

Doktori (PhD) értekezés

Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм!

Смена парадигмы в конце восьмидесятых

Vass Annamária

Debreceni Egyetem

BDT

2021

Debreceni Egyetem
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program
Orosz irodalom és kultúra alprogram

Vass Annamária

Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм!

Смена парадигмы в конце восьмидесятых

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető:

Dr. Goretity József, CSc, habilitált egyetemi docens

Debrecen

2021

Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм!

Смена парадигмы в конце восьмидесятых

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében az irodalom- és kultúratudományok tudományágban.

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája (Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program, Orosz irodalom és kultúra alprogram) keretében.

Írta: Vass Annamária

okleveles magyartanár és okleveles orosztanár

Témavezető:

Dr. Goretity József, CSc, habilitált egyetemi docens

A bírálóbizottság tagjai:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja: 2021.

Nyilatkozat

Én Vass Annamária teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

Vass Annamária

Debrecen, 2021. január 28.

Благодарственное слово

Данная диссертация не была бы написана без профессиональной поддержки и терпения многих коллег, родных и друзей. Я хотела бы выразить свою признательность и особую благодарность следующим людям:

Кристине Бенко – моей учительнице русского языка в средней школе, благодаря которой я познакомилась с русским языком и полюбила его;

Научному руководителю Йожефу Горетитю, который первым привлек мое внимание к современной российской прозе;

Оппонентам Жужанне Калафатич и Ангелике Рейхманн, которые внимательно прочитали рукопись и помогли ценными советами, что позволило сделать исследование еще глубже и точнее;

Коллегам Ангелике Молнар и Ильдико Регеци, которые также осуществляли профессиональную поддержку и давали важные рекомендации;

Евгению Матусевичу, Лидии Чигдем и Корнелу Ковачу, которые помогли с редактированием и форматированием текста рукописи;

Доминике Золтан, Оршое Киш, Кате Месарош, которые всегда были готовы обсудить главы диссертации с разных точек зрения;

И, наконец, членам моей семьи, которые всегда с отзывчивостью выслушивали мои доклады для различных конференций и поддерживали меня на всех этапах работы над этой диссертацией.

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ТРИ ПОДХОДА К ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА	8
1.1. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ	8
1.1.1. Социалистический реализм: реанимировать или похоронить?	10
1.1.2. Сдвиг с политических и социальных аспектов на эстетическую позицию	13
1.2. ДЕВЯНОСТЫЕ ГОДЫ	16
1.2.1. Становление постмодернистской терминологии	16
1.2.2. Первые статьи о русском постмодернизме	17
1.2.3. Первые российские монографии о постмодернизме.....	19
1.2.3.1. Типы монографий.....	20
1.2.3.2. Общие черты русского и западного постмодернизма	23
1.2.3.3. Специфика русского постмодернизма.....	26
1.3. СОВРЕМЕННОСТЬ	34
1.3.1. Представление новых реалистов о постмодернизме.....	35
1.3.2. Реализм vs. постмодернизм?	37
2. ВИЗИТКА ДРУГОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОБ АЛЬМАНАХЕ «МЕТРОПОЛЬ»	40
2.1. ТЕМЫ-ТАБУ	42
2.2. НОВЫЙ ТИП ГЕРОЯ	43
2.3. ПРОТИВ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.....	44
2.4. СПОНТАННЫЙ ЯЗЫК.....	45
3. ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ ПОПОВА В ПЕРИОД СМЕНЫ ПАРАДИГМЫ	48
3.1. РОМАН «ДУША ПАТРИОТА, ИЛИ РАЗЛИЧНЫЕ ПОСЛАНИЯ К ФЕРФИЧКИНУ»	50
3.1.1. Теоретические аспекты интерпретации романа	50
3.1.1.1. Концепции авторства и история авторской маски	50
3.1.1.2. Карнавальная характеристика русского постмодернизма.....	56
3.1.1.3. Что такое соц-арт	59
3.1.2. Деконструкция советской литературы: анализ романа	65
3.1.2.1. Авторская маска: автор-рассказчик Евгений Анатольевич.....	66
3.1.2.2. Карнавализованный соц-арт	75
3.2. «НАКАНУНЕ НАКАНУНЕ».....	79
3.2.1. Ремейк: постмодернизм или традиция?	80
3.2.2. Разрыв с морализирующей традицией русской литературы: анализ романа ...	84

4. ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В ТВОРЧЕСТВЕ В. П. АКСЕНОВА.....	90
4.1. АКСЕНОВ КАК ПИСАТЕЛЬ-СОЦРЕАЛИСТ И ГЛАВНЫЙ АНТИСОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ	91
4.1.1. «Прогульщики соцреализма» или «соцреализм в новой одежде»: первые успехи	91
4.1.2. Время шокировать читателя: второй период творчества	95
4.2. АНАЛИЗ РОМАНА «ОСТРОВ КРЫМ».....	97
4.2.1. Новый подход к анализу	97
4.2.2. Крым как метафорическое пространство	99
4.2.2.1. Мифологизация пространства	99
4.2.2.2. Крымский текст	102
4.2.3. Инварианты крымского текста в романе.....	105
4.2.3.1. Крым как идиллия	105
4.2.3.2. Крым как поле брани.....	110
4.2.4. Жанровая природа романа	114
4.2.4.1. Название романа как ключ к его интерпретации	114
4.2.4.2. Жизнь на острове: символизм топоса.....	115
4.2.4.3. Связь между утопией и антиутопией	118
4.2.4.4. Утопия и метаутопия.....	119
4.2.5. Калейдоскоп дискурсов о «проклятых вопросах»	122
4.2.6. Завершая анализ романа	123
4.2.7. Сознательный отказ Аксенова от правдоподобности	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	127
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	132
ЛИТЕРАТУРА.....	132

ВВЕДЕНИЕ

В середине восьмидесятых годов в СССР происходят важные исторические процессы, которые приводят к изменению основ культурной и литературной жизни. Особенно интересно то, насколько стремительно и хаотично происходят изменения: идеология соцреализма быстро развенчивается и теряет свою доминирующую роль, при этом некоторые произведения по инерции все же продолжают печататься. В то же время публикуются произведения двадцатых и шестидесятых годов и разоблачительная литература. Поскольку читатель не был знаком со многими из этих произведений, они воспринимаются как современные ему. При этом появляется и литература нового типа, которую впоследствии назовут постмодернизмом. Таким образом, рождение и становление русского постмодернизма происходит в условиях, нехарактерных для западной культурной и политической жизни. Процессы, происходящие в литературе того времени, можно охарактеризовать как смену парадигм. Ее основным итогом стало то, что социалистический реализм был наконец низвергнут с пьедестала, а литература перестала быть носителем идеологии. Именно эта смена парадигм, приведшая к господству в девяностые годы «русского постмодернизма», и является темой нашего исследования.

Для понимания того, насколько хаотично и быстро происходили описываемые процессы, приведем лишь один пример из русской литературной жизни того времени. В 1979 году инициаторы неподцензурного литературного альманаха «Метрополь» были исключены из Союза писателей, однако уже с 1986 года «толстые литературные журналы» вдруг начали публиковать их тексты, а к концу девяностых они и вовсе стали самыми знаменитыми русскими постмодернистскими авторами. Если ранее в журналах можно было найти лишь официальные советские произведения, то с 1986 года читатель вдруг обнаруживает в них ранее запрещенную литературу, написанную еще в позднюю брежневскую эпоху. Мы считаем, что важно найти структуру в этом хаосе смены парадигм, понять и охарактеризовать литературные процессы, при которых социалистический реализм сменяется постмодернизмом. Эти процессы и составляют предмет нашего исследования. Для их понимания мы проанализируем русскую литературную сцену 1986–1995 годов, охватив, с одной стороны, русскую художественную прозу, а с другой – критические статьи и обобщающие монографии русских литераторов.

В нашей работе мы ставим цель описать процесс деконструкции социалистических культурных форм и стадии формирования нового эстетического

мироощущения, а также выявить главные черты новой постмодернистской эстетики.

В частности, мы сосредоточимся на четырех основных задачах:

1. Проанализируем три толстых литературных журнала («Вопросы литературы», «Знамя» и «Новый мир») с 1986 по 1992 год.
2. Рассмотрим, как русский постмодернизм описан в трех разных периодах: в восьмидесятые, девяностые годы и в наши дни.
3. Исследуем становление новой эстетики в альманахе «Метрополь».
4. Проанализируем три произведения, опубликованные составителями альманаха на родине с 1985 по 1995 год: «Накануне накануне» (1993) и «Душу патриота, или Различные послания Ферфичкину» (1994) Евгения Попова и «Остров Крым» (1990) Василия Аксенова.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, списка художественных произведений и специальной литературы.

Первая глава посвящена собственно теории и истории постмодернизма: нашей целью является объяснить, как постмодернизм воспринимался и характеризовался в восьмидесятые годы, в девяностые годы и в наши дни. Это приводит нас к непосредственному определению понятия смены парадигм, происходящей в русской литературе с конца 1986 года, которые мы даем на основе теоретических утверждений русских литературоведов и литературных критиков. Нас также интересует, как именно институализировалась постмодернистская терминология в русской литературной критике с 1986 года. В качестве научных источников мы используем не только широко известные обобщающие монографии, написанные к началу 2000-х гг. и уже единогласно называющие новую литературу постмодернизмом, но и толстые литературные журналы, современные всем происходящим процессам. Мы считаем, что, обращаясь к «первой письменности» русской постмодернистской критики, мы на шаг приближаемся к предмету нашего исследования и можем непосредственно наблюдать процессы деконструкции социалистических культурных форм и стадии формирования нового эстетического мироощущения. Просмотр всех номеров трех литературных журналов («Вопросы литературы», «Знамя» и «Новый мир») в период с 1986 по 1992 год (с XXVII съезда до распада СССР), нам удалось собрать богатый и ценный материал, лишая малая часть которого вошла в различные монографии, в то время как большинство статей практически не получило должного внимания.

Во второй главе мы обращаемся к альманаху «Метрополь», тексты которого в основном остались без внимания литераторов, несмотря на легендарность самого альманаха. Отправной точкой нашего анализа является статья Сергея Чуприна,

в которой он назвал альманах «визиткой другой литературы»¹. На основе вошедших в него произведений мы выделяем эстетические аспекты, характерные для неофициальных, «подпольных» текстов и впоследствии названные постмодернистскими: «тема-табу», «новый тип героя», «отречение от уподобления жизни», «спонтанный язык» и другие. Теоретическим ядром анализа является монография Ирины Скоропановой «Постмодернистская литература», автор которой во многом опирается на философию и метод постструктурализма.

В последующих главах мы анализируем некоторые из текстов, опубликованных создателями альманаха «Метрополь» в 1986–1995 гг., – Евгением Поповым и Василием Аксеновым. Важно отметить, что при анализе художественных произведений мы не стремимся найти лишь иллюстрации к ранее сделанным нами выводам о смене парадигмы: это ограничило бы наш дальнейший анализ определенными рамками. К примеру, предложенная нами в конце первой главы концепция о том, что писатели-семидесятники разрушают границу между реальным и вымышленным, является лишь отправной точкой нашего анализа. В целом же в последующих аналитических главах мы сосредоточиваемся на комплексных эстетических характеристиках каждого текста как самостоятельного литературного произведения, иногда отклоняясь от основной темы смены парадигм. Таким образом, наше исследование также вносит определенный вклад в анализ творчества Е. Попова и В. Аксенова.

В третьей главе мы обращаемся к раннему творчеству Евгения Попова, анализируя два его романа: «Накануне накануне» и «Душу патриота, или Различные послания к Ферфичкину». В обоих романах переосмысляются устоявшиеся представления об отношении литературы к действительности. На примере романа «Накануне накануне», который литературоведы единодушно называют ремейком, мы показываем, как Попов порывает с морализирующей традицией русской литературы. В первую очередь, мы обращаемся к проблеме жанрового определения романа, поскольку этот вопрос представляется одним из центральным в контексте постмодернизма. Хотя жанр ремейка очень популярен в эпоху постмодернизма, он не имеет четкого определения. Стараясь разъяснить жанровую принадлежность текста, мы сталкиваемся с типичной для постмодернизма проблемой: многие феномены не являются новыми, а имеют богатый исторический контекст. В связи с этим мы поднимаем вопрос: чем отличаются произведения, позиционирующиеся в постмодернизме как ремейки, от жанровых адаптаций предыдущих периодов? Кроме того, мы предлагаем рассмотреть роман Попова в новом ключе: не только как диалог

¹ Чупринин С. И. Другая проза // Литературная газета. 1989. 8 февраля. С. 4–5.

с романом Тургенева «Накануне», но и с эссе Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», которое интерпретирует роман исходя из внетекстовых аспектов. Таким образом, Попов вступает с читателем в интертекстуальную игру и старается освободить тургеневский роман «Накануне» от неразрывно связанной с ним интерпретации.

Литературоведы отмечают, что наиболее полно характерные черты постмодернизма в раннем творчестве Попова выражены в романах «Накануне накануне» и «Прекрасность жизни: Главы из «Романа с газетой», который никогда не будет начат и закончен»². Тем не менее, в нашем анализе мы решили остановиться на другом главном тексте писателя из раннего творчества, носящем название «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину». Анализ этого произведения помогает нам продемонстрировать, как постмодернистская специфика проявляется даже в «пропитанном реализмом» романе, где образ главного героя насыщен многочисленными биографическими подробностями автора, а сюжет строится на реальном историческом событии, смерти Брежнева. Мы анализируем роман в двух аспектах: с одной стороны, в контексте тех постмодернистских явлений, которые часто упоминаются литературными критиками относительно данного текста: карнавальной характеристики русского постмодернизма и авторской маски постмодернистского рассказчика, а с другой – в контексте направления соц-арта, к которому, на наш взгляд, относится и данный роман. Чтобы продемонстрировать это, мы покажем, как в самом конце романа культурные коды, сталкивающиеся друг с другом типичным для соц-арта образом, деконструируют каноническое официальное повествование, тем самым открывая путь постмодернизму.

В четвертой главе мы анализируем творчество Василия Аксенова, в котором, на наш взгляд, наблюдается практически та же парадигматическая смена, которая характеризует и всю русскую литературу второй половины восьмидесятых годов. Мы покажем, как в первые полтора десятилетия своей писательской карьеры Аксенов старался вписаться в официальную советскую литературу, являясь главной фигурой популярной в годы оттепели «молодежной» прозы. Во второй же период своего творчества он отказывается от принципа правдоподобия и начинает писать прозу с особым стилевым эклектизмом, шокирующую привычного к соцреализму читателя. Несмотря на этот очевидный поворот, в литературоведении принято интерпретировать «Остров Крым» без учета сознательного отказа от правдоподобности, хотя роман и относится уже ко второму периоду творчества писателя. В нашем анализе мы стремимся

² СКОРОПАНОВА И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Издательство «Невский простор», 2002. С. 225.

учесть эту особенность – и ключ к комплексному анализу романа, на наш взгляд, лежит в самом названии романа, как мы покажем в этой главе. Во-первых, в названии манифестируется полный и сознательный отказ писателя от правдоподобности, во-вторых, оно указывает на принадлежность текста к корпусу так называемых крымских текстов, и в-третьих, помещает роман в жанр утопии. Таким образом, название романа направляет наше внимание на три конкретных аспекта, на которых мы и сосредоточимся в представленном анализе.

В дополнение к подробному анализу названных выше художественных произведений, мы также в разной степени рассматриваем следующие произведения: «Звездный билет» (1961), и «Московская сага» (1993–1994) Василия Аксенова, рассказы Евгения Попова.

Несомненно, наша диссертация является далеко не первой в ряду работ о русском постмодернизме. При анализе мы опираемся на теоретические положения множества литературоведов – здесь мы считаем необходимым упомянуть лишь несколько главных имен: Марк Липовецкий, Сергей Чупринин, Евгений Добренко, Михаил Эпштейн, Андрей Синявский, Александр Генис, Петр Вайль, Борис Гройс, Ирина Скоропанова, Надежда Маньковская, Наталья Иванова, Михаил Бахтин, Юрий Лотман, Виктор Виноградов, Юрий Тынянов. Особо отметим, что мы также часто ссылаемся на труды венгерских авторов: Йожефа Горетитя, Жужанны Калафатич, Ильдико Регеци, Каталин Секе, Жужи Хетени.

Хотя мы сосредоточиваемся на периоде середины восьмидесятых – начала девяностых годов, наше исследование имеет значение и для описания современных литературных процессов. Как мы отмечаем в первой главе диссертации, в десятые годы нового тысячелетия в российской литературе появляется направление новый реализм, определяющее себя в контрасте с постмодернистской парадигмой. Так, название манифеста нового реализма «Отрицание траура» под авторством Сергея Шаргунова является явной отсылкой к эссе «Поминки по советской литературе» Виктора Ерофеева, в котором автор устраивает «похороны советской литературы», открывая путь постмодернизму. Можно сказать, что современная литература начинается со смены парадигм, которую мы анализируем в настоящей работе, и все нынешние литературные процессы берут в ней свое начало. Таким образом, анализ русских литературных процессов 1985–1995 гг. поможет исследователям лучше понять современную русскую литературу.

1. ТРИ ПОДХОДА К ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Во второй половине 1980-х годов в России происходит смена общепринятой модели художественности. Цель данной главы – описать, каким образом происходила смена литературной парадигмы, переход от социалистического реализма к постмодернизму. Для этого мы исследуем, как эта смена описана в трех разных периодах. Во-первых, мы рассмотрим 1980-е годы, когда она, собственно, и происходила. Для изучения литературной жизни перестройки наиболее ценный материал – толстые ежемесячные литературные журналы, поэтому им мы уделим больше всего внимания. Во-вторых, мы обратимся к 1990-м годам, когда рождались уже целые монографии о новой парадигме, которую в то время уже однозначно называют «постмодернизмом». В-третьих, мы проанализируем эти процессы с точки зрения современности, в контексте новой парадигмы «нового реализма». Чтобы изучить, как постмодернизм описывается через призму нового направления, мы обратимся к манифестам «новых реалистов».

1.1. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

Йожеф Горетить, исследователь русской современной прозы, размышляя о том, когда на самом деле начинается русский постмодернизм, говорит³ о чрезвычайно важном периоде, когда ежемесячные литературно-художественные и общественно-политические журналы во время радикальных перемен 80-х гг. вдруг, после долгих десятилетий литературного застоя, изобилуют интереснейшими текстами. Они «стали трибунами и бесспорными интеллектуальными центрами в годы перестройки»⁴, в которых систематически деиерархизировался моностилистический тип культуры⁵. Литературные критики, вспоминая об этой кардинальной перемене в советском обществе, часто называют ее самым интересным периодом своей карьеры⁶, ведь наконец-то становится возможным публиковать всю запрещенную ранее литературу, можно читать что угодно и писать об этом как угодно – наступила долгожданная свобода

³ GORETITY J. A kortárs orosz irodalom – irányzatok és szerzők.

[Электронный ресурс] – URL: <https://litera.hu/magazin/kritika/goretity-jozsef-a-kortars-orosz-irodalom.html> (дата обращения: 10.04.2020.).

⁴ ЕСИКОВА Е. М. Возвращение русской литературы (публикации журнала «Огонек» в годы перестройки) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология», 2011. № 5. С. 134.

⁵ Социалистический реализм, доминирующий на протяжении шестидесяти лет, был моностилистическим типом культуры. «Если любой из культурных стилей, понятых как репрезентативная культура группы, распространены на все общество, то это означает, что данное общество – общество моностилистической культуры». См. ИОНИН Л. Г. Социология культуры. Москва: Издательство «Издательский дом ГУ ВШЭ», 2004. С. 126.

⁶ Алла ЛАТЫНИНА также придерживается мнения Горетитя. См. лекцию «Либеральная журналистика в условиях диктатуры». <https://www.youtube.com/watch?v=rZ5i0-xWkTo> (дата обращения: 10.04.2020.).

слова. Но как именно происходит этот процесс перехода от социалистического реализма, сосредоточенного на обществе и социальных вопросах, к постмодернизму – направлению, которое впоследствии будет названо антилитературным?

На литературном поле начинается борьба, в которой сталкиваются не только эстетические, но и исторические и нравственные критерии – начинается переоценка долгих десятилетий русской и советской литературы. Литераторы спорят о формировании новой литературной парадигмы, а литературная критика при этом выполняет в том числе нехарактерные для нее роли. Критики не только описывают литературные явления, но и, думая, что от их полемики зависит будущее и русской литературы, и всей русской культуры, прямо вмешиваются в общественные процессы. Таким образом, литературная критика в период перестройки неразрывно связана с актуальными общественными проблемами, выходит за границы оценочного подхода. Как признается Наталья Иванова, «...отталкиваясь, подчеркиваю, от тех или иных, ставших доступными читателю сегодня, произведений, критики спорят, конечно же, не только и не столько о литературе как таковой, сколько о действительности и о политике. О чем мы, в сущности, спорим? О сталинщине, ее последствиях и ее генезисе. О социализме – „казарменном“ и „идеальном“. Об исторических путях развития страны. Литература в этих спорах предоставляет материал, свидетельство писателей о жизни, о разных подходах к истории. Критика теряет свою специфику. С одной стороны, это процесс реальный, а значит и необходимый, с другой же...»⁷.

Для изучения литературной жизни перестройки наиболее ценным материалом являются толстые ежемесячные литературные журналы, еженедельные журналы и ежедневные газеты. В центре нашего внимания стоят три ежемесячных журнала: «Новый мир», «Знамя» и «Вопросы литературы». Но, стараясь показать главные события литературной авансены, происходящие в результате меняющегося менталитета, мы будем ссылаться в том числе и на статьи из других источников.

Смотря на манифесты, находящиеся на обложках изучаемых нами журналов, видно, что «Вопросы литературы» выделяется тем, что он единственный избегает общественных вопросов и занимается исключительно историей и теорией литературы. Как таковой, он старается остаться самым авторитетным журналом русской критики и литературоведения, сохраняя чисто литературный профиль⁸. Учитывая профиль

⁷ Ответ ИВАНОВОЙ Н. Б. Наша анкета. О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1989. № 3. С. 49.

⁸ Это утверждение кажется противоречивым, ведь нет ни одного литературного журнала, избегающего политических вопросов в той моностилистической культуре, в которой вся литература построена на политическом фундаменте. Но все-таки цели и задачи журнала «Вопросы литературы» не включают в себя решение острых и сложных вопросов современности, он больше сосредоточен на истории и теории литературы.

журнала, заданный в нем вопрос («Уступает ли сегодня критика публицистике, а если да, в чем и почему?») в рамках литературной анкеты – хотя многие опрошенные выделили некую наивность или даже абсурдность заданного вопроса – звучит вполне адекватно. Важно понять, что литературная критика, которая с провозглашения «социалистического реализма» как единственного официального метода в первую очередь удовлетворяла идеологические интересы государства, сейчас еще не может заниматься исключительно литературой, а участвует в той культурной полемике, от развития которой, по ее убеждению, отчасти зависит и развитие страны⁹. В заданном вопросе о месте литературной критики чувствуется намерение литературоведов обсуждать в том числе и чисто литературные вопросы, даже если в годы перестройки это невозможно. Несмотря на то что публицистика как тип художественного мышления, рефлексирующего острые социальные проблемы, стала «голосом перестройки, по сравнению с которой критика является „более музыкальной“, последняя – более долговременная и связывает время с вечностью»¹⁰. Поэтому к концу этой полемики, будто прощаясь с популярностью и ажиотажной дискуссией (связывающей литературную и общественную точки зрения), литературоведы должны будут оформить такую литературную среду, в которой «восторжествует наконец эстетическая критика»¹¹ – так как она и есть единственный критерий для нормального и естественного развития культуры¹². В толстых литературных журналах хорошо вырисовываются главные литературные процессы, рождающиеся в новой свободной культурной среде, где разрешается публиковать все, а социалистический реализм, как опустевшая культурная парадигма, мгновенно уходит в прошлое.

1.1.1. Социалистический реализм: реанимировать или похоронить?

Во второй половине восьмидесятых годов с появлением новых литературных явлений термин «социалистический реализм» исчезает¹³ со страниц прогрессивных журналов. И хотя эти журналы, обращая свое внимание на новые литературные явления, вдруг забывают о старой принудительной парадигме, существовавшей на протяжении многих десятилетий, представители «охранительного направления» предпринимают попытки

⁹ ЛАТЫНИНА А. Н. Колокольный звон – не молитва. К вопросу о литературных полемиках // Новый мир, 1988. № 8. С. 234.

¹⁰ Ответ АРХИПОВА Ю. И. Наша анкета: О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1988. № 11. С. 84.

¹¹ Такое желание изъявляет АРХИПОВ Ю. И. Там же.

¹² Это развитие прервалось раньше с установлением социалистического реализма.

¹³ «Мы не имеем ни одной серьезной работы о „методе советской критики“ и давно перестали пользоваться понятием метод социалистического реализма, оставив его любителям схоластических говорений». См. Ответ БОЧАРОВА А. И. Наша анкета: О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1988. № 11. С. 91.

сохранить из нее то, что, на их взгляд, этого «достойно». Категория единого метода уже не работает; чтобы охватить многообразие стилей и направлений, начинают пользоваться выражением «богатство метода социалистического реализма».

Прежде всего стараются сохранить социалистическое качество литературы, которое Ю. Гусев определяет¹⁴ следующим образом: «Качество это, конечно, проявляется и в активном отношении к обществу, к его делам и заботам, и в заинтересованности писателей в наиболее полном воплощении в реальность тех идеалов, тех целей, которые выдвинуты были перед человечеством основателями научного социализма, и в стремлении передать заинтересованность читателям». Таким образом, пока в новых литературных процессах усиливается желание заострить внимание на эстетической стороне произведений, некоторые критики все еще настаивают на том, что литература должна изображать действительность и служить интересам общества.

Журнал «Вопросы литературы» в рамках ежегодного круглого стола в центр внимания все еще ставит социалистическую литературу и обсуждает перспективы социалистического реализма¹⁵. Главный редактор¹⁶ журнала Д. М. Урнов высказывается следующим образом: «Сейчас многие литературоведческие и критические понятия, в том числе и такие устойчивые понятия нашего литературно-критического словаря, как социалистический реализм, партийность, ставят под вопрос. Это поспешно и опрометчиво. <...> Если многие произведения, будучи идейно и художественно несостоятельными, компрометируют понятие социалистического реализма, то это не означает, что мертв самый принцип социалистической идеологии»¹⁷.

В противоположность этому, А. Бочаров также в «Вопросах литературы» приветствует смену старой парадигмы, выражая радость по поводу того, что журналы в последнее время совсем не пишут о социалистическом реализме, и надеется на том, что таким образом «он сам по себе сойдет с дистанции»¹⁸.

Верящие в продолжение социалистического реализма предлагают посмотреть свежим взглядом на старые произведения этого метода и переоценить прошлые взгляды. Консерваторы все еще придают большое значение соцреализму, лишь перенося акценты, с, например, «шедевров» застойных лет на произведения оттепели: «Да и тогдашние наши представления о нем [периоде 70-х] теперь выглядят иначе: например, мы куда критичнее оцениваем „шедевры“ застойных лет, дорожим произведениями, которые, как

¹⁴ ГУСЕВ Ю. П. Художественные конфликты и реальность // Вопросы литературы, 1986. № 2. С. 47.

¹⁵ См. Социализм и литература (Международный круглый стол) // Вопросы литературы, 1989 № 4. С. 3–79.

¹⁶ В 1988–1992 годах.

¹⁷ Мнение Д. М. УРАНОВА. См. Социализм и литература. Там же. С. 8–9.

¹⁸ Ответ БОЧАРОВА А. И. Наша анкета: О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1988. № 11. С. 91.

книги некоторых писателей „деревенщиков“ (наименование, конечно, условное), по своему подготавливали перестройку. Словом, в какой мере пересматривается, корректируется литературный процесс современности? Какие его особенности бросаются в глаза? Отвечая, приходится задуматься и о совершенствовании методологического инструментария. Без этого не выявить, по каким параметрам искусство художественно воссоздает обновление социализма. Нам стоило бы коллективно поразмышлять о новой тематике, о сдвигах в художественной структуре искусства. О ряде конкретных вопросов. <...> Самое же основное – концепция человека, ради которого и осуществляются социальные перемены, художественное познание которого является *миссией искусства*»¹⁹ (курсив мой – А. В.). Урнов сожалеет, что интерес к социалистическому реализму упал²⁰, но все же уверен в том, что еще появится «литература подлинного общественного подъема», которая, рождаясь из традиции советской литературы, будет направлена прямо против тогдашней популярной литературы.

Виктор Ерофеев, устраивая «похороны советской литературы» в своем тенденциозном эссе «Поминки по советской литературе», делит литературу на официозную, деревенскую и либеральную²¹. Очевидно, на его взгляд, в полную противоположность идеям вышеупомянутых консерваторов, из соцреализма невозможно сохранить ничего: ни идейной направленности, ни контекста, ни выражения морали, ни даже социального фона.

Для социалистического реализма в литературоведении после этого остался лишь один путь: им больше невозможно было восхищаться, как говорил Добренко, на него стало возможно смотреть лишь как на историко-литературный феномен. Из этого научного интереса и выросла наука советской литературы, занимающаяся, например, тем, как «литература перерождается в мифологию»²² под названием «социалистический реализм».

¹⁹ Мнение ОЗЕРОВА В. М. См. Социализм и литература. Там же. С. 6.

²⁰ Там же. С. 31.

²¹ При этом он признает условность этого деления. «Я говорю об официозной, деревенской и либеральной литературе, понимая при этом условность такого подразделения, поскольку порой эти измерения пересекались и, кроме того, каждый мало-мальски способный художник обладает, как известно, личностным измерением и потому не укладывается в схему. Однако схематизм почти всегда оказывается основой аналитического взгляда, а те утраты, которые он приносит, могут окупиться четкостью общей картины». Ерофеев В. В. Поминки по советской литературе. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.fedy-diary.ru/erofeev-pominki-po-sovetskoj-literature> (дата обращения: 07.06.2020.).

²² О возможном будущем соцреализма говорит ДОБРЕНКО Е. А. См. Наша анкета: О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1989. № 1. С. 74–75.

1.1.2. Сдвиг с политических и социальных аспектов на эстетическую позицию

Параллельно с исчезновением социалистического реализма появляются новые литературные явления. Журналы «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов», «Юность» стараются открыть своим читателям новые перспективы, прежде всего публикуя ранее не печатавшиеся литературные произведения прошлых десятилетий. В 1987 г. опубликованы «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Ожог» и «Остров Крым» Василия Аксенова, «Пушкинский дом» и «Человек в пейзаже» Андрея Битова, «Котлован» Андрея Платонова, «Плаха» Чингиза Айтматова. В 1988 г. публикуют Булгакова, Ахматову, Хармса.

Эти годы беспрецедентны по количеству и характеру публикаций: в свет выходят повести, романы, стихи и поэмы, ждавшие читателя пятьдесят и более лет. Так, Д. Хармс при жизни смог опубликовать всего лишь два стихотворения из своего «взрослого» творчества, которое он всегда считал своим главным наследием²³. В результате создается необычный эффект: «произведения русских писателей возвращались в другой общественно-психологический и эстетический контекст, нежели чем тот, в котором они создавались»²⁴.

Помимо этого, публикуется так называемая разоблачительная литература, в которой изображались недостатки сталинской и брежневской эпох. В 1987 г. в первом номере «Невы» печатаются «Белые одежды» Владимира Дудинцева, а в «Дружбе народов» – «Дети Арбата», первая часть главного романа Анатолия Рыбакова. В 1988 г. во втором номере «Невы» выходит «Софья Петровна» Лидии Чуковской, а в восьмом номере «Нового мира» – «Факультет ненужных вещей» Юрия Домбровского.

Успех этих произведений очень важен: они не только восстанавливают пробелы в истории послереволюционной страны, но и демонстрируют, что наконец становится допустимым долгожданный литературный плюрализм, о котором сами авторы могли и не мечтать при написании произведений. Критики приветствуют литературу, осмысляющую огромную трагедию сталинской эпохи, и даже рассматривают ее как документальные свидетельства того времени. Повесть Лидии Чуковской, например, была написана за несколько месяцев в конце 1939 г. – начале 1940 г. и не подвергалась позднейшей переработке, в результате чего она читается как мемуарно-художественное эхо событий, потрясших страну в тридцатых–сороковых годах. «Факультет ненужных вещей» Юрия Домбровского – продолжение романа, поразившего читателей «Хранителя

²³ ГЛОЦЕР В. И. пишет об этом во вступительном слове к публикации записных книжек, писем и дневников Хармса. См. «Боже, какая ужасная жизнь, и какое ужасное у меня состояние...» // Новый мир, 1992. № 1. С. 192.

²⁴ ЕСИКОВА Е. М. Там же. С. 135.

древностей», который успел появиться в «Новом мире» в 1964 г. и получил международное признание, – развивает рассказ о том, как тиранья Сталина уничтожала мыслящих людей не потому, что они *неправильно* мыслят, а уже лишь из-за того, что мыслят вообще. С окончанием хрущевской оттепели, конечно, такой роман уже невозможно было напечатать²⁵. Благодаря выходу этих произведений становится возможным многостороннее художественное осмысление опыта социалистического периода страны, а в критике наконец выстраивается реальная критическая картина состояния дел в русской словесности прошедших десятилетий²⁶.

На наш взгляд, разоблачительная литература и дискуссия, которая разворачивается по поводу ее публикации, чрезвычайно важны с точки зрения дальнейшего становления новой парадигмы.

Владимир Бондаренко публикует статью «Очерки литературных нравов»²⁷, в которой поднимает вопрос, можно ли считать публикацию вышеупомянутых разоблачающих произведений литературным событием – или же только социальным. В результате разгорается серьезная дискуссия, в которой сталкиваются разные политические и исторические убеждения. Алла Латынина, которой в целом не по душе статья В. Бондаренко из-за ее «доносительского оттенка» и «охранительского духа»²⁸, не спорит при этом с ее основной идеей. Латынина вполне соглашается²⁹ с тем, что публикацию ряда антисталинских произведений можно оценивать как явление скорее общественной жизни, чем литературной, поскольку эти произведения «обладают некой одномерностью, <...> как бы в одной плоскости <...> информативны»³⁰, и доказывает, что разоблачительная литература интересна только до тех пор, пока общество не изменится коренным образом.

Другие литераторы, обращающие особое внимание на эстетическую сторону произведений, также считают, что художественные достоинства разоблачительных романов не особенно высоки. Массивную публикацию разоблачительной литературы они считают вредной, так как забытые, залежавшиеся, запоздалые произведения буквально затапливают журналы, вытесняя со страниц периодики литературу вечных художественных ценностей. Прямой противоположностью является концепция Татьяны

²⁵ Об истории этих текстов рассказывает Фазиль ИСКАНДЕР во вступительном слове, написанном к публикации: Факультет ненужных вещей. См. Новый мир, 1988. № 8. С. 5.

²⁶ ИВАНОВА Н. Б. Чем пахнет тормозная жидкость // Огонек, 1988. № 11. С. 26.

²⁷ БОНДАРЕНКО В. Д. Очерки литературных нравов // Москва, 1987. № 12. С. 183.

²⁸ «Сейчас с удовольствием нам показывают изнанку советского семидесятилетия. Последовательно, по частям перемальвают год за годом, везде выбирая только темное, мрачное, печальное, везде видя только застои, насилие, лагерные бараки» – говорит БОНДАРЕНКО В. Д. Там же. С. 185.

²⁹ ЛАТЫНИНА А. Н. Колокольный звон – не молитва. Там же. С. 235.

³⁰ Там же. С. 236.

Ивановой, согласно которой критический разбор «спокойных анализаторов»³¹, старающихся охарактеризовать эти произведения с точки зрения художественного исполнения, вообще не адекватен нормальному человеческому восприятию.

По понятным причинам в первое время читателей в большей мере интересовали вопросы об «исторической правде», восстановлении справедливости и в меньшей – стилевая сторона произведений, творческая уникальность их авторов. Разоблачительные и возвращенные книги читались как оппозиционные тоталитарному режиму произведения. Интересно, что новые литературные произведения, опубликованные в 1986–1988 гг., также оставались в рамках прежней литературной системы. Романы А. Рыбакова, В. Распутина, Ч. Айтматова, В. Астафьева созданы в полном соответствии с устоявшимися к тому времени принципами: несомненно, на первом плане в них оказывается не литературная, а политическая функция.

Однако, как отмечает Кристина Энгель, интенсивность читательского восприятия существенно меняется в 1989 г.³² И восторги, и критика, вызванные публикацией в 1987–1988 гг. ранее не печатавшихся произведений, постепенно сходят на нет, интерес к этой литературе угасает. Причины этого Энгель, в частности, видит в низком качестве произведений, удовлетворяющих эстетическим требованиям времени. Поднимается вопрос о том, останется ли интересной такая литература после того, как описываемые в ней факты станут широко известны и подтверждены историческими документами. «Выдержит ли художественный вымысел конкуренцию с исторической фактографией во всех ее деталях и подробностях?» – спрашивает Наталья Иванова³³. В 1989 г. критика наконец возвращается к чисто литературным аспектам, ставя в центр поэтические и стилевые вопросы. Архангельский, например, заявляет³⁴, что пришло время вырваться из сетки привычных оценочных клише «прогрессивное/регрессивное», «советское/антисоветское», «западники/славянофилы» и найти новые подходы к литературе. Архипов, будто продолжая³⁵ его мысль, перечисляет имена тех новых писателей, о которых действительно стоит написать сотни статей и десятки монографий. Он объявляет о первородстве эстетической критики, вместо которой давно господствует критика бойкая, социологическая, полупублицистическая. Вместе с поднятием вопроса

³¹ Алла МАРЧЕНКО спокойно высказывается о недочетах романа Дудинцева «Белые одежды», за что Татьяна ИВАНОВА упрекает ее в глухоте к боли народа и в пренебрежении радостью современников, вызванной долгожданной публикацией произведений, которые столь откровенно рассказывают о человеческой трагедии. См. ИВАНОВА Т. Г. На чьей стороне успех // Огонек, 1988. № 8 С. 26–28.

³² ЭНГЕЛЬ К. Прощание с мифом // Знамя, 1992. № 1. С. 206.

³³ ИВАНОВА Н. Б. О «ручном мужике», «семкиной работе» и беглой лишенке Ваське // Новый мир, 1988. № 8. С. 262.

³⁴ Ответ АРХАНГЕЛЬСКОГО А. А. Наша анкета: О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1988. № 11. С. 79.

³⁵ Ответ АРХИПОВА Ю. И. Там же. С. 84.

о литературной ценности произведений происходит сдвиг с политических и социальных аспектов на эстетическую позицию. Иначе говоря, после долгих десятилетий господства нравственных и исторических критериев в литературной критике «приходит тоска по эстетике»³⁶, которая серьезно влияет на становление новой парадигмы. Внутри литературной системы происходят глубокие изменения, ее положение в структуре общества существенно меняется³⁷.

1.2. ДЕВЯНОСТЫЕ ГОДЫ

1.2.1. Становление постмодернистской терминологии

К 1991 г. завершается тот процесс, в результате которого в центре внимания русской словесности опять оказываются поэтические аспекты. Как мы отмечали выше, при публикации «задержанной литературы» основное внимание уделялось социально-политическим аспектам, а произведения ценились прежде всего за их оппозиционность тоталитарному режиму. Можно сказать, что литературная критика подменялась чистой публицистикой, вызывая «тоску по эстетике»³⁸.

На смену литературной парадигмы указывает и то, что в дискурсе литературной критики старые общепринятые критерии оценки и типы аргументации оказываются неприемлемыми. Для описания и квалификации новых литературных явлений приходится искать новые классификационные критерии. Появившуюся пустоту заполняют постмодернистская терминология и понятийно-категориальный аппарат, начинающиеся институализироваться в России в 1991 г. Именно в то время Марк Липовецкий с радостью приветствует укрепляющийся в русской литературной критике термин «постмодернизм»: «Можно сказать, дожили. Слово „постмодернизм“, казалось бы, совсем недавно появившееся на отечественном интеллектуальном горизонте, вошло наконец в лексикон нашей литературной критики. И уже, как старые знакомые, замелькали в статьях и рецензиях обороты, вроде „постмодернистская игра“, „постмодернистская ирония“. <...> Ибо, расплевавшись с соцреализмом и чувствуя неприложимость классических „измов“ к современной русской литературе, <...> наша критика оказалась, в сущности, без языка – без ключей, без категорий, без понимания системных связей, существующих здесь и теперь».

Постмодернизм, получив широкую известность, становится самой живой и эстетически актуальной частью³⁹ современной русской культуры и вытесняет

³⁶ ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Закон крутизны // Вопросы литературы, 1991. № 12. С. 5.

³⁷ ЭНГЕЛЬ К. Там же. С. 206.

³⁸ ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Там же. С. 10.

³⁹ КУРИЦЫН В. Н. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир, 1992. № 2. С. 230.

господствовавшие ранее понятия, такие как «социальный заказ» или «отражение действительности». В советское время литература использовалась в качестве средства донесения до читателя «правильных» политических идей. Интересно, что новые произведения, появившиеся в начале перестройки, хотя и были полной идеологической противоположностью прежней литературе, все еще выполняли прежде всего прагматическую, а не эстетическую функцию. Юрий Карабчиевский очень четко описывает характер таких «переворотов» в литературе, которые, в сущности, не приносят ничего нового в плане философского или художественного восприятия, а лишь меняют ее полярность: «С точки зрения политической, такая замена была, возможно, оправданна, но с точки зрения литературной, это был поворот не на сто восемьдесят, а на триста шестьдесят градусов. Место идеи заняла противоидея»⁴⁰. Новая литературная парадигма девяностых годов вырастает из намерения оторваться от «внеискусственных» задач, от мировоззренческой и идеологической функций, которыми наделяют ее традиции предыдущего этапа. «Деидеологизация действительности означает прорыв к принципиально другой культуре, к иной, эстетической реальности»⁴¹.

В то же время литературная критика с 1991 г. начинает называть «другую литературу» постмодернистской, которая оказывается в центре ее внимания. Это в значительной степени определяет дальнейшее развитие русской художественной прозы – не в последнюю очередь в связи с тем, что для России того времени характерна тесная связь между критиками и авторами. Многие литераторы, такие как Вячеслав Курицын, Виктор Ерофеев или Юрий Карабчиевский, одновременно являются и писателями, и критиками. Далее мы рассмотрим именно те статьи, в которых русская литература впервые описывается в контексте постмодернизма.

1.2.2. Первые статьи о русском постмодернизме

В марте 1991 года в стенах Литературного института им. Горького состоялась четырехдневная всесоюзная научная конференция «Постмодернизм и Мы», в которой приняли участие представители московских и ленинградских авангардистских групп и течений. Конференция стала символом того, что «андеграунд» собирается уже не в подполье⁴². До этого, в январе 1991 г. в журнале «Знамя» вышла статья М. Эпштейна «После будущего. О новом сознании в литературе», где понятие постмодернизма впервые применялось к русской культуре. Эпштейн описывает современную ему

⁴⁰ КАРАБЧИЕВСКИЙ Ю. А. Точка боли. О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Грани, 1977. № 106. С. 141–142.

⁴¹ ДОБРЕНКО Е. А. Преодоление идеологии: Заметки о соц-арте // Волга, 1990. № 11. С. 183.

⁴² БИТОВ А. Светлый подвал // Соло, № 6. С. 4–6.

литературу, называя ее «последней литературой» и выделяя ее отличия от литературы классической традиции. Он старается выявить понятия, позволяющие охарактеризовать черты литературного творчества Виктора Ерофеева, Евгения Попова, Татьяны Толстой, Вячеслава Пьецуха, Саши Соколова и других авторов того времени.

Суть новой литературы Эпштейн видит в том, что реальность в ней полностью игнорируется, в отличие от сугубо реалистической литературы предыдущего периода. Антитоталитарные романы Бека, Дудинцева и Рыбакова, тяготеющие к образу Антихриста, он считает последними произведениями, выдержанными в координатах исторического времени и пространства. После них «литература утрачивает образность вместе с реальностью, которую училась отображать»⁴³, по словам Эпштейна. А вместе с изображением реальности, согласно Эпштейну, исчезают и некоторые характерные типы героев, которые веками существовали в русской словесности в различных вариантах. Таковы «лишний человек» и «чудак», чьими трагедиями была озабочена не только классическая, но и советская литература, делающая упор на их отчуждение от «мира полезной социальной однородности». Исчезает и сюжет, и даже композиция: произведение «может начинаться и закончиться чем угодно, и одинаково долго тянется во всех направлениях – континуум невесомости»⁴⁴. Очевидно, новая проза не поддается и жанровым определениям. «Это просто проза, поток письма, в который можно войти и дважды, и трижды, ничего не узнавая вокруг – как будто с каждой фразы она начинается сначала»⁴⁵.

Наконец, Эпштейн замечает, что на исходе восьмидесятых, одновременно с происходящими в обществе децентрализацией и «устранением больших конструкций», из художественного сознания постепенно исчезает так называемая «центрированная проза» (например, проза Солженицына), в которой присутствуют определенный голос и позиция автора. В противоположность такой прозе развивается, с одной стороны, проза эксцентрическая, выходящая из-под власти центра и открыто играющая с ним, а с другой стороны – децентрализованная проза, вообще лишенная «структурообразующего места».

После описания «последней литературы» Эпштейн поднимает вопрос, как эта литература, освободившаяся от ключевых для предыдущей литературы формальных элементов: сюжета, персонажа и даже структуры, – соотносится с тем, что на Западе называют постмодернизмом. На его взгляд, такую русскую литературу и следует считать постмодернизмом. Переход от домодернистского сознания (под которым он понимает тридцатые–пятидесятые годы, явно выключенные из современности XX века) к постмодернистскому, согласно Эпштейну, совершился в семидесятые, а

⁴³ Эпштейн М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя, 1991. № 1. С. 221.

⁴⁴ Там же. С. 222.

⁴⁵ Там же. С. 229.

признаки художественного сознания в восьмидесятые оказываются уже вполне постмодернистскими.

Липовецкий в вышеупомянутой статье о постмодернизме «Закон крутизны», соглашается с Эпштейном в том, что русский постмодернизм возник задолго до появления первых публикаций «новой волны». Одним из первых предшественников «новой прозаической традиции» Липовецкий считает Набокова: именно в его творчестве со второй половины тридцатых годов лучше всего прослеживаются черты течения, которое впоследствии назовут европейским постмодернизмом. Рождение объективной тенденции к постмодернизму в русской словесности он относит к рубежу шестидесятых–семидесятых годов.

Как и Эпштейн, Липовецкий в текстах А. Битова («Пушкинский дом», «Комментарии к общеизвестному», «Преподаватель симметрии»), Венедикта Ерофеева, В. Аксенова (начиная с «Поисков жанра»), Ю. Алешковского, Э. Лимонова видит не только элементы постмодернистской поэтики, но и «отпечаток всей художественной системы постмодернистского видения, наиболее характерные черты этого мирообраза»⁴⁶. В то же время эти произведения, увидевшие свет одновременно с волной «возвращенной» литературы и не вызвавшие ожидаемого резонанса, не имеют адекватной критической реакции – их еще предстоит оценить по достоинству.

Липовецкий также выделяет⁴⁷ две задачи литературной критики: описать модель постмодернистского художественного образа мира и выяснить, существуют ли в поэтике русской литературы последних десятилетий элементы, которые предвосхищают эту модель. Именно так начинает создаваться исследовательская база литературоведческого анализа постмодернистских текстов.

1.2.3. Первые российские монографии о постмодернизме

В то время как в начале 1990-х гг. в русской литературной критике проходили жаркие дебаты о существовании русского постмодернизма, уже в конце десятилетия новое направление стало общепризнанным и в русских, и западных литературных кругах. В результате этого к началу 2000-х гг. появились первые русскоязычные монографии о постмодернизме.

Как было сказано в предыдущей части нашей работы, в первых статьях Эпштейна и Липовецкого литературные процессы второй половины перестройки рассматривались через призму западного постмодернизма. В отличие от этого

⁴⁶ ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Закон крутизны. Там же. С. 25.

⁴⁷ Там же. С. 27.

некоторые монографии о русском постмодернизме фокусируются уже не только на параллелях, но и на контрастах с его западным вариантом. Новое для России течение описывается в них как явление, несколько отличное от западного постмодернизма, но все же во многом с ним резонирующее.

На основе первых монографий в дискуссии о постмодернизме можно выделить несколько этапов. Этой задаче и посвящается следующая часть нашей работы.

1.2.3.1. Типы монографий

Для обсуждения вопросов о постмодернизме в России сначала необходимо было институализировать постмодернистскую терминологию в русскоязычном литературоведческом дискурсе. Несмотря на то что первые статьи о русском постмодернизме уже увидели свет – как упоминает в одной из них Липовецкий⁴⁸, выделяя главные задачи русской литературной критики, – в России литераторы не были знакомы ни с моделью постмодернистского образа мира, ни с концепциями постструктурализма, служившего философской основой постмодернизма. В этом признается и Курицын: «Я начинал писать про литературу и публиковаться под музыку наступающего постмодернизма, тынц-тынц, смешение жанров, тынц-тынц, интерактивность, решительная деконструкция бинарностей засыпание границ-пересекание нервов, неразличение фикшн и нефикшн, комментарии к комментариям, ха-ха-ха, борьба с фаллологоцентризмом, со всеми и всяческими вертикальностями; я вычитывал обрывки этих идей из каких-то полуграмотных рефератов, делал вид, что вычитал в первоисточниках (тогда я вообще не интересовался иностранными языками, только совсем плохо знал французский; лишь в новом тысячелетии пробудился во мне соответствующий интерес), пересказывал их своими словами и вскоре имел успех как спикер в высоких московских аудиториях (моей версии постмодернизма, не зная о ее полной домотканости...)»⁴⁹.

После прочтения статьи Курицына становится ясно, насколько важным был первый тип монографий, представляющих широкий обзор теории постмодернизма. Их появление важно еще и потому, что применение понятия «постмодернизм» к русской литературе вызывало сомнение: считалось, что он возникает исключительно на основе высокотехнологического, позднекапиталистического общества.

⁴⁸ См. раздел «Первые статьи о русском постмодернизме».

⁴⁹ Курицын В. Н. Высокая (на самом деле не очень) болезнь // (Сост. КРУСАНОВ П., ЕТОВЕВ А.). Как мы пишем. Москва: Издательство «Азбука», 2018. С. 229.

Распространенные концепции постмодернизма, предложенные западными интеллектуалами, очевидно, не подходят судьбе русской литературы – коммунизму и посткоммунизму. Таким образом, определение, данное постмодернизму, например, Джеймисоном – согласно которому культура постмодерна производна и неотделима от экономики капитализма – явно неприменимо к русскому постмодернизму, из-за отличий российского социоэкономического контекста от джеймисоновского позднего капитализма⁵⁰. Также неприменимой кажется концепция Бодрийяра, согласно которой постмодернистская эра начинается с революции в информационном обществе⁵¹. Можно привести в пример и оппозицию «элитарного» и «массового», через которую Фидлер определяет постмодернизм. Для родоначальников русского постмодернизма (А. Битова, С. Соколова, Вен. Ерофеева)⁵² нехарактерен интерес к популярной культуре⁵³.

Русский постмодернизм невозможно было определить на основе этих популярных на Западе тезисов. Несоответствие характера появившейся в конце тысячелетия новой русской литературы этим культурным моделям требовало разработки более универсальных подходов к постмодернизму, которые позволили бы доказать, что западный и восточный постмодернизм являются структурно сходными явлениями, а определяющей чертой культурной парадигмы постмодерна является подрыв существенных черт высокого модернизма изнутри, а не конкретная экономическая или технологическая модель общества.

В этом духе написаны монографии Ильи Ильина, Надежды Маньковской и Ирины Скоропановой, которые первыми систематически знакомят русских читателей с теоретической основой постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса как влиятельного течения западной культурной жизни семидесятых–девяностых годов. Они заполняют пробелы в превалирующих на Западе социально-гуманитарных и философских идеях последних десятилетий. Кроме этого, они предлагают универсальный подход к анализу постмодернизма как феномена культуры, благодаря которому русскую литературу, кажущуюся оторванной от западной парадигмы, можно будет сблизить с западным каноном.

⁵⁰ ДЖЕЙМИСОН Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. Москва: Издательство «Института Гайдара», 2019.

⁵¹ Хотя, как мы об этом говорить будем в разделе «Специфика русского постмодернизма», Эпштейн остроумно опровергнул представление, что симулякры являются продуктами западных массмедиа.

⁵² Для этих произведений характерны концептуальный диалог и с традицией русского психологического реализма XIX века.

⁵³ См. ФИДЛЕР Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. Москва: Издательство «Ad Marginem», 1993. С. 462–518. В то же время у следующего поколения русских постмодернистов можно найти немало примеров размытия границ между высоким искусством и массовой культурой. Соц-арт, например, стирает грань между высокой и низкой литературой.

«Париж со змеями» (1995) Маньковской, а также «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» (1996) и «Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа» (1998) Ильина, исследуя формирование эстетики постмодернизма как феномена культуры и мировоззрения, уделяют особое внимание постфрейдизму, постструктурализму и деконструкции. Маньковская и Ильин, рассматривая интеллектуально-философские идеи прежде всего французских и американских теоретиков, относящих себя к направлению «постструктурализма» и его литературно-критической практике, «деконструктивизму» (в их числе – Ж. Лакан, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, М. Фуко, М.-Ф. Лиотар, Ю. Кристева, Р. Барт), вводят постмодернистскую терминологию в русское литературоведение.

Следующим этапом работы, начатой Маньковской и Ильиным, можно считать книгу «Русская постмодернистская литература» (2002) Ирины Скоропановой. Эта работа уже не только дает целостное системное представление о феномене постмодернизма, но и предлагает постмодернистскую интерпретацию малоизвестных в то время русских произведений шестидесятых–девяностых годов. Благодаря этому анализу Скоропанова демонстрирует, как «восточный» русский аналог западного постмодернизма усваивает концепции теоретиков, упомянутых в предыдущих монографиях.

Третьим этапом в описании новой русской художественной парадигмы можно назвать монографии «Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов» М. Липовецкого и «Постмодерн в России» М. Эпштейна, в которых описываются уже особенности эстетики русского постмодернизма, рождающиеся на основе специфического мироощущения и психологического состояния.

Подводя итог, можно выделить три типа монографий:

- 1) Монографии, главной целью которых является ознакомление читателей с источниками, определившими философско-эстетическую базу западного постмодернизма (с постструктурализмом и деконструктивизмом). Их главным достижением является то, что они в значительной мере способствовали последовательному употреблению постмодернистской терминологии. К этому типу относятся «Париж со змеями» (1995) Н. Маньковской, «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» (1996) и «Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа» (1998) И. Ильина.
- 2) Монографии, доказывающие, что в России тоже существует постмодернистская парадигма. Их главный итог – применение категориального аппарата постмодернизма к новациям в русской литературе. К этому типу можно отнести работы «Русская постмодернистская литература» (2001) И. Скоропановой, «Русский литературный

постмодернизм» (2000) В. Курицына, «Русский постмодернизм» (1997) М. Липовецкого и «Русская проза конца XX века» (1997) Г. Нефагиной.

3) Монографии, рассматривающие специфику русского постмодернизма. Отчасти благодаря им постмодернизм сегодня толкуется уже не как сугубо западный феномен. Вместо этого различают две его модификации: западную и восточную (в рамках последней рассматривается и русская ветвь). К этому типу относятся «Постмодерн в русской литературе» (2005) М. Эпштейна и «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» (2007) М. Липовецкого.

1.2.3.2. Общие черты русского и западного постмодернизма

Как мы отметили выше, русский постмодернизм зарождался при условиях «герметически закрытой» советской культуры. Тем не менее, несмотря на национальную специфику, в целом русские постмодернистские тексты во многом соответствуют канонам западного постмодернизма, а художественный код русского постмодернизма частично рождается из западных постмодернистских концепций. Именно поэтому для понимания феномена русского постмодернизма важно не оставить в стороне и постмодернизм западный. В данном разделе мы выделим некоторые аспекты глубинного постмодернистского мировоззрения (на основе вышеупомянутых монографий Н. Маньковской и И. Скоропановой), которые во много определяют и постмодернистскую эстетику – как на Западе, так и в России.

В чем заключается специфика этой принципиально новой эстетической системы, рожденной из особого взгляда на мир? Для этого сначала мы должны уточнить, что именно мы понимаем под терминами «постмодерн» (постмодерность) и «постмодернизм». Ученые, стараясь определить различия между ними, приходят к разным выводам, мы же опираемся на утверждения М. Эпштейна и А. Дугина. Термин «постмодерн» мы используем как синоним термина «постмодерность». Постмодерность, по представлению Эпштейна, является четвертой большой эпохой во всемирной истории, следующей за новым временем (или «модерностью» которой, предшествуют древность и средние века) и вытесняющей его концепции. Представления Дугина очень похожи: он выделяет три фундаментальные эпохи в истории человеческой мысли, называя последнюю постмодерном. В то же время постмодерн для него – не только название эпохи, но и социальная парадигма, образ мышления, благодаря которому человек воспринимает мир, людей вокруг себя и самого себя. Постмодернизм же

для Дугина является лишь художественным направлением⁵⁴. Интересно, что Эпштейн под постмодернизмом понимает первый период эпохи постмодерности, следующей за модернизмом – последним периодом эпохи модерности⁵⁵. Таким образом, термин «постмодерн» мы используем как название эпохи и доминирующей в ней системы мышления; а термин «постмодернизм» – для обозначения художественных течений эпохи постмодерна.

Постмодерн – это ответ модерну⁵⁶. В эпохе постмодерна как культурного движения меняется все: в ней нет ни – с точки зрения модерна – привычного человека, ни привычного общества, ни привычного времени, ни привычного пространства, ни привычного знания; все превращается в новые постформы. «Здесь происходит некий сдвиг всех категорий, всех явлений, всех понятий, всех знаков»⁵⁷. Постмодерн разочаровался в модернизме, который, хоть и выполнил свою программу (убийство Бога, построение гуманистического мира), все же вызвал кризис человечества. В результате постмодерн начинает критиковать модерн за то, что его проекты оказались утопическими. С этим и связан первый постулат постмодернистской философии, который мы считаем важным, – *деконструкция метанарративов* (Ж.-Ф. Лиотар). В результате того что идея модерна о некой высшей истине провалилась, все метанарративы демонтируются, а ответить на философские, эстетические или политические вопросы становится невозможным. Для постмодерна более не актуальны масштабные идеологические проекты, интеллектуальные и исторические движения, помогающие объяснить мир в целом, как, например, религия, капитализм или марксизм. В постмодернизме (в том числе и в русском) как в литературном течении, соответственно, высмеиваются намерения внушить читателям какие-либо доктрины, претендующие на абсолютность и несомненность. Текст перестает настаивать на собственных идеалах автора, так как он не может обладать высшей истиной⁵⁸. Из отказа от иерархического миропонимания и попытки ускользнуть от тоталитаризма языка рождается одна из главных стилевых особенностей постмодернистского письма – разрушение традиционных представлений о целостности, законченности эстетических

⁵⁴ См. ДУГИН А. Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. Москва: Издательство «Евразийское движение», 2009. С. 27.

⁵⁵ Дугин утверждает, что парадигма постмодерна ничуть не закончена, мы пока находимся в фазовом переходе (от модернизма к постмодернизму). Соответственно, мы можем лишь предположить, к каким результатам приведут происходящие сегодня процессы.

⁵⁶ Вопрос соотношения модернизма и постмодернизма (является ли постмодернизм продолжением или преодолением [пост] модернизма) мы обсудим в следующем разделе.

⁵⁷ Дугин А. С. Там же. С. 74.

⁵⁸ О недоверии постмодерна в отношении метарассказов см. ЛИОТАР Ж.-Ф. Состояние постмодерна, Москва: «Институт экспериментальной социологии», 1998.

систем и сознательная ориентация на эклектичность, пародийность, раздробленность. Неопределенность становится ядром постмодернистской эстетики.

В постмодернистском мировоззрении фундаментальные философские категории «субъект» и «объект» считаются лишь логическими допущениями, существование которых никто и ничто не доказывает. Вопросы об исчезающем субъекте рождают целый ряд основополагающих постструктуралистских и постмодернистских тезисов, в том числе «смерть субъекта» (М. Фуко) и «смерть автора» (Р. Барт). *Децентрализация субъекта* в литературе приводит к игре с фигурой автора и повествователя, использованию авторской или псевдоавторско-персонажной маски, шизоанализу⁵⁹ – иначе говоря, к приемам, предлагающим свободу от ограничений. Реальность как объект в постмодерне заменяется гиперреальностью. Постмодернистские образы моделируются посредством симулякров (по Э. Деррида, Ж. Делезу и Ж. Бодрийяру). Предметом изображения в постмодернизме является сама культура как единственная реальность, а способом познания виртуального мира – игра, ирония, пародия и цитирование.

Из децентрализации происходит ведущая черта мышления постмодернистов – *ризома* (Ж. Делез, Ф. Гваттари), предлагающая радикальную альтернативу замкнутым и линейным структурам. Ризома (от фр. rhizome – «корневище») представляет собой не централизованную иерархическую систему, а нелинейный способ организации информации. В художественной практике ризома является структурообразующим фактором, гарантирующим плюрализм.

Плюрализм – одновременное существование множества конкурирующих позиций – программно манифестируется в постмодерне. Тоталитарный тип мышления, подобный религиозному сознанию, теряет свою значимость, когда монистическое мировоззрение общества в постмодерне заменяется плюралистическим. Разрушается монополизм и в сфере познания: все теории, претендующие на единогласную репрезентацию истины, подвергаются критике. Осознанный плюрализм в литературе является способом выражения множественности истины, а постмодернизм, как отмечает И. Скоропанова, «допускает свободу различных мнений и творческих исканий»⁶⁰. Постмодернистская литература благодаря этому принципу становится многоязычной и многоголосой, причем это многоголосие можно наблюдать даже внутри конкретного

⁵⁹ Шизоанализ, занимаясь безумием, фундаментально отличается от психоанализа в том, что он «открывает нефигуративное и несимволическое бессознательное, чисто абстрактный образ в том смысле, в каком говорят об абстрактной живописи», – суммирует утверждения Делеза и Гваттари Маньковская. См. МАНЬКОВСКАЯ Н. Б. Париж со змеями. Москва: Издательство «ИФРАН», 1995. С. 62.

⁶⁰ СКОРОПАНОВА И. С. Там же С. 37.

произведения⁶¹. Итак, мы обратили внимание на ключевые особенности постмодернистского мышления, которые выделяют и первые русские монографии. В чем же теоретики видят особенности русского постмодернизма, появление и становление которого происходит в уникальных для него условиях? Ниже мы приводим обзор мнений главных русских постмодернистских теоретиков о том, как и когда постмодернизм появился в русской культуре, какие авторы относятся к нему и в чем заключается его уникальность по сравнению с западным вариантом.

При этом мы считаем, что эти вопросы очень тесно связаны между собой, в связи с чем невозможно ответить на них в отрыве друг от друга. Мы постараемся дать комплексный ответ на эти вопросы, опираясь на вышеупомянутые монографии, после чего определим основные характеристики русского постмодернизма как новой парадигмы.

1.2.3.3. Специфика русского постмодернизма

В своей книге «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» М. Липовецкий выдвигает гипотезу, согласно которой особенность русского постмодернизма заключается именно в том, что он «не только не противостоит русскому модернизму 1910–1930-х годов, но и – в отличие от западноевропейского или североамериканского постмодернизма – представляет одну из важных фаз в историческом развитии модернизма»⁶².

После этого он показывает, что приемы постмодернизма в русской литературе появились намного раньше 1960–1970-х годов, то есть раньше того периода, когда постмодернистская эпоха началась на Западе. При этом Липовецкий исходит из схематического противопоставления постмодернизма модернизму, согласно которому постмодернистская эстетика нарушает модернистскую литературную конвенцию. На основе этого он утверждает, что явления, характеризующие постмодернизм (например, неопределенность или бесформенность, выделенные Хассаном и Фоккема) в России возникают не после ухода модернизма, а внутри модернистской парадигмы, которая является исторически изменчивой (именно поэтому в названии книги Липовецкого приставка «пост» взята в скобки): «...категория модернизма исторически сформировалась как достаточно гибкая и подвижная (хотя отнюдь не безразмерная). Модернизм с успехом вмещивает в свои пределы и

⁶¹ Вольфганг Вельш выделяет это качество постмодернизма. См. ВЕЛЬШ В. «Постмодерн»: Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь, 1992. № 1. [Электронный ресурс] – URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/06/21/1212533843/x25B5nie_odnogo_spornogo_ponyatiya.pdf (дата обращения: 05.11.2020.).

⁶² ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. Москва: Издательство «НЛО», 2008. С. VIII.

символизм, и акмеизм, и экспрессионизм, и сюрреализм, и абсурдизм, и многие другие „измы“. Неужели на этом пышном дереве не найдется места для мощной ветви под условным именем „постмодернизм“? Неужели ее, эту ветвь, непременно нужно отсаживать на какую-то огороженную „делянку“?»⁶³.

Рассматривая классические тексты русских модернистов сквозь призму постмодернизма, Липовецкий находит доказательства того, что корни культурной логики русского постмодернизма лежат глубже позднего коммунизма или распада коммунистической тоталитарной диктатуры и возникли раньше западного постмодернизма. «Египетскую марку» Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» Вагинова, «Случай» Хармса и «Лолиту» Набокова он анализирует как предтечи постмодернистской металитературности.

Отдавая дань знаниям Липовецкого, на наш взгляд, однако, он не учитывает того, что преемственность двух парадигм характерна не только для русской литературы. Зыбкость границ между модерном и постмодерном и искусственность этой дихотомии характерны не только для русской культуры. Возможно, постмодернизм является своеобразным итогом развития современной культуры и модернистского знания. В подтверждение нашей мысли заметим, что связь между модернизмом и постмодернизмом многократно переосмысливалась в западной литературной критике. Мы считаем важным рассмотреть этот процесс подробнее.

Именно в период написания Липовецким своей монографии мы наблюдаем, как усложняется и без того полемическое отношение постмодернизма к модернизму в западном критическом дискурсе. В 1990-х годах англо-американские литераторы стали переосмысливать редуцированное понимание модернизма, распространенное в то время. Причиной переосмысления является именно чрезмерно упрощенное отношение к модернизму в постмодернистских теоретических работах, что мы и наблюдаем у Липовецкого⁶⁴. Таким образом, литераторы, с одной стороны, восстановили прежнее (допостмодернистское) плюралистическое понимание модернизма, а с другой стороны, подорвали концепцию постмодернизма, основанную на упрощенном подходе к модернизму.

На резкое и не совсем справедливое противопоставление постмодернизма модернизму обращает внимание и Ричард Шеперд в своем обзоре истории критики модернизма. Он обвиняет Доуве Фоккема в утилитарном отношении к модернизму:

⁶³ Там же. С. XXVII.

⁶⁴ Мы хотим еще раз подчеркнуть, что Липовецкий применяет упрощенное понимание постмодернизма только к его западному варианту. Говоря о русском постмодернизме, он подчеркивает преемственность модернизма и постмодернизма, несмотря на исторически обусловленный полувекковой разрыв между ними.

определение кода модернизма тот использует лишь для того, чтобы подчеркнуть инновации постмодернизма⁶⁵. При этом на взгляд Фоккема, главной конвенцией модернизма как мощного кода истории литературы считается выбор гипотетических конструкций, выражающих неопределенность и временность⁶⁶. Фоккема описывает семантику постмодернистского кода в оппозиции к модернистскому. Основной конвенцией постмодернистского кода он считает то, что постмодернизм, в отличие от модернизма, отвергает дискриминационную иерархию культурных кодов и отказывается отличать фикцию от реальности. Таким образом, он подчеркивает разрыв между феноменами модернизма и постмодернизма, подобно Ихабу Хассану – самому известному стороннику этой позиции, чья дефиниция постмодернизма, пожалуй, цитируется чаще всего и уже стала образцовой⁶⁷.

В конце девяностых годов значение термина «модернизм» было расширено благодаря литературоведческому направлению *New Modernist Studies*. В частности, были расширены временные и пространственные (географические) границы модернизма и предложены новые подходы к нему, такие как транснациональный поворот как следствие развития средств массовой информации⁶⁸. Вследствие расплывчатости термина «модернизм» в западном литературоведении произошла полная деконструкция бинарных оппозиций модернизм–постмодернизм, предложенных Хассаном и Фоккема. Хорошим примером этого является монография *Constructing Postmodernism*, в которой Брайан Макхейл, подобно Липовецкому, читает «Улисса» Джеймса Джойса, основополагающий текст «высокого модернизма», как постмодернистский текст⁶⁹.

Все это отчетливо демонстрирует связь между западным модернизмом и постмодернизмом, вплоть до невозможности отличить их друг от друга в некоторых случаях. Это приводит нас к заключению, что утверждения Липовецкого о более глубоких – по сравнению с западом – корнях русского постмодернизма и о противоречии западного постмодернизма модернизму представляются не вполне обоснованными.

Возвращаясь к монографиям русских теоретиков, рассмотрим подробнее концепцию Эпштейна. В отличие от Липовецкого, Эпштейн проводит параллель между модернизмом

⁶⁵ «Three years after that, Bradbury and McFarlane outlined the limitations of this approach and as late as 1984, the reductionism of Fokkema and Ibsch (who excluded a range of classically modernist texts from the category of modernism on the basis of an excessively narrow definition) highlighted these limitations even more starkly». SHEPPARD R. *Modernism-Dada-Postmodernism*. Evanston: Northwestern University Press, 2000. С. 4.

⁶⁶ FOKKEMA D. W. *Literary historicism, Modernism, and Postmodernism (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

⁶⁷ HASSAN I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: State University Press, 1987.

⁶⁸ См. DOUGLAS M. and WALKOWITZ R. L. *The New Modernist Studies* [Электронный ресурс] – URL: <http://www.jstor.com/stable/25501895> (дата обращения: 28.10.2020.).

⁶⁹ MACHALE B. *Constructing (post)modernism: the case of Ulysses // Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992. С. 42–58.

и постмодернизмом и в России, и на Западе. Причину типологического сходства между западным постмодернизмом и современной русской культурой он видит в том, что, несмотря на отдаление России от западного мира и даже противопоставление ему, для обеих культур в первой половине XX века была характерна одна и та же революционная модель развития. Революции как коренные изменения разных областей (социальной, научной, сексуальной) являются поисками «чистой реальности». Легитимация того или иного типа рациональности и языка создает иллюзию «последней истины». Таким образом, модернизм не что иное, как революция, стремящаяся уловить истинность, абсолютность, стоящую за культурной условностью.

Эпштейн считает, что и российская, и западная культура во второй половине XX века упраздняют наследие своего общего модернистского прошлого. Доведенный до крайности поиск «правды» модернизма в постмодернизме ведет к образованию псевдореальностей. Постмодернизм, как известно, резко критикует модернизм за иллюзию «последней истины» и отказывается как от самой возможности существования единственной истины, так и от реальности, лежащей за пределами условных знаков. Рациональное описание и объяснение непостижимой «чистой реальности», «последней истины» модернистов у постмодернистов превращается во «внереферентные знаки».

Модернизм и постмодернизм у Эпштейна рассматриваются как два звена одной культурной парадигмы, которая охватывается понятием «гипер»⁷⁰. «Понятие „гипер“ не только связывает линией преемственности модернизм и постмодернизм, но и очерчивает параллелизм западного и российского постмодернизмов как двух реакций на общее революционное наследие»⁷¹.

После выделения общих закономерностей Эпштейн обращается к своеобразию русского постмодернизма. Для постмодернизма в целом, на его взгляд, характерны черты, которые в России появились намного раньше Западной Европы или Америки, где о постмодернизме говорят с начала семидесятых годов. При разработке своей теории, опирающейся на концепции Бодрийяра, он подчеркивает, что симулякр – не новое для России явление. Он считает, что, хотя о постмодернизме в России говорят только

⁷⁰ «„Гипер“ – это такой „супер“, который самым избытком некоего качества преступает границу реальности и оказывается в зоне „псевдо“. <...> От „супер“ к „псевдо“ – так можно определить основную линию развития западной и российской культуры 20-го века. <...> Тем самым модернизм является для зрелого постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гиперфеноменами. <...> В конечном счете, всякое „супер“ раньше или позже обнаруживает свою обратную сторону, свое „псевдо“. В эпоху постмодернизма так происходит со всеми модернистскими теориями, культурами, движениями». Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: Литература и теория. Москва: Издательство «ЛИА Р. Элинина», 2000. С. 31–33.

⁷¹ Эпштейн М. Н. Там же. С. 32.

с распада Советского Союза, симулякры появились намного раньше, со строительства Петербурга, и не требовали бурного развития массмедиа, которые, казалось бы, являются необходимым условием для развития этого феномена. Таким образом, Эпштейн вступает в противоречие с общепринятым мнением, полагая, что постмодернизм изначально формировался не как западное, а российское явление, и его распространение шло в противоположном направлении: из России на Запад. Подтверждением этой идеи является приводимая им аналогия между постмодернизмом и коммунизмом: «...коммунальный, общинный дух действовал в истории России задолго до того, как она познакомилась с учениями Маркса и через них осознала свою миссию. Не таков ли и феномен российского постмодернизма? <...> Если коммунистическое в России существовало до Маркса, то не могло ли и постмодерное существовать в России задолго до Деррида и Бодрийера? Сама быстрая и легкая смена коммунистического проекта постмодерным заставляет подозревать в них некоторую общность»⁷².

Важнейшим свойством постмодернизма Эпштейн считает производство реальности, которое свойственно и для социализма. Весь Советский Союз, провозглашающий идеологию коммунизма, был симуляцией (в бодрийерском понимании термина), за которой не стояло никакой реальности. Он функционировал как псевдовещь и был призван заменить отсутствующую реальность. Социалистический реализм в этом смысле не что иное, как двойной симулякр, поскольку он не только создавал образ гиперреальности, но и сам был ее частью. Общим между постмодернизмом и коммунизмом Эпштейн также называет неприятие модернизма, идеологический эклектицизм, эстетический эклектицизм, снятие оппозиции элитарного-массового и т. д. Таким образом, русскую модификацию постмодернизма Эпштейн называет российско-советским постмодернизмом, поскольку в нем видит высшую и последнюю стадию коммунизма, и в качестве доказательства выделяет точки пересечения коммунизма и постмодернизма.

Несмотря на новаторскую смелость и остроумие ученого, все-таки возникает вопрос о том, могут ли постмодернизм и коммунизм быть похожи друг на друга в такой степени: «...соцреализм противоречит постмодернизму в главном – как искусство канона, идеологической догмы, жесткой централизации противостоит децентрализации и деканонизации, размыванию всех границ, принципиальной плюралистичности, множественности равноправных истин, составляющих основу постмодернистского мировосприятия»⁷³, – утверждает Т. Г. Прохорова.

⁷² Эпштейн М. Н. Там же. С. 55.

⁷³ ПРОХОРОВА Т. Г. Постмодернизм в русской прозе. Казань: Филологический факультет Казанского государственного университета, 2005.

Следует заметить, что идея Эпштейна, согласно которой социализм представляет собой постмодернизм, идет вразрез с идеей Б. Гройса о совпадении соцреализма и модернизма. Гройс в своей статье «Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом», продолжая свою мысль⁷⁴ о связи соцреализма и авангардизма⁷⁵, называет соцреализм модернизмом особого рода, а постсоветизм считает своеобразным вариантом постмодернизма. Он объясняет свою теорию тем, что и советская культура, и модернизм основаны на определенной центральной оппозиции: высокой и массовой культуры в модернизме, советского и несоветского в соцреализме, – и обеспечивают соблюдение своих норм⁷⁶. Они концентрируются на самоочищении от всех внешних элементов (например, коммерческой культуры или «несоветского»), таким образом гарантируя свою автономию. Эти стратегии западного постмодернизма и соцреализма определяют и стратегию постмодернизма и постсоветизма – технику апроприаций, что в случае постмодернизма означает перенесение в пространство высокой культуры элементов низкой культуры, а в случае постсоветизма – максимальное использование элементов «несоветского».

Не менее удивительна теория Р. Эшельмана⁷⁷, приводящего аргументы против так называемой модели-деформации⁷⁸. Он говорит, что любая теория, определяющая русский постмодернизм, должна рассмотреть и концепцию связи модернизма с постмодернизмом, так как постмодернизм может существовать только как результат модернизма. Таким образом, социалистический реализм не что другое, как продолжение и модификация модернизма, а не его полное отрицание, как это предполагается в модели деформации. Иными словами, в своей монографии «Ранний советский постмодернизм» ученый выдвигает гипотезу о том, что постмодернизм является продолжением

⁷⁴ В книге «Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion» (1988).

⁷⁵ Которые в других работах принято резко противопоставлять друг другу. Важно подчеркнуть, что Гройс говорит о сходстве соцреализма и авангарда, а не русского модернизма в целом. В частности, он исключает из сравнения символизм и акмеизм.

⁷⁶ В то время как в символизме встречается оппозиция высокой и низкой культуры, в авангарде мы наблюдаем протест против этой оппозиции: например, кубофутуристы стремились вынести искусство из «мертвых храмов-музеев» на улицу.

⁷⁷ Хотя его книга не русскоязычная, с точки зрения данных исследований мы считаем важным обратиться к ней. См. ESHELMAN R. Early Soviet postmodernism. Frankfurt am Main: Lang, 1997.

⁷⁸ Под моделью деформации Эшельман понимает подход западных историков к советской литературе. Он объясняет, что, согласно западным литературоведам, советская литература политически деформирована. Негласное соглашение, возникшее между ними, предполагает, что укрепление при Сталине советской литературы привело к разрыву с модернизмом и появлению такого литературного метода, который нельзя описать, используя обычные категории истории культуры. Западные исследователи советской литературы при определении предмета исследования, таким образом, применяют комбинацию хронологических, тематических, политических и других критериев, а не концепции, связанные с западной культурой. Модель деформации, согласно Эшельману, определяет советскую культуру как изолированную систему, порождающую литературу, принципиально отличающуюся от западной словесности и сопротивляющуюся прямому сравнению с ней. См. ESHELMAN R. Там же. С. 16.

социалистического реализма, а вовсе не его полным отрицанием. Он пытается проиллюстрировать это на примере реалистической прозы семидесятых, в том числе деревенской прозы Юрия Нагибина, Василия Белова, Александра Солженицына и Валентина Распутина, бытовой прозы Юрия Трифонова, рассказов Василия Шукшина, ранней поэзии Андрея Вознесенского и Евгения Евтушенко. Эшельман подчеркивает, что все эти авторы публикуются не в самиздатах, а в официально разрешенных изданиях, которым критика уделяла немало внимания.

Эшельман считает, что развитие советского постмодернизма имеет особенный характер, обусловленный местной спецификой. С одной стороны, он был своеобразным ответом на утопический, тоталитарный поздний модернизм сталинской эры. С другой стороны, он восстановил литературные приемы предыдущих эпох, обращаясь к досталинскому культурному наследию. Несмотря на то что «советский постмодернизм» отнюдь не подражал западному, в кризисе советской ментальности Эшельман видит поражение почти всех ключевых элементов постмодернистской «эпистемы». Важно отметить, что его подход предлагает рассматривать литературу периода застоя не в плане стиля и темы, но в плане ее отношения к постмодернистской «эпистеме».

Подводя итог, общим в работе рассмотренных исследователей русского постмодернизма является то, что все они опираются на теоретические подходы западных литературоведов, перенося многие элементы западного постмодернизма в русскую культуру. Тем не менее, русский постмодернизм они описывают по-разному. Как мы видели выше, уловить специфику русского постмодернизма непросто по двум причинам. С одной стороны, нужно определить связь русского постмодернизма с русским модернизмом. Поскольку модернистская эволюция в России прервалась внезапно, в этом отношении появляется немало вопросов. Может ли быть постмодернизм там, где модернизм развился в недостаточной мере? Можно ли считать соцреализм полным разрывом с модернизмом? Можно ли вообще разделить модернизм и (андерграундный) постмодернизм в русской культуре? С другой стороны, нужно выделить те черты русской парадигмы, которые отличают ее от западного постмодернизма. Несмотря на то что мнения относительно возникновения русского постмодернизма расходятся, литературоведы все же согласны в том, что андерграундная литература относится к начальному периоду постмодернизма. В целом же в становлении постмодернизма в русской литературе можно выделить три периода:

1. С конца 60-х до середины 80-х годов – латентный и неосознанный период постмодернизма.
2. С середины 80-х до середины 90-х годов – утверждение постмодернизма в качестве литературного направления.
3. С конца 90-х до конца 2000-х гг. – период легализации, когда русские постмодернисты взяли на вооружение многие идеи западного постмодерна.

Период легализации можно разделить еще на два этапа. В 90-е русский постмодернизм больше всего занимается деконструкцией языка официальной массовой советской культуры, центральной его темой является распавшийся Советский Союз⁷⁹. В нулевые и десятые годы эта тема уже исчерпана, и постмодернисты, в том числе В. Пелевин и В. Сорокин, переходят к изображению виртуального мира и актуальной политической жизни.

Тем не менее с 2002 года и на Западе, и в России уже говорят о конце постмодернизма. М. Липовецкий в статье «ПМС (постмодернизм сегодня)» констатирует, что постмодернизм выдохся, а Линда Хатчеон, говоря о нем во втором издании своей монографии «Политика постмодернизма», к концу книги переходит к использованию прошедшего времени⁸⁰. Ранее Эпштейн прощается с постмодернизмом уже в 1996 году, то есть всего через четыре года после его первой статьи о новом тогда направлении. Он говорит, что постмодернизм, иронизируя над всем, становится столь же плоским, как и те утопии, которые он сам пародирует⁸¹. А так как постмодернизм «представил себя после всего и завершил все собой», он сам является последней утопией. Постмодернизм сегодня действительно не является доминирующей парадигмой. На Западе его закат начался еще в конце 1980-х гг.

В следующем разделе мы рассмотрим, как новые реалисты преодолевают постмодернизм. Мы считаем важным обратиться к новому реализму, несмотря на то что в узком смысле он не является предметом нашей работы. Как мы покажем ниже, новый реализм как направление начался не с собственной программы, а лишь с желания писать иначе, чем постмодернисты. В результате этого в манифестах новых реалистов (даже при учете того, что они не пользуются литературно-критическими методами) гиперболически, карикатурно вырисовываются некоторые главные черты русского постмодернизма. В самом конце главы коротко поговорим и о том, как постмодернизм

⁷⁹ На этом этапе русскому постмодернизму, подобно западному, уже свойственно смешивание элитарной и массовой культуры.

⁸⁰ ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя, 2002. № 5. 200–211.; HUTCHЕON L. The politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989.

⁸¹ ЭПШТЕЙН М. Н. С. 286.

продолжает существовать в разных литературных течениях с десятых годов нового тысячелетия, несмотря на господство реалистического письма.

1.3. СОВРЕМЕННОСТЬ

В русской литературной критике с конца девяностых все чаще встречается термин «новый реализм», который прежде всего относится к новому поколению писателей. Но что это за новое направление, вдруг сменяющее постмодернизм? У Михаила Бойко нарекание вызывает уже сам термин. Он говорит, что в нем нет содержательного представления сущности, а только – как и в названии «постмодернизм» – «дурная бесконечность: „новый“, „новый-новый“, „новый-новый-новый“ и т. п.»⁸². Тем не менее, название «новый реализм» содержит в себе информацию о том, что отношение русской литературы к реальности коренным образом изменяется. Литература вдруг разворачивается на 180 градусов: опять становятся востребованными реалистические сюжеты.

Новый реализм возник в российском литературном процессе не в виде самостоятельного направления, как говорит А. Ганиева, а как программа отрицания постмодернизма⁸³. В. Бондаренко в новом реализме тоже видит некий реванш, литературную реставрацию⁸⁴. Он выделяет три группировки писателей нового реализма и говорит, что, хотя они формировались независимо друг от друга, но их объединяет связь с литературными традициями прошлого и противостояние постмодернизму.

Новый реализм часто критиковали за то, что его нельзя назвать новым по форме творчества: авторы не привносят ничего оригинального в «добротный традиционный реализм», а новой их манера письма кажется лишь на фоне постмодернистской деконструкции, характеризующей пространство либеральных журналов⁸⁵. В их понимании литература есть не что иное, как калька с действительности, и они восстанавливают пророческую и провидческую функции, которые традиционно приписывались русской литературе. По мнению некоторых критиков, новые реалисты не обновляют эстетические и философские основы реализма, а лишь продолжают традиционный реализм⁸⁶.

⁸² Бойко М. Е. О дивный новый реализм // Литературная газета, 2010. № 12. [Электронный ресурс] – URL: <http://mikhail-boyko.narod.ru/article/odivnuj.html> (дата обращения: 28.01.2020.).

⁸³ ГАНИЕВА А. А. И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе. // Новый мир, 2007. № 3. С. 179.

⁸⁴ БОНДАРЕНКО В. Новый реализм // Завтра, 2003. № 34. [Электронный ресурс] – URL: <http://zavtra.ru/blogs/2003-08-2071> (дата обращения: 10.01.2020.).

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Позже литературоведы начинают выявлять суть нового реализма не через сопоставление с постмодернизмом, а через размежевание с предыдущими видами реализма.

На наш взгляд, для понимания нового реализма его следует рассматривать в контексте постмодернизма, поскольку манифесты новых реалистов строятся именно на противопоставлении предыдущей литературной парадигме.

1.3.1. Представление новых реалистов о постмодернизме

Хотя черты нового направления стали формироваться еще в конце XX в., первый и главный манифест нового реализма был издан в 2001 году С. Шаргуновым под названием «Отрицание траура». Подобно Виктору Ерофееву, который в своем эссе объявляет социалистический реализм мертвым и «хоронит» его, открывая путь постмодернизму, Шаргунов в «Отрицании траура» (название с явной отсылкой к Ерофееву) объявляет тупиковым течением теперь уже постмодернизм, призывая писателей вернуться к традиционной литературе: «В прозу юных возвращаются ритмичность, ясность, лаконичность. Альтернатива постмодернизму. Явь не будет замутнена, сгинет саранча, по-новому задышит дух прежней традиционной литературы»⁸⁷. Помимо Шаргунова, главными идеологами нового реализма становятся Валерия Пустовая, Алиса Ганиева и Олег Павлов, тексты которых мы рассмотрим ниже.

Можно сказать, что главной целью литераторов с нулевых годов стало создание нового реалистического направления. Причиной этого послужили представления о том, что постмодернизм (как мы показали выше, сознательно) разрушает традиции литературы настолько, что считается «несовместимым с самым существованием литературы»⁸⁸. Именно поэтому новые реалисты стараются восстановить все, что постмодернизм уничтожил. Каковы же ключевые проблемы постмодернизма, которым объявляет борьбу новый реализм?

Марта Антоничева в 2011 году выражает недоумение по поводу возрождения метода реализма: «Первый вопрос-недоумение связан с неизбежностью реализма: почему он обязательно неизбежен? Неизбежна смена литературных направлений, как органичного свойства литературы, но это совершенно не обязательно должен быть реализм. В конце концов, никто ничего никому не должен. Тем более автор читателю»⁸⁹. Но новый реализм вырастает именно из той концепции, согласно которой главная ошибка «антилитературного» постмодернистского текста – это вызов, бросаемый

⁸⁷ ШАРГУНОВ С. А. Отрицание траура.

[Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/2001/12/otriczanie-traura.html (дата обращения: 07.06.2020.).

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ АНТОНИЧЕВА М. Ю. Новый реализм: парабола смысла (дискуссионная подборка) // Журнальный клуб Интелрос «Континент», 2011. № 150.

[Электронный ресурс] – URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kontinent/k150-2011/18044-novy-realizm-parabola-smysla-diskussionnaya-podborka.html> (дата обращения: 19.12.2020.).

реальности. Как мы говорили об этом выше, представители «андерграунда», выходя на поверхность культурного пространства, отодвигали на периферию реалистическое мировоззрение. Постмодернистские тексты на взгляд новых реалистов никак не связаны с тогдашним окружающим миром: если в них и присутствует связь с внелитературной действительностью, то только с действительностью предыдущих десятилетий. Постмодернисты используют советские клише, то есть вообще не говорят о насущных проблемах, касающихся читателя. С точки зрения новых реалистов, постмодернистский язык, образы, художественные миры вторичны по отношению к реальности⁹⁰. Однако мы должны отметить, что это не распространяется на постмодернистскую литературу нулевых и десятых годов, о которой мы говорили выше. С отрывом от реальности связана и пародия, к которой прибегают постмодернисты при изображении советской действительности⁹¹. Высмеивая свое прошлое, они сторонятся зарождающейся новой реальности, с которой они никак не связаны, – смех обозначает прощание с прошлым.

При этом советское время – не единственный объект пародийного смеха постмодернизма: обширный простор для такого смеха предоставляет и русская классика. Смех над самым священным и уверения в «неактуальности прошлой литературы» выводят из терпения новых реалистов. Они винят пародийный прием постмодернистов в нелогичности:

«Сорокин раздражается пародиями на прозу Толстого и Достоевского, кривляется над виршами Пастернака и Ахматовой... Но возникает вопрос: а для какого читателя такие старания? Если и впрямь следовать логике постмодернистов (общее варварство, архаичная литература), то они, наоборот, лишь привлекают читательское внимание к „архаике“, прививают к ней интерес»⁹². «Серьезные» новые реалисты, указывая на противоречие этого приема, подчеркивают при этом главное его достоинство: используя разные жанры, он одновременно отрицает актуальность классиков и воздаст им честь⁹³.

«Новый реализм – это поиск индивидуальных писательских смыслов», – говорит Валерия Пустовая. Новые реалисты заявляют, что пора снова всерьез ощутить мир, читать и писать в соответствии с этим ощущением реальности, и винят постмодернистов в отсутствии оригинальных мыслей. В то время как в основе реалистических произведений лежит «надмирная истина», постмодернистские произведения – это набор зашифрованных культурных ребусов и интертекстуальных ссылок. Постмодернистские тексты полны текстовых конструкций, обходящих традиционное повествование, они

⁹⁰ Сергей ШАРГУНОВ говорит о «несвежести языка».

⁹¹ Сергей ШАРГУНОВ пародию называет прерогативой постмодернизма.

⁹² ШАРГУНОВ С. А. Отрицание траура. Там же.

⁹³ Это противоречие мы проанализируем далее в разделе о ремейке «Накануне» Евгения Попова.

строятся из цитат и реминисценций к другим текстам, вместо того чтобы рассказывать реальные или по меньшей мере реалистические истории. В новом реализме же «новая искренность, серьезность, не пародийность восстановленного в правах реализма отвергает игровую, знаково-интертекстуальную эстетику постмодернизма»⁹⁴.

1.3.2. Реализм vs. постмодернизм?

Говоря о меняющемся отношении русской литературы к реализму, стоит упомянуть концепцию Олега Павлова, согласно которой русская проза всегда была реалистической. «Есть ли „реализм“ в том, что дышит духом истины?» – задает вопрос писатель, который сам относится к группе «новых реалистов». «Хотя кажется, что „реалистический дух“ существует в литературе постольку, поскольку существует „реализм“, – говорит Павлов, – с его художественными приемами и эстетикой, богатство „реализма“ не в школах, а в проявлениях его духа». «Реалистический дух», на его взгляд, хотя и воплощается сначала в литературном направлении (классический критический реализм), впоследствии уже не ограничен определенными формальными признаками. Иначе говоря, в русском литературном произведении даже в отсутствие внешних, формальных признаков реализма все-таки всегда воплощается его дух.

«Реалистический дух», по Павлову, выходит далеко за рамки реалистического изображения. В то время как коренная задача реализма (как эстетической позиции) – достоверная фиксация реальности, русской литературе требуется не достоверность, а истинность, подлинность. Предметом изображения является действительность, включающая в себя не только реальный мир, но и духовный. Следовательно, русский автор – вне зависимости от его литературного направления, – касаясь фундаментальных мировоззренческих и онтологических проблем, всегда создает метафизику русской прозы. В этой метафике Павлов и видит воплощение «реалистического духа».

Хотя реалистическая форма не всегда характерна для русской литературы, суть реализма наследуется из поколения в поколение. В XIX в. в центре внимания литературы стоял «реалистический дух», что и привело к развитию классической реалистической эстетики. В XX в. происходит «поэтическое искривление реалистического стиля», но «реалистический дух» при этом не теряется. Стиль и форма становятся сложнее (например, у Бабеля язык становится образным, у Олеси – метафоричным, у Платонова – символичным), но это тот же реализм, пусть и с «углубленным поэтическим звучанием».

⁹⁴ ПУСТОВАЯ В. Е. О двух актуальных взглядах на реализм // Октябрь, 2005. № 5. С. 158.

Полемика об отношении русской литературы к реальности и реализму, по всей видимости, продолжится и в будущем. Не далее как в сентябре 2019 года на Форуме молодых писателей в Ульяновске литературовед Дмитрий Бак провел дискуссию о литературе нового поколения. Помимо прочего, в центр внимания попал текст екатеринбургского прозаика Артемия Леонтьева «Манифест новой русской литературы». Автор, по его собственному признанию, всегда очень настороженно относился к любым лозунгам, но по стечению обстоятельств ему захотелось рассказать о явлениях современной реалистичной литературы, которые в своем корне напоминают симптомы тяжелой болезни или даже синдром определенной литературной неполнозрелости. Он призывает молодых писателей продолжить традицию языковых экспериментов и освоить новые художественные пространства не в тематическом, а в изобразительном смысле. Разумеется, это не что иное, как новый виток той литературной борьбы, которая началась еще в восьмидесятые годы, если не ранее: в очередной раз противопоставляются писатели, вооруженные реалистическими инструментами, и писатели, выступающие художниками – экспериментаторами над словом и формой.

О продолжении постмодернизма размышляет и М. Эпштейн, задавая вопрос: «Возможна ли концепция альтернативная постмодернизму и вместе с тем не враждебная ему, но включающая его, как пройденную ступень, в перспективу дальнейшего культурного развития?». Интересно, что дальнейшее использование постмодернистского стиля и мышления он представляет только как некий переходный литературный период, предполагая, что со временем следы постмодернизма полностью растворятся. Мы сомневаемся, что неприятие догм классических подходов к литературе и дух полной свободы могут исчезнуть бесследно. С уверенностью можно сказать лишь то, что, несмотря на новую моду на реализм, в современных русских литературных процессах еще можно обнаружить постмодернистские литературные приемы. Жужанна Калафатич в своей статье о том, как опыт постмодернизма проявляется в новых литературных тенденциях, выделяет направление (которое Эпштейн называет новой искренностью, а Лейдерман и Липовецкий – постреализмом⁹⁵), сближающее элементы постмодернизма и реализма и ищущее синтез двух традиций⁹⁶. Главными его характеристиками являются отход от безграничного цинизма и радикальной деконструкции и возвращение к гуманистическим темам. На первый план снова выдвигаются более традиционные

⁹⁵ См. ЭПШТЕЙН М. Н. Прото-, или конец постмодернизма // Знамя, 1996. № 3. С. 196–206.; ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Современная русская литература. 1950-е–1990-е годы. В двух томах. Москва: Издательство «Академия», 2003. С. 583–589.

⁹⁶ KALAFATICS Zs. A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdjünk a posztmodern tapasztalatával. Tendenciák a kortárs orosz prózában // Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2018. № 3. С. 315–326.

литературные приемы и нарративные стратегии, поиски ценностей и истин, а существование внетекстовой реальности больше не ставится под вопрос⁹⁷. Чупринин считает, что искренность становится решающим качеством «облегченных» вариантов высокой литературы и беллетристики в творчестве, например, Л. Улицкой, М. Веллера и Е. Гришковца. К новой искренности (и близкому к ней новому сентиментализму) относят авторов, которых нельзя считать постмодернистами в соответствии с их мировоззрением и антропологическими концепциями: на их взгляд, существует истина, которая не ставится под сомнение. При этом в своем творчестве они сохраняют иронию, скепсис и игровой характер постмодернизма. Приемы постмодернизма, такие как цитирование, нелинейный сюжет, самоирония и прочие игры со временем и читателем, встречаются также в творчестве Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина, хотя они и верят в метанарратив и отрицают позицию постмодернизма. Важно упомянуть и о том, что на рубеже тысячелетий в произведениях постмодернистских писателей, таких как «Пять рек жизни» или «Хороший Сталин» Виктора Ерофеева, появляются реалистические элементы⁹⁸.

Помимо текстов, в которых веяние постмодернизма чувствуется лишь косвенно, все еще рождаются и сугубо постмодернистские тексты. Речь идет не только о текстах Виктора Пелевина и Владимира Сорокина – постмодернистов старшего поколения, которые до сих пор имеют широкую читательскую аудиторию, но обвиняются критиками в самоповторе, – но, например, и о сборнике «Инверсия Господа моего», с которым дебютировал начинающий писатель Владислав Городецкий⁹⁹. Он убежден, что художественная литература не должна и не может выполнять духовные функции, и рассказывает о существовании человека (или уже не совсем человека) в виртуальной реальности. Присутствующие в нем интертекстуальность, ирония, игры с текстопорождением демонстрируют, что постмодернизм живет и в творчестве новых писателей.

⁹⁷ См об этом KALAFATICS Zs. A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdünk a posztmodern tapasztalatával. Tendenciák a kortárs orosz prózában // Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2018. № 3. С. 315–326.

⁹⁸ См. об этом статью ГОРЕТИТЬ Й. Новый реализм как особое продолжение реалистической традиции русской литературы // Slavica, 2014. С. 143–154.

⁹⁹ ГОРОДЕЦКИЙ В. О. Инверсия Господа моего. Москва: Издательство «Городец», 2020.

2. ВИЗИТКА ДРУГОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОБ АЛЬМАНАХЕ «МЕТРОПОЛЬ»

Хотя русский постмодернизм смог стать «легальным» направлением только с середины 1980-х гг., он имел латентный, скрытый период, во время которого распространялся только в форме самиздата в узком писательском кругу. Примером этого является легендарный альманах «Метрополь», который был попыткой разрушения единого официального канона в 1979 году.

Авторам альманаха надоело, что жесткая и неизбежная цензура лишает их возможности публикации, и они решили составить сборник, в который бы вошли отвергнутые тексты. В Советском Союзе официальная литературная политика отказалась от издания альманаха в его оригинальном формате. Его составители – Виктор Ерофеев, Евгений Попов и Владимир Аксенов, Андрей Битов и Фазиль Искандер – настаивали на своем видении альманаха, о чем написали в предисловии. Не согласившись на изменения, они так и не пошли на компромисс с правительством. Таким образом, они отрезали себя от возможности публикации в пределах Советского Союза, но, как говорит сам Евгений Попов, «стоящие у власти литераторы-идиоты сами сделали большую рекламу нашему скромному детищу». Альманах в форме самиздата обошел всю Москву, вышел в Америке и во Франции. Впоследствии у всех членов «Метрополя» в той или иной мере появились проблемы с властью. Альманах, несомненно, вписал свое имя в историю литературы, однако его культовый характер объясняется не столько входящими в него текстами, сколько скандалом, развернувшимся после его публикации на Западе.

Со времени распада Советского Союза вышло несколько текстов по делу «Метрополя»: литературоведы, опираясь на официальные документы и интервью, взятые у авторов, стараются восстановить детали скандала и узнать подробности того, кто сыграл какую роль в редакторской работе, кто согласился или не согласился с идеей зарубежной публикации¹⁰⁰. Эти работы о деле «Метрополя» констатируют, что в альманахе нет ничего антисоветского. Они показывают также и то, что речь идет о самых разнообразных текстах, так как при выборе произведений господствовал всего

¹⁰⁰ См. ЦЫБУЛЬСКИЙ М. А. Как это было. Записки об альманахе «Метрополь». [Электронный ресурс] – URL: <https://vakin.livejournal.com/2198853.html> (дата обращения: 07.06.2020.); КАРЛИНА Н. Н. Роман «Скажи изюм» и история альманаха «Метрополь» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы Седьмых Андреев. чтений / (под ред. Пахсарьян Н. Т). Москва: Издательство «Экон-Информ», 2009. С. 261–267.; Петров Д. Д. МетрОполь // Аксенов. Москва: Издательство «Молодая гвардия», 2012. С. 197–230.; ЕРОФЕЕВ В. В. Время «Метрополя» [Электронный ресурс] – URL: http://antology.igrunov.ru/after_75/periodicals/metropol/1087390559.html (дата обращения: 05.01.2015).

один критерий – художественность, а целью редколлегии было составление сборника современной русской литературы без разделения на литературные направления.

Но именно на этом пункте исследования «Метрополя» остановились. Существующие работы не изучают тексты альманаха, их значительность или, наоборот, незначительность. Причину этого отчасти можно понять, ведь прошли долгие годы, прежде чем стало возможным открыто писать об этом сборнике. Речь идет даже не о том, что эти тексты за определенный период стали неинтересными и неактуальными, но в то время было опубликовано огромное количество произведений, написанных в стол, не говоря уже об абсолютно новых. В итоге тексты, собранные в этом альманахе, остались без внимания литературоведов.

Вошедшие в «Метрополь» произведения нельзя подвести к единому литературному направлению – эстетический плюрализм сборника символизирует граммофон с тремя раструбами на обложке¹⁰¹. Эти тексты показывают, что с конца 70-х годов уже в полной мере существовала «другая литература», коренным образом отличающаяся от официальной литературы.

Нам кажется целесообразным изучить этот сборник более основательно даже спустя 30 лет, чтобы понять, как входящие в него авторы подходили к литературе и творчеству и какое эстетическое сознание они формируют. В альманах вошли произведения 23 авторов. Наша работа не претендует на полноту исследования анализов текстов, мы лишь ставим задачу проанализировать элементы прозы, являющиеся центральными в «другой литературе». Здесь мы приведем лишь несколько ярких примеров, иллюстрирующих дальнейшее направление нашего исследования.

Термин «другая литература» впервые появился в одноименной статье С. Чуприна. Видный литературный критик подразумевает под этим словосочетанием новую тенденцию времени, характеризуемую шокирующей лексикой, непривычными персонажами, необыкновенными сюжетными техниками. Чуприн начал дискуссию о литературе, не относящейся ни к официальной, ни к той, которая прежде рассматривалась как оппозиционная. Сюда относились авторы, стремящиеся к эстетическим и языковым новшествам. Он называет два независимых альманаха, московский «Метрополь» (1979) и ленинградский «Круг» (1985), «визитной карточкой» другой прозы. Их общая черта – нонконформизм в тематике, содержании, языке, стиле и

¹⁰¹ «Я придумал такую тему граммофонов, которые в моем сознании ассоциировались с такими раструбами громкоговорителей, которые висели на столбах. Квадратные были громкоговорители с трубами, которые висели на столбах и были обращены во все 4 стороны света», – сказал народный художник России Борис Мессерер на вечере, посвященном 40-летию выхода альманаха. См.: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/354059/ (дата обращения: 02.06.2020).

литературной форме. Мы рассмотрим рассказы «Метрополя» именно с этой точки зрения, сосредотачивая внимание на новаторских элементах, вызвавших возражение со стороны официальной литературной политики.

2.1. ТЕМЫ-ТАБУ

В семидесятые годы в литературе андерграунда расширяется сфера тем, достойных изображения, и на первый план выходят те, о которых раньше либо совсем не писали, либо писали с открытым презрением. Частым предметом изображения становятся пьянство, насилие, секс – например, Попов описывает их, обходя стороной моральный аспект.

В рассказе под названием «Ворюга»¹⁰² грубость проявляется на уровне сюжета: описываются агрессивные сексуальные отношения. В начале повествовательная техника кажется нехитрой: повествование идет от третьего лица, рассказчик не обозначен, близость к герою не подразумевается. Но затем, когда повествователь рассказывает уже об интимных моментах, в самый разгар действия диалог Маши и Галибутаева прерывается. Повествователь умолкает и передает слово герою. Очередная реплика Галибутаева является не ответом на Машину, у него уже другой адресат – повествователь:

– Машка, давай я тебя сегодня как бы изнасилую, – сказал он.

Машка заинтересовалась:

– Это как еще так?

– А вот так. Ты вроде бы сопротивляйся изо всех сил, но по-настоящему, а я тебя попробую шарахнуть.

– Давай! – обрадовалась Машка...

– ...И я набросился на нее, как лютый зверь, – рассказывал Галибутаев. – Сорвал с нее все. А она крутится, а она царапается, а она визжит. Другой бы насильник уже давно отступил. Но не таков Галибутаев. Сорвал с нее все и только хотел, как вдруг она меня как мотанет! И я больно упал с кровати.

– Ну и что?

– А то, что я сломал большой палец на правой ноге. Я упал на палец.¹⁰³

Этот неожиданный повествовательный поворот удивляет и смущает читателя: повествование от третьего лица единственного числа вдруг становится более интимным, переходя к первому лицу единственного числа. Насилие не просто лишено каких бы то

¹⁰² Попов Е. А. Ворюга // Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 97–99.

¹⁰³ Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 99.

ни было нравственных высказываний со стороны автора, более того, подробности неудачного полового акта читатель узнает не от повествователя, а из первых уст, напрямую от героя. Тот факт, что «изнасилование» совершается с согласия Маши, представляет женщин в невыгодном свете: они будто находят наслаждение в насилии и унижении. Это, конечно, не могло соответствовать таким представлениям о советской литературе, согласно которым она является лучшей в мире «по честности, по нравственной высоте»¹⁰⁴. Попов, конечно, является не единственным в альманахе автором, вызвавшим неодобрение со стороны официальной литературной политики из-за этических провокаций. Достаточно упомянуть названия «Маленький гигант большого секса»¹⁰⁵ и «Приспущенный оргазм столетия»¹⁰⁶, явно демонстрирующие, что «другая литература» не стеснялась открыто обсуждать моменты личной жизни, которые до этого времени были табуированными.

2.2. НОВЫЙ ТИП ГЕРОЯ

Во внимание «другой литературы» попадают низшие слои народа, самые простые, обыкновенные люди, советский «маленький человек», в котором нет ничего героического. Эти мужики – представители маргинального класса, часто коротающие время на вокзалах, распивающие водку и веселящие друг друга анекдотами из своих жизней, – становятся «мишенью убийственно-саркастического таланта»¹⁰⁷ Попова. В его рассказах часто описываются эти деклассированные фигуры и ситуации, в которых они оказываются.

Рассказ «Про Кота Котовича»¹⁰⁸ изображает сцену повседневной жизни, вечер обычной советской семьи как зеркало жизни советского народа и окружающей его действительности. Попов создает в литературе то, что в изобразительном искусстве называют жанровой картиной. Рассказ начинается описанием места действия, самой обыкновенной кухни: «Сидели теплой августовской ночью в душной кухне близ ванной за столом, крытым цветной клеенкой, визави». В одном предложении автор изображает

¹⁰⁴ Слова Феликса Кузнецова, в то время первого секретаря правления Московской писательской организации Союза писателей СССР. См. ГОЛЯХОВСКИЙ В. Ю. Еврейская сага. Книга 3. «Крушение надежд». Москва: Издательство «Захаров», 2011. С. 581.

¹⁰⁵ ИСКАНДЕР Ф. А. Маленький гигант большого секса // Литературный альманах МетрОполь. Москва: Текст, 1991. С. 308–341.

¹⁰⁶ ЕРОФЕЕВ В. В. Приспущенный оргазм столетия // Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 437–443.

¹⁰⁷ Выражение Елены Сафроновой. См. Евгений ПОПОВ. Песня первой любви. Каленым железом; Евгений Попов. Ресторан «Березка» // Знамя, 2009 № 12. [Электронный ресурс] – URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2009/12/evgenij-popov-pesnya-pervoj-lyubvi-kalenym-zhelezom-evgenij-popov-restoran-berezka.html> (дата обращения: 14.01.2015.).

¹⁰⁸ ЕРОФЕЕВ В. В. Про Кота Котовича // Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 100–103.

и детали («цветная клеенка»), и общий план («кухня близ ванной»¹⁰⁹), будто рисуя словами картину, которая в один миг передает атмосферу советской повседневности. В рассказе самые обыкновенные мужчины («тихие люди громадной страны»¹¹⁰) пьют и философствуют о самых обыкновенных вещах. Скрытая отсылка к стихотворению Александра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» лишь подчеркивает однообразие жизни. «Да... э... его можно выдрать, – подтвердил Гаригозов, брезгливо хрустя пальцами. – Тут – ночь, тишь, разговоры, а он тут...», «А была ночь, и погасли фонари»¹¹¹. Вряд ли можно использовать в одном предложении слова «ночь» и «фонари» без воссоздания замысла блоковского стихотворения о вечном круговороте жизни. Образ мрачной улицы у Блока становится философской метафорой пустоты жизни. Это чувство захватывает и поповских героев «Какая, брат, пустота! – хрипло шептал он. – Пустота-то какая, брат!»¹¹².

2.3. ПРОТИВ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Некоторые тексты «Метрополя» свидетельствуют о том, что писатели старались освободить литературу от необходимости изображать реальную жизнь. «По сути дела, постмодернизм – в том числе и русский – пересмотрел традиционные представления о литературе как отражении действительности»¹¹³, – говорит Н. Кякшто. А по словам И. Скоропановой, «постмодернистская эстетика отвергает концепцию художественной культуры как удвоение жизни...»¹¹⁴.

Аксенов в драме «Четыре темперамента»¹¹⁵ использует методы абсурдизации и сюрреализма. «Действие происходит в далеком будущем, затем вне времени и пространства, финал – в наши дни»¹¹⁶. В центре произведения ставится вопрос о развитии человечества и о сущности человека. Разраилов проводит эксперимент по трансформации всего человечества и задает разные вопросы четверым подопытным, чтобы они решили главную проблему будущего. «За сотни веков существования цивилизации земля впитала в себя порочные идеи, соблазны, рефлексии, и мечты тысяч поколений. Поэтому, невзирая на колоссальные технические достижения, истинный

¹⁰⁹ Там же. С. 103.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Там же.

¹¹³ Кякшто Н. Н. Поэтика русского литературного постмодернизма // Современная русская литература. Москва: Издательство «Академия», 2010. С. 64.

¹¹⁴ Скоропанова И. С. Постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Издательство «Невский простор», 2011. С. 5.

¹¹⁵ Аксенов В. П. Четыре темперамента // Литературный альманах МетроПоль. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 508–551.

¹¹⁶ Там же. С. 508.

прогресс на Земле невозможен...»¹¹⁷. Но, когда на сцене появляется женщина, в этих киберлюдях вспыхивает любовь, а эксперимент срывается. На пути развития человечества стоит лишь человек, который не в силах пожертвовать личным счастьем ради сверхидеи.

Аркадий Арканов в рассказе «И все раньше и раньше опускаются синие сумерки» рассказывает Реджинальду и Римме фантастическую историю об их подруге Инге, вышедшей замуж за коня. Событие происходит в хорошо знакомом нам мире, но объяснить его правилами нашего мира невозможно. Колебания читателя¹¹⁸, его неуверенность, испытываемая из-за сверхъестественного явления, сохраняется до самого конца рассказа, благодаря тому что сами герои сомневаются в действительности события. «Нас либо разыгрывают, либо издеваются, – раздражено сказала Римма, пробежав глазами открытку, в которой черным по белому было написано, что Инна вышла замуж за коня и что Римма с Реджинальдом приглашены по такому поводу к Инге в субботу»¹¹⁹.

2.4. СПОНТАННЫЙ ЯЗЫК

Рассказ Фазиля Искандера «Маленький гигант большого секса» в первый раз был опубликован в «Метрополе», а позже стал частью эпопеи, или, как назвал его сам автор, плутовского романа «Сандро из Чегема». Николай Досталь в 1992 году экранизировал эту новеллу о сексуальных приключениях фотографа Марата.

Искандер с неподражаемым юмором пишет об абхазском донжуане, попадающем во всевозможные романтические истории. Свежий стиль Искандера противоречит «официальному» нейтральному стилю, который можно считать важнейшей конститутивной чертой литературы советского реализма¹²⁰. Авторы «Метрополя», в том числе и Ф. Искандер, стараются вернуть индивидуально-авторскому стилю легальный статус. «Маленький гигант большого секса» поражает свежестью разговорной речи. Рассказчик представляется читателю хорошим знакомым Марата, заслужившим его дружбу благодаря умению внимательно слушать его любовные приключения. Рассказчик обращает особое внимание на стиль повествования Марата, но не стилизует его речь:

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ По мнению Тодорова «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» – самый важный элемент фантастики. Ведь фантастика существует, пока сохраняется эта неуверенность. См. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. (пер. с франц. Нарумова Б.) Москва: Издательство «Дом интеллектуальной книги», 1999. С. 25.

¹¹⁹ АРКАНОВ А. М. И все раньше и раньше опускаются синие сумерки // Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 400.

¹²⁰ ЧЕРНОИВАНЕНКО Е. М. Литература соцреализма: от художественности к риторичности (судьбы слова и стиля) // Вісник Одеського державного університету (гуманітарні науки), 1997. № 1. С. 28.

Рассказы об успешных свиданиях всегда кончались одной и той же сакраментальной фразой:

– Ну что тебе сказать... Она была так довольна, так довольна...

Иногда, подчеркивая, что ему удалось ускользнуть от угроз насильственной женитьбы, он так оканчивал свой рассказ:

– Ну что тебе сказать... Паспорт остался чистым.¹²¹

Эффект имитации разговорной речи, рождающейся как бы в сию минуту здесь и сейчас, достигается также благодаря тому, что беседа рассказчика строится на ассоциативности: «Кстати, Автандил Автандилович повесил эту забавную фотографию у себя в кабинете»¹²², «Кстати, насчет снимков. Однажды Марат после поездки в Москву кроме рассказов о своих победах над доверчивыми москвичками привез оригинальное фото»¹²³, «Однажды вечером, когда мы с Маратом прогуливались по набережной, кстати, он всегда был модно одет, он издали кивнул мне на одну из старушек, торговавшую недалеко от порта семечками»¹²⁴. Писатели «Метрополя» порывают с тем возвышенным, торжественным языком, который характерен для официальных авторов того времени. В постмодернистских произведениях нередко нарушается хронологический порядок событий, исчезают законченные истории с линейным сюжетом, часто встречаются грамматически неправильные предложения. Связь между писателем и читателем становится более непосредственной, фамильярной, писатель старается вовлечь своих читателей в повествование, вступить с ними в диалог. «Приспущенный оргазм столетия» Евгения Ерофеева начинается обращением к читателю «Не верьте, не верьте, читатели, придаточным предложениям!»¹²⁵.

Более того, непристойности и ругательства в рассказе Ерофеева «Ядрена Феня» явно свидетельствуют о том, что в «другой литературе» меняются не только этические, но и эстетические нормы. Кузнецов оклеймил «пакостью» прозу Ерофеева. Григорий Бакланов обозвал рассказ «Ядрена Феня» «безнравственной пачкотней»¹²⁶. Главный герой рассказа, чтец-декламатор, оказывается в мужском туалете культурного дома. Чтец поражен обилием пошлых надписей и рисунков на двери. «Дверь цвела. Здесь было все: советы, рационализаторские предложения, похрюкивания, вопли вздыбившейся плоти, элегические остроты, предостережения и угрозы, мрачная и смачная инвектива в адрес Леночки Сальниковой (не сердись, Лена!), отрывки, здравицы, истошные

¹²¹ ИСКАНДЕР Ф. А. Там же. С. 310.

¹²² Там же. С. 309.

¹²³ Там же. С. 311.

¹²⁴ Там же. С. 311.

¹²⁵ ЕРОФЕЕВ В. В. Там же. С. 437.

¹²⁶ ПЕТРОВ Д. Д. МетрОполь // Аксенов. Москва: Издательство «Молодая гвардия», 2012. С. 205–230.

призывы и совершеннейшая дичь»¹²⁷. Он с завистью смотрит на «драгоценные документы эпохи» и тоже хочет придумать что-нибудь оригинальное и неприличное, но ничего подобное не приходит ему в голову, он просто неспособен к этой пошлой легкости «народного общества». «Даже простого ругательства не смел нацарапать»¹²⁸. Глубокое возмущение представителей официальной литературы не могло быть вызвано употреблением ненормативной лексики, так как сами ругательные надписи в тексте не фигурируют. Но так как эта дверь показывается продуктом народного искусства («Да, думал он, такие двери надобно снимать с петель, покрывать лаком и отправлять в запасники государственных музеев, пусть там хранятся до поры»¹²⁹), создается аналогия между Советским Союзом и общественным туалетом. И хотя нецензурных слов в рассказе нет, все-таки языковая свобода «другой литературы» уже чувствуется. «Происходит размывание границ между эстетическим и неэстетическим, искусством и неискусством, провозглашается отказ от эстетических табу»¹³⁰.

Хотя тексты «Метрополя» очень разнообразны, в них все же есть что-то общее: они создают абсолютно новое представление о литературе и ее роли, противореча всему, что проповедует соцреализм, единственный разрешенный метод даже в начале восьмидесятых годов. Для альманаха «Метрополь» характерны плюралистическая модель мышления, стремление к «преодолению идеологии». Его авторы не желали участвовать в политической пропаганде, а старались порвать с морализирующей традицией литературы. Вышеперечисленные элементы альманаха к концу восьмидесятых годов появляются в разных литературных течениях, где на них делается акцент. «Изображение мрачных сторон социалистической действительности» становится чертой так называемой «чернухи», открывшей читателю глаза на существование бомжей, проституток, тюремных ужасов и многих других социальных явлений»¹³¹. Вопросы реальности проявляются в совершенно новом контексте, например в прозе Пелевина, заменявшей подлинную реальность другой, виртуальной. Изображение грубости и насилия становятся центральной темой жестокой литературы, с увлечением описывающей садомазохистские акты, деформацию и разложение тела. Язык, освобожденный от всяких ограничений, нередко выступает главным действующим лицом произведения.

¹²⁷ ЕРОФЕЕВ В. В. Ядрена Феня // Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 433.

¹²⁸ Там же. С. 434.

¹²⁹ Там же. С. 434.

¹³⁰ СКОРОПАНОВА И. С. Постмодернистская литература. С. 51.

¹³¹ ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Растратные стратегии, или метаморфозы „чернухи“ // Новый мир, 1999. № 11. С. 193–210. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html (дата обращения: 07.06.2020.).

3. ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ ПОПОВА В ПЕРИОД СМЕНЫ ПАРАДИГМЫ

Евгений Попов написал свои первые рассказы в реалистической манере в 1960-х гг., но впервые его имя напечатали только полтора десятилетия спустя, в 1976 г., в журнале «Новый мир»¹³². В то время его только что приняли в Союз писателей (1978), и его карьера только началась, когда он прервал свой успешный путь в официальной литературе созданием легендарного неподцензурного альманаха «Метрополь» (1979)¹³³. Вследствие этого на родине первый сборник его рассказов смог выйти только в 1989 году, зато после этого его книги стали печататься одна за другой: как сборники рассказов («Жду любви не вероломной», 1989; «Самолет на Кельн», 1991; «Ресторан „Березка“», 1991), так и романы («Прекрасность жизни», 1990; «Накануне накануне», 1993; «Душа патриота», 1994).

Хотя первые произведения писателя были написаны в реалистической манере, они все же не соответствовали официальному художественному стилю, как мы показали на примере рассказов «Про Кота Котовича» и «Ворюга» в предыдущей главе¹³⁴. Относительно этих реалистических произведений в официальной литературе был поднят вопрос: имеет ли право отражаться такая реальность в литературе?¹³⁵

Первые романы Попова с их художественной условностью полностью нарушают литературные конвенции реализма и пестрят техниками, типичными для постмодернизма. «Прекрасность жизни» – роман, созданный с использованием коллажной техники: на чередовании прозаических фрагментов с отрывками из советских газет. Не менее мастерски построен ремейк «Накануне накануне», в котором, кажется, что роман Тургенева подвергается деструкции. Хотя сегодня такие писательские приемы однозначно считаются постмодернистскими, во время написания этих произведений – как мы об этом говорили в главе «Три подхода к парадигме постмодернизма» – само понятие постмодернизма в России еще отсутствовало. Об этом свидетельствует и послесловие, написанное к первой публикации «Души патриота», в котором Сергей Чупринин обсуждает произведение с позиции эстетики реализма¹³⁶. И хотя роман «пропитан реализмом» на уровне сюжета, ведь он описывает реальное историческое событие – смерть Брежнева, в нем, как и в романах «Прекрасность жизни» и «Накануне накануне»,

¹³² Мы должны упомянуть, что за границей он стал известным после альманаха «Метрополь» и его первый сборник рассказов вышел в Америке в 1981 году. См. Веселие Руси. Рассказы. New York: Ardis-Press, 1981.

¹³³ СИДОРОВ Е. Ю. Из блокнота рецензента // Необходимость поэзии: Критика. Публицистика. Память. Москва: Издательство «Гелеос», 2005. С. 289.

¹³⁴ См. главу «Визитка другой литературы: об альманахе „Метрополь“».

¹³⁵ О претензиях официальной литературы также смотрите раздел «„Прогульщики соцреализма“ или „соцреализм в новой одежде“ : первые успехи» в следующей главе об Аксенове.

¹³⁶ ЧУПРИНИН С. И. «Прочитанному верить!» // Волга, 1989. № 2.

коренным образом переосмысливаются установившиеся концепции отношения литературы и действительности.

В данной главе мы рассмотрим два романа Евгения Попова, в которых, на наш взгляд, хорошо отражаются и западные черты русского постмодернизма, и его культурно-специфическая сторона: «Душу патриота, или Различные послания к Ферфичкину» и «Накануне накануне». Эти романы связывает то, что в обоих стираются границы между правдой и вымыслом, отчасти благодаря присутствию автора в произведениях в необычной форме. Мы проанализируем это присутствие, чтобы понять, как и с какой целью едкая ирония, которая «буйным цветом расцветает» уже и в ранних, реалистических рассказах Попова (как говорил Шукшин, написавший предисловие к самым первым опубликованным рассказам автора, а также предложивший тогда молодому писателю Попову преодолеть эту иронию), направляется на фигуру автора в этих романах. Литературоведческие анализы «Души патриота» очень часто упоминают «авторскую маску» Попова в этом тексте, но, насколько нам известно, детальный анализ роли этой маски в разрушении традиционных повествовательных участников произведения все же отсутствует. Для определения того, в чем заключается смысл авторской маски Попова, создающей преднамеренный повествовательный хаос, мы считаем важным пересмотреть концепцию образа автора, выдвигающую на передний план вопрос о функции автора в повествовательной структуре. После эссе Р. Барта «Смерть автора», которое полностью отрицает классическое понимание концепции автора, обсуждение домодернистских функций автора, далеко уходящих в историческое прошлое, может показаться излишним. Тем не менее авторская маска подрывает культ автора именно с помощью насмешливого воспроизведения мифов о писателе как носителе ценностей. Таким образом, для начала мы рассмотрим, как автор долгое время считался центральной фигурой в литературе. Мы надеемся, что после этого теоретического обзора мы сможем лучше определить функцию авторской маски в произведениях Попова в практической главе.

Кроме исторических корней авторской маски мы рассмотрим еще два других теоретических вопроса, которые пригодятся нам при анализе романа «Душа патриота». Этот текст типично постмодернистским образом разрушает коммунистический метанарратив. Это разрушение и является ключевой задачей соц-арта, особого направления русского постмодернизма. Поэтому мы также определим понятие соц-арта – русского варианта концептуализма.

В связи с этим мы должны рассмотреть еще один вопрос – связь русского постмодернизма с карнавалом, так как при разрушении «священных» явлений официальной культуры текст Попова приобретает карнавальный характер. Таким

образом, в теоретическом разделе мы коснемся этих трех аспектов, которые, на наш взгляд, необходимы для понимания связи «Души патриота» с западным и русским постмодернизмом.

После этого мы обратимся к роману-ремейку «Накануне накануне», в котором, как это кажется на первый взгляд, автор деконструирует канонизированный роман Тургенева «Накануне». В теоретическом разделе мы дадим четкое определение ремейка, которое отличает его от предыдущих литературных жанров, таких как парафраза или адаптация, а затем мы рассмотрим, что именно становится жертвой пародии у Попова.

3.1. РОМАН «ДУША ПАТРИОТА, ИЛИ РАЗЛИЧНЫЕ ПОСЛАНИЯ К ФЕРФИЧКИНУ»

3.1.1. Теоретические аспекты интерпретации романа

3.1.1.1. Концепции авторства и история авторской маски

Авторская маска, создающая повествовательный хаос в «Душе патриота» Евгения Попова, является типичным приемом для постмодернистского романа метапрозы. Благодаря ей художественное пространство произведения расширяется за счет метатекста, однако игра с фигурой автора возникла далеко не в постмодернизме¹³⁷. Она широко используется представителями более ранних литературных направлений для создания нового типа отношений в треугольнике автор-повествователь-читатель¹³⁸.

Что понимается под термином «авторская маска», и какие явления следует к нему относить? В русской теории литературы в этом отношении чаще всего цитируют Осьмухину, подробно изучающую генезис и историю авторской маски. Она понимает под авторской маской «форму репрезентации автора „реального“ в пределах художественного произведения, воплощенную в образе фиктивного автора-нарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством/несоответствием (биографическим и стилистическим) с ним и выдает предлагаемый читателям текст за собственное сочинение»¹³⁹. Авторская маска как литературная образность позволяет переосмысливать статус автора. Согласно Осьмухиной, этот прием возник задолго

¹³⁷ Под метатекстуальностью и метапрозой мы понимаем авторские комментарии об особенностях построения собственного текста, отражающих процессы становления произведения. См.: Олизько Н. С. Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа. Челябинск: Энциклопедия, 2007. С. 51.

¹³⁸ В качестве примера можно упомянуть нарративную игру, с участием четыре вида рассказчиков в «Повести Белкина» от Пушкина.

¹³⁹ ОСЬМУХИНА О. Ю. в монографии «Авторская маска в русской прозе XIII-первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования)». Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. С. 23.

до постмодернистской литературы. Развитие приема авторской маски, несомненно, связано с усложнением повествовательной техники, со смещением авторского, повествовательного и персонажного горизонтов. Мирослав Дрозда в своей монографии рассматривает чередования масок, в которых выступают повествователи золотого и серебряного веков, что подчеркивает исторические корни авторской игры. Однако сам термин «авторская маска» был введен в употребление критиком Малмгренем в 1985 г. для описания новой, измененной роли автора в постмодернизме. По его мнению, в текстовом пространстве постмодернизма автор, потерявший свою привилегию в эпоху модерна, возвращается в виде маски. При этом его возвращение принимает характер игры: на этот раз автор появляется на сцене за маской, искажающей авторское повествование¹⁴⁰.

Оба упомянутых выше исследователя говорят о том, что нарратор надевает «авторскую маску» для игры с авторской идентичностью. Идентичность автора и вообще концепция авторства во второй половине XX века радикально меняются. Мы предполагаем, что для понимания изменения места автора в постмодернизме, и природы игры, реализуемую «авторской маской» мы должны проследить, как эволюционирует образ автора в литературе, и выделить некоторые аспекты литературоведческой дискуссии о художественном выражении авторского сознания.

Концепция автора связана с формированием индивидуальных стилей в литературе¹⁴¹. Первоначально авторство не предполагало «частного» человека, пишущий человек в тексте практически не проявлялся. Образ автора не определялся его личностью: по словам Лихачева¹⁴², за жанровым «я» почти уничтожается индивидуальность автора. Индивидуальное авторское начало почти полностью отсутствует в древнерусской литературе. Только когда на первый план выдвигается личность писателя, произведение становится презентацией авторского голоса. Таким образом, проблематика личного авторства возникает лишь в новое время.

С формированием «индивидуального стиля автора» в литературоведении возникает интерес к феномену автора. Для первых научных подходов к литературе автор важен как личность: его взгляды, устремления, общественная позиция, в определенной мере личные качества. В начале XX века вследствие развития позитивизма в России господствует биографический подход к произведениям искусства. Для него характерна

¹⁴⁰ MALMGREN C. D. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. С.137. К этому источнику мы еще вернемся в нашем анализе.

¹⁴¹ Подробным изучением генезиса и истории авторской маски занимается О. Ю. ОСЬМУХИНА в ранее упомянутой монографии.

¹⁴² ЛИХАЧЕВ Д. С. (под ред.). *История русской литературы X–XVII вв.* Москва: Издательство «Просвещение», 1979. С. 411.

эмпирическая крайность. Анализ направлен на изучение жизненного пути автора, а биография персонажа не отделяется от биографии автора. В двадцатые годы XX века концепция «писатель как личность» отрицается, а биография автора перестает быть главным инструментом анализа. Об изменении в понимании и трактовке феномена автора свидетельствует тот факт, что для изучения авторского присутствия в художественном произведении Ю. Тыняновым вводятся новые термины «авторская личность» и «литературная личность». Под ними понимается личность автора, открывающаяся в произведении. «Литературная личность» писателя не равна его «биографической личности», стоящей в центре биографического подхода, а противопоставлена ей¹⁴³. У Тынянова эта тема не получает развития, зато Б. Томашевский старается определить границы историко-литературного изучения биографии писателя и найти роль этого метода в процессе литературного анализа¹⁴⁴. Балансируя между радикальным антибиографизмом ОПОЯЗа и исследованием психолого-биографического характера, он выделяет два типа писателей: «с биографией» и «без биографии»¹⁴⁵. Под биографией Томашевский понимает биографические мифы и легенды, являющимися «литературным осмыслением жизни поэта, осмыслением, необходимым как осязаемый фон литературного произведения, как та предпосылка, которую учитывал сам автор, создавая свои произведения»¹⁴⁶. Понимание творчества таких «мифологизированных» писателей¹⁴⁷ зависит от знания этих мифов. Но «произведения писателей „без биографии“ замкнуты в самих себе. Ни одна черта их биографии не проливает никакого света на смысл их произведений»¹⁴⁸.

Окончательное отделение биографии от литературы происходит только тогда, когда на первый план выдвигается изучение художественной формы произведения. Согласно идее формалистов, важно понимать речевую структуру произведения. Не то, из чего оно «сделано», какие чувства определяют его или какими словами оно написано,

¹⁴³ «Такова „литературная личность“ Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне», – пишет ТЫНЯНОВ в статье «О литературной эволюции». С. 275.

¹⁴⁴ ТЫНЯНОВ ввел термин «литературная личность» в литературный обиход в статье «Литературный факт» (1924), затем он использовал его в труде «О литературной эволюции» (1927). Термин, однако, не получил детальной разработки.

¹⁴⁵ ЧЕРКАСОВ В. А. Проблема биографической значимости художественных произведений в советской науке 1920–1930-х годов // Знание. Понимание. Умение, 2008. № 4. С. 69.

¹⁴⁶ ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. Литература и биография // Книга и революция, 1923. № 4 (28). С. 6.

¹⁴⁷ Важно еще раз подчеркнуть, что подлинным литературным фактом, достойным для включения в круг литературного анализа, Томашевский считал не «документарную биографию», а «творимую автором легенду». Он пишет: «Своим созданиям поэт предпосылал не реальную – послужную свою биографию, а свою идеальную биографическую легенду. Для историка литературы только она и важна для воссоздания той психологической среды, которая окружала эти произведения, и она необходима постольку, поскольку в самом произведении заключены намеки на эти биографически-реальные или легендарные, безразлично – факты жизни автора». ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. Там же. С. 7.

¹⁴⁸ ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. Там же. С. 7.

а как текст обязан формам. Внимание к речевым средствам изменяет и взгляд на феномен автора. Литературоведов начинает интересовать прежде всего автор как художественный образ. Об авторе начинают говорить уже не только в контексте «авторской личности», созданной самим автором – намеренно или случайно. Создается «принципиально отличный от автора „реального“ образ пишущего с соответствующей его культурному уровню, писательским задачам, стилистической манерой»¹⁴⁹. Виноградов разрабатывает и вводит в обиход русской теоретической поэтики уже широко употребительный термин «образ автора», в котором проявляется новый подход к феномену автора. «Образ автора» и автор (как историко-литературная личность) теперь не одно и то же. Это понятия соотносимые, но не тождественные: об «образе автора» приходится говорить не только тогда, когда повествование ведется «от автора», не только тогда, когда «образ автора» выступает в разнообразных комбинациях с образом рассказчика и персонажами, но и тогда, когда автор старается скрыться, исчезнуть, т. е. когда повествование строго объективно (например, у Г. Флобера) или когда повествование ведется от первого лица, «от героя»¹⁵⁰. Образ автора становится остро обсуждаемой темой, а со второй половины XX века – центральной проблематикой поэтики: поднимаются вопросы о реконструировании субъективной авторской позиции.

Виноградов предлагает «образ автора» как основную категорию текстообразования, определяющую семантические, эмоциональные, культурно-идеологические интенции художественного произведения¹⁵¹. По его мнению, с обнаружением авторской интенции произведение раскрывается как структурное целое. «Образ автора», являясь семантико-стилистическим центром литературного произведения, создает «точку зрения», определяющую композиционную доминанту. По словам исследователя, «именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения»¹⁵². Под «образом автора», который часто не назван в произведении напрямую, он понимает то своеобразное идейно-стилистическое единство, которое проявляется в элементах художественного стиля, принципах эстетического отбора и речевых структурах персонажей¹⁵³. «Виноградов также настаивал на обязательном присутствии

¹⁴⁹ ОСЬМУХИНА О. Ю. Там же. С. 42.

¹⁵⁰ ОДИНЦОВ В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. Москва: Издательство «Наука», 1973. С. 17.

¹⁵¹ См. ЧУДАКОВ А. П. Ранние работы Виноградова В. В. О поэтике русской литературы // ВИНОГРАДОВ В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. Москва: Издательство «Наука», 1976. С. 465–481.

¹⁵² ВИНОГРАДОВ В. В. Проблемы русской стилистики. Москва: Издательство «Высшая школа», 1981. С. 296.

¹⁵³ ВИНОГРАДОВ опирается на теоретические установки СОКОЛОВА А. Н., отождествляющего образ автора с речевой структурой произведения. На его взгляд, образ автора не что иное, как выражение личности

в произведении авторской всеобъемлющей позиции, но не обязательно при этом выраженной в прямой тематической форме. По Виноградову авторская позиция может выражаться и косвенно – через систему языковых и речевых средств, через их отбор и комбинаторику, но и по Виноградову именно эта индивидуальная авторская стилевая ткань, имеющаяся в любом произведении, выполняет цементирующую произведение функцию»¹⁵⁴. «Образ автора», по его мнению, можно уловить, если уловить основные черты творчества автора. Таким образом, главной целью литературоведов становится поиск принципов и законов словесно-художественного построения «образа автора», определившего развитие русской поэтики на многие десятилетия. «Образ автора и стал использоваться в структурализме в качестве средства, цементирующего структуру содержания в некое единство (индивидуально-личностные коннотации, преимущественно акцентуруемые в литературоведении виноградовского типа, отходили при этом на второй план). Обеспечивая целостную структуру произведения, „образ автора“ гарантировал стабильность и целостность объекта исследования и возможность его адекватного познания»¹⁵⁵.

Несмотря на существование множества различных концепций автора в истории литературной теории, все они отдают автору (биографическому автору либо условному авторскому образу) приоритетное место для понимания художественного текста. Автор – это «носитель концепции всего произведения»¹⁵⁶, тот, кто несет замысел произведения, воплощение самой идеи. Именно он определяет все главное в структуре текста, так что без него невозможно достичь окончательного понимания произведения и раскрыть его основную идею.¹⁵⁷ Свою приоритетную роль автор-творец теряет лишь тогда, когда смысл произведения отрывается от него.

художника в его творении. Силевое единство искусства создается благодаря выражаемой в нем личности автора. Для правильной интерпретации необходимо раскрыть идеологическую и эстетическую предпосылки стиля, ведь личность придает стилю индивидуальное своеобразие. Виноградов считает, что у Соколова, несмотря на приведенные им иллюстрации, то, как он представляет отношение речевой структуры «образа автора» к другим элементам стиля, остается совершенно неясным.

¹⁵⁴ БАХТИН М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах. Том 6. Москва: Издательство «ЯСК», 2002. С. 633.

¹⁵⁵ Там же. С. 67.

¹⁵⁶ КОРМАН Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. Москва: Издательство «Наука», 1971. С. 201.

¹⁵⁷ Важно отметить, что Бахтин вступает в полемику именно с основополагающим тезисом Виноградова, согласно которому все языковые средства в тексте объединяются в «образ автора». Бахтинская теория диалогичности автора, в которой различается слово автора и «чужое слово», противоречит виноградовскому понятию «образа автора», которое, по Бахтину, предполагает «одногласность». «В какой мере в литературе возможны чистые безобъектные, одноголосые слова? Может ли слово, в котором автор не слышит чужого голоса, в котором *только* он и он *весь*, стать строительным материалом литературного произведения? Не является ли какая-то степень объектности необходимым условием всякого стиля? Не стоит ли автор всегда *вне* языка как материала для художественного произведения? Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)? Может быть, всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий

Дискуссия, которую принято называть «кризисом автора», начинается в конце 1960-х годов с провокативного эссе Ролана Барта. Эссе преследует двойную цель: с одной стороны, оно направлено против психоаналитического и биографического подходов к проблеме автора, упомянутых выше, а с другой – выступает против однозначного толкования текстов. Барт предполагает, что между «высылкой» автора и освобождением смысла текста существует взаимосвязь. Текст нужно освободить не только от всего, что ему «внеположно» (то есть от «биографического автора», в терминах русской теории литературы), но и от ига целостности (то есть от «образа автора»). Утеря значимости автора порывает и с той литературоведческой традицией, в которой он, являясь источником текста, определяет его смысл, а задачей литературной критики является не что иное, как расшифровка заданного автором значения. «Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасным становятся и всякие притязания на „расшифровку“ текста. Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо. Такой взгляд вполне устраивает критику, которая считает тогда своей важнейшей задачей обнаружить в произведении Автора (или же различные его ипостаси, такие как общество, история, душа, свобода): если Автор найден, значит, текст „объяснен“»¹⁵⁸. С ликвидацией культа автора, царящего в литературе, «автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной сцены»¹⁵⁹. Литературная критика больше не предполагает в произведении заложенный автором смысл, освобождает текст из-под власти автора. В итоге его фигура удаляется и заменяется фигурой читателя. «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст»¹⁶⁰. Текст порождает смысл только в момент его восприятия¹⁶¹.

подлинно творческий голос всегда может быть только *вторым* голосом в слове. Только второй голос – *чистое отношение* – может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени. Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения» (см. БАХТИН М. М. Эстетика словесного творчества, Москва: Издательство «Искусство», 1986. С. 304–305). Бахтин не принимает «образ автора» в качестве фокуса произведения: это ведет к монологизму, а для него авторский образ является лишь одним из множества образов произведения, созданных подлинным автором. В полифонической концепции Бахтина авторское слово стоит рядом с независимыми от него голосами героев.

¹⁵⁸ БАРТ Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. // Сост. КОСИКОВА Г. К. Москва: Издательство «Прогресс», 1989. С. 388.

¹⁵⁹ Там же. С. 386.

¹⁶⁰ Там же. С. 390.

¹⁶¹ Здесь стоит кратко изложить точку зрения Светланы Евдокимовой, критикующей концепцию «смерти автора». По мнению исследовательницы, литературная критика постструктуралистов стирает границы между литературой (*fiction*) и литературоведческим исследованием (*non-fiction*). Тем не менее,

Но что же является связующим центром текста, если не авторская идея? Ильин предполагает, что это маска автора в романе, которая «в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванной фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа, оказалась практически главным средством поддержания и сохранения процесса коммуникации и стала смысловым центром постмодернистского дискурса»¹⁶². Нарративная игра с авторской маской разрушает монологически единый мир авторского сознания. Анализ «Души патриота» поможет нам понять, как авторская маска работает на практике.

3.1.1.2. Карнавальная характеристика русского постмодернизма

Односторонняя серьезность тона, характерная для средневековой культуры, привела к возникновению альтернативной, неофициальной правды о мире и человеке в форме карнавала. В качестве такой альтернативы появился и русский андерграунд, предшествующий постмодернизму и определяющий себя противником официальной культуры, по М. Бахтину – «официальной серьезности». В творчестве русских художников, вынужденных незаметно работать в «подполье», появлялась в бахтинском смысле карнавальная атмосфера, под которой понимается нечто совершенно несерьезное, восходящее к смеховому началу. Мироощущение карнавала, связанное с кризисными, переломными моментами в жизни общества, несомненно, обогащает мышление и поэтику русского постмодернизма, начинающегося с противопоставления официальному советскому миру строгих правил.

Карнавальное мироощущение не является исключительным феноменом для русского варианта постмодернистской литературы. Об этом свидетельствует монография Брайна Макхейла, в котором особый раздел посвящен вопросу карнавальной характеристики постмодернизма¹⁶³. Макхейл утверждает, что постмодернизм является наследником жанра мениппеи, развивавшегося в непосредственной и глубокой связи с карнавалом и сохранившего его традиции.

литературная критика как научное исследование должна отличаться от художественной литературы своей верой в существование объективной реальности. Евдокимова, доказав связь между концепцией творческого процесса и текстом (в котором эта концепция реализуется) утверждает, что литературной критике, исследующей эту связь, стоит восстановить статус автора. Она подчеркивает важность рассмотрения авторского замысла и авторского осмысления творческого процесса, сознавая, что представление читателя (критика) о них необязательно совпадает с реальностью. См. ЕВДОКИМОВА С. Б. Процесс художественного творчества и авторский текст // МАРКОВИЧ В. М., ШМИД В. (под общ. ред.). Автор и текст. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 9–24.

¹⁶² ИЛЬИН И. П. Постмодерный лик современности // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Издательство «Интрада», 1998. 154–164.

¹⁶³ См. Carnival // McHALE B. Postmodernist Fiction. London and New York: Routledge, 1987. 171–178.

Липовецкий, занимаясь теорией карнавальных корней русского постмодернизма, и сам исходит из этого утверждения, когда говорит, что бахтинские характеристики мениппеи легко находят соответствия в культурологической поэтике русской прозы «новой волны», а саму мениппею называет метажанром постмодернизма.

Мениппея как карнавализованный жанр можно считать и диалектической противоположностью официальной литературы, и пародией на нее. О связи русского постмодернизма с карнавалом свидетельствует тот факт, что легализация постмодернистской культуры происходит в карнавальной атмосфере, господствующей при распаде официальной, тоталитарной идеологической системы. Русский постмодернизм из-за уникальных условий его возникновения связан с карнавализмом теснее, чем западный, который родился в обществе массового потребления в результате развития постиндустриальной цивилизации. Когда советский государственный строй становится невыносимым для жизни и творчества, русские художники переходят на неофициальное положение и создают карнавальную атмосферу свободы и равенства. Неудивительно, что комплекс принципов организации художественной семантики мениппеи соответствует многим существенным чертам поэтики постмодернистской прозы. В данном разделе мы раскроем карнавальные истоки русского андерграунда и проследим его параллели с бахтинским карнавалом.

Бахтин отталкивается от того, что карнавал (под которым подразумевается любой народный праздник со своими обрядами и обычаями), являясь «второй жизнью» средневекового человека, уводит его из существующего миропорядка «в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия»¹⁶⁴. Карнавал, как явление в высшей степени амбивалентное, стирает границы между всеми основными бинарными оппозициями в культуре. Элементы бинарных оппозиций в карнавальном восприятии бытия не отделены друг от друга, а находятся в постоянном изменении. Смерть сливается с рождением, небо – с землей, верх – с низом, начало – с концом. Эти образы, находясь в вечном циклическом движении, показывают жизнь в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. С этой логикой карнавального мира, как отмечает Беневоленская, очень тесно связано постмодернистское мышление, которое можно определить как оксиморон¹⁶⁵. В постмодернистском мышлении все элементы взаимозаменяемы, так как они не выстраиваются в иерархический порядок. Амбивалентный подход постмодернизма к одному и тому же объекту, при котором этот

¹⁶⁴ БАХТИН М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Издательство «Эксмо», 2015. С. 49.

¹⁶⁵ БЕНЕВОЛЕНСКАЯ Н. П. Русский литературный постмодернизм: Истоки и предпосылки. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета. 2010. С. 60.

объект одновременно превозносится и развенчивается, свидетельствует о чрезвычайной близости постмодернизма к карнавальной культуре.

Амбивалентный смех постмодернизма тесно связан с праздничным смехом карнавала, который нельзя воспринимать просто как «чисто отрицающий сатирический смех», или как «развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой миросозерцательной глубины и силы»¹⁶⁶. Это – карнавальный гротеск, в котором сочетаются неоднородные вещи. В гротескной логике мира «наизнанку» встречаются противоречащие друг другу впечатления и экстремальные точки зрения. Общество, освобождаясь от господствующих принципов, конвенций и банальных утверждений о мире, создает новый взгляд на вселенную. В нем сочетаются диаметрально противоположности: красота и безобразие, новое и старое, рождение и смерть, низкое и высокое. В гротескном модусе изображения социальные нормы и общепризнанные правила подвергаются осмеянию и развенчанию. «Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как на „мир наизнанку“»¹⁶⁷. Необходимо еще раз подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от негативной формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре. Несмотря на то что отрицание присутствует, оно связано с продуктивным актом, рождением, обновлением и плодородием.

В то время как официальные праздники поддерживали устойчивость существующих миропорядка и иерархии, карнавал, напротив, «торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов»¹⁶⁸. Карнавальные праздники были основаны на принципе полного равенства. Одновременно с отменой иерархического различия между людьми также теряют силу некоторые нормы и запреты обычной жизни. В этом перевернутом вверх дном мире вырабатывается особый этикет. Фамильярный, неиерархический контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними, оставляет свой след и на типе общения. «Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика „обратности“ (à l'envers), „наоборот“, „наизнанку“, логика непрерывных перемещений верха и низа („колесо“), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и трагестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний

¹⁶⁶ БАХТИН М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 21.

¹⁶⁷ Там же. С. 78.

¹⁶⁸ БАХТИН М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 6.

и развенчаний»¹⁶⁹. «Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление ругательств, то есть бранных слов и целых бранных выражений, иногда довольно длинных и сложных»¹⁷⁰. Непочтительное, неуважительное отношение ко всему священному оказывает влияние и на употребление языка. Отказ от условностей повседневной жизни требовал и временного снятия языкового табу. В атмосфере карнавала разрешается обценная или ненормативная лексика.

Русский постмодернизм вызывает у читателей резкие, иногда даже экстремальные реакции. Читателям, привыкшим к классической русской литературе или к социалистическому реализму, постмодернистские тексты, влияющие не на чувства, а на разум, местами очень грубые и непристойные, могут показаться полностью бессмысленными, незначительными и неважными. Склонность русского постмодернизма к шокированию читателя ненормативной лексикой и откровенным изображением табуированных реалий тесно связана с карнавальной атмосферой, в которой он и развивался.

3.1.1.3. Что такое соц-арт

Соц-арт – русский вариант концептуализма, провозглашающий искусство силой идеи, а не материалом¹⁷¹. Термин «концептуализм» был введен в русское литературоведение Борисом Гройсом в 1979 году в статье «Московский романтический концептуализм»¹⁷², в которой он пытается определить это новое в изобразительном искусстве и литературе направление. В широком смысле он понимает под ним «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 т. д.»¹⁷³. Переход от традиционного (материального) к концептуальному смыслу искусства становится еще более заметным в эссе Джозефа Кошута «Искусство после философии». Традиционные художники, принимая традиционные виды искусства (например, живопись или скульптуру), принимают и все, что с ними связано, и творят, не задавая вопросов о природе искусства. Не делают этого и формалистские критики, занимающиеся морфологией этого искусства (анализом

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же. С. 10.

¹⁷¹ КОШУТ Дж. Искусство после философии // Искусствознание, 2001. № 1

[Электронный ресурс] – URL: <https://flying-fruitfox.livejournal.com/13331.html> (дата обращения: 20.12.2020.).

¹⁷² ГРОЙС Б. Е. Московский романтический концептуализм // (сост. ДЕГОТЬ Е. Ю., ЗАХАРОВ В. А.) Московский концептуализм, WAM. № 15–16. 343–351.

¹⁷³ Там же. С. 343.

физических атрибутов произведений, то есть языком искусства). Таким образом, вполне игнорируются вопросы о природе или функциях искусства, и концептуальный элемент в произведениях не поясняется. Природа искусства изменяется, когда концептуалисты отказываются от создания новых предметов и выставляют «самодостаточные готовые предметы»¹⁷⁴ в качестве произведений искусства. Концептуальным объектом может стать любой предмет, ведь намерение концептуального искусства – затрагивать не струны души, а струны ума¹⁷⁵. Восприятие объекта по его эстетической значимости – это перцепция. Чтобы придавать значение не перцепции, а концепции, внешний вид произведения искусства не важен, достаточно лишь наличие формы. «В соответствии с этим положением произведения концептуального искусства приобретатели порой действительно самый необычный облик: фотографий, фотокопий, текстов, телеграмм, не поддающихся функциональной интерпретации объектов, схем, репродукций и т. д.»¹⁷⁶. «Это значит, что при этом изменилась природа искусства: от вопроса морфологии – к вопросу функции. Эта перемена (от „внешности“ к „концепции“) стала началом концептуального искусства»¹⁷⁷.

Процесс дематериализации искусства ведет к тому, что концептуальные работы часто не имеют никакой предметной формы. «Некоторые выставки концептуализма были представлены только в каталожной информации и не имели даже конкретного местонахождения самой экспозиции»¹⁷⁸. Пустые работы становятся характерными для всего концептуального направления, а философия и пустота становятся присущими ему. Категория концепта несет в себе следы этого намерения – освободиться от предметной формы.

Концепт, стоящий в центре концептуальных произведений, – пустой знак; «художественная пустота» призвана обнаружить свою пустоту там, где должно было бы стоять что-то важное¹⁷⁹. Концепт становится пустым вследствие того, что связь между означаемым и означающим формируется очень своеобразно. Означаемое как часть эмпирической действительности остается неважным. Языковая конструкция, означающая

¹⁷⁴ Хорошим примером подобного «самодостаточного готового предмета» как произведения искусства является программная работа «Один и три стула», созданная Кошутом. Инсталляция состоит из стула, фотографии стула и словарной статьи с определением слова «стул». Идею концептуализма, согласно которой «искусство – это сила идеи, а не материал» видно в том, что каждый раз при выставлении этой работы неизменным остается только словарное определение, а стул и его фотография меняются.

¹⁷⁵ В работе концептуалистов объединяются должности художника и критика. «Концептуализм объединяет процессы творчества и исследования: художник одновременно создает произведение, анализирует свою роль в процессе создания произведения». См. КУРИЦЫН В. Н. Русский литературный постмодернизм. Москва: Издательство «ОГИ», 2000. С. 90.

¹⁷⁶ АПРЕСЯН А. П. Эстетика московского концептуалиста. Диссертация кандидата филологических наук. Москва: МГУ, 2001. С. 27.

¹⁷⁷ КОШУТ Дж. Там же.

¹⁷⁸ АПРЕСЯН А. П. Там же. С. 17.

¹⁷⁹ GORETTI J. Töredékesség és teljességigény. Budapest: Új Palatinus, 2005. С. 291.

его, благодаря своим очень детальным описаниям, начинает говорить не о том, о чем должна (об означаемом), а о самой себе. В тексте об означаемом все нереально, вымышленно, фиктивно, так как на месте означаемого, которое должно сообщать о чем-то важном, нет ничего, кроме пустой языковой конструкции. Хотя читатель и может угадать, что замещает эта языковая конструкция, того, что должно было бы находиться в тексте на самом деле, он уже найти не может, поэтому даже нет смысла искать.

Так как связь между предметами и их знаками нарушена, уничтожается и реальность. То, что за концептом не стоит никакой реальности, ведет к производству новой реальности – мира симулякров. В западных постмодернистских культурах симулякры и копии, не имеющие оригинала в реальности, играют важную роль. Жан Бодрийяр считает это самым знаменательным наблюдением постмодернизма. Но симулякр – обращает на это наше внимание Надежда Маньковская – вовсе не новый термин, он был просто переосмыслен постмодернизмом¹⁸⁰. Термин «симулякр» вначале был связан с концепцией «мимезиса», и в классической эстетике его использовали в качестве синонима художественного образа. Постмодернизм внес в его интерпретацию ряд оттенков, связанных с игрой и подменой действительности. Обманки, ложные окна и ряд других эстетических инноваций классицизма, эпохи просвещения и романтизма обозначили семантическое смещение термина от имитации и симуляции в сторону подмены реальности¹⁸¹. Вследствие этого постмодернизм, как и многие другие канонические термины, переосмыслил понятие симулякра. Новая жизнь концепта началась в 80-е годы уже в контексте постмодернистской эстетики. Оторвавшись от своего прежнего миметического значения, он символизирует нечто противоположное – конец подражания и референциальности¹⁸².

Ж. Бодрийяр начинает пользоваться термином «симулякр» в 1980-х гг., исследуя культуру повседневности. Он подвергает критике эстетику общества потребления, в которой предмет (вещь) господствует над субъектом. При семиотическом анализе в сфере повседневного быта он сравнивает традиционный семейный дом как пространство с его авангардным вариантом. Исчезновение символической функции кухонной плиты (как центра семейного дома), отсутствие семейных фотографий свидетельствуют о конце интровертной формы семейной жизни, против чего возникает «прозрачный», экстравертный образ жизни 1960–1970 гг. То, что мебель и бытовые вещи лишились своих первоначальных функций, а пластик может имитировать любой материал, демонстрирует,

¹⁸⁰ МАНЬКОВСКАЯ Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Издательство «Алетей», 2000. С. 56–57.

¹⁸¹ В изобразительном искусстве хорошим примером этого является направление «tromplей», основанное на технике обмана зрения.

¹⁸² Там же.

что форма откалывается от предмета. Бессодержательную, пустую «оболочку», «ложное подобие», переход содержания в форму Бодрийяр и называет «симулякром». Симулякр – своего рода алиби, свидетельствующее о нехватке естества и культуры. Он будто повторяет процесс перехода от «технэ» к мимезису, но выворачивая его наизнанку: естественный мир заменяется вторичным, искусственным миром¹⁸³.

Что касается русского постмодернизма, Г. Нефагина подлинной его основой в идеологическом плане считает «развивающийся социализм», а в эстетическом – социалистический реализм¹⁸⁴. Реалии 70-х гг. она принимает как постмодернистские, ведь постоянно повторяющиеся лозунги уже давно потеряли свои первоначальные значения, их содержание исчезло в постоянном повторе, а на их месте осталась лишь пустая «оболочка», за которой нет никакого смысла. Конституционные права, такие как вид на жительство или свобода слова, существовали только для вида, но, не будучи гарантированным на самом деле, не имели настоящего содержания. Все эти образы, показывающие отсутствие реальности, Нефагина относит к категории симулякра. Она утверждает, что такие идеологические симулякры ведут к тому, что отступление от реальности мы воспринимаем как саму реальность. Социалистический реализм, будучи и сам симулякром, создавал предпосылки для русского постмодернизма. Соц-арт начинает использовать художественный материал социалистического реализма. Таким образом, как указывает В. Курицын, в то время как в Америке концептуализм как направление постмодернизма связан с поп-артом и ориентируется на массовую культуру, в России он связан с социалистическим реализмом и стремится к советской массовой культуре¹⁸⁵. Отсюда вытекает его специфика: он находится в постоянном диалоге с симулякрами социалистического реализма. Соц-арт как искусство, обрабатывающее символы, идеи и образы мышления советской эпохи, нельзя постичь без глубокого познания советских клише, стоящих в центре его внимания. Для того чтобы понять, что такое соц-арт, мы должны исходить из того, *как* художники соц-арта смотрели на социалистический реализм.

В размышлениях о феномене социалистического реализма как о предмете литературной критики можно определить два направления. Главная разница между их подходами к своему предмету состоит, помимо прочего, и в том, какого мнения они придерживаются о происхождении этого направления. Социалистический реализм был сформирован в 1932 году не по эстетическим критериям писателей, а заказом властей.

¹⁸³ Бодрийяр Ж. Система вещей (пер. с франц. Зенкина С.). Москва: Издательство «Рудомино», 2001. С. 28.

¹⁸⁴ НЕФАГИНА Г. Л. Постмодернизм. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Минск: Экономпресс, 1998. С. 168.

¹⁸⁵ КУРИЦЫН В. Н. Русский литературный постмодернизм. Москва: Издательство «ОГИ», 2000. С. 90.

Как известно, в 1928–1932 гг. происходила реорганизация всей культурной жизни СССР, при которой все общественные организации постепенно уничтожались и заменялись государственным надзором. Для того, чтобы сломить силы рапповцев, нужно было подавить их «диалектико-марксистский творческий метод» и сменить его новым. С этой целью Сталиным был придуман социалистический реализм в качестве нового и единственного метода советской литературы и искусства. В отличие от других литературных направлений, в случае социалистического реализма вопросы поднимаются не о времени его возникновения, а о «генетических связях», то есть об источниках его происхождения.

А. И. Ревякин считает, что социалистический реализм как метод художественной литературы возник и оформлялся последовательно¹⁸⁶. По его мнению, появление социалистического реализма было определено объективными историческими условиями, новыми социально-эстетическими требованиями эпохи. Он смог стать передовым литературным направлением именно потому, что, в отличие от других направлений того времени, был способен правильно отвечать на новые общественные задачи. Ревякин, считая пролетарских писателей непосредственными предшественниками писателей социалистического реализма, не делает особого различия между этими двумя группировками. На его взгляд, социалистический реализм раскрылся уже в романе «Мать» в виде отчетливо оформившегося художественного метода. А после Великой Октябрьской социалистической революции он начал бурно развиваться, превращаясь в господствующее направление. Е. Добренко солидарен с Ревякиным в вопросе возникновения социалистического реализма. Он также полагает, что соцреализм вырос из витальной, мощной революционной культуры. Именно этим он объясняет тот факт, что «этот небывалый эстетический проект <...> смог осуществиться»¹⁸⁷. Он считает, что «культурное поле, в котором возник соцреализм, формировалось задолго до известной «перестройки литературно-художественных организаций»¹⁸⁸. Вследствие этого он посвящает обширную главу отредактированной им книги «Социалистический канон» разным художественным группировкам 1920-х гг., в которых, на его взгляд, социалистический реализм и берет свои корни.

¹⁸⁶ РЕВЯКИН А. И. Проблема типичности в художественной литературе. Москва: Агентство печати Новости, 1954. С. 23.

¹⁸⁷ ДОБРЕНКО Е. А. Формовка советского писателя. социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. Санкт-Петербург: Издательство «Академический проект», 1999. С. 32.

¹⁸⁸ ДОБРЕНКО Е. А. От комсомольской литературы к партийной. «Молодая гвардия» // ГЮНТЕР Х., ДОБРЕНКО Е. А. (под общ. ред.). Соцреалистический канон. Санкт-Петербург: Издательство «Академический проект», 2000. С. 193.

Другой подход к соцреализму возник из традиционного представления о том, что появление нового литературного метода обычно сопряжено с противостоянием ему других современных художественных теорий. По мнению представителей, считающих этот метод полностью неестественным, мы не можем исходить из других теорий, так как соцреализм вообще не вел дискуссию с другими художественными направлениями, а просто сменил их. Это мнение разделяют Андрей Синявский и архитектор Дмитрий Хмельницкий¹⁸⁹. Историк архитектуры сталинизма в ходе выяснения сути «социалистического реализма» в архитектуре, подчеркивает его абсурдное положение, говоря, что словосочетание «социалистический реализм» взято «с потолка», поскольку оно было придумано без всякого осмысленного содержания. По его словам, соцреализм на самом деле трудно считать методом, поскольку за названием полностью отсутствовало конкретное содержание¹⁹⁰. По этой причине он считает новорожденный социалистический реализм пустым лозунгом, который можно было наполнить любым содержанием. По Сталину «достоинством такого определения является, во-первых, краткость, во-вторых, понятность, а в-третьих, указание на преемственность в развитии литературы...»¹⁹¹. По этому представлению, социалистический реализм в момент своего рождения не имел никакого самостоятельного художественного содержания.

Хмельницкий и Ревякин расходятся во мнениях о том, как сформировался социалистический реализм. В то время как Хмельницкий утверждает, что социалистический реализм возник из ниоткуда, Ревякин говорит, что перед Октябрьской революцией метод уже существовал и принадлежал социалистическому пролетариату. А после революции он демократизировался, получил распространение и превратился в литературу рабочего класса, крестьянства и их интеллигенции, то есть в литературу всего советского народа, строящего коммунизм. Е. Добренко вместе с ведущими специалистами в области исследований сталинской культуры из России, Европы и США ищет органические корни того же социалистического реализма, который Хмельницкий считает искусственным созданием Сталина. Само собой разумеется, что эти два диаметрально противоположных мнения ведут к совершенно разным выводам о сути данного художественного метода.

¹⁸⁹ СИНЯВСКИЙ А. Д. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988.

¹⁹⁰ ХМЕЛЬНИЦКИЙ Д. С. Что такое «социалистический реализм» в архитектуре? // MALINOWSKI J., GAVRASH I. (под общ. ред.). Искусство Восточной Европы. *Sztuka Europy Wschodniej*. Т. 2. Польша – Россия: искусство и история. Польское искусство, русское искусство и польско-русские художественные контакты до начала XX века. Warszawa–Toruń. 2013. С. 257.

¹⁹¹ ГРОНСКИЙ И. М. Из прошлого... Воспоминания. (сост. ГРОНСКАЯ С. И.). Москва: Издательство «Известия», 1991. С. 334–335.

На наш взгляд, соц-арт вырос из концепции, отвергающей «официальный» подход с его серьезным отношением к исследованию социалистического реализма (который поддерживают и Дмитрий Хмельницкий с Андреем Синявским). Соц-арт полагает социалистический реализм симулякром¹⁹² из-за отсутствия в нем конкретного содержания – и начинает играть с его клише¹⁹³.

Виталий Комар, который являлся одним из изобретателей соц-арта, называет его концептуальным течением, впервые объединяющим неофициальное и официальное искусство¹⁹⁴. Он говорит, что в соц-арте есть нечто официальное, потому что он пользуется материалом концептуальной ветви первого русского авангарда – лозунгами агитации и пропаганды. В то же время соц-арт соединяет это с «опасным нонконформистским жестом», наполняя формы социалистического реализма оппозиционным содержанием. Мы считаем соц-арт карнавализацией социалистического реализма, так как он рождается из стремления противоречить официальной культуре, сопротивляться ее догматике. Под карнавалом, как мы говорили выше, «понимается нечто совершенно несерьезное, восходящее к смеховому началу»¹⁹⁵. Исходя из этого, мы видим чрезвычайную близость карнавала к явлениям «другой литературы», которая карнавализует социалистическое сознание. С карнавализации советского тоталитаризма начинается появление культурной парадигмы, входящей в обиход в конце 80-х гг. под названием «постмодернизм». Карнавалу социалистического реализма свойственно переворачивание социалистической символической структуры с ног на голову.

3.1.2. Деконструкция советской литературы: анализ романа

«Душу патриоту» мы считаем ключевым и символическим текстом с точки зрения смены парадигм, являющейся предметом нашего исследования. Как мы уже говорили в главе «Три подхода к парадигме постмодернизма», необходимым условием масштабных литературных преобразований в России было низвержение социалистического реализма и преодоление идеологического характера литературы в целом. Мы также показали на материале толстых литературных журналов, что новые перспективы для русской литературы начали открываться лишь со смертью Брежнева. «Душа патриота» рассказывает именно о последних днях периода застоя и о смерти Брежнева и, очевидно, тесно связана со сменой парадигм тематически. Но кроме этой тематической связи, как

¹⁹² Михаил ЭПШТЕЙН считает, что сам соцреализм двойной симулякр, «поскольку он и создавал образ гиперреальности и сам был ее составной частью». ЭПШТЕЙН М. Н. Постмодерн в русской литературе. Москва: Издательство «Высшая школа», 2005. С. 71.

¹⁹³ Рождение соц-реализма травестируется и на картине «Рождение соцреализма» (1982) Комара и Меламида.

¹⁹⁴ КОМАР В. А. Авангард, соц-арт и „бульдозерная выставка“ // Художественный журнал, 2012. № 86–87.

¹⁹⁵ МИХАЙЛЮК А. В. Карнавал и революция. Докса: Зб. наук. праць. Вип. 7, С. 211–220.

далее это будет следовать из нашего анализа, роман своим резким и неожиданным переходом к новому стилю повествования сам осуществляет деконструкцию социалистической парадигмы, открывая путь постмодернизму.

Для краткого изложения главных аспектов нашего анализа мы сначала скажем несколько слов о структуре и действии этого необычного романа. Он состоит из нескольких писем, написанных в короткий промежуток времени с 25 октября до 31 декабря 1982 г. Отправитель этих писем – главный персонаж романа, Евгений Анатольевич, чье имя совпадает с именем автора. Определить, о чем идет речь в письмах (или, как их называет писатель, посланиях), – задача нелегкая. Можно сказать, что в первой части писем Евгений Анатольевич просто разглагольствует о своих предках и, перескакивая с одного предмета на другой, создает у читателя ощущение, что по большей части он просто несет чепуху. При этом Евгений Анатольевич, не обладая не только талантом, но, видимо, и заслуживающей внимания темой, страстно стремится писать. Он делает точные расчеты, чтобы работа двигалась в ускоренном темпе, и считает, что его задача как писателя – писать независимо от обстоятельств и душевного состояния. Он яро верит в свое признание, несмотря на то что на самом деле ему нечего сказать. Евгений Анатольевич усердно выводит слово за словом, строчку за строчкой без всякого замысла, когда вдруг натывается на интересную тему: умер Брежнев. С этого момента перед ним стоит цель – рассказать про похороны вождя. Подводя итог, можно сказать, что первая часть романа рассказывает о личной истории советского маленького человека, а вторая – об историческом событии, которое оказывает влияние на судьбу не только Советского Союза, но и целого мира.

Реальность и вымысел в романе сливаются: налицо подлинное событие, имена реальных фигур, но все-таки текст постоянно напоминает о своей условности, фиктивности, в соответствии с постмодернистским «исчезновением реальности»¹⁹⁶. Помимо других литературных приемов, отказ от реальности достигается использованием так называемой авторской маски, приносящей своеобразный хаос в повествование.

3.1.2.1. Авторская маска: автор-рассказчик Евгений Анатольевич

Прием авторской маски заключается в игре с фигурами автора и рассказчика. Исторически автор имеет привилегированное положение в тексте, и это изменяется только с появлением эссе Ролана Барта. При этом, однако, игра с фигурой автора

¹⁹⁶ См. об этом раздел «Общие черты русского и западного постмодернизма» в главе «Три подхода к парадигме постмодернизма».

появляется гораздо раньше. Мы приведем лишь два примера. Так, Серен Кьеркегор употребляет разные издательские или авторские псевдонимы в двенадцати своих произведениях. Одно из самых известных – трактат «Или – или» (1841–1842), вышедший под псевдонимом Виктора Эремита. В предисловии нарратор Эремита рассказывает историю о том, как к нему попала рукопись. Таким образом, он является не только публикатором текста, но и имплицитным автором. Но игра с личностью автора не ограничивается этим: первая часть трактата состоит из бумаги «А», а вторая содержит бумагу «Б» и его письма к «А». Подобную игру мы встречаем и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» (1830) Пушкина: в предисловии от издателя мы узнаем, что повести были написаны Белкиным, но из примечаний понятно, что он лишь переложил на бумагу истории, услышанные от других людей, чьи личности спрятаны за безликими инициалами. Личность издателя, подписавшего предисловие инициалами автора (А. П.), тоже неоднозначна. При чтении повестей, таким образом, возникает вопрос: чей же голос мы слышим через посредство самого Белкина и неназванных лиц?

Эта игра с личностью автора переходит на новый уровень в романе «Душа патриота», повествование которого ведется от первого лица, но при этом рассказчик, являющийся и главным участником сюжетного действия, носит имя самого автора – Евгений Анатольевич¹⁹⁷. Как же можно распутать сложный клубок отношений рассказчика-автора-персонажа в романах Попова? И какова цель такого странного поведения автора, временами появляющегося в собственном тексте и намеренно заводящего своих читателей в тупик каждой репликой о своей идентичности рассказчику? В постмодернистском романе, в отличие от вышеупомянутых произведений, игра с автором направлена на развенчание мифа автора. В нашем анализе мы попытаемся определить, в чем заключается оригинальность постмодернистской игры с автором по сравнению с подобными приемами предыдущих литературных эпох.

3.1.2.1.а. Размытие границы между реальным и нереальным

Благодаря невозможности отличить реального автора (Евгения Анатольевича Попова) от фиктивного персонажа-повествователя (Евгения Анатольевича) стирается граница между текстом как вымышленным пространством и реальностью как внетекстовым элементом. Все попытки читателя понять, где реальность, а где вымысел, обречены на провал. В тексте на разных уровнях одновременно создается впечатление документальности и фиктивности. Рассказчик-персонаж кажется автобиографическим

¹⁹⁷ В качестве другого примера появления автора в русском постмодернистском тексте можно привести поэму «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Ерофеевский образ автора-персонажа тоже подвергается трагестированию и пародированию, как и в данном романе.

героем. Более того, другие персонажи и сюжетные события, очевидно, не фиктивны, и у читателя возникает вопрос о подлинности этих писем¹⁹⁸.

Даже сам жанр выбивает почву из-под ног читателя. Название романа – «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» – помещает роман в контекст эпистолярных произведений русской литературы¹⁹⁹. Одним из главных критериев эпистолярного жанра являются датируемые послания, которые встречаются в романе и создают иллюзию реальности происходящего. Вообще переписка и письма в художественном тексте всегда имеют двойственный характер. «Своеобразие эпистолярного романа состоит в том, что его художественная форма (форма писем) имеет свой жизненный аналог во внехудожественной действительности»²⁰⁰. Письма одновременно обладают жанровой «первичностью» (как полулитературный письменный жанр бытового общения) и «вторичностью» (как жанр в составе художественного произведения). Двойственная природа писем в эпистолярных романах обычно не влияет на внутренний мир текста. В произведениях, где письма не воспринимаются как «настоящие», они рассматриваются лишь как часть жизни литературных героев. Но в рассматриваемом романе письма изобилуют биографическими подробностями из жизни реального автора и не воспринимаются исключительно как вымысел²⁰¹.

Обозначенный в названии текста жанр, таким образом, способствует размыванию границ между фиктивным и документальным повествованием. Более того, даже предисловие подчиняется законам придуманной игры с реальностью. Прежде чем рассмотреть, как писатель Евгений Попов обращается в своем предисловии к читателям, следует определить функцию предисловия как такового. Предисловие, будучи паратекстом, находится на грани вымысла и реальности²⁰². Это «дискурсивное место»,

¹⁹⁸ В романе появляется немало лиц из тогдашней андерграундной и официальной литературной жизни, в частности Дмитрий Пригов, Василий Аксенов, Евгений Ерофеев, Фазиль Искандер, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Евгений Евтушенко.

¹⁹⁹ После того как «из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы» эпистолярный роман стал очень популярным жанром в русской литературе. Первым примером является «Письма русского путешественника». Путевое письмо, по замечанию Тынянова, в этом произведении стало литературным жанром: форма писем – литературная условность, но Карамзин старается создать иллюзию их подлинности. В качестве примера эпистолярной прозы можно привести еще «Философские письма» Петра Чаадаева, «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Бедные люди» Достоевского. Об эволюции жанра письма см. ТЫНЯНОВ Ю. Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Издательство «Наука», 1977. С. 255–269.

²⁰⁰ РОГИНСКАЯ О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе, диссертация кандидата филологических наук. Москва: РГГУ, 2002. С. 22.

²⁰¹ В эпоху постмодернизма эпистолярная проза становится очень популярной именно потому, что она способна внести путаницу в отношения художественного и реального миров. См. об этом статьи Жужанны Калафатич, посвященные переосмыслению эпистолярных форм в произведениях Попова, Улицкой, Шукшина и Сорокина. См. KALAFATICS ZS. A levélműfaj hagyományának kortárs újraértelmezései // Posztmodernen innen és túl. Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2018. С. 75–124.

²⁰² С точки зрения основного текста паратекст является некой рамкой, но он также способен изменить восприятие и интерпретацию основного текста.

в котором автор или издатель обращается непосредственно к читателям, чтобы убедить их прочесть книгу и дать им указания относительно того, как именно ее нужно читать. И хотя предисловие предваряет текст, оно пишется уже после завершения работы. Поэтому в предисловии автор может знакомить читателя со структурой и внутренней логикой своего текста, а также в определенном смысле манипулировать читателем, влияя на смыслопорождение.

Какова же функция предисловия в данном романе? В нем Попов сообщает, что его собственное имя совпадает с именем рассказчика всего лишь случайно. Помимо этого он говорит, что является лишь публикатором переписки Евгения Анатольевича, и отделяет себя от героя-повествователя-автора: «Вот, допустим, есть один человек. Он как бы пишет художественные произведения. <...> Не важно, кто этот человек. <...> Он утверждает, что его зовут Евгением Анатольевичем. Так же зовут и меня, но это тоже не важно. У всех, кто меня знает, не должно быть сомнений, что я – не он, равно как и остальные личности, упоминаемые им, не соответствуют реально живущим лицам, а являются плодом его досужего вымысла и частичного вранья. Не важно»²⁰³. В условиях недосказанности эпистолярного романа читатель оценил бы помощь издателя переписки, чтобы правильно понять, кто есть кто. Несомненно, Попов, который, по его собственному утверждению, и является издателем, в предисловии мог бы назвать участников переписки и объяснить, как она попала в его руки, как это происходит и в трактате «Или – или», и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина». Но вместе того, чтобы представить такую информацию, на самом деле он лишь запутывает читателя, затрудняя его попытки уловить личность рассказчика, направление сюжета и логику художественного повествования. Он даже заявляет, что все это неважно. Но что же тогда важно? Важным, по его словам, оказывается адресат посланий – Ферфичкин. Но при этом в предисловии мы также узнаем, что сама фигура Ферфичкина – кто он такой, где живет, чем занимается и сколько ему лет – практически неизвестна не только публикатору Попову, но, пожалуй, и самому автору этих писем. Таким образом, можно сказать, что предисловие совершенно не выполняет свою традиционную справочную функцию, поскольку ни автор-издатель никоим образом не облегчает процесс чтения. Здесь предисловие служит совсем другой цели: в нем начинается игра с фигурой автора, пародируя традиционные концепции авторства.

²⁰³ Попов Е. А. Душа патриота, или Различные послание к Ферфичкину // Ресторан Березка. Повести. Москва: Издательство «АСТ», 2009, С. 315.

3.1.2.1.б. Постмодернистская игра с фигурой автора

Развенчание мифа автора является типичным постмодернистским приемом, характерным и для русского, и для западного постмодернизма, но тем не менее, традиционную роль автора, сложившуюся за много веков развития литературы, начинает разрушать уже модернизм, а постмодернизм лишь завершает этот процесс²⁰⁴. В модернизме, как утверждает Малмгрен, происходит радикальный поворот в природе «вымышленного пространства» (fictional space): литература заставляет читателя занимать все больше и больше места в повествовании, оставляя значительные пробелы²⁰⁵. Место для читателя в модернизме освобождается благодаря уходу автора со своего привилегированного места. Традиционное понимание автора как источника идей или хранителя ценностей коренным образом изменяется: автор исчезает, отрекаясь от традиционных авторских обязанностей²⁰⁶. Он старается полностью исключить себя из текста. Цель автора – сделать невозможным конституирование его субъекта в тексте, в используемом им языке²⁰⁷. В повествовании больше не привлекается внимание к личностным аспектам речи и к обстоятельствам ее написания. Результатом этого становится «повествование нулевого уровня» – текст, лишенный каких-либо коннотативных идеологических суждений и авторской позиции в целом. Когда автор как источник нравственности и «интерпретирующее сознание» в рассказе исчезает, именно читатель становится ответственным за толкование текста.

«Душа патриота» – не единственный роман Попова, в котором он играет с ролью автора через включение в него своей писательской фигуры. В романе «Накануне накануне», который мы рассмотрим в отдельном разделе данной главы, присутствует персонаж второго плана – двоюродный дядя отца главной героини. Несмотря на второстепенность этого персонажа, его зовут так же, как и автора романа. Более того,

²⁰⁴ Здесь стоит упомянуть о том, что Липовецкий считает русский постмодернизм продолжением модернизма, так как первый старается компенсировать литературные процессы, прерванные социалистическим реализмом. См. Раздел «Специфика русского постмодернизма» в главе «Три подхода к парадигме постмодернизма».

²⁰⁵ MALMGREN C. D. Making room for the reader. The experiment with paraspace // Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. С. 87–95.

²⁰⁶ Подрыв уважения к автору в русской литературе тоже не является постмодернистской находкой: авторы, которые были возведены на пьедестал и на которых смотрели как на «глашатаев великих истин», становятся предметом насмешек уже при модернизме. У Хармса не остается ни капли уважения к великим русским писателям: так, Пушкин и Гоголь предстают у него интеллектуально ограниченными в рассказах «Анекдоты из жизни Пушкина» и «Пушкин и Гоголь». Более того, писатель в общем становится предметом насмешек: «Писатель: Я писатель! / Читатель: А по-моему, ты говно! (Писатель стоит несколько минут, потрясенный этой новой идеей, и падает замертво. Его выносят.)» (ХАРМС Д. И. Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного). У Попова полностью униженные авторы уже не падают замертво, а глумятся сами над собой, спрятавшись за авторской маской.

²⁰⁷ Что особенно тяжело, ведь, пользуясь языком, человек формирует себя как субъект.

его внешность и профессия явно вызывают ассоциации с Поповым: «Евгений Анатольевич и сам был отставной писатель неизвестно какого возраста, человек тучный до неподвижности, с маленькими желтыми глазками, как у Мумми-тролля, бесцветной физиономией и кривой бородкой, косо растущей на его пухлом лице»²⁰⁸. На основе этого читатель может предположить, что Евгений Анатольевич является важной фигурой в романе. Более того, в пользу этого говорит и подзаголовок романа: «роман персонажа романа, написанного персонажем романа», – который заставляет читателя думать, что Евгений Анатольевич является не второстепенным персонажем, а самым автором романа. Но при этом Попов делает этого персонажа гротескно незначительным, почти не принимающим участия в действии персонажем: «А Евгений Анатольевич, просидев около часу недвижимо, достал из внутреннего кармана фуфайки плоскую фляжку с грушевой водкой и долго с усилием глядел на нее, будто не понимая хорошенько, что такое у него в руке. Потом он посмотрел в зеркало, остался доволен своим изображением, крепко приложился и откинулся в креслах, снова глядя на фляжку. Уже очень много других событий романа „Накануне накануне“ произошло, а он все держал фляжку перед собой в растопыренных пальцах и с тем же усиленным вниманием поглядывал то на нее, то в зеркало, пока фляжка совсем не опустела»²⁰⁹. Более того, в своих комментариях к тексту Попов отрешивается от своего персонажа: «...а если ошибаюсь – пардон, сами в Литинститут не приняли... – Ну что привязался персонаж Евгений Анатольевич к этому почтенному учебному заведению? Неужели к 1982-му еще не отгорело, что не берут в „свой круг“? Мог бы сейчас злорадно похвастаться, что вы, дескать, меня ОТТОРГЛИ, а теперь у меня рядом с вами спектакль идет по адресу Тверской бульвар, 23, и люди красивым артистам по многу раз в ладоши хлопают. Но ведь это только ПЕРСОНАЖ, не я. Я всех давным-давно вроде бы простил. Нет, не всех...»²¹⁰. Автор явно старается как можно больше запутать повествование, чтобы не было понятно, кто является реальным автором, кто фиктивным повествователем, а кто выдуманным персонажем. Все, что мы о них узнаем, оказывается только иллюзией, которая чуть позже рассеивается.

Таким образом, в романах Попова автор возвращается в художественную реальность, которую он покинул в модернизме. Он снова появляется в тексте, чтобы заново занять свое старое, домодернистское место, но делает это уже не всерьез, а прячась за маской автора. Далее мы рассмотрим, на что именно направлена ирония рассказчика Попова, спрятавшего за авторской маской. В последующем анализе мы будем опираться,

²⁰⁸ ПОПОВ Е. А. Накануне накануне // Ресторан Березка. Повести. Москва: Издательство «АСТ», 2009, С. 27.

²⁰⁹ Там же. С. 31.

²¹⁰ Там же. С. 126.

с одной стороны, на монографию Малмгрена, введшего термин «авторская маска» в научный дискурс, а с другой – на те утверждения, с которыми мы ознакомились в теоретическом разделе при рассмотрении разных концепций автора.

Евгений Анатольевич Попов в романе, как обращает внимание Жужанна Калафатич, полностью раздваивается: рассказчик не только носит фамилию, отчество и имя реального автора, но даже имеет аналогичную биографию. Благодаря этому в романе явно травестируется феномен двойничества. Однако нам кажется, что появление биографии реального автора на уровне сюжета играет и другую роль. Как мы уже отмечали, пересказ первой половины романа является нелегкой задачей, так как в ней речь идет лишь о незначительных, несущественных и поэтому трудно запоминающихся семейных историях повествователя. Но из-за размытости границ между автором и персонажем-рассказчиком все эти неинтересные детали (как, например, рассказ о дедке Паше, убившем котенка Мифа, или чересчур подробное описание неких семейных фотографий) будто бы вырастают из жизни реального автора. Читатель, старающийся уловить направление сюжета, на самом деле делает не что иное, как ищет смысл текста буквально в биографии автора. Точно так же поступали и критики начала XX века, думая, что биография автора может быть ключом к анализу произведения²¹¹. Таким образом, биографический подход, придающий значительность личности автора, становится жертвой иронии.

Как мы показали ранее, автор продолжал быть самым интересным персонажем в литературной критике еще долго после того, как литературная теория отошла от историко-литературного и биографического подходов. Здесь мы хотим обратиться к концепции образа автора, согласно которой автор в произведении интересен не как реальная личность, а как некое абстрактное понятие, реализующееся во всей структуре произведения. Несмотря на множество трактовок концепции автора, их связывает именно то, что истинный смысл произведения непостижим без автора. Когда рассказчик Попова выставляет напоказ свою авторскую маску, старые домодернистские читательские ожидания, выдвигаются на передний план и становятся жертвой язвительной насмешки в рефлексиях автора.

3.1.2.1.в. Рефлексирующее сознание автора-рассказчика: метаповествование

Роман изобилует размышлениями о создании текста, в которых автор-рассказчик издевается над ожиданиями читателя, над его «наивностью», над стереотипами его

²¹¹ О преднамеренном использовании биографической информации в литературной критике с целью дать «правильное понимание» текста мы и говорили ранее, в разделе «Концепции авторства и история авторской маски».

литературного мышления. Главной темой романа является сам процесс его написания: текст на самом деле говорит о том, как он создается. Таким образом, текст является метапрозой. Выдающиеся исследователи метаповествований (metafictions) Линда Хатчеон и Патриция Во обращают внимание на то, что саморефлексивное повествование имеет тесные связи с теориями Бахтина. Патриция Во утверждает, что «метафикциональность», присущая всем романам, – это не что иное, как раскрытие лежащей в них диалогичности. А Линда Хатчеон говорит, что роман, включающий в себя высокие и низкие художественные формы (high and low art forms) является вариантом диалогичности и полифоничности²¹². В теоретическом разделе мы показали, что Бахтин вступал в полемику с главным тезисом Виноградова, согласно которому образ автора является строительным материалом литературного произведения. Бахтин не принимает образ автора в качестве фокуса произведения: это ведет к монологизму. Мы полагаем, что «Душа патриота» демонстрирует, что метаповествование в эпоху постмодернизма с ее пародированием традиционных концепций авторства («биографический» автор, «авторская личность» и «образ автора») должно было основываться на представлениях Бахтина, которые также противоречат этим концепциям.

Малмгрен различает два типа метаповествований: осознанные (self-conscious) и саморефлексивные (self-reflexive) тексты, – и утверждает, что постмодернистская метапроза относится к последнему типу, так как она основана на эпистемологической концепции непознаваемости мира. В осознанных текстах всерьез осмысливаются процессы написания самого текста, в рефлексивных же размышления над элементами художественности текста предлагаются только ради насмешки над ними²¹³. Для понимания сущности метапрозы Попова необходимо исследовать, на какие особенности своего повествовательного мастерства автор-рассказчик обращает внимание своих читателей.

Рассказчик делает вид, что он никоим образом не старается завоевать благосклонность адресата: «... а если ты морщишься, Ферфичкин, то я тебя читать не заставляю, и читателя мне такого совершенно не нужно, который таинственно морщится, потому что – что хочу, то и пишу, как хочу, как умею, потому что»²¹⁴. Он подвергает критике читательские стратегии, и, видимо, оставляет их без внимания, но все же не может забыть о них. Рассказчик постоянно обращается к своему читателю и

²¹² HUTCHEON L. The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic. *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, 1983. С. 87.

²¹³ MALMGREN C. D. Self-conscious and self-reflexive texts // *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. С. 142–145.

²¹⁴ ПОПОВ Е. А. Душа патриота, или Различные послание к Ферфичкину С. 341–342.

комментирует свой писательский метод: то оправдывается из-за пустозвонства, то грубо рывкает на Ферфичкина, предполагая, что тому уже надоело читать, то подробно излагает свои эстетические мысли. Из этих высказываний вырисовывается «паралитература»²¹⁵, в духе которой рассказчик пишет свои письма. Важно отметить, что в упомянутых эпизодах он не просто высказывается о сути своей поэтики, а адресует их непосредственно Ферфичкину, то есть его воображаемому читателю. Таким образом, рассказчик будто следит за восприятием своего текста. Он постепенно разрушает читательские ожидания, рождающиеся из культурных и социальных норм эпохи и старого опыта, и одновременно с этим вводит своих читателей в новое искусство, называемое им паралитературой.

Одно из свойств, характеризующее повествовательную манеру Евгения Анатольевича, – противоречие реализму. «В самом деле, на кой черт мне все это случилось, когда в результате лишь одни неприятности, тумачи, шишки и неуважение от реализма?»²¹⁶. Реалистический образ основан на мимезисе субъекта, на имитации действительности. Вместо адекватного подражания материальному миру Попов раскрывает «душу патриота», его сознание и подсознание. Это реализуется благодаря спонтанному письму, например: «Он создан в 19796 г. (какую дату написала вдруг моя рука, такую я и оставляю для пушей достоверности текущего момента)»²¹⁷. Эта ошибка имитирует письмо, создаваемое в настоящий момент. Это создает впечатление, будто содержание общения, хоть и письменного, не спланировано и не отредактировано. Рассказчик притворяется, будто его мысли формируются и излагаются в момент письма, чтобы исключить возможность того, что его слова несут в себе окончательную истину. Более того, рассказчик прямо заявляет, что его текст лишен любых идеологических смыслов: «я специально подчеркиваю, ибо мои послания к Ферфичкину носят частный, мирный характер и не преследуют политических, идеологических, религиозных или каких-либо еще целей»²¹⁸. Это полностью противоречит мысли, господствующей в русской культуре со времен золотого века: произведение считается действительно ценным в том случае, когда в нем раскрывается конкретная идея или выражается универсальная истина.

Подобный прием мы наблюдаем и в другом романе – «Накануне накануне». Рассказчик Попова, спрятавшийся за авторской маской и имеющий сознание пишущее и сознание комментирующее, умело сопротивляется традиционному требованию

²¹⁵ Автор-рассказчик сам так называет свою писательскую манеру.

²¹⁶ ПОПОВ Е. А. Там же. С. 114.

²¹⁷ Там же. С. 414.

²¹⁸ Там же. С. 370.

читателей к автору нести ответственность за мнения: «за его [роман «Накануне накануне»] идейную непочтительность на меня обиделись все: коммунисты и монархисты, космополиты и почвенники, диссиденты и гэбэшники, демократы и красные, белые, зеленые, голубые... Обиделись зря, я же указал в подзаголовке, что, собственно, это не мои слова, а роман персонажа романа, написанного персонажем романа»²¹⁹. Интересно, что это замечание находится не в основном тексте произведения, а в комментариях. Таким образом, на примере предисловия «Души патриота» и комментариев «Накануне накануне» мы видим, что дополнительная информация о метафигурном повествовании передается не только в основном тексте, но и в особом пространстве²²⁰ – на периферии вымышленного мира (представленного повествователем) и реального мира (к которому принадлежит и реальный автор произведения).

Подводя итог, можно сказать, что посредством авторской маски Попов расщепляет прежнюю смыслопорождающую функцию автора, стремясь ускользнуть от тоталитаризма языка. В его метаповествовании рождается иной, постмодернистский взгляд на автора, подрывается культ писателя-пророка, который нес людям чуть ли не Откровение Божие²²¹. Рассказчик, спрятавшийся за маску автора, хочет избавить литературу от гиперморализма, характеризующего официальную советскую литературу. В дальнейшем мы рассмотрим, как завершается этот процесс, как старая идеологическая литературная парадигма деконструируется в тексте Попова, уступая место новому типу письма, названному рассказчиком паралитературой.

3.1.2.2. Карнавализованный соц-арт

Художественный мир «Души патриота» карнавализован: официальные нормы языка и стиля в нем оказываются перевернуты с ног на голову. Роман вообще описывает карнавализованную альтернативную культуру, противоположную официальному тоталитарному искусству. Герои романа – персонажи московского андерграунда, борющиеся за творческую свободу, например Дмитрий Пригов. Пригов является одним из основоположников московского концептуализма, неофициального художественного направления, который лежит в основе соц-арта и с которым мы ознакомились в теоретическом разделе данной главы. Письма Евгения Анатольевича, описывающие жизнь неформальных героев, отправляются как будто из андерграунда. Более того, имя

²¹⁹ Попов Е. А. Накануне накануне // Там же. С. 124.

²²⁰ В предисловии и комментариях.

²²¹ СКОРОПАНОВА И. С. Русская постмодернистская литература. Москва: Издательство «Флинта» – «Наука» 2007. С. 79.

адресанта – Ферфичкин – позаимствовано из романа Достоевского «Записки из подполья»²²². Таким образом, вторая часть названия романа – «Различные послания к Ферфичкину» – воспроизводит этот неофициальный, подпольный художественный мир. Помимо этого, в ней есть еще и намек на эпистолярный жанр, о котором мы говорили ранее в контексте постмодернистской повествовательной техники. Первая же часть названия – «Душа патриота» – представляет собой типичный в то время газетно-журнальный штамп²²³. Говоря о структуре заголовка, Жужанна Калафатич отмечает, что двойное название было популярным в литературе эпохи Просвещения: такие названия обычно соединяли черты морально-философского или дидактического трактата и художественной прозы. Однако текст романа Попова не отличается возвышенным стилем, и, таким образом, пародирует «абстрактный реализм и тенденциозность, столь характерные для социалистического литературного мышления, социалистического дискурса»²²⁴. Далее мы проиллюстрируем, как канцелярско-бюрократический стиль, проявляющийся в первой части названия романа, становится предметом высмеивания, а ироничный тон романа усиливается к концу текста, приводя к его полной деконструкции. Эти приемы создают своеобразную поэтику, которую мы называем карнавализованным соц-артом.

Смешение разных стилей осуществляется благодаря маскам, которые носит рассказчик. В дополнение к маске автора, рассказчик одновременно мимикрирует под графомана и интеллектуала. Как замечает А. Вишневский, говоря о самых ранних рассказах Попова, у того одновременно могут присутствовать голоса двух рассказчиков: культурный рассказчик «сбивается» на стиль некультурного рассказчика-сказителя²²⁵. В «Душе патриота» рассказчик, в котором можно узнать автора, с одной стороны, является образованным человеком, а с другой – намеренно валяет дурака. Два стилистически разных повествования от первого лица представляют спутанное сознание патриота, балансирующего между, с одной стороны, хорошо известными и преходящими общественными явлениями, а с другой – непредсказуемыми и лишь

²²² Ферфичкин – герой романа Достоевского: «Из двух гостей Симонова один был Ферфичкин, из русских немцев, – маленький ростом, с обезьяньим лицом, всех пересмеивающий глупец, злейший враг мой еще с низших классов, подлый, дерзкий, фанфарониска и игравший в самую щекотливую амбициозность, хотя, разумеется, трусишка в душе. Он был из тех почитателей Зверкова, которые заигрывали с ним из видов и часто занимали у него деньги». <https://ilibrary.ru/text/9/p.14/index.html> (дата обращения: 07.06.2020.).

²²³ СКОРОПАНОВА Там же. С. 228.

²²⁴ КАЛАФАТИЧ Ж. «Пушкин и Гоголь – вот истинно двуглавый орел». Постмодернистская интерпретация гоголевской традиции в прозе Е. Попова // HÉTÉNYI Zs., DUKKON Á., KALAFATICS Zs. (под общ. ред.) Гоголь и 20 век. Gogol és a 20. század. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом». Будапешт: ELTE ВТК, 2010. С. 122–131.

²²⁵ ВИШНЕВСКИЙ А. О поэтическом мире Евгения Попова. // Russian Language journal / Русский язык, 1991. № 151/152. С. 210.

зарождающимися. В романе начинается необычная повествовательная игра, требующая неусыпного внимания к разным голосам повествователя.

Сначала кажется, что рассказчик находится под влиянием советского канцелярита: его речь полна клише, лозунгов, газетных штампов. Его постоянные планы, предполагающие, например, быстрое написание текста, напоминают пятилетние экономические планы советского государства. Рассказчик планирует написать определенное количество страниц за определенный промежуток времени, но его планы проваливаются один за другим: «Беда и явное отставание на фронте! Недостачу в 15 стр. срочно восполнить и покрыть! Ударной работой! Невзирая ни на что, ни на кого! А иначе – крах. <...> Восполнить немедленно, пока не пропал окончательно! Пока не пропал запал! Работать денно, ночью, не лениться, не залеживаться!.. К Новому году прийти с перевыполнением плана на 1%. <...> И тогда выйдет даже перевыполнение задуманного перевыполнения, и в ночь на Новый, 1983 год, можно будет торжественно утвердить *новый план*, возникший в результате моей рабочей инициативы, а именно – 2 страницы в день, отчего весь труд будет закончен даже гораздо раньше, чем это было задумано и перезадумано...»²²⁶. В речи рассказчика заметны и шутовские ноты. Официальная советская литература воплощается и в шаблонной официозной речи Татьяны Герасимовны: «дама лет сорока с цэдээловской внешностью, сказала, что „мой материал“ вынуждена мне возвратить, ибо „тематически он не устраивает наш журнал“, и это несмотря на то, что я слово „падла“ заменил на „дрянь“ и „сука“ на „чертовка“»²²⁷.

В отличие от этого, для языка андерграундной литературы, как мы показали ранее на основе произведений «Метрополя», характерна полная разговорная свобода и в тематическом, и в стилистическом плане. Отсутствие какой бы то ни было цензуры в «Душе патриота» становится очевидным в следующем отрывке:

Когда мы уже почти допили вино, наконец-то пришел Д. А. Пригов, но он почти не употребляет спиртного, отчего ему практически совершенно не обидно, когда кто-нибудь где-нибудь пьет без него. Он немного покушал из тарелки и сказал:

–

Пардон, Ферфичкин, это не цензурное, отнюдь, причисывание, а просто-напросто я не помню, что сказал Д. А. Пригов, когда покушал из тарелки. Как сказал – помню. Сказал, блестя очками. А что – не помню. О чем – помню. Все о том же. О том, что вот, значит, сами понимаете... А что *именно* – не помню.²²⁸

²²⁶ ПОПОВ Е. А. Душа патриота, или Различные послание к Ферфичкину С. 383–384.

²²⁷ Там же. С. 344.

²²⁸ Там же. С. 396.

Это происходит в день, когда о смерти Брежнева становится известно общественности, и поэтому удаление реплики (скорее всего, связанной именно с ним) могло случиться и в результате самоцензуры. После этой реплики начинается описание «траурных блужданий», цель которых – подобраться как можно ближе к телу покойного вождя. Блуждания, таким образом, служат своеобразным отпеванием, которое проводит Евгений Анатольевич со своим другом Приговым, чтобы покойник никогда не вернулся. Суеверный страх возвращения вождя проявляется и в том, что Брежнев ни разу не назван по имени: на имя наложено табу, на вождя ссылаются как на «того, кто был». Карнавализованная андерграундная культура вырывается наружу из подполья, и отпечатком этого становится такая неофициальная хроника государства – описание исторических событий маленьким человеком. Удивительным образом в хронологическое описание событий, повлиявших на судьбу всего народа, просачивается тема человеческих экскрементов: «Вот сегодня – только взял в руки чистый лист бумаги, чтоб одним махом, одним мощным, энергичным броском довести сюжетную часть посланий до обещанного конца, <...> как у меня тут же ломается ватерклозет, и я вынужден ехать в *город*, к вышетолькочтоописанному Нефед Нефедычу, у которого сортир ломается постоянно, и у него есть поэтому всякая сортирная техника, в частности – знаменитая черная *фукалка*, с помощью которой весь народ чистит свои унитазы, потому что уровень жизни вырос и отхожие места во дворе медленно исчезают, как вид в Красной книге. <...> Часа два, наверное, провозился... мерзкая жижа, ледяная вода ломит руки...». Социальные нормы и общепризнанные правила осмеиваются и развенчиваются, официальная советская жизнь переворачивается вверх дном. Объектом постмодернистской насмешки, как и карнавальная, может служить что угодно, даже такое святое для официального государства событие, как смерть вождя. В описании сочетаются диаметрально противоположности: красота и безобразие, новое и старое, рождение и смерть, низкое и высокое, – подобное происходит и в концепции карнавала, о которой шла речь в теоретическом разделе данной главы. Таким образом, смех уравнивает святое и грешное. Полная деконструкция официальной советской культуры завершается описанием похорон.

Хоть и с большими отступлениями²²⁹, рассказчику все же удается прийти к обещанной теме: роман завершается подробным, но необычным сообщением о похоронах Брежнева. Так как маленькому советскому человеку, сколько бы он ни старался, не суждено войти в непосредственный контакт с Историей, Евгений

²²⁹ Частые отступления рассказчика от непосредственного сюжетного повествования напоминают, с одной стороны «сказ» Гоголя, а с другой – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна.

Анатолевич, подобно миллионам его товарищей, может участвовать в этом событии только через телевизор. Его уведомление о похоронах становится абсурдным: в картины политического события вмешиваются эпизоды реальности маленького человека. «В 11 часов утра – часы на Спасской башне Кремля. Мимо часов пролетела черная птица. 11 часов 15 мин. Героическая тема в музыке усилилась. – Медок хорош, – сказал, облизнувшись. <...> 11 часов 20 минут. Полковники несут венки, генералы, адмиралы, – награды. Много»²³⁰. Евгений Анатолевич не делает различий между важным и неважным: в его трансляции о похоронах черные птицы, бродящие по Красной площади, не менее интересны, чем плачущие политики. Благодаря технике монтажа, соединяющей события на Красной площади и в комнате, плоскость Истории и жизнь маленького человека пересекаются. Обыденные голоса, вмешивающиеся в отпевание, делают стоящую за ним официозную идеологию незначительной. Сочетание разнородных эстетических феноменов, кажущихся несовместимыми, с целью разоблачения советской идеологии – художественный прием соц-арта. Главная цель Евгения Анатолевича – через описание похорон легитимизировать паралитературу, которую он сам же и создал. Но для этого он прежде всего должен уничтожить социалистические идеологические клише, заковывающие литературу в кандалы. Вместе с Брежневым надо погresti и советскую литературу, поэтому автор и изображает большую трагедию Советов в необычной манере: сталкивающиеся друг с другом культурные коды вызывают деконструкцию коммунистического метанарратива, тем самым открывая путь постмодернизму²³¹, который игнорирует каноническое официальное повествование.

3.2. «НАКАНУНЕ НАКАНУНЕ»

Евгений Попов в 1992 году написал «Накануне накануне» после того, как он провел два месяца на берегу Штарнбергского озера в Германии. Русские литературные журналы не встали в очередь за текстом, литературных критиков слишком озадачила постмодернистская эклектичность повести, смешивание вульгарной советской лексики с нежным классическим стилем. Повесть впервые была опубликована в журнале «Волга» в 1993 году, она не вызвала широкого резонанса, однако, многие обиделись на автора за эту книгу, упрекая его в разрушении социалистической, патриотической,

²³⁰ Попов Е. А. Душа патриота, или Различные послание к Ферфичкину С. 451.

²³¹ Саморефлексия автора-повествователя – это воплощенный в художественную форму манифест той новой литературы, которая в СССР еще не существовала, но неминуемо должна была появиться. В этом романе признаки будущего постмодернизма представлены в начальной, зародышевой форме. Петер Эстерхази называет Попова наивным постмодернистским писателем. Как он отмечает, противоречивое сочетание острой иронии и естественного повествования удачно характеризует поэтику Попова. См. Венгерское издание книги. J. Popov, *Vodkára vodkát*. Budapest: Európa, 2013.

консервативной и других идеологий, в которые они веровали. Каждый нашел повод для обиды, не обращая внимания на то, что на самом деле в тексте пародируются не только определенные мысли и персонажи русской культуры, а русская культура в целом.

Название романа Евгения Попова «Накануне накануне» явно намекает на тургеневский роман «Накануне». Поповская повесть совсем не старается скрыть связь между своим и тургеневским текстами, а открыто интерпретирует его заново. Как Алла Марченко остроумно замечает в своей рецензии²³², роман «Накануне накануне» только на 50 процентов написан Евгением Поповым, а другую половину романа написал не он, а Иван Сергеевич Тургенев. Попов не возился со скрытыми цитатами, а просто взял и перенес сюжет тургеневского романа «Накануне» в свой текст. В одном из интервью на заданный ему вопрос «Обязательно ли читателю перечитывать роман Тургенева „Накануне“, чтобы полностью понять авторский замысел?»²³³ Попов отвечает, что, „вообще-то, лучше бы, конечно, перечитать“, особенно если читатель еще не знаком с романом. Тяжело представить человека, читающего поповский роман, и вообще не слышавшего о тургеневском тексте. Роман Тургенева «Накануне», в свое время вызвавший немало критических откликов, стал частью русского литературного канона XIX века и даже вошел в школьную программу. С небольшим преувеличением можно сказать, что каждый русский знает его. На этот факт опирается Попов, когда переписывает этот тургеневский роман, делая его основой, первоисточником своего текста. Благодаря своей известности, «Накануне» в поповской версии выполняет функцию некоего общеизвестного мифа: для читателя становится интересным не сам сюжет, так как он его давно и хорошо знает, а то, каким образом он пересказан.

3.2.1. Ремейк: постмодернизм или традиция?

Литературоведы, апеллируя к тому, что Попов переоформляет уже известное, канонизированное произведение, единогласно называют повесть ремейком. Этот термин берет свои корни в кинематографе, где под ним подразумеваются «переделки, повторные экранизации уже бывшего некогда фильма»²³⁴. Этот жанр²³⁵ появился в конце 80-х годов

²³² МАРЧЕНКО А. М. И духовно навеки почил? Новый мир, 1995. № 8. С. 216.

²³³ ПОПОВ Е. А. Накануне накануне. Диалог. Два эссе [Электронный ресурс] / Евгений Попов; беседовал Белых А. Е. // Стихи.ру: [нац. сервер соврем. поэзии]. Москва, 2007. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.stihi.ru/2010/12/20/4391> (дата обращения: 05.09.2014.).

²³⁴ БРАШИНСКИЙ М. И., ДОБРОТВОРСКИЙ С. Н. Что такое remake? Сеанс, № 10. [Электронный ресурс] – URL: <http://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/> (дата обращения: 08.10.2014.).

²³⁵ На взгляд Самарина, «возникает вопрос о том, можно ли квалифицировать ремейк как жанр или жанровую форму <...> или же следует оценивать его как стратегию, прием». Он не решает этот вопрос, а лишь замечает, что под ним скрывается общая особенность – «размытость современных жанровых квалификаций». См. САМАРИН А.: Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии.

с абсолютно коммерческой целью, а позже разделился на два типа²³⁶: на несознательные ремейки, снятые лишь с техническими или коммерческими соображениями и на сознательные ремейки, ориентирующиеся на уже однажды снятое кино, но с режиссерским переосмыслением. Второй тип²³⁷ в последующие два-три десятилетия просачивается в музыкальное и театральное искусство, а также в литературу. «Ремейк, – говорит Мария Червняк о его литературном виде, – как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но другим оказываются доминантные символы времени»²³⁸. Хотя ремейк является очень частым явлением в постмодернистской литературе, характеризующейся тенденцией к интерпретации классических текстов, сам литературоведческий термин теоретически до сих пор недостаточно разработан. Отсутствие четкого определения отражается и в его непоследовательном использовании – из-за своей распространенности это слово стало слишком расплывчатым, рамки его недостаточно выражены.

У ремейка есть общекультурные, общелитературные корни, он «отнюдь не возник на пустом месте и не является порождением нынешней эпохи, он лишь ею актуализируется...»²³⁹. «Наиболее древняя форма этого жанра, – пародия (точнее, пародические тексты по определению Ю. Тынянова, – то есть произведения, использующие готовый текст не как объект осмеяния, а как удобную форму для нового содержания; иначе такие тексты еще называют травестийными)»²⁴⁰. Главная проблема в использовании термина кроется именно в том, что при установлении рамок ремейка литературоведы доходят лишь до момента, что парафраза, травестия и пародия являются его некими предыдущими явлениями, однако большое различие между ними уже не делается, более того, во многих литературоведческих работах они используются как

[Электронный ресурс] – URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> (дата обращения: 08.15.2014.).

²³⁶ Классификация Брашинского.

²³⁷ Хотя в массовой литературе можно найти прецедент и несознательных ремейков. Издательство «Захаров» выпустило серию ремейков классических произведений. «Отцы и дети», «Идиот» и «Анна Каренина» вышли под искаженными именами (Иван Сергеев, Федор Михайлов, Лев Николаев) с упрощенным языком и в сокращенной форме. Концепция серии принципиально тождественна цели несознательных фильмов-ремейков – создать доступную обыкновенной публике версию авторитетных произведений. Проект оказался неуспешным и невыгодным, книги не нашли достаточного спроса.

²³⁸ Черняк М. А. Современная русская литература, Москва: Издательство «ФОРУМ», 2008. С. 182.

²³⁹ САМАРИН А. Н. Там же.

²⁴⁰ ЗАГИДУЛЛИНА М. В. Ремейки, или Экспансия классики. НЛО № 69. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата обращения: 15.10.2014.).

абсолютные синонимы²⁴¹. В этих случаях возникает вопрос: имеет ли право на существование ремейк как литературный термин, если само явление, которое оно обозначает – подражание раньше написанным текстам – кажется совсем неновым литературным приемом, для обозначения которого существует уже общеизвестный, «проверенный» термин – парафраза. Чем отличаются произведения, позиционирующиеся как ремейки от непостмодернистских адаптаций? Чтобы дать основную характеристику ремейка и вникнуть в его суть, приходится абстрагироваться и отличить его от подобных ему феноменов.

На взгляд режиссера Михаила Брашинского, читающего курсы на эту тему в нью-йоркской Школе изобразительных искусств, необходимо определить, что считать ремейком, а что нет с точки зрения подражания. «В процессе переделки ремейк ориентируется не на какие-то отдельные темы, мотивы или сюжеты, а на фильм во всей полноте его характеристик – эстетических, мифологических, культурных». Брашинский замечает, что ремейк невозможно применить к «„вечным сюжетам“, бродячим историям, укорененным в архетипах мирового фольклора». «Он не может базироваться на универсальной истории <...>, всегда ищет уникальную повествовательную структуру»²⁴². Этот подход (хотя он выработан для кинематографического явления, но действует и в области литературы) освещает значительную разницу в отношении первоисточника между литературным ремейком и парафразой: к парафразе относятся и те произведения, обрабатывающие фольклорно-мифологические материалы, которые Брашинский исключает из категории ремейка. В этом смысле ремейк является неким подразделением парафразы, оперирующим более узким кругом понятий.

Входят ли адаптации авторитетных текстов, написанные перед XX веком в категорию ремейка? Литературные критики расходятся во мнениях: например, У. Эко, которого часто цитируют в работах, посвященных ремейку, считает, что «все произведения Шекспира – это ремейки предшествующих историй»²⁴³. Но многие критики, противореча этому, полагают, что ремейк является порождением современной

²⁴¹ Как это показано, например и в названии доклада СМЕРНОВА С. Р. Ремейк (парафраза) в «новой русской» драме.

[Электронный ресурс] – URL: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html (дата обращения: 08.10.2014.).

²⁴² БРАШИНСКИЙ М. И., Добротворский С. Н. Там же.

²⁴³ Из утверждения Эко, прослеживается, что он использует термин ремейк в качестве синонима парафразы. Эко У.: Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск. 1992.

[Электронный ресурс] – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Эко/Inn_Povt.php (дата обращения: 11.09.2014.).

культуры. На взгляд Золотоносова, ремейк – это «воплощение исключительно современной культуры в ее кризисных тенденциях»²⁴⁴.

Переработки авторитетных текстов в разные эпохи истории литературы совершались в различных целях. Парафразой до XV–XVII вв. считались исключительно такие произведения, которые тщательно следовали за замыслом и словами оригинального текста. Такая парафраза на самом деле является знаком уважения. В эпоху романтизма появляется культ оригинальности, писатели отвергают имитацию предыдущих произведений. С этих пор парафраза как термин используется уже менее последовательно: в широком смысле к ней относятся все переделки и переводы. Несмотря на это, после эпохи романтизма концепция об уникальности и неповторяемости произведений постепенно теряет актуальность, поэтика, ставящая в центр своего внимания субъект, не исчезает полностью.

Но постмодернизм радикально переоценивает «власть автора», которая по словам Роланда Барта «поколеблется»²⁴⁵. Хотя имитация опять становится ключевым приемом, но она начинает действовать не как знак уважения, полагающийся оригинальным текстам и авторам, а наоборот, в ремейках, или сквозь нее совершается дискредитация репутации классиков. «По отношению к населению у писателей улыбка или насмешка нередко заменяла почтительность»²⁴⁶. В литературных ремейках XX века господствует игривое начало, переименование текстов классической литературы часто происходит через пародирование, осмеивание.

Эти «вторичные», основанные на других произведениях тексты (нередко с подключением еще и иных текстов) принадлежат уже не одному определенному автору. «Текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии...»²⁴⁷.

Ремейк «Накануне накануне» становится чрезвычайно интересным именно потому, что можно сразу уловить отсылку хотя бы к его первоисточнику-роману Тургенева, все-таки кроющаяся в нем интертекстуальная игра отнюдь не ограничивается этим классиком. Попов с помощью неоднократно переосмысленных аллюзий и реминисценций создает сложную поэтику.

²⁴⁴ ЗОЛОТОНОСОВ М. Н. Игра в классики: ремейк как феномен новейшей культуры // Московские новости, 2002. № 23. С. 16–17.

²⁴⁵ БАРТ Р. Смерть автора // КОСИКОВА Г. К. (под ред.). Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Издательство «Прогресс», 1994. С. 389.

²⁴⁶ КАТАЕВ В. Б. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма // Тимина С. И. Современная русская литература. Москва: Издательство Academia, 2010. С. 86–104.

²⁴⁷ БАРТ Р. Там же. С. 390.

3.2.2. Разрыв с морализирующей традицией русской литературы: анализ романа

В ремейке «Накануне накануне» отклонения от оригинала происходят на разных уровнях. Попов меняет время и пространство: действие происходит в Германии, во время перестройки. Несмотря на то что действие, несомненно, становится актуальнее, в нем самом прослеживается очень мало изменений. Резко выраженная разница между оригиналом и ремейком обнаруживается в образах героев. Героями ремейка выступают русские иммигранты, волнующиеся за будущее России. Эти персонажи значительно отличаются от своих прототипов своими манерами и поведением. В этих грубых, вульгарных людях осталось очень мало от тургеневских героев с тонкой душой. Личности переделанных Поповым фигур являются многосложными, поскольку их характер складывается из совсем разных черт. В большинстве по их действиям и связям друг с другом можно узнать персонажей романа Тургенева, но в них (в этих персонажах) также можно увидеть черты реальных исторических личностей.

Михаил Сидорович, которого можно соотнести с Шубиным, является, например, перерождением Горбачева. На это указывает и его физический признак (родимое пятно, подтверждая, что Михаил Сидорович не точь-в-точь перекликается с Горбачевым, находится на щеке), а также несколько фактов биографии, которые читатель узнает в конце книги: например, о его жизни в Америке, где он «организовал фонд своего имени и считается одним из ведущих специалистов-политологов по новой Восточной Европе»²⁴⁸. Личность Владимира Лукича тоже состоит из разных частей – он одновременно и Берснев, и Ленин. Исторические персонажи разных эпох, появляющиеся в одно и то же время и в одном и том же самом месте, вызывают смех и удивление. Это фантазмагорическое допущение противоречит здравому смыслу и не имеет никакого логического основания. Попов нарушает законы исторического времени, чтобы с помощью этих исторических персонажей в тексте одновременно встречались противоречащие и рожденные в разные эпохи философские идеи. Различные идеологии встречаются в одно и то же самое время, это приводит к тому что разные эпохи русской культуры становятся равноправными.

Однако персонажи Николая II, Ленина и Горбачева представляются в искаженном виде. Эти вульгарные, сквернословящие герои явно не могут быть достоверными представителями философско-политических идей своих прототипов, а с искажением их образов представленные ими взгляды становятся смехотворными. Но в тексте пародируется не только эта историческая ветвь русского духовного наследия.

²⁴⁸ Попов Е. А. Там же. С. 122.

В скрытых, искаженных, но узнаваемых цитатах упоминается и вся русская литература XIX и XX веков. Попов, не надеясь на начитанность своих читателей, в конце нового издания повести раскрывает большинство литературных отсылок в примечаниях, в том числе цитаты из произведений А. П. Чехова, Б. Л. Пастернака, К. М. Симонова и Ф. М. Достоевского. Поскольку эти литературные аллюзии вкладываются в вульгарные речи гротескных поповских героев, они тоже не могут быть приняты всерьез. Уничтожаются все идеи, традиционные ценности и проклятые вопросы русской культуры.

К другому типу поповских персонажей относятся главные герои, в чьих фигурах легче заметить изображение тургеневских персонажей. Хотя для Инсанахорова тоже характерна какая-то двойственность, его личность, как это отражается и в его фамилии (Инсаров + Сахаров), тоже состоит из двух частей. Другие герои, говоря о нем, постоянно повторяют два свойства, определяющих его личность. Он, с одной стороны, изобретатель мины, лауреат Нобелевской премии. Этим фактом объясняется вторая часть его фамилии, намекающая на советского физика Сахарова. С другой стороны, он – эмигрировавший в Германию русский революционер, такой же приверженец революционной идеологии, как и его прототип Инсаров. Но он воюет уже за Россию, а не за Болгарию, и пытается свергнуть Советский Союз. Таким образом, у Попова в фигуре Инсанахорова утрачена одна из характерных черт Инсарова: он больше не иностранец, а русский. Тем самым Попов исполняет желание Николая Александровича Добролюбова, выраженное в статье «Когда же придет настоящий день». Добролюбов посвящает свое эссе сопоставлению романа «Накануне» со современной ему русской действительностью. В этой работе он указывает на то, что Тургенев в своих произведениях всегда обращается к вопросу, волнующему общество. Добролюбов на самом деле не дает литературного анализа романа «Накануне», а на его основании толкует общественные явления, нуждающиеся, на его взгляд, в политических переменах. Он приходит к выводу, что необходимо переменить существующую русскую действительность силами русских Инсаровых, борцов не против внешних, а внутренних врагов. Однако, замечает Добролюбов, Инсаров не может быть русским, ведь, по словам Добролюбова, его характеризует то, что он «никак не может понять себя отдельно от своей угнетенной родины»²⁴⁹. Но Россия, пишет Добролюбов, слава богу, никем не поработана, русские свободны, они владеют другими, а ими никто не владеет. Статья заканчивается выражением определенного желания: «нужен человек, как Инсаров, но русский Инсаров». Изменение в фигуре Инсарова, сделанное Поповым, позволяет

²⁴⁹ ДОБРОЛЮБОВ Н. А. Когда же придет настоящий день? Москва: Издательство «Наука», 1970. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0190.shtml (дата обращения: 15.10.2014.).

предположить, что в повести среди аллюзий на русское литературное наследие важную роль играет вышеприведенная статья Добролюбова. Это предположение обосновано и поповской переработкой героини Елены.

По мнению Добролюбова главное лицо в «Накануне» не Инсаров, а Елена. Он видит в фигуре Елены метафорическое воплощение России, проводя между судьбой страны и героиней параллель. «В ней сказалась та смутная тоска по чем-то, та почти бессознательная, но неотразимая потребность новой жизни, новых людей, которая охватывает теперь все русское общество»²⁵⁰. Елена, говорит Добролюбов, выросла и созрела при виде печали знакомых ей лиц, при виде бедных и угнетенных. «Не на подобных ли впечатлениях выросло и воспиталось все лучшее в русском обществе?»²⁵¹. В отношениях Елены и остальных персонажей Добролюбов также видит развитие этой аллегии. Перед Еленой появляется три человека, носители разных ценностей. Сначала Елена симпатизирует художнику Шубину: как и русское «общество тоже одно время увлекалось художественностью», потом она «увлеклась на минуту серьезною наукою в лице Берсенева». Однако Елене (России) нужен самостоятельный человек, стремящийся к своей цели, и это Инсаров. Самое главное изменение, сделанное Поповым и касающееся фигуры Елены – переименование героини в Русю. В самом начале своей книги Попов играет с аллегорическим смыслом героини, где разговор Владимира Лукича и Михаила Сидоровича становится двусмысленным. Слова героев на самом деле могут относиться либо к Русе, либо к Руси. «Ведь я говорю не о любви-наслаждении, а о любви-жертве. Руся – это жертва, и ты увидишь, что она сама себя принесет в жертву»²⁵². Основные черты Елены сохраняются и в фигуре Руси, она, подобно своему прототипу, старается быть доброй и делать добро, помогать слабым, бедным, угнетенным.

В повести Попова мы находим и конкретную отсылку на эссе Добролюбова. После того, как отцу Елены стало известно, что его дочь влюбилась в Инсарова, он вызывает ее к себе и устраивает скандал. Он выходит из себя, бушует, а мать Елены плачет, когда выясняется, что Елена уже вышла замуж за этого болгарина. Когда, наконец, спор заканчивается и все в доме умолкают, Шубин начинает обсуждать поступок Елены с Уваром Ивановичем. На их взгляд, Елену побудило к этому поступку то, что в них она не могла найти себе достаточно умного, деятельного и активного человека. Шубин спрашивает Увара Ивановича: «Когда ж наша придет пора? Когда у нас народятся люди?»²⁵³. В добролюбовской интерпретации эти предложения являются

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Там же.

²⁵² Попов Е. А. Там же. С. 11.

²⁵³ ТУРГЕНЕВ И. С. Накануне. Москва: Издательство «Художественная литература», 1979.

ключевыми для понимания замысла тургеневского произведения. А в поповской версии этот вопрос (заданный Михаилом Сидоровичем) излагается прямо словами Добролюбова: «Когда же будет наша пора? *Когда же придет настоящий день?* Когда же кончится этот вечный бардак и начнется нормальная жизнь?»²⁵⁴ (курсив мой – А. В.).

Этим предложением статья Добролюбова уже явно проникает в художественный мир произведения Попова. Добролюбов по этому вопросу излагает свою надежду о том, что в скоро родится русский Инсаров, который приведет Россию к счастливому будущему: «везде ждут реформы <...> теперь каждый ждет, каждый надеется, и дети теперь подрастают, напиваясь надеждами и мечтами лучшего будущего <...>. Тогда и в литературе явится полный, резко и живо очерченный, образ русского Инсарова. <...> Он необходим для нас, без него вся наша жизнь идет как-то не в зачет, и каждый день ничего не значит сам по себе, а служит только кануном другого дня»²⁵⁵.

Добролюбов ощущает скорое приближение этого дня. Поповский герой (Евгений Анатольевич), полностью противореча словам Добролюбова, отвечает на заданный (Михаилом Сидоровичем) ему вопрос: «А так уж нам определено, что мы всегда будем *накануне накануне*»²⁵⁶ (курсив мой – А. В.). Этим он категорически отрицает возможность развития или воссоздания русского общества. О названии книги, об этой странной фразе «Накануне накануне» в повести выясняется, что она является ответом на вопрос Добролюбова «когда же придет настоящий день?», из которого прослеживается мысль, что русские находятся только накануне накануне светлого будущего.

Текст Попова вступает в диалог с эссе Добролюбова, с тем эссе, которое временами слишком сильно отдалается от текста Тургенева, и таким образом отталкиваясь от внетекстного положения общества, интерпретирует его. А то, что с помощью каких точек зрения Добролюбов подходит к тургеневскому роману, точно отражает роль литературы в XIX веке. По соображениям писателей-реалистов литература должна выполнять некую морализирующую роль, со своими нравоучениями она должна влиять на современное им общество. Они старались воспитать в читателях стремление к правде, справедливости и т. д. Как верно замечает Кристина Энгель, все, что у Тургенева рассматривается как абсолютно серьезный и наиболее важный вопрос – лишние люди, два типа человеческой природы: люди мысли и люди дела, ожидания и надежды на перемены в России, русское мессианство, бесконечные разговоры о России –

[Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0030.shtml (дата обращения: 20.10.2014.).

²⁵⁴ ПОПОВ Е. А. Там же. С. 92.

²⁵⁵ ДОБРОЛЮБОВ Н. А. Там же.

²⁵⁶ ПОПОВ Е. А. Там же. С. 123.

у Попова подвергается ироническому снижению²⁵⁷. Однако благодаря высмеиванию старых ценностей в ремейке опровергается не столько наследие Тургенева, сколько его добролюбовское толкование. Видимо, Попов старается освободить роман «Накануне» от неразрывно связанной с ним интерпретации, чтобы можно было перечитать его безо всяких предубеждений. Толкование, предложенное Добролюбовым возможно и не совсем верно, однако, так как оно, по идеологическим причинам, отвечало советской точке зрения на литературу, его считали верным в течение почти полутора столетий. Попов последовательно покончил с «осевшими» на тургеневский текст политическими взглядами не только с помощью различных интертекстуальных взаимосвязей, но и на уровне действия. Алла Марченко только ко второму прочтению преодолела безразличность и антипатию, которые она чувствовала по отношению к героям Попова²⁵⁸. Ей, признается она, мешала нецензурная лексика этих героев, и она только тогда смогла «простить» за это Попова, когда поняла, что «недаром же он сначала оборотил своего Инсанахорова <...> в младенца, чуть ли не в эмбриона». Она смиряется с ремейком, пользующимся «совдеповской лексикой» только потому, что Попов «выписывает» своих грубых героев из книги. На ее взгляд, Попов специально уведомляет нас о том, что: «и Руся, и Инсанахоров исчезли навсегда и безвозвратно», чтобы мы их не искали. Исчезновение Инсанахорова – на самом деле является единственным событием, которым Попов нарушает тургеневский «сценарий». До этого момента автор отклоняется от первоисточника в той или иной степени, но все-таки не сам придумывает события, а «только» копирует историю Тургенева. Местами актуализируя ее, он переписывает подробности для того, чтобы они вписались в обстоятельства XX века, например, герои едут на экскурсию уже не на карете, а на автомобиле «вольво», но все это лишь мелочи. Единственное резкое отклонение, о котором повествователь заранее сообщает читателю («Далее, к сожалению, все теряется в тумане, и наше ясное повествование приобретает черты абсолютной размытости»²⁵⁹) происходит в предпоследней, XXIV главе: Инсанахоров не просто умирает, как его прототип Инсаров, а начинает уменьшаться. Дословное копирование тургеневской истории хотя вдруг и прекращается, но это странное происшествие – уменьшение Инсанахорова день ото дня до тех пор, пока он полностью не исчезает – опять нечто иное, как копия. Это снова не выдумка Попова, подобное было написано уже и ранее – здесь проходит аллюзия на рассказ Сологуба «Маленький человек».

²⁵⁷ ЭНГЕЛЬ К. Россия между раем и адом: роман Евгения Попова Накануне накануне. Russian Literature 2001. XLIX. С. 130.

²⁵⁸ МАРЧЕНКО А. М. И духовно навеки почил? Там же.

²⁵⁹ ПОПОВ Е. А. Там же. С. 99.

Сологуб представляет несчастного чиновника, являющегося центральной темой русской литературы в комической форме. От отвлеченного понятия «маленький человек» он переходит к реальному, буквальному значению этого типа, и таким образом главный герой является маленьким и в физическом смысле²⁶⁰. Яков Алексеевич Саранин, мирный чиновник, постепенно и медленно уменьшается до размера пылинки, а в конце рассказа ветер просто сдувает его. «Исчез. Все поиски были напрасны. Не нашелся нигде Саранин. <...> Саранин кончился»²⁶¹. Этим рассказом Сологуб символически положил конец образу маленького человека, выписав его из русской литературы, чтобы после этого текста было просто неприлично писать об этом типе литературного героя. Тот способ, как исчезает главный герой Попова, перекликается с судьбой героя «Маленького человека», и, таким образом, завершение поповской повести объявляет о том, что героям, представляющим политические взгляды, пришел конец, и литература, наконец, должна быть без склонности к морализму.

В итоге можно сказать, что «Накануне накануне» Попова является одним из самых успешных и интересных представителей ремейка, поскольку для его верного толкования не хватает глубокого знания тургеневского романа. Его особенная тонкость происходит из нескончаемого ряда скрытых и искаженных интертекстуальных ссылок, на заднем плане которых стоит определенное авторское намерение: положив конец морализирующей традиции русской литературы, освободить ее от всяких идеологических содержаний.

²⁶⁰ См. GORETTY J. A kis ember „kisember“ // Tiszatáj, 1998. № 9. С. 19.

²⁶¹ СОЛОГУБ Ф. К. Маленький человек.

[Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0170.shtml (дата обращения: 24.10.2014.).

4. ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В ТВОРЧЕСТВЕ В. П. АКСЕНОВА

В творчестве Аксенова отражается русско-советская социокультурная картина второй половины XX века, характеризующаясь сложными, противоречивыми тенденциями. Автор прошел немалый путь от писателя-соцреалиста до звания главного антисоветского писателя. Соответственно, можно выделить два периода в его творчестве, границей между которыми является рождение альманаха «Метрополь» – последней попытки расширить рамки существующей советской литературы. О значительности этого альманаха мы уже говорили во второй главе: «Визитка другой литературы: об альманахе „Метрополь“».

Романы «Остров Крым» и «Ожог» одними из первых демонстрируют значительный поворот в творчестве Аксенова. Нас в первую очередь интересует творчество писателя в контексте проявлений новой парадигмы – постмодерна, поэтому мы уделим особое внимание роману второго периода творчества Аксенова «Остров Крым». В творчестве Аксенова происходит практически та же парадигматическая смена, которая характеризует и всю русскую литературу во второй половине восьмидесятых годов – следовательно, изменения в писательской манере Аксенова помогают нам проследить эту смену на примере творчества одного конкретного писателя. Его творчество помогает нам понять и уходящую парадигму – социалистический реализм, поэтому мы кратко остановимся на характеристиках соцреализма 1960-х гг.

Значимость периода 1960-х гг. для понимания последующих литературных процессов становится очевидной в связи с повышенным интересом к поколению шестидесятников со стороны литературных критиков второй половины 1980-х гг. В те годы в литературоведении ведутся споры о том, как следует изучать и оценивать литературные процессы советской эпохи²⁶². В толстых литературных журналах происходит серьезная публичная полемика о том, чем же все-таки являлся короткий период оттепели, а публикация серии сборников помогает воскресить наиболее яркие, спорные и драматичные стороны советской литературы той эпохи²⁶³.

²⁶² ЧУПРИНИН С. И. Непрошедшее время. К характеристике «оттепельного» этапа в истории современного литературного процесса // Вопросы литературы, 1989. № 12. С. 3–22.

²⁶³ Издали три сборника, первый из них: ЧУПРИНИН С.И. (сост.). Оттепель. 1953–1956: Страницы русской советской литературы. Москва: Издательство «Московский рабочий», 1989.

4.1. АКСЕНОВ КАК ПИСАТЕЛЬ-СОЦРЕАЛИСТ И ГЛАВНЫЙ АНТИСОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

4.1.1. «Прогульщики соцреализма» или «соцреализм в новой одежде»: первые успехи

В первые полтора десятилетия своей писательской карьеры Аксенов старался вписаться в официальную советскую литературу. Литературная критика того времени, заинтересовавшись его первыми повестями «Коллеги», «Звездный билет» и «Апельсины из Марокко», отнесла его к «молодежной» прозе, имевшей большую популярность в годы оттепели. Литература молодых прозаиков, объединявшихся и печатавшихся по преимуществу в журналах «Новый мир» и «Юность», характеризуется осторожными эстетическими поисками, не выходящими за пределы официальной литературы.

Появление этого течения связано с тем, что классический соцреализм (или, как советолог Е. Добренко характеризует литературу периода позднего сталинизма – зрелый, развитой соцреализм) совершенно исчерпывает себя к началу 1950-х гг.²⁶⁴ Молодые писатели в самом начале 1960-х гг. Провозглашают чрезвычайно важным отображение социалистической действительности такой, как она есть, избегая штампов и стандартов. Они отказываются от скучных шаблонов, столь характерных для прежних советских произведений, но при этом стараются не расходиться с официальной точкой зрения. Либеральные писатели – известные как шестидесятники – появились на литературной сцене благодаря новым установкам и методам социалистического реализма.

Переменам в культурной жизни, происходившим в годы «оттепели», способствовало то, что в 1950-е гг. некоторые термины советской критики стали полемичными, произошел сдвиг в их значении. Оживленно обсуждались, например, такие термины, как принцип партийности, теория бесконфликтности, лакировка действительности и образ идеального героя. Эта полемика с предшествующим событием подготовила и сделала возможным более критическое освещение действительности шестидесятниками²⁶⁵. Важнейшей вехой в литературоведении того времени стала статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», ставшая своеобразным символом оттепели.

²⁶⁴ «Классический соцреализм, зрелый, так сказать, развитый, – совсем не в 20-х годах и даже, вероятно, не в 30-х, но именно в периоде позднего сталинизма». ДОБРЕНКО Е. А. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993. С. 42.

²⁶⁵ Статья В. М. Померанцева, поднимающая главную проблему советскую литературу (произведения пишутся по заранее заказанным мотивам партии) несомненно является главным событием оттепели, но следует упомянуть о том, что споры об изображении положительных сторон советской действительности начались раньше, как это выясняется в отличной статье Добренко, в которой автор излагает разные мнения критиков о «принципе партийности», рожденных до статьи Померанцева, в самом начале 1950-х гг.

Увидевшая свет в 1953 г. в журнале «Новый мир» статья обсуждалась практически всей советской интеллигенцией и действительно стала самым значительным литературным событием оттепели.

Померанцев выступает против «производства» стандартной социалистической литературы, обвиняет советскую литературу в неискренности. По его мнению, правдивые слова в литературе воспринимались как покушение на самые основы государства, и практически все писатели приукрашивали действительность, избегая таким образом обвинений в выступлении против принципов партийности и идейности.

Данная смелая статья, в сущности, представляет собой попытку поставить под сомнение этот принцип коммунистической партийности, заменив его «искренностью» в качестве основного критерия оценки художественного произведения. «Искренности – вот чего, на мой взгляд, не хватает иным книгам и пьесам. И невольно задумываешься, как же быть искренним. Неискренность – это не обязательно ложь. Неискренна и деланность вещи»²⁶⁶. Померанцев, призывая вернуть литературу к правде жизни, выделяет два главных вида неискренности.

Он чрезвычайно провокационно (всего лишь спустя семь месяцев после смерти Сталина) обвиняет в неискренности один из главных критерий соцреализма – изображение действительности в соответствии с государственным интересом²⁶⁷. Автор *высказывает сомнение* в ценности литературного слова того времени относительно предсказуемой фабулы и одного и того же набора героев, приводящих к однообразному содержанию.

Другой вид неискренности, по определению Померанцева, связан с эстетическими недостатками. Он критикует советский реализм за «деланность вещи»²⁶⁸, под которой он понимает, с одной стороны – стилизацию, манерность письма, а с другой – надуманность персонажей и сюжетов.

Он упрекает авторов в том, что они составляют шаблонные тексты, из-за чего называет их не создателями, а «составителями». В романах и повестях таких составителей напрочь отсутствуют мысли и чувства самих писателей, а персонажи и ситуации полностью вымышленные. Кроме того, манера письма оказывается весьма напряженной из-за «выисканных, подобранных, вычурных» слов, из которых рождаются «непростые, искусственно-сложные» истории.

Все перечисленные тезисы Померанцева о том, что автор создает тексты по некоему заранее известному шаблону, мало задействуя свое творческое начало, отлично описывают тот фон, на котором новые литературные тенденции шестидесятников

²⁶⁶ ПОМЕРАНЦЕВ В. М. Об искренности в литературе // Новый мир, 1953 г., № 12. С. 230.

²⁶⁷ В это время это иронически называлось уже «лакировкой действительности».

²⁶⁸ Или, как он еще называет это, за «состроенность» романов.

в период либерализации кажутся свежими и совершенно чуждыми социалистическому реализму. С другой стороны, статья Померанцева также объясняет, почему читатель, утомившийся от единого формально-содержательного шаблона «лакировочной» литературы, с восторгом принимает произведения нового поколения.

Что характеризует искусство почувствовавших кратковременную свободу слова писателей-шестидесятников, к которым относится и Аксенов, и которых Валерий Попов иронически называет «прогульщиками соцреализма»²⁶⁹?

Название «шестидесятники» Станислав Рассадин дал своему поколению накануне наступления шестидесятых годов, следуя за свежим литературным процессом. Молодой критик сотрудничал вместе с Аксеновым и Гладилиным в журнале «Юность», в котором в самом конце 1960 гг. и опубликовал свою статью под названием «Шестидесятники». На общественном переломе оттепели в литературе возникло некое противостояние «отцов и детей». Рассадин задает вопрос, волнующий многих: не утрачивают ли моральную чистоту писателей «аскетов» начала 1930 годов такие молодые прозаики, как А. Кузнецов, Н. Дементьев или А. Гладилин, которые, изображая рабочую молодежь, часто избегают штампов? «Действительно, „шестидесятники“ многое приобрели. Но скажите: не утрачено ли ими то бескорыстие, та моральная чистота, та удивительная принципиальность, что поражает нас в героях „Строгой любви“?»²⁷⁰ Он берет их под свою защиту, подчеркивая, что именно они наследуют от своих предшественников, и старается доказать, что самые важные ценности социалистического реализма у нового поколения не теряются. Пафос, романтика и правдивость также характерны для их литературной техники, говорит Рассадин.

Слова Рассадина подтверждают тот факт, что «шестидесятники», соединяющие в себе эстетический утилитаризм и коллективистский пафос, не могли слишком далеко отойти от социалистического реализма. Если они, говоря о конкретных задачах общественного прогресса, «выполняли социальный заказ времени» и их «отличительной чертой стал унаследованный от русской классики XIX века гиперморализм»²⁷¹, почему их произведения в свое время казались «освежающими» и чуждыми социалистическому реализму?

Во-первых, потому что это – нетрадиционная для официального творческого метода писательская манера: новый стиль, в котором короткие, рубленые фразы чередуются с развернутыми лирическими монологами. Во-вторых, появляется новый, скептически настроенный по отношению к тогдашней советской действительности

²⁶⁹ См. Черняк М. А. Современная русская литература. Учебник для академического бакалавриата. Санкт-Петербург: Издательство «Юрайт», 2019. С. 10.

²⁷⁰ РАССАДИН С. Б. Шестидесятники. Книжки о молодом современнике // Юность, 1960. № 12. С. 59.

²⁷¹ Там же. С. 60.

герой со свойственным ему нигилизмом, стихийным стремлением к свободе, интересом к западной музыке. Об этом пишет исследователь творчества В. П. Аксенова Виктор Есипов: «В советской литературе появляется новый герой – с нравственными исканиями, презирующий советские штампы, тянущийся к западной культуре, в частности, к джазу. У этого героя своя лексика с оттенками иронии и критическими нотками относительно окружающей его действительности. Зоя Богуславская отметила в свое время: то ли Аксенов внес в литературу городской молодежный сленг шестидесятых, то ли молодежь заговорила языком его героев. Наверное, и то, и другое: лексика героев аксеновских повестей и язык улицы – это были как бы два сообщающихся да...»²⁷².

Шестидесятники будто следовали заветам Померанцева: их творчество отражает современность, в нем прослеживается новый герой и новые конфликты. Уже первые романы Аксенова – «Коллеги», «Звездный билет» и «Апельсины из Марокко» – отличаются от романов, «состроенных» в соответствии с нормами соцреализма. Стремление писателя сказать новое слово, найти свой стиль и «поставить» свой голос и своего героя ведут к усилению личностного начала²⁷³. Это отражается и в наррации «Звездного билета»: перспектива повествования меняется от главы к главе, то один, то другой герой выступает в роли рассказчика. Таким образом читателю представляются разные точки зрения, а объект и субъект повествования меняются ролями. Часто встречающиеся монологи героев, их саморефлексия, форма дневниковых записей и писем подчеркивают исповедальный характер повествования. Молодежь Аксенова скептически настроена по отношению к тогдашней советской действительности, склонна к нигилизму и интересуется западной музыкой. Кажется, что эти герои во всем противостоят выработанным социалистическим реализмом нравственным ориентирам. Но, как отмечает В. Саватеев²⁷⁴, Аксенов начинал как романтический писатель – с большой долей несколько вольнодумной, но вполне советской романтики. Несмотря на изображение молодежной субкультуры, он пытается убедить своего читателя, что молодежь послевоенных лет лишь внешне отличается от своих отцов. Хотя новый герой и носит другую одежду, слушает другую музыку, танцует по-другому, но в своей основе – в преданности революционным идеалам – он остается верным старшему поколению²⁷⁵.

²⁷² ЕСИПОВ В. В. Четыре жизни Василия Аксенова, Москва: Издательство «Рипол классик», 2016. С.15.

²⁷³ САВАТЕЕВ В. Я. Измученные соцреализмом. О «молодежной прозе» периода «оттепели» 60 лет спустя. Молоко, 2016. № 1.

[Электронный ресурс] – URL: <http://moloko.ruspole.info/node/6994> (дата обращения: 09.10.2019.).

²⁷⁴ Там же.

²⁷⁵ ЛЕБИНА Н. Б. От «Коллег» до «Апельсинов». Проблемы моды и стиля в ранней прозе Василия Аксенова: взгляд историка.

[Электронный ресурс] – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/49_tm_3_2018/article/20108/ (дата обращения: 09.10.2019.).

В целом можно согласиться с высказыванием исследователя П. Майер, определяющим ранние аксеновские произведения как «соцреализм в современной одежде»²⁷⁶. Даже те молодые герои, которые начинают свой путь как «пижоны» или «стиляги», все равно, повзрослев, становятся «работягами». Хороший пример этого – повесть «Звездный билет», которая начинается с изображения совершенно разных характеров братьев Денисовых. «Я человек лояльный» – открывают произведение слова старшего брата, от имени которого ведется повествование первой главы, – «Другое дело – мой младший брат». Димка, младший Денисов, в отличие от старшего брата, живущего по правилам, все любит делать по-своему. Он не оправдывает общественных ожиданий: вместо того, чтобы поступать в институт, Дима со своими одноклассниками совершает побег в Таллин. Стремление юношей к свободе, их выступление против поведенческих норм общества может расцениваться как диссидентский поступок. Но после похорон своего старшего брата Дима ложится на его любимый подоконник и, смотря в окно «глазами брата», видит в ночном небе то же самое, что видел всегда и тот, – «звездный билет» – символ того, что Дима занимает место брата. Конец повести, в котором бунтующая молодежь находит свое место, компенсирует ее посягательство на устои советской власти.

Автор, идущий по уже накатанной дороге «молодежной прозы», в конце 1970х годов прорывается в абсолютно новое художественное измерение. Как пишет М. Черняк, он «отказывается от принципа правдоподобия, предпочитая ему изображение „иллюзии действительности“, сами эти изменения были вызваны крепнувшим в нем убеждением в то, что действительность так абсурдна, что, употребляя метод абсурдизации и сюрреализма, писатель не вносит абсурда в свою литературу, а наоборот, этим методом он как бы пытается гармонизировать разваливающуюся действительность»²⁷⁷. Аксенов полностью отрывается от дежурного романтизма и вырабатывает новый стиль, который характеризуют открытая ирония, не скрывающая своей негативной оценки, и пародийное изображение Советского Союза, через который дискредитируются все его ценности.

4.1.2. Время шокировать читателя: второй период творчества

Романы «Ожог» и «Остров Крым», написанные в 1970-х годах, обозначают новый период в творчестве Аксенов. Об этом свидетельствуют слова А. Немзера, написавшего на него критическую статью в 1991 году, когда произведения Аксенова снова начали публиковать в России: «День выдался настолько муторный, что писатель сбежал в кино,

²⁷⁶ ЕФИМОВА М. Р. Василий Аксенов в американской литературной критике // Вопросы литературы, 1995. С. 340.

²⁷⁷ См. СКАТОВ Н. Н. (под ред.). Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: в трех томах. Т. 1., А-Ж. Москва: Издательство «ОЛМА-ПРЕСС Инвест», 2005. С. 32.

то есть запустил на своих страницах фабрику грез. Романы получились стилистически схожие, абсолютно для оных лет непроходимые, шокирующие тех, кто хочет быть шокированным»²⁷⁸. Что касается шокирования: в своем эссе «Чудо или чудачество», в котором Аксенов трактует судьбу романа, а также формулирует свое понимание творчества, он четко пишет, в чем состоит проблема советского романа. Он говорит, что огромные романы (кирпичи), написанные советским классиками имеют к жанру романа отдаленное отношение. Советский роман вообще не роман, а «советский эпос», благодаря своему монологическому дискурсу. Настоящий роман, в отличия от этого, оспаривает нормы канона. «У этого жанра нет твердого канона или нормы, он всегда простирается за пределы своих постоянно расширяющихся границ. Каждый роман оживляет и наполняет новой энергией генетический концепт жанра просто самим фактом своего существования»²⁷⁹. Романы Аксенова шокировали читателей, привыкших к «завершенным романам, комфортабельно усаженным в непреложные границы соцреализма».

Немзер предполагает, что, несмотря на жанровые разновидности два неподцензурных романа, написанных еще до эмиграции, но опубликованных только после нее, имеют общую стилистическую характеристику. Несомненно, для второго периода творческой пути характерен особый стилевой эклектизм – в пределах одного произведения смешиваются обыденное и возвышенное, литературный язык и язык массовой культуры.

Главное изменение творческой позиции В. Аксенова, на наш взгляд, таится в том, что писатель отказывается от принципа правдоподобия. Второй период его творчества, произведения которого Н. Лейдерман и Л. Липовецкий относят к социально-психологическому типу гротеска, основным типом этой поэтики считая «небольшое фантастическое допущение, внедренное во вполне реалистическую картину мира и тем самым катализирующее ее саморазоблачительные эволюции»²⁸⁰, можно назвать постреалистическим творчеством. Следует отметить, что этот процесс начинается раньше, еще в конце первого периода его творчества, в конце 1960-х гг., когда в некоторых рассказах повседневная реальность героев внезапно обретает не свойственные ей фантастические черты. Однако, как отмечает И. Попов, «фантастика эта предельно обытовлена и находится в тесном слиянии с реальным миром в силу того, что писатель не употребляет резко контрастирующих с повседневной действительностью

²⁷⁸ НЕМЗЕР А. С. Странная вещь, непонятная вещь: Рецензия на «Остров Крым» и «Ожог» // Новый мир, 1991. № 11. С. 247.

²⁷⁹ АКСЕНОВ В. П. Чудо или чудачество. О судьбе романа // Октябрь, 2002. № 8. С. 175.

²⁸⁰ ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Современная русская литература. 1950-е – 1990-е годы. Том 2. (1968–1990), Москва: Издательство «Академия», 2003. С. 138.

гротескных образов»²⁸¹. Несмотря на то что основной особенностью художественной системы писателя после его эмиграции является освобождение не только от штампов социалистического реализма, но и от самого реализма, среди литературоведов кажется общепринятым интерпретировать «Остров Крым» без учета этого принципа.

4.2. АНАЛИЗ РОМАНА «ОСТРОВ КРЫМ»

4.2.1. Новый подход к анализу

В литературной критике мы наблюдаем два пика интереса к роману Аксенова «Остров Крым». Впервые – когда он был опубликован в Советском Союзе в 1990 г. в первом–пятом номерах журнала «Юность». Карикатуры Михаила Златковского, иллюстрирующие журнальную версию, доказывают, что роман, где Крым является оторванной от материка страной – без советизации, но зато с процветающей демократией, в то время казался интересным преимущественно как политическая сатира. Закономерно, что при распаде Советского Союза книга стала бестселлером. Во второй раз роман стал популярным в 2014 г., во время крымских политических событий²⁸². В этот раз критики опять анализировали его по политическим критериям, читая его как некое пророчество, в котором писатель предсказывает присоединение Крыма к России. Хотя несколько статей вышло и в период между этими двумя пиками интереса в разгар политических кризисов, мы можем смело заключить, что в основном роман интерпретируется через призму политических реалий, а на первый план анализа выходят связанные с этим жанровые вопросы.

Ольга Матич считает, что роман свидетельствует об изменении политической позиции шестидесятников²⁸³. Она утверждает, что темы и литературный стиль Аксенова в шестидесятые–семидесятые годы непосредственно связаны с идеологией солидарности. Согласно Матич, в романе «Остров Крым» Аксенов оспаривает и нарушает свой прежний политический принцип: солидарность выгоднее конфронтации с властью. На взгляд исследователя, провал идеалистической концепции Лучникова,

²⁸¹ Попов И. В. Художественный мир произведений Василия Аксенова, диссертация кандидата филологических наук, 8.12.2006. Архангельск, 2006.

²⁸² См. MICHAEL I. “The Novel that predicts Russia’s Invasion of Crimea”, blog, 3 March 2014; [Электронный ресурс] – URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-novel-that-predicts-russias-invasion-of-crimea> (дата обращения: 10.10.2019.); «Прошло тридцать лет, и аксеновская фантазия, кажется, воплотилась в жизнь». См. ДАДАЯН Э. Г. Роман В. П. Аксенова «Остров Крым» как альтернативная антиутопия. [Электронный ресурс] – URL: https://www.pglu.ru/upload/iblock/cb2/uch_2009_vii_00027.pdf (дата обращения: 09.01.2021.).

²⁸³ Матич изучает то, как изменяется мышление шестидесятников во время написания данного романа. См. Olga MATICH. Vasilii Aksenov and the Literature of Convergence: Ostrov Krym as Self-Criticism // Slavic Review, 1986. № 4. 648.

в которой общественные строи Крыма и Советского Союза после их объединения уравниваются, свидетельствует о том, что Аксенов на самом деле пересматривает мышление своего поколения. В анализе Матич трагический конец плана Лучникова говорит о том, что Аксенов разочаровался в политических мечтах шестидесятников – и уничтожает Крым, воплощающий эти мечты, именно по этой причине.

Как сюжетный поворот, крах Крыма является серьезной загадкой для критиков: один за другим они поднимают вопрос, почему Аксенов разрушает райский уголок, детали которого он создавал с такой любовью. В телевизионной передаче Игоря Волгина «Игра в бисер», посвященной роману «Остров Крым», Александр Жолковский называет этот сюжетный поворот немотивированным: «Никак не мотивированно, чего он (Андрей Лучников) так свихнулся и губит людей»²⁸⁴. Подобным образом высказывается и Илья Герасимов в своем анализе романа: «Важно подчеркнуть, что никакой глубинной системной логики в поглощении романного Крыма не обнаруживается, несмотря на довольно вялые и непоследовательные попытки автора убедить нас в обратном»²⁸⁵. Логическая непоследовательность, порожденная немотивированностью действия, на его взгляд, является следствием того, что роман Аксенова не является ни утопией, ни антиутопией, а содержательно глубоким, «идейным романом», в котором решаются определенные социальные вопросы. Несмотря на то что Герасимов не видит в романе критики Советского Союза, он все же изучает его на основе актуальных политических событий. Он отождествляет фиктивный остров с современным Крымом и говорит, что только сейчас (спустя почти четыре десятилетия) становится понятным, что на самом деле свободное общество Аксенова аннексирует не другая страна, а «фантомное прошлое» российской современности.

По нашему мнению, реалистический подход к тексту – будь он связан с биографией автора либо с определенной политической ситуацией – не позволяет принять во внимание сообщение автора, заложенное в названии книги. Но относить к реальности произведение, название которого ошибочно с точки зрения географии, нельзя. Остров Крым не существует, ведь реальный Крым – это полуостров. Текст романа дает понять, что речь идет о Крыме не как о конкретном географическом месте, а как о художественном пространстве, которое тем не менее наделяется некоторыми географическими и историческими характеристиками соответствующего реального

²⁸⁴ Телевизионная передача «Игра в бисер», посвященная роману «Остров Крым». <https://www.youtube.com/watch?v=-KD3hIw5mZo> (дата обращения: 07.06.2020.).

²⁸⁵ ГЕРАСИМОВ И. Василий Аксенов, «Остров Крым» и «русский мир»: гибридность как упущенный шанс русского западничества // *Ab Imperio*, 2017. № 3. С. 202.

места²⁸⁶. Роман встраивается не столько в действительность, сколько в многовековую традицию русской культуры и историософии. Именно поэтому мы, отрываясь от реальной политической и общественной ситуации, изучаем текст с точки зрения русской культурной традиции. Мы предполагаем, что название романа определяет границы интерпретации, которые стоит учитывать при анализе. Намеренное искажение географической реальности обращает внимание читателя на связь между текстом и действительностью. Название намекает на то, что текстовые элементы не имеют никакого отношения к реальности: мы не можем искать причины сюжетного поворота в реальной жизни, так что попытки объяснить роман событиями, происходящими за пределами самого текста, бессмысленны. Остров Крым Аксенова нельзя отождествлять с реальным Крымом, так как он стоит за пределами языковой действительности. В то же время *полуостров* Крым занимает культовое место в русской культуре, у которого, наравне с Петербургом, сформировался свой собственный мир текста, поэтому мы интерпретируем роман Аксенова в контексте крымского текста.

4.2.2. Крым как метафорическое пространство

4.2.2.1. Мифологизация пространства

Крым как географический объект имеет метафорическое прочтение. Географические особенности территории всегда оказывают влияние на душевный склад ее жителей: пространственные пределы рождают особые ментальные характеристики. Горизонт мышления индивидуума в значительной степени зависит от фактической географии его личной «ойкумены», и наоборот, субъект сам так или иначе формирует пространство и наполняет его символическим значением²⁸⁷. «Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна»²⁸⁸, – говорит Петр Вайль.

Взаимоотношение индивидуума с окружающим пространством в социальных и гуманитарных науках особенно остро проявляется в период «пространственного поворота». «Пространственный поворот»²⁸⁹ перемещает акцент с категории времени

²⁸⁶ Крым, таким образом, воплощает не конкретную историко-географическую реалию, а прежде всего особое художественное пространство, содержащее в себе, наряду с территориально-географическими признаками, и признаки внепространственных категорий.

²⁸⁷ РЕГЕЦИ И. Пространственность и русское мышление // Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы. Москва: Издательство «ФЛИНТА», С.6.

²⁸⁸ ВАЙЛЬ П. Л. Гений места. Москва: Издательство «КоЛибри», 2006. С. 1.

²⁸⁹ В понятии хронотопа, введенном Бахтиным в гуманитарную сферу для описания смыслового единства пространства и времени как двух фундаментальных характеристик бытия, долгое время первостепенным оставалось временное начало. Это объясняется тем, что Бахтин формировал это понятие на материале средневековой европейской культуры, которая была в большей степени направлена на время, чем на пространство. Научное мышление второй половины XX века, напротив, уделяет больше внимания пространству. Начинается осмысление пространства в культурном

на категорию пространства. Этот новый метод позволяет нам понять, как та или иная территория складывается в свете соответствующих исторических событий и культурных явлений. Если ранее в таких областях, как искусствоведение, литературоведение, театроведение или психология, пространство казалось некой «неважной данностью», задним планом, фоном, на котором происходят основные события на авансцене, то разработка теории пространства привела к применению многостороннего подхода к пространству. Пространство, как «вместилище» всей сложной системы взаимоотношений, выдвигается на передний план и становится объектом исследования. Как результат, в литературоведении пространство рассматривается не только как предмет описания, но и как поэтическое средство – ведущий принцип организации художественного произведения. Ж. Женетт говорит об «аспектах пространственности, которые могут занимать или заполнять литературу, но не связаны с ее сутью, то есть с ее языком. Так, если живопись является пространственным искусством, то не потому, что предмет ее изображения – пространство, а потому, что само изображение развертывается в пространстве, специфическом пространстве живописного произведения»²⁹⁰.

По словам И. Регеци, анализирующей пространственные аспекты текстов русских классиков и авторов XX–XXI вв., бесконечные просторы России побуждают мыслителей к изучению способов художественного выражения языка пространства²⁹¹. В русском литературоведении изучение взаимоотношений культуры и пространства имеет давнюю традицию. Особое внимание уделяется, к примеру, Санкт-Петербургу как исключительно важному топосу, порождающему собственную литературную традицию.

Произведения разных писателей, согласно В. Топорову, можно объединить на основании ряда критериев в единый «петербургский текст». Этот текст обладает «всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно

контексте, возникают такие направления, как изучение культурного ландшафта, социология пространства, моделирование геокультурных взаимодействий, семиотика пространства. Одним из первых о появлении нового взгляда на реальность пишет М. Фуко: «Великой навязчивой идеей, неотступно преследовавшей XIX век, как известно, была история: темы развития и остановки, темы кризиса и цикла, темы накопления прошлого, значительного перегрузка мира мертвецами, грозящее охлаждение мира. XIX в. обнаружил сущность этих мифологических воззрений именно во втором начале термодинамики. Сегодняшнюю же эпоху можно назвать, скорее, эпохой пространства. Мы живем в эпоху одновременного, в эпоху рядоположения, в эпоху близкого и далекого, переправы с одного берега на другой, дисперсии. Мы живем в пору, когда мир, по-моему, ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки и перекрещивающая нити своего клубка. Может быть, можно сказать, что многие из идеологических конфликтов, которые одушевляют сегодняшнюю полемику, развертываются между благочестивыми потомками времени и остервенелыми обитателями пространства». (См. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. Москва: Издательство «Праксис», 2006. С. 191).

²⁹⁰ ЖЕНЕТТ Ж. Литература и пространство // ЖЕНЕТТ Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1. Москва, 1998. С. 279.

²⁹¹ РЕГЕЦИ И. Там же. С. 6.

взятому тексту, и прежде всего – семантической связанностью»²⁹². Несмотря на жанровое и авторское разнообразие произведений, относимых к петербургскому тексту, все они объединены определенным смысловым содержанием, на основе которого их и можно считать единым текстом. Петербургский текст был порожден совокупностью преданий и легенд, называемых в культурологии «петербургским мифом». История города постепенно обрастала мифологическими образами, вследствие чего Петербург в русской литературе оказывается не реальным городом, а городом-мифом. Городская среда неустойчива, погранична, находится на «берегу» реального и иллюзорного. В литературе Петербург – не обычное пространство, он обладает некой сверхъестественной силой; не только является местом действия, но и сам выполняет сюжетобразующую роль, активно участвуя в повествовании и влияя на события и душевное состояние персонажей.

Вышеописанное представление о городе, то есть петербургский миф, складывается из множества элементов. Одной из составных частей этого культурного феномена можно считать идею о неестественном характере города: Петербург не развивался органически на протяжении веков, а вырос буквально из ниоткуда, был построен на болоте, то есть на нечистоплотном, inferнальном месте (о чем говорит и название одного из местных болот: Чертово). «Из русской земли Москва выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла – Петербург выращен, вытащен из земли или даже просто „вымышлен“»²⁹³. Легенды, связанные с возникновением города и его создателем Петром I (который наделяется чертами творца, демиурга, культурного героя), говорят о «злом» начале города – а это, несомненно, во многом объясняет дьявольскую тему петербургского текста. Впервые эта тема поднимается, вероятно, в «Медном всаднике» Пушкина, в котором образ Петра соединен с образом дьявола.

В другой части петербургского мифа подчеркивается особая роль города, которую он отнимает у Москвы, нанеся критический удар по ее первенству. Когда империя была перенесена с берегов Москвы-реки на берега Невы, Москва перестала быть третьим Римом. Философская концепция старца Филофея о переносе «центра мира» в столицу Русского государства переосмысливается²⁹⁴. Петербург становится не только средоточием Русского государства, но и центром христианства, опорой

²⁹² ТОПОРОВ В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 279.

²⁹³ МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. С. Зимние радуги // Не мир, но меч. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1906_radugi.shtml (дата обращения: 02.06.2020.).

²⁹⁴ «Первые два Рима погибли, третий не погибнет, а четвертому не бывать».

христианской веры на земле. С этого и начинается противостояние Москвы и Петербурга, ставшее одной из центральных тем русской культуры. Герцен называет Петербург ненастоящим городом, живущим без истории: «Жизнь Петербурга только в настоящем, ему не о чем вспоминать, кроме о Петре I, его прошедшее сколочено в один век, у него нет истории, да нет и будущего; он всякую осень может ждать шквала, который его потопит»²⁹⁵.

Третий компонент петербургского мифа, предсказывающий внезапную смерть города, неотделимо связан с легендами о его творении²⁹⁶: стихийный хаос, вероятно, уничтожит город, возникший по рациональному замыслу, за его противодействие самой природе. Иными словами, эсхатология Петербурга рассказывает о гибели бесчеловечно созданного города.

Общие места петербургского мифа, переносимые авторами из произведения в произведение, свидетельствуют о том, что петербургский текст действительно существует, и о том, что он, как говорит Топоров, «един и связан».

По аналогии с петербургским текстом можно выделить и другие тексты, связанные общей географией и символическим значением. Можно ли говорить о крымском тексте, символически организующем географическое пространство полуострова Крыма?

4.2.2.2. Крымский текст

По представлению Топорова и Лотмана, каждый культурный центр имеет свой «язык»²⁹⁷. И. Рееци высказывается более осторожно, спрашивая: можно ли считать, что всякий город, у которого есть история и в котором происходит литературное действие, имеет свой текст? Действительно ли язык определенного города слышен в каждом тексте, связанным с ним? Рееци замечает, что, например, при рассмотрении текстов о Ташкенте можно говорить о сходстве ассоциативных рядов, однако при этом универсальные мифологемы или система знаков отсутствуют²⁹⁸. В то же время, по словам

²⁹⁵ ГЕРЦЕН А. И. Москва и Петербург // Сочинения: в 9 т. Москва: 1955–1958. [Электронный ресурс] – URL: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/moskva-i-peterburg.htm> (дата обращения: 02.06.2020.).

²⁹⁶ АКИНДИНОВА Т. А., ГОЛИК Н. В., ТИШУНИНА Н. В. Феномен Петербурга как тематизация исторического самоопределения России // Петербург как социокультурная целостность. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004.

²⁹⁷ «Как и всякий другой город, Петербург имеет свой „язык“. Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте». Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // ТОПОРОВ В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Там же.)

²⁹⁸ РЕЕЦИ И. Там же. С.51.

Н. Л. Дмитриевой, «крымские метафоры повторяют и варьируют друг друга, формируя устойчивую общность созданных в разные эпохи текстов»²⁹⁹. Отталкиваясь от этих представлений, далее мы покажем, что раскрытие крымской темы в русской литературе также создает метатекст, который говорит на языке полуострова и воплощает его наиболее значимое содержание.

Крымский текст, как и петербургский, немыслим без стоящих за ним мифов, отражающих принципиальные элементы³⁰⁰ символического пространства Крыма. А. П. Люсый, занимающийся выделением семантического ядра крымского гипертекста, говорит, что «Петербургский текст был порожден Петербургским мифом, Крымский текст – мифом Тавриды»³⁰¹. Несомненно, претекстом крымского текста служит крымский миф. Сначала необходимо уточнить, что именно мы понимаем под крымским мифом, лежащим в основе общей семантики и семиотики множества произведений о Крыме. Для понимания и объяснения семиотической системы крымского текста, к которому относится и «Остров Крым» Аксенова, важно выявить значимые элементы крымского мифа.

Крым – особый географический объект, история которого уходит в глубину веков. После присоединения к Российской империи в конце XVIII века он становится ключевым элементом русской культуры и важным выразительным средством художественных произведений. Крымский миф неоднороден, он состоит из разных легенд, связанных, с одной стороны, с древнегреческой мифологией, а с другой – с историческими событиями Руси.

Полуостров, будучи колыбелью русского православия, является исключительно важным местом для русской культуры с доминирующей в ней православной церковью византийской традиции. Именно в Херсонесе (или, как его называли в русских летописях, Корсуни) в 988 году князь Владимир принял христианство, сделав его государственной религией Руси. Восточное христианство окончательно определяет направление культурной жизни на следующие столетия. Историю о принятии христианства в греческой Корсуни мы знаем из «Повести временных лет» летописца Нестора, описывающего главные исторические события IX–XI вв. Кроме принятия христианства, летопись также рассказывает об осаде и захвате киевским князем Владимиром греческого города Корсуни. «И повелел крестить себя. Епископ же корсунский с царицыными попами, огласив, крестил Владимира. И когда возложил руку

²⁹⁹ ДМИТРИЕВА Н. Л. Крымские метафоры в русской поэзии // Крымский текст в русской литературе. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г. (под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен). Санкт-Петербург, 2008. С.113.

³⁰⁰ Об этих элементах мы говорим в разделах «Крым как идиллия» и «Крым как поле брани».

³⁰¹ Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе Санкт-Петербург: Издательство «Алетейя», 2003. С. 15.

на него, тот тотчас же прозрел. Владимир же, ощутив свое внезапное исцеление, прославил Бога: „Теперь узнал я истинного Бога“. Многие из дружинников, увидев это, крестились. Крестился же он в церкви святого Василия, а стоит церковь та в городе Корсуни посреди града, где собираются корсунцы на торг; палата же Владимира стоит с края церкви и до наших дней, а царицына палата – за алтарем. После крещения привели царицу для совершения брака. Не знающие же истины говорят, что крестился Владимир в Киеве, иные же говорят – в Василеве, а другие и по-иному скажут»³⁰². Это повествование дает нам понять, как Крым стал точкой единения русской культуры и византийского христианства. Во время татаро-монгольского ига Русь потеряла столь значимую для христианства территорию.

Спустя несколько веков, в конце XVII в., свое внимание на черноморское побережье, контролируемое Османской империей и Крымским ханством, обратил Петр I. Он хотел включить регион в состав России – этот эпизод описан, к примеру, в романе Алексея Толстого «Петр Первый». Более того, Петр размышлял о том, чтобы «прорубить окно» в Европу на юге. Вне зависимости от того, насколько серьезными были эти планы Петра, при взгляде на карту России становится очевидным, каким образом Крым мог бы сыграть ту роль, которую впоследствии получил Санкт-Петербург. Черное море, связанное проливами со Средиземным, обеспечивает выход России к Европе, от которой Москва отдалена³⁰³. Путь на запад открывает возможность преодолеть духовную отсталость государства – таким образом, географическое положение Крыма потенциально делает его антиподом Москвы и даже символическим центром России (каковым в итоге стал Петербург). Замысел Петра I на юге не суждено было сбыться, так как в результате Азовских походов 1696–1699 гг. российскому флоту не удалось закрепиться в Крыму.

Впрочем, Российская империя не отказалась от плана вернуть Крым: то, о чем мечтал Петр I, осуществила Екатерина II в 1783 году. А несколько десятилетий после присоединения Крыма к Российской империи произошло третье важное историческое событие, сильно повлиявшее на формирование крымского мифа. В 1853–1856 гг. прошла крымская война, потребовавшая много жертв на защиту южных границ России.

³⁰² Повесть временных лет

[Электронный ресурс] – URL: http://www.lib.ru/HISTORY/RUSSIA/povest.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 02.06.2020.).

³⁰³ «В русском национальном самосознании Крым издавна был одним из самых популярных этнокультурных символов. Такие символы имеют мифо-легендарный характер и не требуют „обоснования подлинности их бытия“, но являются истинными и хорошо понятными „представителям тех этнических культур, в контексте которых они сложились и функционировали“». ГОНЧАРОВА О. М. (Санкт-Петербург). Крым как Византия (вторая половина XVIII века) // Крымский текст в русской литературе. Там же. С.7–22.

Как рождается крымский миф из этих реальных исторических событий? На «чистую материю» реальности при ее обработке и осмыслении накладываются вторичные значения. Реальность превращается в слово, помогающее интерпретировать действительность. Так и рождается метаязык Крыма, в котором полуостров оказывается не реальным географическим местом, а мифом.

При культурологическом анализе крымского пространства становится очевидным, что метафизический смысл полуострова базируется на двух характеристиках, которые и формируют его особую эстетику. С одной стороны, Крым – место кровопролитных сражений и воинских подвигов, а с другой – экзотический курорт, райский уголок для духовного и физического оздоровления. В художественных произведениях пространство Крыма создается и разворачивается сразу в нескольких ракурсах. Хотя его конкретные метафорические интерпретации довольно разнообразны, все они основываются на двух вышеупомянутых характеристиках. Интеллектуальные и духовные явления крымской жизни, будучи тесно связаны с материальной средой, впитывают в себя атмосферу и курортных городов, и трагических военных событий.

4.2.3. Инварианты крымского текста в романе

Далее мы рассмотрим, как в романе Аксенова реализуются инвариантные элементы крымского текста, выросшие из вышеописанного крымского мифа.

4.2.3.1. Крым как идиллия

В Крыму Аксенова свободой пропитаны практически все стороны жизни: благодаря обеспечению личных, социальных, экономических и политических прав на острове существует абсолютная свобода. Политическая свобода, свобода печати, экономическая свобода представляют собой важную часть жизни волелюбивых крымчан. Во всем этом, несомненно, выражаются желания шестидесятников, лелеявших идею политической свободы. Крыму, который в вымышленной истории Аксенова не был захвачен большевиками, а остался независимым, достается все лучшее, он «символизирует радостную, светлую, чистую душу России»³⁰⁴. В контексте крымского текста эта свобода связана не только с политическими аспектами – в ней выражается вольный дух Крыма, неотъемлемый элемент крымского текста. Свобода обещает счастье, и Крым у Аксенова превращается в «чистый бугорок счастья», реализуя принцип мифологизации крымского пространства. Исторически, Крым, став частью Российской Империи, считался

³⁰⁴ Лекция Дмитрия Быкова по роману Василия АКСЕНОВА «Остров Крым» [Электронный ресурс] – URL: https://www.pryamaya.ru/dmitriy_byikov_aksenov_poluostrov_kryim (дата обращения: 02.06.2020.).

«российской ривьерой», идеальным местом для отдыха. «Крымский полуостров в первые десятилетия вхождения в состав России воспринимался дворянством как райский уголок земли, очень похожий на Италию, созданный для наслаждений и удовольствий. В северной столице живописную Тавриду считали истинным сокровищем, ассоциировали с древнегреческой Элладой, восхищались восточной экзотикой, диковинной культурой и нравами разнородного народа»³⁰⁵.

Аналогичным образом, литературный Крым явно перекликается с природными и культурными образами так называемого «итальянского текста». Италия – мечта романтиков, воплощающая рай на земле, она «выступает как цель романтического бегства лирического персонажа, адекватная его устремлениям. Особая топика „итальянского текста“ – с одной стороны, условный пейзаж с вечно голубым небом, лаврами и кипарисами (топоним мог и не быть назван), с другой – достаточно четко фиксированный круг культурных образов, связанных с историей и культурой Италии...»³⁰⁶. Крымский текст в первой трети XIX века впитал в себя многие мотивы текста итальянского. Романтические образы Пушкина («счастливый край», «волшебный край», «край прелестный») стали визитной карточкой Крыма³⁰⁷. Яркие и светлые пейзажи вызывают представления о блаженной стране пастухов – Аркадии, – изображаемой в пасторальных античной литературы райским местом с патриархальной простотой нравов. Крым Аксенова, несомненно, вписывается в традицию описаний таких идиллических мест³⁰⁸, вызывающих ощущение счастья и настраивающих на лирический лад. Необычайность места у Аксенова подчеркивается чрезмерными преувеличениями. Хотя подобные стилистические приемы использовались русскими поэтами и писателями начиная еще с Пушкина, Аксенов немного видоизменяет их, делая Крым еще более экзотичным местом.

Крым у него, как и у предыдущих авторов, отличается обилием света, теплым морским климатом, отличными пляжами и видами на море, уникальной природой. Пасторальная идиллия – традиционный элемент крымского текста – появляется и в мире Аксенова. Она является важным аргументом в завлекающей туристов рекламе: «„Приезжайте в Крым, и вы увидите пасторали XVII века на фоне архитектуры XXI

³⁰⁵ КУНЦЕВСКАЯ Г. Н. Благословенная Таврида. Крым глазами великих русских писателей Крым глазами Русских писателей, Москва: Серия «Крым в русской литературе»: Т. 1., 2011.

³⁰⁶ ЛЮСЫЙ А. П. Наследие Крыма: теософия, текстуальность, идентичность. [Электронный ресурс] URL: <http://www.krimoved-library.ru/books/nasledie-krima-teosofia-tekstualnost-identichnost14.html> (дата обращения: 07.06.2020.).

³⁰⁷ В то время как Кунцевская думает, что Крым поэтически открыл Пушкин, Люсый вспоминает Семена Боброва, пишущего впервые с природы об этом крае, называя его Колумбом Крыма. Знаменита его поэма «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонесе» (1798).

³⁰⁸ Тема идиллии счастливой страны получает развитие в разных утопиях в связи с поиском «рая на земле».

века!“ – обещали туристические проспекты и не врал!»³⁰⁹. Тем не менее, традиционная пасторальная картина, как важная часть образа Крыма слегка изменяется: помимо гармонии человека с природой, появляется и урбанистическая идиллия: «Лучников поджал педаль газа, и его ярко-красный с торчащим хвостом спортивный зверь, рывкая турбиной, ринулся вперед, запетлял, меняя ряды, пока не выбрался из стада и не стал на огромной скорости уходить вверх по сверкающему на солнце горбу Восточного Фриуэя»³¹⁰. Таким образом, традиционный, даже шаблонный, образ Крыма как природного рая дополняется поэтизированными описаниями исторических, но ультрасовременных и высокотехнологичных городов: «Всякий знает в центре Симферополя, среди его сумасшедших архитектурных экспрессии, дерзкий в своей простоте, похожий на очиненный карандаш небоскреб газеты „Русский Курьер“»³¹¹. Мифологизация крымского пространства в романе, очевидно, опирается на предыдущие литературные произведения, но у него природные описания отодвинуты на задний план, а остров Крым в первую очередь урбанистическое пространство, «современный, технократический рай»³¹². Благодаря материальному богатству это еще и потребительский рай. Длинный список товаров³¹³, которые Лучников привозит в Советский Союз, где они не продаются, в контексте крымского текста воспроизводит райское изобилие Крыма.

В классической русской литературе Крым – воплощение обилия и благополучия, «эдемские кущи». «Я езжу по южному берегу Крыма, – не Крым, а копия древнего рая! // Какая фауна, флора и климат! Пою, восторгаясь и озирая. // Огромное синее, черное

³⁰⁹ АКСЕНОВ В. П. Остров Крым. Москва: Издательство «Эксмо», 2014. С. 10.

³¹⁰ Там же. С.29.

³¹¹ Там же. С.23.

³¹² ДОБРЫНСКАЯ Н. Г. Остров Крым – Миф, утопия, антиутопия. Остров Крым // Культура народов Причерноморья, 1999. № 10. С. 121.

³¹³ «Не купил: двойных бритвенных лезвий, цветной пленки для мини-фото, кубиков со вспышками, джазовых пластинок, пены для бритвы, длинных носок, джинсов – о боже! вечное советское заклиние – джинсы! – маек с надписями, беговых туфель, женских сапог, горных лыж, слуховых аппаратов, водолазок, лифчиков с трусиками, шерстяных колготок, костяных шпилек, свитеров из ангоры и кашмира, таблеток алка-зельцер, переходников для магнитофонов, бумажных салфеток, талька для припудривания укромных местечек, липкой ленты «скоч», да и виски «скоч», тоника, джина, вермута, чернил для ручек «Паркер» и «Монблан», кожаных курток, кассет для диктофонов, шерстяного белья, дубленок, зимних ботинок, зонтиков с кнопками, перчаток, сухих специй, кухонных календарей, тампакса для менструаций, фломастеров, цветных ниток, губной помады, аппаратов hi-fi, лака для ногтей и смывки, смывки для лака – ведь сколько же подчеркивалось насчет смывки! – обруча для волос, противозачаточных пилюль и детского питания, презервативов и сосок для грудных, тройной вакцины для собаки, противоблошиного ошейника, газовых пистолетов, игры «Монополь», выключателей с реостатами, кофемолок, кофеварок, задымленных очков, настенных открывалок для консервов, цветных пленок на стол, фотоаппаратов «Полароид», огнетушителей для машины, кассетника для машины, присадки STR для моторного масла, газовых баллонов для зажигалок и самих зажигалок с пьезокристаллом, клеенки для ванны – с колечками! – часов «кварц», галогенных фар, вязаных галстуков, журналов Vogue, Playboy, Downbeat, замши, замши и чего-нибудь из жратвы.» АКСЕНОВ В. Остров Крым. Москва: Издательство «Эксмо», 2014. С.188–189.

море. Часы и дни берегами едем...»³¹⁴ – пишет В. В. Маяковский. Все побывшие на полуострове настолько очарованы природой, что подпадают под ее власть и мечтают о возвращении³¹⁵. В литературе курортные города Крыма часто сулят обретение полного счастья – его пространство дает возможность в полной мере осуществлять свою волю. Крым как место отдыха наделено исключительной личной свободой от каких бы то ни было обязательств, в том числе и перед супругами. Аксеновская Таня Лунина, девушка главного героя Андрея Лучникова, у себя в Советском Союзе живет в браке. Отношения Лучникова и Луниной, длящиеся уже десять лет, развиваются в двух местах: в Москве, куда Лучников часто приезжает, и в Крыму, где Таня иногда бывает. Хотя любовники решили закончить неофициальные отношения год назад, они случайно встречаются снова и их любовь сразу вспыхивает. Встреча при этом происходит в необычном, странном пространстве. «Лучников шел по Коктебелю и почти ничего здесь не узнавал, кроме пейзажа. Тоже, конечно, не малое дело – пейзаж. Вот все перекаты этих гор, под луной и под солнцем, соприкосновение с морем, скалы и крутые лбы, на одном из которых у камня Волошина трепещет маслина, – все это столь отчетливо указывает нам на вездесущее присутствие Души. Вдруг пейзаж стал резко меняться. Лунный профиль Сюрю-Кая значительно растянулся, и показалось, что стоишь перед обширной лунной поверхностью, изрезанной каньонами и щелями клыкастых гор. Ошеломляющая новизна пейзажа! За волошинским седым холмом вдруг вырос некий базальтовый истукан. Шаг в сторону – из моря поднимается неведомая прежде скала с гротом у подножия... Тогда он вспомнил: Диснейленд для взрослых! Он уже где-то читал об этом изобретении коктебельской скучающей администрации. Так называемые „Аркады Воображения“. Экое свинство – ни один турист не замечает перехода из мира естественного в искусственный: первозданная природа вливается сюда через искусно замаскированные проемы в стенах. Вливается и дополняется замечательными имитациями. Каждый шаг открывает новые головокружительные перспективы»³¹⁶. Авторский прием, который мы наблюдаем в этой сцене, служит той же цели, что и изменение реальной географии Крыма, – оторвать Крым от действительности, перенести акцент на его культурные аспекты, изобразить его как концептуальное пространство. Крым, переставая быть реальным географическим местом, в романе

³¹⁴ МАЯКОВСКИЙ В. В. Земля наша обильна («Я езжу по южному берегу Крыма...») // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 9. [Стихотворения 1928 года и очерк «Рожденные столицы»] / (Ред. ДУВАКИН В.). 1958. С. 230–232.

³¹⁵ Об этом говорит и книга Кунцевской. См. ниже.

³¹⁶ АКСЕНОВ В. П. Там же. С. 88–89.

Аксенова начинает функционировать как некая семиотическая система³¹⁷. Реальный пейзаж незаметно превращается в иллюзию, где невозможно отличить действительность от вымысла. Свободное перемещение Лучникова из реалий романа в искусственный виртуальный мир еще раз подчеркивает: остров Крым не настоящее географическое пространство, а воображаемый мир.

Встреча Лучникова с Татьяной в таком пространстве также становится метафорической. Герои приходят из двух совершенно разных миров, и глубокая пропасть между этими мирами (с одной стороны которой – товарный дефицит, а с другой – непостижимое обилие) заставляет главного героя задуматься о моральном аспекте этих различий. «„Откуда все-таки взялось наше богатство?“ – в тысячный раз спрашивал себя Лучников, гляди с Фриуэя вниз на благодатную зеленую землю, где мелькали прямоугольные, треугольные, овальные, почковидные пятна плавательных „пулов“ и где по вьющимся местным дорогам медленно в больших „кадиллаках“ ездил друг к другу в гости зажиточные яки. Аморально богатая страна»³¹⁸.

Летний павильон Верне, откуда в рассказе Чехова Гуров наблюдает за Анной Сергеевной, на аксеновской набережной Ялты превращается в модное кафе. Арсений Лучников и его старый американский друг Бакстер сидят под зонтиком у белых чугунных столиков, когда на набережной появляется «новое лицо», напоминая знаменитую вступительную сцену из пьесы Чехова: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой. Дмитрий Дмитрич Гуров, проживший в Ялте уже две недели и привыкший тут, тоже стал интересоваться новыми лицами. Сидя в павильоне у Верне, он видел, как по набережной прошла молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете; за нею бежал белый шпиц»³¹⁹.

Явные параллели между двумя сценами (отдых на набережной, проходящая мимо приятная молодая женщина) бросаются в глаза и самому герою, который размышляет об этом, раскрывая свою мнимую интеллигентность: «Это она, – пробормотал он. – Посмотри, Арсен, вот прототип той чеховской дамочки, могу спорить, не хватает только пекинса»³²⁰. Прямая отсылка к Чехову выворачивает наизнанку тонкость чеховского рассказа. Из сконцентрированной любовной истории, которой хватило бы на целый роман, но которая у Чехова мастерски сжата до нескольких страниц, остается лишь клише из массовой культуры. Об этом говорит и ошибка невежественного

³¹⁷ Крым, прекращая быть реальным географическим местом, в романе Аксенова начинает работать некой семиотической системой.

³¹⁸ АКСЕНОВ В. П. Там же. С. 30.

³¹⁹ ЧЕХОВ А. П. Дама с собачкой // ЧЕХОВ А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Т. 10. Москва, Наука, 1977. С. 128.

³²⁰ АКСЕНОВ В. П. Там же. С. 309.

американского режиссера, путающего шпица с пекинесом. Э. Мейла прав в том, что «отсылка к Чехову встречается, но поданная в сниженном стиле», причем сниженный стиль создается не только конкретной ошибочной репликой, но и общим контекстом, в котором воспроизводится рассказ Чехова о сути любви³²¹. У Чехова приятный курортный роман Гурова и Анны Сергеевны к концу отдыха незаметно перерастает в серьезное чувство. У Аксенова же этот рассказ упоминается в пошлом контексте, когда Бакстер и Лучников разговаривают о «сексуальной революции» и проституции. Соединяющей точкой между любовными историями Чехова и Аксенова служит еще один элемент крымского текста – непринужденная повседневность курортной жизни, в свободной атмосфере которой открывается возможность для мимолетного романа. «Черт знает что, – проворчал Бакстер. – Всякий раз у вас здесь я попадаюсь на эту рекламную удочку „ялтинского чуда“. Нечто гипнотическое. Я в самом деле начинаю здесь как-то странно молодеть и даже думаю о женщинах. Это правда, что в „Ореанде“ произошла та чеховская история?»³²² В другом крымском тексте, в романе Улицкой «Медея и ее дети», Крым тоже является местом «южного романа», где можно забыть о супружеских обязанностях. Молодые племянницы Медеи являются мастерами соблазна. Как только начинается летний сезон и дом Медеи в Крыму заполняется родственниками, сразу же возникает желание любви у молодых мам. Забыв о своих мужьях, оставленных дома, они испытывают телесные и сексуальные наслаждения с отдыхающими в Крыму. Как нимфы, они соблазняют мужчин, попавших в идиллическое пространство Крыма.

4.2.3.2. Крым как поле брани

Другой элемент крымского текста, связанный с культурно-географическими особенностями пространства полуострова, с которым мы сталкиваемся у Аксенова, – наследие кровавых военных сражений. В Крыму в 1853-1856 годах произошла самая кровопролитная война XIX века. Этой войне посвящены «Севастопольские рассказы» Толстого, о которых сам автор писал следующее: «Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский»³²³. Несмотря на то что данное высказывание писателя позволяет предположить, что в этих рассказах главное – «духовное величие и стойкость русского человека»³²⁴, в них также встречается

³²¹ МЕЙЛА Э. Крым у Василия Аксенова: от жизни к тексту и обратно // Крымский текст в русской литературе. Там же. С. 226–234.

³²² АКСЕНОВ В. П. Там же. 308.

³²³ ТОЛСТОЙ Л. Н. Собр. соч. в 91 томе. Государственное издательство художественной литературы, 1938. Т. 2. С. 101.

³²⁴ КУНЦЕВСКАЯ Г. Н. Там же. С. 152.

немало сатирических элементов. Дерек С. Маус приводит убедительные доводы в пользу этого, показывая, как в панегирик первого рассказа «Севастополь в декабре месяце», написанного без всякой иронии, добавляются сатирические ноты во втором и третьем рассказах. На взгляд Ольги Майоровой, рассказ «Севастополь в декабре месяце» свидетельствует о том, что война позволила распространенному имперскому патриотизму появиться и в литературе, и в официальной пропаганде.³²⁵ У Толстого вопрос о том, кому принадлежит полуостров, вообще не поднимается, а через бесстрашие русских утверждается, что это, несомненно, земля российская³²⁶. Несмотря на это, Дерек С. Маус говорит, что рассказ «Севастополь в мае» противоречит³²⁷ описанию первого рассказа, в котором самопожертвование обожествляет российских солдат, и аннулирует то представление, согласно которому Крым стал священным местом благодаря российской крови, жертвенно пролитой на ее территории³²⁸. Нам стоит учитывать это мнение изучая то, как элемент крымского текста, говорящий об обреченности полуострова, выстроен в романе Аксенова.

«Остров Крым» вступает в диалог с трилогией «Севастопольские рассказы» Толстого, посвященной кровавой, переломной с точки зрения будущего Российской Империи, войне. В обоих произведениях трансформируется один из центральных элементов крымского мифа: переосмысливается крымская война. То, что Аксенов «неуважительно» касается темы исторической памяти крымской войны, сразу бросается в глаза. Но, имея в виду слова Дерека С. Мауса, можно сказать, что во вторичном значении реальной крымской войны, то есть в мифе, созданном о ней, некая ироничность появляется уже и у Толстого, которая у Аксенова усиливается еще больше.

Несмотря на то что Аксенов очень далеко уходит от фактических событий Крымской войны, описывая столкновение между крымчанами и советскими, нетрудно провести параллель между этими сражениями. Интересно, что это не единственная часть сюжета, в которой воспроизводятся военные мотивы.

³²⁵ MAIOROVA O. From the shadow of empire: Defining the Russian nation through cultural mythology 1855–1870. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2010. С. 37.

³²⁶ Там же. С. 36–37.

³²⁷ Доказывая это, Д. МАУС приводит следующий пример из текста, свидетельствующий о непафосном подходе к человеческим жертвам: «Обжогов в растерзанном виде, и артиллерийский капитан, который ни в ком не заискивает, и счастливый в любви юнкер, и все те же вчерашние лица и все с теми же вечными побуждениями лжи, тщеславия и легкомыслия. Недоставало только Праскухина, Нефердова и еще кой-кого, о которых здесь едва ли помнил и думал кто-нибудь теперь, когда тела их еще не успели быть обмыты, убраны и зарыты в землю, и о которых через месяц точно так же забудут отцы, матери, жены, дети, ежели они были или не забыли про них прежде.»

³²⁸ MAUS D. C. Hyperreality in the Black Sea: Fictions of Crimea by Leo Tolstoy and Vasily Aksyonov [Электронный ресурс] – URL: https://www.academia.edu/38939195/Hyperreality_in_the_Black_Sea_Fictions_of_Crimea_by_Leo_Tolstoy_and_Vasily_Aksyonov (дата обращения: 10.02.2020.).

Описание традиционного авторалли можно читать как некую пародию войны. В нем чувствуется двуплановость: за планом авторалли (пародия) стоит план изображения крымской войны (пародируемый объект). В дальнейшем мы постараемся доказать справедливость этого утверждения.

Андрей Лучников и его соратники в традиционных автогонках на опасном горном серпантине с бесчисленными внезапными поворотами видят шанс распространить идеи своего политического движения «Союз общей судьбы» (СОС). «Готовилось традиционное авторалли по так называемой Старой Римской дороге от Алушты до Сугдеи. По ней давно уже никто не ездил, а сохранялась она только для этого ежегодного сногшибательного ралли, на которое съезжались самые отчаянные гонщики мира. Дорога эта была построена владыками Боспорского царства как бы специально для римских легионеров, которые это царство и разрушили»³²⁹. Само место проведения мероприятия – «Старая римская дорога» – вызывает образы войны, так как маршрут фиктивного авторалли является реальным местом в Крыму, также известным как «военная римская дорога». До того, как Рим утратил свое влияние на Тавриду, эту дорогу использовали по ее прямому назначению. Основным форпостом римской армии служил Херсонес. Но римский легион построил еще одну базу – военный лагерь на мысе Ай-Тодор. Связь между двумя военными пунктами осуществлялась, с одной стороны, морским путем, а с другой – сухопутной дорогой, о которой и идет речь в романе Аксенова. При одном лишь упоминании знаменитой римской дороги – *via militaris* – сразу вспоминается богатое военное прошлое этих земель. Мы считаем, что стоит остановиться на сцене, в которой представители СОСа обсуждают свой план. Ситуация, когда главный герой Андрей Лучников советуется со своими друзьями-бывшими одноклассниками об участии в ежегодном мероприятии, напоминает совещание совета государственной обороны. Андрей Лучников выступает как некий полководец, принимающий решения относительно боевой техники (о машинах, на которых они будут участвовать) и о тактике организованного движения войск (об автоманеврах). «Неужели вы не понимаете, что нам необходимо победить на Старой Римской дороге, срезать нашу юную островную нацию, наших красавчиков яки и сделать это надо именно сейчас, в момент объявления СОСа, за три месяца до выборов в Думу? Вы что, забыли, братцы, кто становится главным героем Острова после гонки и как наше уникальное население прислушивается к словам чемпиона? Чемпион может стать президентом, консулом, королем, во всяком случае, до будущего сезона. Кроме того – «Жигули»! Учтите,

³²⁹ АКСЕНОВ В. П. Там же. С. 377.

победит советская машина!»³³⁰. Аллюзия на войну укрепляются еще и тем, что сами герои начинают пользоваться военной лексикой, говоря о предстоящем авторалли: «На этой трассе кажется, что ты летчик *в воздушном бою*, делился он воспоминаниями с друзьями. Летишь прямо в пропасть, и нельзя притрагиваться к тормозам, сзади и сбоку насаждает *враг*»³³¹ (курсив мой – *А. В.*). Разговоры об автогонках наполняются символическим значением, а только с познанием этого становится понятно, почему речь заходит об аристократии в этом контексте. «Вот так граф! – воскликнул лысенький мальчик Тимоша Мешков, самый богатый из всех присутствующих, нынешний совладелец нефтяного спрута «Арабат ойл компани». – Восхищаюсь тобой, Володечка! – Все тут вспомнили, что маленький Тимоша, начиная еще с подготовительного класса, восхищался могучим Володечкой. – А говорят, что аристократия вырождается! – Аристократы никогда не вырождались, – нравоучительно сказал граф Новосильцев. – Аристократия возникла в древности из самых сильных, самых храбрых и самых хитрых воинов, а древность, господа, это времена совсем недавние»³³². Нельзя не вспомнить дискуссии аристократов о войне и политике на русском и французском языках в шикарных салонах у Толстого.

Возвращаясь к описанию серьезных сражений в романе, мы хотим обратить внимание на появление другого центрального элемента крымского мифа, о котором мы говорили ранее. Заключительные сцены романа, в которых остров уже оккупирован советскими войсками, происходят на символическом месте: «На Херсонес упала ночь, когда из храма Святого Владимира вынесли легкий гроб с телом Кристины Паролей. За гробом шли четверо: отец Леонид, Петр Сабашников, Мустафа Ахмед-Гирей и Андрей Лучников»³³³. Лучников устраивает похороны своей жены в церкви, которая была построена на судьбоносном для Руси месте – месте крещения князя Владимира. В самом конце романа часы полковника Сергеева взбешиваются, их стрелки начинают вертеться в сумасшедшем темпе: «В соседней аллее за осколком мраморной колонны давно уже ждал конца церемонии полковник Сергеев. „Боже, как я живу, – думал он. – Чем я всю жизнь занимаюсь“. В душе его была тревога, он часто посматривал на светящийся циферблат своих часов... Вдруг что-то случилось с современным механизмом: стрелки, секундная, минутная и часовая, закрутились с невероятной скоростью, словно в бессмысленной гонке, а в рамке дней недели стало выскакивать одно за другим: понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, воскресенье,

³³⁰ Там же. С. 381.

³³¹ Там же. С. 378.

³³² Там же. С. 380.

³³³ Там же. С. 603.

понедельник, вторник, среда, четверг»³³⁴. Мы считаем, что ключ к пониманию столь необычного завершения романа лежит в истории Крыма. В контексте крымского текста странное поведение часов повторяет исторический круговорот Крыма – постоянную смену периодов расцвета и упадка, которая воссоздается, как мы считаем, и в жанровой природе романа Аксенова.

4.2.4. Жанровая природа романа

4.2.4.1. Название романа как ключ к его интерпретации

Аксенов в своем вымышленном мире отрывает Крым от материка, создавая этим искажением географии «место несуществующее» (оу-топию). Этот подход чрезвычайно интересен: благодаря ему фиктивный остров Крым, с одной стороны, оторван от реальности (ведь Крым в реальности не является островом), а с другой стороны, помещен в определенный культурный контекст (ведь вымышленный остров называется Крымом). Этот подход отражается и в названии произведения, которое, на наш взгляд, является ключом к его интерпретации.

Во-первых, в остроумном названии манифестируется полный и сознательный отказ писателя от правдоподобности – одна из главных, хоть и не всегда самых очевидных черт второго периода творчества Аксенова, о чем мы говорим ниже в разделе «Сознательный отказ от правдоподобности». Во-вторых, название указывает на принадлежность текста к корпусу так называемых крымских текстов. О многовековом наследии Крыма как символического пространства русской культуры в контексте крымского текста мы также говорили в разделе «Крым как метафорическое пространство». В-третьих, название помещает роман в жанр утопии, давая читателю ясно понять, что речь пойдет о прекрасном, но несуществующем месте.

Как мы уже отметили выше, «Остров Крым» породил немало критических работ, анализирующих текст в контексте политических вопросов. Это во многом связано с жанровым характером произведения: как отмечает³³⁵ Горетить, в негативной утопии часто видят политический памфлет вместо эстетически сложного произведения. В настоящей работе мы стремимся избежать ограниченного анализа данного текста, при котором роман из-за его жанровой природы рассматривается прежде всего как политическая сатира. При этом мы все же не можем обойти стороной проблему жанра романа. Сюжетный поворот, являющийся предметом жаркого спора литературоведов,

³³⁴ Там же. С. 606.

³³⁵ ГОРЕТИТЬ Й. Антиутопии XX-ого века (Замятин: Мы. – Оруэлл: 1984.) // Slavica, Debrecen: 1991. № XXV. С. 169.

очевидно, связан с поворотом жанровым, и это, согласно нашей гипотезе, играет важную роль в интерпретации текста.

4.2.4.2. Жизнь на острове: символизм топоса

Предположение об утопическом характере текста во многом вызывается образом острова как символа лучшей жизни, оторванного от континента с его печальной реальностью. Само слово «утопия» (οὐ «не» / εὖ «благо» + τόπος «место», то есть «божественное/ несуществующее место») было придумано английским мыслителем и гуманистом Томасом Мором в качестве имени собственного для названия фиктивной островной страны в его книге, но позже стало нарицательным названием для обозначения всех произведений подобного рода.

Согласно Л. И. Горницкой и М. Ч. Ларионовой, островные утопические мотивы Мора переосмысливаются в зарубежной литературе, как, например, образ летающего острова в «Приключениях Гулливера» Дж. Свифта. С другой стороны, из этого образа вырастает жанр островных «робинзонад», таких как «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо, «Поль и Виржиния» Бернардена де Сен-Пьера, «Лолотта и Фанфан, или Приключения двух детей, заброшенных на необитаемый остров» Дюкре Дюмениля и т. д. При взгляде на более поздние утопические произведения бросается в глаза тот факт, что утопии часто являются «островными» произведениями, и это создает ощущение, будто утопические мотивы неотделимы от островных образов

Несмотря на то что наиболее популярным жанр утопии был, несомненно, в эпоху Возрождения, Томас Мор не был его родоначальником, и даже не он первым поместил свое идеальное государство на изолированный в океане остров. В своих поучительных философских диалогах Платон изображает³³⁶ мифическую страну Атлантиды, над поисками которой долгое время ломали голову наивные читатели³³⁷.

Атлантида, известный затонувший остров из древнегреческих мифов, у Платона славится своей превосходной природой: «Окружавшие ее горы прославились тогда за то, что превосходили все существующие и числом, и величиной, и красотой, причем содержали много богатых жителями селений, реки, озера и пажити, с достаточной пищей для всех – ручных и диких животных, также лес, красовавшийся обилием и разнообразием деревьев и богатый материалом для производств, всех вообще и каждого в отдельности. <...> Кроме того, остров производил и прекрасно возвращал все, что

³³⁶ Описания об Атлантиде содержатся у Платона в двух диалогах: «Тимей» и «Критий».

³³⁷ СВЯТЛОВСКИЙ В. В. Русский утопический роман. Фантастическая литература: исследования и материалы. Том 2. Москва: Издательство Salamandra P. V., 2015. С. 7.

растит ныне земля благовонного, – из корней, трав, дерев, выступающих каплями соков, или из цветов и плодов. Далее, и плод мягкий, и плод сухой, который служит для нас продовольствием, и все те, что мы употребляем для приправы и часть которых называем вообще овощами, и тот древесный плод, что дает и питье, и пищу, и мазь, и тот с трудом сохраняемый плод садовых деревьев, что явился на свет ради развлечения и удовольствия, и те, облегчающие от пресыщения, любезные утомленному плоды, что мы подаем после стола, – все это остров, пока был под солнцем, приносил в виде произведений удивительно прекрасных и в бесчисленном множестве»³³⁸.

В данном описании хорошо видно тяготение образа острова к эдемскому архетипу. «Рай в литературе представлен в двух библейских ипостасях – Эдема и Града Божьего. Эдем полон цветов, тих и безмятежен»³³⁹, – утверждают Горницкая и Ларионова, изучая образ острова-рая в литературе. Широко распространенное представление о том, что Эдем, даже после изгнания из него Адама и Евы, можно отыскать как вполне конкретный земной рай, поддерживало надежду о том, что идеальное государство можно обрести и в земном мире³⁴⁰.

Популярность островного сюжета в утопии, несомненно, связана с семантикой этого образа³⁴¹. Чтобы понять семантику образа острова в мировой культуре, стоит обратиться к визуальному мышлению. Ирина Каспэ, интересующаяся прежде всего темой социалистической утопии, обращает наше внимание на интересное замечание Лорана Жерверо, рассматривающего карту идеального острова на самой первой и самой известной иллюстрации к «Золотой книжечке» Мора. Дело в том, что «утопия напоминает исследователю очертания *человеческого мозга, заключенного внутри черепа*, и одновременно *эмбриона, заключенного внутри матки*. Гравюра „подтверждает наши подозрения“, пишет Жерверо: утопия – „цитадель разума“, „эпицентр истины“, „ядро мысли“, заточенное в прочной черепной коробке и *изолированное от окружающего хаоса*; и она же помещена „в исходную чистоту, в мир до грехопадения, до родового крика, до сепарации“ – этот дистиллированный мир со всех сторон защищен околородными водами, и утопия-эмбрион испытывает желание „никогда не родиться, никогда не поддаться времени“»³⁴² (курсив мой – А. В.).

³³⁸ КРИТИАС // Сочинения Платона. Том 6. Москва: Издательство «Синодальная типография», 1879. С. 515.

³³⁹ ГОРНИЦКАЯ Л. И., ЛАРИОНОВА М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону, 2013. С. 97.

³⁴⁰ FRANK E. M., FRITZIE P. M. Utopian thought in the Western World. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997. С. 5.

³⁴¹ Например, к семантическим уровням острова добавляется экзотический контекст в «Багровом острове» М. А. Булгакова и «Островитянах» М. М. Зощенко.

³⁴² Мы цитируем Ирину Каспэ. См. КАСПЭ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. Москва: Издательство «НЛЮ», 2018. С. 55. Источник Каспэ – Gervereau L.: Symbolic Collapse: Utopia Challenged by Its Representations // Utopia: The Search for Ideal Society in the Western World / Ed. by

В поэтическом описании острова Утопии хорошо выражается и его странное расположение, и метафоричность этого расположения. Цивьян, анализирующий мифологему острова, доминирующей чертой специфического пространства острова в литературе считает его странную обособленность: «закрытость, изолированность острова достигается парадоксальным способом – предельной открытостью»³⁴³.

Авторы, придумывающие изолированные миры, часто располагают их на острове³⁴⁴. Так поступает и Аксенов: его остров, будучи «местом несуществующим» (оу-топия) и «хорошим местом»³⁴⁵ (эу-топия), становится идеальным пространством для построения утопической альтернативной русской действительности, лучшей из возможных³⁴⁶. Крымское государство с его социальной гармонией – несбыточная мечта русского народа. Это позволяет отнести роман к жанру утопии. Однако конец романа, в котором идеальное государство рушится, никак не поддается первоначальному жанровому определению на событийном уровне.

В литературной критике ведутся споры о жанровой природе «Острова Крым». В 1990-е годы, во время распада СССР, больше внимания уделялось утопическому замыслу, в котором раскрывается резкий контраст между советской действительностью и идиллическим воплощением современной русской цивилизации западного типа. Крым Аксенова в это время казался примером для подражания. Резкий контраст советской действительности с утопическим миром острова Крым создал эффект едкой политической сатиры на Советский Союз. Однако за прошедшие с выхода романа сорок лет эта политическая сатира потеряла актуальность. В 2014 году, когда сценарий Аксенова о «воссоединении» Крыма с большой землей «повторился в реальности», роман стали снова читать, пытаясь отыскать в нем пророчества, но при этом больше обсуждался его антиутопический замысел³⁴⁷.

Schaer R., Claeys G., and Sargent L. T. New York: New York Public Library and Oxford University Press, 2000. С. 357–367.

³⁴³ Цивьян Т. В. Остров, островное сознание, островной сюжет // Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. Кн. 2: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. М.: Наука, 2008. С. 155.

³⁴⁴ Остров может быть не только раем, но и адом. Примерами являются «Остров Сахалин» А. П. Чехова, «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына. См. Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Остров-рай, остров-ад и остров – инициационное пространство в литературе XVIII–XIX веков // Место, которого нет... Там же. С. 97–111.

³⁴⁵ Об образа Крыма как «хорошем месте» мы писали в разделе «Крым как метафорическое пространство».

³⁴⁶ Греческое *оу-торос* означает «нигде», а *эу-торос* означает «хорошее место». В самом слове «утопия» отражается эта двусмысленность, он синоним мечты о хорошем месте, которого нигде не было. Хотя мечтать об идеальном месте для человеческого обитания начали долго до Томаса Мора, это он называл в своем фантастическом произведении свой придуманный чудесный остров с идеальным устройством «Утопией», название которого стало нарицательным для всего жанра. Геллер, на основе этого, одним из главных различий между жанрами научной фантастики и утопии считает и то, что действие утопического произведения всегда происходит на несуществующем хорошем месте. См. ГЕЛЛЕР Л. Вселенная за пределом догмы. Размышление о советской фантастике. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd., 1985. С. 11.

³⁴⁷ Например, ДАДАЯН Э. Г. Роман В. П. Аксенова «Остров Крым» как альтернативная антиутопия.

Далее мы рассмотрим взаимосвязь между жанрами утопии и антиутопии, а также сочетаемость элементов утопии и антиутопии в романе Аксенова «Остров Крым».

4.2.4.3. Связь между утопией и антиутопией

Сам по себе случай, когда роман одновременно можно назвать утопическим и антиутопическим, не беспрецедентен. Несмотря на то что утопия и антиутопия являются самостоятельными жанрами и кажутся диаметрально противоположными, комплементарными в плане изображения общественного строя, они все же тесно связаны генетически и тематически, что обуславливает наличие множества общих элементов.

Антиутопия является результатом внутрижанровой трансформации утопии. В то время как утопия рождается из веры в возможность построения идеального общества, антиутопия опровергает реалистичность такой конструкции на практике и «направлена на дискредитацию утопического мышления вообще»³⁴⁸. Антиутопия принципиально отрицает утопию, постоянно с ней спорит, при этом, однако, ссылаясь на нее.

По мнению Гари Морсона, жанр антиутопии, высмеивающий и пародирующий утопическую традицию, формально и сам относится к ней³⁴⁹. На этом основании Морсон называет антиутопию антижанром утопии, без которой та вообще не могла бы существовать. В этом смысле любая антиутопия – не что иное, как ответ на утопическое мировоззрение.

Из-за тесной взаимосвязи утопии и антиутопии даже в произведениях, которые критика однозначно относит к одному из жанров, можно встретить элементы другого. В основе антиутопии всегда лежат утопические ноты по причине ее антижанрового характера. Но и в произведениях, относящихся к жанру утопии, можно обнаружить некоторый скептицизм при описании идеального мира, первоначально свойственный антиутопии³⁵⁰. Достаточно привести в качестве примера роман Замятина «Мы», один из первых европейских романов-антиутопий, наглядно показывающий, что все антиутопии являются логическим развитием утопий. Это также подтверждается словами Горетитя: в произведении Замятина «Мы» – с одной стороны – настоящему времени романа предшествовала катастрофа (Двухсотлетняя война), и в этом отношении изображенная в романе счастливая жизнь является возрождением мира, которое должно последовать за катастрофой. С другой стороны, в романе показывается и то, что антиутопия является несовершенным воплощением на практике идеи идеального

³⁴⁸ СМЕРНОВ А. Ю. Антиутопия в парадигме современного литературоведения // Веснік БДУ. Сер. 4., 2005. № 3. С. 36.

³⁴⁹ МОРСОН Г. Границы жанра. Антиутопия как пародийный жанр // Утопия и утопическое мышление (под ред. Чаликова В. А.) Москва: Издательство «Прогресс», 1991. С. 233–251.

³⁵⁰ КАРАКАН Т. А. О жанровой природе утопии и антиутопии // Проблемы исторической поэтики (под ред. В. Н. Захарова). Петрозаводск: Издательство ПГУ, 1992. С. 158.

общества (Единого Государства)³⁵¹. В итоге можно сказать, что утопия и антиутопия – две разных точки зрения на один и тот же предмет: в то время как в антиутопии господствует мрачный ракурс, утопия обращает внимание прежде всего на положительные черты.

Роман Аксенова уникален не потому, что в нем сосуществуют утопические и антиутопические элементы, а потому что здесь прослеживается даже не симбиоз утопии и антиутопии, упомянутый выше, а полный переход утопии в антиутопию. Неожиданная смена жанра достигается резким сюжетным поворотом. За этот поворот отвечает главный герой, Андрей Лучников, успешно пропагандирующий идею Союза Общей Судьбы, которая, в сущности, заключается в воссоединении Крыма с СССР. Литературный критик Александр Жолковский считает главного героя композиционным центром романа, прописанным при этом не до конца³⁵². В самом начале текста Андрей Лучников – необычайно привлекательная и популярная фигура; известный, спортивный и симпатичный мужчина. Но неожиданно, как замечает Жолковский, он сходит с ума и «губит людей». Как мы раньше уже говорили об этом³⁵³, на взгляд литературных критиков, данный поворот (присоединение Крыма к СССР) никак не мотивирован. Они с недоумением отмечают, как на острове Крым – в этом земном раю, в краю свободы и достатка – демократия добровольно прекращает свое существование. Для того чтобы понять, почему происходит такой разлом на уровне сюжета и на уровне жанра, сначала мы рассмотрим, насколько соблюдаются жанровые критерии утопии в этом тексте.

4.2.4.4. Утопия и метаутопия

«Безусловно, любая утопия обнаруживает две составляющие: критику существующего и предположение того, что должно существовать», – говорит Файзрахманова³⁵⁴. На ее взгляд, критическая направленность в литературной утопии проявляет свою жанровую сущность именно через принцип этого двоemiрия, сущность которого четко определил Э. Я. Баталов: «Утопия как бы удваивает мир, надстраивая над реальным материальным миром ирреальный мир мечты»³⁵⁵.

Все утопии выстраиваются на оппозиции «реальное – идеальное» (или «факт – вымысел»). Как эта оппозиция проявляется в случае романа «Остров Крым»? На одной

³⁵¹ ГОРЕТИТЬ Й. Антиутопии XX-ого века (Замятин: Мы. – Оруэлл: 1984.) // Slavica, 1991. № XXV. С. 168.

³⁵² Телевизионная передача «Игра в бисер». Там же.

³⁵³ В разделе «Новый подход к анализу романа».

³⁵⁴ ФАЙЗРАХМАНОВА А. А. Типология жанра литературной утопии // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение, 2010. № 13 (194), вып. 43. С. 139.

³⁵⁵ БАТАЛОВ Э. Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. Москва: Издательство «Политиздат», 1989. С. 51.

стороне этого противопоставления находится остров (как вымысел), а на другой стороне – СССР (как факт). Но этот реальный мир действительности (СССР), выступающий объектом критики утопии, и сам строит и пропагандирует утопию (утопию коммунизма³⁵⁶), переставая различать идеальное и реальное. Утопический остров, таким образом, противопоставляется не столько реальности, сколько другой утопии.

На взгляд Даниелы Лугарич, советская идеология – лишь один из трех видов утопии, которые становятся объектом критики в романе³⁵⁷. В рамках крымской утопии происходит демифологизация и утопии обновления социализма (мечты шестидесятников), и утопии западного потребительского общества. При этом Лейдерман и Липовецкий считают, что в центре внимания романа стоит другая утопия – утопия русской интеллигенции: «Объектом критики здесь становится не советская идеологическая утопия и не утопия обновления социализма, присущая „оттепели“. Нет, здесь в центре внимания оказывается утопия, построенная на таком благородном фундаменте, как традиции русской интеллигенции, как ответственность интеллигента за судьбы народа и вина интеллигента перед народом за то, что он, интеллигент, живет лучше, чем народные массы. Именно этот освященный всей русской классикой социально-психологический комплекс – „комплекс вины перед Россией, комплекс вины за неучастие в ее страданиях“ – движет потомственным русским интеллигентом Павлом Лучниковым, сыном белогвардейского офицера, одним из самых блестящих представителей интеллектуальной элиты Острова Крым – географически и политически отделившейся от СССР части России»³⁵⁸.

Спорить о том, какая именно из утопий служит мишенью для насмешек в романе, можно долго. Однако вывернутое наизнанку соотношение «реального–идеального» в романе ведет к тому, что роман Аксенова является не обычной утопией, а своеобразной метаутопией, ведь оппозиция «идеальное–идеальное» может быть только пародией. Антиподом настоящего идеального состояния не может быть другое идеальное состояние.

По представлению Г. Морсона, исследователя жанровой природы утопии, метаутопия – текст, вступающий в диалогические отношения с утопией, но при этом не просто пародирующий ее, как это делает любая антиутопия. В метаутопии утопия и

³⁵⁶ Это утопия (подобно утопии Аксенова) обернулась антиутопией, когда после краха Сталинского проекта в 1960-е годы советскому человеку стало понятно, что он «изъят из единого мирового контекста». ГРОЙС Б. Е.: *Gesamtkunstwerk Сталин*. Москва: Издательство «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 149.

³⁵⁷ LUGARIĆ D. V. (Мета)утопия и миф: Остров Крым Василия Аксенова // Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий (ред. Андреа Майер-Фрац, Ольга Сазончик). *Utopie in der Krise? Zeitenwenden und ihre Verarbeitung in slavischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harassowitz, 2016. С. 91.

³⁵⁸ ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Современная русская литература. 1950-е – 1990-е годы. Т. 2. Книга 2. Семидесятые годы (1968–1986). Москва: Издательство «Академия», 2003. С. 108.

антиутопия вступают в неубедительный и незаконченный диалог друг с другом³⁵⁹. «Как и риторический парадокс, метаутопия является метапародийным жанром. Метаутопию, относящуюся к „пороговой“ литературе, следует понимать как диалог между утопией и пародией на нее. На первый взгляд, одна сторона в этом диалоге, чаще утопия, доминирует, однако такое доминирование оказывается незавершенным и обратимым. В некоторых произведениях целые главы могут содержать характерные для утопии топосы, и, если анализировать такие главы в отрыве от контекста или в антологии, их можно безоговорочно отнести к жанру утопии. Однако в контексте всего произведения такие главы чередуются с другими, которые уточняют их, а иногда и представляют их в свете самопародии»³⁶⁰. «Метаутопия характерным образом сочетает в себе заявления об «инстинкте самосохранения» и вере с намеками на юмор и иронию. Объединяя утопическую идеологию с ее скрытым отрицанием, а утопическую литературу – с нехарактерными для нее выражениями, метаутопия открывает диалог между альтернативными точками зрения и прямо противоположными жанрами, которые взаимно истолковывают друг друга»³⁶¹ (перевод мой – А. В.).

Согласно утверждению исследователя, важнейшим объектом произведения, относящегося к жанру метаутопии, является сам процесс его развертывания, исследование природы утопии и антиутопии. «Остров Крым», как отмечает Даниела Лугарич, предлагая проект утопии и превращая его в антиутопию, создает нарратив и одновременно приводит рассуждения о том, каким образом этот нарратив создавался³⁶².

На этом мы завершим дискуссию о жанровой природе романа: обсуждение уместности различных ее трактовок не входит в задачи настоящей работы. Главная цель, которая заставила нас обратить внимание на полемику о жанре произведения

³⁵⁹ «There exist two classes of texts that enter into dialogical relation with utopias, namely *antiutopias*, which parody utopias, and *meta-utopias*, in which utopia and antiutopia themselves enter into an ultimately inconclusive dialogue». MORSON G. S. The boundaries of genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Evanston: Northwestern University Press, 1981. С. 112.

³⁶⁰ Там же. С. 146. «Like the rhetorical paradox, meta-utopias is a metaparodic genre. A type of threshold literature, meta-utopias are designed to be interpreted as *dialogues between utopia and the parody of utopia*. One side of the dialogue – usually utopia may seem to predominate, but that predominance is inconclusive and never free from the possibility of reversal. In some works, large sections may exhibit the topoi of utopian literature so well that, when considered separately or excerpted for anthologies, they seem to be utopian without qualification. Read in the context of the complete work, however, these sections are framed by others that do qualify them and may even make them seem to end toward self-parody».

³⁶¹ Там же. С. 155. «Meta-utopias characteristically combine affirmations of „saving instincts“ and faith with suggestion of humour and irony. *By combining utopian ideology with its implicit negation*, and utopian literature with a traditionally incompatible tone, meta-utopias create a dialogue of alternative visions and of antithetical genres, each commenting on the other».

³⁶² LUGARIĆ D. V. (Мета)утопия и миф: Остров Крым Василия Аксенова // Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий (ред. Андреа Майер-Фрацц, Ольга Сазончик). Utopie in der Krise? Zeitenwenden und ihre Verarbeitung in slavischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz, 2016. С. 91–104.

Аксенова, – это понимание факторов, обусловивших сюжетный поворот и резкое изменение утопического мышления в романе.

4.2.5. Калейдоскоп дискурсов о «проклятых вопросах»

Утопия – как жанр, выражающий представления автора о возможности построения рая на земле, свободного и благополучного общества, – опирается на изображение возможного будущего. По словам Л. Геллера, «время утопии – это время исправления ошибок настоящего, качественно отличное – по меньшей мере, в замысле – от настоящего»³⁶³. Время утопии, в которой осуществляется «идеальное», не может быть настоящим, ведь утопия – не что иное, как рассказ о том, как настоящее страдание можно превратить в будущее счастье. Хотя утопия – это мечтание о прекрасном будущем, прекрасное прошлое может послужить прекрасным источником вдохновения. Иначе говоря, ностальгия является вспомогательным средством для утопии. Платон, например, в качестве примера идеально организованного пространства приводит конкретный и настоящий «идеальный» греческий город Афины, существование которого подтверждает грандиозную утопическую концепцию о совершенном городе и совершенном обществе³⁶⁴. Таким образом, можно сказать, что время утопии – будущее или прошлое. Действие романа Аксенова, однако, происходит не в будущем и не в прошлом, а во время написания романа. В романе изображается альтернативная современности реальность, которая могла бы существовать в том случае, если в Гражданской войне Красная армия не сумела бы установить контроль над частью империи.

Остров Крым – идеальное изолированное русское государство с развитой промышленностью и лучшими в Европе курортами. С этой точки зрения Крым является государством западного типа. Но при этом крымское государство основано белыми, а значит, не может быть оторвано от консерватизма и почвенности. Несмотря на то что на острове господствует капиталистическая демократия, первое поколение потомков белых (к которому принадлежат и главный герой Лучников с соратниками) владеет традиционными взглядами и преданно своей исторической родине. Они постоянно ищут связь с материком и желают воссоединиться с ним: «Чтобы участвовать в кровообращении России, надо стать ее частью»³⁶⁵. Андрей Лучников, мечтая о воссоединении с материком, связывает свои представления с прошлым, с дореволюционной Россией, восстановление которой, конечно, оказывается невозможным. Утопические мысли Лучникова и его

³⁶³ ГЕЛЛЕР Л. Там же. С. 130–131.

³⁶⁴ НИКОЛАЕВИЧ П. Е., КРЮКОВА Ю. Е. Концепция «Идеального» города-государства в трудах Платона (427–343 гг. до н. э.) // Вестник ТГАСУ, 2015. № 3. С. 9.

³⁶⁵ АКСЕНОВ В. П. Там же. С. 147.

содратников, таким образом, создают не будущий идеал, а стремятся обратно к прошлому. Они словно забывают о том, той России, о которой они мечтают, уже не существует и что материк находится в руках большевиков.

В связи с этой ориентацией на прошлое в романе проявляются наиболее острые и болезненные вопросы дореволюционной русской культуры и дореволюционного русского национального сознания. Центром обсуждения этих вопросов в романе является партия Лучникова, подвергающая проверке идею о мессианской роли России и доводящая ее до логического завершения. Идея общей судьбы, которую проповедует Андрей Лучников, несомненно, связана со спором, начатым еще западниками и славянофилами, и с историко-философскими вопросами, выкристаллизовавшимися в конце первой трети XIX века. Социальные и политические вопросы в романе Аксенова выходят далеко за рамки сатиры. Мишенью для насмешек служит не только СССР, но и дихотомия «восток – запад».

Хорошо отражается путанность идеологических взглядов в том, что «прелюбопытным образом советская „Каховка“ стала любимой песней старого врэвакуанта»³⁶⁶ Арсения Лучникова. Пластинку с этой песней Лучников-младший подарил отцу, чтобы на шаг приблизить его к материку и, таким образом, к своей «Идее общей судьбы». Хотя советские песни Лучников-старый слушает снисходительно, «Каховка» зацепляет его. Слова песни: «ты помнишь, товарищ, как вместе сражались...» – напоминают ему о своем сражении в Крыму, поэтому он и называет свой дом «Каховкой». При этом в реальности «Каховка» – действительно существующая советская песня, посвященная сражению армии Врангеля (Крымской армии) против красных войск под Каховкой осенью 1920 г. Эта битва привела к заметному ослаблению позиций белой армии: Врангеля не выручили даже новейшие английские танки и броневики.

4.2.6. Завершая анализ романа

Завершая наш анализ, мы хотим вернуться к вопросу неожиданного сюжетного поворота в романе «Остров Крым», являющегося загадкой для критиков, и представить наше понимание проблемы. Бесславный конец острова Крыма вызывает недоумение среди критиков, которые либо объясняют его недостаточной авторской работой, либо рассматривают в его в ключе реалий внетекстовой действительности. При этом без внимания остается название романа, сигнализирующее о том, что книгу нельзя читать через призму исторической и политической действительности. Вместо этого следует

³⁶⁶ АКСЕНОВ В. П. Там же. С. 40.

объяснить сюжетный поворот исходя из природы и событий самого текста. Отталкиваясь от названия, мы проанализировали текст с точки зрения его принадлежности к корпусу крымских текстов и отнесли его к жанрам утопии и антиутопии. Наше исследование привело нас к выводу, что сюжетный поворот не только в достаточной мере мотивирован, но и вовсе неизбежен. Это не Аксенов обрекает на гибель остров Крым – участь его идиллического государства предопределена самой судьбой.

В нашем анализе мы выделили элементы крымского мифа, как части крымского текста. Этот миф состоит из двух противоречащих друг другу и даже взаимоисключающих элементов: Крым в нем предстает одновременно и как идиллический рай, и как кровавый ад. Мы считаем, что это заведомое противоречие и обрекает аксеновский остров на гибель, превращая роман из утопии в антиутопию. Именно принадлежность романа к корпусу крымских текстов делает понятным этот сюжетный и жанровый поворот в романе.

4.2.7. Сознательный отказ Аксенова от правдоподобности

Для Аксенова важно отказаться от уподобления жизни в своих произведениях – этот прием мы наблюдаем не только в тех романах, где реальное и ирреальное явным образом переплетаются, но и в трилогии «Московская сага», на первый взгляд кажущейся классическим линейным повествованием. «В. Аксенов всегда отказывался от принципа правдоподобия, предпочитая ему „изображение иллюзии действительности“; сами эти изменения были вызваны крепнущим у него убеждением в том, что действительность так абсурдна, что, употребляя метод абсурдизации и сюрреализма, писатель не вносит абсурда в свою литературу, а, наоборот, этим методом он как бы пытается гармонизировать разваливающуюся действительность»³⁶⁷, – говорит Мария Черняк.

Как отмечено выше, мы считаем, что роман «Остров Крым» нельзя анализировать с точки зрения фактов действительности, так как это полностью противоречит основному замыслу писателя. Далее мы покажем на примере двух других романов, что идея отказа от правдоподобия характеризует творчество Аксенова в целом.

«Московская сага», по сравнению с романом «Ожог», на первый взгляд имеет довольно нехитрое повествование: трилогия соблюдает хронологический порядок исторических событий. Первая книга («Поколение зимы») рассказывает о довоенной жизни, вторая («Война и тюрьма») – о жизни во время войны, а третья («Тюрьма и мир») – о жизни после войны одной интеллектуальной семьи. Главной темой трилогии

³⁶⁷ ЧЕРНЯК М. А. «Роман самовыражения», или новейшая история по Аксенову // *Universum: Вестник Герценовского университета*, 2007. № 7 (45) С. 69.

является судьба четырех поколений семьи, так что кажется, что Аксенов продолжает богатую традицию великих писателей-реалистов XIX века и создает традиционную семейную хронику. При этом помимо семейной хроники в тексте очень ярко фиксируются великие общественные катаклизмы первой половины XX века: послереволюционные годы, троцкизм и охота на троцкистов, сталинские чистки, Великая Отечественная война – складываясь в некое подобие учебника по новейшей истории России. Прямые и скрытые аллюзии связывают Аксенова с традицией русского большого повествования, и даже названия книг свидетельствуют о «некотором не очень скромном реверансе Льву Николаевичу»³⁶⁸.

Несмотря на то, с каким упоением Аксенов ведет повествование, напоминая крупных классических романистов, он также интересуется и жанровыми модификациями. Отказываясь от канонических традиций, он освобождает литературу от шаблонов соцреализма.

Описание абсолютно реалистических событий регулярно прерывается внесюжетными «антрактами». Антракт, как известно, служит перерывом между отделениями в представлениях исполнительского искусства. Он предназначен для отдыха актеров и зрителей, смены декораций. Но какую нагрузку антракты несут в романе Аксенова? С одной стороны, они вызывают ощущение театральности, намекая на то, что все прочитанное – не что иное, как игра на сцене, а не реальность. Даже если эта игра напоминает реальность, антракты подсказывают, что все это лишь «театр».

В плане отношения к реальности эти внесюжетные элементы, не вписывающиеся в повествовательный ряд, имеют решающее значение. Благодаря антрактам представление об отношении писателя к изображаемым явлениям серьезным образом изменяется. Выпадая из исторических рамок повествования, антракты разрушают последовательность событий, разрушая иллюзию того, что Аксенов выступает преемником классического повествования. Как замечает Е. Ю. Барруэло Гонзалез, «многочисленные аллюзии „антрактов“ скорее отсылают нас к тенденциям постмодернизма, нежели к жанру традиционной исландской саги»³⁶⁹.

Первый антракт представляет собой блок прессы (отрывки из газет), составленный из псевдоисторических документов. Эта «поддельная» реальность лишь притворяется настоящей: в большинстве своем она состоит из фальшивых журнальных

³⁶⁸ КОВАЛЕНКО Ю.: Парижские встречи. Беседы с Василием Аксеновым. Москва: Издательство «НЛО», 2011. С. 10.

³⁶⁹ БАРРУЭЛО ГОНЗАЛЕЗ Е. Ю. У вопросу о жанрово-стилевых исканиях В. Аксенова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. № 47. С. 58–64.

текстов, описывающих реальное историческое событие – загадочную смерть командарма Фрунзе. На удивление, среди отрывков можно найти следующее:

«...Из протокола вскрытия: в брюшной полости 200 см³ кровянистой, гноевидной жидкости... Бактериоскопически обнаружен стрептококк... Анатомический диагноз: зажившая круглая язва 12-перстной кишки... Острое гнойное воспаление брюшины... Ненормально большая зубная железа... Операция вызвала обострение хронического воспалительного процесса, тянувшегося с 1916 года после аппендэктомии, что в сочетании с нестойкостью организма в отношении наркоза вызвало быстрый упадок сердечно-сосудистой деятельности и смертельный исход. Кровотечения последнего времени были следствием поверхностных изъязвлений. Проводил вскрытие профессор А. И. Абрикосов...»³⁷⁰.

Само собой разумеется, что медицинская карта операции на язве желудка – подделка. Когда реальность подлинная и реальность воображаемая встречаются, герои романа – как реальные исторические фигуры, так и вымышленные персонажи – мифизируются³⁷¹. На этом основании Йожеф Горетить утверждает, что «Московская сага» ни в коем случае не является историческим романом или семейной сагой, а представляет собой сагу в ее первоначальном значении древнескандинавского жанра. В центре такого повествовательного произведения стоят мифические, легендарные герои. Кажущийся на первый взгляд историческим романом, «Московская сага» включает в себя описание ряда достоверных (или считаемых таковыми) событий.

³⁷⁰ Антракт 1. Пресса. См. АКСЕНОВ В. П. Московская сага. Москва: Издательство «Эксмо», 2013. С. 46.

³⁷¹ См. об этом GORETITY J. Töredékesség és teljességigény. Budapest: Új Palatinus, 2005. С. 243.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подзаголовок нашей диссертации стилизован под советские плакаты – «Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм!». Он одновременно отсылает нас и к советским лозунгам, и к выворачивающему их наизнанку соц-арту, а в области литературы – и к соцреализму, и к приходящему ему на смену постмодернизму. Тире в названии обозначает резкий переход, происходящий между этими в корне отличающимися парадигмами, который и стремится описать данная диссертация. Мы показали, что литературные процессы, происходившие во второй половине 80-х годов, определенным образом влияют на литературу и по сей день.

Главной целью нашего исследования было систематизировать (понять и описать) комплексные литературные процессы, в ходе которых соцреализм постепенно вытеснялся постмодернизмом. Ниже мы кратко подведем итоги нашей работы, в ходе которой мы проанализировали художественную литературу данной эпохи и теоретические работы, посвященные ей и синхронно описывающие ее.

Начальной точкой для нашего исследования смены парадигм послужили «толстые» литературные журналы. Мы показали, как, начиная с апреля 1986 года, то есть практически через несколько дней после XXVII съезда коммунистической партии Советского Союза, начали массово публиковаться и набирать популярность произведения, ранее не допущенные к печати. Анализируя номера журналов «Знамя», «Вопросы литературы» и «Новый мир» за 1986–1992 гг., мы заметили, что благодаря литературной критике соцреализм держался на плаву еще некоторое время, несмотря на практически ежедневные художественные открытия того времени. В частности, в 1989 году прошла ежегодная конференция журнала «Вопросы литературы», на повестке которой стоял вопрос о перспективах социалистического реализма. Мы установили, что в литературе переходных годов одновременно были представлены соцреализм, так называемая разоблачительная литература и запрещенная литература 20-30-х годов, а также, начиная еще с шестидесятых, – литература андерграунда. Сергей Чупринин характеризует это разнообразие с помощью термина «другая литература». Спустя всего несколько лет часть «другой литературы» – такие «подпольные» произведения, как «Пушкинский дом» Андрея Битова, «Школа для дураков» Саши Соколова и «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева – критики единогласно назвали первыми русскими постмодернистскими романами. Но для признания их таковыми, по нашему заключению мнению, в российское литературоведение понадобилось ввести основные постмодернистские понятия, поскольку постструктурализм и деконструктивизм, определяющие философско-эстетические основы западного

постмодернизма, в России были практически неизвестны. Мы изучали, каким образом терминология, необходимая для описания постмодернистской литературы, прижилась на российской почве.

1991 год можно считать важной вехой для русского постмодернистского литературоведения. Именно тогда в Московском литературном институте имени Горького прошла Всесоюзная конференция «Постмодернизм и мы». Тогда же появились и первые научные статьи на русском языке, посвященные русскому постмодернизму. Мы показали, что в этих статьях Марк Липовецкий и Михаил Эпштейн старались, с одной стороны, сузить чрезвычайно широкий спектр «другой литературы» до постмодернизма, то есть выделять явления, не подпадающие под определение последнего (например, некоторые произведения Дудинцева, Бека, Рыбакова, выдержанные в координатах исторического времени и пространства), а с другой – доказывать, что признаки западного постмодернизма появились в русской литературе задолго до «другой литературы», еще в произведениях семидесятых годов. К вопросу связи между «другой литературой» и постмодернизмом мы обратились во второй главе нашей диссертации, в которой мы исследовали визитную карточку «другой литературы» – альманах «Метрополь», многих авторов которого сегодня называют постмодернистами.

Анализируя, как постмодернистская терминология была адаптирована в России, в первой главе, помимо толстых литературных журналов, мы также просмотрели первые монографии, посвященные русскому постмодернизму. Эти работы уже обращают внимание не только на некоторые сходства между русской литературой и западным постмодернизмом, но и на отличительные черты русского постмодернизма. Благодаря этому анализу нам удалось выявить некоторые особенности образования новой парадигмы и ее характеристики. В частности, в связи с проблемой периодизации русского постмодернизма мы показали, что существующие представления абсолютно противоречат друг другу относительно того, откуда берет свое начало русский постмодернизм, а также как именно связаны между собой постмодернизм и модернизм.

Во второй главе мы обратились к анализу альманаха «Метрополь», используя новый подход. Ранее исследователи интересовались альманахом исключительно с точки зрения его культурно-литературоведческого значения. Мы же, представив краткий обзор его истории, сфокусировали внимание на текстах с точки зрения постмодернизма. Мы предположили, что, хотя в России в то время еще не говорили о постмодернистской литературе, в произведениях «Метрополя» мы сможем найти следы постмодернизма. В ходе интерпретации выбранных работ мы рассмотрели темы произведений, а также некоторые их поэтические и стилистические

характеристики. Мы выявили такие особенности произведений, как поднятие ранее запрещенных тем, создание нового типа героя (человека, оказавшегося на периферии общества), отход от изображения действительности и использование спонтанного письма. Все это свидетельствует об отклонении от основного курса советской литературы и рождении новой эстетической парадигмы.

В центре нашего внимания в третьей главе стоят два произведения, написанные в период смены парадигм одним из авторов альманаха – Евгением Поповым. Уже ранние его произведения, хотя и были написаны в реалистичном стиле, значительно расширили узкие рамки официальной литературы: в них встречаются нравственно опустившиеся герои, а их язык подражает живой речи. Именно поэтому Попов не мог публиковаться приблизительно полтора десятилетия. Мы проанализировали два его романа более позднего периода: «Душа патриота» и «Накануне накануне». «Накануне накануне» – ремейк романа Тургенева «Накануне»: отсылка здесь выполняет роль постмодернистской интертекстуальной игры. Прежде чем приступить к анализу произведения, мы остановились на проблеме его жанра. Несмотря на то что ремейк является излюбленным жанром постмодернистской литературы, четкое определение жанра отсутствует. В частности, парафразу, травестию и пародию иногда называют предтечами ремейка, а иногда – его аналогами, полностью стирая границы между жанрами. Исследуя новизну жанра ремейка в постмодернизме, мы установили, что главным различием между ремейком и парафразой является то, что они имитируют предыдущие тексты с абсолютно разными целями. В постмодернистской литературе подражание уже ни в коем случае не обусловлено уважением к автору – наоборот, постмодернистский ремейк иронизирует над автором. Таким образом, создается впечатление, что в романе «Накануне накануне» Попов высмеивает тип письма и стиль Тургенева. Однако, в то же время, текст Попова служит хорошим примером того, как постмодернистский роман не столько деконструирует классический роман, сколько лишает его возможности однозначного толкования. Это подтверждается и тем фактом, что, помимо романа Тургенева, в ремейк Попова проникает еще один текст – эссе Добролюбова «Когда же придет настоящий день». Добролюбов в своем эссе утверждает, что в современной ему социально-политической жизни в России назрели перемены, и подкрепляет свою точку зрения именно романом Тургенева. Не сильно заботясь о фиктивности романа, Добролюбов использует его в идеологических целях. Попов же, как мы показали, на самом деле аннулирует политический подтекст, наложенный Добролюбовым на роман Тургенева, тем самым порывая с давней морализирующей традицией литературы, которая была доведена до крайности в соцреализме.

Анализируя другой роман Попова – «Душа Патриота, или Различные послания к Ферфичкину», – мы показали, что он играет ключевую роль в контексте анализа смены парадигм. Этот роман связан с эпохой не только тематически (увековечивая последние дни брежневской эры): в самом тексте романа происходит переход к новой литературной парадигме. Мы начали с анализа популярного в постмодернизме нарративного приема авторской маски, которую надевает на себя рассказчик в «Душе патриота», а также возможных функций этого приема. Как утверждает создатель самого термина «авторская маска» Карл Малмгрен, прячущийся за маской рассказчик высмеивает ожидания читателей в постмодернистском романе, что делает необходимым анализ роли самого автора в произведении. Нам удалось определить, на что направлена ирония автора-рассказчика Попова: с помощью фигуры Евгения Анатольевича роман высмеивает, с одной стороны, биографический подход литературной критики (в соответствии с которым реальный автор играет решающую роль в понимании текста), а с другой – концепцию «образа автора», введенную Виноградовым, и ее последующие варианты (согласно которым мысль произведения непостижима без раскрытия личности абстрактного автора). Этим Попов подчеркивает, что к литературному произведению нельзя обращаться как к источнику неопровержимых истинных фактов. Во второй части нашего анализа мы показали, почему роман Попова можно считать реализацией карнавализованного соц-арта. На первый взгляд кажется, что в начале романа рассказчик подвержен сильному влиянию советского официального языка, однако как мы показали, его повествование и в тематическом, и в стилистическом смысле отличается характерной для карнавальской культуры свободой. Эта свобода достигает своего пика в конце романа, при описании похорон Брежнева: благодаря технике монтажа рядом оказываются совершенно разнородные элементы повествования. Этот прием деконструирует повествование соцреализма, заменяя его постмодернистским письмом, которое автор-рассказчик называет паралитературой.

В четвертой главе диссертации мы обратились к творчеству Василия Аксенова и показали, как в нем отражается русско-советская социокультурная картина второй половины XX века. Писательская карьера Аксенова началась в годы оттепели, и именно в то время была заложена основа культурных изменений перестройки. Рассмотрение литературных и общественных дискуссий в период оттепели позволило нам дополнить и завершить анализ самых важных литературных событий, произошедших в последние десятилетия до распада Советского Союза. Обратившись к первому периоду творчества Аксенова, мы показали, что шестидесятники, в том числе и Аксенов, все-таки не могли отойти слишком далеко от социалистического реализма, несмотря на то что первые

произведения Аксенова во время их публикации казались «свежими» на фоне официальной литературы поздней сталинской эпохи. После этого мы проанализировали роман «Остров Крым», обозначивший новый период в творчестве писателя, в котором он отказывается от принципа правдоподобия – одного из главных требований официальной литературы. Мы предложили гипотезу, согласно которой название романа определяет границы его интерпретации. В частности, название делает очевидным, что роман нельзя рассматривать с точки зрения реализма – он принадлежит к корпусу крымских текстов, а также к жанру утопии. Выделяя мифы символического пространства полуострова, по аналогии с петербургским текстом мы дали определение самого понятия крымского текста, особая эстетика которого базируется на двух противоречащих друг другу элементах: полуостров одновременно является идиллическим краем и кровавым адом. Мы показали, что эта двойная природа крымского текста и определяет жанр фантастического романа, который начинается как утопия, но превращается в антиутопию.

Таким образом, в первой главе нашей диссертации нам удалось рассмотреть историю парадигматической смены и теорию русского постмодернизма, а в последующих практических главах – некоторые характерные черты этой новой для русской литературы парадигмы. Несомненно, в будущем стоит расширить поле исследования, в первую очередь более глубоким анализом альманаха «Метрополь», а во-вторых, привлечением к анализу новых произведений. В частности, необходим анализ других романов Попова и Аксенова, которые мы лишь затронули в настоящей работе, таких как «Прекрасность жизни», «Ожог» и «Московская сага». Кроме того, следует уделить внимание и другим создателям альманаха – Виктору Ерофееву, важнейшей фигуре русского постмодернизма, и Фазилю Искандера, чей своеобразный «магический реализм», на наш взгляд, следует изучать в контексте парадигматической смены, несмотря на то что сам автор не считал себя постмодернистом. Хотя постмодернизм и утратил ведущую роль в русской литературе, он все еще служит ориентиром, на основе которого новые литературные направления определяют и характеризуют себя, и его изучение поможет литературоведам лучше понять как исторические, так и современные литературные процессы.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. АКСЕНОВ В. П. Московская сага. Москва: Издательство «Эксмо», 2013.
2. АКСЕНОВ В. П. Остров Крым. Москва: Издательство «Эксмо», 2014.
3. АКСЕНОВ В. П. Ожог. Москва: Издательство «Э», 2017.
4. Литературный альманах МетрОполь. Москва: Издательство «Текст», 1991. С. 497–519. [Электронный ресурс] – URL: <https://bit.ly/3f4xYuо> (дата обращения: 07.06.2020.).
5. МАЯКОВСКИЙ В. В. Земля наша обильна («Я езжу по южному берегу Крыма...») // ДУВАКИН В. (под ред.). Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В тринадцати томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1961. Т. 9. Стихотворения 1928 года, и очерк «Рожденные столицы». 1958. С. 230–232.
6. Повесть временных лет [Электронный ресурс] – URL: http://www.lib.ru/HISTORY/RUSSIA/povest.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 07.06.2020.).
7. ПОПОВ Е. А. Душа патриота // Ресторан «Березка». Москва: Издательство «Астрел», 2009. С. 315–460.
8. ПОПОВ Е. А. Накануне накануне // Ресторан «Березка». Москва: Издательство «Астрел», 2009. С. 9–124.
9. СОЛОГУБ Ф. К. Маленький человек. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0170.shtml (дата обращения: 07.06.2020.).
10. ТУРГЕНЕВ И. С. Накануне. Москва: Издательство «Художественная литература», 1979. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0030.shtml (дата обращения: 07.06.2020.).
11. ЧЕХОВ А. П. Дама с собачкой // ЧЕХОВ: А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Т. 10. Москва: Издательство «Наука», 1977. С. 128–143.

ЛИТЕРАТУРА

1. АКИНДИНОВА Т. А., ГОЛИК Н. В., ТИШУНИНА Н. В. Феномен Петербурга как тематизация исторического самоопределения России // Петербург как социокультурная целостность. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004.
2. АКСЕНОВ В. П. Чудо или чудачество. О судьбе романа // Октябрь. 2002. № 8. С. 171–179.

3. АНТОНИЧЕВА М. Ю. Новый реализм: парабола смысла (дискуссионная подборка) // Журнальный клуб Интелрос «Континент», 2011. № 150. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kontinent/k150-2011/18044-povuyu-realizm-parabola-smysla-diskussionnaya-podborka.html> (дата обращения: 19.12.2020.).
4. АПРЕСЯН А. П. Эстетика московского концептуалиста. Диссертация кандидата филологических наук. Москва: МГУ, 2001.
5. БАРТ Р. Смерть автора // (Сост. КОСИКОВА Г. К.). Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Издательство «Прогресс», 1989. С. 384–391.
6. БАТАЛОВ Э. Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. Москва: Издательство «Политиздат», 1989.
7. БАХТИН М. М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. Москва: Издательство «ЯСК», 2002.
8. БАХТИН М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Издательство «Эксмо», 2015.
9. БАХТИН М. М. Эстетика словесного творчества, Москва: Издательство «Искусство», 1986.
10. БЕЛЫХ А. Е. Евгений Попов Накануне накануне. Диалог. Два эссе. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.stihi.ru/2010/12/20/4391> (дата обращения: 07.06.2020.).
11. БЕНЕВОЛЕНСКАЯ Н. П. Русский литературный постмодернизм: Истоки и предпосылки. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2010.
12. БЕРГ М. Литературократия. Москва: Издательство «НЛО», 2000.
13. БОГДАНОВА О. А. Современный литературный процесс. (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века). Санкт-Петербург: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2001.
14. БОДРИЙЯР Ж. Система вещей (пер. с франц. Зенкина С.). Москва: Издательство «Рудомино», 2001.
15. БОЙКО М. Е. О дивный новый реализм // Литературная газета. 2010. № 12. [Электронный ресурс] – URL: <http://mikhailboyko.narod.ru/article/odivnuj.html> (дата обращения: 07.06.2020.)
16. БОНДАРЕНКО В. Г. Новый реализм // Завтра, 2003. № 34 (509). [Электронный ресурс] – URL: <http://zavtra.ru/blogs/2003-08-2071> (дата обращения: 07.06.2020.).
17. БОНДАРЕНКО В. Г. Очерки литературных нравов // Москва, 1987. № 12. С. 179–199.
18. БРАШИНСКИЙ М. И., ДОБРОТВОРСКИЙ С. Н. Что такое remake? // Сеанс, 1995. № 10. [Электронный ресурс] – URL: <http://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/> (дата обращения: 07.06.2020.).

19. БУКС Н., ВИРОЛАЙНЕН М. Н. (под общ. ред.). Крымский текст в русской литературе. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г. Санкт-Петербург, 2008. [Электронный ресурс] – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8917> (дата обращения: 07.06.2020.).
20. ВАЙЛЬ П., ГЕНИС А. Родная речь. Уроки изящной словесности. Москва: Издательство «КоЛибри», 2011.
21. ВАЙЛЬ П. Л. Гений места. Москва: Издательство «КоЛибри», 2006.
22. ВЕЛЬШ В. «Постмодерн»: Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь, 1992. № 1. [Электронный ресурс] – URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/06/21/1212533843/x25B5nie_odnogo_spornogo_po_nyatiya.pdf (дата обращения: 05.11.2020.).
23. ВИНОГРАДОВ В. В. Проблемы русской стилистики. Москва: Издательство «Высшая школа», 1981.
24. ВИНОГРАДОВ В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. Москва: Издательство «Наука», 1976.
25. ВИНОКУР Т. Г. С Новым годом, шестьдесят вторым... // Вопросы литературы, 1991. № 11–12. С. 48–69.
26. ГАНИЕВА А. А. И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый мир, 2007. № 3. С. 176–185.
27. ГЕЛЛЕР Л. Вселенная за пределом догмы. Размышление о советской фантастике. Лондон: Издательство Overseas Publications Interchange Ltd., 1985.
28. ГЕРАСИМОВ И. Василий Аксенов, «Остров Крым» и «русский мир»: гибридность как упущенный шанс русского западничества // Издательство Ab Imperio, 2017. № 3. С. 195–228.
29. ГЕРЦЕН А. И. Москва и Петербург // Сочинения: в 9 т. Москва: 1955–1958. [Электронный ресурс] – URL: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/moskva-i-peterburg.htm> (дата обращения: 07.06.2020.).
30. ГЛОЦЕР В. И. Вступительное слово к Даниил Хармс «Боже, какая ужасная жизнь, и какое ужасное у меня состояние...» // Новый мир, 1992. № 1. С. 192–193.
31. ГОЛЯХОВСКИЙ В. Ю. Еврейская сага. Книга 3. Крушение надежд. Москва: Издательство «Захаров», 2011.
32. ГОРЕТИТЬ Й. Новый реализм как особое продолжение реалистической традиции русской литературы // Slavica, 2014. (XLIII). С. 143–154.
33. ГОРЕТИТЬ Й. Антиутопии XX-ого века (Замятин: Мы. – Оруэлл: 1984.) // Slavica, 1991. (XXV). С. 167–175.
34. ГОРНИЦКАЯ Л. И., ЛАРИОНОВА М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону, 2013.
35. ГРОЙС Б. Е. Gesamtkunstwerk Сталин. Москва: Издательство «Ад Маргинем Пресс», 2013.

36. ГРОЙС Б. Е. Московский концептуализм: 25 лет спустя // (Сост. ДЕГОТЬ Е. Ю., ЗАХАРОВ В. А.). Московский концептуализм. Издательство WAM, № 15–16. С. 23–24.
37. ГРОЙС Б. Е. Московский романтический концептуализм // (Сост. ДЕГОТЬ Е. Ю., ЗАХАРОВ В. А.). Московский концептуализм. Москва: Издательство WAM, № 15-16. 343–351.
38. ГРОНСКИЙ И. М. Из прошлого... Воспоминания. (Сост. ГРОНСКАЯ С. И.). Москва: Издательство «Известия», 1991.
39. ГУСЕВ Ю. П. Художественные конфликты и реальность // Вопросы литературы, 1986. № 2. С. 47–77.
40. ГЮНТЕР Х., ДОБРЕНКО Е. А. (под общ. ред.). Соцреалистический канон: Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство «Академический проект», 2000.
41. ДЕГОТЬ Е. Ю., ЗАХАРОВ В. А. (сост.). Московский концептуализм. Издательство WAM, № 15–16. С. 343–351.
42. ДЖЕЙМИСОН Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. Москва: Издательство «Института Гайдара», 2019.
43. ДОБРЕНКО Е. А. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. Санкт-Петербург: Издательство «Академический проект», 1999.
44. ДОБРЕНКО Е. А. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Издательство Verlag Otto Sagner, 1993. С. 42.
45. ДОБРОЛЮБОВ Н. А. Когда же придет настоящий день? Москва: Издательство «Наука», 1970. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0190.shtml (дата обращения: 07.06.2020.).
46. ДОБРЫНСКАЯ Н. Г. Остров Крым – Миф, утопия, антиутопия. Остров Крым // Культура народов Причерноморья. 1999. № 10. С. 120–123.
47. ДУГИН А. Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. Москва: Издательство «Евразийское движение», 2009.
48. ЕВДОКИМОВА С. Б. Процесс художественного творчества и авторский текст // МАРКОВИЧ В. М., ШМИД В. (под общ. ред.). Автор и текст. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 9–24.
49. ЕРОФЕЕВ В. В. Время «Метрополя» [Электронный ресурс] – URL: http://antology.igrunov.ru/after_75/periodicals/metropol/1087390559.html (дата обращения: 07.06.2020.).
50. ЕРОФЕЕВ В. В. Поминки по советской литературе. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.fedy-diary.ru/erofeev-pominki-po-sovetskoj-literature> (дата обращения: 07.06.2020.).
51. ЕСИКОВА Е. М. Возвращение русской литературы (публикации журнала «Огонек» в годы перестройки) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология», 2011. № 5. С. 134–137.

52. ЕСИПОВ В. В. Четыре жизни Василия Аксенова. Москва: Издательство «Рипол классик», 2016.
53. ЕФИМОВА М. Р. Василий Аксенов в американской литературной критике // Вопросы литературы, 1995. С. 336–348.
54. ЖЕНЕТТ Ж. Фигуры. В двух томах. Т. 1. Москва: «Издательство имени Сабашниковых», 1998.
55. ЗАГИДУЛЛИНА М. В. Ремейки, или Экспансия классики. НЛО № 69. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата обращения: 07.06.2020.).
56. ЗОЛОТОНОСОВ М. Н. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры // Московские новости, 2002. № 23. 16–17.
57. ИВАНОВА Н. Б. О «ручном мужике», «семкиной работе» и беглой лишенке Ваське // Новый мир, 1988. № 8. С. 258–265.
58. ИВАНОВА Н. Б. Чем пахнет тормозная жидкость // Огонек, 1988. № 11. С. 25–28.
59. ИЛЬИН И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Издательство «Интрада», 1998.
60. ИОНИН Л. Г. Социология культуры. Москва: Издательство «Издательский дом ГУ ВШЭ», 2004.
61. ИСКАНДЕР Ф. А. Вступительное слово к публикации «Факультет ненужных вещей» // Новый мир, 1988. № 8. С. 5–6.
62. КАЛАФАТИЧ Ж. «Пушкин и Гоголь – вот истинно двуглавый орел». Постмодернистская интерпретация гоголевской традиции в прозе Е. Попова // HÉTÉNYI Zs., DUKKON Á., KALAFATICS Zs. (под общ. ред.). Гоголь и 20 век. Gogol és a 20. század. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом». Будапешт: ELTE ВТК, 2010. С. 122–131.
63. КАРАБЧИЕВСКИЙ Ю. А. Точка боли. О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Грани, 1977. № 106. С. 141–203.
64. КАРАКАН Т. А. О жанровой природе утопии и антиутопии // ЗАХАРОВ В. Н. (под ред.). Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: «Издательство ПГУ», 1992. С. 157–162.
65. КАРЛИНА Н. Н. Роман «Скажи изюм» и история альманаха «Метрополь» // ПАХСАРЬЯН Н. Т. (под ред.). Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы Седьмых Андреев. чтений. Москва: Издательство «Экон-Информ», 2009. С. 261–267.
66. КАСПЭ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. Москва: Издательство «НЛО», 2018.
67. КАТАЕВ В. Б. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма // ТИМИНА С. И. (под ред.). Современная русская литература. Москва: Издательство Academia, 2010. С. 86–104.

68. КОВАЛЕНКО Ю. Парижские встречи. Беседы с Василием Аксеновым. Москва: Издательство «НЛО», 2011.
69. КОМАР В. А. Авангард, соц-арт и «бульдозерная выставка» // Художественный журнал, 2012. № 86–87.
70. КОРМАН Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // МАРКОВА Д. Ф. (под ред.). Страницы истории русской литературы. Москва: Издательство «Наука», 1971. С. 199–207.
71. КОШУТ Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. [Электронный ресурс] – URL: <https://flying-fruitfox.livejournal.com/13331.html> (дата обращения: 20.12.2020.).
72. КУНЦЕВСКАЯ Г. Н. Благословенная Таврида. Крым глазами великих русских писателей. Москва: Серия «Крым в русской литературе»: Т. 1., 2011.
73. КУНЦЕВСКАЯ Г. Н. Неповторимый Крым. Крым глазами великих русских писателей. Москва: Серия «Крым в русской литературе»: Т. 1., 2011.
74. КУРИЦЫН В. Н. Высокая (на самом деле не очень) болезнь // (Сост. КРУСАНОВ П., ЕТОЕВ А.). Как мы пишем. Москва: Издательство «Азбука», 2018. С. 222–242.
75. КУРИЦЫН В. Н. Русский литературный постмодернизм. Москва: Издательство «ОГИ», 2000.
76. КУРИЦЫН В. Н. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир, 1992. № 2. С. 225–231.
77. КЯКШТО Н. Н. Поэтика русского литературного постмодернизма // Современная русская литература. Москва: Издательство «Академия», 2010. С. 64–85.
78. ЛАТЫНИНА А. Н. Колокольный звон – не молитва. К вопросу о литературных полемиках // Новый мир, 1988. № 8. С. 232–244.
79. ЛЕБИНА Н. Б. От «Коллег» до «Апельсинов». Проблемы моды и стиля в ранней прозе Василия Аксенова: взгляд историка. [Электронный ресурс] – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/49_tm_3_2018/article/20108/ (дата обращения: 07.06.2020.).
80. ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Современная русская литература. 1950-е – 1990-е годы. В двух томах (1968–1990). Москва: Издательство «Академия», 2003.
81. ЛИОТАР Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: «Институт экспериментальной социологии», 1998.
82. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя, 2002. № 5.
83. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. Москва: Издательство «НЛО», 2008.
84. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Растратные стратегии, или метаморфозы «чернухи» // Новый мир, 1999. № 11. С. 193–210. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html (дата обращения: 07.06.2020.).

85. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997.
86. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Совок блюз. Шестидесятники сегодня // Знамя, 1991. № 9. С. 226–236.
87. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Закон крутизны // Вопросы литературы, 1991. № 12. С. 3–36.
88. ЛИХАЧЕВ Д. С. (под ред.). История русской литературы X–XVII вв. Москва: Издательство «Просвещение», 1979.
89. ЛЮСЫЙ А. П. Крымский текст в русской литературе Санкт-Петербург: Издательство «Алетейя», 2003.
90. ЛЮСЫЙ А. П. Наследие Крыма: теософия, текстуальность, идентичность. [Электронный ресурс] URL: <http://www.krimoved-library.ru/books/nasledie-krima-teosofia-tekstualnost-identichnost14.html> (дата обращения: 07.06.2020.).
91. МАНЬКОВСКАЯ Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Издательство «Алетейя», 2000.
92. МАНЬКОВСКАЯ Н. Б. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма. Москва: Издательство «ИФРАН», 1995.
93. МАРЧЕНКО А. М. И духовно навеки почил? // Новый мир, 1995. № 8. С. 215–217.
94. МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. С. Зимние радуги // Не мир, но меч. Харьков: Фолио; Москва: Издательство «АСТ», 2000. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1906_radugi.shtml (дата обращения: 07.06.2020.).
95. МИХАЙЛЮК А. В. Карнавал и революция. Докса: 36. науч. праць. Вип. 7. С. 211–220.
96. МОРСОН Г. Границы жанра. Антиутопия как пародийный жанр // ЧАЛИКОВА В. А. (под ред.). Утопия и утопическое мышление. Москва: Издательство «Прогресс», 1991. С. 233–251.
97. Наша анкета. О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1989. № 1. С. 74–93. ЕГИАЗАРЯН А., ИСМАЙЛОВ Х., ЗОЛОТУССКИЙ И., РОСТОВЦЕВА И., АНАСТАСЬЕВ Н., ДОБРЕНКО Е., СУЛТАНОВ К.
98. Наша анкета. О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1989. № 3. С. 70–93. ЕГИАЗАРЯН А., ИСМАЙЛОВ Х., ЗОЛОТУССКИЙ И., РОСТОВЦЕВА И., АНАСТАСЬЕВ Н., ДОБРЕНКО Е., СУЛТАНОВ К.
99. Наша анкета: О чем молчим? И почему? // Вопросы литературы, 1988. № 11. С. 76–104. ГАМЗАТОВ Г., КУРБАТОВ В., БАЙГУШЕВ А., АРХИПОВ Ю., АРХАНГЕЛЬСКИЙ А., ТЕРАКОПЯН Л., БОЧАРОВ А., НОВИКОВ В., АННИНСКИЙ Л.
100. НЕМЗЕР А. С. Странная вещь, непонятная вещь: Рецензия на «Остров Крым» и «Ожог» // Новый мир, 1991. № 11. С. 243–250.

101. НЕФАГИНА Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учеб. пособие для студентов филол. факультетов вузов. Минск: Издательство «Экономпресс», 1997.
102. НЕФАГИНА Г. Л. Русская проза конца XX века. Москва: Издательство «Флинта» – «Наука». 2003.
103. НИКОЛАЕВИЧ П. Е., КРЮКОВА Ю. Е. Концепция «идеального» города-государства в трудах Платона (427–343 гг. до н. э.) // Вестник ТГАСУ, 2015. № 3. С. 9–23.
104. ОДИНЦОВ В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. Москва: Издательство «Наука», 1973.
105. ОЛИЗЬКО Н. С. Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа. Челябинск: Издательство «Энциклопедия», 2007.
106. ОСЬМУХИНА О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск: Издательство Мордовского университета, 2008.
107. ОХОЛИОГорова О. В. Соц-арт. Москва: Издательство «Галарт», 1994.
108. ПЕТРОВ Д. Д. МетрОполь // Аксенов. Москва: Издательство «Молодая гвардия», 2012.
109. ПОМЕРАНЦЕВ В. М. Об искренности в литературе // Новый мир, 1953. № 12. С. 218–245.
110. ПОПОВ И. В. Художественный мир произведений Василия Аксенова. Диссертация кандидата филологических наук. Сыктывкар: Сыктывкарский государственный университет, 2006.
111. ПРОХОРОВА Т. Г. Постмодернизм в русской прозе. Казань: Филологический факультет Казанского государственного университета, 2005.
112. ПУСТОВАЯ В. Е. О двух актуальных взглядах на реализм // Октябрь, 2005. № 5. С. 153–164.
113. РЕВЯКИН А. И. Проблема типичности в художественной литературе. Москва: «Агентство печати Новости», 1954.
114. РЕГЕЦИ И. Пространственность и русское мышление // Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы. Москва: Издательство «ФЛИНТА», 2018.
115. РОГИНСКАЯ О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе. Диссертация кандидата филологических наук. Москва: РГГУ, 2002.
116. САВАТЕЕВ В. Я. «Измученные соцреализмом». О «молодежной прозе» периода «оттепели» 60 лет спустя. Молоко. 2016. № 1. [Электронный ресурс] – URL: <http://moloko.ruspole.info/node/6994> (дата обращения: 07.06.2020.).

117. САМАРИН А. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии. [Электронный ресурс] – URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf> (дата обращения: 07.06.2020.).
118. САФРОНОВА Е. В. Евгений Попов. Песня первой любви. Каленым железом; Евгений Попов. Ресторан «Березка» // Знамя, 2009. № 12. [Электронный ресурс] – URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2009/12/evgenij-popov-pesnya-pervoj-lyubvi-kalenym-zhelezom-evgenij-popov-restoran-berezka.html> (дата обращения: 14.01.2015.).
119. СВЯТЛОВСКИЙ В. В. Русский утопический роман. Фантастическая литература: исследования и материалы. Том 2. Москва: Издательство «Salamandra P. V.», 2015.
120. СИДОРОВ Е. Ю. Из блокнота рецензента // Необходимость поэзии: Критика. Публицистика. Память. Москва: Издательство «Гелеос», 2005. С. 27–300.
121. СКАТОВ Н. Н. (под ред.). Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в трех томах. Т. 1., А–Ж. Москва: Издательство «ОЛМА-ПРЕСС Инвест», 2005.
122. СКОРОПАНОВА И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Издательство «Невский простор», 2002.
123. СМИРНОВ А. Ю. Антиутопия в парадигме современного литературоведения // Веснік БДУ, Сер. 4. 2005. № 3. С. 32–36.
124. СМЕРНОВА С. Р. Ремейк (парафраза) в «новой русской» драме. [Электронный ресурс] – URL: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html (дата обращения: 07.06.2020.).
125. Социализм и литература (Международный круглый стол) // Вопросы литературы, 1989. № 4. С. 3–79. ФЕЛДЕК Л., АМЛИНСКИЙ В., КОВАЧ Д., ДУЛАМ С., ДОМАГАЛИК Я., НОНЕВ Б., КАПАНЬЯ Д., ДОНКОВ К., ЯСИНЬСКИЙ Т., КАНГ С., ОЧИРОВА Т., БЕРНШТЕЙН И., РЕНИШ З., УРНОВ Д., ОЗЕРОВ В., КАЦЕВА Е., БОЧАРОВ А., ЛАЗАРЕВ Л., НОВИКОВ В., СУЛТАНОВ К.
126. СПИВАК П. Е. Когда началось литературное сегодня? К спорам о шестидесятничестве и о «Новом мире» времени Твардовского // Вопросы литературы, 1991. № 4. С. 3–35.
127. СТАНИСЛАВ С. Б. Шестидесятники. Книги о молодом современнике // Юность, 1960. № 12. С. 58–62.
128. ТЕРЦ А. Что такое социалистический реализм. Париж: Издательство Syntaxis, 1988.
129. ТОДОРОВ Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1997. <http://culturca.narod.ru/todorov.htm> (дата обращения: 07.06.2020.).

130. ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. Литература и биография // Книга и революция, 1923. № 4. С. 6–9.
131. ТОПОРОВ В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Издательская группа «Прогресс–Культура», 1995. С. 259–367.
132. ТЫНЯНОВ Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино Москва: Издательство «Наука», 1977. С. 270–281.
133. ФАЙЗРАХМАНОВА А. А. Типология жанра литературной утопии // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2010. № 13 (194), вып. 43. С. 136–145.
134. ФИДЛЕР Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. Москва: Издательство Ad Marginem, 1993. С. 462–518.
135. ФУКО М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью (пер. с франц. Офертас С. Ч., общ. ред. Визгин В. П, Скуратова Б. М.). Москва: Издательство «Праксис», 2006.
136. ХАНЗЕН-ЛЕВЕ О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва: Издательство «ЯСК». 2001.
137. ХМЕЛЬНИЦКИЙ Д. С. Что такое «социалистический реализм» в архитектуре? // MALINOWSKI J., GAVRASH I. (под общ. ред.). Искусство Восточной Европы. Sztuka Europy Wschodniej. Т. 2. Польша – Россия: искусство и история. Польское искусство, русское искусство и польско-русские художественные контакты до начала XX века. Warszawa–Toruń. 2013. С. 255–265.
138. ЦИВЬЯН Т. В. Остров, островное сознание, островной сюжет // Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. Кн. 2: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. Москва: Издательство «Наука», 2008. С. 151–160.
139. ЦИВЬЯН Т. В. Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. Кн. 2: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. Москва: Издательство «Наука», 2008.
140. ЦЫБУЛЬСКИЙ М. А. Как это было. Записки об альманахе «Метрополь». [Электронный ресурс] – URL: <https://vakin.livejournal.com/2198853.html> (дата обращения: 07.06.2020.).
141. ЧЕРКАСОВ В. А. Проблема биографической значимости художественных произведений в советской науке 1920–1930-х годов // Знание. Понимание. Умение, 2008. № 4. С. 66–72.
142. ЧЕРНОИВАНЕНКО Е. М. Литература соцреализма: от художественности к риторичности (судьбы слова и стиля) // Вісник Одеського державного університету (гуманітарні науки). 1997. № 1. С. 25–33.
143. ЧЕРНЯК М. А. «Роман самовыражения», или новейшая история по Аксенову // Universum: Вестник Герценовского университета 2007. № 7 (45). С. 69–73.

144. ЧЕРНЯК М. А. Современная русская литература, Москва: Издательство «ФОРУМ», 2008.
145. ЧЕРНЯК М. А. Современная русская литература. Учебник для академического бакалавриата. Санкт-Петербург: Издательство «Юрайт», 2019.
146. ЧУДАКОВ А. П. Ранние работы В. В. Виноградова о поэтике русской литературы // ВИНОГРАДОВ В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. Москва: Издательство «Наука», 1976. С. 465–481.
147. ЧУПРИНИН С. И. (сост.). Оттепель: События. Март 1953 – август 1968 года. Москва: Издательство «НЛО», 2020.
148. ЧУПРИНИН С. И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. Москва: Время, 2007.
149. ЧУПРИНИН С. И. Другая проза // Литературная газета. 1989. 8 февраля. С. 4–5.
150. ЧУПРИНИН С. И. (сост.). Оттепель. 1953–1956: Страницы русской советской литературы. Москва: Издательство «Московский рабочий», 1989.
151. ЧУПРИНИН С. И. «Прочитанному верить!» // Волга, 1989. № 2. С. 77–81.
152. ЧУПРИНИН С. И. Непрошедшее время. К характеристике «оттепельного» этапа в истории современного литературного процесса // Вопросы и литературы, 1989. № 12. С. 3–22.
153. ШАРГУНОВ С. А. Отрицание траура // Новый мир, 2001, № 12 [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/12/otriczanie-traura.html (дата обращения: 07.06.2020.).
154. ЭКО У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск. 1992. [Электронный ресурс] – URL http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php (дата обращения: 07.06.2020.).
155. ЭНГЕЛЬ К. Россия между раем и адом: роман Евгения Попова Накануне накануне // Russian Literature, 2001. XLIX, С. 129–142.
156. ЭНГЕЛЬ К. Прощание с мифом // Знамя, 1992. № 1. С. 205–208.
157. ЭПШТЕЙН М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. Москва: Издательство «ЛИА Р. Элинина», 2000.
158. ЭПШТЕЙН М. Н. Постмодерн в русской литературе. Москва: Издательство «Высшая школа», 2005.
159. ЭПШТЕЙН М. Н. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя, 1996. № 3. С. 196–209.
160. ЭПШТЕЙН М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя, 1991. № 1. С. 217–230.
161. ЭПШТЕЙН М. Н. Философия возможного. Часть 3. Культура. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.emory.edu/INTELNET/fv32.html> (дата обращения: 07.06.2020.)

162. BAGI I. Búcsú Kityezstől. Vázlat az orosz utópiáról. Tiszatáj, 1998. № 9. C. 4–11.
163. DOUGLAS M. and WALKOWITZ R. L. The New Modernist Studies [Электронный ресурс] – URL: <http://www.jstor.com/stable/25501895> (дата обращения: 28.10.2020.).
164. ESHELMAN R. Early Soviet postmodernism. Frankfurt am Main: Lang, 1997.
165. FOKKEMA D. W. Literary historicism, Modernism, and Postmodernism (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
166. FRANK E. M., FRITZIE P. M. Utopian thought in the Western World. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.
167. GORETITY J. Töredékesség és teljességigény. Budapest: Új Palatinus, 2005.
168. GORETITY J. A kis ember „kisember” // Tiszatáj, 1998. № 9. C. 18–20.
169. GORETITY J. A kortárs orosz irodalom – irányzatok és szerzők [Электронный ресурс] – URL: <https://litera.hu/magazin/kritika/goretity-jozsef-a-kortars-orosz-irodalom.html> (дата обращения: 07.06.2020.).
170. HASSAN I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Ohio: State University Press, 1987.
171. HETENYI Zs. Miről is szólnak azok a könyvek? Értelmezési kulcsok az irodalomelemzéshez a 20. századi orosz próza szövegmintáin 1–2. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó. 2020.
172. HUTCHEON L. The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic. Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly, 1983.
173. KALAFATICS Zs. A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdjünk a posztmodern tapasztalatával. Tendenciák a kortárs orosz prózában // Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2018. № 3. C. 315–326.
174. KALAFATICS Zs. Posztmodernen innen és túl. Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2018.
175. LUGARIĆ D. V. (Мета)утопия и миф: Остров Крым Василия Аксенова // МАЙЕР-ФРААЦ А., САЗОНЧИК О. (под ред.). Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий. Utopie in der Krise? Zeitenwenden und ihre Verarbeitung in slavischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harassowitz, 2016. C. 91–104.
176. MACHALE B. Constructing (post)modernism: the case of Ulysses // Constructing Postmodernism. London: Routledge, 1992.
177. MAIOROVA O. From the shadow of empire: Defining the Russian nation through cultural mythology 1855–1870. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2010.
178. MALMGREN C. D. Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
179. MATICH O. Vasilii Aksenov and the Literature of Convergence: Ostrov Krym as Self-Criticism // Slavic Review, 1986. № 4. 642–651.

180. MAUS D. C. Hyperreality in the Black Sea: Fictions of Crimea by Leo Tolstoy and Vasily Aksyonov [Электронный ресурс] – URL: https://www.academia.edu/38939195/Hyperreality_in_the_Black_Sea_Fictions_of_Crimea_by_Leo_Tolstoy_and_Vasily_Aksyonov (дата обращения: 10.02.2020.).
181. MCHALE B. Postmodernist Fiction. London: Taylor & Francis (Routledge), 1987.
182. MICHAEL I. “The Novel that predicts Russia’s Invasion of Crimea”, blog, 3 March 2014. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-novel-that-predicts-russias-invasion-of-crimea> (дата обращения: 07.06.2020.).
183. MORSON G. S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia as a Literary Genre. Evanston: Northwestern University Press, 1981. С. 69–106.
184. SHEPPARD R. Modernism – Dada – Postmodernism. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
185. SZŐKE K. Álommúzeum. Budapest: Gondolat Kiadó. 2003.
186. TROJÁN A. Категория точки зрения в теории наррации и ее функция в структуре словесно-художественного произведения (на материале анализа романа Владимира Набокова «Камера обскура» и рассказа Андрея Платонова «В прекрасном и яростном мире»). Диссертация кандидата филологических наук. Будапешт: ELTE, 2011.
187. TURI M. Rejtekek a pusztaságban. Írások a huszadik századi és kortárs orosz prózáról. Budapest: JAK+PRAE.HU. 2016.