. "Сознание может преспокойно оставаться сознанием, но при этом быть одержимым "содержаниями бессознательного", отдавая себе отчет в чем угодно, только не в этой своей одержимости" [12, с. 14].

Поверх авторской маски Одинокое надевает языковые маски тех, кого считает своими "двойниками", объективирующими ту или иную ипостась одинокоевского "я". Это В.Соловьев, Розанов, Чернышевский, Ленин, Достоевский, Набоков и др. Цель подобной игры с масками — попытка контакта с собственным архетипом, а так как Одинокое считает себя типично русским человеком, — с коллективным бессознательным русской нации. Самые разнообразные мифологемы — от либеральных до черносотенных — интерпретируются в "Бесконечном тупике" как "конкретные формы прорыва в реальность архетипического опыта" (с. 681). Ибо то принципиально новое, что отличает Галковского от других русских мыслителей (включая писателей-мыслителей), — потребность раскрыть роль не только идей и учений, но и коллективного бессознательного в русской истории. Деконструируя свертхтекст русской культуры, он моделирует метамифологию русской нации.

Мифологическое мышление — наиболее древняя, примитивная форма коллективного сознания. О мифах "естественно предположить, что они соответствуют рудиментам фантастических желаний целой

455

нации, вековым снам юного человечества" [433, с. 166]. Социальная функция мифа — объяснить непонятное, приспособить индивида к общественному целому (см.: [91]).

Галковский стремится дать культурфилософское и психоаналитическое истолкование целого букета

составляющих русского мифа, в течение веков определявшего и во многом продолжающего определять жизнь и психологию русского народа, своеобразие созданной им культуры.

Автор "Бесконечного тупика" воспринимает мысль Освальда Шпенглера о том, что каждая культура возникает "как органический порыв некоей души, созревающей в бессознательных недрах Urseelentum (пра-души) и устремленной к самовыражению в лишь ей присущем ритме и такте, к самоформлению в лишь ей грезящихся образах. Соответственно, религия, искусство, наука, вся духовная культура — это греза "коллективной души", эпифеномен жизненного порыва" [81, с. 14].

Насчитывая за историю человечества восемь самостоятельных культур (египетская, индийская, вавилонская, китайская, культура майя, "аполлоновская", или греко-римская, "магическая", или византийско-арабская, "фаустовская", или западноевропейская), Шпенглер указывал, что ожидается рождение русско-сибирской культуры. Предыдущий же этап ее развития, начиная с петровской эпохи, он относил к псевдоморфозе.

Галковский вслед за Шпенглером (и не только Шпенглером) показывает заимствованный характер форм, в которых выявляла себя русская культура*. Импортация Россией культурных форм как "магической" (византийской), так и "фаустовской" (западноевропейской) культур предопределила ее двойную ментальность, привела к тому, что в России Восток и Запад "перехлестнулись" (если использовать выражение Галковского). "Глубочайшее религиозное мировосприятие, неожиданные озарения, дрожь робости перед грядущим сознанием, метафизические грезы и порывы стоят в начале истории (рождая "магическую" культуру. — Авт.), доходящая до боли интеллектуальная ясность — в конце истории ("фаустовская" культура. — Авт.)", — указывает Шпенглер [472, с. 30—31], поясняя, что в случае с Россией то и другое оказалось перемешано. Галковский настойчиво подчеркивает "магический" компонент русской культуры, который сохранился и тогда, когда началась ее европеизация.

У русских религиозных философов, и прежде всего у Розанова, Галковский почерпнул представление о русской душе как душе по природе своей созерцательной, женственной, мистической, обладающей повышенной религиозной одаренностью, устремленной в трансцендентное, в грезы, мечты, откровения, т. е. душе "художест-

* Ничего исключительного в этом нет; более того, совершенно изолированные культуры никогда не достигают мирового уровня

456

венной", как бы самой природой предназначенной для творчества. Но одновременно писатель фиксирует ее инфантилизм, интеллектуальную незрелость. Галковский пишет о "вечной детскости" русского общества. "Гениальные дети, — роняет он, — это и есть лучшее название для русских, — и бескомпромиссно продолжает: — Гениальные дети и тупые, злые и оглушающе бездарные взрослые". Писатель поясняет: "Русский талантлив, поскольку сохраняет связь со своим детством, со своим бессознательным и бессловесным "я"..." (Континент, 1994, №81, с. 267).

Касаясь концепции псевдоморфозы Шпенглера, Галковский отчасти вторит ему, отчасти корректирует его, утверждая: "Русский дух берет готовые формы (у Византии, у Запада) и просветляет их" (Континент, 1994, № 81, с. 229) — и доказывая, что в XIX в. рождение самостоятельной русской культуры уже произошло: "Если русское Просвещение — лишь внешняя аналогия Просвещению западному, реминисценция, стилизация, то Достоевский — это не стилизация, а нечто глубокое, доходящее до корневой системы индивидуальной и социальной психики" (с. 31).

Галковский выявляет три мировые идеи, воспринятые Россией: христианство, масонство, социализм — и показывает, что все они "русифицировались", подвергшись воздействию коллективного бессознательного русской нации, — ведь нации, согласно Юнгу, обладают своими собственными архетипическими особенностями. Их преломляют национальные мифы.

Национальный миф — это идеализированное представление нации о самой себе, или, как пишет Галковский, такое сплетение фактов и вымысла, которое для определенного национального социума звучит как "Истина". Демифологизация национальных (и социальных) мифов — одна из важнейших задач постмодернистской литературы, способствующей освобождению народов от самоослепления и утопизма.

Своеобразие русского мифа позволяет оттенить его соотношение с германским мифом. В основе германского мифа лежит, по наблюдениям Бердяева (к которому отсылает Одинокоев), стремление к рационализации и организации (окультурированию) бессознательного, иррационально-хаотического, что воспринимается немцем как долг, порождая непомерные притязания (см. с.288). "... Христианское мирозерцание после отображения в океане (германского) бессознательного логически перенимает свойства Вотана по ту сторону небес" [486, с.329]. В основе русского мифа лежит иррациональное стремление к бегству от мира-хаоса и поиск спасения в трансцендировании жизни. Христианское мирозерцание после отображения в океане русского бессознательного приводит к появлению представления о Святой Руси — спасительнице человечества. "Святая Русь - это ... прежде всего мета-

457

физическое и мистическое понятие, а не живая реальность. <...> Ее как будто нет в действительности, и вместе с тем, одновременно, она присутствует в качестве идеала, о котором всегда помнит и грезит русская земля" [376, с. 173].

Бессознательное у русских доминирует над сознанием, утопическое — над реальным. Одинокоев в связи с этим цитирует Розанова: "Еврей находит "отечество" во всяком месте, в котором живет... <...> Еврей — космополит, гражданин мира, русский — псевдополит. Он и на своей родине чужой" (с. 138), так как истинной родиной считает Царство Небесное. Сама жизнь для такой страны-монаха, посвятившей себя служению Богу, каковой традиционно являлась Россия, — лишь подготовка к истинной жизни; она живет апокалипсическими и

эсхатологическими настроениями, дышит христианством в его "чистом виде" (мистическое христианство). Одинокое называет русское общество слишком христианским, монотонно христианским, чисто и высоко христианским.

Идеал русских столь высок, что обесценивает реальность, порождает к ней враждебное отношение, способное достигать степени сатанинского злорадства. Поэтому оборотная сторона трансцендентального идеализма — нигилизм. В "Исходном тексте" Галковский характеризует русскую нацию как нацию "с социалистической (нигилистической) пустыней в душе" (Континент, 1994, №81, с. 233), называет Россию прародиной экзистенциализма. Степень отрицания у русских прямо пропорциональна силе утверждения потустороннего идеала, обладает колоссальной психической энергетикой (так называемая "страстность" русских, отмеченная Н.Лосским). Инстинкт самосохранения у нации ослаблен иррациональным влечением к смерти. Ведь христианство "в чистом виде" — это и есть стремление к небытию, — вслед за Ницше, но применительно именно к русской ментальности утверждает Галковский и раскрывает "логику" данного стремления: "или жить в этом мире и бороться со злом, но потерять святость, или умереть на кресте и святость сохранить, дав тем самым миру идею святости. Идея Святой Руси — это идея смерти и сохранения святости" (Континент, 1994, №81, с.257). В полной мере танатоидальное проявление коллективного бессознательного русской нации обнажает маниакальная идея жертвования Россией ради спасения мира, прослеживаемая Одиноким у многих русских мыслителей, от Чаадаева до Бердяева. Томас Манн сказал, что немецкому народу свойственно решать свои внутренние проблемы за счет всего мира. Можно добавить, что русскому народу свойственно решать мировые проблемы за свой собственный счет", — замечает автор-персонаж (с. 420).

Отрицание реального мира и иррациональное влечение к смерти — это то, что роднит Россию с Востоком (индуизмом и буддизмом прежде всего), хотя для русского человека понятия добра и зла существуют. Начало европеизации связано с активацией иного проявления

458

коллективного бессознательного — инстинкта жизни и с противоборством Танатоса и Эроса. "Принятие античного логоса Аристотеля — это отказ от святости, но сохранение русского мира", — констатирует Галковский (Континент, 1994, №81, с.257).

Интегрирование в русскую культуру фаустовского начала совпадает с переориентацией на светский тип государства по образцу стран Западной Европы. Религиозно-мифологический взгляд на мир начинает постепенно разрушаться. В трещины былого монолита проникают масонские, атеистические, научные, социалистические идеи. В таких формах Россия преодолевала "неизлечимый восточный традиционализм и пассеизм" (Ортега-и-Гассет), задушившие не одну культуру (Египет, Византия и др.), которые останавливались в своем развитии, "окостеневали"*.

"Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного, — пишет Ортега-и-Гассет, — это всегда слабость, упадок жизненных сил" [310, с. 243]. Россия же была молода (по сравнению с Востоком и Западом). Она одновременно тянулась к новому и пугалась его как запретного плода, дьявольского соблазна. Высшим выражением самосознания этой взрослеющей России становится русская литература XIX в., осуществлявшая в рамках эстетики сразу множество задач и, по сути, заместившая еще только начавшую складываться русскую философию, социологию, психологию и т. д. — все, в чем нуждалось российское общество. Именно литература явилась духовным мостом между Россией и Западом (фатально ушедшим вперед, по словам Галковского, Западом), скрепящая в себе обе культурные традиции.

Литература открывает для русского человека ценность такого феномена, как жизнь. Жизнь становится объектом эстетизации (например, у Пушкина) и тем самым "реабилитируется". Одновременно подвергается критике все, что уродует жизнь, делает ее пошлой, безобразной.

Литература открывает для русского общества ценность человеческой личности, человеческой индивидуальности, начинает глубинное познание человека. Она несет с собой новую для России философию гуманизма, предлагает более раскрепощенную модель существования русского мира.

* "Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга и массивная традиция подавляет сегодняшнее вдохновение. Иными словами, между новым художником и миром накапливается все больше традиционных стилей, прерывая живую и непосредственную коммуникацию. Следовательно, одно из двух: либо традиция наконец задушит живую творческую потенцию, как это было в Египте, Византии и вообще на Востоке, либо давление прошлого на настоящее должно прекратиться и тогда наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительных влияний старого. Именно второе случилось с европейской душой, в которой порыв к будущему взял верх над неизлечимым восточным традиционализмом и пассеизмом", — писал в 1925 г. Хосе Ортега-и-Гассет [310, с. 252].

459

Сильнейшим образом окрашивает литературу религиозная традиция с ее культом Бога как высшей правды, идеей Соборности, учительски-проповедническим пафосом. Отсюда — высота идеала, нравственный максимализм, морализаторство русской литературы.

Вместе с тем в литературе преломляются радикалистские идеи, проникающие в русское общество и накладывающиеся на традиционный нигилизм русских по отношению ко всему, что "от мира сего".

Центром духовной жизни страны в течение столетий была религия, теперь он начал смещаться в сторону литературы. "Суть в том, что русские религию заменили литературой. То есть неким мифом", — читаем в

"Бесконечном тупике" (с. 613).

Нормально ли отношение к литературе как к религии? В какой степени литература способна быть духовным руководителем нации, регулятором социального поведения людей? Какова специфика русской литературы и ее культурно-историческая роль? — к решению этих вопросов Галковский подходит, не только отказываясь от установившегося шаблона, но и передоверяя свои размышления юродствующему Одинокому, взрывающему и опрокидывающему все канонизированное, несущее отпечаток общеобязательной догмы, развивающему с этой целью и совершенно завиральные идеи, провоцирующему выявление взглядов, обычно скрываемых, считающихся постыдными, балансирующему между утверждением/отрицанием.

Одинокое стремится развенчать "миф" русской литературы*, нападая на нее с позиций государственника и религиозного мыслителя, возлагая вину за подготовку революционного взрыва путем возбуждения отвращения к реальности. Если религия расценивается им как оплот государства, то литература XIX в. — как начало антигосударственное, деструктивное. Одинокое отказывает ей в правдивом изображении жизни и любви к людям, приписывает роль провокатора, возбуждавшего темные инстинкты. И в наказание ставит русскую литературу за плохое поведение в угол, публично отчитывает. Серьезен Одинокое или издевается над доверчивым читателем, сказать со всей определенностью невозможно. Во всяком случае, прорабатывается совершенно неожиданная версия, выворачивается наизнанку то, что стало аксиомой (общим местом).

Эта версия и система доказательств любопытны во многих отношениях. Во-первых, они личностны, и, даже ни с чем не соглашаясь, с неослабевающим интересом следишь за тем, как работает карнавализированная мысль. Зрелище захватывающее — как в цирке: знаешь, что распиливаемая женщина окажется целой, а все равно за всеми манипуляциями следишь не отрываясь. Во-вторых: пытаешься развенчать "миф" русской классики, Одинокое на самом деле разрушает разнообразные стереотипы, касающиеся русской литературы XIX в.,

* В равной степени можно сказать, что он пародирует нападки на русскую литературу, превращаемую сегодня в виновницу всех российских бед.

460

утвердившиеся в массовом сознании под воздействием марксистско-ленинской пропаганды, советской литературоведческой науки. Попутно он делает множество интереснейших наблюдений, высказывает самые парадоксальные суждения, позволяющие увидеть привычное с неожиданной стороны, в новых связях и сцеплениях. Приведем некоторые из них:

"Пушкин — здоров, соразмерен. Но именно в этом здоровье и соразмерности — нарушение меры. Он слишком ясен и завершен. Вполне овладев европейской культурой, будучи ей искусственным, он начал с конца, дал отечественной культуре слишком законченный и высокий образец. Развитие могло идти только за счет недопонимания и разрушения. Гоголь и выполнил функции нейтрализатора, расколол монолит на удобоваримые блоки" (с. 97).

<...>

"... Для русских "Евгений Онегин" — это начало литературы. И русская литература началась с иронии, полупародии" (с. 97).

<...>

"Что же было упущено в Пушкине? — Несерьезность, игра" (с. 125).

<...> "Вся русская литература вышла из Пушкина, но вывел ее Гоголь" (с. 87).

<...>

"Пушкин — русское сознание. Гоголь — сон этого сознания. В Гоголе русская литература начала видеть сны" (с. 88).

<...>

"Полная фантастика и полная обыденность. Гоголевщина. <...> ...не реализм, а иллюзионизм" (с. 91).

<...>

"Записки из подполья" — это рождение русского индивидуального сознания. Рождение монстра. С ужасом, визгливым криком. Пушкин и Гоголь — это форма, это сознание, но не самосознание, не рефлексия. Их произведения — это инструмент для рефлексии. <...> Пушкин — мироощущение, Гоголь — мировосприятие. Достоевский — мирозерцание. Соответственно: радостное слияние многого (мира) — злобная монотонность — мрачный распад" (с. 526).

<...>

"...Чехов несомненно считал себя реалистом. Но так же несомненно он саму реальность считал фарсом. Как таковую. Более того. Сам факт названия "Чайки" комедией тоже был фарсом, издевательством. Глумлением над всем этим реальным миром, над собеседниками, зрителями и, наконец, над самим собой. Реализм, но реализм критический. Реализм как ненависть к реальности" (с. 95).

<...>

"Булгаков, может быть, вершина русской литературы. На нем оборвалась литература внутри России. И на чем? На Главном Допросе: Пилат и Христос. Пилат Булгакова — это русский

461

Каждый из тезисов — тема для исследования. Идеи бьют из Одинокова фонтаном. Он щедро одаривает и читателей, и специалистов. Дерзкими отрицаниями обращает внимание на вопросы, которые нельзя считать решенными. Разрушает идеализированно-упрощенные писательские имиджи. Побуждает задуматься о самой специфике литературы, из которой, оказывается, при желании можно вычитать все что угодно, стоит лишь пожертвовать ее смысловой множественностью. Методом "от противного" доказывает бессмысленность борьбы с литературой, под каким бы знаменем эта борьба ни осуществлялась.

Выстроив убедительную на первый взгляд систему доказательств, коварный Одиноков изнутри закладывает множество тайных мин, которые помогают эту систему взорвать (может быть, он этого и ждет, очередной раз нарочно "аккуратно сев в лужу").

Герой указывает на особую — художественную — реальность литературы XIX в., отнюдь не являющуюся зеркальным отражением жизни, но делает из этого наблюдения вывод "вбок": раз перед нами не фотографическое подобие, значит, и неправда. Однако, если обратиться к автобиографической линии "Бесконечного тупика", видно, что Одинокоев то и дело узнает в различных эпизодах своей жизни ситуации и коллизии, воссозданные классиками, а в герое-парадоксалисте "Записок из подполья" — самого себя, свою русскую природу. "Бесконечный тупик" вполне можно охарактеризовать как "метазаписки из подполья", вбирающие в себя художественные открытия классиков для построений культурфилософского и психоаналитического характера.

Парадоксальным образом в какой-то момент Одинокоев начинает искать для русской литературы оправдания: "Ну кто же виноват в том, что сам характер русской литературы "не тот"?" (с. 613), переадресует свои упреки православной религии, от которой русская литература унаследовала трансцендентальный идеализм и неотрывный от него нигилизм: "Может быть, по своей сути русская литература, дополняющая монастырскую Русь, должна была быть преимущественно "ветхозаветной", содержательной. А она по сути "новозаветна" (то есть не дополняющая, а вытесняющая): абстрактно асексуальная и морализаторская" (с. 613—614).

Одинокоев, несомненно, развивает Розанова, из сравнения иудаизма и христианства сделавшего вывод об авитальности христианства.

В "Апокалипсисе нашего времени" Розанов пишет:

"Солнце загорелось раньше христианства. И солнце не потухнет, если христианство и кончится. Вот — ограничение христианства, против которого ни "обедни", ни "панихиды" не помогут. <...>

Христианство не космологично, "на нем трава не растет". И скот от него не множится, не плодится. А без скота и травы человек не проживет. Значит, "при всей красоте христианства" — человек все-таки "с ним одним не проживет". Хорош монастырек, "в нем полное

462

христианство"; а все-таки питается он около соседней деревеньки. И "без деревеньки" все монахи перемерли бы с голоду. Это надо принять во внимание, и обратить внимание на ту вполне "апокалипсическую мысль", что само в себе и одно — христианство проваливается, "не есть", гнило, голодает, жаждет. Что "питается" оно — не христианством, не христианскими знаками, не христианскими произрастаниями. Что, таким образом, — христианство само и одно, чистое и самое восторженное, зовет, требует, алчет — "и не христианства" [344, с. 14-15].

От чистого авитализма православия русская литература и начала уходить "в жизнь", осваивая ее в разных направлениях. Она отражала движение русского общества от непререкаемой религиозно-идеологической однозначности к новой, более свободной модели существования мира, и сама являлась такой моделью. Литература XIX в. вбирала в себя весь спектр господствовавших в обществе настроений — от правоконсервативных до леворадикальных. В силу своей совокупной смысловой множественности русская литература не только готовила революцию, но и предостерегала против насильственно-разрушительных форм общественного переустройства, утверждала невозможность создания справедливого мира на крови, предупреждала об ущербности нигилизма и опасности любой тотальности, выступала в защиту личности от бездушного государства и неодухотворенной массы. Востребованным же в первую очередь оказался социалистический (коммунистический) миф, легко усвоенный благодаря его генетической связи с христианством (отрицание реальности во имя утопии-идиллии, только уже не поту-, а посюсторонней). Западные революционные идеи оказались наложенными на подготовленную почву эсхатологически-апокалипсических ожиданий русского народа, только мифологему "конец мира" заменила мифологема "конец старого мира", а мифологему "Царство Небесное" — мифологема "Царство Божие на земле" (— коммунизм). Марксизм был воспринят как новая вера, всецело пронизанная отголосками старой, мистическое христианство русских сыграло роль детонатора взрыва.

Взрыв социально-религиозных чувств большого накала, высочайший уровень пассионарности оказался пропорционален повышенной религиозной восприимчивости русского народа. В революции выявило себя прежде всего коллективное бессознательное нации.

Большевики, показывает Галковский, "пробурили" тонкую пленку культуры, добравшись до архетипических слоев психики, активировав их. Но активирование архетипа не безопасно. Встреча с бессознательным способна подействовать разрушительно. Отсюда и каламбур Одинокоева: "... с Бесо-знательным (т.е. знающим беса, темную сторону иррационального. — Авт.) так просто не разделаешься" (с. 640). Галковский поясняет: "После того, как архетип активирован, характер воздействия зависит от способности поставить его под контроль сознания" (с. 681).

Нацисты решили сделать ставку на иррациональное. "Именно РЕШИЛИ, ВЫСЧИТАЛИ. И, к удивлению своему, выиграли" (с. 270). Но справиться с вызванными демонами бессознательного оказались не в состоянии — напротив, сами стали их слепым орудием, породили ужасающий разрушительный хаос. Большевики сделали ставку на рациональное, абсолютно не созная, какие архетипические силы бессознательного ими движут, и вообще не принимая во внимание коллективное бессознательное. Не в последнюю очередь это связано с тем, что из всех разновидностей рационализма ими была избрана одна из самых примитивных — марксизм. "... Сознание, игнорирующее существование бессознательного, не желающее признать факт его воздействия на себя и пытающееся отгородиться от таких воздействий, оказывается не в состоянии принять на себя исходящую от бессознательного энергию и подвергается диссоциации, т. е. растворению в коллективной стихии бессознательного" [12, с. 15].

Коммунистическая идеология заместила в душах людей прежние религиозные установки. Сторонники коммунистической идеологии, доказывает Одинокоев, "религиозны совершенно бессознательно, то есть очень древне религиозны, язычески религиозны" (с. 490). В коммунизм именно верят, и для верующих он является понятием мистическим. Отсюда — политический мистицизм советской власти с ее мнимостями: благими намерениями, принимаемыми за результат, и неспособностью признать очевидное. Неадекватная реакция на реальность, — возможно, самая характерная черта сторонника социалистической/коммунистической религии. Так, Ленин создавал "жесточайшую тиранию, будучи ОДНОВРЕМЕННО АБСОЛЮТНО уверенным в том, что он создает величайшую демократию" (с. 349). В данном случае есть основания говорить о "большом уме", феномене одержимости. Юнг определяет одержимость как "идентичность эго-личности с комплексом" [486, с. 261] и не берется проводить четкую разграничительную линию между одержимостью и паранойей. Болезнь ("сумасшествие", по Галковскому) "имеет место тогда, когда "автономные содержания бессознательного", в том числе диссоциированного сознания, воспринимаются сознанием... как реальные объекты. <...> Плохо, если сознание делает выбор в пользу собственной диссоциации и, таким образом, в пользу коллективности и *энтропии личности*" [12, с. 16 - 17].

Во имя осуществления "сверхценной идеи" большевики, как видно из книги, активировали страшные разрушительные силы, коренящиеся в бессознательном (такие, как злоба, ненависть, агрессивность и т.п.), одновременно перекрыв канал переключения отрицательной психической энергии в безопасное для социума русло (каковым на протяжении веков являлась православная религия) и понизив в обществе роль разума (способного взять бессознательное под контроль) посредством уничтожения (либо изгнания) интеллектуальной элиты и запрета

на мышление. Общество утратило связь с архетипами бессознательного в их негэнтропийной ипостаси. Ад, бушевавший в безднах чело-веческих душ, вырвался наружу, и сама жизнь стала адом. Можно говорить о настоящей психической эпидемии, жертвами которой оказались миллионы. "Лунатики ходят по крышам и никогда не падают... Они ведь думают, что спят. А большевики думали, что строят коммунизм", — иронизирует Одинокоев (с. 209).

Отрезвляющую роль сыграл страх как одно из проявлений инстинкта жизни — в какой-то момент он оказался сильнее всех других инстинктов, взял над ними верх и тем самым ослабил их агрессивность.

И хотя социалистический (коммунистический) миф начал разрушаться и к настоящему времени отвергнут официально, Одинокоев прогнозирует его долгую будущую жизнь — именно как религиозного феномена, резонирующего с национальным архетипом. Поэтому возвращение тоталитарного мракобесия продолжает оставаться для России потенциальной угрозой. Противовесом этому (в аспекте психическом) является рационализация коллективного бессознательного, увеличивающая мощь над ним разума (чем и занимается Одинокоев), формирование у все большего числа людей личного бессознательного, создание каждым из них "канала бесконечной интроспекции, отводящего разрушительные устремления в бездонное русло" (с. 681). Для самого Одинокоева таким каналом становится книга, которую он пишет, — результат борьбы с энтропийным потенциалом своего "я" ("легионом бесов"), активации творческих сил бессознательного, расширения (усложнения) личности.

"Бесконечный тупик" — прорыв в новое духовное измерение — постмодернистское. Постмодернизм предполагает настоящий переворот в сознании. Одна из составляющих этого нового сознания может быть охарактеризована словами Юнга: прогресс жизнеспособен только при взаимном сотрудничестве сознания и бессознательного, создающем "полного" человека.

Загрузив читателя десятками неотложных вопросов, автор от "окончательных ответов" уходит. Уходит сознательно. И в пародийных интерпретациях собственного произведения запутывает читателя окончательно*. Он пишет не Евангелие. "Бесконечный тупик" — возмутитель спокойствия (- лености мысли), активизатор работы умов. Чрезвычайно богатая по содержанию, обнаженной остроте постановки жизненно важных проблем национального бытия, уже самим фактом своего появления книга Галковского предъясняет литературе

* В одной из таких рецензий говорится: «... "Бесконечный тупик" является ... произведением, где какой-либо окончательный выбор той или иной точки зрения предвосхищен и заранее спародирован в этом же тексте (включая и сам пародийный подход как таковой, который тоже является объектом пародирования "второго порядка")» (с. 677).

значительно более высокий интеллектуально-философский уровень требований, нежели то стало привычным, указывает один из возможных путей обновления русской культуры. После Галковского писать стало труднее.

Сегодня "Бесконечный тупик" в единственном числе представляет лирико-постфилософский постмодернизм. Сохраняя дискурс постмодернистской "лирической прозы", включая использование авторской маски (автобиографическая линия), Галковский соединяет его с постфилософским дискурсом, давая самый масштабный в русской культуре наших дней охват кардинальных проблем постсовременности, в направлении к которой движется Россия.

Вязня постсовременности, связанные с позитивными сдвигами в сознании людей (но не отменяющие той переоценки ценностей, которая произведена постмодернизмом), в 90-е гг. проникают и в русскую литературу. Наиболее заметны они в книгах Зиновия Зиника "Лорд и егер", Александра Жолковского "НРЗБ", Андрея Битова "Оглашенные".

Культурологемы Зиновия Зиника: роман "Лорд и егер"

Зиновий Зиник (псевдоним Глузберга Зиновия Ефимовича) — прозаик, эссеист, либреттист, литературный обозреватель, радиожурналист.

Родился в Москве в 1945 г. Учился в художественной школе, в Московском университете, писал театральные рецензии для журнала "Театр" и газеты "Неделя", входил в круг представителей неофициальной русской литературы. В 1975 г. эмигрировал в Израиль. На протяжении года был режиссером театра-студии для русскоязычных студентов при Иерусалимском университете. Опубликовал повесть «Извещение» (1975).

В 1976 г. по приглашению Би-Би-Си Зиник переезжает в Лондон. Становится редактором и ведущим радиобозрения «Уэст Энд» Русской службы Би-Би-Си, регулярным автором еженедельника The Times Literary Supplement и других лондонских периодических изданий. Пишет романы «Перемещенное лицо» (1977),

"Ниша в Пантеоне" (1979) (впервые напечатанные во французском переводе), «Русская служба» (1981) (на основе которого возник радиовариант), "Уклонение от повинности" (1982), "Руссофобко и фунгофил" (1984) (экранизированный телевидением Би-Би-Си в 1994 г.), малую прозу. Появление романов "Лорд и егер" (1989) и «Встреча с оригиналом» (1998) обозначило поворот писателя от модернизма к постмодернизму.

С середины 80-х гг. Зиник создает произведения и на английском языке. Это новеллы и эссе, а также опера-буфф «Hege Comes the Tiger» на музыку Дж. МакБерни (1999). В 2000 г. сборник англоязычных новелл писателя «Mind the Doors» выходит в Нью-Йорке.

Произведения Зиника опубликованы в Великобритании, США, Израиле, Франции, Голландии, России, Польше, Венгрии, Эстонии.

Гражданин Великобритании.

Зиновий Зиник — представитель литературы русского зарубежья. Неудивительно его пристальное внимание к феномену эмиграции. Но, по словам Зиника, он писатель — эмигрантский по теме, а не в буквальном смысле, ибо не только формально, но и духовно интегрирован в жизнь современного Запада и потому скорее — космополит. Излюбленный герой писателя имеет московское прошлое и "странное" настоящее — лондонское, иерусалимское или парижское, должен так или иначе адаптироваться к новым условиям.

Достаточно характерная примета эмигрантской жизни — ожесточенная идеологическая борьба различных эмигрантских групп, во многом копирующая методы, усвоенные на родине. Зиник всегда сторонился эмигрантской "междоусобицы", полагая, что у писателя есть более важные задачи. Сложившиеся с годами представления о подлинной миссии эмиграции получили преломление в романе художника "Лорд и егер".

Отталкиваясь от повествования о "перемещенных/переместившихся лицах", писатель выходит на проблему взаимодействия культур, проблему "Россия и Запад". Сквозь эту призму смотрит он и на эмиграцию, истинным назначением которой считает сближение культур, сближение народов.

467

Культуристорическую миссию эмигрантов Зиник видит в том, чтобы быть "переводчиками" между Россией и Западом, помочь им найти — через сферу культуры — общий язык.

Перевод, если воспользоваться словами А. В. Гараджи, — это пере-вод через границу (в данном случае — национальную, идеологическую, психологическую, языковую), предпосылка для диалога.

За этим стоит в конечном счете проблема "поражения", или "границы", которая "положена универсальному языку, языку политического и лингвистического завоевания мира", о чем говорит Деррида: "Чтобы более конкретно описать невозможность абсолютной объективации, мы можем перейти от лабиринта к Вавилонской башне. Также и здесь небо должно было быть абсолютно завоевано в акте наименования, и этот акт неразрывно связан с естественным языком. Одно из племен, семиты, чье имя — это имя, племя, хотящее построить башню, доходящую до неба, чтобы создать себе имя. И это завоевание неба, вбирание неба в точку зрения... означает присвоение себе имени и доминирование над другими племенами с высоты этого имени. Но Бог сходит на землю и губит это предприятие, произнося одно единственное слово: Вавилон. Это слово — имя собственное, похожее на термин, означающий смятение, запутывание. Этим словом Бог приговаривает человека к переводу, ко множеству языков. Поэтому люди и должны были отказаться от идеи одного языка, который бы господствовал над другими" [121, с. 45]. Башня, согласно Деррида, означает возвышение над чем-то, предпочтение одной точки зрения другим. Невозможность построения Башни делает возможным существование множества языков, носителей части истины. "И эту историю нужно всегда понимать лишь как историю о Божественном, которое конечно. Вероятно, это и есть характеристика постмодернизма, поскольку пост-модернизм дает себе отчет в этом поражении. Если модернизм отличается стремлением к абсолютной власти, то постмодернизм — это опыт конечности, опыт, в котором находит

отражение обреченность всех завоевательных планов" [121, с. 46].

Проблема пере-вода порождает массу сложностей. Чтобы выполнять эту культурную работу полноценно, сам "переводчик" должен быть укоренен в обеих культурах, обладать способностью влезть в чужую шкуру, взглянуть на себя (и цивилизацию, которую представляет) со стороны. В самом себе он должен совершить некую пере-стройку, дабы раздвоенность не разрывала его изнутри, трансформировалась в "удвоенность", помогающую, а не мешающую жить*.

Поэтому сквозной герой творчества Зиника — не изгнанник, вынужденный бежать из России, как Иван Бунин или Гайто Газданов, либо против своей воли "сосланный" на Запад, подобно Александру

* Например, Иосиф Бродский, став русско-американским писателем, утверждал, что если бы он был вынужден говорить только на одном языке, то сошел бы с ума.

468

Солженицыну или Владимиру Буковскому, не "узник Сиона" и не "экономический" эмигрант, а — интеллигент, задыхающийся в пределах жестко обозначенных границ (включая географические и культурные), в которые ощущал себя заключенным в СССР", нуждающийся в переменах, в расширении жизненного и культурного пространства. Вживание такого интеллигента в новый для него мир — целая психодрама, ибо он вывез с собой и свою психологию, комплексы, привычки, ошибки, иллюзии, поставлен перед необходимостью адаптироваться к непривычному/неизвестному. А кроме того, он еще вывез на Запад и свой Запад — некий миф, созданный его воображением. Эмиграция приводит фантазера в чувство, но и открывает возможность лучше понять мир и собственную страну", позволяет как бы со стороны взглянуть на самого себя и оценить более беспристрастно.

Своеобразие воссозданного Зиником человеческого типа уделяет основное внимание в своей интерпретации романа Михаил Айзенберг.

Интерпретация Михаила Айзенберга***

Сквозной персонаж зиниковской прозы — эмигрант. Он переменял страну, но облучен черным солнцем Исхода, одержим прошлым как болезнью.

По советским меркам, это, конечно, человек "застойного периода", хотя бы по той, переходящей в мнительность внимательности к нюансам личных отношений, которая сейчас уже сильно притупилась в общественных бурях. А по западным меркам? Попытка взглянуть на себя чужими глазами есть второе (после схватки с собственным прошлым) постоянное душевное недомогание героя. По западным меркам этот герой со своей провокационной истерикой и отрефлексированной раздвоенностью, конечно, монстр, пусть и вполне обаятельный. Осознавая это свое качест-

* Михаил Булгаков, безрезультатно добивавшийся разрешения на поездку за границу, писал, что советскому человеку прививается психология заключенного — заключенного в пределах СССР.

** См., например, признание Марии Розановой: "... эмиграция меня очень многому научила. Это тяжелый опыт, но невероятно полезный. И я думаю, что только в эмиграции я по-настоящему поняла, что такое моя родная страна, в которой я прожила сорок три года и считала, что очень хорошо ее знала. Я никогда не понимала так отчетливо, как в эмиграции, что моя страна — это наше общее произведение, что это не откуда-то пришедшие, навалившиеся на страну, оккупировавшие ее силы марксизма, социализма, ленинизма, коммунизма и прочих нехороших слов с окончанием на "изм": Нет, это общество, которое построили мы сами. Источник зла мы должны искать не где-то на стороне, а внутри себя. И я это вывела как раз на основании опыта эмиграции. Выехав на Запад, мы — третья эмиграция — построили абсолютно тот же мир, из которого мы выехали, с которым мы боролись. <...> Ну,, единственное — мы не можем создать свою Лубянку, — но это только потому, я думаю, что... мы живем в странах, правительства которых нам этого не позволяют" [93, с. 183].

Роман "Лорд и егер" косвенным образом как раз направлен против духа непримиримости, атолерантности, присущего третьей волне эмиграции.

*** См.: Айзенберг М. [Предисловие] // Зиник З. Лорд и егер. — М.: Изд-во Сов.-Британ. СП СЛОВО/SLOVO, 1991.

469

во, он ищет общества себе подобных. Герой смотрится в разные лица как в зеркала, чтобы ловить в чужом свое (а в своем чужое).

"Лорд и егер" — какая-то особая проза: проза-выяснение, проза-самоопределение. В переплетении ложных свидетельств и искренних самооговоров выстраивается сложнейшая эквилибристика доказательства недоказуемой вины. В основе почти всех внутренних конфликтов романа — спор между предателем, узником и тираном или только между предателем и узником, но оба действуют как настоящие тираны. Сюжет, так или иначе, строится на столкновении героя со своим двойником. То есть с самим собой. Это бой с тенью. И выяснение отношений идет через какой-то внутренний "железный занавес" — через ожесточение, через нежелание понять. Нельзя примирить этих двоих, себя прежнего, ветхого и себя настоящего. Спор о правоте постепенно выстраивается в некую самодельную метафизику, основанную на идее отъезда, ухода, обретения, но и невозможной потери. В этом споре почему-то невозможно перемирие, нельзя успокоиться на том, что в области поступков не бывает ничего безошибочного, как не бывает предмета без обратной стороны.

Потенциальный "переводчик" Зиника — не какой-то абстрактный "культуролог", последовательно и методично осуществляющий миссию сближения культур, а смятенный, закомплексованный, рефлексирующий интеллигент, лишь пробивающийся к осознанию своей культуристорической роли медиатора, посредника

между Россией и Западом. Но у него есть одно очень важное качество, делающее претензий на эту роль небезосновательными: интеллигент Зиника — человек мира, а не "человек боя"; он чужд жесткой политической ангажированности, вообще жесткой привязанности к какой-либо из форм идеологии; культурно-творческая работа для него неизмеримо привлекательнее. Как бы сама судьба — через тернии и курьезы — ведет зиниковского героя к постижению своего предназначения.

Естественным и органичным оказывается совмещение в тексте произведения сюжетных глав и литературоведческих "записок", причем сюжетные главы "олитературируются" (за счет бесчисленных цитат) и "театрализируются" (за счет характеристики явлений жизни в категориях театрального искусства).

Грань между искусством и жизнью размывается, и часто у Зиника жизнь цитирует искусство, а не наоборот. Цитатой может оказаться городской пейзаж ("С горы открывался вид на Лондон через Темзу с собором св. Павла на горизонте: с легкими поправками в виде труб точное воспроизведение картины Тернера..."), облик персонажа, кличка собаки ("В комнату вместе с Каштанкой вступил Эдвард-Эдмунд. "Князь

* Зиник З. Лорд и егеря. - М.: Изд-во Сов.-Британ. СП СЛОВО/SLOVO, Т991. С. 63. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

470

Мышкин". Это был впечатляющий выход к рампе", с. 225), поступок героини ("Она пыталась повеситься. Потом еще одна попытка самоубийства — под поезд. С тех пор не выходит, в общем, из психбольницы"; "Ну знаете ли! Опять Анна Каренина!", с. 240—241), расстановка действующих лиц ("Ваш треугольник, особенно отношения Виктора с Сильвой и Юлией, — прямая реминисценция "Двух веронцев", с. 242).

Подчас герои ощущают себя попавшими в литературный текст, против своей воли "цитирующими" то, о чем когда-то читали или слышали от другого. Так, Зиник пишет: "Веронские пертурбации были для Феликса как возвращение в эту авестийскую "литературу". Но уже не на правах слушателя, а в виде персонажа, героя. Чужого, однако, романа. Чужой драмы. Трагикомедии" (с. 44). Не случайно в романе приводится суждение Оскара Уайльда о том, что жизнь имитирует литературу, а не наоборот. Правда, чтобы заметить это, нужно знать литературу. У персонажей "Лорда и егеря" она не сходит с языка. Литературой меряют жизнь, в литературе ищут аргументов, за литературой всегда остается последнее слово.

В том или ином виде в романе цитируются Библия, Тассо, Шекспир, Дефо, Джон Вильсон, Джеймс Томпсон, Томас де Куинси, Киплинг, Джойс, Пиранделло, Батюшков, Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов, Набоков, Пастернак, по разным поводам упоминаются Вордсворт, Берне, Лермонтов, Зоценко. Преобладают русские и английские источники цитирования, что мотивируется фактом обретения эмигрантами из СССР новой родины — Великобританией, актуализацией в их сознании всего, что известно о ее истории, культуре и обычаях, все более глубоким погружением в новую среду. Соседство английских и русских цитации выглядит естественным; младшая (русская) культура выступает "на равных" со старшей (английской). Достоевский, Толстой, Чехов не сходят с языка не только героев-эмигрантов — апелляция к ним по тем или иным поводам органична и для интеллигалов-"островитян". Это — всечеловеческое достояние, своего рода эсперанто культуры, как и Шекспир, Дефо, Вордсворт, Берне, Джойс...

Трудно сказать, разделяет ли Зиник точку зрения Алексея Цветкова: "... английская и англоязычная литература — бесспорно самая великая и самая масштабная в мире. Она как-то ускользнула от внимания России в свое время, потому что все было нацелено на Францию" [93, с. 202], — преимущественное внимание он уделяет как раз фактам обращения русских авторов к английским и шотландским литературным источникам, показывает, сколь плодотворно подкрепление к мощной культурной традиции. Целое эссе (записки Феликса) посвящено "маленькой трагедии" Пушкина "Пир во время чумы", рассмотренной в контексте английской "чумной" литературы с выходом на проблему интертекстуальности.

Погруженная в культурный контекст, из которого пришла в русскую литературу, пушкинская "маленькая трагедия" будто наполняется

471

свежим воздухом, обнаруживает новые оттенки значений, с большей определенностью проясняет самое себя. Цитации "Записок чумного года" Даниэля Дефо, "Времен года" Джеймса Томпсона, "В квартале св. Павла" Уильяма Харрисона Айнсворта, но в первую очередь — "Города чумы" Джона Вильсона, перевод/пересказ четвертой сцены первого акта которого представляет собой "Пир во время чумы", насыщают эссе густым культурноисторическим колоритом, в концентрированном виде доносят до читателя ужас постигшего Лондон в 1665 г. бедствия. Включенная в это культурное пространство, пушкинская "маленькая трагедия" оказывается как бы одной из сцен "большой трагедии", насыщается ее излучениями. И в то же время она обнаруживает качества метонимии, замещает собой целое, несет его в себе.

"Драма Вильсона в целом — это эпика чумного Лондона, с вполне конкретной топографией и героями. Главный персонаж пушкинского отрывка — мистический "председатель пира" Вальсингам..." (с. 206). "... О том, что он капитан и зовут его Эдвард, можно узнать лишь из вильсоновского оригинала — у Пушкина он лишен конкретных черт и подробностей..." (с. 236), — отмечает зиниковский "переводчик" Феликс. Уместно здесь привести и слова Цветаевой: "Страшное имя — Вальсингам. Недаром Пушкин за всю вещь назвал его всего три раза ... Анонимное: Председатель, от которого вещь приобретает жуткую современность: еще родней" [451, с. 77].

Пушкина интересует не конкретика, не история "чумы", а философия "чумы" — т. е. жизни под знаком смерти. Исключительное у него выявляет типическое, неизбежное, связанное со смертным уделом человека. Не случайно из числа самых разнообразных сцен драматической поэмы Вильсона, разворачивающегося мрачного полотна жизни чумного Лондона, Пушкин избирает для перевода именно сцену пира (да и ее дает не целиком — четвертая часть четвертой сцены у Пушкина опущена). Воспринятое у древних греков уподобление жизни пиру писатель соединяет с распространенным представлением о смерти как о чуме".

Метафора "пир во время чумы" отражает двойственную природу бытия как подвижного взаимодействия жизни/смерти, негэнтропии/энтропии. Поэтому гимн и хвала Чуме в устах Председателя пира у Пушкина имеет иную подоплеку и иной пафос, нежели у Вильсона, — делает вывод автор "чумных" записок. У Вильсона преломляется принцип "каждому — свое": "умирающим от чумы — кончина в постели и готовая могила; живущим — свобода и наслаждение" (с. 236). Пушкин "воспевает акт преодоления страха смерти..." (с. 236).

Спасаящихся от Чумы в пире Цветаева сравнивает с детьми, смеющимися "со страха" (в апогее Пира утрачивающими страх, "из

* "6 страниц из 166", — уточняет Зиник.

** Написание слова "чума" с большой буквы и указывает на символический характер понятия.

472

кары" делающими пир). Но у Пушкина таковы спутники Вальсингама, а не сам Вальсингам. Его хвала Чуме — не униженное славословие побежденного, не патология некрофила, скорее — вызов Чуме не раздавленного страхом смерти. Сильнее страха оказывается наслаждение, получаемое от игры со смертью, которая дает максимальную остроту переживания жизни. И пир на улице чумного Лондона для Вальсингама — тоже форма игры со смертью. Ее цель — вновь ощутить желанность жизни после понесенных утрат.

Смерть предстает у Пушкина не только как проклятье рода человеческого, но и как стимулятор витальной энергии: она не дает утратить вкус к жизни. И песнь Вальсингама — вакхическая песнь, прославляющая радость бытия при полном осознании смертной обреченности человека. Ведь человеческая жизнь — это всегда жизнь в присутствии смерти. В Чуме смерть лишь обнажила свое страшное лицо. Такова "правда Вальсингама".

Но только радоваться жизни и упиваться ее дарами — противоестественно. Трагическая сторона бытия также требует своего переживания и осмысления, ибо входит в состав жизни. Такова "правда священника", в противовес философии жизни-радости исповедующего философию жизни-страдания, в противовес бунту-вызову — смирение-самообуздание.

Ни одной из этих жизненных философий Пушкин не отдает предпочтения, ибо каждая из них несет в себе лишь часть истины. Ничем не сдерживаемое дионисийство способно вылиться в кошунство, религиозная аскеза может привести к непроживанию жизни. Пушкин — над и Вальсингамом, и священником. Он, как пишет Цветаева, "уходит после священника, уходит последним, с трудом (как: с мясом) отрываясь от своего двойника Вальсингама..." [451, с. 76]. Вальсингам, по Цветаевой, — "экстерриоризация (вынесение за пределы) стихийного Пушкина. С Вальсингамом внутри не проживешь: либо преступление, либо поэма" [451, с. 77].

В "Городе чумы" Вильсона Вальсингам действительно совершает преступление: убивает на дуэли Молодого Человека. Пушкину эта сцена оказалась не нужна. Душевно-художественный рефлекс*, вызвавший к жизни "маленькую трагедию", заглох. Не исключено, заглох потому, что Пушкин уже сделал то, что хотел. Через акт творчества экстерриоризировал Вальсингама, показал важность подвижного баланса между стихийным (бессознательным) и сознательным, раскрепощающим и самообуздывающим для нормального развития личности и течения самой жизни.

* "Рефлекс до всякой мысли, даже до всякого чувства, глубочайшая и быстрейшая, как электрическим током, пронзенность всего существа данным явлением и одновременный, почти что преждевременный на него ответ.

Ответ не на удар, а на колебание воздуха — вещи, еще не двинувшейся. Ответ на до-удара. И не ответ, а до-ответ" [451, с. 91].

473

Поэт не проявил культурного нигилизма ни по отношению к античной традиции, ни по отношению к христианской; напротив, он попытался извлечь из них самое ценное и восстановить утраченное современной ему европейской религиозно-философской мыслью равновесие. Конечно же, в этом он ушел от Вильсона, опередил свое время, да и наше тоже.

В послепушкинской русской литературе равновесие вновь оказалось нарушенным — господствующее положение в ней заняла христианская традиция, восторжествовала религиозно-философская односторонность*. В своих записках Феликс демонстрирует этот отход от Пушкина примером Достоевского. Вместе с тем он обнаруживает раскопанные в Вильсоне Пушкиным будущие штрихи Достоевского** ("обманчивая видимость логики с подоплекой безумия", с. 237), в свою очередь выясняет, что эти мотивы у Вильсона не оригинальны, а заимствованы у друга — Томаса де Куинси, которым страшно увлекался Достоевский***, ничего не слышавший о Вильсоне, — и делает неожи-

* Хотя в разработке этой традиции русская литература пошла и вглубь, ивширь.

**

A ghastly old man — and a noble youth,
Yet with fierce eyes that smiled with cruelty,
Come up to me all lost in wonderment
What spots of blood might mean beneath my feet
All over a bed of flowers.
The old man cried,
Where is thy monther, impious parricide!

.....
Until I wept in utter agony.
And all the while I saw my mother's corpse
Lying in peace before her frantic son,
And knew that I in wrath had murder'd her.
(Старик отвратный и прекрасный отрок,
С кривой ухмылкой, однако, на устах
И злобою в глазах, приблизились ко мне.
А я стоял в остолбененье
При виде крови у меня в ногах
На ложе из цветов. Старик вскричал:
"Где мать твоя, убийца и злодей?"

.....
В агонии я разрыдался. Предо мной
Был распростерт труп матери. Я знал:
В припадке гнева я ее убил) (с. 181 — 182).

*** В "Лорде и егере" отмечается воздействие, оказанное на Достоевского как автора "Преступления и наказания" идей, высказанных в эссе де Куинси "Убийство как вид изящного искусства" ("Убийство как одна из форм изящных искусств"), говорится о намерении русского писателя перевести "Исповедь курильщика опиума" де Куинси. "Достоевский, однако, совершенно не догадывался о том, что и "Исповедь" де Куинси, и его эссе об убийстве как одной из форм изящных искусств пропагандировались Джоном Вильсоном в его журнале и в пародийных стенограммах заседателей таверны "Ambrose's Tavern—Noctes Ambrosianae" (с. 254—255), — пишет Феликс.

В книге Зиника указывается и на неточность перевода названия "Исповеди курильщика опиума": "Название переведено неправильно, потому что в прошлом веке опиум продавался в виде таблеток или как бы в виде драже. Его жевали. Поэтому по-английски де Куинси не курильщик опиума, а скорее едок" (с. 60—61).

474

данный для многих вывод: в Пушкине Достоевский "вычитывает вильсоновские подражания де Куинси" (с. 238).

Воссоздавая историю взаимоотношений Вильсона и де Куинси, характеризуя лондонский литературный быт и нравы исследуемой эпохи, автор еще более заостряет проблему заимствований, формы которых неисчислимы и непредсказуемы: от прямого грабежа (в каком мнительный де Куинси обвинял самого Колриджа в отношении немецких романтиков) до многократно опосредованного заочного воздействия через "третьих лиц", при котором заимствующему первоисточник не известен (например, "неизвестного" де Куинси через Вильсона и Пушкина — автора "Пира во время чумы" — на Достоевского). На "цитатный" характер зрелых литератур обратила внимание Ахматова, писавшая:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата [9, т. 1, с. 357].

Стоит потянуть за ниточку, и разматывается целый клубок соединяющих литературы многообразных связей, проявляющихся на уровне интертекста. Как кровеносные сосуды в организме, они питают тело мировой литературы. Пушкин подключил к кровеносной системе мировой литературы русскую. О том, насколько он ценил английскую литературу, свидетельствует факт изучения им "английского языка. На себя самого Пушкин уж никак не распространял ироническое: "Что нужно Лондону, то рано для Москвы", — напротив, обнаружил повышенную чуткость к веяниям современной ему европейской культуры.

К "Городу чумы" Пушкин обратился через тринадцать лет после издания драматической поэмы Вильсона на родине. Двухязычный автор записок удостоверяет: "... тот кусок трагедии, который выбран Пушкиным для перевода, переведен с изысканной точностью, если не считать вполне оправданных, незначительных по своей миниатюрности изменений. Но в большинстве случаев пушкинский перевод не столько изменяет, сколько стилистически подправляет Вильсона" (с. 206). Превращение "сцены" в законченное произведение, те — не столь уж многочисленные — коррективы, которые внес в него Пушкин, привели к переакцентировке акцентов, появлению собственно пушкинской художественной концепции, преломляющей его философию жизни. В результате произошло то же, что и с некоторыми пьесами Шекспира: перевод/пересказ превзошел оригинал, затмил его, ибо был исполнен гением. "Не вытеснил ли Пушкин своим переводом Вильсона из кресла истории литературы?" (с. 257), — иронизируя, задает сам себе вопрос, не давая на него ответа, Феликс. А может быть, напротив: благодаря переводу Пушкина в ней остался и Вильсон? И разве им тесно в литературе обоим?

475

Мысль о возможности превосходства заимствованного над оригиналом продублирована и параллелью между эссе "Убийство как вид изящного искусства" де Куинси и романом "Преступление и наказание" Достоевского. Приведенные примеры (а использованы в романе лишь те, которые имеют отношение к "Пиру во время чумы") — свидетельство плодотворности диалога с мировым художественным контекстом. Эмигранты-"переводчики", по мысли Зиника, могут помочь русской культуре шагнуть за жестко очерченные границы, восстановить нарушенное кровообращение. Да и "вторая сторона" сможет взглянуть на себя отстраненно, глазами Другого, избавляясь от собственных стереотипов.

Насыщая эссе большим количеством фактического материала, включая обширные цитации, Зиник стремится лишить его научной сухости, заставляет этот материал пульсировать живыми токами мысли. Повествование строится как **процесс** исследования и в некоторых отношениях напоминает захватывающий литературоведческий и культурологический детектив. Оно насыщено юмором, элементами театрализации. Тексты рассматриваемых произведений как бы разыгрываются на наших глазах, превращаются в "литературных героев". Высказанные в эссе соображения, разнообразные метафоры свободно переходят в сюжетные главы "Лорда и егеря", и наоборот. Такой общей для литературоведческих и литературных глав романа метафорой становится, например, "пир во время чумы". Зиник фиксирует появление у пушкинской метафоры шлейфа вторичных значений. Пир во время чумы — это и обстановка в СССР, и шутовое наименование дружеского сборища либо какого-то непорядка. Пушкинская формула, как видно из романа, не стареет с годами, а обрастает все новыми смыслами, прочитывается более глубоко. То же относится и к другим культурологемам, вошедшим в общечеловеческий обиход (Эдип и комплекс Эдиповой вины, маскарад, преступление и наказание, двойник и двойничество и т. п.). Не случайно сюжетные главы и записки Феликса чередуются как некий общий, неразложимый текст, так что вообще не исключена интерпретация "Лорда и егеря" как современной версии "Пира ...".

По всему роману разбросано немало суждений, наблюдений, эпизодов, подтверждающих мысль автора о культуре как разрастающемся во все стороны пространства/времени корневище, отростки которого переплетены между собой сложными связями, и даже — о "зеркальных подобиях" культур (что иллюстрируется сопоставлением архитектуры миланского и московского Кремля, лондонского и московского вариантов скульптуры "Рабочий и крестьянка" и т. д.). На страницах книги ведутся споры о сходстве и различии культур и цивилизаций (понимание чего для продуктивного диалога необходимо), причем высказывается и точка зрения, согласно которой в России есть культура (типологически родственная западноевропейской), но нет цивилизации (почему контакт с Западом особенно важен).

476

Зиник старается избегать категоричных утверждений, не расстается с юмором и иронией. Не обходится писатель и без мистификаций. Вслед за Борхесом, поведавшим о «Пьере Менаре, авторе "Дон Кихота"», Зиник побуждает своего героя заниматься переводом на английский "Пира во время чумы". Феликсу остается лишь переписать переведенную Пушкиным часть "Города чумы" Вильсона. Последствия — и восторги, и разоблачение.

Инна Тертерян видит в новелле Борхеса эксцентрически-парадоксальную игру, позволяющую в заостренной форме раскрыть феномен двойного зрения, двойного восприятия искусства — глазами человека того времени, когда произведение было создано, и глазами человека XX в., что предвосхищает развитие рецептивной эстетики*.

Нечто подобное наблюдается и в "Лорде и егере". Автор как бы ставит нас перед вопросом: вполне ли вильсоновский текст, рассмотренный как перевод "Пира во время чумы", читает современный читатель? Воспринимающий этот текст как бы произвольно добавляет в него те значения, которые привнес Пушкин, привнесло время, предопределил его собственный жизненный, профессиональный, читательский опыт. Помещенный в новый контекст, увиденный новыми глазами, классический текст получает новую интерпретацию, не отменяющую предыдущие. О наступлении эпохи интерпретаций в форме игры с читателем и свидетельствует Зиник. Вообще игровое начало активно заявляет о себе в романе.

Литературные игры призваны растормошить, раскрепостить сознание читателя, пробудить его сотворческий импульс. Они разнообразны и проявляются в присутствии на страницах книги родственницы-наследницы Джона Вильсона Мэри-Луизы, имя которой составлено из имен двух героинь его драмы "Город чумы" (и — соответственно — "Пира во время чумы" Пушкина)**; в пародийном использовании "англизированных" русских пословиц ("Если под камень не лечь, вода не будет течь", с. 197), неточно переведенных названий ("Праздник в ходе эпидемии", с. 50); в комедийной переделке устойчивых словосочетаний ("Из общества британо-антисоветской дружбы", с. 202); в создании окказионализмов, имеющих комедийный семантический ореол ("Мэри-Хуана" — составное имя собственное от слов "Мэри" и "Хуан", созвучное со словом "марихуана"; "Оксбридж" — контаминация из частей слов "Оксфорд" и "Кембридж"), и во многом, многом другом.

В большой степени "Лорду и егерю" присущ момент театрализации. Самые разнообразные сцены и картины описываются в произве-

* **Рецептивная эстетика** — "направление в критике и литературоведении, исходящее из идеи, что произведение "возникает", "реализуется" только в процессе "встречи", контакта литературного текста с читателем, который благодаря "обратной связи", в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования" [410, с. 144].

** У Пушкина — Мери.

дени как своего рода спектакли. А их участники — как актеры, режиссеры, марионетки, зрители:

"... разговор благодаря этой симпровизированной цитатности походил на **спектакль, где марионетками** были слова — их приводил в движение **кукловод Мигулин***" (с. 17);

"В рождественском венке из остролиста на двери, в собаке, кружащейся вокруг пруда с утками, в струйке дыма из трубы была такая буколическая **театральность**, что жалко было открывать дверь **за кулисы**, так сказать, и разрушать иллюзию. Однако дверь была выходом из тишины застывшего фойе в грохот и гам **сценического действия**. <...> Беспреданное движение рук, плеч, голов барменов напоминало работу **кукловодов, режиссеров** этого спектакля, невидимыми ниточками управляющих посетителями. Тут был даже свой **театральный звонок**: у колонны над барной стойкой висел колокольчик — три удара, и последний шанс заказать напиток перед закрытием утерян. **Спектакль закончен**.

Когда Феликс вошел в этот вертеп, **спектакль** был в самом разгаре" (с. 73— 74);

"В наступившей тишине те немногие, кто еще стоял на ногах, окружили Виктора с Феликсом, как двух гонцов, или скорее как **зрители в театре**, глядящие на двух **актеров** в ожидании **начала действия**" (с. 222);

"Он выпил стакан залпом, отер лоб и откинулся в кресле с победной улыбкой на устах, как **актер**, с особым блеском **отыгравший акт**" (с. 238);

"... не забывайте, что все в России пришло с Запада — даже самое дурное. То, что для вас звучит как **трагедия в духе Достоевского**, на самом деле не более чем **комедия в духе Шекспира**. Однако: продолжайте в том же духе. Продолжайте", **по-режиссерски** взмахнул рукой доктор Генони" (с. 242);

"Это тоже часть **пиранделловского сценария: актер** на время **стал зрителем** по указанию **главного режиссера...**" (с. 272) и т. д.

В статье "Двуязычное меньшинство" Зиник пишет: "Театр нашей эпохи, в отличие от сталинской, уже не живет законами "четвертой стены" театра Станиславского; мы существуем в театре Пиранделло, где сцена каждую минуту может продолжиться в зал, и тогда публика превратится в актеров, а актеры станут частью толпы любопытствующих до того момента, пока не объявят новые границы сцены и можно будет сделать вид, что мы актеры, а все остальные — толпа, пока снова не произойдет очередного перераспределения ролей, и так до бесконечности (поскольку толпа — это собрание людей, где каждый считает, что все вокруг, кроме него, есть толпа)" [157, с. 60]. В качестве модели для театрализации писатель и избирает условный театр Луиджи Пиранделло, в котором посредством гротеска и парадокса исследуется роль "маски" в поведении индивидуума, реальность уравнивается с вымыслом, комическое повернуто трагической стороной, а трагическое — комической.

Зиник предпринимает постмодернистскую игру главным образом с двумя парами масок: безумия — нормальности и актерства — артистизма, постоянно меняющихся местами, что предопределяет проходящий через все произведение мотив двойничества. Основная сложность, утверждает автор, заключается в обретении объективного

* Здесь и далее в примерах слова выделены нами.

взгляда на вещи, выявлении истинности либо ложности отправной точки зрения, исходя из которой возможно диагностировать нормальность и ненормальность, естественность и "игру". Живем ли мы в век безумия, но считаем себя нормальными, или живем в век мещанской нормальности, но воображаем себя безумными, в состоянии ли мы адекватно идентифицировать самих себя, — вот та проблема, которую вместе со своими героями решает писатель.

Безумие начинается там и тогда, убежден Зиник, когда социальная мифология подменяет собой реальность, большие массы людей вовлекаются в некий грандиозный трагифарс. Естественное, нормальное при этом воспринимается как ненормальное, преступное; собственное безумие не замечается, возводится в ранг нормы, навязывается остальным.

Именно это, по мысли писателя, произошло в советском обществе, жизнь в котором была отрежиссирована как государственный спектакль, разыгрываемый безумцами.

Герой романа Авестин интерпретирует историю КГБ и судебных процессов в СССР как еще одну пьесу Пиранделло, "с пресловутым отсутствием границ между сценой и залом" (с. 16). Пиранделлизм такого рода влечет за собой расправу: заточение в тюремную психушку. Инакомыслие отождествляется с шизофренией, в то время как двоемыслие никого не смущает. Ненормальность скрывается под маской нормальности, на нормальных напяливается маска ненормальности*.

Спектакль по пьесе Пиранделло "Генрих IV", поставленный Авестиним в тюрьме, оказывается гротескно-пародийной цитацией общегосударственного спектакля. Это был спектакль о сумасшедшем, разыгрываемом из себя сумасшедшего, поставленный в сумасшедшем доме режиссером, объявленным властями сумасшедшим. "Тут речь шла уже не о подтексте, тут сам текст был сплошным подтекстом" (с. 23), так как являлся зеркальным отражением реального сумасшедшего дома, реального спектакля в нем, поставленного диссидентом, с присутствием в зале (как и на сцене) врача-психиатра, с реальными убийцами в ролях убийц душевных, уводимыми после окончания представления с наручниками на руках в свои отделения. Действительность жизни оказывалась органическим продолжением сценической действительности, при помощи которой объяснялась. Сумасшедший дом — мир де Сада и Козьмы Пруткова — представал как образный эквивалент советской системы, соединившей в себе ад и фарс.

* Человек, не вовлеченный в систему, видит это отчетливо. Лорд Эдвард говорит: "Если вы хотите, чтобы вас в Советском Союзе держали за нормального, вы должны относиться к КГБ не как к бешеному псу, а чуть ли не как к отцу родному. Но с любой нормальной точки зрения КГБ — бешеный пес. Если же вы на этом настаиваете, у врачей-психиатров полное право госпитализировать вас как заразившегося бешенством. Словом, оставаясь нормальным, вы автоматически зачисляетесь в сумасшедшие с точки зрения советской

системы, чьей ментальностью заведует советская психиатрия" (с. 159-160).

479

Таким образом в романе выявляется клинически аномальный характер восторжествовавших в СССР порядков.

Но и западный мир в изображении Зиника на свой лад безумен. Об этом свидетельствует пародийный характер ряда его гуманитарных программ, представленных в произведении в гротескном виде. Например, руководитель международного общества защиты животных лорд Эдвард серьезно озабочен судьбой оставшихся беспризорными собак арестованных диссидентов. Не менее волнует лорда, точнее, его сниженного "двойника" положение собак (охранников) в советских исправительно-трудовых лагерях. Главное — положение людей — оттеснено на задний план; второстепенному отдается немало сил и энергии. С мозгами у спасителя действительно не все в порядке.

Касается Зиник и такого рода помешательства, как капитуляция истинной аристократии перед "рабочей аристократией". Чувство вины аристократа ("лорда") перед плебеем ("егерем") за свое превосходство, готовность современного князя Мышкина скрыть его под чужой маской во имя ложно понимаемого равенства расценивается как безумие. "Лорд" у Зиника — синоним аристократа духа, "егерь" — духовного пигмея, организатора преследований, травли, убийств.

Самоощущением "лорда" в полной мере наделен Виктор Карва-ланов*. В своей душе он выстраивает крепость духа, миниатюрное подобие которой — вылепленный в тюрьме из пластилина замок-крепость. "Мои следователи не знали, что с допроса я возвращаюсь к прерванным беседам у камина. Откуда им было знать, что я разговаривал с ними, стоя на стенах замка, сверху вниз. Что они, со своими глупыми вопросами, могли сделать против толстых каменных укреплений, против зубчатых башен и бойниц? Когда озверевший коллектив отгородился от тебя колючей проволокой, у тебя нет иного выбора, кроме как отгородиться от коллектива воображаемой стеной — стеной замка, замка собственного "я", где я — сам себе господин, где я — лорд" (с. 150), — исповедуетсся герой. К "егерям" причисляются в романе не только чины КГБ и выполняющие их волю психиатры, но и, в сущности, все, принуждающие "лорда" поступать так, как поступают они, "егери".

Зиник показывает, однако, что и "лорд" может нести в себе черты "егеря". И это ненормально. Выступая в качестве "лордов" по отношению к власти, Виктор Карваланов и его друзья Феликс и Светлана часто ведут себя как "егери" по отношению друг к другу. Они бывают не только строги и неподкупны, но и беспощадны.

Множество сложных обстоятельств порождает между героями запутанные, двойственные отношения дружбы-вражды, любви-вражды. В Другом видят не совсем того, кем он является на самом деле, а главное — по-настоящему не знают, кем являются сами. Но в отличие от безумцев, воображающих себя нормальными, утративших

* Прототипом которого послужил Владимир Буковский, обличавший использование психиатрии в карательных целях.

480

представление о реальности, превращенных в актеров либо марионеток, Виктор, Феликс, Светлана хотят пробиться к самим себе истинным, постичь свое подлинное "я". Этой цели во многом способствует эмиграция.

Эмиграция играет роль своего рода шокотерапии, что согласуется с развиваемой в романе доктором Генони теорией "театральной" психиатрии, согласно которой для преодоления различных фобий и страхов следует "изменить внешние обстоятельства, вплоть до аспектов внешности и манеры поведения человека, и, тем самым, изменить его психику" (с. 48). При этом "тело отчуждается, как у Пиранделло, от души: тело здесь, а душа витает в ином месте. В России" (с. 102). Смещение привычного угла зрения на Запад и Восток, жизнь, культуру дает новый взгляд на вещи, способствует переоценке многих привычных представлений, рождает проблему самоидентификации.

В романе множество развернутых монологов, диспутов-диалогов, философских и психологических поединков, играющих роль катализаторов процессов мышления, взаимной нравственной психотерапии. В каком-то смысле такие исповеди, диспуты и поединки — домашний театр, "театр для себя", т. е. бытовое общение, осуществляемое на уровне классических литературных образцов. Оно вовсе не идилично, часто болезненно для его участников, ибо предполагает идеальные требования к личности и делает предметом пристрастного обсуждения душевные язвы и затаенные комплексы, но необходимо каждому из присутствующих как зеркало, в котором он видит себя без прикрас.

Смещение и корректировка взглядов, вносимые эмиграцией, дают возможность более объективно оценить свое прошлое и себя в нем, а следовательно, истоки своего теперешнего "я", способствуют самоопределению, освобождению от "ненормального" в себе. Это тем более необходимо потому, что эмигрант как бы начинает жизнь сначала, с азов, зависает в воздухе и, чтобы, бежав от одной формы безумия, не впасть в другую, должен стремиться к самосохранению своего высшего "я".

Как и во многих других случаях, писатель переводит проблему в обобщенно-метафорический план. Переключаясь с Цветаевой, устами доктора Генони Зиник вопрошает: "Не все ли мы по сути — эмигранты и диссиденты в этом мире? И не отделены ли мы от своего прошлого Железным занавесом непоправимых поступков?" (с. 263). Автор обыгрывает представления платонизма о душе как "эмигрантке" из **мира иного** в мир земной. Сохраняя память об идеальном мире, она неизбежно становится "диссиденткой" в несовершенном земном бытии. Такой душой и наделены Виктор, Феликс, Светлана. Критический взгляд на вещи не отменяет для них идеальное.

Людям Запада зиниковские герои кажутся детьми, предпочитающими "мир без взрослых". Но, может быть, не имеющие жестких

прагматических установок и способны скорее понять Других? Выступить как "переводчики", сближающие культуры?

Зиник — за разрушение "железного занавеса", разделяющего людей. И сам он преодолевает границы, и не только национальные, идеологические, но и эстетические. Постмодернистское двуязычие (соединение литературоведения и литературы) вводит в мир-текст, пространство которого безгранично и способно породить самые неожиданные интерпретации. Занимательность повествования не отменяет его серьезности, так что роман должен быть интересен и массовому читателю, и элитарному.

Книгой "Лорд и егер" Зиника постмодернизм усилил свои позиции в литературе русского зарубежья.

"Двойное письмо": рассказы Александра Жолковского

Жолковский Александр Константинович (р. 1937) — литературовед, лингвист, эссеист, прозаик. В 60—70-е гг. — представитель Московско-Тартуской семиотической школы. Эмигрировал в США. В настоящее время — профессор славистики Университета Южной Калифорнии. Автор статей структуралистского и постструктуралистского характера, а также книги «Блуждающие сны» и другие работы» (М., 1992; 2-е, доп. изд. - 1994), в центре которой проблема интертекстуальности. За границей заявил о себе и как писатель.

В 1991 г. в России издана книга рассказов Жолковского "НРЗБ".

Унесенный третьей волной эмиграции в США, Александр Жолковский стал сочинять, уже будучи известным ученым-филологом. На Западе структуралист Жолковский превратился в постструктуралиста. Постструктурализм же ориентировал на литературоведение-творчество, метафорическую эссеистику, "двойное письмо" (см.: [13, с. 375—376]). Именно в таком роде литературы и нашел себя Жолковский. В прозе Жолковского преломилась тенденция к сближению литературы и литературоведения, созданию произведений как бы на их границах.

Язык литературы и язык литературоведения у Жолковского выступают как равноправные. Из элементов этих двух языков культуры, используя перекодирующее цитирование, он и строит собственные произведения.

Немалое место отводит Жолковский разрыванию научных гипотез, идей, концепций, а также — филологическим забавам и развлечениям, демонстрирующим изощренную игру ума. В одних случаях он вводит в культурный оборот "недозревшие" до научных публикаций идеи, чтобы "добро не пропадало", в других, напротив, в нескольких фразах излагает содержание многолетних исследований. Но с собственно научными работами тексты Жолковского имеют мало общего, они созданы по законам постмодернистской художественной/нехудожественной прозы. Форма психоаналитического исследования ("Аристократка"), литературных мемуаров с элементами рецензии на ненаписанную книгу ("Вместо некролога"), материалов к научной биографии и отчета о научном эксперименте ("НРЗБ") демонстрирует пути расширения возможностей жанра рассказа за счет интеграции литературой материала, жанров, языка литературоведения.

Жолковский следует тенденции, заявившей о себе в творчестве Борхеса, писавшего рассказы в виде очерка творчества писателя,

примечаний к несуществующей Энциклопедии, к несуществующему роману и т. д. (т.е. имитировавшего литературоведческую работу, создавая вымышленные от начала до конца произведения). Влияние Борхеса ощутимо и в обращении к жанру рассказа-эссе на литературную тему, подчас — с автобиографической подоплекой ("Посвящается С.", "На полпути к Тартару", "Дачники").

Своеобразие данных произведений оттеняет их сопоставление с произведениями другого типа, с которыми мы встречаемся в творчестве Жолковского, — написанными в традиционной манере с использованием кода "рассказа в рассказе". Они дают представление об эмигрантской интеллектуальной среде, являющейся "потребителем" старого и нового искусства ("Змей Горыныч", "На пляже и потом", "Бранденбургский концерт № 6"). Литература, живопись, музыка, литературоведческие исследования выступают здесь в качестве катализатора психологических процессов, влекущих к исповеди, повествованию о пережитом, воссозданию истории из жизни общего знакомого, — **рассказывания** о чем-либо.

Эти произведения как бы лишены авторства. Индивидуальные различия в речи рассказчиков стерты. Все они говорят на одном общеинтеллигентском языке (с теми небольшими отличиями, которые наложил эмиграция). Язык для них — не цель, а средство, средство коммуникации, передачи информации. Использованный в эстетической системе координат, такой язык демонстрирует изношенность и омертвление реалистического стиля как характерной черты современной словесности. Не отсюда ли ощущение старомодности "рассказов в рассказах"? Вот несколько примеров:

"Слушай же. В 19... году я отдыхал в довольно приличном санатории под Ялтой ..." * ;

"Андрей, — начала она свой рассказ, — был человек замечательный во многих отношениях" (с. 61);

"Это было страшно давно, почти что в детстве, в первую мою поездку на юг..." (с. 86).

Жолковский по-своему фиксирует явление "дежа вю" как неотъемлемой приметы постсовременности.

Привычное, а потому незамечаемое становится **видным** по контрасту с рассказами первого типа, в которых писатель и стремится вырваться из-под власти "дежа вю".

Поскольку устоявшихся определений для обозначения такого рода межжанровых образований, какие возникают при создании произведений на стыке литературы и литературоведения, литературы и эссеистики, не существует, Жолковский вслед за Сашей Соколовым (может быть, в шутку) предлагает называть их "прозами"^{**} (по аналогии с

* Жолковский А. НРЗБ: Рассказы. - М.: Лит.-худож. Агентство "Тоза", 1991. С. 33. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

** См.: "... Прозы, — переходя с единственного числа на множественное, подумал профессор З., — вот будущий эквивалент всех этих fictions и non-fictions, дайте только прозе сделаться исчисляемым существительным, благо начало уже положено "Четвертой прозой"..." (с. 7).

484

"Четвертой прозой" Мандельштама, характеризующейся жанровой зыбкостью, размытостью, "диффузностью". "Прозы" могут иметь сюжет ("На полпути к Тартару"), могут быть бессюжетными ("Посвящается С."), но их материалом и "героями" являются литературные тексты, отдельные элементы текстов: культурные знаки, символы, персонажи и т. д., — переосмысляемые, получающие новые интерпретации, пародируемые, наконец.

Жолковский вовлекает читателей в филологические и культурологические игры, позволяющие лучше понять закодированное в образах мировой культуры (конденсирующее в себе общечеловеческий духовный опыт), помогающие избавиться от заштампованных представлений, обострить эстетическую восприимчивость. Перипетии игры и составляют сюжет "проз". Если в "рассказах в рассказах" писатель ориентируется на устную разговорную речь (целого интеллигентского слоя), то в "прозах" — на речь письменную: литературную, научную, профессионально окрашенную, при этом — насквозь цитатную. Мир здесь предстает как **текст**. Сгущенная цитатность, в некоторых случаях приобретающая характер центонности, призвана продемонстрировать феномен "эха" в культуре, явление интертекстуальности, цитатно-кристаллизирующую природу культуры. Цитируются (чаще в пародийном плане) названия, сюжеты, идеи, образы, символы, метафоры, извлечения из текстов мировой литературы, труды по семиотике, собственные работы Жолковского-ученого.

Жолковский, перекодируя, цитирует Гомера, Еврипида, Овидия, Шекспира, Свифта, Донна, Вольтера, Гейне, Байрона, Гюго, По, Дж. Лондона, Пушкина, Карамзина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, Ахматову, Волошину, Вертинского, Маяковского, Булгакова, Зощенко, Эренбурга, Ильфа и Петрова, Грина, Пастернака, Мандельштама, Жида, Кафку, Борхеса, Рота, Набокова, Солженицына, Евтушенко, Стругацких, Бродского, Сашу Соколова и исследования о них.

Скажем, заглавие рассказа "Дачники" цитатно по отношению к названию одноименной пьесы Горького, а рассказа "Жизнь после смерти" — книги Р. Мууди; заглавие рассказа "В сторону Пруста" представляет собой перефразирование названия романа Пруста "В сторону Свана". Сюжет "прозы" "На полпути к Тартару" цитатен по отношению к книге Овидия "Метаморфозы" и рассказу Кафки "Превращение", а его центральный персонаж — по отношению к центральному персонажу романа Набокова "Пнин", Интересуют Жолковского метаморфозы культурных знаков, возможность их новых интерпретаций.

Чаще других цитируется Пушкин (что отражает степень интегрированности его произведений в сознание российского читателя, включая интимно-фамилярное использование пушкинских строк).

В финале рассказа "НРЗБ" цитирование приобретает характер центона:

485

"... Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят? Вот объяснение. Вот что удлинняет (или, наоборот, сокращает? Звезда с звездой, могучий стык!) нам опыты быстротекущей жизни... Знакомых мертвецов живые разговоры, знакомый труп лежал в пустыне той. Нет, как труп, в пустыне я лежал. В общем, Кавказ был весь, как на ладони, был весь, как смятая постель, спи, был, спи жизни ночью длинной, усни, баллада, спи, былина, хрр... храни меня, мой талисс... сс... сс...

Профессор спал. Ему снилась идеальная концовка: "С головой зарывшись в бесплотный шелест своего центона, профессор уже наполовину спал, как спят или, лучше, лениво дремлют в раннем детстве, где-нибудь на даче, в четырехстопном ямбе, — пока он еще не надоел"" (с. 101).

Столь же органичны для Жолковского точные или вольные цитаты из литературоведческих работ (включая свои собственные):

"Он отмечал, что если Пастернак приводит в бешеное движение недавний момент и апеллирует к современному классику, то Мандельштам, наоборот, останавливает мгновение, предшествующее превращению черепахи в кифару древнегреческим поэтом Терпандром" (с. 74);

"(Я сейчас посмотрела в БСЭ, там сказано, что трагедии Расина посвящены торжеству долга над любовью; теперь понятно)" (с. 95).

Иногда, отказываясь от конкретизации какой-либо ситуации, писатель просто отсылает читателя к творчеству автора, воссоздавшего подобную ситуацию исчерпывающе: "Впрочем, все это гораздо лучше описано у Пруста" (с. 13); "... все та же исповедь попутчику, изливаемая на транспорте, а то и пешком, и вот теперь с велосипеда. Последний немного отдает Набоковым..." (с. 22).

Писатель-постмодернист рассчитывает на узнавание первоисточников, сколь бы радикально ни

переосмыслились те или иные цитации, попадая в новый контекст. Цитатное использование чужих культурных кодов выступает, во-первых, как средство экономии, освобождающее от необходимости сколько-нибудь подробной характеристики определенных эстетических феноменов, во-вторых, — как средство расширения культурного пространства текста, в-третьих, — как средство активизации сотворческого импульса читателя, оставляющее широкий простор для вариативного прочтения. Привычное и даже окостеневшее в сознании поколений поворачивается необычной стороной, выявляет ранее не обнаруженные грани, возможности истолкования, вступает в неожиданные связи и тем самым актуализируется; далеко отстоящие друг от друга по времени эстетические явления оттеняют и проясняют друг друга, уточняют представление о процессе литературной эволюции, неотделимом от процесса функционирования и интерпретации художественных произведений.

Произведения Жолковского выявляют своеобразную филологи-запию мышления современного человека, применяющего для характеристики жизни категории, внедренные в его сознание литературой и искусством и обладающие большой степенью объективности.

486

Г Чрезвычайно важна для Жолковского проблема самокомментирования культуры как средства ее сохранения, воспроизводства, обогащения, неотделимого от деканонизации. Оригинальное воплощение она получает в "прозе" "Посвящается С.". Здесь появляется сквозной персонаж ряда рассказов Жолковского — профессор З., образ которого создан с использованием авторской маски (Жолковского-ученого). Инициал З., разъясняет писатель, задействован "для поддержания иллюзии художественного вымысла" и является "продуктом обратного перевода с языка новой родины" (с. 4), где "наше родное Ж превращается в странную парочку ЗН" [7, с. 3], на русский. Возникает необходимый Жолковскому эффект отстранения, позволяющий осуществлять игру с собственным профессиональным имиджем. Образ профессора З. травестирован, юмористически окрашен; в нем просвечивает профессор Пнин из одноименного романа Набокова.

Присутствие такого персонажа-филолога делает оправданным насыщение текста материалом литературоведения и культурологии, использование кода научного исследования. Однако, как и всякий постмодернист, Жолковский стремится избежать однозначности, особенно нетерпимой, когда речь идет о литературе с ее многозначной природой. Поэтому повествование вариативно, неотделимо от иронизирования и самоиронизирования. Высказав какое-либо суждение, Жолковский сразу же вслед за тем демонстрирует его относительность, недостаточность, неполноту, прибегает к уточнениям, разъяснениям, сопоставлениям разных точек зрения и даже опровержениям, и этот процесс бесконечного уточнения, комментирования ранее сказанного и составляет "сюжет" "прозы" "Посвящается С.". В ней находит воплощение принцип ризомы. Рассказу присущи аструктурность, алинейность, постоянные извивы мысли, уходы в сторону, разнообразные аналогии, ассоциации, уточнения.

Своего рода завязкой последующих размышлений культурологического характера становится фраза "Профессор З. читал Борхеса" (с. 4), с которой начинается "проза". Каждое слово данной фразы (в первом случае — словосочетание "Профессор З.") подвергается в дальнейшем уточняющему комментированию, уточняющий комментарий в свою очередь комментируется и т. д. и т. п. — по принципу цепной реакции. По существу, Жолковский решает классическую деконструктивистскую задачу, как она поставлена Деррида: разрушить границу и построить другую. Не случайно идея пограничья, промежуточности, двойственности, сомнительности, относительности, зыбкости переходов активно муссируется в рассказе.

Во-первых, оказывается, что "профессор З. не был настоящим профессором и лишь играл роль полного профессора славистики по принципу наименьшего сопротивления обстоятельствам, в которых оказался в эмиграции" (с. 4). В данном случае уточнение отделяет формальное от неформального, поворачивает к нам объект разными

487

сторонами, суждение о каждой из которых по отдельности правдиво, но не дает адекватного представления о сущности объекта в целом.

Утверждение совмещено в "прозе" с отрицанием, эффект "присутствия" — с эффектом "отсутствия".

Следующая ступень уточнения связана с пародийным снижением образа, заявленного как благопристойно-"цитатный". При этом Жолковский выходит на проблему более общего порядка — проблему творческой личности. Данную проблему он рассматривает в юнгиан-ском ключе, одновременно пародируя Юнга, лишая его суждения значения непререкаемости.

Создатель аналитической психологии утверждал, что творец в своем качестве художника "есть свой труд, а не человек": "Каждый творчески одаренный человек — это некоторая двойственность или синтез парадоксальных свойств. • С одной стороны, он представляет собой нечто человечески личное, с другой, — это внеличностный, творческий процесс" [487, с. 145].

В свете концепции Юнга понятнее становится смысл следующего высказывания Жолковского: "Действительно, как мог читать и писать Борхеса, а значит, и быть им какой-то лже-профессор псевдо-З., когда и сом без пяти минут нобелевский лауреат на вопрос, он ли является знаменитым Борхесом, отвечал "Иногда", и в каждом из трех полуосиленных профессором З. рассказов нашел повод подчеркнуть, что писавший их Борхес — это не совсем тот Борхес, который в них фигурирует?" (с. 5). Ответ Борхеса может быть истолкован и как шутка, и как признание в том, что не всегда он равен себе же как автору лучших своих творений, и в юнгианском духе — как указание (в парадоксальной форме) на двойственную природу творческой личности, которая может достичь степени внутреннего самоотчуждения человека от художника. Третья версия наиболее близка к тому, что писал о себе сам аргентинский писатель в эссе "Борхес и я": "... я живу, остаюсь в живых, чтобы Борхес мог сочинять свою литературу и доказывать ею мое существование. Охотно признаю, кое-какие страницы ему удалось, но и эти страницы меня не спасут, ведь лучшим в них он

не обязан ни себе, ни другим, а только языку и традиции. Так или иначе, я обречен исчезнуть, и, быть может, лишь какая-то частица меня уцелеет в нем. Мало-помалу я отдаю ему все, хотя и знаю его болезненную страсть к податкам и преувеличениям. Спиноза утверждал, что сущее стремится пребыть собой, камень — вечно быть камнем, тигр — тигром. Мне суждено остаться Борхесом, а не мной (если я вообще есть), но я куда реже узнаю себя в его книгах, чем во многих других или в самозабвенных переборах гитары" [61, с. 365]. Однако и этот текст написан писателем, а не "просто человеком" Борхесом (хотя — от его лица), противоречие остается неразрешенным.

Жолковский далеко не так серьезен и академичен, как на первый взгляд может показаться. Напротив, чем далее, тем более откровенно

488

он иронизирует, хохмит, мистифицирует. Вскрывая относительный характер истин-суждений Юнга о творческой личности, Жолковский доводит логику его мысли до абсурда и, так как любой человек в каждый новый момент жизни не тот, каким был прежде, и в глазах каждого из окружающих разный, "размножает" Борхеса: Борхесов — не Борхесов* становится столько, сколько воспринимающих лиц; сам же Борхес как единая (пусть раздвоенная) творческая личность как бы исчезает, превращается в фикцию, лишь объект интерпретаций. А раз Борхес в определенные моменты жизни бывает не Борхесом, то он — мистифицирует читателей Жолковский, переводя условно-метафорическое в план реальный, — может оказаться в этот момент кем-нибудь другим: почему бы не Набоковым, с которым в один год родился? Наконец, почему бы не Пушкиным, ранее и другими словами выразившим ту же мысль о неидентичности художника и человека, что и Борхес? И с целью подчеркнуть это сходство, Жолковский, иронизируя, весьма вольно, с использованием типично советских штампов пересказывает пушкинскую цитату

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира.
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он [336, т. 3, с. 23]

следующим образом: "... в свободное от творческой работы время писатель представляет собой совершенно другую личность, нежели в момент вдохновенного служения музам" (с. 5). Иронизирует писатель и над собой, взявшимся перевести на язык прозы неперебиваемое — поэзию, и над клише советского литературоведения, и над людьми, абсолютизирующими относительные научные истины.

Начатую литературную игру Жолковский "переносит в жизнь", описывает своего рода эксперимент профессора З. по проверке юнгианской концепции практикой — путем наблюдения над "одним из немногих доступных прямому наблюдению профессора объектов его исследования" (с. 6) — писателем-эмигрантом С. Ряд зада-

* "Сенильный, полу-слепой, но сыпавший бодрыми парадоксами Борхес был, разумеется, не только не тем Борхесом, которого теперь с таким запозданием пытался читать профессор З. (а тогда еще не читал вовсе), но, в сущности, и не тем, на которого рассчитывали организаторы симпозиума, ибо он то ли не читал, то ли делал вид, что не читал ни строчки Набокова, и уж во всяком случае ни разу о нем не обмолвился в своей двухчасовой беседе с аудиторией" (с. 5).

489

ваемых читателю загадок*, косвенным образом сообщаемых сведений о жизни** и творчестве*** позволяет понять, что речь идет о первом прозаике русской литературной эмиграции Саше Соколове.

Общение профессора З. и писателя С. описано в духе травестики, причем пародируются отношения "следователя"/"подследственного", чему служит пародийное использование клише юридической литературы ("допрашиваемый С."; "в своем заперительстве"; "предупрежденный профессором З., что каждое его показание может быть использовано против него", с. 6). По-видимому, Жолковский и прибегает к тайнописи и шутивому тону, чтобы в необидной форме обнародовать результаты "расследования" профессора З.: "... допрашиваемый С., начисто отрицающий знакомство с многочисленными, по мысли профессора З., родственными писателю С. произведениями русской и мировой классики и или прикидывающийся в своем заперительстве этаким дурачком-второгодником, или уж и впрямь неспособный без бумажки связать двух слов о литературе, и загадочный С.— автор трех, наверное, самых красноречивых за всю историю отечественной словесности романов, никак не могли являться одним и тем же лицом, разве что очень и очень иногда" (с. 6).

Характерно, что Жолковский дает несколько версий, по-разному трактующих несовпадение обликов С., но ни одна из них не опровергает факт своеобразного раздвоения его личности. Данное явление получает у Юнга следующее разъяснение: "Очень редко встречается

* "... Его частичный, а точнее уменьшительный (и общий с великим предшественником) тезка писатель С." (с. 6): великий предшественник — Пушкин, его имя Александр, как и имя Жолковского, уменьшительное от "Александр" — Саша — такова разгадка имени.

"Мелькнувшая было идея о зашифрованном в названиях его трех книг имени писателя как-то не вытанцовывалась. Ну, хорошо, в первом слове названия первого романа полупрочитывалась, правда, не без

некоторого усилия, фамилия автора; в заглавие второго были вынесены названия двух животных, то есть, собственно, одного и того же, взятые в диком и домашнем вариантах, что позволяло протянуть аналогию к той хищной птице, от которой образована была опять-таки фамилия С. и которая в давние времена приручалась для охоты и тем самым имела и домашнюю ипостась; наконец, в имени заглавного героя третьего романа содержалась часть авторского имени (уже косвенно затронутого в нашем повествовании)" (с. 10): название приручавшейся для охоты птицы — сокол, производная от него фамилия — Соколов; заглавия трех упоминаемых романов Соколова — "Школа для дураков", "Между собакой и волком", "Палисандрия"; слово "школа" (от греч. σχολή) созвучно со словом "Соколов"; в слово "Палисандр" входит часть имени Соколова — Александр.

** "В его памяти всплыли сеговования писателя С. на поклонников (из числа интеллигентных посетителей зимнего курорта, где С. работал инструктором по бегу на лыжах — вослед Набокову, аналогичным образом промышлявшему некогда теннисом), которые от похвал его стилю быстро перешли к советам написать о жизни и судьбе эмиграции по рецепту недавно нашумевшего диссидентского гроссбуха о сталинских временах" (с. 11). Соколов проживает в Вермонте, подрабатывает на горно-лыжных курортах; "Жизнь и судьба" — название романа В. Гроссмана.

*** "Писатель С., часто признаваемый продолжателем, а иногда, и абсолютно безосновательно, эпигоном Набокова (главным образом потому, что за свой первый роман удостоился благословения сходящего в гроб мэтра)..." (с. 6).

490

творчески одаренный индивид, которому не пришлось бы дорого оплатить искру божью — свои необычные возможности. <...> Самое сильное в нем, его собственное творческое начало, пожирает большую часть его энергии, если он действительно художник, а для прочего остается слишком мало, чтобы из этого остатка могла развиваться в придачу еще какая-либо ценность" [489, с. 147]. Цитирование борхесовского "иногда" применительно к писателю С., образ которого, конечно, травестирован, акцентирует типичность рассматриваемого явления. Может быть, "проза" "Посвящается С." и написана для того, чтобы разъяснить художнику слова природу его творческой личности, не обижая, а успокаивая, помещая "в одну компанию" с Пушкиным и Борхесом? Тем более что это отклик Жолковского на одну из малых "проз" Соколова*, в которой их взаимоотношения даны глазами "писателя С." (так сказать, "обмен любезностями" по-постмодернистски). Не обходится Жолковский и без дружеских розыгрышей и подкалываний, рассчитывая на то, что их юмористический характер будет понят и оценен адресатом.

В числе первоначальных названий "прозы" два имеют прямое отношение к Соколову: "Борхесандрия" и "С./З". Второе, неиспользованное, но сохраненное в тексте заглавие воспроизводит в русскоязычном варианте первые буквы "американизированных" на новой родине фамилий Соколова и Жолковского. Они написаны через косую черту, что должно означать: "Соколову — Жолковский". Перед нами — зашифрованная, имеющая игровой характер форма посвящения. И в то же время несостоявшееся заглавие является цитатой, "русифицирующей" название книги Ролана Барта "S/Z", использованное в пародийных целях.

Книга Барта "S/Z" посвящена анализу рассказа О. де Бальзака "Сарразин". Ее название представляет собой герменевтический код, отсылающий к инициалам героев бальзаковского рассказа Sarrasine и Zambinella. Согласно Барту, "S и Z находятся в отношении графической инверсии: это та же самая буква, увиденная с противоположной стороны зеркала..." [22, с. 125].

Игра Жолковского с названием прославленной постструктуралистской работы (см. также [149, 150]) — указание на то, что Соколов и Жолковский принадлежат к одному полю культуры — постмодернистскому, но один (писатель С.) представляет литературу, другой (профессор З.) — литературоведение.

Своеобразное скрещивание в вариативном заглавии "Борхесандрия" имени Борхеса и части названия романа Соколова "Палисандрия" — способ сближения этих художников слова как представителей постмодернизма. Здесь же зашифрована часть имени Жолковского — Александр.

* *Саша Соколов*. Palissandr — c'est moi?

491

Так как писатель С. соотносится и с Борхесом, и с Бартом, то и они оказываются сближенными между собой. Это не случайно. Многие культурологические открытия и парадоксы Борхеса послужили основой для постструктуралистских научных разработок. И к Борхесу, и к постструктуралистам апеллирует Жолковский при комментировании следующего слова фразы, с которой начинается рассказ: "Профессор З. читал Борхеса", — слова "читал".

Жолковский производит такую же "раскрутку" этого понятия, какую осуществил и со словосочетанием "профессор З." Прежде всего он обращает внимание на большую степень неопределенности, двусмысленности, вариативности данной формы глагола: "читал" — когда-то ранее? осуществил и закончил процесс чтения? или: "читал" — осуществлял процесс чтения в тот момент, о котором идет речь? Затем: "читал" — как? выборочно? полностью? начал и бросил?; "читал", но прочитал ли? От формы слова писатель переходит к уяснению значения, которым наделено данное понятие, и затрагивает проблему чтения, столь важную для постструктурализма с его концепцией чтения-письма.

Сознательно упрощая и в то же время пародируя упрощенное понимание проблемы чтения, Жолковский пишет: "Согласно теоретикам читательской реакции, чтение наполовину состоит из сочинения, читатель становится соавтором писателя, по-своему заполняя оставленные для него пустоты и истолковывая недоговоренности, — и только потому так охотно, хотя и на определенных договорных началах, отождествляет себя с текстом" (с. 4—5). Истоки подобного восприятия акта чтения он обнаруживает у Борхеса, показавшего, что читатель является автором собственной интерпретации произведения* и в этом

смысле автором прочитанного, подчас выражавшего эту мысль в форме парадоксов, преувеличений, литературных игр. Жолковский цитирует шутливый вопрос Борхеса "не являются ли страстные поклонники Шекспира, посвящающие себя какой-нибудь одной шекспировской строчке, в буквальном смысле слова, Шекспиром?" (с. 5), чтобы вслед за аргентинским писателем подвести нас к мысли: и исследователи, и читатели в акте чтения должны быть творцами, а не пассивными потребителями духовной пищи.

Но, как и в случае с Юнгом, Жолковский стремится лишить суждение Борхеса и постструктуралистскую концепцию чтения-письма значения универсальности и опять-таки проверяет их на практике,

* См., например, лекцию-эссе Борхеса "Поэзия": "... один из испанских каббалистов сказал, что Бог создал Писание для каждого из жителей Израиля, и, следовательно, существует столько Библий, сколько чтецов Библий. <...> Можно счесть два эти суждения — Эриугены о переливающимся павлиньем хвосте и испанского каббалиста о множестве Библий — примерами кельтской фантазии и восточного вымысла. Я возьму на себя смелость сказать, что они верны не только по отношению к Писанию, но и к любой книге, достойной того, чтобы ее перечитывать" [61, с. 527].

492

изображая перевоплощение в Борхеса читающего его профессора З.* И снова писатель не обходится без пародирования, выявляя степень условности описываемой метаморфозы, невозможности прямого отождествления читателя и автора.

Характерно, что ранее чем могут быть сделаны какие-либо научные выводы, в профессоре З. срабатывает инстинкт читателя, начиненного литературой до краев: подсознание в нужный момент выбрасывает насмешливую (по отношению к людям, страдающим манией величия) цитату из "Золотого теленка" Ильфа и Петрова: "Гомер, Мильтон и Паниковский, тоже мне теплая компания", — предостерегающе прозвучало где-то на заднем плане, напомнив о той бездне относительности, которой окружены у Борхеса подобные абсолютные пики, ориентиры горного полета ангелов" (с. 5). Таким образом, герою Жолковского удастся не оказаться одной из многочисленных жертв мистификаций Борхеса, доверчиво воспринимавших его *ficciones*, начиненные розыгрышами и парадоксами, как собственно научные статьи.

Постструктурализм оперирует понятием Текста, и в этой системе координат Текст не идентичен произведению, а читающий-пишущий — автору произведения. Разграничивал понятия "произведение" и "текст" и Борхес.

В лекции-эссе Борхеса "Поэзия" говорится: "Эмерсон называл библиотеку магическим кабинетом со множеством зачарованных духов. Они возвращаются к жизни, когда мы вызываем их; пока мы не откроем книгу, они буквально физически представляют собой том — один из многих. Когда же мы открываем книгу, когда она встречается со своим читателем, происходит явление эстетическое. И даже для одного и того же читателя книга меняется; следует добавить: поскольку мы меняемся, поскольку сами мы (возвращаясь к цитированному изречению) подобны реке Гераклита, сказавшего, что вчера человек был иным, чем сегодня, а сегодня — иной, чем станет завтра. Мы беспрестанно меняемся, и можно утверждать, что каждое прочтение книги, каждое ее перечитывание, каждое воспоминание о перечитывании создают новый текст. А сам текст оказывается меняющейся Гераклитовой рекой" [61, с. 527—528].

В статье "От произведения к тексту" Барт пишет: "В противовес произведению (традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютонски), возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига или преобразования прежних категорий. Таким объектом является Текст. <...> Различие здесь вот в чем: произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций (*un champ methodologique*) ..." [13, с. 415].

* Один из вариантов названия "прозы" — "Это З. Борхес?" Настоящие инициалы Борхеса — Х. Л.

493

Жолковский также мыслит как постструктуралист. Вот почему в произведении появляется оговорка: "... его тексты, выше для простоты именовавшиеся рассказами..." (с. 7), сообщение о недочитывании некоторых *ficciones* до конца ("в Тексте не требуется "уважать" никакую органическую цельность: его можно дробить, можно читать, не принимая в расчет волю его отца..." [13, с. 415]), дается аттестация героя как "соучастующего в вымыслах Борхеса" (с. 8). Не прекращая иронизировать и тем самым отстраняясь от "моносемии", писатель тем не менее показывает, как реализует себя принцип постструктуралистского сотворческого чтения.

Профессор З. играет с текстом, играет в текст, играет текст. "Партитурой" для такой игры становятся рассказы и эссе Борхеса "В кругу развалин", "Кошмар", "Сон Колриджа" и др. Из "рассыпанных" и "раздробленных" текстов Борхеса герой конструирует собственный — "борхесандрию".

Закономерным будет переход к рассмотрению того уточняющего комментирования, которое получает в "прозе" последнее слово первой фразы "Профессор З. читал Борхеса" — "Борхес". В какой-то степени данный объект уже подвергался исследованию в связи с обращением к проблеме творческой личности и проблеме чтения — игра с борхесовским контекстом идет в рассказе с самого начала. Но, поскольку Борхес заявлен прежде всего именно как объект **чтения**, основное внимание уделяется в "прозе" игре с его текстами.

Жолковский демонстрирует разницу между духовным потреблением (пассивным чтением) и игрой-наслаждением (чтением-сотворчеством), акцентируя прагматическую незаинтересованность профессора З. в чтении борхесовских *ficciones*. Профессор З. ведет себя в этом случае не столько как профессионал, сколько как праздный читатель-сибарит, листающий книгу, как говорится, в свое удовольствие, по первому побуждению бросающий и снова начинающий читать, легко отвлекающийся, чтобы поспать, пошутить, пофантазировать, поразмышлять, выстроить параллельный сюжет, совместить новую информацию с известной ранее, развить заинтересовавшие его идеи.

Наибольшее внимание уделено в "прозе" Жолковского игре профессора З. с рассказом Борхеса "В кругу развалин", который он читает-пишет по-своему, создавая нечто вроде палимпсеста*. У Борхеса повествование нередко организовано как разрастающийся во все стороны комментарий к какому-либо произведению ("Божественная комедия", "Соловей Джона Китса"), сюжету ("Четыре цикла"), метафоре ("Метафора"), и подчас сами цитаты выполняют функцию персонажей. В "Посвящается С." сжато пересказана фабула рассказа "В кругу развалин", с которой герой играет в свое удовольствие-

* Термин, заново переосмысленный французским структуралистом Ж. Женеттом и используемый для обозначения разновидности текстов, написанных как бы поверх уже существующих текстов, так что последние "проступают" сквозь первые.

494

ствие и которая обрастает разнообразными комментариями, параллелями, контрпараллелями, ассоциациями, воспоминаниями, отступлениями, пометками на полях, серьезными и комическими*. Распространенные представления о принципиальной непереводаемости и непере-сказываемости художественного произведения не смущают Жолков-ского-постмодерниста, ибо в результате подобных усилий реализуется феномен "эха" в культуре, возникает новая текстура.

Сам Борхес обращается в "цитируемом" рассказе к достаточно традиционной, имеющей трехтысячелетнюю историю символике сна, давая, однако, собственную, оригинальную версию того, что стало в литературе штампом. Центральный персонаж его произведения совершает чудо: из ткани своих снов создает призрак, ничем не отличающийся от человека из плоти и крови, который, как и он сам, становится жрецом одного из храмов бога Огня. И лишь во время все-испепеляющего пожара, не причиняющего ему никакого вреда, сознает, что и он — призрак, снявшийся другому.

Символика сна и все, что с ней связано, является здесь означаемым, но что представляет собой означаемое, долгое время остается для профессора З. загадкой. Чтобы оттенить всю степень необычности воссозданного Борхесом сна, Жолковский приводит в "прозе" сжатую "энциклопедическую справку" о различных разновидностях и модификациях литературных снов: "Были вещие сны, сны, переплетающиеся с явью, сны во сне, сны выдуманные, сны по заказу и насильно навязанные, сны о человеке, видящем во сне смерть сновидца... Были, с другой стороны, сны-новеллы, сны-главы романов, сны, символизирующие творчество... Были дремотствующие персонажи, сквозившие в иной мир и потому не погибшие с разрушением

* **Параллель** между то бодрствующим, то спящим профессором З. и то бодрствующим, то спящим персонажем рассказа "В кругу развалин".

Текст Борхеса, в котором персонаж управляет своими снами, вызывает у профессора З. **контрпараллель**, связанную с изображением монархиста Хворобьева в романе Ильфа и Петрова "Золотой теленок", безуспешно пытавшегося заказывать себе сны по своему усмотрению. (Данный мотив получает интерпретацию в книге Жолковского "Блуждающие сны".)

Предпочтение персонажем Борхеса снов — яви вызывает у профессора З. **ассоциацию** с Сашей Соколовым, заявившим своим поклонникам: "...реальность меня не интересует" (с. 11).

Профессор З. **вспоминает**, что приобрел книгу Борхеса в Нью-Йорке, случайно, "по смежности" на книжной полке с отсутствовавшей книгой поэта Бродского "Меньше нуля" какого-то" (с. 7) ("Less than One" — "Меньше чем единица". — Авт.).

Жолковский делает отступление, сравнивая эссеистику Бродского и ficiones Борхеса в жанровом отношении и рассказывая к тому же о планах Соколова обратиться к короткой невымышленной прозе, т. е. фиксирует смещение интереса писателей XX в. в область пограничных жанров. Помимо того, помещая Бродского и Соколова в один ряд с Борхесом, он определяет реальную значимость их творчества как явления мирового уровня.

К пометкам на полях можно отнести соображение о "принципиальной невозможности пересказать художественный текст, например "Анну Каренину", своими словами..." (с. 8), представляющее собой скрытую толстовскую цитату.

495

театральных декораций реальности ... <...> Были, наконец, несгораемые рукописи... Но такого, как в этом рассказе с недоработанным названием, не было" (с. 11 — 12).

Своеобразие использования символики сна, как правило, тесно связано с особенностями мировидения художника. Например, для символистов характерно представление о жизни как о сне во сне. Поэтому у вышедшего из символизма Набокова, цитируемого в "прозе", смерть — пробуждение от сна-реальности, связанное с переходом в **мир иной**. Для Борхеса определяющим был культурологический взгляд на мир, и с этой точки зрения в лекции-эссе "Кошмар" писатель рассматривает и природу сна: "Приведу цитату из Томаса Брауна. Он считает, что благодаря снам мы видим великолепие души, поскольку, освободясь от тела, она играет и мечтает. Я думаю, душа наслаждается свободой. И Аддисон говорит, что, действительно, душа, свободная от оков тела, предается мечтам и грезит, чего не может наяву. Он добавляет, что в деятельности души (разума, сказали бы мы, сейчас мы не употребляем слово "душа") самое трудное — вымысел. Однако во сне мы фантазируем настолько быстро, что наш разум запутывается в том, что мы навообразили". Сны, делает вывод Борхес, — "это эстетическая деятельность, возможно, самая древняя. Она обладает драматической формой, поскольку, как говорил Аддисон, мы сами — театр: и зритель, и актеры, и действие" [61, с. 493, 498].

Думается, не только профессиональный опыт, но и знакомство с "Кошмаром" помогли Жолковскому уяснить замысел Борхеса в рассказе "В кругу развалин". Комментарий он передоверяет своему сни-женно-пародийному alter ego — профессору З.: "Автору удалось завораживающая метафора литературного

процесса как особого способа продолжения рода, одновременно и менее, и более реального, чем действительность" (с. 12). Означаемым оказывается процесс создания, воспроизведения, кристаллизации культуры, цитатно-интертекстуальной в своей основе.

Как пишет В. Тупицын со ссылкой на Д. Кремпа, "в каждом арт-объекте, обладающем дискурсивным потенциалом, априорно архео-логизировано "ископаемое" (или "живой труп") другой художественной реальности, иного дискурсивного события и т. д. Из этого вытекает, что ни один творческий жест не в состоянии быть автореферентным, в нем неизбежно наличествует цитация как один из имманентных ракурсов любого семиозиса" [421, с. 33]. Известно, что на руинах (развалинах) античных храмов воздвигались христианские. "В кругу развалин" — так озаглавлен рассказ Борхеса в русскоязычном переводе, что при всей неточности, отмечаемой профессором З., способствует уяснению крайне важных для аргентинского писателя культурологических идей, преломившихся в произведении. Знак "развалины", входящий в состав заглавия, выступает как означающее по отношению к означаемому "культурное наследие". Данный знак выбран, думается, по-

496

тому, что человечество не отличалось бережным отношением к своей культуре; до нас дошли лишь осколки существовавших на Земле культур, из которых создавались ее новые формы. Повторы, варианты, переключки, скрытые цитаты, отзвуки, отклики, реминисценции, заимствования и другие формы "эха" — явление в истории культуры закономерное, естественное, неизбежное. "Поэтическая переключка не умаляет достоинства поэта, не ущемляет его оригинальности. Она — один из ярчайших примеров того, как нуждается поэтическая новизна в поэтической традиции. Можно сказать, что традиция, связь с предшественниками (и чем дальше они отстоят от сегодняшнего дня, тем поразительней бывает эффект) обостряют новизну и резче обозначают поэтическую индивидуальность", — указывает А. Кушнер [248, с. 99—100], и это суждение применимо не только к поэзии, но и ко всему художественному творчеству.

Постструктуралисты показали, что "всякий текст сплетен из необозримого числа культурных кодов, в существовании которых автор, как правило, не отдает себе ни малейшего отчета, которые впитаны его текстом совершенно бессознательно" [218, с. 39]. Не случайно занимающегося проблемой интертекстуальности профессора З. преследует кошмар "ужебыло".

Созданный Соколовым окказионализм, повторяющийся в "прозе" дважды, отсылает к работе Барта "S/Z", в которой код характеризуется как "перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; откуда-то он возникает и куда-то исчезает — вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы (как раз и подлежащие анализу) сами суть не что иное, как текстовые выходы, отмеченные указателями, знаками того, что здесь допустимо отступление во все прочие области каталога (любое конкретное Похищение с неизбежностью отсылает нас ко всем ранее описанным похищениям), все это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого уже. Отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги" [22, с. 32-33].

Но еще ранее, чем у Барта, феномен "ужебыло" зафиксирован в рассматриваемом рассказе Борхеса: "Под предлогом учебы день за день продлевал часы, отведенные сну. Взятая переделывать у своего творения правое плечо, как будто не совсем удачное. Иногда его посещало странное чувство, словно все это уже было..." [61, с. 129].

"Уже было" у Жолковского — знак "цитатности" культуры как "памяти" человечества.

Тенденция к усилению культурного "эха" — свидетельство зрелости национальной литературы, ее интегрированности в мировую культуру. Подтверждением того, что русская литература, несмотря на свою относительную молодость, достигла состояния зрелости, становится в "прозе" как нельзя лучше выражающая суть художественного творче-

497

ства и природу культуры строчка Мандельштама "Чужих певцов блуждающие сны" из стихотворения "Я не слыхал рассказов Ос-сиана..."*. В комментирующем чтении профессором З. рассказа Борхеса эта строчка и становится ключом, с помощью которого открывается заветная дверца, скрывающая означаемое. Но сама она представляет собой род эзотерического знака и нуждается в истолковании. Жолковский, однако, выносит такое истолкование за скобки, ибо оно уже сделано в его книге "Блуждающие сны", заглавие которой тоже зашифровано в мандельштамовской цитате и служит своеобразной отсылкой для нуждающихся в дополнительной информации.

Стихотворный дискурс позволяет прояснить значение, которым наделяется у Мандельштама культурный знак "сны". "Сны" Мандельштама — это то, что "приснилось": плоды эстетической деятельности, порождения творческой фантазии, возникающие в процессе погружения художника в особое состояние сна-грезы наяву, сна-припоминания о вечных идеях-парадигмах (образцах) идеального ми-ра-платониума***. Состояние "сна-грезы" — необходимое условие творческой работы.

Лев Выготский, давая психофизиологическое объяснение эстетической реакции, обращает внимание на необходимость изоляции как неотъемлемого условия эстетического переживания художника слова: "Эта изоляция, в сущности говоря, означает не что иное, как отделение эстетического раздражителя от всех прочих раздражителей, и оно, конечно, совершенно необходимо только потому, что оно гарантирует чисто центральное (т. е. преимущественно в коре головного мозга. — Авт.) разрешение возбуждаемых искусством эффектов и

* В контексте:

Я получил блаженное наследство —

Чужих певцов блуждающие сны [282, т. 1, с. 41].

** "Спящим" называла поэта Цветаева, утверждавшая: "Состояние творчества есть состояние сновидения..." [451, с. 93]. У Кушнера читаем:

А вы, стихи, дневные сны в лучах
И мареве преддождевом, и неге.
Дрожите вы прекрасными в очах
Виденьями, — полуоткрыты веки,
Но взгляд не видит то, что видит он:
Бумагу, стол, все эти вещи, в бедном
Значенье их, а — некий знойный сон,
Счастливый сон в звучании заветном [249, с. 173].

"Грезить" по Барту, — вступать в "контакт" с неким запредельным по отношению к тексту миром [13, с. 351].

*** См. у Цветаевой:

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты, Небесный гость в четыре лепестка. О мир. Пойми! Певцом — во сне — открыты Закон звезды и формула цветка [452, с. 108].

498

обеспечивает то, что эти аффекты не скажутся ни в каком наружном действии. <...> Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии" [77, с. 201]. Бодрствование со "сновидческой подкладкой"/сон наяву и служит средством такой изоляции.

Следует также принять во внимание наблюдение Юнга, касающееся того, что продукты фантазии, уходящие своими корнями в сферу бессознательного, возникают в состоянии пониженной интенсивности сознания (в сновидениях, бреде, грезях, галлюцинациях и т.д.).

В концепции символического Жака Лакана процесс символизации протекает бессознательно, он подобен сну. В отличие от классического фрейдизма, указывает Маньковская, Лакан "распространил "законы сновидений" на период бодрствования, что дало основания его последователям (например, К. Метцу) трактовать художественный процесс как "сон наяву". Сон и явь сближены на том основании, что в них пульсируют бессознательные желания, подобные миражам и фантомом" [283, с. 52-53].

Лакан пишет:

"Раскройте одно из первых произведений Фрейда (Traumdeutung), и эта книга напомнит вам, что сон имеет структуру фразы или, буквально, ребуса, т. е. письма, первоначальная идеография которого представлена сном ребенка и которое воспроизводит у взрослого то одновременно фонетическое и символическое употребление означающих элементов, которое мы находим и в иероглифах Древнего Египта, и в знаках, которые по сей день используются в Китае.

Но пока это всего лишь техническая дешифровка. Лишь с переводом текста начинается самое главное — то главное, что проявляется, по словам Фрейда, в разработке сновидения, т. е. в его риторике. Синтаксические смещения, такие, как эллипс, плеоназм, гипербата, силлепс, регрессия, повторение, оппозиция; и семантические сгущения, такие, как метафора, катахреза, антономазия, аллегория. Метонимия и синекдоха, — вот в чем учит нас Фрейд вычитывать те намерения — показать или доказать, притвориться или убедить, возразить или соблазнить, — в которых субъект моделирует свой онирический дискурс" [253, с. 37].

Борхесовский персонаж поселяется в уединенном месте и отдается единственной заботе — "спать и грезить" [61, с. 126]. Главная жизнь сновидца протекает в мире фантомов, призраков, являющихся его собственным порождением. Мотив призрачности видений героя проходит через весь рассказ, обозначая границы сна и яви ("освободит одного из них от бесплодного и **призрачного** удела"; "распустил свою огромную **призрачную** школу и остался с единственным питомцем"; "он в силах своим волшебством оживить снови-денный **призрак**"; "На этом **призрак**, приснившийся спящему, оч-

499

нулся"; "чтобы тот никогда не догадался, что он лишь **призрак**") [61, с. 127—129]*. Зачатие сына-призрака, в дальнейшем и не подозревающего, как и все окружающие, что он не живой человек, происходит в голове сновидца. Волшебство-сверхъестественный характер описываемого едва ли не языком документальной прозы обнажает цитата, отсылающая к книге арабских сказок "Тысяча и одна ночь".

Сопоставление формы двух знаков одного класса — сновидца, создающего "во сне" человека (Борхес), и богов, возникающих из головы друг друга (древнегреческие мифы), — и позволяет профессору З. осознать, что речь идет о процессе творчества.

Борхесовский вариант, дает понять Жолковский, однако, более усложнен, ибо "Чужих певцов блуждающие сны" у него "пересказаны с точки зрения снов..." (с. 12). Что это значит? Перед нами герменевтический код, раскодирование которого предполагает активное сотворчество читателя с интертекстом.

Подводит к отгадке продолжение фразы, начинающейся словами "Были боги, в полном вооружении возникающие из головы друг друга...", которое гласит: "... и образы, порождающие другие образы, которые, в свою очередь, порождали следующие образы, и т. д., подобно фантастическим (особенно в ту пору, когда это походя вымышлялось в болтовне о предметах божественно комедийных) самолетам,

на полном ходу конструирующим и выпускающим из себя все новые и новые машины ..." (с. 12). Здесь закодирована цитата из "Разговора о Данте" Мандельштама, в подлиннике имеющая следующий вид:

"Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которую я предлагаю назвать обрабатываемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немислимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора. <...>

* Ср. у Р. Барта: "... автор (а вместе с ним и читатель) словно обращается к словам, оборотам, фразам, прилагательным, асиндетонам — ко всем сразу: я вас всех люблю совершенно одинаково, люблю как знаки, так и **призраки** тех предметов, которые они обозначают..." [13, с. 466]. Слова в цитатах выделены нами.

500

Семнадцатая песнь "Inferno" — блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле" [282, т. 2, с. 382].

С помощью технических образов Мандельштам моделирует сам принцип работы поэтической мысли в процессе художественного творчества, структурирующей посредством "обратимости" на различных уровнях смысловую множественность, умножающей значения, оставляя их незавершенными и незамкнутыми. Если воспользоваться словами Барта, писатель с помощью языка "создает мир, перенасыщенный означаемыми, но так и не получающий окончательного означаемого" [13, с. 284]. Это происходит потому, считает Барт, что литературное произведение связано с действительностью "не через аналоговое моделирование форм, а через цифровой по своему типу (на уровне фонем — двоичный) языковой код" [13, с. 282].

Гераклитово-текучий характер метафористики Данте, оставляющей, по мысли Мандельштама, далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, предопределяет такое качество его творчества, как "уклончивость" — предпочтение не прямого, а "бокового" зрения, — дающую возможность видеть вещи отрефлектированно, дистанцируясь по отношению к ним, не давая **окончательных** ответов. "Уклончивость" свидетельствует «о предрасположенности произведения к открытости»; произведение разом содержит в себе несколько смыслов в силу своей структуры. <...> Именно в этом и состоит его символичность: символ — это не образ; это сама множественность смыслов» [13, с. 350]. Именно поэтому даже в каноническом тексте каждая эпоха прозревает все новые и новые смыслы.

"Уклончивость" — неотъемлемое свойство литературы вообще. Барт пишет: "Уклончивая знаковая система, которой, на мой взгляд, и является литература, превосходно приспособлена для того, чтобы писатель мог глубоко вторгаться своим творчеством в окружающий его мир, в его проблемы и в то же время приостанавливать эту ангажированность, как только то или иное учение, партия, группа или культура начинают подсказывать ему определенный ответ" [13, с. 238].

"Уклончивость" литературы и составляет основу возможного соавторства читателя. Плохие читатели ("прирожденные нечитатели"), т. е. люди, не умеющие **читать** стихи, не могут стать хорошими поэтами — был убежден Мандельштам. Они лишены культурной памяти, культурной почвы под ногами. Для подлинного художника чужие "сны" в процессе чтения-сотворчества становятся неотъемлемой частью собственной личности и таким же "возбудителем поэтической мысли, как сама жизнь" [248, с. 99].

Благодаря своей незамкнутости творения "сновидцев" присваиваются всеми последующими временами. «Произведение исторично, но в то же время "анахронично", ибо, порвав историческую пуповину, немедленно начинает бесконечное "путешествие сквозь историю"»

501

[218, с. 34]. Трансгисторическое движение созданий певцов сквозь время и пространство культуры — прихотливое, непредсказуемое — обозначено Мандельштамом с помощью эпитета "блуждающие" (сны). Опьяняющийся классическим вином, впитывающий чужое, чтобы создать свое, осуществляет миссию хранителя искусства, связанного времен, творца нового культурного интертекста.

В таком новом интертексте оказывается у Жолковского рассказ Борхеса "В кругу развалин". Происходит приращение его значений, открывается универсальный характер воссозданной в нем модели воспроизводства культуры: каждый новый "сновидец" порожден своими предшественниками из их "снов" (ибо и персонаж рассказа, создающий во "сне" человека, убеждается в том, что "снится" другому). Эта модель на трансгисторическом уровне зеркально отражает модель процесса творчества: образы порождают другие образы, которые в свою очередь порождают следующие образы, и т. д. (если быть точными: у Борхеса дан лишь один из промежуточных этапов процесса творчества, который еще продолжается, длится; отсюда — запоздалость осознания призраком-"отцом", давшим жизнь призраку-"сыну", своего положения в **становящемся** мире-тексте, структура которого виделась Борхесу лабиринтом* значений). Поистине: "мир полон соответствий, магических зеркал ..." [61, с. 510]. И не имеем ли мы дело в конечном счете с моделью становящегося мира вообще, восходящей к религиозным учениям индуизма и буддизма, к которым Борхес проявлял глубокий интерес**, но получающим культурологическую интерпретацию***?

Согласно этим учениям, жизнь — иллюзия, майя, сон; все нереально, существуют лишь ментальные организмы, перевоплощающиеся бесчисленное множество раз под влиянием всеобщего закона кармы;

история Вселенной состоит из бесчисленного числа циклов.

Метафора жизни-сна, в которой живое существо вовлечено в круг нескончаемых перевоплощений и ощущает себя в мире как узник в тюрьме, лежит в основе рассказа писателя "Письмена бога", представляющего собой как бы инвариант рассказа "В кругу развалин". Исповедь героя, от лица которого осуществляется повествование, включает в себя описание момента прозрения своего положения в мире: «Однажды ночью (или днем) — какая может быть разница между моими днями и ночами? — я увидел во сне, что на полу моей темницы появилась песчинка. Не обратив на нее

* О "ненасытном лабиринте сновидений" идет речь в рассказе Борхеса "Письмена бога".

** Сошлемся на лекцию Борхеса "Буддизм", из которой видно, что он занимался изучением буддизма многие годы.

*** "Теперь мы переходим к самому трудному. К тому, что наш западный ум пытается отместить. К перевоплощению, которое для нас прежде всего поэтическая идея" [61, с. 520].

502

внимания, я снова погрузился в дрему. И мне приснилось, будто я проснулся и увидел две песчинки. Я опять заснул, и мне пригрезилось, что песчинка стало три. Так множились они без конца, пока не заполнили всю камеру, и я начал задыхаться под этой горой песка. Я понял, что продолжаю спать, и, сделав чудовищное усилие, пробудился. Но пробуждение ни к чему не привело: песок по-прежнему давил на меня. И некто произнес: "Ты пробудился не к бдению, а к предыдущему сну. А этот сон в свою очередь заключен в другом, и так до бесконечности, равной числу песчинок. Путь, на который ты вступил, нескончаем; ты умрешь, прежде чем проснешься на самом деле"» [61, с. 266]. При всей схожести модели, использованной в обоих рассказах: сновидение, порождаемое сновидением, порождаемым сновидением, и т. д., — концепции, воплощенные в произведениях, различны. В "Письменах бога" "субъект" пассивен и ищет спасения в отказе от мира и от себя самого, вступлении на колесницу Махаяны, Колесо которой привел в движение в своей первой проповеди Будда (Шакьямунди). "Субъект" рассказа "В кругу развалин", хотя и порожден "снами" предшествующих "сновидцев", творчески активен, из самого себя творит другого, и жизнь его — не страдание, а мучительная радость зачатия, вынашивания и родов "сына", любовь к которому переполняет "отца". Вслед за Жолковским вполне правомерно вести речь об особом способе продолжения рода (нужно ли добавлять: человеческого?) — духовном, эстетическом, — как цели творчества, метафора которого дана в рассказе аргентинского писателя.

Придание Борхесом **образу** как категории литературоведения черт живого человеческого существа, **тексту** — примет реальной действительности, а всему повествованию — характера странной, граничащей с чудом, но тем не менее чуть ли не документальной истории акцентирует внимание на необычных возможностях литературы, оказывающейся как бы более реальной, чем реальность, и именно потому, что не копирует последнюю (не идет по пути дублирования сущего, в чем нет нужды), а посредством символического кода дает почувствовать "вибрацию той гигантской машины, каковую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла..." [13, с. 260].

Другая важная особенность образов-персонажей Борхеса — их неподвластность уничтожению. Они не горят в огне.

Чтобы глубже понять значение знака "не испепеляемые огнем образы", Жолковский соотносит его со знаком "несгораемые рукописи". В последнем случае он использует пародийно перекодированную (вместо "несгорающие" — "несгораемые рукописи", где слово "несгораемые" изъято из устойчивого словосочетания "несгораемый шкаф" и несет отпечаток прежнего значения) цитату из романа Ми-

503

хайла Булгакова "Мастер и Маргарита" "Рукописи не горят" [64, т. 5, с. 278], получившую в литературоведческой науке многообразные трактовки.

Ирина Галинская в исследовании "Криптография романа "Мастер и Маргарита" Михаила Булгакова" выдвинула гипотезу о возможном историко-культурном источнике, знакомство с которым способствовало рождению булгаковской метафоры — изложенной в "Истории альбигойцев" Н. Пейра легенде о манускрипте испанского приора Доминика де Гусмана, представлявшем собой толкование Священного писания и изобличавшем альбигойскую ересь. Еретики-альбигойцы решили сжечь эту рукопись. "Каково же было их потрясение ... когда пламя отнеслось к рукописи Доминика с благоговением и трижды оттолкнуло ее от себя ..." [79, с. 112]. Не вдаваясь в вопрос об обоснованности данного предположения, заметим, что легенды о несгорающих в огне книгах (до изобретения книгопечатания имевших рукописный вид) существуют во многих культурах и отражают сложившееся в древности отношение к так называемым священным текстам, наделявшимся атрибутами божественности, а следовательно, неуничтожимости, бессмертности. Отголосок одной из таких легенд слышен в рассказе-эссе Борхеса "Богословы": "Разорив сад, осквернив чаши и алтари, гунны верхом на лошадях ринулись в монастырскую библиотеку, изорвали в клочья непонятные для них книги и с бранью сожгли их, видимо, опасаясь, что в буквах таятся оскорбления их Богу, кривой железной сабле. Сгорели палимпсесты и кодексы, но внутри костра, среди пепла осталась почти невредима двенадцатая книга "Civitas Dei", где повествуется, что Платон в Афинах учил, будто в конце веков все возродится в прежнем своем виде..." [61, с. 282].

Исторический опыт убедил людей в том, что достойные того книги не знают временных границ, становятся вечными спутниками человечества, средоточием его духовного опыта, представлений о прекрасном и безобразном.

Знак "не испепеляемые огнем образы" относится к знаку "несгораемые рукописи" как часть к целому, ибо именно в рукописи, не горящие в огне, превратятся не горящие в огне образы, когда творческий процесс будет завершен. И борхесовский, и булгаковский знаки наделяются иммертологическим значением.

Борхесовский знак, однако, содержит в себе "прапамять" о своем происхождении и о происхождении других знаков упорядоченного множества форм знака данного класса (птица Феникс, неопалимая купина, Роза Парацельса и др.). Все они отражают древние мифологические представления об огне как о всеобъемлющем начале, пронизывающем мироздание.

* "О Граде Божиим" (лат.).

504

Появление в рассказе Борхеса образа Бога Огня побуждает читателя вспомнить, какое истолкование получает Агни (др.-инд. Agni, букв. "огонь") в древнеиндийской мифологии. Согласно Ведам, Агни — космическая сила универсального характера, составляющая первооснову мира, присутствующая во всем. Поэтому Агни изображался как главный из земных богов, персонификация священного огня. Облик Бога Огня у Борхеса странен: это гибрид тигра, коня, быка, розы, урагана. И в этом писатель отступает от традиционных древнеиндийских представлений о тройственной природе Агни ("он родился в трех местах: на небе, среди людей и в водах; у него три жилища, у него троякий свет, три жизни, три головы, три силы, три языка" [292, с. 35]), во-первых, избегая появления возможных ассоциаций с христианством, во-вторых, желая усилить ощущение первозданной — дочеловеческой — архаики, сверхъестественности, могущества, пугающей и завораживающей множественности единой космической субстанции. Но это лишь один комплекс значений, которыми наделен данный образ. Явление Бога Огня "сновидцу" во сне — скрытое указание на то, что Агни — продукт человеческой фантазии, проявлявшей себя на уровне мифологических представлений о бытии.

Характерно, что у Борхеса преломилось и изменение положения Агни в божественной иерархии индуизма в более поздний период древнеиндийской истории в связи с появлением концепции **пяти** элементов, из которых состоит мир. Писатель изображает запустение, царящее в святилищах Бога Огня, разрушенных, изуродованных пожарами, заросших болотными зарослями, воспроизводит наказ Агни, оживившего призрака-сына, "обучить создание обрядам и отправить его в другой разрушенный храм, чьи пирамиды еще сохранились вниз по реке, дабы хоть один голос славил Бога в обезлюдившем святилище" (с. 129). И совсем не случайно "сновидец" Борхеса поклоняется именно светоносному Агни, победителю тьмы, ищет у него поддержки — одной из функций Агни традиционно считалось поощрение певцов. Божественный огонь — высшая творческая духовная сила — как бы соучаствует в процессе создания эстетических ценностей, вселяясь в певцов, "сны" которых принадлежат миру идеального, а потому не пожираются огнем, который пожирает все на Земле, — временем.

Прообраз книги, не подлежащей уничтожению, не сгорающей в огне, даже когда гибнет мир, у Борхеса — Веды (от санскр. "веда" — знание; священные тексты брахманизма). Циклическая история Вселенной, согласно древнеиндийской религиозной философии, включает в себя "периоды мрака, в которых либо ничего нет, либо остаются лишь слова Вед. Это слова-архетипы, которые

505

служат для создания вещей" [61, с. 521]. Но и согласно иудейской мистике, Тора ("Закон", первая часть иудейского ветхозаветного канона) — книга, предшествовавшая миру*. Аналогичной позиции придерживается и мусульманство относительно Корана (от араб. "кур'ан", букв. — Чтение; священное писание ислама)**. "В христианстве сначала различали кодексы (книги из склеенных вместе листов) и свитки, которые часто изображаются в руках апостолов, когда Христос передает им их как символ традиции учительства" [50, с. 117]. "Книгой книг" христианство считает Библию ("от множественного числа biblia греческого biblion, т.е. "книга") [50, с. 118]. "Буквальное проглатывание Книги Откровения пророком Ие-зекиилем является исконным символом "прочувствования" божественного послания. <...> Передача высшего знания, очевидно, мыслилась лишь с помощью книги, происходящей из высших сфер" [50, с. 117]. Веды, Тора, Библия, Коран... — культурные знаки, образующие единую парадигму. Общим для них означаемым является Книга — Книга-Откровение, или атрибут самого Бога. Это как бы архетип книги, получившей бессмертие. Бессмертен и каждый из образов такой книги.

Можно предположить, что всеиспепеляющий пожар в рассказе Борхеса символизирует конец очередного цикла и гибель мира ("Так повторялось случившееся много веков назад" [61, с. 130]). **Образ** остается невредимым в кольце огня. Это поистине **вечный образ**, знак которого и дает Борхес в рассказе. Кольцо огня, в котором он горит не сгорая, — круговорот времен, уничтожающих все тленное.

Символика круга у Борхеса многозначна. Культурный знак "круг"*** входит у него в состав других знаков ("Круг развалин", "Круглое сооружение" храма Бога Огня, "Круглый амфитеатр", чем-то напоминающий сожженный храм, "кольцо стен", охваченных пламенем), проходит через все произведение, смыкает начала и концы (заглавие и финал). Ориенталистская ориентация автора побуждает прежде всего рассмотреть значения, которыми наделен данный культурный знак в Древней Индии (откуда он пришел и в некоторые другие культуры). Круг, нередко изображавшийся в виде колеса***, в

* "Мистика букв, каждой из которых придан троякий смысл — в мире людей, в мире звезд и планет, в ритме звезд и планет, в ритме времен года, специфична для И<удаистической> м<ифологии>, дающей Торе именно как книге, как написанному тексту ранг космической парадигмы" [292, с. 589].

** "... "Книжной религией" является ислам; набожный мусульманин обязан многократно перечитывать и переписывать Коран" [50, с. 117].

*** Круг "часто является знаком Солнца", может служить "обозначением Неба и совершенства, а в некоторых случаях также вечности" [404, с. 139].

*** * Колесо — в широком смысле — символ «всего космоса и его циклического развития, при случае также — самого божественного творца, который воспринимается как "перпетуум-мобиле"» [50, с. 120].

506

древнеиндийской культуре символизировал мир, циклическую концепцию бытия, бесконечную череду перевоплощений в соответствии с действием всеобщего закона кармы (так называемое колесо сансо-ры). Мир-колесо* представлялся как бы совершающим круговращение вокруг символического "полюса бытия". Знак такого "полюса" — свастика (крюкообразный крест, крест в круге)**; пересечение "крестовин" в ней фиксирует этот центр, "лопасти" указывают на момент движения, круговращения вокруг незыблемой оси.

Согласно эзотерической астрологии, свастика — это крест "который быстро вращается вокруг своего центра и при этом в конце остается след от каждого из четырех звеньев" [258, с. 12]. Как пишет Алан Лео, свастика "указывает на вид спиралеобразной силы, которая действует в материи, формирует ее и обращает в движение — от всемирного тела до атома. В человеке крест означает тело в отличие от круга — духа и полукруга — души" [258, с. 12]. В древнеиндийской культуре свастика являлась символом Агни, на что указывает Р. Генон [89, с. 102].

Имплицитно символика свастики при изображении Бога Огня у Борхеса присутствует. Это четыре элемента (тигр, конь, бык, роза) из пяти (пятый — ураган), составляющих гибридное существо. Каждый элемент символизирует одну из четырех частей "крестовины", ураган — идею движения, соотносим с "лопастями" свастики. Совмещение гибридных элементов, указывающих на принадлежность как к восточной, так и к западной культуре, свидетельствует о распространенности данного знака-символа, использовавшегося в индо-тибетской и китайской культуре (тигр), в культуре монголов (конь), зороастрийцев (бык), проникшего в европейскую, например кельтскую, культуру (роза)***. Принадлежность розы не к классу

* В концепции "вечного возвращения" Ницше представленный в виде круговорота мировом процесс оказывается вечно вращающимся колесом.

** См.: "Свастика (др.-инд.), букв. "связанное с благом", крест с ветвями, загнутыми по или против часовой стрелки, архаический символ благоденствия и процветания, широко распространенный в индийской культуре, где издревле обозначал солнце, свет. В индийской философии С. трактовалась как символ вечного круговорота вселенной. В буддизме С. — символ всеобщего закона Будды" [478, с. 349], "Печать сердца Будды" [50, с. 236]. Подробнее о символике свастики см. [50, с. 404].

*** "Кельтская символика колесо сохранила свое значение вплоть до Средних веков, многочисленные ее примеры можно отыскать в романских церквах, да и готическая розетка, по всей видимости, происходит оттуда же, ибо существуют определенные соотношения между колесом и некоторыми эмблематическими цветами, такими, как роза на Западе и лотос на Востоке" [89, с. 102]. В рунических изображениях, отмечает Борхес в эссе "Богословы", символы креста и круга переплетены, обозначая центр и четыре направления Вселенной. "Колесный крест в христианском смысле представляет господство Христа над всей землей" [50, с. 120—121]. Президент Центра Духовного Нравственного и Физического Возрождения "Юнивер" Жан-Иоанн Гавэр круг, в котором заключено несколько необычное Перекрестие, истолковывает как знак, "в котором заключены знаки Души, Общения, Вечной Юности, Святого Духа, Благовещения, Чистоты, все самые сокрытые Таинства..." [195, с. 143].

507

животных, а к классу растений как раз и призвана подчеркнуть, что речь идет уже не просто о разных культурах, а о разных метакультурах. Используемый Борхесом образ-символ содержит указание на глубинное внутреннее единство культур, их взаимодействие, уже в древности захватившее обширные регионы; и не случайно в теософии, считающей себя универсальной религией, два главных знака-символа Христа — солнце и свастика (безусловно, этот знак имеет совсем иное означаемое, нежели то, которое возникло позднее). Таков второй комплекс значений, связанных с образом Бога Огня.

Однако Борхес не ограничивается этим. Многие годы посвятивший изучению буддизма, писатель знал, что у Будды колесо сансары превращается в "колесо учения" — символ спасения от "кругов лабиринта" для тех, кто сумеет вытащить из себя идею "я", стрелу-Вселенную, пробудиться от сна-жизни, обрести нирвану. По Борхесу нирвана — не исчезновение, а угасание ("поскольку имелось в виду пламя, говорилось об угасании" [61, с. 526]), переход в другое состояние — инобытие. "Колесо учения" — как бы "спасительный круг" сознания в противовес "замкнутому кругу" сансары. У Борхеса оба этих значения совмещены в одном знаке: "круг". Фатальность и свобода, безысходность и спасение, смерть и бессмертие — вот синтагматический ряд взаимоисключающих друг друга, но оказывающихся примиренными парадигматических смыслов, которые заключает в себе борхесовский знак.

Составная часть общего круга бытия — "круг развалин". Это — культурное пространство* в его движении сквозь время. Оно испытывает на себе неумолимое воздействие господствующих в мире сил, разрушительного хода времени. Но разрушение и уничтожение неотделимы здесь от воспроизводства культуры, ее способности одолевать гибельный огонь времени, продлеваясь — в слове, камне, полотне — в вечность. Замкнутый круг "жизни-майи" оказывается одновременно и разомкнутым кругом прорыва в **инобытие** (мир творчества), кругом спасения от иллюзорных ценностей и неумолимого бега времени. Вот почему Борхесу так дорога мысль Гомера, позднее перефразированная Малларме: все для книги. Эта мысль трактуется Борхесом расширительно: "... мы созданы для искусства, для памяти, для поэзии или, возможно, для забвения. Однако что-то остается, и это что-то — история или поэзия, не столь и различные" [61, с. 471].

В соответствии с борхесовской философией "эха" в культуре рукописи/книги, порожденные божественным огнем творчества, бессмертны еще и потому, что продолжают так или иначе цитироваться в "снах" последующих поколений певцов. "Развалины" обживаются

* "Круг Бахтина, круг Борхеса..." (с. 7), — обыгрывая полисемию, направляет нашу мысль Жолковский.

508

вновь и вновь, преемственность в развитии культуры служит средством ее сохранения и приращения. Так,

в рассказе самого Борхеса, помимо заимствования культурных знаков универсального характера, можно обнаружить "цитирование" моделей построения произведения, характерных для книг Льюиса Кэрролла "Алиса в стране чудес" и "Сильви и Бруно" ("где сны внутри снов множатся и разветвляются" [61, с. 508]) и Густава Майринка "Толем" ("книге снов, растворяющихся в других снах" [61, с. 508]). Цитацией из "Голема" является также образ первого, неудачного создания "сновидца" — глиняного Адама-Голема, в свою очередь восходящий к космогонии гностиков. Восточный колорит рассказа навеян не только чтением древнеиндийских источников, но и "Книгой джунглей" Редьярда Киплинга, откуда взят образ тигра как один из атрибутов Бога Огня. На него наложилось, однако, восприятие данного образа Уильямом Блейком и Гилбертом Китом Честертоном ("В знаменитых строках Блейка тигр — это пылающий огонь и непреходящий архетип Зла: я же скорее согласен с Честертоном, который видит в нем символ изысканной мощи" [61, с. 571]). Профессор З. обнаруживает в рассказе смазанную цитату из "Бури" Шекспира: "Он обладал всеми атрибутами реальности — ибо, в конце концов, не созданы ли мы из того же вещества, что и наши сны" (с. 8).

"Проза" Жолковского также вся пронизана "памятью" культуры. В ней нетрудно обнаружить перекодированные пушкинские ("Ай да Борхес, ай да сукин сын!", с. 12; "пальцы сами потянулись к перу и бумаге", с. 12), лермонтовскую ("безжалостно возвращенного к скучным звукам земли профессора", с. 12), герценовскую ("Готовый к любому исходу борьбы между поэзией и правдой, былым и думами...", с. 11), пастернаковскую ("рассудил, что теперь идет другая драма", с. 12), мандельштамовскую ("оставив лишь немного пепла и легкую струйку дыма", с. 12) и другие цитаты. Наиболее широко цитируются в "прозе" ficciones Борхеса. Эстетика симулякров и позволяет беспредельно расширить пространство рассказа, отсылает в различные концы мира-текста, выводит в сферу культурологии.

Постструктуралистско-постмодернистские идеи и концепции, "перепроверяемые" Жолковским, оказываются объектом деконструкции в созданной писателем "прозе". Литературоведение и литература соединены здесь нераздельно.

И в этом Жолковский идет по пути, проложенному известным итальянским ученым-семиотиком и писателем Умберто Эко. В его хрестоматийно-постмодернистском романе "Имя розы" преломлены основополагающие положения семиотики, постмодернистской культурологии. Жолковский указывает на свое знакомство с романом Эко, комедийно обыгрывая его название. "Имя эха" — таков один из первоначальных вариантов заглавия собственной "прозы" писателя. Во-

509

первых, слова "эха" и "Эко" рифмуются, так что в шутовском названии проступает фамилия автора "Имени розы". Во-вторых, данное название представляет собой контаминацию из первого слова названия романа Эко и второго слова понятия "философия "эха" в культуре", утвердившегося благодаря культурологическим увлечениям Борхеса. Жолковский, таким образом, сближает Борхеса и Эко, намекая на то, что философия "эха" нашла свое выражение и в романе Эко, где, помимо всего прочего, именем Борхеса — Хорхе назван один из персонажей. Кроме того, "эхо-комнате" уподобляет себя Барт в эссе "Ролан Барт о Ролане Барте". Барт и Эко сближаются как ученые, принадлежащие к числу основоположников постструктурализма. Следовательно, в одном слове осуществляется пересечение нескольких смыслов. "Имя эха" у Жолковского — постструктурализм, постмодернизм.

Жолковский придает своему произведению характер тотального иронизирования и самоиронизирования, пародирования и самопародирования. Георгий Косиков замечает: "Иронический дискурс есть дискурс превосходства, предполагающий внепо-ложность всему, что он объективирует" [217, с. 295]. Автор иронизирует по адресу профессора З., профессор З. иронизирует по адресу Борхеса и Барта (не говоря уже о творцах массовой культуры), но точно так же — над самим собой. Достаточно вспомнить один из вариантов заглавия рассказа, изобретаемый профессором З.: "Борхес в стакане воды". В таком ироническом названии явственно проступает аналогия с метафорой "буря в стакане воды", т. е. содержится, мягко говоря, сдержанная оценка написанного. Однако "буря в стакане воды" — хотя и иронично, но серьезно, а "Борхес в стакане воды" — настолько абсурдно, что только смешно.

Автор не отказывает себе в удовольствии пошутить, поострить, поиграть со словом ("Э. Диппа", "Город Ангелов" — "Лос-Анджелес"). Свои филологические-культурологические открытия он хочет преподнести в непринужденной, увлекательной форме, стесняется быть доктральным, надутым-самодовольным, защищает себя самоиронией. Ирония писателя — легкая, изящная, "то уходящая в глубь текста, едва мерцающая, то всплывающая на поверхность, чтобы кольнуть, будто кончиком рапиры. Ирония и игра Жолковского как бы создают ауру, защищающую рассказ от той невыносимой "серьезности" (дидактичности, философии "общих мест"), которой перекармлена русская литература XX в., не говоря уже о литературоведении. Они способствуют адогматизации сознания читателя не в каком-то конкретном вопросе, а в отношении к миру в целом, "размягчают" окаменевшие смыслы-догмы, делают ум более гибким и мобильным, вовлекают читателей внутрь художественного текста как полноправных его участников. Множествен-

510

ность смыслов, будто сеть, переплетающихся в "прозе" между собой, делает ее открытой для каждого нового потенциального "соавтора".

Вслед за Абрамом Терцем Жолковский осваивал возможности, открываемые литературой-литературоведением, вводил в произведения постструктуралистский дискурс.

Русский экологический постмодернизм: роман Андрея Битова "Оглашенные"

Позднее, чем за рубежом, появился в русской литературе экологический постмодернизм. Его возникновение связано с поисками позитивной модели существования человечества, становлением экологи-

ческой эстетики. "Экологическая эстетика своими специфическими средствами исследует глобальную проблему взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Современный этап ее развития выходит далеко за рамки традиционного рассмотрения темы природы в искусстве и связан, прежде всего, с попытками построения концептуальной философской модели эстетики природы" [283, с. 200]. Трактровка окружающей среды как эстетического объекта — центральное положение "экологов".

Первое произведение русского экологического постмодернизма — роман Андрея Битова "Оглашенные".

Роман-странствие* "Оглашенные" создавался на протяжении двадцати шести лет (1969—1995), отдельные его части появлялись в печати. Но лишь в окончательном виде текст со всей определенностью обнаружил свою постмодернистскую принадлежность. Книга состоит из двух основных частей. В первую входят две повести Битова — "Птицы, или Оглашение человека", "Человек в пейзаже" и роман "Ожидание обезьян", вторая представляет собой интерпретации би-товской трилогии, рассуждения о поднимаемых в ней проблемах, принадлежащие Автору, Герою, Критику, Переводчику, Литературоведу, Богослову, Экологу, Кентаврису, Эсхатологу, Ребенку, Физику, Компьютеру, Композитору, Архитектору, Психиатру.

В отличие от Галковского Битов не имитирует рецензии, а в сокращенном виде приводит публикации, принадлежащие реальным людям", либо интерпретации, специально подготовленные для полного

* Имеется в виду прежде всего духовное странничество.

** Льву Аннинскому, Владимиру Бондаренко, Вячеславу Курицыну, Наталье Ивановой, Андрею Немзеру, Дмитрию Бавильскому, Джону Банвиллю, Кристиану Кэрилу, Д. М. Томасу, Бруку Аллену.

Включение в текст романа рецензий, посвященных только "Ожиданию обезьян", представляется неоправданным, ибо, оказываясь лишь частью "Оглашенных", роман начинает звучать по-новому.

512

издания романа опять-таки реальными людьми*. Это новый способ стирания границ между литературой и другими областями знания. "Соавторы" не только комментируют битовскую прозу, но и дополняют и углубляют ее, выводят на иные уровни осмысления рассматриваемых проблем.

Оставлена пустая страница и для Читателя, которого как бы подталкивают вписать о книге собственное мнение**.

Роман включает также "Краткое послесловие, или Запоздалый эпитаф", список "Действующих лиц и исполнителей", Таблицу амбиций"; составной его частью являются рисунки "мификов" Ольги и Александра Флоренских, графика Резо Габриадзе, работы Левана Габриадзе, Артема Гордеева, Михаила Пекло. "Краткое послесловие" — это монтаж цитат, которые воспроизводят разные точки зрения на человека. Из списка "Действующих лиц..." можно получить более конкретизированное представление о "соавторах" Битова. Таблица амбиций" — иронический комментарий имен собственных, встречающихся в трилогии.

Помимо общепринятого последовательного способа чтения, писатель в духе постмодернистской игры предлагает еще 22 "с лишним" способа чтения, нацеливая на нелинейный подход к произведению, восприятие его смысловой множественности.

В двух первых повестях "Оглашенных" сохраняется иллюзия "всё, как в жизни", в третьем произведении Битов обнажает "технологию" создания художественных образов. Мало того, что автор раздвоен, причем Я и Он пребывают между собой в конфликтных отношениях***, он еще и "расчетверен": сводит воедино героев "Птиц" и "Человека в пейзаже" Д. Д. (Доктора Д.) и П. П. (Павла Петровича), т. е. свои ипостаси "ученого"/"Фауста" и "художника"/"Мефистофеля", которые могут меняться ролями.

Важные наблюдения, касающиеся особенностей воссоздания в романе "я" Битова, сделаны Борисом Авериним.

Интерпретация Бориса Аверина*** *

Роман "Оглашенные" похож на естественно, т. е. как бы независимо от воли автора, сложившуюся автобиографическую трилогию. Это особая разновидность автобиографической прозы, которую можно определить таким не совсем понятным словом, как исповедь.

* Виктором Дольником, Борисом Авериним, Олесей Николаевой, Петром Кожевниковым, Даниилом Даниным, Михаилом Пекло, Андреем Бычковым, Владимиром Белинковичем, Гия Канчели, Ольгой и Александром Флоренскими, Александром Великановым, Иосифом Гурвичем.

** Воспользуемся этим предложением.

*** Я в данном случае олицетворяет сознание, Он — сферу чувств и инстинктов.

*** * См.: Аверин Б. (Литературовед). Исповедь А. Г. Битова в трех частях // Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. — Спб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.

513

Исповедь преследует несколько целей, противоречащих друг другу. Естественно и очевидно исповедь связана с покаянием и, следовательно, самоосуждением. Но полностью зачеркнуть свое "Я" невозможно. Во всяком самоосуждении есть своя граница. Дойдя до нее, исповедующийся начинает движение в противоположную сторону — к самооправданию, столь же естественно переходящему в поучение и проповедь. Этот парадокс обозначен в "Оглашенных". Но есть и другой смысл в исповеди — прикоснуться к тому самому непонятному и таинственному, что определяется словом "Я". Битовское "Я" в "Оглашенных" - Автор (рассказчик, Он) + ПП + ДД + Ерофеев + Искандер + ∞ (Пушкин). "Я" — это несомненно то, что я помню о себе, но это и широкая область общих человечеству воспоминаний, общность мифа и символов.

- Нормальный человек хорошо знает, что он несовершенен, что есть люди красивее, умнее и добрее. И вместе с тем нормальный человек никогда не поменяет свое "Я" на другое. Так глубоко осознается ценность и единственность собственной личности. И столь же глубоко заложена жажда выйти за пределы своего "Я",

быть другим, познать ценность другого человека как имеющего в себе что-то такое, чего у меня нет и что мне необходимо.

Автор "Оглашенных" раздвоен, расстроен, расчленован, распят. Он хочет быть самим собой и всем.

Битов не проводит четкой границы между реальностью художественной и жизненной, помещая в пространство "Ожидания обезьян" персонажей своих прежних произведений (например, Зябликова из романа-пунктира "Улетающий Монахов"), уравнивая их с новыми персонажами (появляющимися только в "Оглашенных") и тем самым напоминая, что перед нами **текст** и состоит этот текст "из автора", размноженного в своих героях: "Мы писали. Не один я. Нас было много на челне. Иные парус напрягали..."*

Сильнейшим образом подчеркивает **текстовую** реальность "Оглашенных" цитатность. Так, в случае, когда речь идет о романе "Солдаты Империи" и его персонажах, использованы цитации, отсылающие к Редьярду Киплингу и Отару Чиладзе. Битовская исповедь "афганца" переключается со стихотворением Киплинга "Брод на реке Кабул".

Себя автор уподобляет командиру морского конвоя Киплинга (см.: [212, с. 473]), называет своих персонажей "солдатами", которыми он

* *Битов А.* Оглашенные: Роман-странствие. — Спб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995. С. 322. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

514

"командует" и за которых отвечает. Сверхтекст Литературы — Империя, к которой они принадлежат. В этой Империи свои законы: "командир" здесь не вправе никого погубить. "Довести их всех до конца живыми. Живыми..." (с. 324) — вот о чем все мысли писателя. Это — пример иной Империи, о которой писал в своих "римских" стихотворениях цитируемый в романе Бродский.

От кого спасает Битов "солдат", т. е. Литературу? От Государства и его стража КГБ, настаивающих повсюду, умножающих "ад".

В произведение вплетается автобиографический мотив, связанный с воссозданием душевного состояния писателя, испытывавшего на себе "опеку" КГБ.

От "всевидящего глаза" и "всеслышащих ушей" автор пытается ускользнуть на окраину Империи, в Абхазию. Здесь, как известно из произведений Фазила Искандера, "советской власти не существует", действуют законы национального гостеприимства и мафиозности. Но КГБ настаивает инакомыслящего и на Кавказе. Не удивительно, что ему хочется написать аллегорическое произведение о единственном на территории СССР очаге свободы — "обезьяньей республике" под Сухуми: "Обезьяна на воле, в России, при социализме!.. Мы не на воле, а она на воле!" (с. 224). Автор завидует обезьяньему вожаку, который **не боится**.

Результат запугивания и сопутствующего ему страха, ощущения своей беззащитности, утраты душевного равновесия — ненаписанные книги. Битов повествует о бескровной форме насилия над человеком, одном из множества проявлений несостоявшегося, неосуществленного.

Версии того, что **было бы** и что написалось сейчас, смешение времен, самоповторение, обрывки мыслей усиливают ощущение хаоса, царящего в душе автора. Текст начинает разбегаться во все стороны, творится почти механически, обнаруживает упадок сил, растерянность, тоску.

Мешает писать феномен "deja vu": "Ждешь, потому что ты предопределен, потому что ты описан, потому что внутри описания ты находишься. Я не ждал самих обезьян — я попал внутрь текста, описывающего ожидание их. Это — то самое, когда не ты, а с тобой что-то происходит. То, от чего вся литература. Это — состав. Литературу не пишут и не читают, когда становятся частью ее состава. Это то самое, изысканно именуемое державою*, когда кажется, что точь-в-точь это мгновение уже было — и это пространство, и это время, и ты в нем, что ты завис в этом, бывалом и неузна-

* Сноска самого Битова вносит поправку: "У автора — дежа вю. Замечательная ошибка наборщика! — А. Б." (с. 354). Сохранение в тексте неправильного написания — момент игры с читателем; ссылка на наборщика в сноске — скорее всего мистификация писателя, заостряющего таким образом внимание на новом для многих понятии.

В числе игровых приемов, используемых Битовым, — и зачеркнутая фраза на с. 354, как бы по невнимательности перенесенная из черновика в беловой текст.

515

ваемом, вечном мгновении навсегда. Было, уже было... Конечно, было! Обычное узнавание ненаписанного текста" (с. 354).

Так конкретизируется в произведении представление о трудности похода за "золотым руном" и переживаниях автора-"командира", который; преодолевая страх, усталость, сомнения, продолжает путь.

Битовский текст обнаруживает тенденцию перетекания традиционного типа письма в постмодернистский. Начав с литературно-философской эссеистики "Птиц", автор приходит к деконструктивизму "Ожидания обезьян".

Данный момент проакцентирован в интерпретации Александра Великанова.

Интерпретация Александра Великанова*

Если в XX в. все художественные течения начинались с живописи, то наиболее сильное влияние на людей в наше время оказывает архитектура. Совершенно неважно, знает ли человек имена Мис Ван дер Рое, Корбюзье, Гропиуса, Мельникова, Бофила, Роджерс, Захи Ходит. Он, может, и слыхом не слыхал о них, но порожденные Мис Ван дер Рое "стеклянные коробки" стоят по всему миру, от Нью-Йорка до улицы Тверской... А живя и работая в доме из "стекла и бетона", почти никто не ассоциирует его с именем Корбюзье. Влияние

архитектуры сказывается и на представителях других искусств. Даже терминология архитектуры переходит в литературу. Например, возник архитектурный стиль "постмодерн", и через некоторое время критика уже заговорила о "постмодернистской" литературе.

Сейчас в мировой архитектуре господствуют три основных направления: постмодерн, хай тек и деконструктивизм. Я убежден, что все новое и стоящее в литературе так или иначе соотносится с этими архитектурными стилями.

Деконструктивизм — это, пожалуй, стиль-обманка. Все, что ты видишь и по привычке принимаешь за конструкции (в смысле "несущие"), является декором, а сама конструкция (несущая) спряталась, ее-то никто и не видит. В этом стиле есть вызов общепринятому — "что полезно, то и красиво"; демонстрация того, что возможности позволяют настоящие (несущие) конструкции и вовсе скрыть: есть для того и умение, и технический уровень.

"Оглашенные" и есть образец этого нового стиля в литературе. И не только образец, но и сам, если так можно сказать, путь возникновения стиля. Роман, пожалуй, начал писаться раньше, чем возникли идеи деконструктивизма, и его "деконструктивизация" шла параллельно возникновению архитектурного стиля.

* См.: *Великанов А. (Архитектор). Сущее и несущее // Битое А. Оглашенные: Роман-странствие. — Спб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.*

516

Части романа писались в разное время. Но, несмотря на это, роман несомненно ЦЕЛОЕ. Его объединяет сама личность пишущего, причем личность оказывается сильнее времени и событий.

Писатель настоятельно подчеркивает конструктивность текста, как бы забывает о одновременности частей. Он, улыбаясь, пускает читателей по ложному следу. Конструктивность текста становится его декором. Истинная же конструкция запрятана глубоко и мастерски.

В предуведомлении сказано: "В этой книге ничего не выдумано, кроме автора. Автор". Эта фраза может стать лозунгом деконструктивизма в архитектуре. В ней есть все признаки стиля. И направление по ложному следу, и путаница с положением автора, и, что главное, некое блестящее владение формой. То мастерство (хай тек), когда видно только то, что должно быть скрыто.

Переход к деконструктивизму соответствует изменению объекта изображения в романе: I — природа ("Птицы..."), II — культура ("Человек в пейзаже"), III — общество ("Ожидание обезьян"). От гармонии "рая" (природы) Битов движется к просветлению "чистилища" (искусства) и далее к хаосу человеческой жизни. Построение книги отражает путь, пройденный людьми, выделившимися из мира природы. Путем ее эксплуатации они создали цивилизацию и культуру; закон насилия и эксплуатации распространили также на общество; достигли колоссального технического могущества, поставив в то же время под угрозу к концу технократного века существование самой жизни на Земле.

В отличие от Гесиода с его парадигмой «"золотой век" — "серебряный век" — "медный век"», в каждую следующую часть романа писатель захватывает с собой "рай" и "чистилище". "Формула" человеческого бытия у Битова — "рай"/"чистилище"/"ад".

Природа предстает в романе как объект эстетический, бесценный, что подчеркнуто апелляцией к сфере литературы и живописи: "Господи! Каким золотом усыпал ты мой последний шаг! Какие голландцы расписали мне этот пейзаж красками, которым сразу триста лет, в непросохшем еще мазке! Как светится этот коричневый сумрак..." (с. 339). Или: "Я видел горы. Никто еще, ни Пушкин, ни Толстой, не могли сказать больше. Это было "это". Когда уже не задаешь себе вопрос: что это? Просто вдохнешь и не выдохнешь" (с. 318).

Присутствие искусства как неотъемлемой части человеческой культуры обнажает сквозная цитатность третьей части, как бы итожащей пройденный человечеством путь. Цитируются Библия, Аристофан, Шекспир, Свифт, Дефо, Гете, Андерсен, Киплинг, Борхес, Оруэлл, Державин, Крылов, Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Гоголь, Досто-

517

евский, Л. Толстой, Салтыков-Щедрин, Чехов, Горький, А. Н. Толстой, Блок, Ахматова, Мандельштам, Маяковский, Есенин, Пастернак, Цветаева, Заболоцкий, Зощенко, Булгаков, Набоков, Шкловский, Чуковский, Г. Табидзе, Сапгир, Бродский, Ахмадулина, Вознесенский, Рождественский, Горбовский, Передрев, Амлинский, О. Чиладзе, Искандер, Ю. Алешковский, Вен. Ерофеев, Шевчук и др., а также мифы, сказки, песни, пословицы, поговорки, названия картин и кинофильмов (нередко — пародийно). Мелькают имена художников (Леонардо да Винчи, Эль Греко, Ван Дейк, Ван Эйк, Дюрер, Брейгель, Гойя, Шишкин, Сезанн...), композиторов (Моцарт, Вивальди...).

Но параллельно в структуре романа нарастает хаотическое, все более усиливающееся к концу (вплоть до иллюзии утраты власти над словом и нечленораздельной речи), что призвано отразить тенденцию усиления "адского" и уменьшения "райского" на Земле, традиционный баланс которых опасно нарушен, способен привести к катастрофе. Если начинается произведение как пастораль, воссоздающая картину земного рая, то заканчивается тревожным ожиданием трагедии, которую во что бы то ни стало нужно предотвратить. Этой же цели служит использование однотипных ситуаций. Если в "Птицах" персонажи мирно прогуливаются, беседуя, вдоль кромки моря, то в "Ожидании обезьян" они натываются то на мертвого дельфиненка, то на мертвую морскую корову. Если в "Птицах" все заполнено воздухом и светом, то в конце "Ожидания обезьян" — перемолотый танками асфальт, висящие в воздухе пыль и песок.

Интерпретация Михаила Пекло*

Классицизм — романтизм, реализм — сюрреализм, модернизм — соцреализм... И, наконец:

постмодернизм. Что на этой полке? Ах, да, конечно, проза Битова. Как всегда — хорошо замеченная, но, судя по всему, — плохо понятая, поскольку зеркалам свойственно показывать изображение того, кто в них заглядывает.

В определенном смысле трилогию хочется скорее ВДЫХАТЬ, нежели читать. Вдох — выдох, систола — диастола. Между ними — пауза-воспоминание: человек в пейзаже. На фазе вдоха (птицы) есть только пейзаж — чюрленисовский. В нем нет не только человека — строго говоря, прочие твари, за исключением птиц, тоже отсутствуют, являясь скорее в виде идей, нежели реальных существ, облеченных плотью, что и рождает ощущение большого открытого пространства. Море и много воздуха. Воздух — стихия Битова. В нем автор, а вместе с ним и читатель пребывают в почти что блаженном состоянии изначального неведения. Что касается тяжелого груза познания, его целиком принял на себя двойник автора, его альтер эго, прикинув-

* См.: *Пекло М.* (Эсхатолог). Допустим // Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. — Спб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.

518

шийся в данном случае Профессором, этаким Мефистофелем в отставке.

Следующая встреча с двойником менее идиллична. Она протекает в более плотной (и плоской) среде. Это уже не Храм природы, а вполне земной монастырь, в коем, как и положено, по последним временам, расположилась засолочная база. Здесь авторская ностальгия по человеку, слегка намеченная в "Птицах", достигает своей кульминации.

Далее - фаза выдоха. Человек уже исчез, Бог еще не явился. Ожидание обезьян... Стихия земли и огня. И здесь уже заведомо завершается не только постмодернизм, но и вообще литература.

"Попытка утопии", завершая трилогию, окончательно выводит читателя из зеркального лабиринта искусства вообще и постмодернизма в частности, поскольку последний чурается манифестов, а "Попытка утопии" — манифест персональной Веры.

Интерпретация Петра Кожевникова*

Писатель — основной хранитель слова, которое "было вначале", посему он, писатель, наиболее близок к вечности. Его основное предназначение — воспроизведение жизни в любых ее формах, то бишь создание "версий", "игр", поэтому он, писатель, острее прочих ощущает любое насилие над жизнью, т. е. природой, или, как мы уже привыкли обозначать, экологией.

Все это относится к Битову, тем более что он один из первых почувствовал наступление "экологической катастрофы", заключающейся не только в "уничтожении видов растений и животных" и в перемещении "экологических ниш", но и в изменении самого человека, который есть и птица, и обезьяна, и все вместе взятое от всей "окружающей среды", "среды обитания", "природной среды"... и который не дает покоя ничему живому, потому что не имеет покоя сам, гадая, в отличие от всего "окружения", кто он, откуда и куда идет.

Экологическая проблематика "Оглашенных" отнюдь не является узкоспециальной, хотя язык науки равноправен в романе с языком литературы. Тем самым Битов дает понять, что сколько-нибудь объективное представление о ситуации, которую переживает современное человечество, не учитывая данных науки, получить невозможно. Впрочем, на экологию у него собственный взгляд: "Современная экология

* См.: *Кожевников П.* (Маска. Эколог). // Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. — Спб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.

519

кажется мне даже не наукой, а реакцией на науку. Реакцией естественной, нормальной (еще и в этом смысле она — наука естественная). Почерк этой науки будит в нас представление о стиле в том же значении, как в искусстве. Изучая жизнь, она сама жива; исследуя поведение, она обретает поведение. У этой науки есть поведение, этический аспект. Ее ограниченность есть этическая ограниченность: не все можно" (с. 26). Диалог "профана" (автора-персонажа) и "профессионала" (Д. Д.) в "Птицах" напоминает вводный курс экологии и этологии, преподанный захватывающе интересно.

Земля рассматривается в романе как единая экологическая система, в которой нет чего-то более, чего-то менее главного, как экологическая ниша самой жизни. В ходе развития цивилизации, показывает Битов, свою экологическую нишу человек расширил до размеров всей Земли, вытеснив все другие биологические виды, империалистическим отношением к природе нарушив общий баланс жизни. К концу XX в. возникла угроза экологической катастрофы, а следовательно, и гибели человечества. "Еще недавно было всего, хоть ... ешь. Земли, воды, воздуха. Казалось бы. Ан нет. Почти нету. Осталось чуть поднатужиться — и уже нет", — пишет Битов (с. 153—154).

Экология стремится способствовать предотвращению катастрофы, вырабатывает новые, более разумные и гуманные принципы экологического поведения человека на Земле в условиях исчерпанности ее "запаса прочности". Однако экологическое сознание утверждается с трудом, а главное, не стало практической этикой людей, продолжающих подрубать сук, на котором сидят. Поэтому у Битова экология предстает в неразрывной связи с этологией и экологической эстетикой как составной частью философии окружающей среды. Панэкологизм, "этический пафос, направленный на поиск общечеловеческих ценностей в природе, технике, искусстве, общественной жизни" [283, с. 199], "экологическая красота" — важнейшие составляющие этой философии. Хотя "природа как источник эстетического опыта исторически возникла раньше искусства, в настоящее время искусство как культурный институт моделирует отношение к окружающей среде" [283, с. 207].

Положения экологической эстетики получают преломление в повести "Человек в пейзаже", уже само

название которой отражает взгляд на природу и человека сквозь призму эстетического. Форма диалога, на этот раз "профана" (автора-персонажа) и "философа искусства" (П. П.), подчеркивает "дополняющий" (по отношению к диалогу "Птиц") характер панэкологических размышлений Битова. Наблюдая мерзость запустения, особенно бросающуюся в глаза в разоренном культурном пространстве, писатель восклицает: "Культура, природа... Кто же это все развалил? Время? История?.. Как-то ускользает, кто и когда. Увидеть бы его воочию, схватить бы за руку, выкрутить за спину... Что-то не попадался он мне. Не встречал я исполни-

520

теля разрушения, почти так, как и сочинителя анекдота... Одни любители да охранители кругом. Кто же это всё не любит, когда мы все это любим? Кто же это так не любит нас?.." (с. 87).

Обожествляя Творение, которое требует благоговейного и восхищенного к себе отношения, Битов интерпретирует его прежде всего как феномен эстетический. Он переключается с Ницше, утверждавшим, что мир может быть оправдан как явление эстетическое, творческий акт Бога-Художника: "... Творец, хотя это его никак не исчерпывает, не есть ли величайший художник?.." (с. 108). И, развивая эту мысль, продолжает: "Вот в этом масляном слое мы и живем, на котором нас нарисовали. И живопись эта прекрасна, ибо какой художник ее написал! Какой Художник!" (с. 120). Посягательство на Божественную Красоту трактуется как проявление "дьявольского" начала в человеке. Затапывая "рай", человек сам заточает себя в "аду".

Вскрывая, сколь прекрасна и драгоценна каждая деталь земного "пейзажа", заключая ее в идеальную ауру, искусство позволяет увидеть привычное новыми глазами, меняет "пейзаж" человеческой души. В каком-то смысле оно формирует в человеке художника: "Мир был сотворен Художником для созерцания, и постижения, и любви человеком. Но для чего же "по образу и подобию"? — будучи несколько знакомым с человеком, никак этого не понять. И только так это можно понять, что — "по образу и подобию": чтобы был тоже художник, способный оценить. Художник нуждался в другом художнике" (с. 143—144). Через апелляцию к авторитету Творца, авторитету искусства осуществляется сакрализация и эстетизация природы не только как колыбели и источника существования людей, но и как объекта высочайшего наслаждения и преклонения.

"Ожидание обезьян" включает в себя оба аспекта экологической проблематики, рассмотренные в "Птицах" и "Человеке в пейзаже"*. Но и они предстают как составная часть философии окружающей среды, имеющей всеобъемлющий характер. "Углубляя эстетический опыт, знание об окружающей среде в то же время регулирует, ограничивает его, ставит в этические рамки" [283, с. 208]. Принципы эко-лого-эстетического ноу-хау прилагаются к самой жизни, ко всем без исключения ее сторонам. Утверждаются идеи ненасилия, примирения непримиримого, любви ко всему живому. Интеллектуально-философские диспуты, захватывающие широкий круг проблем, касающиеся перспектив экологической эры, как и в предыдущих повестях, составляют стержень повествования. Битов возрождает сократовский тип философской беседы, основанной на принципе вопросов/ответов, направляемых опытной рукой, создает впечатление рождения мысли на наших глазах. Ирония лишает высказывания авторитарности.

* Здесь присутствуют и Д. Д. и П. П.

521

Интерпретация Даниила Данина*

"Оглашенные" — высший класс сочетания научности и художественности. А "научное-художественное" — оксюморон. И потому кентавр. Кентавр — выразительная метафора сочетания несочетаемого, да еще зримо очевидная в своей глубине: ВСАДНИК НЕ ПОГОНЯЕТ КОНЯ, А КОНЬ НЕ НОРОВИТ СБРОСИТЬ ВСАДНИКА! Это нечто противостоящее диалектической "борьбе противоположностей". Там, где борьба и победа одного из начал, там нет кентавра. Зато кентавр появляется всюду, где работает знаменитый Принцип Дополнительности Нильса Бора! "Оглашенные" — абсолютно кентаврическая книга — вовсе не "роман-странствие", а просто КНИГА. И это "просто" означает тут дьявольскую СЛОЖНОСТЬ, как неопределимо-сложно все первоначально-исходное.

Старинное: "ОГЛАШЕННЫЕ, ИЗЫДИТЕ!" (по Далю) - "возглашение священника во время литургии, оставшееся и доньше; нехристиане обязаны были на сие время выходить из храма". Надо было ввести в заглавие это каноническое "изыдите!". И это звучало бы призывом ко всем нам, читающим, покидать на время чтения вековечный храм всех тривиальностей-банальностей-трюизмов о человеке в мире других живых существ. И шире — в мире ПРИРОДЫ И МЫСЛИ.

Битов прогнозирует будущее как **эсхатологическую цивилизацию**, осознавшую угрозу конца как свое начало. В противном случае у человека вообще не будет будущего. Скепсис не полностью покидает Битова, и в романе не раз высказывается сомнение: способно ли хоть что-то остановить человека — агрессора по своей социальной психологии? В отношении к природе, людям другой крови и убеждений. Требуется переключение агрессивности в безопасное для человечества русло. Для этого необходимо прежде всего изжить им-перскость сознания, признать за Другим право быть Другим, а за всем живым — право на жизнь. В заключающей трилогию "Попытке утопии" (представляющей собой текст речи на Конференции писателей в Мюнхене в марте 1992 г.) Битов излагает свое кредо: "Главное постараться не внушать, не давить, не настаивать на правоте — избежать агрессии. И это трудно. Это такая работа. Это, по-видимому, и есть мысль. Ее попытка" (с. 10 (394)).

В жизни, как и в тексте "Оглашенных", экологизированная мысль опережает реальность. Особенно отчетливо это видно из третьей части книги, где фоном для интеллектуально-философского диспута

* См.: Данин Д. (Кентаврист). // Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. — СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.

522

становится советская действительность 80-х гг. Битов дает почувствовать, какой хаос шевелится под глыбой имперскости, сколько затаенных обид, взаимных претензий, предрассудков ждет своего часа, чтобы вырваться из ящика Пандоры. Как рабство, так и свобода убивать друг друга для него одинаково неприемлемы. "Грузины с абхазами — что не поделили? Смешно. Делиться на — когда перед человечеством давно уже только одно общее дело" (с. 250). Цитация названия книги Николая Федорова "Философия общего дела" акцентирует глобальный, всечеловеческий характер задачи, стоящей перед людьми: спасение жизни на Земле. Речь идет о самом выживании человечества, вызвавшего масштабные энтропийные процессы.

Мертвый и жуткий пейзаж хищнически ограбленной Земли: "Утром мне не нравится пейзаж. Ни кровинки в его лице, ни травинки. Здесь был человек! До горизонта — издырявленная, черная от горя, замученная и брошенная земля, населенная лишь черными же, проржавевшими нефтяными качалками. Но и они мертвы. Их клювы уже не клюют, потому что нечего" (с. 310) — это одновременно и портрет человека-империалиста, человека-агрессора, воссозданный средствами косвенной образности. Так ведь дело не во мне, — воспроизводит писатель логику мысли среднестатистического гражданина, — и отвечает: — Но дело, оказывается, только во мне и именно во мне. Пока ничего не произойдет в каждом, ничего не случится во всех" (с. 14 (398)). Экологический тип сознания: непричинение вреда ничему живому, ненасильственное преобразование мира, восстановление нарушенного баланса земной экосистемы, эстетизация окружающей среды, — хочет верить писатель, будет способствовать переориентации человечества на неагрессивную, панэкологическую модель существования.

Диалог Д. Д. и П. П. включает и утопические картины будущего: "Солдаты будут нести альтернативную службу. Сажать и охранять леса, разводить зверей, рыб и птиц!" (с. 258). Продолжая Велимира Хлебникова и Николая Заболоцкого, Битов на новом уровне возрождает идеи всепланетарного братства людей, животных, растений, идеи ноосферы Владимира Вернадского, как бы подводит к мысли: только спасая и лелея все живое, все прекрасное, человечество сможет спастись и само. Утопия не перекрывает у него реальности, в которой по-прежнему торжествует хаос. Но, утверждает писатель, крушение последней в мире Империи не прошло бесследно: "... мы что-то ПОНЯЛИ. Что-то поняли — только еще не поняли ЧТО. И наш двадцатый век кончился, если мы ПОНЯЛИ, даже и не поняв что. Это девятнадцатый век был жутко длинным, а наш — еще короче восемнадцатого. Мне хочется обозначить девятнадцатый век с 1789 по 1914-й. А двадцатый — с 1914 по 1989-й ... Мы живем УЖЕ не в двадцатом веке, а в два-

523

дцать первом, вопрос не в том, чтобы достойно завершить то, что и так кончилось, а в том, чтобы просоответствовать тому, что уже началось" (с. 13 (397) — 14 (398)). Битов (несомненно, забегаая вперед, обозначая заявившую о себе тенденцию) пишет о конце **имперского сознания**, что в контексте всего повествования, думается, следует понимать расширительно — как дискредитацию всякого рода тотальности, непререкаемости, гегемонизма. По-новому — в духе примирения непримиримого — начинает звучать в романе изречение "Пока не станет живое мертвым, а мертвое живым...":

— Внешнее — внутренним, а внутреннее — внешним...

— Мужчина — женщиной, а женщина — мужчиной...

— И это уже было?

— А как же. Все — было. Это вам только кажется, что вы выворачиваетесь наизнанку..." (с. 362).

Писатель апеллирует одновременно к "Евангелию от Фомы*" и концепциям постструктурализма. Так, Жиль Делез указывает: "Неразрывность изнаночной и лицевой сторон смещает все уровни глубины" [111, с. 25]. Ссылаясь на Алена Роб-Грийе, Пьера Клоссовски, Мишеля Турнье, он констатирует: "... открытие поверхности и критика глубины постоянны в современной литературе*" [111, с. 25]. Находит преломление данная особенность и в романе Битова.

В свете сказанного понятие "оглашенные*" воспринимается как метафора современного/постсовременного человечества. Оно включает в себя два значения: оглашенные — ведущие себя бессмысленно, бестолково, шумно; оглашенные — приготовившиеся принять крещение "новой верой", но еще не крещенные.

Дальше других русских писателей пошел Битов по пути панэколо-гизма, подключаясь к мощной ветви экологического постмодернизма в искусстве Европы и США, наделяя отечественного читателя новым духовным зрением. И сама форма книги несет на себе отпечаток медиативного мышления, ненормативной эстетики. Вместе с тем "Оглашенные" не принадлежат к числу бесспорных творческих удач Битова. Книга написана неровно: блестящие куски текста чередуются с вызывающими скуку, нуждающимися в более тщательной шлифовке. Повышенная насыщенность научными, философскими, религиозными идеями, по-видимому, требовала более динамичного фона. Ощутим и элемент некой искусственности, хотя и декорируемый искусностью*.

* Предуявляються роману и иные претензии, которые содержатся в рецензиях Льва Аннинского, Вячеслава Курицына, Натальи Ивановой. В связи с ограниченностью объема учебного пособия в нем использованы только интерпретации, имеющие непосредственное отношение к экологическому постмодернизму. Отсылаем к остальным, о которых шла речь в начале раздела.

524

И все же "Оглашенные" — произведение не рядовое. Оно открывает для русской литературы новые перспективы, побуждает смотреть не только назад, но и вперед, вбирает в себя экологическую философию эпохи постмодерна. Появление книги Битова — один из симптомов поворота России к мировому сообществу, известного сближения российской и западной культур.

Как и писатели-реалисты, писатели-постмодернисты не гарантированы от неудач, создания слабых,

вторичных, малоинтересных произведений. Все в конечном счете определяется мерой таланта, а не фактом принадлежности к тому или иному направлению. Не сбрасывая со счета "огрехов" постмодернизма, породившего и массовую постмодернистскую продукцию, следует тем не менее признать, что в условиях кризиса, переживаемого русской литературой, именно постмодернизм прежде всего несет в общество новые идеи и концепции, способы освоения реальности.

Механическое перенесение закономерностей развития западной постмодернистской литературы на русскую почву и утверждение о завершенности постмодернистского этапа в русской литературе уводит в сторону от истины, а стремление "похоронить" живых, активно и плодотворно работающих авторов-постмодернистов свидетельствует о неизжитости нигилизма в российской литературоведческой науке. Вопреки погребальному хору "пациент скорее жив, чем мертв..." [415, т. 8, с. 170], постепенно не только "старшие", хорошо известные за рубежом*, но и некоторые из "младших" писателей-постмодернистов с еще очень небольшим литературным стажем получают признание на родине. В 90-е гг. им начинают представлять свои страницы маститые отечественные журналы от "Нового мира" до "Континента". В 1992 г. российской премии Букера удостоен Марк Харитонов за постмодернистский роман "Линии судьбы, или Сундучок Милошевича" (входящий в цикл "Провинциальная философия"), в 1993 г. — тяготеющий к постмодернизму Виктор Пелевин за сборник прозы. Специальной премии Букера за активную поддержку новой русской литературы удостоены журналы "Вестник новой литературы" и "Соло".

Считается, что средний срок активного бытования литературного направления или течения в XX в. составляет тридцать лет. Хотя русский постмодернизм существует уже примерно столько же времени и свой пик уже, кажется, миновал, аномальность условий его развития, искусствен-

* Некоторые из русских авторов (А. Битов, Саша Соколов, Л. Петрушевская, Д. Пригов, Т. Кибиров) удостоены литературных премий различных зарубежных культурных организаций.

525

ная суженность сферы распространения обусловили появление у него второго дыхания после легализации в конце 80-х — в 90-е гг., которые дали ряд талантливых произведений, обогативших русскую литературу. По той же причине возможности русского постмодернизма еще не исчерпаны. Какие-то его ветви отмирают, другие продолжают плодоносить; не исключено, что появятся и новые побеги.

Заключение

. Эпоха постмодерна, как и эпоха модерна, на смену которой она пришла, может занять в истории человечества несколько веков, и мы живем лишь в ее начале, полагает Михаил Эпштейн. В его концепции модернизм завершает эпоху модерна, постмодернизм начинает эпоху постмодерна, является ее первым периодом [482, с. 207—208]*.

Опережающее появление постмодернизма в литературах стран, еще не вступивших, подобно России, в эпоху постмодерна, призвано подготовить почву для перехода к новой модели существования. Приходится констатировать, что российское общество к постмодернизму и преломляемым им веяниям и идеям осталось равнодушным и скорее их отторгает. Русские постмодернисты могут сказать о себе, как когда-то Мандельштам, что приносят обществу дары, в которых оно сегодня не нуждается, значения которых не осознаёт**. Показателен такой факт: не успел русский литературный постмодернизм легализоваться, как его с упоением начали хоронить. Между тем представление о специфике постмодернизма у многих пишущих о нем и создающих его устрашающий образ самое туманное. Но дело не только в непрофессионализме. Далеко не в последнюю очередь отторжение постмодернизма объясняется тем, что "ничего не изменилось в том коллективном бессознательном, которое и вершит историю" [46]***. Это — коллективное бессознательное членов индустриального, а не постиндустриального общества, к тому же долгие годы зажатого железным обручем тоталитаризма, пропитавшееся тоталитарным духом. К крушению тоталитаризма массы непричастны и по-настоящему еще не вытолкнули его из себя. Идеи плюрализма, совмещения несовместимого находят у них слабый отклик. Более органичной для коллективного бессознательного российского общества оказалась идея национально-религиозного возрождения, реабилитированная в годы

* Михаил Эпштейн использует термины "эпоха модерна", "эпоха постмодерности".

** Но не окажутся ли они востребованы завтра, когда эпоха постмодерна придет и в Россию?

*** И то, что сегодня "в культуре доминирует всепобеждающая пошлость, — также объяснимо тем, что большинству наконец-то удалось реализовать свои тайные желания" [46].

527

гласности и получившая архетипический резонанс. Ее актуализация компенсирует утрату почвы под ногами, отражает рост национального самосознания и одновременно болезненную уязвленность исторической неудачей и ее последствиями.

Нельзя сказать, что русские постмодернисты не мечтают о национальном возрождении, но главным его условием они считают преодоление авторитарности любого рода, освобождение от утопий — как социальных, так и трансцендентальных, "постмодернизацию" сознания и бессознательного. Ставка ими делается не на религию, а на культуру*. Постмодернисты деконструируют проект Духа (включая христианский метанарратив), что встречает неприятие людей с мироощущением традиционно-религиозного типа**.

Но как раз постмодернистская переориентация на культурологическую интерпретацию религиозной кодирующей системы, отказ от линейного принципа при подходе к истории, служит известным противовесом росту фундаментализма, являющегося сегодня, может быть, главной для человечества опасностью.

Как бы отвечая Ф. Фукуяма с его оптимистическим диагнозом — "конец истории", американский политолог С. Хантингтон также пишет о возможности "конца истории", но в результате столкновения цивилизаций и

гибели человечества [445]. С разрушением двухполюсного мира ("Запад"/"Восток"), утверждает Хантингтон, наблюдается рост фундаменталистских настроений, консолидация цивилизаций осуществляется вокруг религий. При неблагоприятном развитии событий они способны сыграть роль детонатора войны. Поэтому как деконструкция проекта Духа, так и постмодернизация религий — шаги, способствующие сохранению мира, природы, культуры, человека.

Тенденция движения к экуменизму — объединению трех ветвей христианской церкви: православной, католической, протестантской — в России обозначилась, хотя и не получила широкой поддержки.

Известный религиозный деятель Татьяна Горичева предложила российско-православный вариант постмодернизма [96].

В последние годы наблюдается и обратное воздействие — православия на постмодернизм. Виктор Ерофеев отмечает "переход целого ряда постмодернистских писателей на позиции морального консерватизма" [144, с. 563]. Юрий Арабов предполагает, что в эстетике "в

* "Конечно же, учитывая столь давнюю историю взаимоотношения религии и искусства, учитывая динамику социальных и идеологических процессов, вряд ли стоит ожидать резкой смены баланса в сторону религии в их взаимоотношениях. Так же, как и не приходится рассчитывать на возникновение новой большой религии либо значительной конфессии, выдвинувшей бы принципиально иную космологию и антропологию. Как раз наоборот, именно в пределах культуры скорее могут возникнуть какие-либо существенные идеи..." — пишет, например, Дмитрий Пригов [332, с. 224].

** Сошлемся на отношение к роману Владимира Шарова "До и во время" (1993), публикацию которого в журнале "Новый мир" сопровождало особое мнение ряда членов редколлегии, обвинявших писателя в покушении на национальные и религиозные святыни.

528

ближайшее время произойдет резкая смена "предпочтений". Постмодернизм ... отойдет в прошлое. Консервативная тенденция возьмет верх, то есть будет восстановлена духовная вертикаль, наверху которой — Бог, а ниже — все остальное. У наиболее талантливых литераторов эта духовная вертикаль "уживется" с некоторыми стилистическими открытиями эпохи постмодернизма" [8].

И все же фактор противостояния православия и постмодернизма ощутим сегодня гораздо сильнее, нежели фактор сближения.

В сущности, своей антиавторитарной переоценкой ценностей, разрывом с традиционной эстетикой постмодернизм и должен был настроить против себя многих и многих живущих допостмодернистскими понятиями, и если в западные общества он входил постепенно и в иной ситуации, то российскому еще предстоит его по-настоящему переварить. К тому же, лишь вырвавшись из андерграунда, русский постмодернизм занялся своеобразной саморефлексией, и для себя самого проясняя смысл и значение наработанного за долгие годы.

Среди прочего выяснилось, что пик постмодернизма позади, и обозначилась тенденция на спад. Из состояния культурного "взрыва" постмодернизм перешел в стадию "непрерывного" развития (если воспользоваться терминологией Юрия Лотмана*), разработка постмодернистского пласта осуществляется в основном в рамках уже утвердившейся традиции. Постмодернизм рассматривается как уже состоявшийся, "сбывшийся", так что появление даже талантливых произведений как бы не прибавляет к знанию о нем принципиально нового. Ощущение "завершенности, исчерпанности как уровня имманентно-драматургического, социокультурного, так и стратегии культурного поведения заставляет подозревать исчерпанность определенного культурного типа и менталитета, что, после некоторого периода инерционного воспроизведения основных привычных черт этого способа мышления и бытования в искусстве, создает впечатление конца и кризиса, в случае невозможности обнаружения явных, зримых черт преодоления и явления нового", — указывает Дмитрий Пригов [332, с. 228—229]. В этом Пригов видит отражение общей тупиковости больших социокультурных процессов. Однако не случайно он использует "осторожную" формулировку ("создает впечатление конца и кризиса"), а не ставит окончательный диагноз. У Пригова, безусловно, свои резоны (которые он не приводит). Хотелось бы обратить внимание вот

* Имеется в виду концепция Ю. Лотмана о взрывных и непрерывных процессах в культуре, изложенная в его книге "Культура и взрыв" (1992). Ее базовыми понятиями являются два вида движения, определяющие развитие культуры: "непрерывное" — предсказуемое, осуществляемое в рамках традиции, и "прерывное" — непредсказуемое или труднопредсказуемое, взрывное, порывающее с существующей традицией, порождающее принципиально новый эстетический феномен. Любое направление литературы и искусства, согласно Лотману, проходит в своем развитии две стадии: "взрывную" — начальную и сравнительно кратковременную — и "постепенную", наступающую вслед за первой. Постмодернизм — не исключение.

529

на какое обстоятельство. Постструктурализм/деконструктивизм/пост-модернизм дал литературе новое измерение, раздвинул ее горизонты и в то же время поставил писателей перед лицом суперсложных, может быть и неисполнимых, задач: обретения многомерного, нелинейного художественного мышления в масштабах целых культурно-исторических эпох, овладения всеми типами письма, совмещения в одном авторе художника и философа (историка, литературоведа, культуролога и т. д.), поисков средств для воссоздания множественности истины, моделирования вероятных миров, качественного обновления литературы, интеллектуальный уровень которой должен соответствовать неизмеримо усложнившимся представлениям о мире, — задач, к осуществлению которых постмодернисты, в сущности, только приступили* и во всей полноте их отнюдь не реализовали. Возможно, это действительно задачи вперед на целую культурную эпоху, и завершается лишь первая фаза вживания в новый культурный менталитет. Постсовременные постмодернисты (зарубежные и русские) опробовали саму модель "мирного сосущество-

вания" (в языке, **становящемся** мире знаков) инакового, несовместимого, обособленного, лишая каждую отдельную единицу значения тотальности, стабильной неподвижности, ориентируя на восприятие смысловой множественности, вероятности, непредставимости. Они поколебали власть догматизма и "фаллоцентризма" в сфере познания, которым противопоставили релятивизм и плюрализм, развенчали метанормативы и утопии, господствовавшие в XX в., попытались лучше понять людей, обратившись к сфере коллективного бессознательного, показали преимущество принципа "игры", принципа "удовольствия" над принципом "производства", привнесли новую струю в феминистское движение, предложили "уравнять" человека с природой (ради ее спасения и, следовательно, спасения самого человека)... Тем самым постмодернисты совершили настоящий прорыв в сфере мышления, сфере познания, сфере художественного творчества. Продолжая развивать и углублять уже вошедшие в общечеловеческий обиход идеи и концепции, писатели-постмодернисты остановились перед проблемами, которые остаются по-настоящему не осмысленными в еще продолжающейся складываться философии постмодернизма, не решенными современной/постсовременной наукой. Это — создание новой картины мироздания, проблема смысла жизни, проблема постмодернистской этики, наконец, пути и принципы "постмодернизации" мирового сообщества. Если не произойдет какой-то сдвиг, литература может утратить значение, которое имела в жизни человечества. Не случайно в наши дни активно муссируется по-разному обосновываемый тезис о "конце литературы".

Об "остывании" литературы, ее "энтропии", нехватке у нее энергии, от чего она "подохнет под забором", пишет Виктор Ерофеев.

* А представители других направлений и вовсе не приступали.

530

Дмитрий Галковский в "Бесконечном тупике" утверждает: "Литература как миф, как способ осмысления мира и способ овладения миром истлела, исчезает. <...> Еще лет 25 — 50 литература продержится на ностальгии, по инерции. И все — провал лет на 100, на четыре поколения. И это при бурном развитии других областей духовной жизни" (с. 620). В "Русских мифах" Галковский ссылается на исторический прецедент: «В средние века литературы практически не было, но было развито богословие, абстрактная философия (схоластика), архитектура. И ничего, "хватало"» [80, с. 324].

Если прогнозу Галковского суждено сбыться и литература на целую эпоху исчезнет из жизни народов и наций, это будет означать следующее: а) литература нуждается в серьезной интеллектуально-философской подпитке; б) литература слишком оторвалась от жизни*; в) литература исчерпала известные ей типы художественного изображения — "устала", должна "отдохнуть", "набраться сил", чтобы в корне преобразить себя.

Иную угрозу, способную вызвать "конец литературы", связывают с разработкой технологии компьютерной виртуальной реальности, возможности которой оставляют далеко позади кино и телевидение и открывают перспективы для создания интерактивного искусства. Зритель, введенный в компьютерную виртуальную реальность, оказывается участником фильма, который смотрит, испытывая такие же переживания, как в самой жизни, по своему усмотрению избирает различные варианты различных сцен и тем самым создает новые версии фильма. Степень воздействия интерактивного искусства огромна.

"Интерактивное искусство завернуто в пленки" [144, с. 561], но именно о нем сегодня пишут как об искусстве будущего. По мысли Виктора Ерофеева, у литературы все-таки есть шанс выдержать эту новую конкуренцию:

"Единственным выходом для продолжения литературы становится создание такого текста, когда он включается в интерактивную связь с читательским сознанием. Читатель сам моделирует смысл текста, исходя из себя и в этом моделировании обнаруживаясь и обнажаясь. <...> По сути дела, происходит расщепление энергии текста, который лишается своей одномерности и выживает за счет оплодотворения в читательском сознании. <...>

Литература выживет, если основные этические и эстетические категории будут вобраны в текст в качестве виртуальности, то есть никогда не реализующейся, но реальной возможности" [144, с. 565—566].

Более тесного соприкосновения с техникой литературе, как видно, не избежать: ожидается ее компьютеризация, прогнозируется конец книжной культуры.

* Борис Хазанов предупреждает, что перед постмодернизмом маячит опасность позабыть о реальной жизни, и напоминает, что в свое время такая опасность стояла перед символизмом.

531

С появлением печатного станка книжная продукция сменила рукописные тексты. В наши дни на смену книге идет дискета компьютера. "Компьютеризация литературы, несомненно, отзовется и на характере чтения, и на характере создания произведений. Вариативность различных версий читаемого текста возрастет в неисчислимое количество раз. Текст утратит всякую стабильность, будет разыгрываться каждый раз по-новому" [179]. В большей степени к такому переходу готова, безусловно, постмодернистская литература.

Многое убеждает в том, что постмодернизм — не только "отшумевший дождь", но и мост в будущее. "Приходится все-таки идти от постмодерна вперед, а не назад..." — констатирует Виктор Ерофеев [144, с. 564]. Михаил Эпштейн пишет о пост-постмодернизме как новой фазе развития литературы, хотя и отталкивающейся от предшествующей, но тесно связанной с ней:

"... постмодернизм был реакцией на утопизм — эту интеллектуальную болезнь будущего, которой была поражена вторая половина XIX века и первая половина XX. Будущее мыслилось определенным, достижимым, воплотимым — ему присваивались атрибуты прошлого. И вот постмодернизм, с его отвращением к утопии, перевернул знаки и устремился к прошлому — но при этом стал присваивать ему атрибуты будущего: неопределенность, непостижимость, многозначность, ироническую игру возможностей. <...>

Игра в прошлое-будущее, которая велась авангардизмом и постмодернизмом, сейчас завершается вничью. Это особенно ясно в России, где пост-коммунизм быстро уходит в прошлое вслед за самим коммунизмом. Возникает потребность выйти за пределы утопий и резонирующих на них пародий" [482, с. 196—197].

Эпштейн прогнозирует "радикальный переход от конечности к начальности как к модусу мышления" [482, с. 197] и для обозначения этого сдвига предлагает приставку "прото", заменяющую "пост" и указывающую на прафеноменальность явления, судьба которого еще принадлежит будущему, точнее — одной из возможностей будущего (парадокс "будущего в прошлом", выявленный Жаном-Франсуа Лиотаром). В число таких прафеноменов, способных предопределить своеобразие новой литературы, Эпштейн включает понятия "мерцающая эстетика", "новая искренность", "новая сентиментальность", "новая утопичность", прошедшие очищение постмодернизмом и получающие сослагательный модус.

Безусловно, в состав новой литературы могут войти элементы литературы прошлого, но вычислить, какие именно из них будут определять облик литературы будущего (и будут ли его **определять**), с уверенностью сказать невозможно. Поворот же в сторону "оправдания будущего", о котором пишет Эпштейн, вполне вероятен.

Дмитрий Пригов, напротив, предполагает, что смена парадигмы будет сопровождаться в большей степени отталкиванием от постмо-

532

дернизма, нежели развитием тех или иных его традиций. Угадать принципиально иную структуру культуры будущего, по мнению Приго-ва, невозможно. Попытка же описать постмодернистский менталитет "как совершившийся и завершающийся с его специфическими параметрами, историей становления и знаками исчерпанности и явит на данный момент возможность понять хотя бы чего не надо ожидать" [332 с. 224]. Данный подход, пожалуй, вытекает из концепции "наследования по линии дедов" (а не "отцов") и как будто логичен; и все же? не стоит сбрасывать со счета непредсказуемость литературы, особенно в постмодернистскую и пост-постмодернистскую эру. •

Как бы ни сложилась дальнейшая судьба постмодернизма, он уже неотделим от истории русской литературы. Книги русских писателей-постмодернистов изданы во многих странах мира: Германии, Великобритании, Голландии, Франции, США, Израиле и др. Таким образом, можно говорить об интегрированности русской постмодернистской литературы в мировую художественную культуру, в которой ей принадлежит достойное место.

Тексты

Виктор Коркия. СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ. Поэма

— Что станет в пространстве с топором? Quelle idée!

Если куда попадет подальше, то примется, я думаю, летать вокруг Земли, сам не зная
зачем, в виде спутника.

Астрономы вычислят восхождение и захождение топора, Гатцук внесет в календарь, вот и
все.

Ф. М. Достоевский. "Братья Карамазовы".

Перебираю прошлое в уме.

Читаю, но не вижу в этом смысла.

Один и тот же день меняет числа,

и лето приближается к зиме,

минуя осень...

Мимо, мимо, мимо!..

Как снег, мерцает битое стекло.

И прошлое уже необозримо, и кажется, от сердца отлегло...

Чем дальше, тем прелестней суета.

Мельканье лиц, чужих и непохожих,

прохожие бегут среди прохожих,

спешат занять свободные места

в автобусах и театральные ложах,

на кладбищах...

Святая простота

на детских лицах и на пьяных рожах!...

И чудище стозевого метро

пар выдыхает — вздохи всех влюбленных

поверх отцов семейств и разведенных
 к Всевышнему летят, как бес в ребро.
 Катками утрамбована дорога.
 Красавец-Йог выгуливает дога.
 Юродивых не стало на Руси.
 Тяжелый русский рок грохочет в ухо.
 С протянутой рукой стоит старуха,
 и грязью обдают ее такси.

Мы в двух шагах — и вечность между нами.
 На Красной Пресне шины шелестят.
 И спецмашины с красными крестами*
 на красный свет в Галактике летят.

Всевышний Космонавт вниз головой
 в бесцветном телевизоре всплывает
 и мирно Человечеству кивает —
 один за всех — из бездны мировой.

Светла его улыбка неземная,
 но взгляд, вооруженный до зубов,
 в упор меня не видит, обнимая
 весь этот мир голодных и рабов.
 Астральное физическое тело,
 из пустоты он смотрит сквозь меня —
 и я не человек, и нет мне дела
 до правды жизни и до злобы дня.

Я -

лишь одна из квинтэссенций праха,
 я невесомей, может быть, чем прах.
 Агенты Государственного Страх
 охотятся за мной в иных мирах.
 Но и посмертно я не застрахован,
 однако для всевидящих небес
 я глух и нем, как Людвиг ван Бетховен,
 и как никто приветствую прогресс!..

Но я далек от простоты святой
 и у Христа за пазухой не млею —
 смешно и скучно флиртовать с судьбой,
 когда нет сил возвыситься над нею.
 Я за себя уже не поручусь.
 Слежу за переменами погоды,

* Как поет М. Володина.

записываюсь в очередь, учусь
 не замечать, на что уходят годы...
 Живые деньги, мертвые слова,
 пустых витрин полярное сиянье,
 минувшая осень, падает листва,
 бегом, бегом — и кругом голова,
 и некогда уже качать права
 и утверждаться через отрицанье!..

А сын Земли, любимый небесами,
 намного выше низменных страстей,
 и плачет настоящими слезами
 мать-героиня всех его детей!..
 И рядом он же на другом экране,
 в другой витрине и за полцены —
 в Орле, Новосибирске, Магадане,
 и музыка в соседнем ресторане —
 гудят Отчизны верные сыны!..

Экран старуха крестит через силу
и сквозь меня бросает мутный взгляд.
Уходит в ночь, в метро, в народ, в могилу,
сквозь дождь и снег, бензин и термояд.
Идет на фронт, на стройки пятилетки.
На смертный бой, на подвиг трудовой,
не к сыну-забудыге, не к соседке —
на красный свет, на голос роковой:

*"Народы мира!
Главное — здоровье.
Покой и воля. Если счастья нет.
Но счастье есть! Все больше поголовье
рогатого скота..."*

Ей триста лет.
Или хотя бы 80. Или...
Ей все равно. Она уже в раю.
Всевышний Космонавт, над ней не ты ли
паришь у мрачной бездны на краю?..

Внимание!
Любовь имеет место.
С родной земли в подземный переход
спускается прекрасная невеста.
Плохой грузин цветы ей продает.

536

Она мурлычет песенку протеста.
И сумочка в руках ее порхает,
и сквозь меня плывут ее глаза,
и нервная система отдыхает,
и влагу выделяет железа...

Ты, трепетная, ты проходишь мимо —
и снег цветет и вянет на лету...
Грядущее уже необратимо.
Не падай духом, глядя в пустоту!..

Мы в двух шагах — и космос между нами.
Спеши, дитя косметики, спеши!
Дай лицезреть твой лик в универсаме,
в кафе вечернем, где едят глазами,
в кошмарном сне, где больше — ни души..
Спеши любить!

Бледна, как смерть-старуха,
проходит жизнь с авоськой умных книг,
и в испареньях мирового духа
шумит камыш, как мыслящий тростник.
Не бойся и не спрашивай:

что делать?

Метут метели, и цветут цветы.
Парад планет начнется ровно в девять.
Командовать парадом будешь ты!

Сама невинность, в свадебном наряде,
во всей своей немислимой красе,
ты рождена блистать на том параде,
откуда возвращаются не все.
Тебе навстречу в призрачное
Завтра бредут старухи по святой Руси,
и тридцать три героя-космонавта
выходят из маршрутного такси.
Тебе шофер распахивает дверцу,
и весь в цветах служебный лимузин,
и, прижимая деньги ближе к сердцу,
краснеет от стыда плохой грузин...

Убийственно веселые картинки!
И смех, и грех, и слезы лить не смей!..
Мне одиноко на Центральном рынке.
На черном рынке юности моей...

537

Во времени, свободном до предела,
я в пустоте последний кайф ловлю —
и музыка гремит, и нет мне дела,
что ты меня не любишь...
Я — люблю!

Мне все равно, кого ты ждешь в толпе,
кому из телефона-автомата
звонишь, звонишь, не зная, что в тебе —
могила Неизвестного Солдата.
Он жив еще. И взгляд его хитер.
Но все вокруг он видит, как в тумане.
Чуть что — он прыгнет в бронетранспортер:
сегодня здесь, а завтра где — в Афгане?..
Еще ни разу в жизни не убив,
мы оба, но по-разному живые...
Открытый космос и тотальный миф
лицом к лицу столкнули нас впервые...

Ты, трепетная, плачешь?.. Дай мне руку.
Я пережил себя. Мне сорок лет.
Ученая! Забудь свою науку.
Ни близких, ни далеких больше нет!
Ты одинока?.. Мы близки по сути.
Мы далеки до жути... Все равно!

Товарищи! Мы все уже не люди!
Мы все уже товарищи давно!..

Во времени, свободном до предела,
и, несомненно, в лучшем из миров,
где брэнное космическое тело
сгущается из водяных паров...

.....
.....
.....

где, судя по газетам, вор на воре,
где пол-Москвы разрушил Моспроект,
я проиграл в естественном отборе,
но я еще не умер как субъект!

Ты, трепетная, это понимаешь?
Да или нет — неважно!..
Ангел мой!

538

Мне все равно, кого ты обнимаешь,
куда идешь — к нему или домой!..
В своем уме свои считая годы,
смотрю вослед... И шины шелестят!..
Я принимаю твой парад, как роды, —
и пусть меня потомки не простят
и не поймут великие народы!..
Я тоже понимаю не всегда
их вечно грандиозные задачи.
Я человек — и не могу иначе!
На том стою... Но ты не скажешь "да"...

Ты движешься по собственной орбите,

ты замираешь в сладком полусне,
ты растворишься в муже, в детях, в быте —
по случаю, по счастью, по весне.
Ты разведешься с мужем, и другие
оставят за собой кровавый след
бездушной сторублевой хирургии —
и раз, и два... И ты не скажешь "нет"...

Но это не сейчас еще — в запасе
есть время — и свободное вполне —
и, трепетная, юная, в экстазе
ты светишься, как истина в вине!

И пусть тебя заочно осуждают
Мать-Героиня и Красавец-Йог.
Товарищи! Свобода возбуждает —
и очень возбуждает, видит Бог!..
Все побоку — Госстрах и узы брака,
и Профсоюзультфильм, и Вторчермет!
Что может быть прекрасней — в царстве мрака
бестрепетно шагнуть на красный свет!..

Как долго исчезает за углом!..
Все кончено... Во времени свободном
я окружен бетоном и стеклом
и загрязненным воздухом холодным...

Успехов! Миллиарды поцелуев!..
Машина в парк. Работай, шеф! Дави!
Куда угодно — в Теплый Стан, в Чугуев!..
Держи на лапу, душу не трави!
Железный рубль за мной не заржавеет.

539

Бумажных денег куры не клюют.
По всей стране весенний ветер веет.
Ключи от счастья роботы куют!..

Никто, ничто, не лишний и не третий,
не на войне, не в классовой борьбе —
я исчезаю в памяти столетий,
в природе, в человечестве, в себе.
Я растворяюсь в сумерках, в эфире,
в бездействии, в химчистке за углом,
в борцах за трезвость, в плесенной сатире,
в толпе фанатов, прущих напролом!..
Я распадаюсь на свои запчасти
и превращаюсь в собственную тень.
Я испаряюсь в коридорах власти,
диктующей, какой сегодня день...

...Как приговор, звучит прогноз погоды.
Старуха спит в метро и видит сны,
как в полночь Прогрессивные Народы
сжигают Поджигателей Войны.
Уже на их зловещие фигуры
плеснул бензином инвалид-вахтер,
и 20 килограмм макулатуры
она бросает в праведный костер.
И член-корреспондент газеты "Правда"
питает к ней взаимный интерес,
и тридцать три героя-космонавта
кивают ей, как ангелы, с небес.
Весь мир ликует у бензоколонки,
в слезах от счастья негры бьют в набат,
и русский витязь в импортной дубленке
в такси ее отвозит на Арбат.

И все равно, что где-то там, в зените,
куда не достигает смертный взор,
летает по неведомой орбите
Раскольникова каменный топор...

И 300 000 кладбищ с мертвецами
В Галактике летят на красный свет.
Что между нами? Мафия? Цунами?
Оранжевые ливни во Вьетнаме?
Христос-Спаситель? Кришна? Магомет?
Майкл Джексон? Аэробика? Иуда?

540

Любовь неразделенная — к себе?
Госсамиздат? Фальшивки Голливуда?
Компьютеры? Масоны? И т. п.?..

В плену религиозного дурмана
Юродивый целует Красный Крест,
и три перековавшихся душмана
летят в Москву на ярмарку невест...

В правительственной ложе стадиона
Всевышний Космонавт, Старуха, Дог,
в нирване, на гвоздях — Красавец-Йог,
над ложей — чудотворная икона:
Мать-Героиня и ее Дитя,
играющее знаком интеграла.
А на трибунах — Автор, то есть Я.
Короче, мы. Нас много или мало.
Нас тысяч сто. Или хотя бы двести.
А может быть, и триста — не считал.
И о Прекрасной Даме, о Невесте
я никогда в газетах не читал.

Но на моих глазах сгорела Троя,
и "Челленджер" взорвался надо мной,
и тридцать три мифических героя
ушли, как говорится, в мир иной.
И эта сказка стала черной былью!..
Исчерпан век — и я всегда готов!..
Под радиоактивной снежной пылью
лежит Генералиссимус Цветов.
В подземном переходе надпись:
"ЗОНА".

С протянутой рукой стоит Госстрах.
И тридцать три Служителя Закона
рыдают на ответственных постах.
А на периферии мироздания,
где, что ни день, какой-нибудь бардак,
по зову сердца и самосознания
Публичный Дом пылает, как Рейхстаг!..
Красавец-Йог выходит из нирваны.
Товарищи, — кричит, — душа горит!..
И слышат фешенебельные страны,
о чём звезда с звездой говорит.
И слышат эскимосы и этруски,

541

Госагропром и Мингромоотвод.
А так как разговор идет по-русски,
для тех, кто не умеет без закуски,
даю литературный перевод:

"Не нам ли политические трупы"

*заткнули рот селедкой иваси,
когда мы были молоды и глупы
и водкой заглушали Би-Би-Си!..
Теперь шабаш!.. Теперь не время оно.
Теперь мы знаем вкус одеколона
и от любви пьянеем без вина!.."*

Офелия! Джульетта! Дездемона!..
Какие роковые имена!
Какие допотопные примеры!

Стирает время времени следы.
На лоне окружающей среды
прогуливаются пенсионеры.
К ним льнут собаки. Где красавец-дог?
Он бросил Йога, тот опять в нирване.
И русский рок, тяжелый русский рок,
как реквием, гремит в Афганистане..
Где Моцарт и Сальери?
Где они?
Где гений и злодейство? Все исчезло.
Остались К*** и Х***.
И гинекологическое кресло.

Народы мира, пламенный привет!
Овидий, оцени метаморфозы.
Как хороши, как свежи были розы!..
Где братья Карамазовы? Их нет.
Ни Дмитрия с Иваном, ни Алеши.
А вместо них три протокольных рожи
вещают, что не отдали б Москвы,
когда б их не споили с детства —
кто же? —
Жида? Высоцкий? Рокеры с Невы?..
Смешно и скучно. И мороз по коже.
И жутко — до чего на Русь похоже!..
Святая простота!.. Увы, увы!..

542

...Так экстрасенс без племени, без роду,
еще не впавший в старческий маразм,
испытывая мертвую природу,
испытывает веру и оргазм.
Но веры нет — и нет уже давно,
и не один я это понимаю.
Несчастную старуху вспоминаю
и вижу стены, потолок, окно...

Что между нами? — Ничего святого.
Абстрактный гуманизм — и вся любовь!..

Счастливейший из смертных просит слова —
и ты, Редактор, мне не прекословь!
Никто, ничто, а все-таки порой
из Царского Села заглянет Муза —
я как-никак Лирический Герой
и как-никак Советского Союза!..

А посему — играю днем с огнем.
А к ночи — не раздевшись, как убитый,
лицом в тахту — забудусь мертвым сном
и в шесть проснусь — зеленый, злой, небритый.
Там, за окном, светает осторожно,
а ты не спи, лежи, не спи, лежи,
ты сам не свой, и все, что невозможно,
становится ненужным для души...

Смотрю в заиндевевшее окно.
С кем ты сейчас, очей очаровашка?..
Мне все равно, ты Милка или Машка,
хотя, быть может, и не все равно...
Быть может, нас на свете только двое —
преодолевших страх, забывших стыд,
не верящих, что мир погубит СПИД,
и жаждущих любви на поле боя!..
А может быть... Неужто я один?..
А остальные — слепы? глухи? немы?..

Нарциссы, гиацинты, хризантемы,
пионы, гладиолусы, жасмин,
гвоздики, астры, флоксы, орхидеи...
Я никогда не продавал цветы.
А почему?..
Идея красоты —
смертельный враг любой другой идеи!..

543

Цвети, Минкульт!
Свети, Политпросвет!
Куда ни глянь — чернеет море крови.
И некого ловить на честном слове!..
Что делать? Сохранять иммунитет.

Я гибну, самому себе чужой,
и все-таки твержу, как заклинанье:
кто не торгует собственной душой,
не знает про ее существованье!

Добро взывает к Страшному Суду,
и добрый человек всегда подсуден.
Большой привет, А*** и Р***.
На что иду, не знаю. Но — иду.

Выходишь из себя в открытый космос
во времени, свободном и пустом,
теряешь голос, обретаешь голос
и говоришь — не то и не о том.
Имеет смысл и не имеет смысла.
Как битое стекло, мерцает снег.
Один и тот же день меняет числа,
и в человеке плачет человек.
Один за всех. Во времени свободном.

Не видя лиц, не слыша голосов,
в пространстве мертвом
телом инородным
душа летит на непонятный зов.

Живешь и умираешь.
Гром оваций.
Душа летит,
куда она летит —
одна
среди Объединенных Наций,
конвенций,
интервенций,
деклараций —
куда?..

Кто понимает — тот простит.

(Коркия В. Свободное время // Юность. 1988. № 6):

544

РОС

О, как я любил ее, как любил, даже не зная, что это такое, боясь этой любви, как беса, не признаваясь ни ей, ни себе, таясь, скрывая, обожая в ней чистый небесный облик, ее перси, ложе сна, ланиты, бритые подмышечные впадины, лодыжки цапли, запястья, округлую талию, шею, похожую на преступление, ключицы, словечки, дрожь, вызываемую у меня ее бархатистой промежностью, нежный голос с нотками коварной хрипотцы и юмор висельника, эти складки на животе и то, что любить не смел, не мог, не имел права! О, никто не понимал меня так, как она, именно потому, что не хотела понимать совсем, абсолютно, совершенно, или понимала, но не подавала виду, и я сам не мог познать ее, проникая, углубляясь, заставляя извиваться и стонать, и говорить все, что я захочу, но это было не то, не то, совсем не то, я хотел душу, а она давала другое, нежная любящая стерва, умная и знающая все, как черт, но стоило ей дотронуться до меня, коснуться, задеть, растревожить, любимая моя, и меня била дрожь, будто проходил электрический ток. В том-то и дело, что это было обыкновенное существо женского рода, не лучше, не хуже других, даже не красивее, и уж точно не добрее многих, но то, что у других называется связь, было какой-то дьявольской мукой, хотя бы потому, что моя Рос, Ро-ос! Ро-ос! О, моя Рос была такой, каких не бывает. Да, конечно, вы мне можете возразить, послушайте, но ведь это вы совратили, соблазнили, растлили ее. На что я отвечу, и с полным, полным основанием, это Рос соблазнила, совратила, растлила меня, как может женщина растлить мужчину, сестра соблазнить брата, жена ввергнуть в грех мужа! Я не любил ее с детства, ее детства, наблюдая, как все эти нянюшки, мамушки, кормилицы пеленали ее, купали, носились, баловали, сами порой удивляясь, какой безжалостной, капризной, заносчивой вырастает она, и они умилялись, ужасались, горевали, радовались, готовя себе, ей и мне погибель, не зная этого, зная, подозревая, негодуя, сомневаясь, прозревая, продолжая начатое. Сопливая девчонка, я презирал ее, негодуя, успокаивая, забывая, опять разгораясь и не скрывая неприязни, и она боялась меня, единственного, боялась, возможно уже замысливая то, что произошло, а быть может, и просто действуя по закону природы. Красави-

545

ца, умница детка, наша прелесть, пели ей вокруг — ничего подобного. Даже особенно симпатичной она не была, не стала, хотя ее характер и представлял комбинацию слабости, покорности, взбалмошности, самонадеянности, лукавства, эгоизма, полета, вдохновения, нерешительности и стержности, когда она не видела никого, кроме себя. Мы жили в двух разных флигелях одного огромного, обветшалого дома, почти не встречаясь, не видясь; иногда, снисходя, я читал ей строгую, презрительную, уничижительную мораль, делал какое-нибудь злое замечание, видя ее насквозь и не испытывая к ней никакой приязни, а когда она впала в период обычных девичьих увлечений, и вообще махнул на нее рукой. Хоть умри, мне было все равно. При мне она каменела, застывала, становилась скованной или, напротив, вела себя вызывающе, развязно, не зная меры, приличий, стыдливости, пытаясь вывести меня из терпения, разозлить; но стоило мне повысить голос, прикрикнуть, шлепнуть ее как следует, как она затихала, замирала, успокоенная и разочарованная. Только иногда, находясь в хорошем расположении духа, я позволял себе с ней расслабиться, пошутить, поболтать о том, что мне было интересно, и она тут же распуссалась, разоблачалась, раскрывая все свои секреты, не смущаясь подробностей, интимных и точных; я давал советы, но все было без толку, с другими она была такой же, как всегда, ничуть не думая меняться. Мне и в голову не приходило, что она может быть в меня влюблена, с какой стати, этого не хватало, хотя пару раз мне и казалось, что она забывается: с легкостью появлялась при мне полудетой, в чем-нибудь небрежно накинутом на плечи, в каком-нибудь белом, полупущенном носке, гармошкой собравшемся на лодыжке; а раз, когда мы с ней заболтались перед сном, стала переодеваться лишь полузакрытая от меня створками китайской ширмы. Даже когда однажды мы столкнулись с ней в пустом коридоре нижнего этажа и она почему-то не посторонилась и якобы шуточно потянулась ко мне руками и губами, я не придавал этому значения, хотя что-то вздрогнуло и опустилось во мне, будто я поперхнулся, но я сделал вид, что не заметил, и прошел мимо, только потом сообразив, что она поджидала меня специально, подстроив эту встречу, зная о том, как я презираю женщин, насколько я с ними жесток, беззастенчив, и очевидно, рассчитывая на мою мимоходом потраченную на нее ласку. Чепуха, я был занят другим, мне было не до того, и хотя я видел, что она соблазняет меня, относил это на счет ее вздорности, агрессивности, слабости, неуверенности, дурашливости, не знающей границы и меры. Потом, когда это повторилось, я прочел ей выговор, отчитал как следует, приструнил, сказав, чтобы она выкинула дурь из головы, пусть займется кем-нибудь иным — и она тут же согласилась, отступи-

546

ла, будто ничего и не было. Я не жалел, не любил ее, даже когда она болела, и мне передавали, что она просила меня зайти, вроде бы что-то важное, просьба, поручение, я посылал кого-нибудь узнать, что ей нужно, не утруждая себя заботой, ибо никогда не мог избавиться от раздражения, чаще всего вызываемого у меня ее обликом — ничуть, совершенно, ничего похожего, совсем-то она не расцвела, как уверяли вокруг, не стала хорошенькой, меня такие бесили, я их не видел, не замечал; а когда все-таки зашел с чашкой отвара, который она отказывалась пить наотрез, хотя ее мучил кашель, и она, пожалуй, впервые, повела со мной так, как со всеми, почти не замечая, не слушаясь, отвечая высокомерно, что меня раздражало и пугало, почему, даже сам не знаю, вдруг я испытал к ней гадливость, почти ненависть за то, что она себе позволяла. Мне страшно хотелось ее уколоть, оскорбить, сделать больно, выкрутить руки, хлестнуть по лицу, именно ударить, швырнуть в угол, вывалить ее в какой-нибудь грязи, отвратительная, некрасивая, никого не признающая, а ну, встать, заорал я, встань, ты как со мной разговариваешь, а, и сорвал с нее одеяло, которым она накрывалась

с головой, она была отнюдь не соблазнительна в мягкой пижаме, с разметанными по подушке нематыми волосами, с опухшими веками, лучше дай сигарету, равнодушно протянула она, встань, или я сейчас уйду! Кажется, даже слегка застонав, она приподнялась, села, потянувшись, хлопая ресницами, устало, равнодушно, будто и для нее пустое место, такой, как и все, над кем она издевалась. Я ей что-то говорил, опять отчитывал, с ужасом ощущая, что теряю уверенность в своих словах, что она меня не боится, слова не имеют веса. Почти не замечает. Ты будешь слушать, сжимая зубы, прошептал зло я, трясая ее за плечи, а затем рванул на ней пижаму, оголяя ее до пояса, а потом, с каким-то озлоблением жжал ей груди, делая больно, очень больно, а затем впился в левый сосок губами. Она даже не вздрогнула: я на минуту отстранился, оглядывая ее чуть видное в полутьме сонное лицо; у меня неинтересная грудь, спокойно сказала она, пытаюсь запахнуть пижаму. Я заткнул ей рот поцелуем, лаская ее тело, забираясь вверх и вниз, хотя в любую минуту сюда могли войти ее няня, бонна, кто-нибудь из домашних; и потому я, оставя ее на секунду, сделал несколько шагов, отворил дверь, надеясь услышать шаги, если они раздадутся, и иметь хоть пару секунд на то, чтобы скрыть, что здесь происходит. Я не хотел ласкать ее, она мне не нравилась, но я не мог больше терпеть, не мог; не здесь, не сейчас, не надо, слабо защищалась она; но я и не хотел ее брать, я хотел, чтобы она взяла, я должен был выплеснуть свой гнев, все, что меня переполняло, я заставлял ее ласкать меня руками; ну, быстрее, быстрее, она была какая-то вялая, вареная, равнодуш-

547

ная, будто не добивалась этого, как счастья, почти год, ну; и помог сам, не имея сил сдерживаться, уберу руки, и оросил ее грудь и пижаму, после чего растер брызги по лицу и шее, — ложись в постель. Я успокоился сразу, утолив себя, будто опадающее молоко, если убрать газ, и коли были угрызения совести, то мне было чем унять их, я не взял ее, а так, сделал то, чего она добивалась, пусть проявив слабость, но весьма простительную, учитывая мое негодование, ярость, гнев на ее поведение, дура, дура, будешь знать, как доводить до белого каления. Она была мне неинтересна. Я не собирался повторять что-либо подобное, не видя в этом нужды, она так неумело ласкала меня, проявляя неопытность, незрелость, странную при том, что ее кавалеры заставляли паниковать домашних, ну ее к ляду, пусть выкручивается сама. Все продолжалось как и было, как будто ничего не произошло, она не предъявляла претензий и не заявляла о правах (чего я опасался), ведя себя так, будто ничего не случилось, не думая вставать в позу оскорбленной или, наоборот, намекать на мои якобы обязательства по отношению к ней, ничего подобного, даже напротив: она стала спокойней, уравновешенней, хотя я и не доверял этому спокойствию и при встречах искал следы тайной ее уверенности, будто мы теперь сообщники, но не находил, как ни приглядывался, этого не было, и я был не то чтобы обескуражен или недоволен, но, вероятно, что-то меня задело, ибо я не мог взять в толк, что происходит? Я был уверен, что она изнывает, сохнет по мне, что все ее женское естество раскрыто для меня, что стоит мне только пошевелить пальцем, и она кинется ко мне на шею; но она почему-то больше не делала попыток раззадорить меня, соблазнить, вызвав рецидив моей страсти, весьма неотчетливой и неброской; и вела себя так, будто вместе со мной утолила жажду и сама. У меня был гарем женщин: разных крепостных девах, знакомых, подружек, приятельниц, бывших любовниц, от которых меня воротило; но я не изменял своим привычкам, мне доставляло радость общаться с ними изысканно, будто я и не догадываюсь об их стремлениях и желаниях, будто не знаю, что им нужно, за долгие годы привыкнув их унижать, приземлять, одергивать, всем им вместе цена ломаный грош; я жил, как и прежде, хотя поневоле пару раз и возвращался в мыслях к той сцене, произошедшей между мной и ею, все-таки совесть была нечиста, но не мучаясь, не изводя себя, а просто было, было; ничего не поделаешь. Она болела, поправлялась, я бывал то чаще, то реже на ее половине, не замечая в себе никаких перемен, правда, легче откликнулся на ее предложения поболтать, терпимей относясь к ее причудам, да и сама она казалась уравновешенней, чем прежде, будто начала потихоньку избавляться от своей ужасной природы; ну и хорошо. Я и раньше, как старший,

548

позволял себе шутливо шлепнуть ее ладонью по мягкому месту, ущипнуть, призывая к порядку, хотя до этого не касался ее груди, а здесь, опять же мимоходом, подчеркивая несерьезность, скорее в воспитательных целях, нежели в иных, без всякой эротики, тискал ее небольшие грудки с крошечными плоскими сосками, и она при этом не замирала, не каменела в упоении или столбняке страсти, а принимала это, как само собой разумеющееся, неторопливо отводя мои руки, будто бы не желая, чтобы нас увидели; не протестуя, но и не бросаясь мне на шею, как я ожидал. Это было удвительно! Я был убежден, что она томится, что ее нервозность, капризность, вздорность происходят от неудовлетворенности, от пустого ожидания; все ее бывшие выверты я теперь интерпретировал в русле увлечения мной, ее безнадежной любовью: ибо я и не думал отвечать ей взаимностью, это было бы смешно, глупо, ужасно, невозможно, немыслимо, я бы нарушил что-то важное в себе, какую-то цельность, строгость, весь смысл своего существования, если он был, а он был, я его ощущал, отчетливо, определенно, как позвоночник; и чего ради мне все ломать, если она мне даже не нравилась, была не в моем вкусе, отнюдь, совершенно, абсолютно; так, вертлявая девчонка с томными и деланными манерами, да и зачем мне этот грех на душу, ломать, портить себе жизнь, себе да и ей, даже если эта блажь и засела ей в юную пустую головку; мне нечего было предложить взамен, да мне ничего от нее и не надо было, кроме как иногда промелькивающего воспоминания о том, как я тискал ее полусонное тело в мятой пижаме, затем запустил руку в ответно увлажнившееся межножье и наскоро, почти ненароком оросил собой ее грудь. Даже если в моем мозгу, почти поневоле, и вставали какие-то соблазнительные картинки, то и в них я не делал с ней ничего, боясь кровосмешения, как ада, и только позволял ей ласкать себя, одновременно осыпая ее при этом презрительными упреками и замечаниями, как старший с младшей, ничего толком не умеющей да и не способной. Обнаженной она была не то чтоб некрасивой, но непривлекательной, это уж точно; я любил тихих, покорных, с мальчишечьим тельцем, здесь было все не так, ничего общего, если мне и хотелось ее, то совсем по-другому, без всяких

ласк, а грубо, лучше сзади, чтоб не видеть лица и лишая при этом даже отдаленного намека на разделенное удовлетворение; тем более, что она, наша Рос, опять стала выкобениваться, изводя домашних и прислугу, вела себя вызывающе, чему я не находил объяснений, хотя она и была порой откровенна со мной, как и раньше, но при этом — и здесь было новое — я чувствовал, что она что-то не договаривает, скрывает, какие-то тонкости, важные для нее, с характерными девическими преувеличениями, вряд ли что-нибудь существенное. Я уехал

549

всего на неделю по своим делам, во время которых я забыл обо всем на свете, и уж точно о Рос, да и что мне было о ней помнить, уехал, а когда вернулся, то первой встретившей меня новостью было известие о ее расстроившейся помолвке с одним хлыщом, которого я видел раз, да и то мельком; но наш батюшка одобрял это сватовство, позволявшее, в случае удачи, несколько подправить его пошатнувшиеся дела, но все распалось, причем либо по обоюдной инициативе, либо из-за нежелания именно с его стороны, что было странно, ибо все шептали, что он влюблен в нее без памяти; они жениховали около полугода, хотя я и не завидовал этому оболтусу, повесил бы себе камень на шею, бедолага, приобрел бы еще то сокровище; но бросить ее так, почти не из-за чего, без видимой причины, правда, что я мог знать о его личных причинах и резонах: богатый малый, может быть, он был и не так глуп, как я полагал. При встрече мы обменялись с ней шуточками, ничего заслуживающего внимания, хотя я и заметил, что она не находит себе места от обиды, выказанного ей пренебрежения, с трудом сдерживая себя, чтобы не сорваться, по крайней мере при мне, ибо домашних она опять терроризировала, как и полагается юной стерве, потерпевшей любовное фиаско, — что, не удалось стать костромской помещицей, пошутил я, намекая на вотчину неудавшегося жениха, — меняю Кострому на Москву не глядя, стреляя глазками, нашлась она, сдерживаясь изо всех сил, чтобы не разреветься. И с того дня все началось сначала. Не то чтобы она не давало мне проходу, но я опять попытался отдалиться от нее, занятый улаживанием дел по опеке над нашим престарелым отцом, совсем недееспособным и, очевидно, решившим раздеть нас до нитки, пустить по миру своими нелепыми авантюрами; черт с ним, опекунский совет уже вынес предварительное решение в мою, то есть в нашу, пользу, да и он сам не очень возражал, понимая, что всем, да и ему, так будет только спокойнее; и мне, конечно, было не до придурей Рос, Бог с ней, побесится и перестанет, мне бы ее проблемы, пусть найдет кого-нибудь другого, кто залечит ее сердечные язвы; я и внимания не обращал на то, как она увивается вокруг меня, дуреха, доходя до того, что являлась со своей бонной на мою половину и отрывала меня от занятий, приставая с вопросами, несмотря на мои увещевания; я ее гнал от себя, как паршивую овцу; зимой я всегда чувствовал себя скверно, саднило в горле, я кашлял, раскуривая чубук, почти весь день не вылезая из халата и кресла, а она вертелась постоянно под ногами, как собачонка, мешала, приставала, я повышал голос, и бонна вводила ее прочь. Даже не знаю, как это получилось тогда, уж точно — почти случайно, я сидел за столом и что-то быстро писал, посасывая трубку, а она по своей дурной привычке

550

рылась в моей библиотеке, будто бы ища себе книжку, путая и мешая тома, уложенные мной с великим тщанием, и, думается, что специально, нарочно, назло мне, завалила, якобы неосторожным движением, книги на пол; посыпались атласы, энциклопедии, том с юнговскими мандолами; вон отсюда, заорал я, увидев завал; она рассмеялась, я рассвирепел; Рос и не помышляла об извинениях, пререкаясь, выводила меня из себя, разыгрывая то дурашливое смирение, то высокомерную невозмутимость и чуть ли не обиду, не думая признавать себя виноватой, что бесило меня больше всего; я не мог позволить уйти вот так, с гордо вздернутым подбородком; негодяйка, чем больше я выходил из себя, тем равнодушнее становилась ее физиономия, и я вместе с растущим раздражением на нее и себя испытывал непонятное возбуждение: становясь отвратительной, она становилась женщиной, и как женщину я ее не мог простить, как и не мог позволить разговаривать со мной, как со всеми; а она еще стояла рядом со столиком с расставленными на нем шахматами и, бесполезно щелкая зажигалкой, кокетливо улыбалась; в голове у меня помутилось; иди сюда, прошипел нежиданно я, только что собиравшийся с треском выставить ее за дверь: иди, ну; не успевая погасить улыбку, сделала два шага, задевая столик с посыпавшимися фигурами и нарушая позицию: иди; и распахнул шлафрок, глядя ей прямо в расширенные глаза, расстегивая дальше; ну, кому говорю. Я видел, как у нее тряслись, подрагивали пальцы; я не знал более неуверенной, неопытной женщины, у меня таких не было, ее нужно было учить всему, как дитя. Только первый раз она еще шептала что-то: не здесь, потом, лучше потом; а я издевался над ней, спокойно, уверенно, умиротворенно, вот почему от нас ушла Кострома, теперь понятно, от таких ласк сбежит любой, ты раба, поняла, раба, проститутка, и все, тебя нет, ну, вот твое счастье.

Сколько это продолжалось: год, пять, десять; нет, всего три с половиной месяца счастья, которое я скрывал от нее и себя, заставив ее понять, что у нее не может быть иной радости, кроме моей, моя радость — это ее, и никаких ответных ласк, только позволяя ласкать себя самой, когда мне этого хотелось, а мне хотелось этого нечасто. О, как ласкала меня она, вылизывая языком от подмышек до пяток, как кобылица жеребенка, я был тучен, дороден с детства, зная, как этим чертовкам нравятся худые, мускулистые любовники, нежные и энергичные, а я наслаждался своим животом, который они любили, своей тучностью и рыхлостью, которую они обожали, ибо я унижал их, зная, что им нужно на самом деле; и Рос была такой же,

только лучше, лучше всех, лучше себя самой; она мыла меня, подмывала, брила лицо и тело, превращаясь в ничто, в придаток меня, в ту благодатную почву, в которой я существовал, умирал и воскресал вновь.

551

Боже мой, как любил я ее, еще не зная об этом сам, уверенный, что лишь презираю, что учу жизни, заставляя любить мужчину, как женщину, находя в нем все свое счастье; я сам любил ее, обожал ее, возможно, уже чуя, как с каждым лобзанием теряю ее; она уходит, отдаляется, уплывает туда, откуда нет возврата, сохраняя при этом покорность, смирение, послушание, сноровку, заботу и любовь. Даже не знаю, какова она была с другими, говорили, что увяла, обмякла, поостепенилась, забыла о своих штучках, стала ласкова, спокойна, хотя и взрывалась порой дико, крича, рыдая, била нянек по щекам, запустила в бонну тупфлей, правда, чего раньше не было никогда, и подарила ей потом свой любимый французский лифчик в знак примирения, чтобы потом повторить все сначала. О, лилия между терниями, я ласкал ее, думая, что делаю это от скуки, в знак легкой благодарности, признательности, хотя благодарности не заслуживает ни одна женщина; тщеславясь своим умением, знанием женского тела и его законов; небрежно, свысока, одаривая ее тем, о чем она и не помышляла, серна моя, а когда она изнемогала, ловил ее стоны губами, левую руку держа под головой, а правой обнимая ее. Я ль не любил ее, она ль не любила меня; о любви мы не говорили. Мы ошибались, каждый на свой счет: я, полагая, что сделал ее счастливой, чем унимал, хотя бы отчасти, угрызения совести и незаживающую рану раскаянья; она - о ней я не знал ничего. Она говорила то, что говорил я, повторяла все, что я ей скажу, а когда она взрывалась — я полагал это естественным для юной женщины с молочно-белыми щеками, которая пила меня до пяти раз в день. Что происходило с ней, я не ведал, не видел, не понимал, был слеп, глух, туп, не замечая, что теряю ее, не зная, когда это началось, как получилось, не зная, что дав ей то, чего ей не хватало, уже потерял ее, ошибаясь на свой счет и полагая, что привязал к себе навсегда. О, эти битвы в постели, ожидавшие нас, эти красноречивые борения, исход которых был предрешен: эта ученица, превосходящая учителя, — я выпестовал, помог ей раскрыться и стать той, кем она была, мне и себе на горе, не подозревая, не помышляя, заблуждаясь: ведя за руку свое поражение, чтобы однажды, внезапно, почти случайно, неожиданно для себя понять, что я обожаю, а она презирает меня! Как, почему, нет, не может быть, никак, невозможно; я, значивший для нее все, — стал похотливым козлом. О, как милостива, прекрасна, привлекательна стала она, начав меня избегать, как желал теперь "ее я: сука, говорил я, что тебе нужно? В... тебя? Нет, этого не будет, не дождешься. Сучка, стерва, не мог я сказать ей о своей любви, как прекрасны ноги ее, руки, живот, лоно, благоухающее мятой, и подмышки, пахнущие яблоком. Как заметался я, как затрепетал, пытаюсь найти ей замену, паллиатив, кидаясь на ту и на эту, на пятую, десятую; уехал в Выру, к своим крепостным девкам, румяным, ядреным, к своим невенчанным и мимолетным любовям, только впуская растрчивая с ними пыл души и

552

опустошая мошонку, не умея при этом погасить неутоленный огонь страсти. Сколько познал я разных и одинаковых, расторопных и ленивых, дорогих и докучных, чтобы понять, что мне не надо от них ничего, решительно, совершенно; ни от них, ни от нее, моей Рос, не тело, которого я жаждал, а душу. Как загонял я дьявола в ад, а он восставал опять, мой дьявол, будто ему этот ад нипочем, а нужен другой, но тот, тот ад — его больше не будет. Все прекрасное редко, говорил я себе, а редкое прекрасно. Но, возразите мне вы, куда же делась совращенная сестра ваша, невеста, или она бросила вас, который разбудил ее, растормошив себе и ей на горе, сбежав, исчезнув с вашего горизонта, или попросту дала вам отставку. О, возлюбленная сестра моя, грех мой, печаль моя, что мне ответить себе, где ты, где я, жительница садов, товарищи внимают голосу твоему, дай и мне послушать его. Где, кто теперь ласкает тебя, ту, у которой грудь так мала, что и сосков на ней нет, а бедра округлы и плавны, будто волны; кто входит в нее так, как не мог позволить себе я, а ведь еще Тогда, когда я взял ее полусонной, больной, в мятой пижаме, с запахом пота от шеи и подмышек, оросив ей грудь собой: люблю тебя, сказала Рос. Люблю.

РОС

Рос, моя Рос, сероглазая дочь,
Зря я, наверно, старался,
Воду ли в ступе пытался толочь.
Боб на бобах оказался.

Где ты, сестра моя, жизнь, в глубине
Словно медузы струенье,
И как туман, в океанской стране
Странное изнеможенье.

Что тебе, женщина, слава и дым,
Пар водяной от столетий;
Коли твое окончание Крым
И пустяки междометий.
Рос, моя Рос, своенравная лень,
Где ты, откуда, куда ты?
И почему повторения тень
Мстит постоянным возвратом?

553

Кто ты, страна или женщина, я,
Я исповедовал веру
В эхо рифмованного бытия.
Где же твои кавалеры?

Версты, столбы телеграфные, пыль.
Я нахожусь на развилке.
Галки, грачи, только нотная быль,
Страсти нестрашные пылки.

Нет меня, есть, вот я снова возник
И ухожу потихоньку.
Женщины той очарованной лик
Шепчет мне что-то вдогонку.

* * *

Она так много значила, потом
Ни слуху не было, ни духу.
Казбек, Тамань, побег, ночлежный дом
И повторение по слуху.

Куда мне деться в этом январе?
Морозно как-то слишком, даже очень.
И смотришь, смотришь из дверей
На комнату из многоточий.

Морозно, где б достать чернил,
Достать чернил, и все закапать.
Больница, парки, трубы, тень перил.
Заводы, церкви, клубы и заплакать.

О чем? Не все ли нам равно?
О феврале, о марте, об апреле.
Тебя не видно так давно.
Что нет поддержки в теле.

И в вере. Ведь не грех и повторить:
Все повторяется, за исключением моря.
Платон и Шиллер, сыр, сарынь и прыть
И капельки немного горя.

* * *

О, rus — сказал Гораций как-то.
О Русь, так Пушкин поддержал.
О Рос, ему ты вторишь с тактом
Де-факто и империап.
Империя за все в ответе.
Пора, пора...
Вчера мой ездовой привез приказ:

554

Французы снова двинулись на нас,
И каждый день приносит новости,
которым смысл один:
Все с места тронулось, и новый господин
Наводит новые порядки.
Are you ready? Я хорунжия спросил.
Скребницей тер он рыжего коня и
подправлял подпруги...
Он что-то мне ответить захотел,
но не успел...

7

Хотя Гюнтер фон Грасс и предлагает расширенное, метафизическое толкование приведенного выше опуса Инторенцо, уверяя, что у автора были все основания сказать, что "моя возлюбленная есть сокращенное подобие (Abbreviatur) Вселенной, а Вселенная есть распространенное подобие (Elongitudo) моей возлюбленной". Дик Крэнстон, также согласный с несомненно автобиографическими мотивами, снующими в этом рассказе, которые, определенно, только усиливаются характерными приметами быта Красной России с ее чрезмерной сексуальной свободой, крепостными гаремами, вообще нефиксированным положением женщины, весьма, однако, свойственным государству Третьего Рима эпохи упадка; все же, уверяет Крэнстон,

он не взял бы на себя смелость утверждать, что "красноречивое повествование имеет сугубо биографическую подоплеку, совсем не оставляющую вакансии для вымысла", и, несмотря на идеальность тона, представляет из себя скорее опосредованную реальность, нежели сухую биографическую справку. По мнению многих биографов Инторенцо, той, кто фигурировала в рассказе под весьма незамысловатым именем Рос, пожалуй, могла быть только первая жена Инторенцо, отношения которой с автором всегда носили характер криминальной, по выражению Графтио - inferнальной близости, заставлявшей обоих — сначала любовников, потом супругов — переживать чувство неясной вины, очень близкой по ощущениям к вине кровосмешения. Крэнстон назвал это "ужасом, страхом половой близости, придающим интимным отношениям оттенок табуированного порока"! По мнению Афиногенова, это чувство, возможно, было вызвано свойственным любому конгрессмену отвращением к деторождению, как к акту недостойному, ввиду наложенных на них посланцами миссий, и, как следствие, проистекающая отсюда выхолощенность отношений, которые, однако, по закону Виденбаума, приобретали таким образом черты сходства со своей противоположностью, а значит, становились тем запретным плодом, который *vis major*; Афиногенов "обвиня-

555

ет весь орден конгрессменов в ненависти к человеческому роду, и здесь он, несомненно, перебарщивает, ибо еще Крэнстон упоминал, что "ни о какой ненависти говорить не приходится, т. к. употребление этого "сильного выражения" есть не просто деформация смысла, но и его инверсия, потому как именно принципиальное недовольство, неприятие человеческого вида как такового вносило в деятельность как Инторенцо, так и других конгрессменов, позитивный смысл". Неблагополучно, говорил один конгрессмен прикрепленному к нему посланцу, пытаюсь в закодированном виде представить образ этого неблагополучия. Конечно, этот образ не приобретал бы отчетливых очертаний без обуревавшего душу конгрессмена пафоса перемен. Без этого пафоса, без надежды на перерождение человеческого вида как такового, перерождения, изменившего бы, по образному выражению Фрезера, "проекцию человеческой личности на земле и на небе", невозможно было представить, откуда любой конгрессмен, которому была открыта возможность для беспощадно пронзительного лицезрения жизни, черпал бы силы для своего пусть краткого, и даже строго очерченного, периода земного существования в человеческом облике. Конгрессменский статус препятствовал возможности для конгрессмена банальной естественной смерти от старости, дряхлости или болезни; конгрессмен должен был либо исчезнуть, либо погибнуть какой-нибудь странной, мученической смертью, что, по мнению многих, способствовало своеобразной передаче, бесперебойной эстафете в продолжении этой миссии новым конгрессменом. Конгрессмен ощущал себя обреченным, только заметив, что его силы корреспондента идут на убыль, что он, по сути дела поневоле, начинает обладать способностью к адаптации и прикрепляется душой к тем или иным "прелестным мелочам" и земным привычкам (Паркинсон называет это "чреватой для конгрессмена способностью получать удовольствие от жизни") и, значит, постепенно теряет способность справиться с возложенными на него функциями свидетеля: чаще всего это и было первым беспокойным сигналом, оповещавшим, что душе уже пора готовиться к путешествию, в результате которого она перейдет к неведомому преемнику. Миссия свидетеля обязывала быть, что называется, незамутненной оптической системой, которая свидетельствовала о несовершенстве небесного создания, и богочеловеческие функции были несовместимы с увлечением жизнью, что обязательно приводило к появлению фальшивых нот и сбоев при расшифровке.

Очевидно, вышеуказанные обстоятельства и препятствовали развитию канонических отношений Инторенцо с женщинами, тем более, что ему приходилось скрывать и подавлять свою любовь к первой жене, оставшуюся по сути дела единственной и нереализованной, т. к., по уверению Оболенского, он "не мог позволить себе довести хотя бы один половой акт до его логического конца". Можно только предположить, несмотря на неловкость этих предположений, но био-

556

граф и не может позволить себе благородную роскошь бессмысленной бестактности, что пришлось пережить молодой женщине, которая по неопытности и незрелости влюбилась в молодого человека, оказавшегося демоном и, вместо устройства их совместной жизни, занимавшегося свидетельствованием. Для нее он был поэт, поэт пусть и гениальный, играющий на сверхчувственной клавиатуре и медленно и подспудно приходящий к пониманию своей миссии. Он не сразу узнал, что обречен стать свидетелем, она не сразу прониклась своей inferнальностью. Очевидно, иначе и быть не могло. По закону чувственного взаимоотношения Вайннгена, другая женщина не пришла бы ему по вкусу, эта была умна, начитанна, покорна, худа — вернее, сухощава, обворожительна, казалась милой, хотя могла быть злой, как черт, если только попадала в соответствующие обстоятельства. Она наставила ему рога с его же приятелем, втайне уверенная, что он этого ждет с нетерпением, ибо, несмотря на само собой разумеющуюся неверность с его стороны, ощущал определенные обязательства по отношению к ней, и это изрядно угнетало его при условии, что любил он ее с каждым годом все больше. Афиногенов приводит интересную параллель между самой Тамарой Григорьевной и Рос, то есть ее перевоплощением в образе. Рос — брюнетка с золотистым отливом на концах пышной гривы, Тамара Григорьевна — темно-русская блондинка с гладкими, обычно коротко подстриженными волосами. У Рос достаточно пышные формы, женственные бедра и маленькая грудь с плоскими сосками. У Тамары Григорьевны — подвижное мальчишеское тельце, роскошная грудь (с родинкой под правой) и клювообразные соски из-за мастопатии и постоянного наличия молока в железах, что не раз обыгрывалось Инторенцо, сравнивавшим ее и себя с римлянкой, кормящей своего отца в темнице. Несомненно, что оппозиция брат — сестра была редуцированной оппозицией демон — женщина с

легким привкусом эдипова комплекса. Мнения и сведения по поводу второй жены Инторенцо расплывчаты и неточны, и хотя между строк мелькает странное словосочетание "хорошенькая дурнушка", но даже ее фамилия в разных источниках приводится по-разному: в одних — мадам Аванте, в других — г-жа Ювантер. Брак был стремительным, мимолетным и закончился с первым исчезновением Инторенцо, ввиду его ссылки и бегства, настолько поспешного, что он даже не успел забрать с собой сундук своих рукописей, впоследствии сожженных ею из-за опасения репрессий, возможно даже более реальных, нежели она, мадам Ювантер, предполагала. Волнения и преследования начались сразу после праздника Великого Жертвоприношения, который устраивался, как известно, раз в двенадцать лет, когда планета Юпитер возвращалась в созвездие

557

Рака, и заканчивался во время восьмого лунного астеризма в месяце макарам. Планета Юпитер была официально признана звездой диктатора Са Лина и считалась определяющей его судьбу, и именно поэтому, раз в двенадцать лет, что соответствовало периоду обращения Юпитера вокруг Солнца, на партийном съезде принималось решение обязать Са Лина, в соответствии с традицией, лишиться себя жизни публично. В прошлом, по истечении двенадцатилетнего срока, диктатор лишь инсценировал самоубийство, подготавливая для этого случая специально подобранного двойника, которому ровно на день передавались все прерогативы власти, а затем последний, взобравшись на помост, возведенный на Лобном месте, посреди Красной площади, при огромном стечении народа, остро заточенным ножом отрезал себе нос, уши, губы, другие мягкие места, принужденный умереть от потери крови. Однако в этот раз, в результате явно обострившейся борьбы за власть все было иначе. Антимонархические настроения ширились. Фронт приближался. Французы расходящейся звездой просачивались в Россию, появляясь там, где вчера их не ждали; на рысях взяли Клязьму, подзадержались под Смоленском, обогнули его, поглотили и потекли дальше. По всей стране бесчинствовали отряды штурмовиков СС (аббревиатура — Смерть Сталину!), составленные из компатриотов, бывших партийцев и функционеров, жестоко расправлявшихся с различными уполномоченными, возвращавшимися поздно, и загулявшими бизнесменами, приобретшими концессию у правительства; темный переулочек был чреват бандитской пулей, ножом или петлей для всех сочувствующих оккупантам коллаборационистов. Трупы неделями не убирались с улиц; электричество и отопление работали с перебоями, бездомные в холодные ночи замерзали прямо на улицах, в подъездах и станциях подземки; экономическая блокада, вступившая в силу вслед за окончанием Войны за Независимость, привела к небывалому распространению моровой язвы; но страна не сдавалась. Подействовал ли взрыв народного негодования, сплотивший воедино вчерашних противников, на Инторенцо? Как он жил все эти годы, кто знает? Именно в этот период он пишет теперь широко известное стихотворение "Мне жизнь смертельно надоела", по сути дела без обиняков давая понять посланцу, что считает свою миссию исчерпанной. Графтио описывает трогательное свидание, состоявшееся как раз в это же время у Инторенцо со своей первой и единственной любовью, хотя им обоим пришлось пересечь для этого чуть ли не полстраны. Шел мокрый снег с дождем, лепя моментальные скульптуры, что-то вроде мгновенных дагерротипов, рассыпающихся в следующую секунду, словно калейдоскопическая картинка, — оголенные суставы сучковатых деревьев, верстовые стол-

558

бы с козырьками снега, домик станционного смотрителя, у окна которого они сидели рядом с плохо вытертым столом с мокрыми, пересекающимися следами, оставленными подстаканниками; разговаривая под споры фельдъегерей и курьеров, которым смотритель не спешил подписывать подорожные. Они виделись последний раз в этой жизни, сами этого не ведая, но ощущая тягостную неловкость от не получающегося разговора, далекие и близкие, чуждые и родные одновременно, не умея найти нужный тон и сказать то, что нужно и можно было сказать именно сейчас или никогда, ибо их время уже кончалось. Он, Инторенцо, так много думал об этой встрече, представляя себе все совсем иначе, а теперь, не находя слов, мучился от неприличного желания посмотреть на часы и, пользуясь случаем, рассеянно слушая, рассматривал потускневшие картинки, украшавшие стены почтового домика. Картинки изображали историю блудного сына: на первой почтенный старик в колпаке и шлафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. На другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; лицо его изображает глубокую печаль и раскаянье. Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик все в том же колпаке и шлафроке выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой стояли соответствующие надписи, трудно различимые с расстояния. Вялый разговор продолжался. Не находя больше тем, они заговорили о здоровье графини, об общих знакомых, о последних новостях войны, и когда прошло, по его мнению, еще полчаса, он, ощущая, что терпеть больше не в состоянии, поднялся со словами прощания на устах. Княжна выдерживала разговор очень хорошо; но в самую последнюю минуту, в то время, как он поднялся, она так устала говорить о том, до чего ей не было дела, а мысль, что она, в отличие от многих, обделена радостями жизни, так заняла ее,

что она в припадке рассеянности, устремив вперед взгляд своих лучистых глаз, сидела неподвижно, не замечая, что он поднялся. Он посмотрел на нее своими агатовыми глазами и, желая сделать вид, что не замечает ее рассеянности, сказал несколько слов m-le Bourienne и опять взглянул на княжну. Та сидела также неподвижно, и нежное лицо ее выражало страдание. Ему вдруг стало жаль ее и смутно представилось, что, быть может, он причина той печали, что проявлялась на негативе ее лица. Ему захотелось помочь ей, сказать что-нибудь приятное; но что, он никак не мог придумать.

559

— Прощайте, княжна, — сказал он. Она опомнилась, вспыхнула и тяжело вздохнула.

— Ах, виновата, — сказала она, как бы проснувшись. — Вы уже едете, граф; ну, прощайте! А подушку графине?

— Пойдите, я сейчас принесу ее, — сказала m-le Bourienne и вышла из комнаты.

Оба молчали, изредка взглядывая друг на друга.

— Да, княжна, — сказал наконец Александр, грустно улыбаясь, — недавно кажется, а сколько воды утекло с тех пор, как мы с вами в первый раз виделись в Лещиновке. Мы все тогда были несчастны, — а я бы дорого дал, чтобы воротить то время ... да не воротишь.

Княжна пристально глядела ему в глаза своим лучистым взглядом, пока он говорил. Она старалась понять тайный смысл его слов, но не могла.

— Да, да, — сказала она, — но вам нечего жалеть прошедшего, граф. Как я понимаю вашу жизнь теперь, вы всегда с наслаждением будете вспоминать ее, потому что самоотвержение, которым вы живете сейчас...

— Я не понимаю ваших похвал, — перебил он ее поспешно, — напротив, я беспрестанно себя упрекаю; но это совсем неинтересный и невеселый разговор.

И опять его взгляд принял прежнее сухое и холодное выражение. Но княжна уже разглядела в нем того человека, которого она знала и так любила, и говорила теперь только с этим человеком.

— Я думала, вы позволите мне сказать вам это, — проговорила она, торопясь и волнуясь. — Мы так сблизились с вами... и с вашим семейством, и я думала, что вы не почтете неуместным мое участие; но я ошиблась, — сказала она. Голос ее вдруг вздрогнул. — Я не знаю почему, — продолжала она, оправившись, — вы прежде были другой и ...

— Есть тысячи причин, почему, — (он сделал особое ударение на слове почему). — Благодарю вас, княжна, — пробормотал он тихо. — Иногда тяжело.

Так вот отчего! Вот отчего! — вдруг возликовала она про себя, внезапно прозрев. — Нет, не один открытый взгляд, не одну красивую внешность полюбила я в нем; я угадала благородную, твердую, самоотверженную душу! Но он теперь беден, а я богата! Да, только это, да, если б только этого не было..." И вспоминая прежнюю его нежность, и теперь глядя на его доброе и грустное лицо, она вдруг поняла причину его холодности.

— Почему же, граф, почему? — вдруг почти вскрикнула она, невольно подвигаясь к нему. — Почему, скажите мне? Вы должны сказать. — Он молчал. — Я не знаю, граф, вашего почему, — продолжала она тем временем, задыхаясь, — но мне тяжело, мне... Я признаюсь вам в этом. Вы за что-то хотите лишиться меня прежней дружбы. И мне это больно. — Слезы стояли у нее в глазах и слышались в голосе. — У

560

меня так мало было счастья в жизни, что мне тяжела всякая потеря... Извините меня, прощайте. — Она вдруг заплакала и поспешила к дверям.

— Рос! Ради Бога! Подождите! — вскричал он, стараясь ее остановить, — вы неприкасаемы для меня и знаете почему, здесь ничего не поделаться!

... Метель не утихла, ветер дул только сильнее, когда он, спустя полчаса, садился, несмотря на уговоры ямщика подождать конца бури, в кибитку. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями; ветер завыл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным. "Пошел!" — закричал он ямщику, тот недовольно покачал головой: "Эх, барин", — и натянув на голову треух, что есть силы хлестнул лошадей. Те понесли сквозь бурю, который был весьма под стать его настроению, представляясь подходящей рамой для его чувств. Мысли разбегались, сосредоточиться на чем-нибудь одном никак не удавалось. То он думал о том, что так и не написал того регрессивного романа, о котором некогда много думал и в котором время должно было течь в обратную сторону, начинаясь со смерти героя и кончаясь его рождением. То у него возникало желание написать поэму на какой-нибудь известный сюжет, чьи повороты и развитие можно было бы сравнить, скажем, с мотивом, случайно услышанным на улице человеком без слуха, который, однако, знает, что этот мотив есть часть большой и сложной симфонии или оратории, ему совершенно неизвестной. Увлеченный и захваченный этим мотивом, человек создает на его основе, вернее, на основе своей фальшивой интерпретации этого мотива, свою симфонию или ораторию, в которой хочет предугадать то первоначальное произведение, которого он так никогда и не услышит. Перевернутый сюжет и вариации вокруг него должны были, по его мысли, служить громоотводом, двойником настоящего сюжета; и в этой идее для него имелся солоноватый автобиографический привкус. А потом неожиданно вспомнил, как, вызванный однажды в гимназию, должен был держать ответ перед инспектором и еще одним задумчивым молодым человеком, сидевшим у окна с хрустящей газетой, каким образом его пасынку могло прийти в голову сравнить портрет первого человека в государстве с петухом.

— Не кажется ли вам, батенька, что это слишком уж смахивает на злоумышление? — спросил его инспектор.

— Отнюдь, отнюдь, сударь, — быстро нашелся Инторенцо, прекрасно знавший, чем грозит такой поворот.
— Улица — настоящий разносчик слухов!
— Но петух, как вашему сыну... — "Пасынку, пасынку, ваше превосходительство", — возразил Инторенцо,
— хорошо, пасынку, как вашему пасынку могло прийти в голову такое, такое... Петух, просто не поворачивается язык...

561

Дверь за спиной Инторенцо со скрипом отворилась; раздался, шепот, шаги, шуршание бумаг, он услышал несколько раз повторенное свое имя; и вдруг его пронзил громкий, сухой, как кашель, голос:

— Я знаю этого человека, — мерным, холодным тоном, очевидно рассчитанным на то, чтобы испугать его, сказал генерал, в котором Инторенцо с ужасом узнал Мюрата. Холод, пробежавший прежде по спине Инторенцо, тискаами охватил его голову.

— Mop general, vous ne pouvez pas me connaitre, je ne vous ai jamais vu...

— C'est un espion russe¹ — перебил его Мюрат, обращаясь к молодому человеку в очках, сидевшему у окна с газетой. С неожиданным раскатом в голосе Александр быстро заговорил:

— Non, Monseigneur, — сказал он, неожиданно вспомнив, что Мюрат был герцог. — Non, Monseigneur, vous n'avez pas pu me connaitre. Et je n'ai pas quitte Moscou².

— Votre pot? — повторил Мюрат.

— Intorenco.

— Qu'est ce qui me prouvera que vous ne mentez pas?

— Monseigneur!³ — вскричал Инторенцо не обиженным, но умоляющим голосом.

Мюрат поднял глаза и пристально посмотрел на Инторенцо. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Инторенцо. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту минуту, возможно, смутно перечувствовали тысячу разных вещей и поняли что-то важное друг о друге. Формальности заняли некоторое время, но через два часа Инторенцо отпустили.

Однако именно то, что он, несмотря на компрометирующие обстоятельства, был отпущен оккупационными войсками, сослужило ему плохую службу и вызвало естественные подозрения у чиновников известного департамента, когда город в третий, но не последний раз перешел из рук в руки. Очевидно, был издан тайный приказ об аресте и репатриации всех подозрительных лиц, а на Инторенцо еще лежало несмываемое пятно принадлежности к Конгрессу. Примерно одновременно, хотя и в разных местах, были произведены превентивные аресты. Инторенцо, по мнению Афиногенова, первоначально должен был быть эвакуирован вместе со своей семьей, но из-за толкучки на перроне пробиться к двери вагона никак не удалось; и Ин-

¹ — Вы не могли меня знать, я никогда не видал вас... — Это русский шпион.

² — Нет, ваше высочество... Нет, ваше высочество, вы не могли меня знать. И я не выезжал из Москвы.

³ — Ваше имя?

— Инторенцо.

— Кто мне докажет, что вы не лжете?

— Ваше высочество!

562

торенцо решил попробовать сделать это через несколько дней. Однако после этого никакой эвакуации не было, а то, что он остался, только добавило масла в огонь подозрений. Город тонул в клубях дыма; армия все сжигала на своем пути; за несколько дней до сдачи города, по словам вдовы, за Инторенцо пришли несколько военных и, не застав дома, приказали обязательно быть утром. Утром он и был уведен. Графтио приводит две версии смерти или исчезновения Инторенцо, опирающиеся на двух свидетелей, один из которых вскоре после войны застрелился, а другой на все расспросы отвечал уклончиво, и только через год, встретившись с вдовой Инторенцо в булочной, где он укрывался от дождя и отряхивал зеленую фетровую шляпу, с полей которой все равно капало, сказал, пряча глаза, что Инторенцо умер на этапе от дизентерии. Его рассказ, чрезвычайно путаный и невнятный, содержал несколько противоречивых сведений. Вопреки словам мадам Инторенцо, присутствовавшей при том, как мужа увозили, он уверял, что их этап сначала долго гнали до какого-то маленького городка, и только там посадили в вагоны. Во время перехода их изредка останавливали, приказывали сесть на землю и, скороговоркой прочитав приговор, вынесенный кому-то в пути, наскоро приводили приговор в исполнение. Дальше их везли через Воронеж до Казани, где многие (в том числе и рассказчик) были отпущены. Но Инторенцо до Казани не доехал, в пути заболев дизентерией и невероятно ослабев от голода, усугубленного тем, что весь свой хлеб он выменял на табак. Тут начинались противоречия. По одной версии Инторенцо полуживого или уже мертвого выбросили из вагона на полном ходу поезда; по другой, после того, как часть арестованных отпустили, его повезли почему-то дальше, и о его кончине рассказчик узнал только в пересыльной тюрьме. А по совсем глухим слухам, идущим, кажется, от другого, застрелившегося по возвращении очевидца, — ослабевший и постепенно сходящий с ума Инторенцо был пристрелен конвоем, то ли за то, что без разрешения побежал с чайником за кипятком, то ли надоев окружающим безостановочным чтением Петрарки на итальянском, ибо в последние дни в нем, очевидно, заговорили гены, и он, теряя память и переставая понимать речь окружающих, стал говорить на языке своих предков. В соответствии со своей ужасающей осведомленностью, Дик Крэнстон уверял, что как раз в это время в осажденном Петербурге погиб и другой конгрессмен, Ялдычев-младший, по слухам, то ли умерший в камере от истощения, то ли рифмуясь с товарищем, был аркебузировав приспешниками Мюрата; хотя сам Крэнстон уверяет, что Ялдычев был попросту "съеден своими сокамерниками". Именно последнее предположение кажется нам наиболее достоверным, при условии, конечно, уверенности в конгрессменском сане

потерпевшего, ибо конгрес-сменский статус (хотя и не в явной форме) предписывал передачу эстафеты в отпращивании своей миссии преемнику, в частности, в про-

563

стейшей форме каннибализма. Предполагая, что среди сокамерников Ялдычев обнаружил своего возможного преемника, легко представить, с какой радостью согласился он на передачу своих функций, подтверждая это своей плотью. Лучшего способа мистического исчезновения и трансформации трудно себе представить.

Возвращаясь к Инторенцо, нельзя не упомянуть и о достаточно экстравагантном мнении д-ра Миллера из Джорджтаунского университета, настаивающего на необидительности и бездоказательности всех вышеприведенных версий смерти Инторенцо, а также высказанное им собственное утверждение, что Инторенцо мог быть только повешен либо, что не менее вероятно, повесился сам. Д-р Миллер достаточно остроумно ссылается на разбросанные по различным сочинениям Инторенцо его предсказания о том, что смерть ему явится в виде затянувшейся буквы "о" (то есть через петлю). И не отвергая полностью декораций всех предыдущих версий, предлагает представить себе забытый где-нибудь на запасных путях грузовой вагон из-под мела, известки или угля, а может быть, и стоящий позади захолустной станции старый амбар или сарай для сена, с жердями, протянутыми под потолком, и сырым запахом проселочного приволья, где, скажем, после непредвиденной остановки в пути или ночлега и состоялся акт магической передачи своих функций пневматическим путем. Прав Графтио, утверждающий, что смерть конгрессмена, в отличие от смерти обыкновенного человеческого существа, всегда наступает от разрыва внутреннего существования, связанного с невозможностью дальше отправлять указанные функции. И быстрыми штрихами воссоздает перед нашими глазами полупустой перрон, серо-пепельную, мокрую от дождя степь с поблескиванием на выбившихся из пробора былинках алмазных капель, отдаленный перестук колес, щелчок переключившейся стрелки, отрывистый, густой гудок, от которого замирает сердце; и последний взгляд на разошедшиеся стены барака, с застрявшим тут и там сеном, какой-нибудь безжизненный, ровный лоскут неба в прохудившейся кровле, и бросок в неизвестность в виде сузившегося дыхания, узкого тоннеля и быстрой смущенной тени, промелькнувшей в проеме висящих на ржавых петлях дверей; рывок, быстро замершая чечетка ног и путешествие души, которой невозможно не только вернуться, но и оглянуться. И если ветер, внезапно потянувшийся из степи, захлопнул ржаво скрипнувшую косую дверь, то тень словно накрыла фигуру с размытыми очертаниями колпаком, помещая ее в центр темноты; и лишь свет грязно-перламутрового оттенка, сеявшийся сквозь узкие щелки, создал лучи, наподобие струи проекционного фонаря, которые, пересекаясь, соткали на мгновение нечто странное, вроде светящейся карты, а затем, смешавшись, рассеялись в ничто.

(Эрскин Ф. (Берг М.) Рос и я // Вестник нов. литературы. 1990. № 1)

564

Людмила Петрушевская. МУЖСКАЯ ЗОНА

Кабаре

Действующие лица

Надсмотрщик

Ленин

Гитлер

Бетховен

Эйнштейн

Действие происходит в античном театре.

Надсмотрщик (сидит за столиком как режиссер). Так. Как всем нам тут уже известно, пьесы Шекспира написала одна графиня, кличка "Голубка". Ну и Бог с ней. Играем наш мужской вариант. Начинаем. Где у меня Ромео, где Джульетта?

Гитлер. Я... Джульетта.

Надсмотрщик. Был же Бетховен.

Гитлер. Он же не слышит ни кляпа. Глухой.

Надсмотрщик. Бетховен!

Ленин толкает Бетховена.

Бетховен. Я! (Вдевает слуховой аппарат.)

Надсмотрщик. Ты Джульетта.

Бетховен. Я лес. Нет, я луна.

Надсмотрщик. А кто Гитлера назначил?

Гитлер. Вы сами вчера.

Надсмотрщик (читает список). Ничего подобного.

Ленин. Было, было.

Надсмотрщик. Я пока не с ума соскочил. Гитлер не может быть Джульеттой.

Гитлер (складывая ручки, женским голосом). Могу! Ромео! Поди сюда!

Надсмотрщик. Ромео... Ромео у нас Эйнштейн. А ты, Гитлер... Ты будешь у нас кормилицей. Так. Джульетта Бетховен. Так. Репетируем с цифры пять, Джульетта с кормилицей.

Бетховен (беспокойно). Что он сказал?

Ленин. Джульетта с кормилицей.

Бетховен. А роль?

565

Л е н и н. А ты не выучил?

Бетховен. Ась?

Ленин. Глухой, что ли? Как глухой оборотень сидит.

Надсмотрщик. С пятой цифры.

Бетховен. А.

Гитлер. Что-то я, Джульетта, беспокоюсь.

Бетховен. А что?

Гитлер. Мне не нравится твое состояние.

Бетховен. А что?

Гитлер. Я сдаю в стирку твои простыни...

Бетховен. И что?

Гитлер. И уже два месяца они чистые.

Бетховен. Ну и что?

Гитлер. Я не поверю ни за что, что ты стала такая аккуратная девица.

Бетховен (беспокойно). И что дальше?

Гитлер. Раньше одну неделю в месяц я меняла тебе простыни каждый день.

Бетховен. А в чем дело?

Гитлер. Я знаю тебя, ты сильная по своей натуре, у тебя происходят обильные месячные, ты вся заливаешься по ночам...

Бетховен. И что теперь?

Гитлер. А теперь уже два месяца все чисто.

Бетховен. И что из этого?

Гитлер. Надо выйти замуж как можно скорее, сегодня или завтра.

Бетховен. Зачем?

Гитлер. Семимесячные, видишь ли, рождаются крепкие, но уже шестимесячные... шестимесячные выживают плохо, это может вызвать ажиотаж, если шестимесячный родится четыре кило весом. Надо выйти замуж сегодня.

Бетховен (искренне). Почему это?

Гитлер. Тогда хотя бы твой ребенок родится через семь месяцев.

Бетховен. Кто сказал?

Гитлер. Господи, она совершенно невинна! Ничего не понимает, что с ней.

Бетховен (угрюмо). Что бормочет, не знает. (Трясет слуховой аппарат.) Але.

Гитлер. Так. Сегодня бал, сегодня приведешь прямо сюда отца этого ребенка.

Бетховен. Я слушаю, але. Я не могу отца ребенка привести сюда, але.

Гитлер. Могла с ним переспать, теперь выйди за него.

Бетховен. Нет.

Гитлер. Ну не упрямясья.

Б е т х о в е н. Я не могу, але.

566

Гитлер. Ну почему?

Бетховен. Нас никто не обвенчает.

Гитлер. Я договорюсь с братом Лоренцо, по-моему, я с ним спала.

Бетховен. Нет! Нет, але.

Гитлер. Ав чем дело, але?

Бетховен. Так. (Смотрит в сторону, бьет носком об пол. Стесняется.)

Г и т л е р. А кто он? Кто отец?

Бетховен. А?

Гитлер. Але!

Бетховен. Отца не выдам, але.

Гитлер. Повторите, плохо слышно. Перезвоните.

Бетховен. Как слышите, прием. Я Ромашка!

Гитлер. Ромашка, вас слышу хорошо. Диктую по буквам, к-т-о о-т-е-ц! Ольга Тимур Еремей Цецилия кто?

Бетховен. Отец?

Гитлер. Константин Тимур Огульберды! Кто!

Бетховен. В. И. Ленин. Вася Ира Ленин.

Ленин. Нет.

Гитлер. Так... Я же с тебя глаз не спускала с тех пор, как ты начала путаться с братом... Это что, от него?

Ленин. Если он про вчерашнее, то я просто потрепал его по руке.

Гитлер. Это будет у тебя племянник от брата?

Бетховен. Нет. (Пинает носком пол. Стесняется.)

Гитлер. А кто?

Бетховен. Я ничего и никогда тебе про отца не скажу. Запомни. Ничего про отца, про папу ни слова.

Гитлер (ахает). Ах он сволочь! Мало что он спит со своими сыновьями, теперь и на дочь перешел! Так...

Ничего себе: ты родишь от отца, тебе это будет брат, а ему внук, и сам себе этот ребенок будет дядя! Сам себе дядя.

Ленин. Но не от меня дядя.

Надсмотрщик (просыпаясь). Пятая цифра!

Бетховен. Оставь меня, кормилица, ты дура.

Гитлер. Меня несчастной сделал, а жену толкает вообще на пакости какие...

Ах мы пропащие, але, а вообще

Какой хороший человек твой папа,

Когда он вне семьи или, але,

Когда он спит зубами к стенке.

Бетховен. Я папку люблю.

567

Гитлер (горячо). Его все любят, кроме Монтеки. Слушай, а за кого тебе выйти-то? Все кругом ходят обрученные с семи лет! А твой жених такая гадость!

Бетховен. Фу. Потный, жирный, от него пахнет рыбой. Засыпает сразу, и храпеть, храпеть!

Гитлер. Ая и не подумала. Придется тебе за него выходить. Он у тебя часто бывает?

Бетховен. Каждый день как на дежурство. Но я его не хочу.

Гитлер. Уж придется. Может быть, это его ребенок.

Бетховен. Нет, я что, дурочка! Я ему не разрешаю. Обходится сам. Противный!..

Гитлер. Ну мало ли... Припишешь... Он не понимает, небось.

Бетховен. Я его больше не хочу, слышишь? Найди мне кого-нибудь.

Гитлер. Ну все, вот звуки музыки, начинается бал. Переоденься во все белое, я тебе сейчас кого-нибудь приведу.

Надсмотрщик (просыпаясь). Так. Где у нас Луна? Ленин, ты Луна?

Ленин. Я Луна. (Сворачивает рот на сторону.)

Надсмотрщик (зевая). Кто у нас Ромео? Эйнштейн!

Эйнштейн. Я. (Вытаскивает скрипку.)

Надсмотрщик. А вот этого не надо. Ты что, начнешь играть на скрипке, вас с Джульеттой сразу застукают. Танцуй пока на балу с кормилицей. Гитлер! Танцуешь с Эйнштейном. Ромео танцует с кормилицей. Джульетта вся в белом!

Гитлер и Кормилица танцуют, Бетховен тем временем переодевается во все белое, т. е. остается в кальсонах и майке. Эйнштейн с Гитлером танцуют "Кумпарситу" с резкими поворотами головы. Гитлер прячет скрипку за кулисами.

Гитлер (прижимая Эйнштейна). Такой молодецкий! Первоходка, небось?

Эйнштейн (хрипло). Ты ошибаешься, тетка! Мне далеко уже не четырнадцать!

Гитлер. Пойдем ко мне?

Эйнштейн. А если меня с тобой увидят?

Гитлер. Ну и увидят, але. А я тебя зато познакомлю с Джульеттой.

Идут к Бетховену.

Бетховен. Ох! (Стоит в подштанниках, дрожа.) Гитлер. Джульетта, ты так хотела познакомиться с Ромео! Бетховен. Ох. Эйнштейн. Это... Джульетта? Г и т л е р. А кто же еще?

568

Эйнштейн. Я ее себе представлял не такой.

Гитлер. Что, оказалась много лучше?

Эйнштейн. Ой, я скрипку позабыл. Щас вернусь. (Поворачивается уходить.)

Гитлер. Ты, еврейская морда! Стой здесь. Скрипка вам двоим ни к чеМу сейчас.

Эйнштейн. Я больше ни секунды здесь не останусь, меня давно звали в Америку!

Гитлер. А в Освенцим не хо? А по ха не хо?

Эйнштейн. Ты дикая, некультурная женщина, я не желаю иметь с вами ничего общего, ты настоящий Гитлер в юбке!

Гитлер. Я ща приду. (Выходит крадучись.)

Бетховен. Вы что, играете на скрипке?

Эйнштейн. Да, с семи лет. Я еще не умел говорить, думали, что идиот, и решили хотя бы научить меня играть на скрипке, мало ли, можно на улице заработать... Что еще возьмешь с идиота.

Бетховен (загораясь). А меня, знаешь, учил играть... знаешь такого Сальери? Композитора такого?

Эйнштейн (осторожно). В седьмом бараке?

Бетховен (туманно). Нет, он не здесь.

Эйнштейн. Это та история с Моцартом?

Бетховен. Там много клеветы. У Моцарта всегда было плохо со стулом.

Эйнштейн. Принесу скрипку, сыграем?

Бетховен. У меня есть скрипичный концерт, ля-ля-ля. (Поет.)

Эйнштейн. Скрипку Гитлер у меня спрятал, олух.

Бетховен. А меня он любит. Гитлер любил Бетховена.

Эйнштейн. И Ленин тебя любит, соната Аппассионата.

Ленин отрицательно трясет головой, потом спохватывается и снова кривится.

Бетховен. Меня многие любят.

Эйнштейн. Пока этот (в сторону Надсмотрщика) спит, я скажу: меня тут никто не может оценить, а зарабатываю я скрипкой, начну играть, они сразу суют мне кубок с амброзией и просят: здесь больше не играй. А в остальном — ну кто здесь знает, кто я и что такое е равно мц квадрат!

Бетховен. А че это?

Эйнштейн. Долго объяснять.

Ленин (внезапно). Да, здесь, в этих условиях, никто не обращает внимания. Кок в эмиграции. Идешь — никто не узнает, даже в твою сторону не глядят. А дома, в России, приходилось натягивать парик, брить все лицо, так на меня кидались. Из-за этого мы и совершили переворот, чтобы все узнавали, кидались, но при этом не ссылали

569

опять в Шушенское. Там тоже всем все равно, Ленин, Ульянов, фиг-люянов... Ходят крестьяне, они не въезжают, кто я.

Надсмотрщик (просыпаясь). Луна! Едрит твою в ноздрю.

Ленин. Я Луна. (Бессмысленно кривится.)

Входит Гитлер.

Бетховен (Гитлеру). А ты вообще что сюда затесался, блин! Мы еще не кончили.

Надсмотрщик. С пятой цифры! Луна плывет по небесам!

Ленин, кривясь, загребаёт саженками.

Бетховен. Ромео, ты как мороженный окунь, глаза с поволокой, а сам фригидный такой.

Гитлер (Эйнштейну). Надо, Алик, надо.

Бетховен. Ну его. Няня! Нам вдвоем лучше. Открой окно да ляг ко мне.

Эйнштейн (с постели). Такая себе невеста, подштанники несвежие.

Гитлер. Ты думаешь только о том, Джульетта, с кем бы переспать, а о деле забыла. Я могу, конечно, я всегда мою доцу люблю, но замуж я тебя не возьму, ребенка на себя не запишу. Тут мужчина нужен.

Бетховен. С ним не спится, няня, здесь так душно. Какой-то неказистый мужчина, а я ведь четырнадцатилетняя и в белом.

Эйнштейн (вставая с постели). Мне пора, луна вроде заходит.

Ленин делает попытку зайти, т. е. опускается, крутя туловищем как в твисте.

Надсмотрщик (просыпаясь). Еще не зашла!

Ленин подымается, улыбается, рот на сторону, делает пассы руками.

Бетховен. Держите руки при себе, нахал!

Надсмотрщик. Ну не ожидал я от вас такой халтуры. Как будем вечность проводить? Бездарно будем проводить?

Эйнштейн. Потому что играют одни мужчины.

Надсмотрщик. Да ну... в женской зоне Ромео тоже играет какая-нибудь... Голда Меир.

Гитлер. Бабы бездарный состав. И жиды. И инвалиды.

Эйнштейн хочет уехать в Америку.

Бетховен (Эйнштейну). Я сам Алик. (Гитлеру.) Я инвалид второй группы со слуховым аппаратом, ща, блин, кровяной умоешься!

570

Надсмотрщик. Гитлер сейчас пойдет на общак, если так будет играть.

Эйнштейн. Что такое общак, не пойму юмора. Надсмотрщик. Он у нас вообще кипит в котле, берем его играть как первоклассного актера. Гитлер. Не верю!

Джульетта, доца, чем тебе не муж Сей отпрыск рода знатного Ромео? Признайся, согласишься, что будет лучше уж. Бетховен. Я боюсь ужей.

Л е н и н. Уж полночь близится, а все луна проходит

Свой вечный путь,
как смена караула
у мавзолея Ленина меня.

Надсмотрщик. Луна заходит. Утро.

Ленин уходит, как часовой, печатая шаг под звон курантов.

Бетховен. Ромео, никогда мне не было так хорошо, ни с родителями, ни с братом, ни с папой.

Эйнштейн (смущен). Чего там! Моя мамочка тоже мной довольна, недавно родила мне сестренку с двумя рожками и хвостом. Папа ее хорошенько заспиртовал, на Новый год будет настойка.

Надсмотрщик. Ленин, так луна не заходит!

Ленин, семеня, изображает танец маленьких лебедей.

Гитлер. Сейчас сыграем свадьбу, у Джульетты родится дочь с рогами!

Надсмотрщик. Так, Ленин, Гитлер обратно на общак, остальные свободны!

Бетховен. Кипяток только рака красит!

Финал

Литература

ЦИТИРУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. **Авдиев И.** [О Вен. Ерофееве] // Театр. 1991. № 9.
2. **Аверинцев С. С.** Примечания к кн. О. Шпенглера "Закат Европы". Т. 2 // Самосознание европейской

культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991.

3. **Айги Г.** [Предисловие к подборке: Вс. Некрасов. Стихи разных лет] // Дружба народов. 1989. № 8.
4. **Айзенберг М.** Вокруг концептуализма // Арион. 1995. № 4.
5. **Айзенберг М.** Некоторые другие... Вариант хроники: первая версия // Театр. 1991. №4.
6. **Айзенберг М.** [Предисловие] // Зиник З. Лорд и егерь. — М.: Изд-во Сов.-Британ. СП СЛОВО/SLOVO, 1991.
7. **Aksyonov V.** Профессор Зет среди Иксов и Игреков // Жолковский А. НРЗБ: Рассказы. — М.: Лит.-худож. агентство "Тоза", 1991.
8. **Арабов Ю.** Ответ на анкету "Литературной газеты": Литература, камо гряде-ши? // Лит. газ. 1993. 12 янв. № 1-2.
9. **Ахматова А. А.** Соч.: В 2 т. - М.: Панорама, 1990. Т. 1.
10. **Бабель И. Э.** Избранное: Для юношества. — Фрунзе: Адабият, 1990.
11. **Бабетов А.** Мишель Фуко: видеть и говорить // Лабиринт/ЭксЦентр. 1991. № 3.
12. **Бакусов В. К.Г.** Юнг: парадоксы жизни и творчества // Юнг К.Г. Психология бессознательного. — М.: Канон, 1996.
13. **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Изд. группа "Прогресс", "Универс", 1994.
14. **Барт Р.** Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.
15. **Барт Р.** Лабрюйер: от мифа к письму (фрагменты) // Памятные книжные даты. 1988. -М.: Книга, 1988.
16. **Барт Р.** Лицо Гарбо // Киновед. записки. 1991. № 9.
17. **Барт Р.** Маркиз де Сад — Пазолини // Киновед. записки. 1991. № 12.
18. **Барт Р.** Метафора глаза // Танатография Эроса. — Спб.: Мифрил, 1994.
19. **Барт Р.** Мифология рекламы // Greatis. 1994. № 3.
20. **Барт Р.** Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983.
21. **Барт Р.** От произведения к тексту // Вопр. литературы. 1988. № 11.
22. ***Барт Р.** S/Z. - М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1994.
23. **Барт Р.** Сад - I // Маркиз де Сад и XX век. - М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1992.
24. **Барт Р.** Семиология как приключение. "Писать" — непереходный глагол? // Arbor Mundi / Мировое древо. 1993. Вып. 2.
25. **Барт Р.** Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс, 1980. Вып. 9.

572

26. **Барт Р.** Третий смысл // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. - М.: Прогресс, 1986.
27. **Барт Р.** Фрагменты "Фрагментов любовной речи" // Комментарии. 1995. № 6.
28. **Басинский П.** Мерси! Мерси!.. — скажет русский реализм агентам постмодернизма, сложившим бедные головы на поле брани // Лит. газ. 1994. 7 сент. № 36.
29. **Басинский П.** Памяти Бульбы, который не любил постмодернистов // Лит. газ. 1994. 29 июня. № 26.
30. **Басинский П.** Почему нынче Шишкин? // Нов. мир. 1995. № 11.
31. **Батай Ж.** Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатография Эроса. — Спб.: Мифрил, 1994.
32. **Батай Ж.** Жертвоприношения // Комментарии. 1993. № 2.
33. **Батай Ж.** Из "Внутреннего опыта" // Комментарии. 1994. № 3.
34. **Батай Ж.** Из "Внутреннего опыта" // Танатография Эроса. — Спб.: Мифрил, 1994.
35. **Батай Ж.** Из "Слез Эроса" // Танатография Эроса. — Спб.: Мифрил, 1994.
36. **Батай Ж.** Испытание культуры на разрыв: Фрагменты "Критического Словаря" // Независ. газ. 1992. 11 июня. № 110.
37. **Батай Ж.** Литература и зло. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.
38. **Батай Ж.** Письмо Х., руководителю семинара по Гегелю // Танатография Эроса. - Спб.: Мифрил, 1994.
39. **Батай Ж.** Психологическая структура фашизма // Нов. лит. обозрение. 1995. № 13.
40. **Батай Ж.** Сад и обычный человек // Маркиз де Сад и XX век. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1992.
41. **Баткин Л.** "Как склеить историческую личность из гипсовых осколков?" // Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили: Паратрагедия. — М.: Моск. рабочий, 1989.
42. **Баткин Л.** Синявский, Пушкин и мы // Октябрь. 1991. № 1.
43. **Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит. 1975.
44. **Белл Д.** Культурные противоречия капитализма (Фрагмент из книги) // Современная философия: Словарь и хрестоматия. — Ростов н/Д: Феникс, 1995.
45. **Бене К.** Театр без спектакля: Заметки П. Клоссовски и др. — М.: ВТПО "Союзтеатр", СП "Офсет принт Москва", 1990.
46. **Берг М.** Тьмы низких истин мне дороже... // Лит. газ. 1996. 10 июля. № 28.
47. **Бердяев Н. А.** Смысл истории. — М.: Мысль, 1990.
48. **Бердяев Н. А.** Христианство и классовая борьба // Искусство Ленинграда. 1989. № 3-6; 1990. № 1-3.
49. **Берлянд И. Е.** Игра как феномен сознания. — Кемерово: АЛЕФ, Гуманитарный центр, 1992.
50. **Бидерманн Г.** Энциклопедия символов. — М.: Республика, 1996.
51. **Битов А.** Комментарий // Битов А. Собр. соч.: В 3 т. — М.: Мол. гвардия, 1991. Т. 1.
52. **Битов А. Г.** Мы проснулись в незнакомой стране: Публицистика. — Л.: Сов. писатель, 1991.
53. **Битов А. Г.** Статьи из романа. — М.: Сов. писатель, 1986.

54. **Бланшо М.** Сад // Маркиз де Сад и XX век. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1992.
55. **Блок А. А.** Собр. соч.: В 8 т. - М.; Л.: Гослитиздат, 1960-1963.
56. **Бодрийяр Ж.** Венецианское преследование // Худож. журнал. 1995. № 8.
57. **Бодрийяр Ж.** Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10.
58. **[Бодрийяр Ж.]**: Интервью Катрин Франблен с Жаном Бодрийяром // Искусство. 1993. № 1.
59. **Бодрийяр Ж.** Система вещей. — М.: Рудомино, 1995.
60. **Бодрийяр Ж.** Фрагменты из книги "О Соблазне" // Иностран. лит. 1994. № 1.

573

61. **Борхес Х. Л.** Коллекция: Рассказы. Эссе. Стихотворения. — СПб.: Изд-во Сев-Запад, 1992.
62. **Бродский И.** О Достоевском // Нева. 1991. № 11-12.
63. **Бродский И. А.** Нобелевская лекция // Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. — Мн.: Эридан, 1992. Т. 2.
64. **Булгаков М. А.** Собр. соч.: В 5 т. — М.: Худож. лит., 1992.
65. **Вайль П.** Консерватор Сорокин в конце века // Лит. газ. 1995. 1 февр. № 5.
66. **Вайль П., Генис А.** Страсти по Ерофееву // Кн. обозрение. 1992. 14 февр. № 7.
67. **Вайль П., Генис А.** Цветник российского анахронизма // Октябрь. 1991. № 9.
68. **Вайнштейн О. Б.** Деррида и Платон: деконструкция Логоса // Arbor Mundi / Мировое древо. 1992. Вып. 1.
69. **Вайнштейн О. Б.** Постмодернизм: история или язык? // Вопр. Философии 1993. №3.
70. **[Василевский А.]** Предисловие к кн. Д. Галковского "Бесконечный тупик" // Нов. мир. 1992. № 9.
71. **Васюшкин А.** Петушки как Второй Рим? // Звезда. 1995. № 12.
72. **Веллер М.** Ножик Сережи Довлатова // Знамя. 1994. № 6.
73. ***Вельш В.** "Постмодерн": Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1.
74. **Верховцева-Друбек Н.** "Москва — Петушки" как *parodia sacra* // Соло. 1991. № 8.
75. **Вильмонт Н.** Примечания // Гете И. В. Фауст. — М.: Худож. лит., 1969.
76. **Вирилио П.** Бункер // Худож. журнал. 1995. № 8.
77. **Выготский Л. С.** Психология искусства. — М.: Педагогика, 1987.
78. **Гаевский В.** Памяти Жан-Луи Барро и Эжена Ионеско // Моск. Наблюдатель 1994. № 7-8.
79. **Галинская И. Л.** Загадки известных книг. — М.: Наука, 1986.
80. **Галковский Д.** Русские мифы: Интервью с Д. Галковским // Континент. 1993 №77.
81. **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.
82. **Гандлевский С.** Сочинения Тимура Кибирова // Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994.
83. **Гараджа А.** Деконструкция — дерридаизм — в действии // Искусство. 1989. № 10.
84. **Гараджа А. В.** После времени: Французские философы постсовременности // Иностран. лит. 1994. № 1.
85. **Гваттари Ф.** Язык, сознание, общество // Логос. 1991. № 1.
86. **Genereus jusqu au vice** (Венецианские заметки Пьера Клоссовского) // Бене К. Театр без спектакля. — М.: ВТПО "Союзтеатр" СТД СССР, 1990.
87. **Генис А.** Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма // Нов. лит. обозрение. 1994. № 7.
88. **Генис А.** Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Знамя. 1994. № 8.
89. **Генон Р.** Царь мира // Вопр. философии. 1993. № 3.
90. **Гершуни В.** На путях опальной словесности: Мемуарески // Русский мат: Антология. 1 [Для специалистов-филологов]. — М.: Изд. дом Лада М., 1994.
91. **Гилинский Я.** Мифологизированное сознание и тоталитаризм // Радуга (Vikerkaar). 1990. № 9.
92. **Гиллеспи Д.** Гласность и русский постмодернизм: Владимир Сорокин // Русский язык и литература в современном диалоге культур: VIII Междунар. конгресс МАПРЯЛ. Регенсбург/Германия. 22—26 авг. 1994 г. Тезисы докл. — Ре-генсбург, 1994.
93. **Глэд Дж.** Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М.: Кн. палата, 1991.
94. **Гоголь Н. В.** Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. Т. 7.
95. **Голлербах Е.** Прогулки с Терцем // Звезда. 1993. № 7.

574

96. **Горячева Т.** Православие и постмодернизм. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991.
97. **Гранде М.** Актер без театра // Бене К. Театр без спектакля. — М.: ВТПО "Союзтеатр" СТД СССР, 1990.
98. **Гройс Б.** Вечное возвращение нового // Искусство. 1989. № 10.
99. **Гройс Б.** Московский романтический концептуализм // Театр. 1990. № 4.
100. **Гройс Б.** Полуторный стиль: социалистический реализм, между модернизмом и постмодернизмом // Нов. лит. обозрение. 1995. № 15.
101. **Гройс Б.** Соц-арт // Искусство. 1990. №11.
102. **Гуль Р.** Прогулки хама с Пушкиным // Кубань. 1989. № 6.
103. **Гуревич П. С.** О жизни и смерти (вместо послесловия) // Жизнь земная и последующая. — М.: Политиздат, 1991.
104. **Данте Алигьери.** Божественная комедия. — Мн.: Маст. лит., 1986.
105. **Дарк О.** Мир может быть любой // Дружба народов. 1990. № 6.

106. Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. 1992. № 5.
107. Дарк О. Новая русская проза и западное средневековье // Нов. лит. обозрение. 1994. № 8.
108. Дарк О. Страшный суд Егора Радова // Радов Е. Змеесос. — М.: Таллинн: Гилея, 1992.
109. Дарк О. Три лика русской эротики // Стрелец. 1991. № 3.
110. Деготь Е. Искусство между букв // Личное дело № . — М.: В/О "Союзтеатр" СТД СССР, 1991.
111. Делез Ж. Логика смысла. — М.: Академия/Екатеринбург: ИПП Урал. рабочий, 1995.
112. Делез Ж. О смерти человека и сверхчеловека // Философия языка в границах и вне границ. — Харьков: Око, 1994.
113. Делез Ж. Платон и симулякр // Нов. лит. обозрение, 1993. № 5.
114. Делез Ж. Предисловие // Венера в мехах. Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах * Делез Ж. Представление Захер-Мазоха * Фрейд З. Работы о мазохизме. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1992.
115. Делез Ж. Представление Захер-Мазоха (Холодное и жесткое) // Венера в мехах. Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах * Делез Ж. Представление Захер-Мазоха * Фрейд З. Работы о мазохизме. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1992.
116. Делез Ж. Тайна Ариадны // Вопр. философии. 1993. № 4.
117. *Делез Ж., Гватари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. — М.: ИНИОН, 1990.
118. Деррида Ж. Автопортрет и другие руины // Худож. журнал. 1995. № 8.
119. Деррида Ж. Back from Moscow, in the USSR // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1993.
120. Деррида Ж. Есть ли у философии свой язык? // Комментарии. 1993. № 2.
121. [Деррида Ж.] "Жить в языке": Архитектура и философия. Интервью Евы Майер с Жаком Дерридой // Родник (Рига). 1992. № 1 (61).
122. Деррида Ж. Золы угасшей прах (Из работы франц. философа) // Искусство кино. 1992. № 8.
123. [Деррида Ж.]: Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi / Мировое древо. 1992. Вып. 1.
124. Деррида Ж. Московские лекции. 1990. — Свердловск: Урал. рабочий, 1991.
125. Деррида Ж. Невоздержанное гегельянство // Танатография Эроса. — Слб.: Мифрил, 1994.
126. Деррида Ж. От экономии ограниченной к всеобщей экономии: Гегельянство без сдержанности // Комментарии. 1993. № 2.
127. *Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопр. философии. 1992. № 4.
128. [Деррида Ж.] Философия и литература: Беседа с франц. философом Ж. Деррида // Жак Деррида в Москве. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1993.

575

129. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше (Фрагмент из кн. франц. философа) // Философ. науки. 1991. № 2.
130. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985.
131. Джонсон Бартон Д. Саша Соколов: Литературная биография // Глагол. 1992. №6.
132. Дмитриев А. Глаза боятся — руки делают // Знамя. 1995. № 10.
133. Дмитрий Александрович Пригов: Фойе поэта. Пригов как Пушкин. С Д А Приговым беседу ведет А. Зорин * Илья Кабаков. Большое сердце * Евгений Попов. Пригов: нагрудный знак 'остмодернизм' * Дмитрий Александрович Пригов. Произведения * Вячеслав Курицын. Пригова много * Алексей Медведев. Как правильно срубить сук, на котором сидишь // Театр. 1993. № 1.
134. Добренко Е. Ме поддадимся на провокацию! // Октябрь. 1990. № 8.
135. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. - Л.: Наука, 1980. Т. 21.
136. Дюмуле К., Манганаро Ж.-П., Скала А. Театр Кармело Бене... // Бене К. Театр без спектакля. — М.: ВТПО "Союзтеатр" СТД СССР, 1990.
137. Евтушенко Е. А. Собр. соч.: В 3 т. - М.: Худож. лит., 1983. Т. 1.
138. Ермолин Е. Зона преиабельности // Континент. 1992. №73.
139. Ерофеев Вик. В лабиринте проклятых вопросов. — М.: Сов. писатель, 1990.
140. Ерофеев Вик. Крушение гуманизма № 2 // Ерофеев В. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. — М.: Союз фотохудожников России, 1996.
141. Ерофеев Вик. Памятник для хрестоматии // Театр, 1993. № 1.
142. Ерофеев Вик. Памятник прошедшему времени. Андрей Битов. Пушкинский дом: Роман // Октябрь. 1988. № 6.
143. Ерофеев Вик. Поминки по советской литературе // Лит. газ. 1990. № 12.
144. Ерофеев Вик. Разговор по душам о виртуальном будущем литературы // Ерофеев В. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. — М.: Союз фотохудожников России, 1996.
145. Ерофеев Вик. Эротической литературы не существует // Искусство кино. 1990. №6.
146. Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1993.
147. Живолупова Н. В. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек. 1992. № 1.
148. Жолковский А. К. 'Блуждающие сны' и другие работы. — М.: Наука, 1994.
149. Жолковский А. К. Ж/З. Заметка бывшего пред-пост-структуралиста // Лит. обозрение. 1991. № 10.
150. Зенкин С. S/3, или Трактат о щегольстве // Лит. обозрение. 1991. № 10.
151. Захарова Л. Каждый дрожит, как он хочет (Об истории и происхождении некоторых нелитературных слов) // Русский мат: Антология. 1 [Для специалистов-филологов]. — М.: Изд. дом Лада М., 1994.
152. Зенкин С. В скриптории холодно // Лит. обозрение. 1991. № 6.
153. Зенкин С. Жорж Батай. Литература и зло // Нов. лит. обозрение. 1995. № 13.
154. Зенкин С. Ролан Барт и проблема отчуждения культуры // Нов. лит. обозрение. 1993. № 5.
155. Зенкин С. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века // Нов. лит.

обозрение. 1995. № 13.

156. Зиник З. Готический роман ужасов эмиграции: Небольшое интервью в качестве послесловия // Театр. 1991. № 5.

157. Зиник З. Двухязычное меньшинство // Золотой вѣкъ. 1992. № 2.

158. Зиник З. [О В. Сорокине] // Сорокин В. Сборник рассказов. — М.: РУССЛИТ, 1992.

159. Зиник З. Эмиграция как прием: С писателем З. Зиником беседует обозреватель 'ЛГ' С. Тарощина // Лит. газ. 1991. 20 марта. № 11.

576

160. Золотонос М. Второй конец романа: Петрушевская и другие // Стрелец. 1994. № 1.

161. Золотонос М. Нежность не порок // Стрелец. 1993. № 1 (7).

162. Золотонос М. Отдыхающий фонтан: Маленькая монография о постсоциалистическом реализме // Октябрь. 1991. № 4.

163. Золотонос М. Постмодернизм и окрестности: Московские впечатления ленинградского критика // Согласие. 1991. № 7.

164. Зорин А. "Альманах" — взгляд из зала // Личное дело № . — М.: В/О "Союзтеатр" СТД СССР, 199).

165. Зорин А. Каталог // Лит. обозрение. 1989. № 10.

166. Зорин А. Круче, круче, круче... // Знамя. 1992. № 10.

167. Зорин А. Музы языка и семеро поэтов // Дружба народов. 1990. № 4.

168. Зорин А. Опознавательный знак // Театр. 1991. № 9.

169. Зорин А. "Осторожно, кавычки закрываются" (Послесловие к "прозе" Михаила Безродного "Конец цитаты") // Нов. лит. обозрение. 1995. № 12.

170. Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Нов. мир. 1989. № 5.

171. Зоценко М. М. Собр. соч.: В 5 т. - М.: РУССЛИТ, 1994. Т. 5.

172. Зыбайлов Л., Шапинский В. Возвраты репрессированной историчности (Разговор по поводу книги Ф. Джеймисона "Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма") // Худож. журнал. 1995. № 8.

173. Иваницкая Е. Постмодернизм=Модернизм? // Знамя. 1994. № 9.

174. Иванов Вяч. Два маяка // Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.

175. Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.

176. *Ивбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. - М.: Знание. 1988. № 12.

177. Ивбулис В. Постструктурализм — что это? // Родник (Рига). 1989. № 1.

178. И. К. Начало речи. Михаил Безродный. Конец цитаты // Знамя. 1994. № 9.

179. ... И конец книжной культуры? Опять Генис // Лит. газ. 1994. 23 февр. № 8.

180. Илюшин А. Бранное слово русской поэзии // Комментарии. 1993. № 1—2.

181. Ильин И. П. Авторская маска // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

182. Ильин И. П. Двойной код // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

183. Ильин И. П. Деконструктивизм // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

184. Ильин И. П. Деконструкция // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

185. Ильин И. П. Децентрация // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

186. Ильин И. П. Дискурс // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

187. *Ильин И. П. Постмодернизм // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

577

188. Ильин И. П. Постмодернистская чувствительность // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

189. *Ильин И. П. Постструктурализм // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

190. *Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М • Интрада, 1996.

191. Ильин И. П. Различение // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

192. Ильин И. П. Ризома // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

193. Ильин И. П. След // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

194. Ионеско Э. Противоядия. — М.: Прогресс, 1992.

195. Искусство стать и быть человеком: Учебник Живой Духовности. — М • Изд МП ЮКИС ЦНИРПС. При участии "ИНТЕРГЕРМЕС К° ЛТД". 1991. Ч. 1.

196. Кабаков И. Концептуализм в России // Театр. 1990. № 4.

197. **Кавадеев А.** Сокровенный Венедикт // Соло. 1991. № 8.
198. **Карабчиевский Ю.** Точка боли: О романе Андрея Битова "Пушкинский дом" // Нов. мир. 1993. № 10.
199. **Кенжеев Б.** Антисоветчик Владимир Сорокин // Знамя. 1995. № 4.
200. **Керимов Т. Х.** Деконструкция // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
201. **Керимов Т. Х.** Интертекстуальность // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
202. **Керимов Т. Х.** Письмо // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
203. ***Керимов Т. Х.** Постстмодернизм // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
204. ***Керимов Т. Х.** Постструктурализм // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
205. **Керимов Т. Х.** Симулакрум // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
206. **Керимов Т. Х.** След // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
207. **Керимов Т. Х.** Феминизм // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
208. **Керимов Т. Х.** Чтение // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
209. **Керимов Т. Х.** Шизоанализ // Современный философский словарь. — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
210. **Кибернетика, Бог и телевидение: Интервью с Полем Вирильо 21 окт. 1994 г. // Комментарии. 1995. № 10.**
211. **Кизельватер Г.** Перформанс и группа "Коллективные действия" // Театр. 1990 № 4.
212. **Киплинг Р.** Избранное. — Л.: Худож. лит., 1980.
213. **Клоссовски П.** О симулякре в сообщении Жоржа Батая // Комментарии. 1994. №3.
214. **КМХ:** Предисловие переводчиков к роману В. Набокова "Ада" // Вестник нов. литературы. 1991. № 3.

578

215. **Когда** культура растерялась, или Стиральный порошок иронии: Беседа с Вик. Ерофеевым// Столица. 1991. № 26.
216. **Кожин В.** Жизнь в слове // Наш современник. 1992. № 1.
217. **Косиков Г.** Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z") // Барт Р. S/Z. - М.: РИК "Культура" Ad Marginem, 1994.
218. **Косиков Г. К.** Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Изд. группа "Прогресс", "Универс". 1994.
219. **Костоков Л.** Об американской культуре // Соло. 1994. № 3.
220. **КПСС** в резолюциях и решениях съездов, конференций, пленумов ЦК. — М.: Гос. изд-во полит, лит., 1953. Ч. 2.
221. **Кривулин В.** Золотой век самиздата // Самиздат века. — М.; Мн.: Полифакт, 1997.
222. **Кристева Ю.** Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. №4.
223. **Кристева Ю.** Дискурс любви // Танатография Эроса. — Спб.: Мифрил, 1994.
224. **Христова Ю.** Разрушение поэтики // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филол. 1994. № 5.
225. **Кузмин М. А.** Избранные произведения. — Л.: Худож. лит., 1990.
226. **Кузнецов С.** Эпоха невинности // Худож. журнал. 1995. № 6.
227. **Кузьминский Б.** Пост во время чумы (По поводу конференции "Постмодернизм и мы") // Лит. газ. 1991. 5 мая. №14.
228. **Кулагин А.** Тайная свобода: Заметки о "возвращенной" пушкинистике // Лит. обозрение. 1990. № 8.
229. **Кулаков В.** Заметки о неизданном // Лит. обозрение. 1989. № 8.
230. **Кулаков В.** Лианозово (История одной поэтической группы) // Вопр. литературы. 1991. №3.
231. **Кулаков В.** Свое и чужое в поэме М. Сухотина "Роза Яакова" // Нов. лит. обозрение. 1994. № 8.
232. **Кулаков В.** Стихи и время // Нов. мир. 1995. № 8.
233. **Культурология** [Учебн. пособие для студентов высш. учебн. заведений]. — Ростов н/Д Феникс, 1995.
234. **Курицын В.** Взгляд на отечественную словесность // Урал. 1991. № 2.
235. **Курицын В.** Гордыня как смирение: Не-нормальный Галковский // Лит. газ. 1992. 5 авг. №32.
236. ***Курицын В.** К ситуации постмодернизма // Нов. лит. обозрение. 1995. №11.
237. **Курицын В.** Мы поедим с тобою на "А" и на "Ю" ("Москва — Петушки" Вен. Ерофеева) // Нов лит. обозрение, 1992. № 1.
238. **Курицын В.** Недержание имиджа // Вестник нов. литературы. 1994. № 7.
239. **Курицын В.** О сладчайших мирах // Знамя. 1995. № 4.
240. **Курицын В.** Отщепенец: Двадцать пять лет назад закончен роман "Пушкинский дом" // Лит. газ. 1996. 5 июня. № 23.
241. **Курицын В.** Очарование нейтрализации. Что же такое соц-арт? // Лит. газ. 1992. 11 марта. № 11.
242. **Курицын В.** Постмодернизм: новая первобытная культура // Нов. мир. 1992. № 2.
243. **Курицын В.** Пригова много // Театр. 1993. № 7.
244. **Курицын В.** Русский симулякр: К вопросу о транссексуальности // Лит. газ. 1994. 16 марта. № 11.

245. *Курицын В. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2000.
246. Курицын В, "Странный опыт", или Жизнь в музее: Андрей Битов. Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному // Нов. мир. 1989. № 4.
247. Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. №5.
248. Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. — Л.: Сов. писатель. 1991.
249. Кушнер А. Стихотворения. - Л.: Худож. лит., 1986.
250. Кюнг Х. Религия на переломе эпох:Тринадцать тезисов // Иностран. лит. 1990. № 11.

579

251. Лаврин А. К читателям // Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили: Паратрагедия. — М.: Моск. рабочий, 1989.
252. Лавров П. Л. Новая песня // Русские песни и романсы. — М.: Худож. лит., 1989.
253. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе: Доклад на Римском Конгрессе, читанный в Ин-те психологии Римского ун-та 26—27 сент. 1953 г. — М.: Гнозис, 1995.
254. Левин А, О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию: Тимур Кибиров. Сантименты: Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994 // Знамя. 1995. № 10.
255. Левин Ю. Комментарий к поэме "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева. — Грац: Изд. Хайнриха Пфандля, 1996.
256. Лекух Д. Владимир Сорокин как побочный сын социалистического реализма // Стрелец. 1993. № 1 (71).
257. Ленин В. И. Полн. собр. соч. — 5-е изд. — М.: Политиздат, 1980. Т. 29.
258. Лео А. Эзотерическая астрология, или Астрология нового времени. — Харьков: РИП "Оригинал", 1994.
259. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. - М.: Правда, 1986. Т. 1.
260. Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание // Даугава. 1989. № 8.
261. Линецкий В. Абрам Терц: лицо на мишени // Нева. 1991. № 4.
262. Линецкий В. Нужен ли мат русской прозе // Вестник нов. литературы. 1992. № 4.
263. Линецкий В. В. Комплекс кастрации и теория литературы // Риторика. 1995. № 2.
264. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах "пост" // Иностран. лит. 1994. № 1.
265. Лиотар Ж.-Ф. Отвечая на вопрос: что такое постмодерн // AD MARGI-NEM'93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований. Ин-т философии Российской АН. — М.: Ad Marginem, 1994.
266. *Лиотар Ж.-Ф. Постсовременное состояние // Культурология [Учебн. пособие для студентов высш. учебн. заведений]. — Ростов н/Д: Феникс, 1995.
267. Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме "Москва — Петушки" и русском постмодернизме // Знамя. 1992. № 8.
268. Липовецкий М. Закон крутизны // Вопр. литературы. 1991. Ноябрь-декабрь.
269. Липовецкий М. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. №8.
270. Липовецкий М. Мир как текст: Вик. Ерофеев. Тело Анны, или Конец русского авангарда. Рассказы. М.: Моск. рабочий, 1989 // Лит. обозрение, 1990. № 6.
271. Липовецкий М. Правила игры [Журнал Текст" в журнале "Урал", 1989, № 2, 7, 8, 12; 1990, № 2] // Лит. обозрение. 1990. № 12.
272. Липовецкий М. Разгром музея: Поэтика романа А. Битова "Пушкинский дом" // Нов. лит. обозрение. 1995. № 11.
273. Липовецкий М. [Рецензия на кн. А. Еременко "Добавление к сопромату": Стихи] // Молодая поэзия 89: Стихи. Статьи. Тексты. — М.: Сов. писатель, 1989.
274. Липовецкий М. "Свободы черная работа" ("Об "артистической прозе" нового поколения) // Вопр. литературы. 1989. № 9.
275. Литература и эмиграция: Беседа с З. Зиником // Вестник нов. литературы. 1994. № 8.
276. Литературный гид. Постмодернизм: подобию и соблазнам реальности. После времени. Французские философы постсовременности. Ж.-Ф. Лиотар. Заметка о смыслах "пост" * Ж. Бодрийяр. Фрагменты из книги "О соблазне" // Иностран. лит. 1994. № 1.
277. Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1987.
278. Лосев А. Ф. Артист // Лит. газ. 1995. 23 авг. № 34.
279. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // Радуга (VikerKaar). 1991. № 9.

580

280. Малахов В. С. Постмодернизм // Современная западная философия: Словарь. — М: Политиздат, 1991.
281. Малявин В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. 1991. Кн. 1.
282. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. - М.: Терра, 1991.
283. *Маньковская Н. Б. "Париж со змеями" (Введение в эстетику постмодернизма). — М.: ИФРАН, 1995.
284. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991.
285. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 10.
286. Медведев А. Как правильно срубить сук, на котором сидишь // Театр. 1993. № 1.
287. Мережковский Д. Вечные спутники: Пушкин. 3-е изд. — Спб.: Изд. М. В. Пи-рождкова, 1906.
288. Милославский Ю. Слишком торжественные похороны: Русский писатель, живущий в США, о судьбах постмодернизма на Западе и в России // Лит. газ. 1994. 8 июня. № 23.
289. Митрофанова А. Субъект в эпоху тотальной коммуникации // Комментарии. 1994. №3.

- 290. Митрофанова А.** Феномен массовой культуры // Лабиринт/ЭксЦентр. 1991. № 1.
- 291. Митьки,** описанные Владимиром Шинкаревым и нарисованные Александром Флоренским. - М.: СП "СМАРТ", 1990.
- 292. Мифы** народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. Т. 1.
- 293. Михайлов А.** Колодец одиночества: Игорь Клех как герой литпроцесса // Лит. газ. 1993. 12январь. № 1-2.
- 294. Монастырский А.** Коллективные действия: Из предисловия к четвертому тому поездок за город // Флэш Арт [Рус. изд.]. 1989. № 1.
- 295. Муравьев В. С.** ПРЕДИСЛОВИЕ, автор которого не знает, зачем нужны предисловия, и пишет нижеследующее по причине инерции отрицания таковых, пространно извиняясь перед мнимым читателем и попутно упоминая а сочинении под названием "Москва — Петушки" // Ерофеев Вен. "Москва — Петушки". — М.: СП "Интербук", 1990.
- 296. Муриков Г.** "... Без слез, без жизни, без любви" // Север. 1991. № 8.
- 297. Муриков Г.** "Человек массы", или Претензии "постмодернистов" // Север. 1991. № 1.
- 298. Мюллер Х.** Гамлет-машина // Совр. драматургия. 1993. № 2.
- 299. Назаретян А.** "Столкновение цивилизаций" и "Конец истории" // Обществ. науки и современность. 1994. № 6.
- 300. Некрасов Вс.** Как это было (и есть) с концептуализмом // Лит. газ. 1990. 1 авг. № 31.
- 301. Немзер А.** В поисках жизни: Андрей Битов. Статьи из романа. М., Сов. писатель, 1986/Урал, 1988. №9.
- 302. Ницше Ф.** Веселая наука // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. — Спб.: Худож. лит., 1993.
- 303. Ницше Ф.** По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. — Мн.: Беларусь, 1992.
- 304. Ницше Ф.** Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. — Спб.: Худож. лит., 1993.
- 305. Ницше Ф.** Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.
- 306. Новиков В.** Тайная свобода // Знамя. 1988. № 3.
- 307. Носов С.** Литература и игра // Нов. мир. 1992. № 2.
- 308. Носов С.** Плагиат как стиль жизни // Комс. правда. 1996. 26 июля — 1 авг. № 136.
- 309. Обсуждение** книги Абрама Терца "Прогулки с Пушкиным" // Вопр. литературы. 1990. № 10.

581

- 310. Ортега-и-Гассет Х.** Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991.
- 311. Останин В.** Новая поэзия?? — Конечно!! [Предисловие к сборнику поэзии] // Лабиринт/ ЭксЦентр. 1991. № 1.
- 312. Островский Н. А.** Собр. соч.: В 3 т. — М.: Мол. гвардия, 1974. Т. 1.
- 313. "Отстаньте** от меня, сволочи гуманные!": Интервью с Д. Галковским // Комс. правда. 1993. 10 июня. № 106.
- 314. Ошанин Л. И.** Собр. соч.: В 3 т. — М.: Мол. гвардия, 1980. Т. 1.
- 315. Памяти** Нины Искренко: Евгений Бунимович; Игорь Иртеньев; Константин Кедров; Марк Шатуновский; Юрий Арабов; Александр Ткаченко; Нина Искренко (обратная сторона картины) // Нов. Юность. 1995. № 1 — 2.
- 316. Парамонов Б.** Постмодернизм... // Звезда. 1994. № 8.
- 317. Парщикова А.** Анкета "ИК": "Я" и массовая культура // Искусство кино. 1990. № 6.
- 318. Пастернак Б. Л.** Собр. соч.: В 5 т. — М.: Худож. лит., 1989—1992.
- 319. Печать** минувшего: Венедикт Ерофеев (1938 —1990). Несколько монологов о Венедикте Ерофееве: Нина Фролова, Лидия Любчикова, Галина Ерофеева, Владимир Муравьев, Александр Леонтович, Ольга Седакова, Игорь Авдиев * Венедикт Ерофеев. Саша Черный и другие. Записная книжка писателя от 22/XI—73 г. [Фрагменты] * Андрей Зорин. Опознавательный знак // Театр. 1991. № 9.
- 320. Пискунов А.** Деконструкция эстетических феноменов и проблема "двойной коннотации" // Системные исследования. 1991. Вып. 4.
- 321. Померанц Г.** В поисках почвы под ногами // Знамя. 1991. № 4.
- 322. Померанц Г.** Разрушительные тенденции в русской культуре // Нов. мир. 1995. № 8.
- 323. Постмодернизм** и культура: Материалы "круглого стола" // Вопр. философии 1993. №3.
- 324. Постмодернизм** и культура: Сборник статей. — М.: АН СССР. Ин-т философии, 1991.
- 325. Постмодернисты** о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. — М.: Славянский двор / Русское слово, 1996.
- 326. Поэзия** — это разговор самого языка: На вопросы кор. "НЛО" критика Владислава Кулакова отвечает Виктор Кривулин // Нов. лит. обозрение. 1995. № 14.
- 327. Пригов Д.** А им казалось: В Москву! В Москву!: О прозе Сорокина // Сорокин В. Сборник рассказов. — М.: РУССЛИТ, 1992.
- 328. Пригов Д.** Анкета "ИК": "Я" и массовая культура // Искусство кино. 1990. № 6.
- 329. Пригов Д.** Где наши руки, в которых находится наше будущее? // Вестник нов. литературы. 1990. № 2.
- 330. Пригов Д.** Нельзя не впасть в ересь // Континент. 1991. № 69.
- 331. Пригов Д.** Предупреждение [к циклу "Наподобие"] // Пригов Д. А. Явление стиха после его смерти. — М.: Текст, 1995.
- 332. Пригов** Дмитрий Александрович. Вторая сакро-секуляризация // Нов. лит. обозрение. 1995. № 11.
- 333. Пригов** Дмитрий Александрович. Мы так близки, что слов не нужно // Худож. журнал. 1995. № 6.
- 334. Пурин А.** Между мифом и стилем: Две штудии // Волга. 1993. № 8.
- 335. Пути** современной поэзии: К. Ковальджи. Проясненный небосклон * Е. Ушаков. Стихи — это жизнь души * А Кушнер. Реплика в разговоре * О. Николаева. Поэт — свободен * Д. А. Пригов. Интеграл дрожащий * Ю. Арабов. CODA * Т. Бек. Начало эпоса // Вопр. литературы. 1994. Вып. 4.

336. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. - Л.: Наука, 1977-1979.
337. Пфандль Х. Предисловие издателя // Левин Ю. Комментарий к поэме "Москва — Петушки" Венедикта Ерофеева. — Изд. Хайнриха Пфандля, 1996.
338. Радов Е. "Я вижу своего читателя странным и неожиданным..." // Кн. обозр. 1992. 27 марта. № 13.

582

339. Райхман Д. Постмодернизм в Номиналистской Системе Координат: Появление и распространение одной категории культуры // Флэш Арт [Рус. изд.]. 1989. № 1.
340. Рейфман П. [Почта "Вестника"] // Вестник нов. литературы. 1990. № 2.
341. Решетников М. Влечение к смерти // Рязанцев С. Танатология (учение о смерти) * Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. — СПб.: Вост.-Европ. Ин-т Психоанализа, 1993.
342. Рождественский Р. Семь поэм. — М.: Мол. гвардия, 1982.
343. Роз Ж. Сексуальность в поле зрения // Худож. журнал. 1995. № 8.
344. Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. — М.: Центр прикладных исследований, 1990.
345. Розанов В. В. О Пушкинской Академии // Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.
346. Розанов В. В. Пушкин и Лермонтов // Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.
347. Розанова М. К истории и географии этой книги // Вопр. литературы. 1990. № 10.
348. Ронелл А. Субъект философии (из Телефонной книги) // Комментарии. 1994. № 3.
349. Рубинштейн Л. It is the time and it is the record of the time: Беседы // Худож. журнал. 1995. № 7.
350. Рубинштейн Л. [Предисловие к подборке текстов] // Воум! 1992. № 2 (3).
351. Рубинштейн Л. [Предисловие к пьесе В. Сорокина "Пельмени"] // Искусство кино. 1990. № 6.
352. Рубинштейн Л. Что тут можно сказать... // Личное дело № . — М.: В/О "Союзтеатр" СТД СССР, 1991.
353. Руднев В. Заметки о новом искусстве. II. Третья модернизация // Даугава. 1989. № 5.
354. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 1997.
355. Руднев В. П. Философия русского литературного языка в "Бесконечном тупике" Д. Е. Галковского // Логос. 1993. № 4.
356. Рыбаков В. От утопии к киберпанку // Лит. газ. 1996. 3 апр. № 14.
357. Рыклин М. Back in Moscow, sans the USSR // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. — М.: РИК "Культура". Ad Marginem, 1993.
358. Рыклин М. Де(кон)струкция (в) живописи // Искусство. 1993. № 1.
359. Рыклин М. Террорологиики. — Тарту; М.: Эйдос, 1992.
360. Саватеев В. Тайное и явное // Лит. Россия. 1990. 9 марта. № 10.
361. Савчук В. Компьютерная реальность архаического // Комментарии. 1995. № 6.
362. Савчук В. Конфигурация пишущего тела // Комментарии. 1994. № 3.
363. Савчук В. Отрок Прохор и проблема письма // Комментарии. 1994. № 3.
364. Савчук В. Строкочущее тело // Комментарии. 1994. № 3.
365. Самиздат века. — М.; Мн.: Полифакт, 1997.
366. Сарнов Б. Список благодетелей // Октябрь. 1995. № 8.
367. Сахаров А. Д. Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе: Предисловие по просьбе редакции // Юность. 1980. № 3.
368. Северин И. Новая литература 70—80 // Вестник нов. литературы. 1990. № 1.
369. Седакова О. Музыка глухого времени // Вестник нов. литературы. 1990. № 2.
370. Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // Дружба народов. 1991. № 12.
371. Селин Л.-Ф. Mea culpa // Стрелец. 1993. № 1 (71).
372. Сергеев Е., Шведов С. Масскультура: наша, домашняя, современная // Вопр. литературы. 1990. № 6.
373. Серль Дж. Р. Перевернутое слово // Вопр. философии. 1992. № 4.

583

374. Силичев Д. А. Деррида: деконструкция, или Философия в стиле постмодерн // Филос. науки. 1992. № 3.
375. Сиявский А. Диссидентство как личный опыт // Юность. 1989. № 5.
376. Сиявский А. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. — Париж: Syntaxis, 1991.
377. Сиявский А. Солженицын как устроитель нового единомыслия // Синтаксис (Париж). 1982. № 14.
378. Сиявский А. Чтение в сердцах // Нов. мир. 1992. № 4.
379. Сиявский А. "Я" и "Они": О крайних формах общения в условиях одиночества // Странник. 1991. Вып. 2.
380. Сиявский А., Розанова М. Беседа с Дж. Глэдом // Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М.: Кн. палата, 1991.
381. Скидан А. Sux interpretuum (Жало в плоть) // Комментарии. 1994. № 3.
382. Скидан А. Эфирная маска // Комментарии. 1995. № 6.
383. Скоропанова И. С. Либи́до исторического процесса в книге Д. Е. Галковского "Бесконечный тупик" // Славянские литературы в контексте мировой: Материалы и тезисы докладов междунар. научн. конференции (Минск, 1997. 18—20 ноября). — Мн.: Ротапринт Белорус. ун-та, 1997.
384. Скоропанова И. С. Поэзия в годы гласности. — Мн.: Нар. света. 1993.
385. *Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. — Мн.: Ин-т совр. знаний, 2000.

- 386. Смелянский ан.** Вальпургиева ночь накануне Первомая: Некоторые итоги театрального сезона // Моск. новости. 1989. 2 июля. № 27.
- 387. [Смирнов И.]** Непознаваемый субъект: бессубъектность, полисубъектность, ино-субъектность // Беседа (Л.; Париж). 1987. №6.
- 388. Смирнов И. П.** "О друзьях... пожарах..." (О прозе Вл. Сорокина и картинах И. Захарова-Росса) // Нов. лит. обозрение. 1994. № 7.
- 389. Смирнов И. П.** Оскорбляющая невинность (О прозе Владимира Сорокина и самопознании) // Место печати. 1995. № 7.
- 390. Советское мифосознание:** Теоретические фрагменты: М. Алленов. Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику московского метро * П. Вайль и А. Генис. Книга о вкусной и здоровой жизни * Г. Яковлева. Советская архитектура послевоенного периода в эпическом ландшафте страны * А. Мещеряков. Кто виноват, или Цена культуры * А. Раппопорт. Мифологический субстракт советского художественного воображения // Искусство кино. 1990. № 6.
- 391. Современная философия:** Словарь и хрестоматия. — Ростов н/Д Феникс, 1995.
- 392. Современный философский словарь.** — М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
- 393. Соколов Саша.** [Из беседы с автором] // Соло. 1990. № 1.
- 394. Соколов Саша.** Palissandr — c'est moi? // Глагол. 1992. № 6.
- 395. Соколовский И.** Имитация человечности: Постмодернизм и постисторизм // МулетаZь. — М.; Paris, 1992.
- 396. Солженицын А.** Бодался теленок с дубом. — Париж: YMCA-press, 1975. Т. 1. [Дополнительный текст // Нов. мир, 1991. № 6, 7, 8, 11, 12].
- 397. Солженицын А.** ...Колеблет твой треножник // Нов. мир. 1991. № 5.
- 398. Солженицын А.** Наши плюралисты: Отрывок из второго тома "Очерков литературной жизни" // Нов. мир. 1992. № 4.
- 399. Солнцева А.** Постмодернизм по-советски // Театр. 1991. № 8.
- 400. Соловьев В. С.** Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990.
- 401. Соловьев В. С.** Соч.: В 2 т. - М.: Правда, 1989. Т. 2.
- 402. Сор** из избы: Вокруг романа Владимира Шарова "До и во время" // Нов. мир. 1992. № 5.
- 584**
- 403. Сорокин В.** Через "второе небо" // Искусство кино. 1994. № 1.
- 404. Степанов А.М.** Толковый словарь по эзотерике, оккультизму и парапсихологии. — М.: Истоки, 1997.
- 405. Степанов К.** Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знамя. 1992. № 9.
- 406. Стоппард Т.** "Гамлет" на четверть часа // Нов. Юность. 1994. № 1 —2.
- 407. Субботин М. И.** Теория и практика нелинейного письма (взгляд сквозь призму "Гремматологии" Ж. Деррида) // Вопр. философии. 1993. № 3.
- 408. Тамарченко Н.** Спор о Боге и личности в эпоху утраченной простоты (О романе Михаила Берга "Вечный жид") // Нов. лит. обозрение. 1995. № 11.
- 409. Текст как наркотик:** Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой // Сорокин В. Сборник рассказов. — М.: РУССЛИТ, 1992.
- 410. Терминология** современного зарубежного литературоведения (Страны Западной Европы и США). - М.: ИНИОН, 1992. Вып. 1.
- 411. Терц А.** Искусство и действительность // Синтаксис (Париж). 1978. № 2.
- 412. Терц А.** Что такое социалистический реализм? // Театр. 1989. № 5.
- 413. Терц Абрам** (Синявский Андрей). Собр. соч.: В 2 т. - М.: СП "Старт", 1992. Т. 2.
- 414. Т. М.** Голлербах Е. А. Трепетный провокатор. — Спб., 1993 // Нов. лит. обозрение. 1994. № 9.
- 415. Толстой А. Н.** Собр. соч.: В 10 т. - М.: Худож. лит., 1985. Т. 8.
- 416. Топоров В.** Литература на исходе столетия (Опыт рассуждения в форме тезисов) // Звезда. 1991. № 3.
- 417. Тосунян И.** Венедикт Ерофеев. "... Я дебелогвардеец" // Лит. газ. 1993. 17 ноября. № 46.
- 418. Тосунян И.** Две больших, четыре маленьких, или Роман, который мы потеряли // Лит. газ. 1995. 25 окт. № 43.
- 419. Трое** на одного: Игорь Кузнецов. Жидкая мать, или Оранжевая для уродов * Андрей Василевский. Вот, что я думаю о Сорокине * Павел Майоров. Есть идея! // Лит. газ. 1994. 16 марта. №11.
- 420. Трофименков М.** Митьки уже никого не хотят победить // Искусство кино. 1994. № 1.
- 421. Тупицын В.** Размышления у парадного подъезда // Искусство. 1989. № 10.
- 422. Тупицын В.** Сигнатура времени (реабилитация подлога) // Место печати. 1995. № 7.
- 423. Тупицына М.** Маргинальные течения в советском искусстве / Margins of Soviet Art. - Milan : Giancarlo Politi Editore, 1989.
- 424. Турбин В.** Евгений Онегин эпохи развитого социализма: По поводу романа Саши Соколова "Палисандрия" // Урал. 1992. № 5.
- 425. Тучков В.** Некоторые особенности мировосприятия Игоря Иртеньева // Нов. лит. обозрение. 1993. № 3.
- 426. Федини Э.** Нетерпимое свидетельство // Бене К. Театр без спектакля. — М.: ВТПО "Союзтеатр" СТД СССР, 1990.
- 427. Федякин С.** "Литература для себя", или Когда психология вытесняет культурологию // Грани. 1994. № 174.
- 428. Федякин С.** Постмодернизм. Вторая серия // Лит. газ. 1994. 9 марта. № 10.

429. **Федякин С.** Шишкин на тонких ножках: Повесть "Слепой музыкант", "Знамя", 1994, № 1 // Лит. газ. 1994. 2 марта. № 9.
430. **Фидлер Л.** Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. — М., 1993.
431. **Фокин С.** Постскрипtum. Жорж Батай: под маской Гегеля // Комментарии. 1994. №3.
432. **Фрейд З.** Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения // Рязанцев С. Танатология (наука о смерти) * Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. — Спб.: Вост-Европ. Ин-т Психианализа, 1994.

585

433. **Фрейд З.** Поэт и фантазия // Вопр. литературы. 1990. № 8.
434. **Фромм Э.** Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. — М.: Высш. школа, 1992.
435. **Фромм Э.** Бегство от свободы. — М.: Прогресс, 1990.
436. **Фуко М.** Забота об истине: Беседа с Ф. Эвальдом [1984 г.] // Вопр. методологии. 1994. № 3/4.
437. **Фуко М.** Зачем изучать власть: проблема субъекта // Филос. и социол. мысль. 1990. №9.
438. **Фуко М.** Жизнь: опыт и наука // Вопр. философии. 1993. № 5.
439. **Фуко М.** О трансгрессии // Танатография Эроса. — Спб.: Мифрил, 1994.
440. **Фуко М.** Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — Спб.: А-сэд, 1994.
441. **Фуко М.** Что такое автор? // Лабиринт / ЭксЦентр. 1991. № 3.
442. **Фукуяма Ф.** Конец истории? // Вопр. философии. 1990. № 3.
443. **Хабермас Ю.** Модерн — незавершенный проект // Вопр. философии. 1992. № 4.
444. **Халипов В.** Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностран. лит. 1994. № 1.
445. **Хантингтон С.** Столкновение цивилизаций? // Полис. 1994. № 1.
446. **Хеджиян Л.** Отрицание замкнутости // Комментарии. 1994. № 3.
447. **Хейзинга Й.** Homo ludens. В тени завтрашнего дня. — М.: Прогресс, 1992.
448. **Холл М.П.** Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. — Спб.: СПИКС, 1994.
449. **Хрусталева О., Левкин А.** Рецензия в трех концептах // Урал. 1989. № 2.
450. **Художественный мир Венедикта Ерофеева.** — Саратов: Изд-во Саратов. гос. пед. ин-та, 1995.
451. **Цветаева М. И.** Об искусстве. — М.: Искусство, 1991.
452. **Цветаева М. И.** Соч. В 2 т. - Мн.: Нар. асвета, 1988. Т. 1.
453. **Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля.** — М.: Юнона, 1990.
454. **Чалмаев В.** Испытание надежд... Перестройка и духовно-нравственная ориентация современной прозы // Москва. 1988. № 4.
455. **Чередниченко Т. В.** Наш миф. // Arbor Mundi/Мировое древо. 1992. № 1.
456. **Черноусый (И. Авдиев).** Некролог, "сотканый из пылких и блестящих натяжек" // Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое (Почти всё). — М.: Изд-во АО "Х. Г. С", 1995.
457. **Чешков М. А.** "Новая наука", постмодернизм и целостность современного мира // Вопр. философии. 1995. № 4.
458. **Чупринин С.** Безбоязненность искренности // Трезвость и культура. 1988. № 12.
459. **Чупринин С.** Другая проза // Лит. газ. 1989. 8 февр. № 6.
460. **Чупринин С.** Перечень примет: О литературной ситуации 1994 г. // Знамя. 1995. № 1.
461. **Чупринин С.** Прочитанному верить! // Волга. 1989. № 2.
462. **Чухонцев О.** Имя поэта // Вопр. литературы. 1995. № 6.
463. **Шайтанов И.** В жанре эпилога // Арион. 1995. № 4.
464. **Шаповал С.** Владимир Сорокин: самое скучное — это здоровый писатель [По материалам беседы с писателем] // Столица. 1994. № 42.
465. **Шаталов А.** [О пьесах М. Волохова] // Глагол. 1993. № 26.
466. **Шафаревич И. Р.** Социализм, как явление мировой истории // Шафаревич И. Р. Есть ли у России будущее?: Публицистика. — М.: Сов. писатель, 1991.
467. **Шекспир У.** Полн. собр. соч.: В 8 т. — М.: Искусство, 1960. Т. 6.
468. **Шмид В.** Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Знамя. 1994. № 8.
469. **Шмидт С.** Откуда взялась интеллигенция?: Слово, пришедшее из круга поэта // Лит. газ. 1996. 5 июня. № 23.
470. **Шопенгауэр А.** Собр. соч.: В 5 т. - М.: Моск. клуб, 1992. Т.1.

586

471. **Шпенглер О.** Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. — Новосибирск: Наука, 1993.
472. **Шпенглер О.** Закат Европы. Т. 2 // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991.
473. **Шпет Г. Г.** Соч. - М.: Правда, 1989.
474. **Щербина Т.** Без названия // Искусство. 1989. № 10.
475. **Эко У.** Вечный фашизм: В его типических характеристиках // Лит. газ. 1995. 4 окт. №40.
476. ***Эко У.** Заметки на полях "Имени розы" // Иностран. лит. 1988. № 10.
477. **Эко У.** Игра трех Китаев // Искусство кино. 1992. № 10.
478. **Энциклопедия мистицизма.** — Спб.: Изд-во "Литера"/Изд-во "ВИАН", 1997.
479. **Эпштейн М.** Опыты в жанре "опытов" // Зеркало. — М.: Моск. рабочий, 1989. Вып. 1.
480. **Эпштейн М.** После будущего: О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1.
481. **Эпштейн М.** После карнавала, или Вечный Веничка // Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое

(Почти всё). — М.: Изд-во АО "Х. Г. С.", 1995.

- 482. Эпштейн М.** Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3.
- 483. *Эпштейн М.** Постмодерн в России. Литература и теория. — М.: Изд. Р. Элини-на, 2000.
- 484. Эпштейн М. Н.** "Как труп в пустыне я лежал..." (О новой московской поэзии) // День поэзии 1988. — М.: Сов. писатель, 1988.
- 485. Эпштейн М. Н.** Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вв. — М.: Сов. писатель, 1988.
- 486. Юнг К.Г.** Душа и миф: шесть архетипов. — Киев; М.: Порт-Рояль — Совершенство, 1997.
- 487. Юнг К. Г.** К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991.
- 488. Юнг К.Г.** Психология бессознательного. — М.: Канон, 1996.
- 489. Юнг К. Г.** Собр. соч.: В 19 т. - М.: Ренессанс. СП "ИВО-Сид", 1992. Т. 15.
- 490. Юнг К. Г.** Современность и будущее. — Мн.: Университетское, 1992.
- 491. Якимович А.** О лучах Просвещения и других световых явлениях (Культурная парадигма авангарда и постмодерна) // Иностран. лит. 1994. № 1.
- 492. Якимович А.** Утраченная Аркадия и разорванный Орфей: Проблемы постмодернизма // Иностран. лит. 1991. № 8.
- 493. Якимович А. К.** Магические игры на горизонтальной плоскости: Картина мира в конце XX в. // Arbor Mundi/Мировое древо. 1993. Вып. 2.
- 494. Яковлев Н. Н.** ЦРУ против СССР. - 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1981.
- 495. Ямпольский М.** [Предисловие к работе Ж. Делеза "Платон и симулякр"] // Нов. лит. обозрение. 1993. № 5.
- 496. Ямпольский М.** Темнота и различие (по поводу эссе Жюль Делеза "Платон и симулякр") // Нов. лит. обозрение. 1993. № 5.
- 497. Яркевич И.** Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи // Вестник нов. литературы. 1993. № 5.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕКСТЫ

Арабов Ю. Ангел истребления // Киносценарии. 1989. № 3. **Арабов Ю.** Бумажный бифштекс // Знамя. 1993. № 2. **Арабов Ю.** От винта! // Знамя. 1992. № 5. **Арабов Ю.** Пейзажи не для слабых: Стихи // Знамя. 1996. № 4.

587

- Арабов Ю.** Простая жизнь. — М.: Моск. рабочий, 1991.
- Арабов Ю.** Слишком много юристов: Стихи // Знамя. 1995. № 3.
- Бартов А.** Недолгое знакомство Ивана Васильевича Мерзлякова и Антонины Ивановны Тупоухиной (венки сонетов) // Соло. 1991. № 3.
- Бартов А.** Убийство в графстве Кент // Комментарии. 1996. № 9.
- Безродный М.** Конец цитаты // Нов. лит. обозрение. 1995. № 12.
- Берг М.** Между строк, или Читая мемории, а может, просто Василий Васильевич. Вечный жид. Рос и я: Три романа. — Л.: Ассоц. "Нов. лит.", 1991.
- Битов А.** Азарт, или Неизбежность ненаписанного // Звезда. 1997. № 7.
- Битов А.** Оглашенные: Роман-странствие. — СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.
- Битов А.** Пушкинский дом: Роман. — М.: Известия, 1990.
- Бродский И.** Двадцать сонетов к Марии Стюарт // Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. — Мн/. Эридан, 1992. Т. 1.
- Бродский И.** Представление // Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. - Мн.: Эридан, 1992. Т. 2.
- Буйда Ю.** Борис и Глеб // Знамя. 1997. № 1—2.
- Буйда Ю.** Ермо // Знамя. 1996. № 8.
- Буйда Ю.** "НСЦДТЧНДСИ" // Соло. 1991. № 4.
- Верников А.** Что толку нам от текстов Кастанеды // Урал. 1991. № 8.
- Воденников Д.** Сны Пелагеи Ивановны // Знамя. 1996. № 7.
- Волохов М.** Непорочное зачатие // Глагол. 1993. № 26.
- Волчек Д.** Говорящий тюльпан: Стихотворения 1986—1991. — СПб.: Омфала, МСМХСII/ 1992.
- Волшебный яд любви:** Альбом галантной лирики. Орден куртуазных маньеристов. — М.: Прометей, 1989.
- Галковский Д.** Бесконечный тупик. — М.: Самиздат, 1997.
- Голдовский Д.** Бесконечный тупик: Исходный текст // Континент. 1994. № 81 (13).
- Галковский Д.** "Ха!.. Блягер!.. Дура!.. Бим, бам!" (Н. Ленин в "Бесконечном тупике") // - Континент. 1993. № 77; 1994. № 79 (1).
- Гандлевский С.** Праздник. — СПб.: Пушкинский фонд, МСМХСVI.
- Гареев З.** Дуношкин и шведик // Золотой вѣкъ. 1994. № 5.
- Гареев З.** Мультипроза. Повести. — М.: "Объедин. Всесоюзн. молодежн. кн. центр", 1992.
- Гиршович Л.** Бременские музыканты: Отрывок из романа // Золотой вѣкъ. 1994. № 6.
- Гиршович Л.** Прайс: Главы романа // Вестник нов. литературы. 1994. № 8.
- Гладыш А.** Топография лабиринта: полевые наблюдения // Золотой вѣкъ. 1994. № 5.
- Головановская М.** Буря // Золотой вѣкъ. 1994. № 5.
- Головановская М.** От жажды над ручьем // Золотой вѣкъ. 1995. № 7.
- Голыко-Вольфсон Д.** Комический поэм // Комментарии. 1994. № 3.
- Григорьев К.** Нега // Орден куртуазных маньеристов. Отстойник вечности: Избранная проза. — М.: Изд.

дом "Букмэн", 1996.

Добродеев Д. Рассказы об испорченных сердцах. — М.: Соло, Аюрведа, 1996.

Добрынин А. Книга аль-Иттихад, или В поисках пентаграммы. Избранные письма о куртуазном маньеризме // Орден куртуазных маньеристов. Отстойник вечности: Избранная проза. — М.: Изд. дом "Букмэн", 1996.

Драгомощенко А. Фосфор // Комментарии. 1993. № 2.

Драгомощенко А. Холоднее льда, тверже камня // Комментарии. 1995. № 6.

Друк В. Коммутатор: Стихи. Поэмы. Тексты. — М.: ИМА-пресс, 1991.

Дубичев В., Верников А., Курицын В. Срамная проза. — Свердловск: Клип, 1991.

Еременко А. Добавление к сопромату. — М.: Правда, 1990.

Еременко А. Стихи. — М.: ИМА-пресс, 1991.

Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое (Почти всё). — М.: Изд-во АО "Х. Г. С", 1995.

Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора // Восемь нехороших пьес. — М.: В/О "Союзтеатр", 1990.

588

Ерофеев Вен. Диссиденты, или Фанни Каплан: Неоконченная пьеса; Саша Черный и др. эссе // Континент. 1991. № 67.

Ерофеев Вен. Дмитрий Шостакович: Начало романа // Лит. газ. 1995. 25 окт. № 43.

Ерофеев Вен. Из записных книжек, 1972 г., июль-август // Знамя. 1995. № 8.

Ерофеев Вен. "Москва — Петушки": Поэма. — М.: СП "Интербук", 1990.

Ерофеев Вен. Моя маленькая лениниана // Юность. 1993. №1.

Ерофеев Вик. Женькин тезаурус // Золотой вѣкъ. 1994. № 6.

Ерофеев Вик. Жизнь с идиотом: Рассказы. Повесть. — М.: СП "Интербук", 1991.

Ерофеев Вик. Избранное, или Карманный Апокалипсис. — М.: Третья волна (М.; Париж; Нью-Йорк), 1995.

Ерофеев Вик. Комплект // Знамя. 1994. № 6.

Ерофеев Вик. Подруги // Европа + Америка. 1991. № 2.

Ерофеев Вик. Роман (рассказ в восьми главах) // Вестник нов. литературы. 1990. № 2.

Ерофеев Вик. Russkaja красавица. — М.: СП "Вся Москва", 1992.

Ерофеев Вик. Мужчины. — М.: Изд. дом "Подкова", 1997.

Ерофеев Вик. Тело Анны, или Конец русского авангарда. — М.: Моск. рабочий, 1989.

Жолковский А. НРЗБ: Рассказы. — М.: Лит.-худож. агентство "Тоза", 1991.

Зиник З. Встреча с оригиналом. Двойной роман. — М.: Гендальф, 1988.

Зиник З. Лорд и егерь. — М.: Изд-во Сов.-британ. СП СЛОВО / SLOVO, 1991.

Зуев В. Черный ящик: Роман-клип // Знамя. 1992. № 3—4.

Иванченко А. Монограмма // Урал. 1992. № 2-4.

Иртеньев И. Вертикальный срез: Стихи. — М.: Сов. писатель, 1990.

Иртеньев И. Елка в Кремле: Стихи. — М.: Б-ка "Огонька". 1991. № 47.

Иртеньев И. Империя добра (Ряд прогулок). — Б. М.: Изд. С. Ниточкин: Раритет-537, 1994.

Иртеньев И. Попытка к тексту: Стихи. — М.: Моск. рабочий, 1989.

Иртеньев И. Ряд допущений. — М.: Независ. газ., 1998.

Исаев Н. Теория катастроф // Знамя. 1994. № 5.

Искренко Н. Или: Стихи и тексты. — М.: Сов. писатель, 1991.

Искренко Н. Референдум. — М.: Моск. рабочий, 1991.

Кавадеев А. Рассказы из "Русского лубка" // Соло. 1991. № 4.

Кальпиди В. О. Аутсайдеры: проект книги стихов и поэтич. текстов. — Пермь: Кн. изд-во, 1990.

Кенжеев Б. Гражданская лирика // Знамя. 1996. № 12.

Кенжеев Б. Иван Безуглов: Мещанский роман // Знамя. 1993. № 1—2.

Кенжеев Б. Послания // Волга. 1991. № 4.

Кенжеев Б. Портрет художника в юности // Октябрь. 1995. № 1.

Кибиров Т. Избранные послания. — СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 1998.

Кибиров Т. Интимная лирика. — СПб.: Пушк. фонд, 1998.

Кибиров Т. Когда был Ленин маленьким: Стихи 1984—1985. — СПб.: Изд-во И. Лимбаха и MITKILIBRIS, 1995

Кибиров Т. Памяти Державина. — СПб.: Искусство, 1998.

Кибиров Т. Парафразис: Книга стихов. — СПб.: Пушкинский фонд, МСМХС VII.

Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994.

Кибиров Т. Стихи о любви: Альбом-портрет. — М.: Цикады, 1993.

Кибиров Т. История села Перхурова // Знамя. 1996. № 10.

Кисина Ю. Видение жира (роман) // Место печати. 1995. № 7.

Клех И. Иностранец. Инцидент с классиком // Соло. 1991. № 2.

Клех И. Крысы // Золотой вѣкъ. 1992. № 2.

Клех И. Монологи // Соло. 1991. № 5.

Клех И. Рассказы // Родник (Рига). 1990. № 10.
Клех И. Частичный человек, или Записки сорокалетнего // Родник (Рига). 1991. Июнь-июль.

589

- Коркия В.** Свободное время: Стихи и поэмы. — М.: Сов. писатель, 1988.
Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили: Паратрагедия. — М.: Моск. рабочий, 1989.
Коркия В. Член политбюро, или Ночь Святого Лаврентия: Отрывок из порнокомедии // Горизонт. 1991. № 9.
Королев А. Гений местности // Нева. 1990. № 7.
Королев А. Голова Гоголя: Повесть // Знамя. 1992. № 7.
Королев А. Эрон // Знамя. 1994. № 7-8.
Костюков Л. Играем квартет // Постскрипtum. 1995. № 2.
Красная книга маркизы: Венок на могилу всемирной литературы. — М.: Александр Севастьянов, 1995.
Кривулин В. Два натюрморта [и др. стихи] // Радуга (Vikerkaar). 1989. № 7.
Кривулин В. Иордань // Знамя. 1995. № 12.
Кривулин В. Концерт по заявкам: Три книги стихов трех последних лет (1990—1992). — Спб., 1993. Сер. "Петербург. Соло", вып. 9.
Кривулин В. Обращение: Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1990.
Кривулин В. Последняя книга. — СПб., 1996.
Кривулин В. Стихи из Кировского района // Вестник нов. литературы. 1990. № 1.
Куртуазные маньеристы. Сочинения: Вадим Степанцов, Константин Григорьев, Дмитрий Быков, Андрей Добрынин, Виктор Пеленягрэ // Знамя. 1990. № 9.
Кураев М. "Встречайте Ленина!": Из записок Неопехедера С. И. // Нов. мир. 1995 № 9.
Курицын В. Поэтово счастье. Оксюморон // Урал. 1992. № 2.
Курицын В. Сухие грозы: зона мерцания // Знамя. 1993. № 9.
Курицын В. Традиции русской литературы: Рассказ // Лит. учеба. 1990. Кн. 6. Ноябрь — декабрь.
- Лаврин А.** Смерть Егора Ильича // Зеркала: Альманах. — М.: Моск. рабочий, 1989. Вып. 1.
Лапутин Е. Мои встречи с Огастесом Кьюницем // Нов. Юность. 1994. № 2/3.
Лапутин Е. Опыты измышлений // Нов. Юность. 1994. № 2/3.
Лапутин Е. Приручение арлекинов // Нов. мир. 1993. № 7.
Левитин М. Я снимаю "Крысолова", или Мертвый телефон // Зеркала: Альманах. — М.: Моск. рабочий, 1989. Вып. 1.
Левкин А. Линия темноты // Комментарии. 1996. № 10.
Левкин А. Тварь, больница, клоуны, ЕТ С. // Комментарии. 1995. № 6.
Левкин А. Четыре поперечных, или Открытое письмо Лене // Родник (Рига). 1990. № 9.
Линдерман В. [Стихотворения] // Даугава. 1989. № 8.
Лосев Л. Адвокат: Стихи // Знамя. 1996. № 5.
Любовный треугольник. Сб. нов. рус. прозы. — Екатеринбург: Доверие, 1993.
- Малецкий Ю.** Любью // Континент. 1996. № 2 (88).
Марсович Р. Чужой суд // Стрелец. 1991. № 3 (67).
Матвеев А. Луиза, или Отчего Марк Дэвид Чепмэн решил убить Джона Леннона, хотя, впрочем, какое нам всем до этого дело? // Несвоевременные записки. 1996. Т. 2.
Нарбикова В. Избранное, или Шепот шума. — Париж; М.; Нью-Йорк: Третья волна, 1994.
Новиков Д. Не для нежных ушей // Знамя. 1998. № 4.
Некрасов Вс. Из опубликованного (стихи) // Вестник нов. литературы. 1990. Вып. 2.
Некрасов Вс. Справка. — М., 1991.
Некрасов Вс. Стихи // Соло. 1991. № 2.
Некрасов Вс. Стихи из журнала. — М.: Прометей, 1989. Орден куртуазных маньеристов. Отстойник вечности: Избранная проза. — М.: Изд. дом "Букмэн", 1996.
- Парщиков А.** Выбор места // Комментарии. 1994. № 3.
Пелевин В. Девятый сон Веры Павловны // Завтра. 1992. № 4.
Пелевин В. GENERATION «П». — М.: Вагриус, 1999.
Пелевин В. Зомбификация: Опыт сравнительной антропологии // День и ночь. 1994. № 4,

590

- Пелевин В.** Омон Ра. — М.: Текст, 1992.
Пелевин В. Чапаев и Пустота // Знамя. 1996. № 4—5/М.: Вагриус, 1996.
Пеленягрэ В.И. Любовные трофеи: Соч. — М.: Голос, 1993.
Петрушевская Л. Мужская зона: Кабаре // Драматург. 1994. № 4.
Померанцев И. Граф Рымникский // Вестник нов. литературы. 1993. № 5.
Попов Е. Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину. — М.: Текст. 1994.
Попов Е. Лоскутное одеяло: Рассказ-энциклопедия // Континент. 1995. № 83.
Попов Е. Накануне накануне // Волга. 1993. № 4.
Попов Е. Прекрасность жизни: Главы из "Романа с газетой", который никогда не будет начат и закончен. — М.: Моск. рабочий, 1990.
Попов Е. Подлинная история "Зеленого музыканта" // Знамя. 1998. № 6.
Пригов Д. Д. Запредельные любовники. — М.: Арга-Риск, 1995.

- Пригов Д. А. Книга о счастье (в стихах и диалогах) // Знамя. 1994. № 8.
 Пригов Д. А. Место Бога // Волга. 1995. № 10.
 Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. Собрание поэтических и прозаических текстов. - М.: НЛО, 1997.
 Пригов Д. А. Написанное с 1990 по 1994. - М.: НЛО, 1998.
 Пригов Д. А. Пятьдесят капелек крови: Сборник поэтических и графических работ. — М.: Текст, 1993.
 Пригов Д. А. Революция: Радиотрагедия для двух репродукторов // Волга. 1990. № 10.
 Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. — М.: Ad Marginem, 1996.
 Пригов Д. А. Собственные перепевы на чужие рифмы. — М.: Моск. гос. музей В. Сидура, 1996.
 Пригов Д. А. Стихи. Проза // Соло. 1991. № 2.
 Пригов Д. Слезы геральдической души: Стихи. — М.: Моск. рабочий, 1990.
 Пригов Д. А. Стихотворения // Зеркала: Альманах. — М.: Моск. рабочий, 1989. Вып. 1.
 Пригов Д. Черный пес // Сюжеты. 1990. № 4.
 Пригов Дмитрий Александрович. Произведения // Театр. 1993. № 1
 Пригов Дмитрий Александрович. Явление стиха после его смерти. — М.: Текст, 1995.
 Пурин А. Евразия и другие стихотворения. — Спб.: Пушкин. фонд, МСМХСВ.
 Пьецух В. Государственное дитя. — М.: Вагриус, 1997.
 Пьецух В. Заколдованная страна // Знамя. 1992. № 2.
 Пьецух В. «Литературные мечтания» В. Г. Белинского: Комментарий. — М.: Моск. рабочий, 1989.
 Пьецух В. А. Новая московская философия // Пьецух В. А. Я и прочее: Циклы. Рассказы. Повести. Роман. — М.: Худож. лит., 1990.
 Пьецух В. Ночные бдения с Иоганном Вольфгангом Гёте // Нов. мир. 1996. № 5.
 Пьецух В. Палата № 7 // Октябрь. 1992. № 1.
 Пьецух В. Рассказы о писателях // Пьецух В. Я и прочее. — М.: Худож. лит., 1990.
 Пьецух В. Революционные этюды // Континент. 1997. № 3 (93).

Радов Е. Змеесос. — М.: Таллинн: Гилея, 1992.

Радов Е. Иаков Сталин // Комментарии. 1996. № 8.

Радов Е. Якутия. - М.: МИКАП, 1993.

Рубинштейн Л. Вопросы литературы. — М.: Аргос-Риск, 1996.

Рубинштейн Л. Дружеские обращения. — М.: Моск. гос. музей В. Сидура, 1997.

Рубинштейн Л. Маленькая ночная серенада. - СП "EWO SIP" RENAISSANCE, 1992.

Рубинштейн Л. Мама мыла раму. - СП "EWO SIP" RENAISSANCE, 1992.

Рубинштейн Л. Появление героя. - СП "EWO SIP" RENAISSANCE, 1992.

Рубинштейн Л. Регулярное письмо. — Спб., 1996.

Рубинштейн Л. Случаи из языка. — СПб.: Изд-во П. Лимбаха, 1998.

Рубинштейн Л. "Я здесь" // Знамя. 1996. № 6.

Русские цветы зла: Антология. — М.: Подкова, 1997.

591

Соколов Саша. В ожидании Нобеля, или Общая тетрадь. — Спб., 1993.

Соколов Саша. Палисандрия // Октябрь. 1991. № 9-11 / Глагол. 1992. № 6.

Соловьев А. Дурик (поэма, стишок, слово, буква). Бокобок // Волга. 1993. №10.

Соловьев С. Комната смеха // Зеркала: Альманах. — М.: Моск. рабочий. 1989. Вып. 1.

Сорокин В. Дисморфомания // Театрал. жизнь. 1990. № 18, 24.

Сорокин В. Заседание завкома // Стрелец. 1991. № 3 (67).

Сорокин В. Землянка // Совр. драматургия. 1994. № 3.

Сорокин В. Месяц в Дахау: Поэма в прозе // Сегодня. 1994. № 13.

Сорокин В. Норма. — М.: OBSCURI VIRI и изд-во "Три кита", 1994.

Сорокин В. Очередь // Искусство кино. 1992. № 3.

Сорокин В. Пельмени // Искусство кино. 1990. № 6.

Сорокин В. Роман. - М.: OBSCURI VIRI и изд-во Три кита", 1994.

Сорокин В. Русская бабушка (пьеса в трех актах) // Место печати. 1995. № 7.

Сорокин В. Сборник рассказов. — М.: РУССЛИТ, 1992.

Сорокин В. Сердца четырех // Конец века. 1994. № 5.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. — М.: Изд. Р. Элинина, 1995.

Соснора В. Александрийцы // Комментарии. 1995. № 6.

Соснора В. День зверя: Фрагменты // Комментарии. 1994. № 3. Степанцов В. Отстойник вечности // Орден куртуазных маньеристов. Отстойник вечности: Избранная проза. — М.: Изд. дом "Букмэн", 1996.

Строчков В. От автора. Большая Р. Хронический склероз // Лабиринт/ЭксЦентр 1991. № 1.

Сухотин М. Друг мой милый [и др. стихи] // Воум! 1992. № 2 (3).

Сухотин М. Роза Якова (Маргиналии к Танаху) // Нов. лит. обозрение. 1994. № 8.

Терц Абрам. В тени Гоголя. Спокойной ночи. Крошка Цорес // Терц Абрам (Синявский Андрей). Собр. соч.: В 2 т. — М.: СП "Старт", 1992. Т. 2.

Терц Абрам. Прогулки с Пушкиным // Вопр. литературы. 1990. № 7—9/М.: Изд-во И. Лимбаха, 1995.

Терц Абрам. Путешествие на Черную речку // Дружба народов. 1995. № 1.

Тихомиров В. Золото на ветру: Авантюрная история в 2-х частях. — Л.: Ассоц. "Нов. лит.", 1991.

Толстая Т. Сюжет // Синтаксис (Париж). 1991. № 31.

Тургенев А. История слепоты // Золотой вѣкъ. 1994. № 5. Успенский М. Протокол одного заседания // Завтра. 1992. № 4.

Ханселик З., Северин И. Момемуры (пер. с англ. М. Берга) // Вестник нов. литературы. 1993. № 5-1994. № 8.

Харитонов М. Возвращение ниоткуда // Знамя. 1995. № 1—2.

Харитонов М. Линии судьбы, или Сундучок Милошевича // Дружба народов. 1992. № 1.

Харитонов М. Провинциальная философия // Нов. мир. 1993. № 11.

Хрусталева О. И ни одной звезды на небосклоне // Родник (Рига). 1992. № 4.

Цветков А. Стихотворения. — Спб.: Пушкинский фонд, МСМХСХVI.

Цыганов Ю. Воры (глава из романа-пьесы) // Соло. 1993. № 10.

Чайковская В. Новое под солнцем // Нов. мир. 1995. № 7.

Шаров В. До и во время // Нов. мир. 1993. № 3-4.

Шаров В. "Мне ль не пожалеть..." // Знамя. 1995. № 12.

Шаров В. Репетиции // Нева. 1992. № 1-2.

592

Шаров В. След в след: Хроника одного рода в мыслях, комментариях и основных датах // Урал. 1991. № 6-8.

Шинкарев В. Максим и Федор // Родник (Рига). 1992. № 2-3.

Шишкин М. Всех ожидает одна ночь // Знамя. 1993. № 7—8.

Шишкин М. Слепой музыкант // Знамя. 1994. № 7—8.

Шишкин М. Урок каллиграфии // Знамя. 1993. № 1.

Щербина Т. Все мы вышли из Даля и Ушакова // Дружба народов. 1986. №11.

Щербина Т. Толем миксером сбивает и мешает" // Тверской бульвар, 25: Голоса молодых. — М.: Сов. писатель, 1990.

Щербина Т. Жизнь без. - М., 1997.

Щербина Т. Исповедь шпиона (Особняк) // Митин журнал. 1988. № 21.

Щербина Т. Нешопеновский этюд [и др. стихи] // Порыв: Новые имена [Сб. стихов]. — М.: Сов. писатель, 1989.

Щербина Т. "00". - М., 1991.

Щербина Т. Стихи // Родник (Рига). 1989. № 12.

Эсакиа Д. В поисках утраченного пространства: Опыт псевдоученой поэмы в прозе о человеке со свойствами // Знамя. 1994. № 1.

Юганов И. Телеги и гномы // Волга. 1993. №11.

Юрьев О. Гонобобль и прочие, или в поисках утраченного времени // Волга. 1992. № 5—6.

Ярбусова Ф. Околесица // Зеркала: Альманах. — М.: Моск. рабочий, 1989. Вып. 1.

Яркевич И. Два писателя // Стрелец. 1991. № 3 (67).

Яркевич И. Как я и как меня: Рассказы о жизни и смерти, любви и т. д. — М.: ИМА-пресс, 1991.

Яркевич И. Как я и как меня: Роман-трилогия. Рассказы. — М.: Проза-пресс, 1996.

Яркевич И. Рассказы // Родник (Рига). 1990. №11.

Яркевич И. Солженицын, или Голос из подполья // Эроасия. МулетаЗъ: Семейный альбом. Ed. "VIVRISME" (Paris), изд. ИМА-пресс (Москва) / Вестник нов. литературы. 1992. № 4.

Именной указатель

Августам Бл. 447, 448

Аверин Б. 512

Аверченко А 414

Авторханов А 297

Адамович Г. 103

Аддисон Дж 495

Адорно Т. 50, 302

Айги Г. 75,198

Айзенберг М. 194, 202, 204, 209, 217, 348, 366, 468

Айнсворт У. Х. 471

Айхенвальд Ю. 150

Аксенов В. 139, 231, 290, 421, 422, 428, 429

Акутагава Рюноске 170, 250

Алешковский Ю. 127,147,517

Аллен Б. 511

Аллилуева Н. 297

Аллилуева С 297

Альтюссер Л. 25
Амлинский В. 517
Андерсен Г. Х. 516
Андреев Д. 127, 132, 316, 323, 326, 378, 405
Андреев Л. 368
Аннинский Л. 511, 523
Аполлинер Г. 245
Арабов Ю. 221, 355, 356, 374, 527
Арагон Л. 179
Арбузов А. 399, 411
Аристотель 13, 15, 433, 458
Аристофан 130, 516
Арон Р. 9
Арго А. 25, 245
Архангельский А. 105
Ахмадулина Б. 227, 231, 517
Ахматова А. 76, 121, 165, 211, 251, 360, 361, 365, 474, 484, 517
Бабаевский С. 265
Бабель И. 171, 231
Бавильский Д. 511
Багрицкий Э. 361, 367
Байрон Д. Н. Г. 159, 484
Бальзак О. де 83, 134, 290, 433, 443, 490
Бальмонт К. 367
Банвилль Дж. 511
Баратынский Е. 82, 159, 516
Барт Дж. 48, 55, 82
Барт Р. 11, 12, 25, 40-47, 53, 55, 64, 82, 245, 287, 348, 443, 452, 490-492, 496, 499, 500, 509
Бартов А. 349
Батай Ж. 25, 31, 246
Баткин Л. 106, 108, 399
Батлер Дж. 55
Батюшков К. 82, 93, 470
Бахтин М. 23, 43, 120, 127, 135, 148, 444, 447
Бахчанян В. 192, 198
Башлочев А. 366
Безродный М. 350, 351
Беккет С. 290, 291
Белинкович В. 512
Белл Д. 9, 51
Белый А. 80, 150, 231
Бене К. 353, 354, 407
Бене Х. 350
Берберова Н. 129
Берг М. 77, 154, 222, 224, 282, 308-331, 348
Бергсон А. 11
Бердяев Н. 103, 131, 133, 134, 240, 307, 442, 456, 457
Берне Р. 430, 470
Бестужев-Маряинский А. 82
Бетаки В. 388
Бёлль Г. 159, 421
Бёрджес А. 231
Битов А. 112-145, 181, 220, 348, 352, 465, 511-525
Бланшо М. 245, 246
Блейк У. 508
Блок А. 89, 121, 122, 124, 127, 128, 155, 159, 161, 199, 211, 231, 232, 243, 290, 314, 335, 361, 363, 367, 368, 517
Блум Х. 47
Боборыкин П. 134
Бове П. 54
Бовуар С. де 179
Бодлер Ш. 385
Бодрийяр Ж. 6, 28, 31, 32, 53, 55, 348, 416-418
Боккаччо Дж. 421
Бондарев Ю. 361
Бондаренко В. 511
Бор Н. 521
Борхес Х. Л. 152, 220, 291, 444, 448, 449, 476, 482-484, 487, 488, 490-497, 499, 501-509, 516

Бочаров С. 105
Бозций А М. С. 448
Браславский Д. 350
Браун Т. 495
Брежнев Л. 176,227
Брейгель П. 517
Бренкман Дж. 47
Бретон А 245
Брехт Б. 400
Бродский И. 75, 87, 182-191, 223, 237, 345,
356, 365, 375-382, 421, 431, 484, 494, 514, 517
Брюсов В. 433,439
Буйда Ю. 349, 350
Буковский В. 468,479
Булатов Э. 193, 346
Булгаков М. 76, 121, 159, 231, 232, 338, 373, 392, 402,424,460,468,484,503,517
Булгаков С 442
Булгарин Ф. 82,294
Бунин И. 76,127,159,231,270,286,290,467
Бунюэль Л. 245
Бурдель А 82
Бурса А 108
Быков Д. 349, 355, 434
Бычков А. 512
Бютор М. 156
Вагинов К. 83
Вогнер Р. 99
Вайль П. 86,106,151,152,158,264,300,305
Вайнштейн О.18,20,23,24
Волонте Х. 350
Ван Дейк А. 517
Ван Эйк Х. и Я. 517
Ваншенкин К. 371
Василевский А 444, 445
Васильев П. 76
Васюшкин А. 156,158
Ваттимо Д. 55
Введенский А. 316
Вейдле Б. 103
Веласкес Д. С. де 186
Великанов А. 512, 515
Веллэр М. 160
Вельш В. 51,55,64,65,348
Вересаев В. 82, 83
Вернадский В. 522 .
Вертинский А 484
Верховцева-Друбек Н. 150, 158
Веселый А 76
Виан Б. 48,237, 238
Вивальди А. 517
Вильсон Дж. (Уилсон Дж.) 470—474, 476
Винокуров Е. 422, 423
Витгенштейн Л. 11,25
Владимов Г. 421,428,429
Вознесенский А 231,361,367,517
Войнович В. 147,421,426,428,429
Волков О.127
Володин А. 231
Волохов М. 349,350,352, 353
Волошин М. 76,314,484
Волчек Дм. 349
Вольтер 433, 484
Вордсворт У. 470
Выготский Л. 497
Высоцкий В. 147, 155, 231, 291, 314, 362, 371, 421
Вяземский П. 82, 421
Габриадзе Л. 512
Габриадзе Р. 512
Гавэр Ж-И. 506
Гаевский В. 396

Газданов Г. 76, 467
Гайдар А 231
Галковский Д 77, 349, 351, 420, 441-465, 511, 529
Галинская И. 503
Галич А (Гинзбург А А) 147,362,364,365
Галич А И. 134
Гандлевский С 357, 358, 366
Гараджа А. 301,302,416,467
Гареев З.349
Гароди Р. 77
Гваттари Ф. 6, 11, 12, 33-35, 37-40, 54, 101, 278,295, 348,407—409,432
Гегель Г. В. Ф. 25, 26, 433, 443
Гейне Г. 159, 173,484
Генис А 86, 106, 109, 110, 151, 152, 158, 266, 300,305
Генон Р. 506
Гераклит 25, 352
Геродот 401
Герцен А. 159,173,177,231,285,286
Гершензон М. 288
Гершуни В. 336
Гесиод 516
Гессе Г. 290
Гете И. В. 159,176,177,332,392,443,516
Гиллеспи Д. 261
Гинзбург А. 183
Гиршович Л. 351
Глазков Н. 85,168
Гловацкий Я. 407
Глэд Дж. 91,285
Гоген П. 182
Гоголь Н. 80, 82, 83, 94, 99, 109, 121, 127, 149, 159, 161, 176, 177, 228, 231, 232, 237, 243, 244, 262, 290, 392, 396, 402, 421, 424, 442, 443,460,484,516
Гойтисоло Х. 350
Гойя Ф.Х. де 517
Голлербах Е. 93,108,109
Голдсмит О. 433
Гомер 130, 484, 507
Горбовский Г. 127,517
Гордеев А 512
Горичева Т. 383,527
Горький М. 127, 130, 159, 161, 256, 257, 290, 367,368,484,517
Гофман Э.Т.А. 433
Грибоедов А. 159, 289, 314
Григорьев К. 349,351,355,420,434
Григорьев О. 396
Грин А 76, 231, 232,290, 329,484
Гройс Б. 64,194,350,383
Гроссман В. 75,489
Губанов Л. 75,231
Гуль Р. 90
Гумилев Н. 76,170,433
Гурвич И. 512

595

Гусман Д де 503
Гуссерль Э. 11,25
Гюго В. 484

Д'Актиль А 361
Дали С. 245
Даль В. 120, 521
Дан Т. 54, 55
Данин Д. 512, 521
Даниэль Ю. (Аржак Н.) 80
Данте А. 130, 185, 187, 393, 499, 500
Дарк О. 238, 240
Дега Э. 182
Дедюлин С. 383
Декарт Р. 335

Делёз Ж. 11, 12, 28-35, 37-40, 54, 101, 167, 193, 223, 269, 278, 280, 295, 342, 348, 407-409, 432, 523
Державин Г. 359, 516
Деррида Ж. 6, 11, 16-28, 32, 33, 40, 42, 47, 50, 51, 54, 55, 57, 66, 82, 83, 348, 416, 467, 486
Деснос Р. 245
Дефо Д. 470, 471, 516
Дёготь Е. 193
Джамбул 361
Джеймс В. 55
Джеймсон Ф. 6, 50, 51, 54, 55, 66, 84
Дженкс Ч. 10, 55
Джойс Дж. 25, 127, 231, 290, 470
Джонс Д. 391
Джонсон Б. 47, 54, 55
Диккенс Ч. 127, 433, 443
Добренко Е. 238, 239
Добролюбов Н. 421, 424
Добрынин А. 349, 351, 355, 356, 420
Добычин Л. 231, 237, 243, 392
Довлатов С. 412
Додин Л. 260
Долматовский Е. 361
Дольник В. 512
Домбровский Ю. 127, 135
Донн Дж. 484
Дос Пассос Дж. 231
Достоевский Ф. 80, 82, 121, 127-129, 151, 157-159, 173, 177, 180, 185, 231, 232, 237, 241, 244, 252, 277, 288, 290, 314, 401, 421, 424, 431, 442, 443, 445, 447, 453, 454, 456, 460, 470, 473-475, 484, 516, 517
Драгомощенко А. 222, 351, 353, 356
Драйзер Т. 433
Друк В. 221, 351, 355, 369-374
Дунаевский И. 363
Дыховичный И. 346, 361
Дюма А. 127, 128
Дюран Ж. 321
Дюрер А. 517
Дюшан М. 31
Евтушенко Е. 231, 361, 363, 365, 366, 484
Еврипид 484
Ельмслев Л. 41
Еременко А. 221, 222
Ермилов В. 127
Ерофеев Вен. 77, 145-182, 211, 220, 221, 223, 225, 235, 332-346, 348, 372, 420, 431, 513, 517
Ерофеев Вик. 111, 116, 117, 154, 215, 222, 223, 231, 236-259, 282, 304, 348-350, 352, 353, 398, 426, 427, 527, 529-531
Есенин С. 76, 127, 159, 211, 361, 517

Жабес 25
Жане П. 26
Жене Ж. 245
Женетт Ж. 493
Живолупова Н. 150, 158
Жид А. 484
Жолковский А. 185, 294, 465, 482-510
Жуковский В. 93, 134
Журавлева А. 197

Заболоцкий Н. 319, 517, 522
Зоварзаде М. 55
Замятин Е. 231
Захарова Л. 333
Звездинский М. 362
Зеленин Д. 333
Зиник З. 262, 349, 351, 353, 465-481
Зиновьев А. 266, 269, 378, 382
Золотоносов М. 446
Золотусский И. 105
Зорин А. 148, 149, 158, 204, 213
Зощенко М. 83-85, 149, 165, 216, 231, 244, 392, 396, 401, 442, 470, 484, 517

Ибн Сина 433

Иванов Вяч. 98, 121, 150, 288
Иванов Г. 121, 170,431
Иванов Д 361
Иванова Н. 511,523
Иванченко А 349
Иглтон Т. 47, 55
Измайлов А 360
Ильин И. 11,22,66
Ильф И. 127,294, 314, 335, 339,484,492,494
Иригари (Иригарай) Л. 47, 56
Ионеско Э. 396
Иртенъев И. 221,350, 355
Исаковский М. 361,364
Искандер Ф. 513
Искренко Н. 221, 222, 355
Истхоуп Э. 47

Кабакон И. 193,215,346
КавадеевА. 149, 158,349
Кавека П. 57
Каверин В. 290, 314, 361, 362
Козин В. 273
Кальпиди В. 355
Каменский В. 367
Кампер Д 54, 55
Камю А 237
Кант И. 25, 289
Кантемир А. 421
Канчели Г. 512
Карабчиевский Ю. 115-118
Карамзин Н. 231-233, 335, 431, 484
Караченцов П. 495
Карнап Р. 11
Каруж М.36
Катаев В. 83, 229, 231, 301, 361
Кафка Ф. 231,484

596

Кедров К. 222,261
Кенжеев Б. 265,279,349
Кено Р. 245
Керимов Т.22,23,26,62
Кибиров Т. 221,350,355-369,524
Киэи К.334
Кин В. 76
Кинбот Ч. 445
Кинг С. 418
Киплинг Р. 470,508,513,516
Киреевский И. 442
Кисино Ю. 349,351
Клоссовски (Клоссовский) П. 6, 11, 28, 31, 32, 348,354,523
Ковалев О.346
Коган П. 361
Кожевников П. 512,518
Кожинов В. 127,446
Колридж С 474
Комар В. 193,346
Коннор С. 54
Коркия В. 350,353-356,389,399-406,419
Корнель П. 159,335,433
Корнилов Б. 361
Каро К. 182
Королев А 349
Кортасар Х 82, 140
Косиков Г. 238,509
Костюков Л. 289,349
Кофман С. 47
Кац А. 361
Краусс Р.50

Кремп Д. 495
Кржижановский Г. 251,361
Кривулин В. 222,349,356,383-389
Кристева Ю. 11, 12, 23, 40, 42, 43, 47, 48, 54, 56,64,278,279,304,348
Кристи С. 162
Крокер А 54,55
Крылов И. 82,516
Куайн У. В. О. 11
Кувалдин Ю. 350
Кузанский Н. 134
Кузмин М. 386
Кузнецов С. 7
Кузнецов Ю. 170
Кузьмина-Караваева Е 76
Куинси Т. де 470, 473-475
Кук Д. 54, 55
Кулаков В. 199,200
Куприн А. 231
Курносов А. 260
Курицын В. 7, 40, 71, 119, 120, 152, 158, 214, 226,227,267,295,348,450,511,523
Кушнер А. 127,496,497
Кэрил К. 511
Кэрролл Л. 38,167,508
Кюнг Х. 55

Лаврин А 349,401
Лавров П. 361, 364
Лакан Ж. 11, 12, 17, 20, 33, 35, 320, 348, 407, 498
Лапицкий В. 350
Лапугин Е.349,351,352
Ларина А. 400
Ларни М.166
Ласкин Б. 361
Лебедев-Кумач В. 159, 361-363, 365
Леви-Стросс К. 8, 25
Левин А 359
Левин Ю. 146,156,158,159,171
Левитанский Ю. 370
Левитин М. 349, 351
Левкин А 349
Левшин С. 260
Лекух Д. 263
Лели Ж 245
Ленин В. 160, 161, 164, 171, 173, 319, 339, 454, 463
Лентрикия Ф. 47
Лео А. 506
Леонардо да Винчи 285,517
Лермонтов М. 127,128, 130,139, 159,173, 286, 289, 312, 314, 335, 367, 371, 442, 470, 484, 516
Лесков Н. 80, 121, 159, 231, 244
Лешенко Л. 265
Лён С. 192
Лимонов Э. 192,211,294,304,420-422
Линдерман В.221,356
Линецкий В. 107, 168, 242, 348
Лиотар Ж.-Ф. 6, 11,12, 25,52-54,56, 302,305, 348,531
Липовецкий М. 119, 154,158, 238, 348
Лобачевский Н. 15
Лодж Д. 55
Лозинский М. 187
Ломоносов М. 421
Лондон Дж. 159,484
Лопе де Вето 294
Лосев Л. 349
Лосский Н. 457
Лотман Ю. 528
Лохвицкая М. 159
Львовский М. 361
Майков А 93
Майринк Г. 332, 508
МакКейб К. 47

Маклюэн Ш. 280
Малларме С. 25, 26, 45, 452, 507
Мальмфэн К. 54
Мамлеев Ю. 253
Ман (Мэн) П. де 6, 25, 47, 54, 55
Мандельштам О. 76, 83, 121, 157, 159, 170, 185, 231, 290, 314, 316, 327, 330, 331, 362, 364, 367, 401, 484, 485, 497, 499, 500, 501, 517, 526
Мандельштам Р. 170
Мане Э. 182
Манн Т. 82, 106, 335, 457
Манн Ю. 105
Маньковаая Н. 18, 65, 181, 193, 278, 288, 498
Марамзин В. 183
Марк Аврелий 151
Марков Г. 294
Маркс К. 160, 163, 171, 173, 339
Маркузе Г. 245
Марсович Р. 349
Мартынов Л. 159
Марченко А 105

597

Маршак С 159
Маяковский В. 80, 94, 127, 139, 159, 164, 185, 186, 189, 191, 231, 232, 251, 258, 290, 291, 298, 301, 305, 361, 366, 367, 371-373, 377-380, 402, 403, 424, 426, 484, 517
Медведев А. 216
Мейерхольд Вс. 91
Мейлер Н. 48
Меламид А. 193, 346
Мережковский Д 121, 122, 231
Мериме П. 82
Мерль Р. 248
Мессерер Б. 231
Метц К. 498
Миллер Дж. Х 18, 47
Михалкове. 162
Монастырский А. 192, 193
Мопассан Г. де 237
Монтень М. 335
Моуди Р.. 484
Мохаммед 438
Моцарт В. А 99, 517
Муравьеве. 147, 148, 158
Муриков Г. 241
Мусоргский М. 176
Мухина В. 165
Мюллер Х 407, 410
Мятлев И. 360

Набоков В. 48, 77, 121, 127, 129, 220, 231, 237, 243, 248, 288, 290, 291, 294, 304, 320, 313, 316, 323, 329, 352, 421, 445, 454, 470, 484, 486, 488, 489, 495, 517
Новои А. 433
Нарбикова В. 349
Некрасов Вик 159, 173
Некрасов Вс. 159, 192, 193, 196-203, 348, 354, 366, 371
Некрасов Н. 82, 83, 148, 159, 162, 220, 290, 335, 336, 362
Немзер А 118, 511
Непомнящий В. 105
Николаева О. 512
Ницше Ф. 11-16, 24-27, 29, 30, 59-62, 77, 94-96, 98, 99, 145, 170, 256, 289, 323, 335, 352, 433, 438, 442, 457
Новиков А 165
Новиков В. 118
Новиков Д 366
Носов С. 362

Овидий 484
Огарев Н. 231
Окуджава Б. 231, 232, 290, 314, 316, 327, 361, 365, 367, 421, 430, 431
Окутюрос М. 90

Олеша Ю. 76, 233
Онис Ф. де 9
Ортега-и-Гассет Х 62, 136, 209, 458
Оруэлл Дж. 272, 516
Остин Дж. 11
Островой С. 361
Островский А 127, 159, 291, 421
Островский Н. 75, 159, 163, 205, 361, 424
Охрименко А 162
Ошанин Л. 162, 165, 361, 377
Павич М. 220
Паннвиц Р. 9
Паршиков А 222, 383, 429
Паскаль Б. 130
Пастернак Б. 76, 80, 82, 83, 96, 97, 127, 157, 159, 188, 256, 314, 316, 326, 327, 329, 361, 364, 367, 371, 372, 387, 433, 470, 484, 485, 517
Паустовский К. 83
Пейдж Д 391
Пейр Н. 503
Пекло М. 512, 517
Пелевин В. 170, 349, 350, 420, 433-440, 524
Пеленягрэ В. 349, 355, 434
Передреев А 517
Перро Ш. 159, 335
Перцини И. 54
Петрарка Ф. 335
Петров Е. 127, 294, 314, 335, 339, 484, 492, 494
Петров-Водкин К. 385
Петрушевская Л. 349, 353, 389, 406, 407, 411-419, 524
Пикассо П. 91, 186
Пиранделло Л. 470, 477, 478, 480
Писарев Д 82, 127, 173
Писарж С. 74
Плант Р. 391
Платон 25-28, 130, 438, 503
Платонов А. 148, 149, 243, 244
По Э. 290, 433, 484
Померанц Г 75, 154, 155, 158
Померанцев И. 349
Понж Ф. 25
Попов Е. 154, 222, 223, 225-236, 348, 350, 427, 431, 433
Поппер К. Р. 176
Потемкин П. 360
Потье Э. 361
Пригов Д 193, 195, 196, 210-218, 221, 276, 346, 348, 353, 354, 356, 366, 390-399, 419, 524, 527, 528, 531
Проффер К. 183, 283
Проффер Э. 283
Пруст М. 129, 237, 290, 301, 433, 484
Прутков Козьма 108, 148, 294, 478
Пселл М. 82
Пурин А. 349
Пуссен Н. 182
Пушкин А 82, 85-104, 106-109, 118, 121-124, 127, 128, 139, 159, 162, 169, 176, 185, 189, 191, 231, 232, 285, 286, 289, 296, 312, 314, 315, 332, 335, 359, 362, 371, 392, 400, 402, 404, 412, 421, 433, 437, 442, 458, 460, 470-474, 476, 484, 488, 490, 513, 516
Пфандль Х. 146
Пьецух В. 349, 351
Пэйн П. 54, 55

Рабле Ф. 130, 148, 159, 421, 432
Радищев А. 103, 148, 289
Радов Е. 349-351, 420
Райхман Д 51
Ранк О. 320
Расин Ж. 335, 433
Распе Р. 335
Распутин В. 231

Рассказова Т. 266
Рейн Е. 183
Ремарк Э.М. 127
Ремизов А. 231, 433
Ржевский А 198
Рибаль Х. 350
Римский-Корсаков Н. 176,177
Роб-Грийе А 523
Роббинс Э. 55
Роднянская И. 105
Рождественский Р. 341, 517
Роз М. 55, 56
Розанов В. 77, 80, 82, 97, 109, 121, 122, 159, 170, 367, 368, 421, 442, 445, 447, 454, 455, 457,461
Розанова М. 82,109, 468
Ролл С 427
Роллан Р. 335
Романов П. 231
Ромм М. 400
Рорти Р. 55
Рота Ф. 484
Рубинштейн Л. 195, 196, 203-209, 215, 262, 348,355,366
Рубцов Н. 155,170,379
Рудкевич Л. 383
Руднев В. 348, 447
Руссо Ж. Ж. 130,290,447,448
Рьян М. 47
Рыклин М. 280

Саади 159
Сад Д А. Ф. де 237,243-246,248,421
Саломатов А 349
Салтыков-Щедрин М. 83, 148, 161, 177, 442, 517
Сапгир Г. 192,517
Сартр Ж.-П. 170,179
Састре А. 350
Сатуновский Я. 192,198
Сахаров А. 74
Светлов М. 361, 362, 366
Свифт Д. 426,484,516
Северин И. (Берг КА) 254, 309
Северянин И. 76
Сегал Д. 119
Сезанн П. 182,517
Селин Л.-Ф. 237,243,245
Семенов Г. 113
Сент-Экзюпери А. де 159
Сепир Э. 11
Сервантес С. М. де 421, 443
Серль Дж. Р. 18
Серр М. 55,278
Сёра Ж. 182
Сиксу Э. 47,57
Симонов К. 361,400
Синявский А. *Пс.* Терц Абрам
Скидан А 350
Слободской М. 361
Слоним М. 80
Слонимский М. 113
Слуцкий Б. 361
Смирнов А 391
Смирнов И. 280,295,409
Соколов Саша 154, 211, 222-224, 231, 282-309, 326, 428, 429, 483, 484, 489, 490, 494, 496,524
Сокуров А 346,374
Солженицын А 102-104, 107, 258, 284, 293, 294,365,414,421,430,431,468,484
Соллерс Ф. 25
Соловьев В. 97,122,123,257,258, 442,454
Сологуб Ф. 127,237
Солоухин В. 159

Соммервил Д 9
Сопровский А 366
Сорокин В. 193, 215, 222, 223, 259-282, 304, 345, 352, 353, 378, 389, 406-410, 412, 419, 421
Соснора В. 75, 349,351
Спейнос У. 47
Спербер Д. 242
Спивак Г. 47
Спиноза Б. 487
Сталин И. 171,176,256,297, 311
Станиславский К. 447
СтахурЭ. 109
Стейнбек Дж. Э. 433
Степанцов В. 349, 351, 355,420,434,435,437
Стерн Л. 130,231,301
Стивенсон Р. Л. 392
Стин И. 126,135
СтоппардТ. 390,391,399,407
Стронгин В. 414
Струве П. 103
Стругацкие А и Б. 484
Сумароков А 433
Сурков А 162,361, 362
Сухово-Кобылин А 231
Сухотин М. 221, 356,359,366
Сэйд(Саид) Э.55

Табидзе Г.517
Таиров А 231
Танич М. 361
Тассо Т.470
Твардовский А 231,232,361,402,421
Твен М. 127,289
Тертерян И. 476
Терц Абрам (Синявский А) 77, 79-111, 114, 168, 181, 220, 223, 284, 295, 303, 355, 364, 370,431,433,436, 437,451, 510
Тихомиров В. 221
Тойнби А. 10
Толстая Т. 349
Толстой А. К. 82,148
Толстой А. Н. 361,371,517
Толстой Л. 94, 127, 159,231, 237, 290,314, 315, 421,424,442,443,447, 470,484,516,517
Томас Д.М. 511
Томпсон Дж. 470,471
Торрес Ф. 55, 307
Триоле Э. 179
Трифонов Ю. 231
Трубецкой Н. 435
Тупицын В. 495
Турбин В. 295,296
Тургенев А 349
Тургенев И. 82,121,127,159,177,270,290,443

599

Турнье М. 256,523
Тухманов Д. 341
Тынянов Ю. 82,127,298
Тютчев Ф. 121, 128,157,159,277,433

Уайльд О. 77,109,433,470
Уолис М.68
Уорф Б.11
Уэйтс Т.265
Уэллс Г. 335,339,363

Фадеев А 127
Фейерабвнд П. К. 24, 25
Фельман Ш. 47
Федоров Н. 258,522
Федотов Г. 103

Фет А. 93,121
Фидлер Л. 48
Филиппов А. 221
Фихте И. Г. 433
Флобер Г. 231,237,290
Флоренская О. 512
Флоренский А. 221, 357, 512
Флоренский П. 442
Фоккема Д. 54, 55, 66
Форман М. 99
Франк С. 103
Фреге Г. 11
Фрейд З. 25, 95, 99, 254, 277, 320, 427, 433, 442,498
Фромм Э. 247,250,254,255, 258,277
Фукияма Ф. 527
Фуко М. 11,12,25,38,40,45,54,82,348
Фучик Ю. 251

Хабермас Ю. 55
Хазанов Б. 530
Хайдеггер М. 11,19,25,183,279
Хайсен А. 55
Хаксли О. 231
Халипов В. 6, 390
Хантингтон С. 527
Харитонов Е. 75, 231
Харитонов М. 77, 349, 351, 524
Хармс Д. 192,216,392
Хартмон Дж. 47
Хассон И. 50,54,55,57,58,65,218
Хау И. 48
Хафиз 433
Хейзинга И. 26, 94
Хейфиц М. 183
Хемингуэй Э. 231
Херасков М. 335
Хит С. 47
Хласко М. 108
Хлебников В. 127, 280, 367, 522
Ходасевич В. 121, 127, 159
Холин И. 192
Хоркхаймер М. 50
Хрущев Н. 176,297

Цветаева М. 76, 80,82,121, 185, 188,231,290, 294, 361, 362, 368, 373, 387, 424, 449, 471, 472,480,497,517
Цветков А. 470
Целам П. 25
Циглер Т. 318
Цыганов Ю. 349

Чаадаев П. 457
Чайковская В. 350
Чалмаев В. 117,119
Чаплин Ч. 400
Черный Саша 360
Чернышевский Н. 127,140,159,290,454
Честертон Г. К. 508
Чехов А. 127,128,159, 231,232, 237, 242,251, 270, 276, 277, 290, 314, 367, 386, 433, 442, 470,484,517
Чиладзе О. 513,517
Чуевский В. 362
Чуковский К. 290,517
Чупринин С. 146, 158,225,226
Чухонцев О. 118, 360

Шагин Д. 221
Шамиссо А. 426
Шаров В. 349-352,420,527
Шафаревич И. 331
Шварц Е. 415,426

Шевчук Ю. 391,517
Шекспир У. 96, 159, 162, 169, 290, 335, 390, 391, 400, 402, 407, 412-415, 421, 424, 443, 470,474,484,491,508,516
Шеллинг В. Ф. И. 60, 433, 438
Шеридан Р. 433
Шестов Я 237,442
Шефнер В. 170
Шиллер Ф. 176,185,433, 443
Шинкорев В. 221
Ширбик В. 352
Шишкин И. 517
Шишкин М. 349,351,352,420
Шкловский В. 517
Шлегель Ф. 60
Шмелев И. 290
Шмеман О. 103
Шмидт С. 134
Шнитке А. 237, 346
Шовен де 182
Шолохов М. 127, 159
Шопенгауэр А. 91, 100,437
Шпенглер О. 256,324,325,442,455,456
Шпет Г. 65, 108
Шрейберг В. 162
Шукшин В. 439

Щербина Т. 154,222,383

Эйнштейн А 348
Эко У. 40, 54, 55, 58, 60, 61, 144, 220, 348, 352, 449,508,509
Элиот Т. С 118,396
Эль Греко 517
Эль Регистан 162
Элюар П. 245
Эмерсон Р. У. 492

600

Энгельс Ф. 171,339
Эпштейн М. 155,158,222,526,531
Эрэнбург И. 76,159,179,231,414,484
Эсакиа Д. 350
Ювенал Д.Ю.307
Юнг К. Г. 33,34, 68, 98, 243, 246, 259, 266, 317, 318, 328, 394, 428, 442, 454, 456, 463, 464, 487-489,491,498
Юхананов Б. 346

Яркевич И. 349,351,420-432
Ярошенко К 207

Указатель терминов

Абсурд, абсурдизм 76, 81, 88, 150, 163, 164, 166, 175-178, 193, 194, 196, 198, 211, 215, 217, 222, 239- 241, 249-251, 259-262, 265, 266, 268, 271-277, 279, 291, 293, 298, 305, 310, 331, 334-339, 342, 343, 370, 371, 373-375, 380, 385, 392, 394-396, 400, 402, 407,409,411-414,416,428, 430,488, 509
Авангард, авангардизм 59, 71, 193, 202, 210, 217,218,292,380,531
Автолитературоведение 116,120
Автор-персонаж 79, 85, 87, 90, 92, 94, 96, 97, 102, 109, НО, 128, 154, 168, 170-172, 177-179, 182, 187, 188, 190, 204, 214, 216, 225, 228-231, 233, 235, 244, 351, 372, 373, 395, 421-426, 428-432, 436, 438, 453, 457, 519
Автор-цитата **110**
Авторская маска **78, 79**, 85, 94, 110, 127, 168, 180, 182, 217, 223, 225, 228, 234, 236, 260, 351,369,433,453,454,465,486
Авторство как имидж 217
Акция **195**,198,208,218,355, 440
Андерграунд 75, 111, 145, 146, 160, 183, 193, 204, 210, 214, 220-222, 225, 228, 231, 235, 260,263,353, 357,372, 383,433,442,528
Антикаллизм **68**, 282
Антиэдицизация 34, 35, 407, 410, 421, 422, 425, 432
Артистизм 94, 95, **96**, 97, 104, 106, 195, 217, 218,265
Архетип **34**, 260, 317-319, 321, 323, 394, 454, 456,462-464,504,505,508, 527
Архиписьмо **22,23**
Бессознательное **33-35**, 37-39, 243, 245, 246, 252, 254, 259, 261, 266, 276, 278, 279, 281, 282, 304, 320, 328,

408, 419, 428, 456, 457, 462-464, 472, 498, 527
Бриколаж **67**, 161, 166, 392, 393, 411-413
Бытие как становление **11**, 16, 19, 24, 26, 29, 30, 32, 39, 68, 70, 167, 181, 501
Вариативность 105, 115, 120, **140**, 141, 143, 213, 224, 242, 268, 316, 323, 485, 486, 490, 491, 514, 531
"Гено-текст" Ю. Кристевой **43**, 44, 45
Гибридизация, гибридность 49, **58**, 69, 85, 287, 295, 316, 350, 351, **390**, 391, 403, 412, 435, 504, 506
Гибридно-цитатный сверхязык симулякров **65**, 67, 70, 71, 146, 166, 182, 183, 187, 191, 276, 334, 345, 351, 360, 388, 393, 413
Гибридно-цитатный персонаж 244, 315, **390**, 392, 399, 402, 409, 413
Гиперреальность 31, **67**, 243, 259
"Гниение стиля", "истерика стиля" 262, **263**
Грамматология **17**, **20**
"Двойное письмо" **25**, **26**, 65, 83, 309, 482
Дву-/многоуровневая организация текста **49**, **67**, 69, 125, 181, 239, 313
Дежа ву (нежа вю, дежавю) **126**, **127**, 283, 286, 287, 331, 483, 514
Деидеолстегация 74, 77, 78, 97, 103, 166, 368, 436, 454
Деканонизация 58, 59, 62, 78, 83, 89, 105, 162, 163, 165, 167, 174, 176, 177, 188, 191, 218, 223, 295, 380, 399, 430, 451, 486
Деконструктивизм 19, 33, 40, **47**, 50, 515, 516, 529
Деконструкция 16, **17**, 18-21, 24-26, 28, 32, 38, 40, 46, 47, 56, 57, 63, 64, 66, 67, 70, 71, 77, 78, 83, 146, 166, 181, 182, 185, 192-194, 197, 212, 218, 221, 223, 234, 242-244, 260-262, 274, 287, 295, 301, 314, 315, 335, 336, 339, 341, 342, 345, 350, 353, 357, 360, 363, 364, 370, 371, 372, 376, 377, 384, 390, 392, 394, 399, 403, 407, 410, 412-
^16, 431, 436, 446, 454, 486, 508, 527
Демифологизация 177, 274, 360, 364, 376, 399, 456
Денотация **41**, 42, 43, 78, 216
Децентрация **19**, 30, 33, 65, 243
Дивергентная субкультура 323
Дискурс **12**, 18, 24, 25, 28, 32, 42, 46, 50, 52, 59, 63, 69, 86, 122, 127, 158, 161, 185, 187, 194, 199, 203, 204, 211, 216, 217, 222, 230, 244, 270, 310, 312, 313, 390, 391, 399, 402-404, 424-426, 465, 495, 497, 498, 510
"Довесный" тип культуры **39**
Желание **34-35**, 36-39, 42, 57, 63, 223, 246, 258, 303-305, 409, 418, 428, 526
"Женская" культура 56, 416
Жизнь как культурная роль **218**

Западная и восточная модификации постмодернизма 70, **71**

602

Знак **20**, 21, 22, 29-31, 37, 40-43, 46, 51, 58, 62, 65, 68, 76, 99, 135, 182, 193, 194, 198-200, 204, 227, 235, 252, 257, 265, 266, 275, 278, 281, 299, 302, 317, 320, 335, 353, 364, 366, 367, 374, 377, 379, 394, 417, 418, 430, 495-499, 502, 503, 505-507, 531, 532
Игра **26, 27**, 41, 42, 44-46, 49, 51, 57, 60, 67-69, 77-79, 83, 87, 88, 90, 94-96, 100, 105, 108, 118, 119, 122, 129, 134, 138, 140, 141, 147, 148, 152, 154, 157, 161, 163, 164, 166, 168, 169, 171, 172, 174-176, 180, 181, 186-188, 191, 192, 194, 195, 197-199, 208, 211, 213, 214, 216, 224, 228, 229, 231, 233-235, 238-240, 248, 250, 258, 265, 267, 286, 291, 293, 296, 305, 308, 310, **311**, **312**, 314, 316, 331, 342, 343, 353-355, 358, 370, 396-400, 402, 404, 406, 408-411, 413, 416-419, 430, 431, 433, 435, 436, 440, 445, 452-454, 472, 476-478, 482, 484, 486, 488, 490, 491, 493, 509, 512, 514, 529, 531
Идея эмансипации литературы **79**, 102, 105
Имидж-персонаж **89**, 399, 402, 403, 414, 415
Интерактивное искусство 530
Интертекст **42**, 43, 57, 71, 391, 474, 499
Интертекстуальность **23**, 58, 60, 77, 118, 128, 156, 242, 243, 470, 482, 484, 495, 496
Ирония, иронизирование 28, 57-60, 69, 78, 79, 85-87, 100, 108, 115, 127, 128, IX, 147, 158, 16V-163, 165, 167, 169, 172, 174, 179, 182, 184, 185, 187, 190, 192, 200, 202, 207, 209, 212, 214, 224, 225, 229-232, 234, 236, 238, 243, 250, 256, 271, 290, 291, 301, 303, 305, 307, 308, 310, 312, 313, 331, 335, 337, 339, 355, 356, 360, 362-365, 367, 369, 371-373, 375, 379, 380, 392, 395, 398, 399, 422, 425-428, 430, 434, 435, 464, 474, 476, 486, 487, 493, 509, 512, 520, 531
Искусство как желающая художественная машина **39**, 58, 410
Истина/не-истина симулякра **27**, 28, 32
Карнавализация **58**, 105, 141, 148, 155, 169, 174, 221, 231, 233, 298, 311, 312, 332-334, 337, 342-344, 400, 402, 440, 452, 453
Картография **40**, 67
Кич 31, 63, **193**, 212, 218, 261, 267, 271, 275, 357
Классика 78, 113, 114, 116, 118, 119, 127-129, 132, 140, 154, 157-159, 162, 169, 174, 183, 186, 187, 190, 199, 228, 233, 250, 259, 271, 288-290, 315, 336, 343, 345, 346, 353, 367, 371, 387, 390, 391, 399, 403, 404, 412, 413, 421, 422, 424, 461, 476, 480
Код **69**, **443**, **496**
Коллективное бессознательное 8, **34**, 39, 41, 68, 223, 224, 237, 245, 248, 259, 260, 262, 266, 272, 281, 282, 285, 304, 319, 326, 327, 352, 391, 394, 396, 437, 450, 454, 456-458, 462-464, 526, 529
Комплекс кастрации 267, 295, **407**, **408**, 409, 417, 421, 422, 427

Компьютерная виртуальная реальность **530**
Конвергентная субкультура **323**
"Конец времени" **284, 301, 303**, 310
"Конец идеологии" **9**, 55
"Конец искусства" **31**
"Конец истории" **9,284,301-303,310,527**
"Конец литературы" **529, 530**
Коннотация **41, 42, 68, 78, 104, 146, 186, 216, 345**
Концептуализм **110, 192-196, 197, 198, 204, 208-218, 220-222, 224, 234, 263, 266, 275, 312, 354-356, 359, 360, 369, 382, 383, 396, 434**
Концептуалистское произведение **208, 210, 213, 221,434**
Концепты **197, 198, 375, 376, 378, 415**
Культура **72, 76-78, 82, 91, 108-112, 114, 115, 117, 121, 130-136, 144, 146-149, 151, 152, 154, 156, 162, 176, 180, 192, 195, 203, 209, 211, 214-218, 222, 228, 230-232, 235, 240, 243, 260, 276, 278, 281, 285-287, 302, 307-312, 317, 318, 322, 324, 333, 338, 345, 346, 349, 350, 352, 356, 371, 373, 374, 381, 383, 384, 387, 388, 390, 394, 413, 415, 419, 421, 425, 435, 439, 442, 443, 451, 452, 454-456,458, 462, 465-471, 473-475, 480, 481, 484, 485, 495, 496, 500, 501, 503, 505, 507, 508,516,524,526-530,532**
Культура - хаос **39, 123, 151, 276, 277, 282, 370-372, 374,383, 388, 446**
Культурный "взрыв" **112, 528**
Культурный знак **23, 49, 63, 69, 114, 115, 127, 161, 165, 166, 173, 174, 176, 187, 210, 256, 267, 268, 287, 305, 312, 317, 325, 338, 340, 390, 391, 396, 404, 412, 413, 426, 452, 484, 497,505,508**
Культурный интертекст **25,32, 243,500**
Культурный код **23, 46, 49, 59, 69, 114, 128, 158, 240, 267,287,305,317,394,413,485,496**
Культурология **12, 350, 398, 412, 439, 475, 484, 486,491, 495,501,508,509,524,529**
Куртуазная философия **308, 309, 311, 313, 350, 351, 356, 384,441,443,454,455,461**
Куртуазный маньеризм **355, 356,420, 433-439**
Лже-соцреализм **71, 193, 212, 261, 266, 271, 273, 345**
Либи́до см. Желание Либи́до социально-исторического процесса **38, 224, 259, 261, 266, 277, 278, 288,454**
Лирико-постфилософский постмодернизм **351, 420, 465**
Лирическое ответвление постсентименталистского постмодернизма, лирический постмодернизм **181, 182, 223**
Литература как объект семиотики, один из языков культуры **41, 284**
Литературная маска **84, 105, 108, 109, 177, 210, 218, 419**
Логоцентризм, лого-фоноцентризм **16, 18, 19, 22**

МАНИ **220**

Маргинальность **38, 68, 79, 157, 181, 204, 220, 242, 411**
Массовая культура **31, 48, 62, 63, 71, 76, 78, 79, 127,161,164,189,193, 211,222, 287, 289**
Машина безбрачия, холостая машина **36**
Машина желаний **36, 37,38,67,295,407,409**

603

Медиация, медиатор **8, 469, 523**
Меланхолический постмодернизм **223, 224, 282, 307, 331, 352,420**
"Мерцающая эстетика" **67, 69, 173, 238, 301, 531**
Метаметафоризм/метареализм **222, 356, 383**
Метанарратив **52, 53, 62, 165, 166, 406, 527, 529**
Метатекст **78**
Метафизика **10,12, 13, 16,17,22, 25,52**
Метафорическая эссеистика **16, 17, 80, 82, 92, 433,482, 515**
Миноритарный театр **260, 353, 354, 406, 407, 411**
Мир (сознание) как текст **23, 28, 32, 46, 66, 71, 104, 117, 181, 193, 204, 218, 223, 286, 287, 313,351,421,424,442,481,501,508,529**
"Митьки" **221, 222, 234, 235, 355, 357, 512**
Множественность истины **15, 32, 69, 70, 78, 84, 103, ПО, 143, 174, 351, 413, 438, 440, 449, 529**
Модерн **8, 52, 55, 224, 250, 526**
Модернизм **9, 10, 48, 54, 58, 59, 61, 62, 70, 75, 76, 80, 100, 109, 112, 129, 150, 183, 186, 189, 222, 283, 284, 287, 313, 317, 327, 330, 345, 348, 349, 383, 416, 429, 465, 467, 512,526**
"Мужская" культура **56, 416**
Мужское - женское **56, 417, 418, 436**

Нарратив, наррация **52, 127,242, 244,390,391**
Нарративный постмодернизм **181, 351**
Нехудожественный роман **58, 442**
Нонселекция **66, 78, 84**

Оригинал **29, 64, 186, 193**

Официальная советская культура как объект деконструкции **160, 165, 171, 172, 193, 194, 196, 211, 212, 217, 218, 229, 234, 254, 260-262, 265-275, 298, 336, 338, 340, 342, 344, 345, 357, 360, 361, 364, 369, 376, 377, 414,**

Палимпсест 69, 149, **493**, 503
 Панэкологизм 55, 523
 Паракритика **25**, 47,54,58
 Паралитература 47, **58**, 83,233,444
 "Параноик", "паранойя" **37**, 38,418
 Паратрагедия 399, 400, 406
 Пародия, пародирование 46, 69, 78, 85-87, 89, 90, 95, 96,100, 127, 129, 144, 145, 150, 151, 157,158,160-165, 167, 169, 172-175, 178, 179, 182, 184-190, 193, 194, 200, 211-215, 217, 225, 226, 228-230, 234, 236, 238, 240, 242, 249-252, 256, 258, 265, 273, 283, 284, 286-289, 291,293, 294, 296, 298-300, 305, 310-313, 316, 332, 333, 335-343, 352, 355, 357, 359-365, 367, 368, 370-373, 375-378, 380, 395, 398, 399, 401-405, 409, 412-414, 422, 424-427, 429, 430, 433-436, 439, 440, 451-453, 459, 464, 476, 478, 479, 484, 487, 489-492, 495, 502, 509, 517, 531
 Пастиш **66**, 67, 69, 78, 84, 86, 127, 146, 166, 168,238,242,244,259,293
 Переоценка ценностей **16**, 77, 218, 277, 360, 451,465,528
 Персонажная маска **244**, 260, 293
 Перфоманс 57,58,194,**195**,208,213,218
 Письмо **17**, 20, 22, 27, 43, 45, 64, 69, 77, 204, 223, 228, 229, 238, 245, 260, 267, 278, 279, 515, 529
 Письмо по Р. Барту **42**,46,47, 57
 Письмо-чтение Ю. Кристевой 43, 68, 82
 Плюрализм 24, 32, 47, **49**, 51, 53, 55,66, 68, 78, 87, 102, 103, 111, 131, 214, 222, 308, 313, 349, 368,435, 526,529
 Плюрализм культурных языков, моделей, стилей 49,65,67, 125, 286, 313
 Подделка по Ж. Делёзу **30**, 32, 193, 200, 212, 218,269,425
 Постгуманизм 9, 32, **33**, 237, **243**, **244**
 Постмодерн **8**, 9, 10, 31, 48, 50-53, 55, 59, 62, 63, 70, 75, 182, 284, 286, 287, 301, 302, 305, 352,515, 526,531
 "Постмодерная" литература **48**
 Постмодернизм **9**, **10**
 Постмодернистская "лирическая проза" 236, 244, 465
 "Постмодернистская чувствительность" **16**, 47, 77, 111
 Пост-постмодернизм, прото-постмодернизм **531**
 Постсентименталистский постмодернизм **182**
 Постструктурализм **10**, **11**, 12, 16, 20, 21, 26-28, 32, 33, 40, 46-48, 50, 53-56, 66, 71, 78, 82, 243, 259, 348, 349, 407, 432, 435, 436, 440, 442,443, 482, 490-493,496, 508-510, 523, 529
 Постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс 11, 31, 53
 Постструктуралистско-постмодернистская культурфилософская символика **69**
 Постструктуралистско-постмодернистская модель книги **26**
 Постфилософия 17, 27, 28,**32**, **33**
 Постфрейдизм 12, 47, 78, 243, 245, 259, 282, 309,328, 432, 454
 Поэтика литературного постмодернизма **69**, **78**, 105
 "Поэтическое мышление" 47, 77, **82**, 111, 433, 438
 Прием ложного цитирования 290, 291, 314
 Прием "перечня", "реестра", "каталога" 204, 207, 230,339, 340, 357,360,364,375
 Прием "порчи" классического текста 404, 409
 Примитивизм 76, 89, 192, 197, 198, 200, 212, 217, 222,230, 271, 288, 290,313, 355, 377
 Принцип множественности интерпретаций **15**, 60, 78,104, 111, 115, 146, 147,158,174, 202
 Принцип "удовольствия" 45, **56**, 68, 288, 355, 416,493,529
 Производство желания 35, 37—39, 84, 101
 "Проза" 223, **483**, 484, 486, 487, 490, 492-496, 508, 510
 Произведение — Текст **43**, **44**, **45**, **492**
 Прото-постмодернизм см. Пост-постмодернизм Псевдоавторско-персонажная маска **210—212**
 Психоанализ культуры и истории 312, 313, 317, 330, 331, 455, 461

604

Различение (Difference) 18,20,**21**,28,44,54
 Разрушение границ в постмодернизме 12, 24, 46, 48, 49, 65, 66, 77, 78, 81, 83, 84, 86, 114, 116, 120, 181, 195, 204, 208, 212, 214, 217, 218, 220, 282, 286, 351, 389, 433, 443, 444, 469,481,482,486,512
 Реализм 61, 75, 76, 83, 100, 101, 112, 115, 116, 127, 129, 161, 189, 225, 337, 345, 348, 349, 402,411,429,452, 465,483,517,524
 Релятивизм **11**, 55, 77,240, 529
 Рецептивная эстетика **476**
 Ризома, культура "корневища" **39**, **40**, 57, 60, 67,69,288,308,451,486
 "Рождение читателя" **46**
 Российско-православный вариант постмодернизма 527
 Рэдмейд **194**

Самоиронизирование 84, 85, 184, 191, 228, 431, 436, 453, 486, 509
 Самокомментирование культуры **70**, 451, 486
 Самопародирование 84, 85, 191, 228, 431, 453, 509
 Семиотика **11**, 12, 41, 43, 58, 59, 65, 66, 71, 117, 166,187,281,482,484,508

Семиотика культуры **11**, 63, 67
Симулякр (симулакр) **27**, 28, **29**, 30-32, 62, 66, 119, 173, 182, 188, 193, 218, 237, 244, 248, 259, 267, 270, 287, 295, 301, 316, 345, 374, 377,402,404,409,452,508
Ситуация постмодерна **52**, **53**, 59
Скептицизм **11**, 14
След 17, **21**, 23, 28, 41, 57, 82, 104, 110, 115, 146, 496
"Смерть автора" **45**,67,154,182,194,218,260, 262,317,394 Соблазн 416, **417,418**
Соц-арт 193, **212**, 213, 217, 222, 239, 260, 261, 264, 356, 357, 360
Социалистический реализм 71, 75, 78, 101, 108, 109, 130, 157, 161, 193, 209, 212, 218, 232, 244, 256, 260, 262, 263, 265, 266, 268, 275, 345, 349, 357, 360, 361, 364, 379, 398, 429, 517
Стихи на корточках **203**, **204**, 205—208

"Театр без спектакля" см. Миноритарный театр Театрализация 68, 95, 96, 105, 187, 195, 218, 231, 298, 311, 375, 406, 413, 452, 469, 475-477,480
Текст Ж. Деррида **23,24**, 27
Текст ("либретто") концептуалистов **195**
Текст Р. Барта 40,**42-46**,50,**493**
Теория постмодернизма 11, 47—56
Тоталитаризм языка 79, 181, 209, 426
Травестия, травестиrowание 69, 79, 84, 91, 99, 139, 149-151, 168, 169, 176, 182, 225, 228, 233, 244, 256, 305, 351, 369, 392, 394, 398, 404, 409, 415, 421, 431, 433, 436, 439, 440, 486, 489, 490

"Уклончивость" литературы **500**
Ускользание 38, **40**
Фаллоцентризм **19**, 32, **56**, 353, 407, 416, 417, **418**, 435,436,529
Феминистская критика 47, 294
Феминистский постмодернизм **56**, **353**, 407
Философия "эха" в культуре 484, 494, 496, 507, 509
"Фено-текст" Ю. Кристевой **43**, 44
Философия недеяния (неборьбы), философия ненасилия 110,**180**, **181**, 221,334
Фрагментарность **57**, 204,205,215, **446**

Хай тек 515, **516**
Холостяк-онанист **432**
Художественные способы философствования см. "Поэтическое мышление"

Центон 139, 156, **159**, 222, 314, 359, 367, 484
Цитата, цитатность, цитирование 19, **42**, 44, 48, 60, 63, 64, 69, 70, 82, 96, **98**, 110, 118-123, 127-130, 152, 156-161, 163-166, 170, 173, 175, 185, 187, 188, 190, 201, 205, 207, 221, 222, 228, 230, 232, 233, 238, 250, 253, 256, 257, 266, 274, 288-291, 295, 300, 301, 313, 314, 316, 317, 332, 334-336, 352, 357-365, 367,368, 370, 371, 376, 378, 387, 392, 400, 402-405, 408, 412, 424, 425, 429, 430, 433,442-444, 449-451, 457, 469, 470, 473, 482, 484, 487, 488, 490-497, 499, 502, 507,508,512-514,516
Цитация **42**, 59, 63, 64, 67, 71, 82, 84, 114, 127, 151, 157-160, 165, 167, 173, 174, 187, 194, 222, 259-261, 287, 301, 309, 312, 314, 315, 323, 335, 357, 364, 365, 370, 375, 384-387, 392, 394, 405,412, 413, 425, 439,442, 469-471, 475,478,485,495,496,508, 513,522
Чистое искусство по Абраму Терцу **93**, 101, 109,110,284, 355,436,451
Чтение 20, 191, 354, 491, 493, 500
Чтение по Р. Барту **42**
Чтение-письмо **42**, 45, 46, 68, 371, 374, 491-493,512

Шизоанализ **38**, 40, 66, 67, 127, **224**, 237, 259-261, 266, 267, 271, 278, 282, 294, 295, 304,406,412, 419
Шизоаналитический постмодернизм **39**, **223**, **224**, 236, 259,266, 282, 351, 410
"Шизофреник" **37**, 101, 223, 370, 409
"Шизофрения" 37, 38, 57

Эдип 35,**407,421,422**, 426,431
Эклектизм 55, 67, 68, 287, 288, 291, 293
Экологический постмодернизм **352**, **511**, 512—524
Эпистема 48 Эстетика постмодернизма 40, 66—68, 358

Юродствование как прием 71, 85, 108, 154, 158, 168, 172, 177, 182, 191, 221, 223, 235, 372, 373,421,431,439,450,453,459

Язык 11, 12, 19-21, 35, 38, 41, 45, 46, 53, 60, 71, 75, 76, 81, 85, 88, 90, 94, 100 102, 106, 109, 114, 134, 160, 167, 172, 183, 189, 194, 200, 203-206, 208, 211, 212, 214, 217, 223, 229, 244, 246, 271, 275, 277, 278, 282, 295,

605

296 304, 330, 334, 337, 349, 352, 353, 375, 376 378, 379, 407, 409, 411, 412, 422, 425, 426,429,448,467,483,500

Язык литературы 41, 49, 64, 86-88, 112, 145-147 149, 157, 161, 166, 167, 181, 182, 185, 223, 229, 240, 245, 261, 263, 267, 270, 272, 275 279, 288, 295, 308, 310, 312, 330, 345, 351,421,422,436,438,443,447
Язык-персонаж (языки-персонажи) 204, 375
Язык (языки) культуры 12, 24, 41, 44, 46, 48, 52, 63 65, 83, 84, 112, 114, 124, 193, 221, 234, 238, 261, 264, 276, 318, 354, 413, 433, 435, 443,482,518,529
Языковая маска 60, 90, 175, 178, 184, 229, 342, 343,392,403,425,431,454

606

Summary

'Russian Post-modern Literature' is a comprehensive textbook that is intended for students of Faculties of Philology of Universities and Teacher Training Institutes of the Russia. It deals with the phenomenon of postmodernism in Russian literature and comprises the theory of postmodernism, a short review of the development of Russian postmodern literature, the samples of most typical texts of the Russian postmodern fiction, information on the authors of the texts under review, a list of intended reading.

'Russian Post-modern Literature' is the first in the CIS textbook on the matter and makes basis for fundamental study of Russian post-modern literature.

Sommaire

"La littérature postmoderniste russe" — c'est un matériel didactique complexe destiné aux étudiants des facultés des lettres des universités et des écoles pédagogiques de la Russie. Il est consacré au phénomène du postmodernisme dans la littérature russe et comprend a) précis de la théorie du postmodernisme, b) résumé historique du postmodernisme littéraire, c) exemples des textes littéraires les plus caractéristiques pour la modification russe du postmodernisme, d) information sur les auteurs des oeuvres analysés dans la brochure, e) listes de référence. Etant le premier matériel didactique de telle sorte en CEI, il peut être pris pour base scientifique dans les études fondamentales du postmodernisme dans la littérature postmoderniste.

Zusammenfassung

"Russische Postmodernistische Literatur" — ist ein komplexes Lehrbuch für Studenten der philologischen Fakultäten der Universitäten und pädagogischen Institute des Russland. Es ist der Phänomen des Postmodernismus in der russischen Literatur gewidmet und enthält: a) Auslegung der Theorie des Postmodernismus, b) kurzen Abriss der

607

Entwicklung des russischen Postmodernismus in der Literatur, c) Beispiele der Texte, die für russische Modifikation des Postmodernismus besonders charakteristisch sind, d) Angaben über Autoren der in diesem Lehrbuch studierten Werke, e) Liste der empfohlenen Texte. Das ist das erste Lehrmittel solchen Artes in der GUS. Es bildet die wissenschaftliche Basis für das gründliche Studium des Postmodernismus in der russischen postmodernistischen Literatur.

Учебное пособие представляет собой авторскую работу, вошедшую в число победителей на открытом конкурсе, который проводился в 1996 г. Программой «Обновление гуманитарного образования в Беларуси» при участии Министерства образования и науки Республики Беларусь.

Конкурсная комиссия:

Анатолий Михайлов, Людмила Дементьева,
Нина Мечковская, Татьяна Ковалева,
Михаил Андреев, Вадим Скуратовский

Учебное издание

Скоропанова Ирина Степановна РУССКАЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие

Изготовление оригинал-макета ООО «Retorika-A»

Подписано в печать 10.05.2001. Формат 60x88/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 37,2. Уч.-изд. л. 35,1. Тираж 1000 экз.

Заказ 1457. Изд. № 438

ЛР № 064625 от 06.06.1996 г.

ООО «Фланта», 117342, г. Москва,
ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 332.

Тел/факс: 336-03-11; тел.: 334-82-65

E-mail: flinta@mail.ru, flinta@cknb.ru

ЛР № 020297 от 23.06.1997 г.

Издательство «Наука», 117864, ГСП-7, Москва В-485, ул. Профсоюзная, д. 90.

ГУП «Великолукская городская типография»

Комитета по средствам массовой информации и связям
с общественностью администрации Псковской области,

182100, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12
Тел./факс: (811-53) 3-62-95
E-mail: VTL@MART.RU

Сканирование: Янко Слава (библиотека Fort/Da) yanko_slava@yahoo.com | | <http://yanko.lib.ru> ||
зеркало: <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html>
|| <http://yankos.chat.ru/ya.html> | lсq# 75088656
update **31.07.18**
