

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.359>

<https://orcid.org/0000-0002-8624-1256>

ВИЛЬНЮССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ЛИТОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА

Томас Ченис

Элементы необарокко в современной русской литературе

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Гуманитарные науки,
Филология (Н 004)

ВИЛЬНЮС 2022

Диссертация подготовлена в 2017–2021 годах в Вильнюсском университете.

Научные руководители:

доц. д-р Инга Видугирите-Пакерене (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология, Н 004). С 2017-10-01 по 2019-05-24;

проф. д-р Галина Михайлова (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология, Н 004). С 2019-05-25 по 2021-09-30.

Диссертационный совет:

Председатель – **доц. д-р Павел Лавринец** (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология, Н 004)

Члены:

д-р Магдалена Охняк (Ягеллонский университет, Польша, гуманитарные науки, филология, Н 004);

доц. д-р Радостин Димитров Русев (Болгарская академия наук, Болгария, гуманитарные науки, филология, Н 004);

проф. д-р Ульрих Шмид (Университет Санкт-Галлена, Швейцария, гуманитарные науки, филология, Н 004);

проф. д-р Александр Вавжинчак (Ягеллонский университет, Польша, гуманитарные науки, филология, Н 004).

Диссертация защищается на открытом заседании

диссертационного совета: 9 сентября 2022 года в 15 час. в

аудитории В. Креве Института языков и культур стран Балтии

Филологического факультета Вильнюсского университета.

Адрес: Университето 5, Вильнюс LT-0111, Литва, тел. +370 5 268 7224;

эл. почта flf@flf.vu.lt

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеках Вильнюсского университета, Института литовской литературы и фольклора и на сайте ВУ по адресу: <https://www.vu.lt/naujienos/ivykiu-kalendorius>

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.359>

<https://orcid.org/0000-0002-8624-1256>

VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

Tomas Čenys

(Neo)barokiniai šiuolaikinės rusų literatūros aspektai

DAKTARO DISERTACIJA

Humanitariniai mokslai,
Filologija (H 004)

VILNIUS 2022

Disertacija rengta 2017–2021 metais Vilniaus universitete.

Moksliniai vadovai:

doc. dr. Inga Vidugirytė-Pakerienė (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija, H 004). Nuo 2017-10-01 iki 2019-05-24;

prof. dr. Galina Michailova (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija, H 004). Nuo 2019-05-25 iki 2021-09-30.

Gynimo taryba:

Pirmininkas – doc. dr. Pavel Lavrinec (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija, H 004).

Nariai:

dr. Magdalena Ochniak (Jogailos universitetas, Lenkija, humanitariniai mokslai, filologija, H 004);

doc. dr. Radostin Dimitrov Rusev (Bulgarijos mokslų akademija, Bulgarija, humanitariniai mokslai, filologija, H 004);

prof. dr. Ulrich Schmid (Šventojo Galeno universitetas, Šveicarija, humanitariniai mokslai, filologija, H 004);

prof. dr. Aleksander Wawrzyńczak (Jogailos universitetas, Lenkija, humanitariniai mokslai, filologija, H 004).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2022 m. rugsėjo 9 d. 15.00 val. Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto Vinco Krėvės auditorijoje. Adresas: Universiteto g. 5, LT-01131 Vilnius, Lietuva, tel. +370 5 268 7224, el. paštas: flf@flf.vu.lt

Disertaciją galima peržiūrėti Vilniaus universiteto, Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekose ir VU interneto svetainėje adresu: <https://www.vu.lt/naujienos/ivykiu-kalendorius>

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИССЕРТАЦИИ	11
1.1. Барочная и постмодернистская художественные системы	11
1.2. Необарокко: концепция и ее содержание	18
1.2.1. Формальные признаки необарокко в исследовании Омара Калабрезе.....	22
1.2.2. Концептуализм и необарокко в русском постмодернизме: концепция Марка Липовецкого	26
ГЛАВА II. ПРОЗА В. ПЕЛЕВИНА, В. ШАРОВА и Ю. БУЙДЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ	29
ГЛАВА III. ПРИЗНАКИ НЕОБАРОЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА, В. ШАРОВА и Ю. БУЙДЫ.....	39
3.1. Нестабильность и метаморфоза	39
3.1.1. Монстры – руины – ностальгия	39
3.1.2. Монстры как признаки нестабильности в произведениях В. Пелевина	50
3.1.3. Монстры как признаки нестабильности в произведениях Ю. Буйды.....	55
3.2. Необарочное цитирование как проявление барочной интертекстуальности.....	60
3.2.1. Необарочное цитирование в прозе В. Шарова	60
3.2.2. Необарочное цитирование в романе Ю. Буйды «Пятое царство».....	67
3.2.3. Необарочное цитирование в прозе В. Пелевина.....	73
3.3. Ритм разрывов и итераций.....	78
3.3.1. Ритм повторов и разрывов в романах В. Шарова и В. Пелевина.....	79
3.3.2. Ритм повторов и разрывов в сборнике рассказов «Все проплывающие» Ю. Буйды.....	92

3.4. Лабиринты	96
3.4.1. Лабиринт в романе В. Пелевина «Шлем ужаса»	99
3.4.2. Лабиринт в рассказе Ю. Буйды «Нсцдтчндси»	104
3.4.3. Лабиринт как проявление целостности структурированного текста	106
3.5. Избыток и граница	112
3.5.1. Эстетика избытка в прозе Ю. Буйды	112
3.5.2. Эстетика избытка в прозе В. Пелевина: роман «S.N.U.F.F.»	116
3.5.3. Эстетика избытка в прозе В. Шарова: избыток (революционного) насилия	118
3.5.4. Избыток эротики	121
ВЫВОДЫ	124
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	130
SANTRAUKA	146
SUMMARY	159
PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS	166
TRUMPOS ŽINIOS APIE DISERTANTĄ	167

ВВЕДЕНИЕ

Категория необарокко в современных исследованиях выступает как часть постмодернистского дискурса, на котором сосредоточился Марк Липовецкий в книге *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов* (2008), что, по сути, является продолжением западной традиции, использующей термин необарокко при описании процессов, происходящих в современной культуре. Необарокко рассматривается нами как идеологическое и эстетическое продолжение традиции барокко, которое в новом культурном контексте неизбежно обретает некоторые новые черты. Желание ответить на вопрос, отчего поэтика XVII–XVIII вв. оказалась востребована в современной культуре и, в частности, в новейшей русской прозе, предопределяет выбор темы исследования и одновременно обуславливает его предмет, объект, цели и методологию исследования.

Таким образом, **предметом** диссертации являются отдельные элементы поэтики необарокко с учетом их смыслообразующих функций. При этом принимаются к сведению те характеристики необарокко, которые представлены в теоретических разработках крупных исследователей. **Объект** диссертационного исследования – творчество современных российских писателей Виктора Пелевина, Владимира Шарова и Юрия Буйды, то есть авторов постмодернистской ориентации.

Непосредственным **материалом** рассмотрения являются романы, повести и рассказы В. Пелевина: сборники рассказов *Синий фонарь* (1991) и *Ананасная вода для прекрасной дамы* (2010), повесть *Желтая Стрела* (1993), романы *Чапаев и Пустота* (1996), *Священная книга оборотня* (2004), *Шлем ужаса* (2005) и *S.N.U.F.F.* (2014), романы В. Шарова *Репетиции* (1992), *До и во время* (1993), *Царство Агамемнона* (2018), а также проза Ю. Буйды – сборник рассказов *Все проплывающие* (2011), романы *Синяя кровь* (2011) и *Пятое царство* (2018). В выборе объекта исследования мы следовали, в первую очередь, репрезентативным и ценностным критериям. Выбранные для аналитического рассмотрения авторы – прозаики первой величины, которые составляют «цвет» российского постмодернизма. Отметим, что большинство из выбранных для анализа текстов не удостоивались пристального внимания литературоведов и литературных критиков. Немаловажным является и то, что анализ именно этих произведений Пелевина, Шарова и Буйды продемонстрировал лучшие результаты в свете поставленных в диссертации проблем и задач.

Методологической и теоретической основой диссертационного исследования послужили концептуальные положения, выработанные в трудах В. Беньямина, Г. Вёльфлина, О. Калабрезе, Г. Ламберта, Х. А. Маравалля, А. Ндалианис, З. Фрейда, М. Фуко, Ж. Делёза, Дж. Козна, М. Риффатера, Е. Фарыно, А. Шёнле, У. Эко, С. Бойм, Ю. М. Лотмана, А. В. Михайлова, А. М. Панченко, В. А. Подороги, Д. Р. Хапаевой, Т. В. Цивьян, А. М. Эткинда, а также литературоведческие работы по современной русской литературе и постмодернизму, в частности – М. В. Безрукавой, Г. Н. Беляка, О. В. Богдановой, А. К. Жолковского, И. П. Ильина, В. Н. Курицына, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, Н. Б. Маньковской, И. С. Скоропановой, Я. В. Солдаткиной, К. Б. Солодовник, М. Н. Эпштейна. При написании диссертации использован комплексный подход, в рамках которого соединены приемы культурно-исторического, типологического, компаративного, нарратологического, интертекстуального и метатекстуального методов, а также положения рецептивной теории и традиционные методики целостного анализа художественных текстов.

Цель исследования следующая: на основании анализа произведений В. Пелевина, В. Шарова и Ю. Буйды показать механизм действия в современных текстах барочных, по сути, образно-смысловых комплексов и приемов. Цель требует решения следующих **задач**:

- дать обзор научных и литературно-критических интерпретаций анализируемых в диссертации произведений Пелевина, Шарова и Буйды;
- описать существующие типологии необарочных элементов в художественных текстах;
- доказать, что анализ произведений названных писателей с избранной нами точки зрения представляется оправданным;
- проследить и выделить доминирующие необарочные сюжеты, мотивы, образы, формирующие художественный мир прозы Пелевина, Шарова и Буйды;
- обосновать и проанализировать наличие очевидной связи между элементами необарокко как в творчестве выбранных писателей, так и в современной литературе в целом с постмодернизмом и модернизмом;
- путем целенаправленного анализа указанных выше художественных текстов подтвердить или опровергнуть отмеченные исследователями необарочные особенности современной прозы, уточнить или дополнить их;

– описывая элементы необарокко в текстах Пелевина, Шарова и Буйды, представить, таким образом, новую (возможную) эволюцию творчества Пелевина и Буйды.

На защиту диссертации выносятся следующие положения:

– в прозе Пелевина, Шарова и Буйды полно, ярко и многомерно проявились отдельные особенности необарочной поэтики;

– в миромоделировании исследуемых авторов принципы необарокко пересекаются с постулатами постмодернизма и, своеобразно, с моделями, предлагаемыми миметическим искусством (реализмом);

– изучение необарочной составляющей, по возможности, должно анализироваться в контексте всего творчества каждого из писателей, так как проза каждого из них представляет собой органическое единство;

– как в прозе Пелевина, так и в прозе Шарова и Буйды, необарочные элементы взаимосвязаны, переплетаются друг с другом и нередко повторяются в произведениях каждого из писателей;

– в повествовательной структуре произведений указанных писателей эти элементы связаны с хронотопической, фабульно-сюжетной организацией текстов, с системой героев романов, повестей и (цикла) рассказов;

– несмотря на то, что комплекс необарочных элементов сохраняет относительную устойчивость, наблюдается изменение семантики его отдельных компонентов как в произведениях каждого писателя в отдельности, так и при соположении текстов Пелевина, Шарова и Буйды друг с другом;

– важным принципом функционирования необарочных элементов является их тесная связь с концепцией того или иного произведения, а также с художественной философией Пелевина, философией истории в прозе Шарова и, отчасти, Буйды;

– в постмодернистских текстах писателей наблюдается присутствие авторской точки зрения, выраженной в тех или иных формах.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена тем, что в сопоставительно-типологическом плане прослежены признаки необарочного мирозерцания в творчестве трех известных писателей, предпринята попытка специального научного рассмотрения комплексного проявления необарочной поэтики в ряде произведений Пелевина, Шарова и Буйды в качестве проблемных и сюжетно-образных составляющих в разных прозаических жанрах. При этом изучаемые элементы и их функционирование рассматриваются как художественные явления, подверженные трансформациям, но демонстрирующие свою целостность и устойчивость. Опыт

комплексного анализа прозы Пелевина, Шарова и Буйды в необарочном ключе не предпринимался в современной русистике.

Перспективность проведенного исследования определяется тем, что использованные в нем методы вычленения необарочных элементов и принципы их анализа позволят проверить полученные результаты на материале творчества других прозаиков (не только российских). Результаты исследования могут быть использованы при дальнейшем изучении новейшей русской литературы, использоваться при создании учебных пособий, в практике вузовского преподавания общих и специальных курсов, проведения семинаров по проблемам современной русской литературы и ее связей с доминирующими тенденциями в мировой культуре.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из Введения и трех глав – теоретической и двух глав практической части, выводов, библиографического списка, который включает 155 наименований.

Апробация работы. Основные положения исследования были представлены в виде докладов на международных научных и научно-практических конференциях: „AARC Phd Forum 2018“ (Клагенфурт, Австрия 22.09.2018), „XVI Internationale slavistische Konferenz. Junge Slavistik im Dialog“ (Германия, Кёльн, 23.04.2021) и в публикациях: «Элементы барокко в поэтике Виктора Пелевина», *Literatura* 59(2) 2017 г., «Интертекстовый анализ сборника рассказов Виктора Пелевина “Ананасная вода для прекрасной дамы”», *Literatura* 61(2) 2019 г., “The Phenomenon of Propaganda as Reflected in Victor Pelevin’s novel S.N.U.U.F”, *Colloquium: New Philologies OA journal* (2019: Vol. 4, Issue 2).

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИССЕРТАЦИИ

1.1. Барочная и постмодернистская художественные системы

Барокко традиционно рассматривается с двух позиций – культурно-исторической и типологической. Культурно-исторический подход был представлен академиками классицизма Иоганном Иоахимом Винкельманом (Johann Joachim Winckelmann) и Якобом Буркхардом (Jacob Christoph Burckhardt); типологический подход предложил швейцарский историк и искусствовед Генрих Вёльфлин (Heinrich Wölfflin) в своем известном труде *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, 1888 (рус. пер. *Ренессанс и барокко*, 2004).

Культурно-исторический подход классицистов предполагал, что барокко как эпоха и стиль являлась всего лишь вырождением и декадансом эпохи Возрождения. Вёльфлин термин барокко реабилитировал: он рекомендовал рассматривать весь ход движения культуры в дуалистическом аспекте. Рассматривая стиль барокко с формальной точки зрения, исследователь утверждал, что барочный стиль не ограничен историческими рамками, и черты барокко могут проявляться в различных эпохах. К сходному мнению пришли и такие философы и теоретики культуры XX в., как Вальтер Беньямин (Walter Benjamin) в работе *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 (рус. пер. *Происхождение немецкой барочной драмы*, 2002), Хосе Антонио Маравалль (José Antonio Maravall) в книге *Culture of Baroque: Analysis of a Historical Structure*, spanish ed. 1975 (*Культура барокко: Анализ исторической структуры*), Александр Панченко в статье «Два этапа русского барокко» (1977), Жиль Делёз (Gilles Deleuze) в монографии *Le Pli. Leibniz et le baroque*, 1988 (рус. пер. *Складка. Лейбниц и барокко*, 1997). В работах этих авторов эпоха барокко описывается с формальной точки зрения как отдельное течение в культуре, противопоставленное классическому, кроме того рассматривается проявление культуры барокко в различных национальных традициях.

Обратимся к суждениям российских исследователей, выделив статью известного литературоведа Н. Л. Лейдермана, который, подводя литературные итоги XX в., описал дихотомическую систему, включающую в себя две противостоящие подсистемы – «хаосографическую и космографическую». С его точки зрения, барокко есть движение, задачей которого является привнесение закономерности

в хаос без претензий на структурирование последнего. Таким образом, барокко – это тот «тип культуры», который присутствует во всех эпохах и усиливается в переходные периоды. При этом исследователь указывает на различия в функционировании этого типа культуры в двадцатом веке:

Барокко со всем своим скепсисом все-таки оставался под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неутраченной верой в наличие высших трансцендентальных сил и их волю. XX век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставил осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии. (Лейдерман 2002, 42)

В своей работе Лейдерман заявил о тесной связи барокко с постмодернизмом: стиль барокко описывал переходную эпоху, кризис мировоззрения – то есть сущностные черты словесной культуры конца XX в. Барочной литературе и литературе постмодернизма, с точки зрения Лейдермана, присущи темы взаимосвязи жизни (реальности) и сна, мотивы неуверенности в реальности происходящего, смешение жанров. Особую же роль масок и ролей в барочной литературе можно соотнести с появлением элементов кино в постмодернистской литературе. Как видим, Лейдерман, указывая на сходные особенности постмодернизма и барокко, не оперирует понятием «необарокко». Между тем, в дальнейшем, вслед за интерпретацией необарокко как уточнения и в некоторых случаях субститута «расплывчатого» термина «постмодернизм» в книге итальянского семиотика Омара Калабрезе (Omar Calabrese) *Neo-Baroque: A Sign of the Times (Необарокко: Знак времен)*, изданной на английском языке в 1992 г. в переводе Чарльза Ламберта (Charles Lambert), в научной литературе на русском языке необарокко начинает восприниматься как составляющая российского постмодернизма (в работах М. Липовецкого, К. Солодовник¹).

¹ Исследовательница оперирует категорией необарокко, устанавливая при этом несколько тенденций в связях исторической эпохи барокко и постмодернизма. Одна из этих тенденций концентрирует свое внимание «на тех чертах барокко, которые сближают его с нашим временем – театральность, иллюзорность, репрезентация власти, восприятие мира как хаоса» (Солодовник 2007, 343).

Учитывая сложность и неоднородность понятия «постмодернизм» (это в немалой степени обусловлено пестрым «составом» постмодернистской словесности – ее авторы могут иметь разное мировоззрение и эстетические установки, что приводит к различным взглядам на постмодернистские принципы и к противоречию в их интерпретации), представляется необходимым остановиться на отдельных его характеристиках, которые будут задействованы в диссертационном исследовании.

О. Калабрезе предлагает три определения постмодернизма (Calabrese 1992, 12–13), каждое из которых отражает особенности постмодернизма как эстетического феномена и/или особого типа мышления и образ чувствования:

- 1) в литературе и в кино – отказ от модернистских и авангардных экспериментов и создание пастишей, переработка и деконструкция литературного наследия предыдущих эпох;
- 2) философская критика больших нарративов (метанарративов);
- 3) идеология, противостоящая функционализму и рационализму модернистского движения.

В свою очередь во введении в монографию *Постмодернизм в России* российско-американский филолог и культуролог Михаил Эпштейн дает практически исчерпывающую картину того, что считается постмодернизмом:

Обычно постмодернизм определяется как культурная формация, исторический период или совокупность теоретических и художественных движений, которым свойственны принципиальный эклектизм и фрагментарность, отказ от больших, всеохватывающих мировоззрений и повествований. «Просветительская» установка на идеал, поиск некоей универсальной и рационально постижимой истины отождествляются с опасностями утопизма и тоталитаризма. Мир мыслится как текст, бесконечная перекодировка и игра знаков, за пределом которых нельзя явить означаемые «вещи» как они есть, «истину» саму по себе. Текст мыслится «интертекстуально», как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише. Речевые акты рассматриваются как само-референтные, относящиеся к самому языку, в связи с чем возникает множество парадоксов типа «лжеца». Понятие реальности конструируется производно от тех концептуальных схем и текстуальных стратегий, которые зависят от расовых, этнических, гендерных, сексуальных идентичностей и

ориентаций исследователя, от его властных позиций и устремлений.
(Эпштейн 2019, 12–13)

Другой российско-американский ученый, Марк Липовецкий, в монографии *Русский постмодернизм* подробно рассматривает упомянутые выше черты постмодернизма. Например, одну из выразительных особенностей эстетики постмодернизма – игру как важное свойство постмодернистского письма. Несмотря на то, что игра является архетипической конструкцией человеческой культуры в целом, Липовецкий указывает на отличия игры в постмодернизме от определения игры, которое было дано в книге Йохана Хёйзинги *Homo ludens* (1938). Если в определении Хёйзинги игра выполняет структурирующую функцию создает внутри себя иерархию, то в постмодернизме игра становится, наоборот, структурой, создающей постоянную энтропию, поскольку внутри такой игры постоянно идет процесс перекодировки, игра становится инструментом демифологизации. Именно в подобной интерпретации игры Липовецкий видит связь постмодернизма с «релятивистской философией и шире релятивирующими дискурсами в культуре XX века» (Липовецкий 1997, 18). Постмодернистскую интертекстуальность Липовецкий описывает не только как частое использование цитат в текстах, но и как постепенное размывание границы между текстом и реальностью. Постмодернистская интертекстуальность вырастает из модернистской, но постмодернистская цитата не есть материал для экспериментов автора, а есть часть сознательного отказа от любой «оригинальности», которая была высшей ценностью для писателей авангарда и романтизма. «Смерть автора» – концепция, изложенная Роланом Бартом в одноименной статье², также рассматривается Липовецким как один из важных признаков русского литературного постмодернизма, при этом филолог не полностью принимает утверждение Барта:

Скорее всего, правомерно вести речь не об исчезновении автора как такового, а об изменении качества авторского сознания: а именно о

² Ролан Барт (Roland Barthes), вошедший в историю науки, своим знаменитым эссе, в сущности, не был первым, кто поставил под сомнение роль автора и творца. Еще в начале XX в. русские формалисты, а впоследствии и «Новая критика», выступили против переоценки роли личности автора. Акцент был поставлен непосредственно на текст.

том, что разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в данном случае в культурных языках или «видах письма», в диалоге, в котором равноправно участвует и повествователь-скриптор. (Там же, 12)

Наравне с игрой и интертекстуальностью, постмодернизм перерабатывает и содержание категории «диалог». Заимствованное теоретиками постмодернизма у М. М. Бахтина понятие диалогизма представляется важным в контексте полифонии. Но если у Бахтина полифония связана с героями произведения, то в постмодернизме определение полифонии разрастается, в диалогические отношения вступают не только герои: полифония «складывается... из миров уже “второго порядка”, представляющих собой художественное обобщение целых культурных систем, органических культурных языков, образующих образную культурологическую формулу» (Там же, 25). По мнению Липовецкого, в постмодернизме продолжается и радикализуется не только полифония, но и диалогические отношения между героем и автором, грань между первым и вторым в постмодернизме стирается, герой берет на себя авторские функции, он формируется по типу модернистского автора-творца, стирание границ между автором-рассказчиком и героем также может интерпретироваться как своеобразная «смерть автора».

Бахтинское понятие хронотоп также подвергается переосмыслению в постмодернизме. В работе Бахтина *Формы времени и хронотопа в романе* хронотоп описывается как «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (Бахтин 1975, 401). В том хронотопе, который предстает в постмодернизме, «в принципе снимается категория времени, поскольку одномоментен акт чтения, а кроме того, simultанность дополнительно мотивируется одномоментностью и непрерывностью бытия различных культурных эпох в сознании имплицитного читателя, тем и отличающегося от конкретного читателя, воспитанного в данной культурной системе, что он всегда открыт для любого культурного языка и, следовательно, для всех одновременно» (Липовецкий 1997, 26).

Что касается непосредственно русского постмодернизма, то о его своеобразии писали и пишут практически все исследователи. В первых больших монографиях конца 1990 – начала 2000-х гг. Ирины Скоропановой (Скоропанова 1999, 2001), Надежды Маньковской

(Маньковская 2000), Вячеслава Курицына (Курицын 2001) был дан подробный обзор западной постмодернистской мысли и акцентированы сходства и различия российского и европейского литературного постмодернизма. В частности, много внимания было уделено ситуации с литературоцентризмом русской культуры. Н. Маньковская писала: «Если разговор о постмодернизме в искусстве где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодерн отмечен традиционным литературоцентризмом» (Маньковская 2000, 12). Позднее, в книге *Паралогии. Трансформации постмодернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, М. Липовецкий уделил этой проблеме целый параграф, полагая, что сакральный и магический статус, который обрела российская словесность в течение веков, «самим фактом своего существования манифестирует, хотя и абсолютно иррационально, присутствие трансцендентального центра – Истины, Смысла, Света, Духовности» (Липовецкий 2008, 32–33). Поэтому роль русского постмодернизма изначально драматична:

...этот постмодернизм нацелен на подрыв трансцендентальных означаемых через игру трансцендентальных означающих; при этом постоянной остается опасность трансформации постмодернистского дискурса в очередное – парадоксальное или апофатическое – высказывание о трансцендентальном означаемом. (Там же, 33)

О самобытности становления и развития русского постмодернизма рассуждает и упомянутый выше Михаил Эпштейн. Опираясь на историю создания Санкт-Петербурга, ученый трактует историю русской литературы как перенос западной культуры в русский контекст и создание гиперреальности – знака, оторванного от содержания, означающего в отсутствие означаемого (Эпштейн 2019, 100). Постмодернизм, по мнению Эпштейна, появился в России до его зарождения на Западе, а коммунизм в России был формой раннего постмодерна (Там же, 132). Последнее наблюдение Эпштейна представляется чрезвычайно интересным и остроумным – в действительности можно постулировать наличие постмодернистских черт в дискурсе так называемого «развитого социализма». Тем не менее, обращаясь к теории информационного взрыва и информационной травмы, сформулированной Эпштейном, можно возразить ему, используя его собственную систему аргументов. Представляется, что ситуации петровской России и коммунистической России в

действительности сильно различались, и вряд ли есть основание рассматривать их как некое целое. Перенос западной культурной традиции на русскую почву привел к появлению Пушкина и расцвету русской литературы и искусства конца XIX – начала XX в. С другой стороны, анализируя коммунистическую действительность, мы можем говорить не о лавине информации, как это происходило в соответствующие годы на Западе, а о ее почти тотальном отсутствии. Означаемые, по определению, существовали в отсутствии означаемых, и это отсутствие было задано *a priori*.

М. Липовецкий, в свою очередь, указывает на другую особенность русского постмодернизма. С его точки зрения, в отличие от западной, в русской культуре не сформировалось доминантного нарратива высокой культуры модернизма – объекта постмодернистского низвержения и критики. Русская культура все время находилась в раздробленном фрагментированном состоянии:

...если для западного постмодернизма так существенна проблема дифференциации, дробления модернистской модели с ее пафосом свободы творящего субъекта, смещения границ между центром и периферией и вообще децентрализация сознания (последний фактор, в частности, выражает себя в концепции «смерти автора» как смыслового центра произведения), то русский постмодернизм рождается из поисков ответа на диаметрально противоположную ситуацию: на сознание расколотости, раздробленности культурного целого, не на метафизическую, а на буквальную «смерть автора», перемалываемого государственной идеологией, – и из попыток, хотя бы в пределах одного текста, восстановить, реанимировать культурную органику путем диалога разнородных культурных языков. (Липовецкий 1997, 300)

Используя суждения и аргументацию проанализированных выше исследований, назовем необходимые для реализации наших целей характеристики постмодернизма, так как объектом исследования являются тексты авторов, художественные установки и принципы которых связаны с постмодернистской парадигмой. Для нас важными будут такие проявления этой парадигмы, как критика больших нарративов, недоверие к любой системе, претендующей на целостное описание мира, расшатывание центров логоцентристской традиции, в том числе мифа об авторе и его творческой свободе. Следствием недоверия становится проблематичность выявления авторской позиции,

отсутствие в тексте (ярко выраженной) идеологической направленности или дидактической интонации, то есть наличие, по выражению поэта Льва Рубинштейна, «мерцающего ощущения своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте» (Рубинштейн 1991, 233). Фрагментарный и интертекстуальный постмодернистский дискурс, выступающий в качестве пастиша – собрания цитат также будет в центре внимания. Оригинальность в постмодернистской парадигме, в отличие от авангардной, не является целью, а цитаты не являются материалом для авторских экспериментов и трансформаций. Поскольку постмодернизм «лишен традиционного “я” – его “я” множественно, безлично, неопределенно, нестабильно» (Скоропанова 2001, 5), то оно проявляет себя комбинированием цитат как разных точек зрения. Такая полифония может сопровождаться недоверием к языку. Язык, не способный описать истину, воспринимается как бесконечная череда референций, не подразумевающая наличие означаемых. Это приводит к бесконечному числу ассоциаций, и смысл текста способен расширяться до бесконечности.

1.2. Необарокко: концепция и ее содержание

Термин необарокко характеризует соотношение современности с культурой эпохи барокко и употребляется в связи с постмодернизмом. Само понятие необарокко было впервые введено испанским философом Хавьером Робертом де Вентосом (Xavier Rubert de Ventós), который воспользовался им, описывая современную культуру. По мнению исследователя, эта культура отличается «отсутствием авторитетного теоретического обоснования, хотя в то же время... недвусмысленно противопоставляет себя “научному и идеологическому тоталитаризму”»; она скорее склонна «не к целостному, а дробному и фрагментированному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации» (Ильин 2001, 171). Что касается самого термина, то префикс «нео» придает дефинициям некоторых явлений культуры двоякое значение. Во-первых, он диктует «типологическое понимание» того, что дефиниция «явно восходит к многочисленным бинарным теориям художественного развития, согласно которым в истории культуры последовательно чередуются два “противоположных” типа стилей (в разных трактовках – тяготеющие к простоте либо усложненности, жизнеподобию либо фантазии, телу или духу, рации или иррациональному и пр.)» (Зусева-Озкан 2019, 32). Во-вторых, эта приставка сообщает теоретическому или историко-

литературному термину ретроспективный характер, свойственный художественным течениям XX–XXI вв.:

«Нео»-течения XX–XXI вв. подразумевают не столько возрождение, сколько «обновление» некоего прежнего художественного течения, в котором видится уже не канон, не единственный в своем роде идеал, наиболее приближенный к божественному творческому акту, но ценное направление мысли, близкий духовный опыт – при сознании невозможности возвращения в прошлое и господстве исторического релятивизма. (Там же)

Обе упомянутые составляющие выявляются в содержании термина «необарокко». Формулировки ученых вплотную подводят нас к вопросу, ответ на который является принципиальным для данного исследования: возможно и правомерно ли выделять необарокко как отдельное направление в современной словесности (и не только в ней) и не совпадают ли отличительные признаки необарокко с чертами, традиционно приписываемыми постмодернизму. Мы разделяем мнение О. Калабрезе, что наименование (нео)барокко может употребляться в качестве уточнения понятия постмодернизм, которая стала слишком неопределенной и многозначной. Вслед за Г. Вёльфлином можно предположить, что «барочные, гибридные» периоды в истории культуры сменяют «линейные и функциональные». Однако подобное допущение не противоречит осознанию того, что на отдельном синхронном срезе «барочные» и «линейные, функциональные» элементы могут присутствовать в творчестве одного и того же писателя или авторов, являющихся современниками (Calabrese 1992, 18–19). Связь современной постмодернистской культуры с эпохой барокко и анализ феномена необарокко впервые был подробно рассмотрен в книге цитировавшегося выше автора – Омара Калабрезе *Необарокко. Знак времен*. Эту же концепцию развивают Анжела Ндалианис (Angela Ndaljanis) в книге *Эстетика необарокко и современная индустрия развлечений (Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment, 2004)* и Грегг Ламберт (Gregg Lambert) в монографиях *Возвращение барокко в современной культуре (The Return of the Baroque in Modern Culture, 2004)* и *О (нео)барокко (On the (New) Baroque, 2008)*.

В российской традиции термин необарокко прилагается к обозначению одного из течений в рамках постмодернизма. М. Липовецкий, описывая современную русскую литературу в книге *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской*

культуре 1920–2000-х годов (2008), вписывает необарокко в дихотомическую структуру, противопоставляющую необарокко концептуализму. Ранее схожая интерпретация современной русской словесности была предложена Дмитрием Голынко-Вольфсоном в статье «Поставангард. Необарокко», опубликованной в *Художественном журнале* (1998). Но петербургский культуролог отказал термину постмодернизм в адекватности для русской культуры, предложил вместо него определение «поставангард», который, как и концептуализм у Липовецкого, является противоположностью необарокко. Разъясняя различия концептуалистских художественных стратегий и поэтики необарокко, Голынко-Вольфсон указал, что первые «оперируют с одним монологичным текстом, разрушая его авторитарность», а вторая «требует взаимопересечения, полифонии и столкновения нескольких гетерогенных текстов». Писатель необарокко

прибегает к барочной версии Мира как алфавитно организованной Книге, испещренной письменаами Бога и вмещающей энциклопедическую сумму знаний о реальности, компендиум герметических таинств вместе с естественнонаучными фактами и гипотезами». Обновление же барокко заключается в том, что необарочный текст трактует реальность не как одну, а как множество кросс-цитатных, интерактивных книг-палимпсестов. Эпизоды, цитоны и интертексты из разных временных и национальных традиций в них смешиваются не случайно и хаотично, а подчиняясь отчетливому осознанию автором их иерархического статуса в культуре, высокой и низкой. (Голынко-Вольфсон 1998)

Параллельно, при анализе творчества тех или иных современных писателей, произведения которых обычно рассматриваются вне постмодернистского русла, можно констатировать наличие элементов необарочной эстетики. Примером может служить одна из статей литературного критика Алисы Ганиевой о «новом реализме» в российской прозе:

...необарокко в «новом реализме» сказывается как эстетика избытка <...>, доведение некоторых элементов до предела: гипертрофия телесности как в ипостаси отвратительного, унижающего, связанного со смертью и болезнью, так и в гедонистическом, «наслажденческом» проявлении («Поколение “Лимонки”», «Переходный возраст», «Ублюдки» и проч.).

Акцентирование, концентрация страшного, нелепого на контрасте (контраст – свойство барокко) с приободренной, захватывающей авторской речью (В. Алеников, Д. Новиков). Избыточность сюжета у А. Слаповского (барсетка неудачливого дельца, оборвавшаяся в руки мальчику Килилу, дает старт уж слишком многочисленным, плотно вставшим событиям). (Речь идет о повести Слаповского «Дальтоник». – Т.Ч.) (Ганиева 2007)

Фундаментальными для дефиниции феномена необарокко являются два уже названные нами труда, описывающие негативную и позитивную составляющие барокко. Это книга Ж. Делёза *Складка. Лейбниц и барокко* и монография В. Беньямина *Происхождение немецкой барочной драмы*. Опубликованная диссертация Беньямина описывает негативную составляющую барокко, проблематику различия между реальностью и иллюзией, характерную для эстетики барокко меланхолию, ощущение одиночества перед огромной массой бытия. В то же время трактовка Делёза, в его прочтении философии Лейбница, может быть интерпретирована как выявление позитивной стороны барокко, которая усматривается философом в полицентризме и отсутствии главного центра, динамизме и возможности адаптации системы. То есть, если барокко, описанное Беньямином, эпистемологично, то (нео)барокко Делёза предлагает его онтологическую структуру (Farago, Hills... 2015).

Большинство моделей и истолкований, приведенных здесь, указывает на эксплуатацию исследователями принципов бинарной структуры, в рамках которой для того, чтобы определить содержательные и формальные элементы необарокко, его следует либо противопоставить другому художественному течению (направлению): такому, к примеру, как концептуализм (М. Липовецкий) или поставангард (Д. Голышко-Вольфсон) в рамках современной русской литературы, либо рассматривать барокко (а вслед за ним и необарокко) в оппозиции к классицизму (Н. Лейдерман). Для примера можно привести типологию, созданную Г. Вёльфлином еще в конце XIX в., его бинарную схему, которой продолжают пользоваться в своих исследованиях и О. Калабрезе, и Н. Л. Лейдерман. Бинарная суть необарокко проявляется не только в его противоположении эстетике и философии какого-либо стиля, или в его вторичности по отношению к некоему стилю (стилям), но в бытийных и эстетических основах этого художественного течения, когда эстетика хаоса (руин и смерти), чувства разлада и упадка противопоставляются «светлой стороне» борьбы человека против

мировой энтропии и его попытке структурировать хаос. Такие, выделенные рядом философов, культурологов и литературоведов, особенности исторической эпохи барокко, как:

- восприятие мира как театра или сна,
 - пронизывающее эпоху ощущение тревоги, меланхолии, дисгармонии,
 - динамизм и противоречивость,
 - стремление к синтезу искусств,
 - эмблематичность и метафоричность как стилевые особенности –
- позволяют исследователям говорить если не о возрождении барокко в современности, то о возможности поиска параллелей и возрождении духа барочной эпохи. Следует признать, что все вышеперечисленные эстетические аспекты эпохи барокко укладываются в общую типологию признаков переходной эпохи. Последнее, очевидно, объединяет стилистику барокко с постмодернизмом. К примеру, Х. А. Мараваль описывает историческую эпоху барокко как «трагическую и безумную»: современники, жившие в эпоху барокко, представляли ее как «перевернутую головой вниз» (Maravall 1992, 152–153).

1.2.1. Формальные признаки необарокко в исследовании Омара Калабрезе

В диссертационном исследовании определение необарокко и исследование его проявлений в прозе русских писателей будет основываться на тех формальных признаках, которые выделил О. Калабрезе, и на примерах использования этих формальных признаков современной русской литературы, которые представил в своих работах М. Липовецкий.

Рассматривая необарокко в книге *Необарокко: Знак времен*, Калабрезе предлагает использовать эту категорию в качестве альтернативы постмодернизма как наиболее подходящую для описания состояния современной культуры. Автор подчеркивает, что термин необарокко употребляется им лишь как инструмент, удобный для описания и проведения параллелей между современными культурными феноменами и эпохой барокко (Calabrese 1992, 15). Уточняя определение термина необарокко, Калабрезе пишет, что приставка «нео» не означает возрождения эпохи барокко в современности. Исследователь, скорее, описывает «барокко» как модальность в культуре и предлагает рассматривать качество *барочный* в том же ключе, что и качество *классический*. И *барочный*, и *классический* определяются Калабрезе как формальные категории.

Во многом формальные признаки барочности, как и идея оппозиций, предлагаемые Калабрезе, имеют свои параллели в классификации Г. Вёльфлина в его книге *Ренессанс и барокко*. Вёльфлин наметил шесть формальных критериев, различая оппозиции классических и барочных форм: 1) линейность – живописность; 2) плоскость – глубина; 3) замкнутая форма – открытая форма (тектоничность и атектоничность); 4) множественность – единство (множественное единство и целостное единство); 5) ясность – неясность (безусловная и относительная ясность) (Вёльфлин 2004). Калабрезе же связал предложенные им эстетические категории с ценностными суждениями: «Нет произведений искусства, которые сами по себе не предлагают способа, как они должны быть прочитаны и оценены, которые не имели бы заранее predetermined инструкции к прочтению» (Calabrese 1992, 12)³. Таким образом, Калабрезе устанавливает связь между эстетикой произведения и заложенной в нем идеологией. Итальянский исследователь представляет следующий ряд формальных признаков необарочного стиля:

1) **Ритм и повторение** – первый формальный признак, приписываемый необарочной эстетике. Под ритмом Калабрезе понимает череду «эстетических вариаций» (Calabrese 1992, 15). Так, разбирая в качестве примера современные сериалы, Калабрезе описывает ритм повторений, основываясь на дихотомии неизменных и постоянных элементов системы. Показателен, например, его разбор сериала «Коломбо», где фильм рассматривается как система элементов, объединенных одной тематикой. В этом случае сама фигура героя остается неизменной, в то время как в каждой серии детектива элементы нарратива вокруг Коломбо меняются. Исследуя эстетику повторений, Калабрезе предлагает три отличительные особенности такой эстетики: полицентризм, организованную вариативность и регулируемые нарушения. Прототипом эстетики повторений в литературе Калабрезе называет роман Умберто Эко *Имя розы*, когда имя розы предлагается рассматривать в качестве палимпсеста, состоящего из цитат, вариативность смыслов этого палимпсеста полностью зависит от читателя и его понимания текста (Там же, 27–47);

2) **Избыток и ограничение**. Вторая особенность барочной эстетики, по мнению автора, выражается в дихотомии избытка и ограничения. Калабрезе предлагает выделять различные культуры на основе такой

³ “No work of art exists that does not itself suggest how it should be read and judged, that does not contain some kind of preestablished user’s guide”.

дихотомии. Автор утверждает, что несмотря на то что избыточность в эстетике необарокко стремится раздвинуть границы дозволенного в культуре, она почти никогда не выходит за ее рамки, поддерживая таким образом установленный порядок. Это одно из главных различий между эстетикой необарокко и авангардом, который стремится выйти за принятые рамки, даже ценой негативной реакции публики. Избыток, по мнению автора, являет себя в разных видах. Рассматривая феномен избытка в культуре, Калабрезе приводит примеры, с одной стороны, сексуализации культуры как механизма выхода за рамки дозволенного, с другой стороны, пишет о том, что наличие в современности чрезмерного насилия провоцирует репрезентацию ужаса в культуре. В качестве избытка в контексте самой структуры репрезентации могут быть приведены примеры гигантизма и монументализма в искусстве, когда избыток в артефакте представляется избытком материала (Там же, 50–68);

3) **Деталь и фрагмент.** Согласно Калабрезе, деталь и фрагмент являются частями системы, но обладают значимыми различиями. Деталь – часть системы, которая предоставляет возможность воссоздать из элемента всю совокупность частей. Фрагмент определяется как независимая часть системы, из которой уже невозможно восстановить целое. Эстетика детали представляет перенос акцента произведения с целого на деталь или элемент. Такими акцентированными частями становятся в литературе цитаты, извлеченные из своего изначального контекста и вставленные автором в новый. Читатель получает удовольствие как от распознавания произведения, из которого элемент был заимствован, так и от осознания его новой роли (Там же, 70–72);

4) **Нестабильность и метаморфоза.** Одним из наиболее заметных признаков нестабильности необарокко и его склонности к метаморфозам является появление «монстров» в необарочной культуре. Калабрезе акцентирует, что монстры не являются концептом, который появился недавно или имеет корни в эпохе барокко. Он отмечает, что монстры в современной культуре аморфны, не обладают стабильной формой и не могут быть оценены с точки зрения эстетики или даже морали. Отличительная особенность современных «культурных монстров» – их способность к трансформации, к смене формы (Там же, 91–102). В качестве литературных примеров эстетики нестабильности Калабрезе рассматривает три произведения: *Если однажды зимней ночью путник* Итало Кальвино, *Имя розы* Умберто Эко и *Дулут* Гора Видала. Он описывает два процесса, в которых проявляется нестабильность нарративов в творчестве писателей, – смещение (translation) и передача

(transferability). Роман *Если однажды зимней ночью путник* Калабрезе считает примером смещения (translation) нарративов, когда текст состоит из большого числа мотивов, имеющих одинаковую структуру и повторяющих одну и ту же схему повествования, то есть нарративы становятся вариантами одного мотива. Роман *Имя розы*, по его мнению, представляет процесс передачи (transferability) нарративов, когда тексты из различных источников собираются в энциклопедическое собрание – онтологию; в результате они деформируются и приобретают новый смысл в общем повествовании. В третьем романе – *Дулут* – оба процесса происходят одновременно: описывается мегаполис, в который превратилась Америка; мотив мегаполиса структурирует все повествование, не заключая, однако, отдельные сюжеты в большой нарратив (как это происходит в романе Эко), но связывая их друг с другом (как в «сборнике рассказов» Кальвино) посредством отдельных повествовательных деталей (Там же, 104–109);

5) **Лабиринты.** В качестве метафоры культуры необарокко Калабрезе предлагает метафору лабиринта. В романе *Имя розы* эта метафора материализуется: описана огромная монастырская библиотека, своеобразный лабиринт с ловушками. Культура репрезентируется как лабиринт, в котором находящийся в нем человек не обладает полной информацией, но вынужден оперировать только тем, что видит. Таким образом, лабиринт, с одной стороны, затрудняет возможность увидеть общий порядок, а с другой стороны, предлагает заново его отыскать, поскольку структура лабиринта предлагает потенциальный выход. Удовольствие читателя, по мнению Калабрезе, состоит не в том, чтобы найти возможный выход, а в самом чувстве потерянности, дезориентированности; представшая перед ним головоломка более ценна, чем ее разрешение. Итак, лабиринт – это метафора, во-первых, хаотичности культуры и, во-вторых, стремления этой культуры к усложнению. Это еще одна параллель, которую Калабрезе усматривает между исторической эпохой барокко и современностью (Там же, 131–139).

Добавим, что, по мнению Х. А. Маравалля, представление о мире как о «запутанном лабиринте» было отличительной чертой испанского барокко (Maravall 1992, 153). В той же степени метафора лабиринта является одной из черт, объединяющей все течения постмодернизма:

Лабиринт (он же ризома, переплетение пустотелых корней-смыслов), полумрак, мерцание свечей, зеркала, в которых бесчисленно повторяются неясные очертания лиц и предметов, – вот подлинный

мир постмодернизма, то символическое пространство, где он может проявить себя в полной мере: в этом смысле постмодернизм соприкасается с миром барокко. (Карасев 1993, 13)

б) Барочная интертекстуальность. Это, согласно Калабрезе, одна из самых примечательных особенностей необарочной эстетики. Семиотик проводит жесткое различие между интертекстуальностью как таковой – тем свойством текстов, которое присутствовало в литературе очень давно, но получило известность в эпоху постмодернизма, и тем качеством текстов, которое стало ярко проявляться в необарочной интертекстуальности, целью которой является стремление вызвать эпистемологическую неуверенность. Необарочная цитатность текста рождает чувство правдивости повествования, но в то же время отнимает любую возможность проверить его истинность. В то же время, цитаты, к примеру, у У. Эко намеренно фальсифицированы, но при этом все равно заставляют читателя проверять их правдивость. Наконец, цитаты могут быть настоящими, но скрытыми, никак не выделяются в тексте. Такая виртуозная комбинация цитат создает, с одной стороны, ощущение мерцающей «историчности» повествования, а с другой стороны, заставляет читателя сомневаться в аутентичности нарратива (Calabrese 1992, 173–179).

1.2.2. Концептуализм и необарокко в русском постмодернизме: концепция Марка Липовецкого

В книге *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов* (2008) и последующих работах М. Липовецкий в картине движения русского модернизма к постмодернизму выявляет две традиции, идущие из XX в. – концептуализм и необарокко, отмечая их противопоставленность друг другу:

Концептуализм тяготеет к авангардной эстетике и неявным образом продолжает традиции обэриутов и некоторых других авторов предвоенной литературы (Евгений Кропивницкий, Георгий Оболдуев). Необарокко восходит к эстетике «высокого модернизма» и во многом идет по следам Андрея Белого и Владимира Набокова. Концептуализм подменяет авторское лицо системой безличных дискурсивных ритуалов и присущих им клишированных масок, жестов, языковых формул. Необарокко культивирует индивидуальный авторский миф (нередко в парадоксальной, сниженной форме, как у Венедикта Ерофеева, Андрея

Битова, в «Палисандрии» Саши Соколова или в ранних рассказах Виктора Ерофеева). (Липовецкий 2008, 70)

Описывая необарокко, Липовецкий, скорее, подчеркивает те аспекты барокко, которые были очерчены В. Бенямином, а именно: барочную меланхолию, эстетику руин, аллгорию смерти как пустоты, попытки структурировать хаос. Встраивая необарокко в систему постмодернизма, Липовецкий формулирует гипотезу о двух процессах (схожих с феноменом деконструкции, описанной Жаком Деррида), присущих необарочным текстам: поскольку необарочное (постмодернистское) произведение «работает» с традицией высокого модернизма, то в нем осуществляются процессы «демифологизации романтического мифа высокой культуры и ремифологизации его осколков» (Там же). Рассматривая целый ряд произведений русской литературы, Липовецкий, вслед за Калабресе, оперирует отдельными формальными признаками необарокко. Автор *Паралогий* выделяет:

1) **Ритм разрывов и повторений**, обнаруживая повторяющиеся разрывы в таких текстах, как *Москва – Петушки* Вен. Ерофеева, *Пушкинский дом* А. Битова, *Чапаев и Пустота* В. Пелевина, в романах В. Шарова, в *Хазарском словаре* М. Павича (Липовецкий 2008, 79);

2) **Эстетика избытка, растяжение границ, монструозность**. Объектами описания в этом случае может стать творчество таких писателей, как В. Нарбикова, Саша Соколов (роман *Палисандрия*), В. Шаров (роман *До и во время*) (Там же);

3) **Эстетика деталей и фрагментов**, перенос внимания с целого на деталь или фрагмент (тексты Саши Соколова, Т. Толстой, С. Довлатова, Л. Петрушевской, М. Шишкина, А. Левкина) (Там же);

4) **Доминирование «бесформенных форм»** («Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Конец цитаты» М. Безродного, творчество А. Гениса, А. Гольдштейна, И. Клеха, А. Левкина) (Там же);

5) **Хаотичность, прерывистость, нерегулярность как господствующие композиционные принципы**, соединяющие неравнозначные и разнородные тексты в единый метатекст (творчество таких писателей, как Вик. Ерофеев, Саша Соколов, А. Битов, проза В. Шарова, Л. Петрушевской, Э. Лимонова, М. Шишкина, Д. Осокина) (Там же);

6) **«Конструктивная неопределенность»: неразрешимость коллизий, образующих, в свою очередь, систему «узлов» и «тупиков»**. Читательское удовольствие от разрешения коллизий

замещается «вкусом утраты и загадки» (творчество Т. Толстой, В. Шарова, А. Левкина, Л. Петрушевской) (Там же).

Липовецкий утверждает:

Исчезновение дискурсивного, да и онтологического центра в необарокко – это не постулат, а процесс, причем процесс глубоко драматичный – прежде всего потому, что порой отчаянные, а чаще иронические (в силу заведомой обреченности) попытки героя и автора избрести систему устойчивых ориентиров и отсылок неизбежно обнажают литературность, фиктивность этих ориентиров – тем самым превращаемых в знаки отсутствия. (Липовецкий 2008, 79)

Еще раз оговорим, что невозможно не заметить внутреннего противоречия в определениях литературного необарокко. Калабрезе воспринимает необарокко как направление, отличное от постмодернизма или, по крайней мере, уточняющее его; для Липовецкого необарокко является частью русского постмодернизма, несмотря на то, что именно в нем исследователь видит явное продолжение русской модернистской традиции. В этом проявляется некоторая непоследовательность аргументации Липовецкого. В процессе непосредственного анализа прозы Пелевина, Шарова и Буйды прояснится, чья позиция точнее отражает характер избранных для исследования русских текстов.

ГЛАВА II. ПРОЗА В. ПЕЛЕВИНА, В. ШАРОВА и Ю. БУЙДЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

М. Липовецкий предлагает довольно широкий список русских писателей и поэтов, в творчестве которых обнаруживаются функциональные элементы необарокко (Липовецкий 2008, 77). В диссертации под этим углом зрения анализируется творчество двух писателей из «списка» Липовецкого, а именно В. Пелевина и В. Шарова. Помимо этого, материалом исследования стали также произведения Ю. Буйды – автора, которого Липовецкий не числит среди «необарочных» писателей, но в творчестве которого, на наш взгляд, явственно прослеживаются элементы необарокко.

Виктор Пелевин, парадоксальный и узнаваемый уже с первых страниц, является одним из самых известных писателей современной России. Он рано попал в поле зрения критиков и литературоведов. Его творчество вписывается в общий контекст русского постмодернизма Вяч. Курицыным в монографии *Русский литературный постмодернизм* (2000), а также рассматривается в монографиях и диссертациях Ирины Скоропановой (Скоропанова 2001), Ольги Богдановой (Богданова 2004), Марины Репиной (Репина 2004), Дарьи Зарубиной (Зарубина 2007). В контексте нашей работы также важны статьи писателей, литературоведов и литературных критиков, посвященные творчеству Пелевина – Александра Гениса, Дмитрия Быкова, Андрея Немзера, Генадия Мурикова, Павла Басинского, Льва Данилкина.

Авторская манера Пелевина, как вечно изменчивый и ускользающий Протей, плохо поддается классификации, в поэтике его текстов присутствуют элементы разных стилей и жанров, однако, как замечено выше, он почти всегда узнаваем с первых предложений. Одни исследователи, настаивая на постмодернистском характере его прозы, подчеркивают ее интертекстуальность, склонность автора к открытому финалу (Репина 2004), к прямой деконструкции самой идеи текста, к обнажению игры как авторского приема (Беляк 2019). Другие литературоведы и критики оговаривают своеобразие постмодернизма Пелевина. Так, А. Генис определяющей чертой творчества писателя называет пограничные ситуации и постоянные трансформации:

Пелевин – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают

яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои тексты героями, обитающими сразу в двух мирах. (Генис 1997)

Заметим, что обживание пограничных стыков между реальностями неизбежно приводит к постоянным стилистическим колебаниям, игре на разных уровнях повествования. Отдельные авторы, не отрицая использования Пелевиным «техники» постмодернизма, указывают на его «идеологические» расхождения с постмодернизмом. В одной из ранних критических работ, к примеру, писалось об идеологической нагруженности творчества Пелевина:

Вглядевшись попристальнее, я вдруг с удивлением и испугом обнаружил, что Пелевин на самом деле – идейно, содержательно – никакой не постмодернист, а самый настоящий русский классический писатель-идеолог, вроде Толстого или Чернышевского. Русский классический писатель-идеолог – это человек, который ухитряется выпускать вполне читабельную и завлекательную литературную продукцию, так что нельзя оторваться, и при этом быть идеологом, т.е. завзятым проповедником и моралистом – социальным или религиозным. И не просто идеологом, а навязчивым, беспросветным идеологом, который буквально каждой своей строчкой настойчиво и откровенно вдабливает в читательскую голову одну и ту же морально-метафизическую теорию. (Корнев 1997)

Схожие суждения высказывает и известная исследовательница современной российской словесности:

...сходится Пелевин с постмодернизмом, может быть, только «во внешней форме» и в том тотальном неприятии социума и всего человеческого жизнеустройства в его современных формах, которое декларируют «новые» писатели. Если постмодернисты, говоря о разрушении внешнего мира, одновременно имеют в виду и полное уничтожение внутреннего мира, то Пелевин не приемлет отрицания некой позитивной сущности человека, внутренней психологической осмысленности субъекта. (Богданова 2004, 341)

Оговорками сопровождаются и рассуждения Д. Зарубиной в ее диссертации *Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина*, где творчество Пелевина определяется контекстом постмодернизма, но при

этом подчеркивается влияние на писателя традиций русской культуры, которая противопоставляется культуре, рожденной западной цивилизацией (Зарубина 2007). Что касается известного литературоведа и писателя Д. Быкова, то он вообще отказывается называть Пелевина постмодернистом, обнаруживая в его ранней прозе эмоциональность и даже сентиментальность:

Я начал читать Пелевина в сильнейшем предубеждении – на него уже была мода; случайно открыл «Знамя» на той главе из «Жизни насекомых», где навозные жуки – папа и сын – рассуждали о том, что такое Йа. И чуть не разревелся, ей-богу. Сразу же мне стало дико обидно за этого автора: ну чего его присвоили такие скучные люди?! Где тут виртуальная реальность, где постмодерн, где издевательство, когда вся эта сцена дышит такой трогательной отцовско-сыновней любовью? Ну да, это ужасно цинично, наверное, что мальчику-жуку кажется, будто папа улетел на небо, а это он, раздавленный, к подметке прилип. Но Пелевин-то не смеется, он умеет полюбить папины умные печальные глазки и усики – и нас заставляет полюбить; а чего стоят несчастные конопляные клопы? (Быков 2002)

Сам Пелевин также отказывается вписывать себя в рамки какого-либо «изма», навязываемые ему литературоведами и критиками. Так, в интервью Д. Тойшину на вопрос, относит ли он себя к постмодернистам, Пелевин отвечает: «– Издеваетесь? В свое время люди собрались, заглумились, сказали что-то типа “Roll over, Beethoven” (название песни Чака Берри, переводится «Катись отсюда, Бетховен». – Д.Т.), подкрепили это сотней-другой критических и художественных текстов. Как можно относиться к этому серьезно, я не понимаю. Это не моя клетка, у меня нет ни малейшего намерения (ха-ха!) в нее забираться». (Тойшин 2002). На вопрос, в каком стиле он пишет, Пелевин отвечает: «– Я пишу в стиле Виктора Пелевина» (Там же). Очевидно, что творческая манера Пелевина намеренно эклектична и плохо поддается описанию в рамках одной концепции или одного стиля. С другой стороны, излюбленный протагонист в текстах Пелевина – отъявленный мистификатор, поэтому не удивительно, что сам автор, играя, может отвергать свою принадлежность к какому-либо стилю или течению. Любопытно, что подобная противоречивость присуща и интерпретациям критиков, которые, как было указано выше, формулируют диаметрально противоположные точки зрения на его творчество. К примеру, с содержательной точки зрения, оно трактуется

одновременно и как примитивное (Курицын 2001, 175), и как затрагивающее сложные философские вопросы⁴.

Творчество Владимира Шарова обратило на себя внимание критиков, начиная с первых публикаций этого автора. Но стилистические особенности его прозы относительно редко становятся объектом филологического анализа. Тем не менее, можно выделить диссертацию Светланы Пахомовой, в которой подчеркивается многоплановость творчества Шарова, что не позволяет вместить его в рамки постмодернистской парадигмы (Пахомова 2012). Интересные наблюдения над прозой Шарова есть в монографии Вяч. Курицына: исследователь, напротив, указывает на характерный для писателя прием постмодернистской интерпретации истории, ее «текстуализацию»:

Если оттепельно-перестроечные исторические романы были призваны обнаружить истинный облик истории, убрать из ее описания обман и расчистить искомую верную дорогу к Храму, то постмодернистское сознание рассматривает Историю прежде всего как рассказывание историй, как увлекательный текст – отнюдь не священный, конструируемый по законам художественным, в связи с идеологической надобностью, в ладу с тем или иным психическим расстройством, но никак не имеющий отношение к категории «как это было на самом деле». В романе Шарова много сочных примеров такой тотальной текстуализации истории. (Курицын 2001, 161)

Вместе с тем Курицын отмечает, что тексты Шарова нельзя интерпретировать только в контексте критики модернистских (историософских) моделей, так как Шаров «с любовью» относится к тем героям своих романов, которые исповедуют авангардные идеи (Там же, 163). В больших работах отдельных исследователей отмечается также обилие эсхатологических мотивов в текстах Шарова (Рыжков 2006) и наличие интертекстуальных связей с гоголевскими текстами (Меладшина 2019).

Отметим, что Шаров несколько раз становился объектом полемики. В 1993 г., после выхода его романа *До и во время*, известные

⁴ Влияние на мировоззрение Пелевина восточной философии давно отмечалось критиками и исследователями литературы; наиболее подробно этот аспект описан в диссертации китайской исследовательницы Янь Мэйпин (Мэйпин 2019).

литературные обозреватели Ирина Роднянская и Сергей Костырко опубликовали в журнале «Новый мир» открытое письмо и статью с жесткой критикой этого произведения. Костырко настаивал, что в романе Шарова идеология не соответствует стилю романа: «перед нами не попытка п о д н я т ь с я до уровня затронутых идей, а действие в обратном направлении – попытка о п у с т и т ь идею до уровня понимания нового массового потребителя литературы» (Роднянская, Костырко 1993, 187). В статье «Гипсовый ветер. О философской интоксикации в текущей словесности» Роднянская развила эти же идеи, подвергнув критике опубликованные романы Шарова, а также отношение автора к истории в целом. Она охарактеризовала прозу Шарова как «идеологическую и теософскую», что позволило ей исключить роман *До и во время* из плоскости постмодернистской литературы, провозглашающей «конец идеологии» и «конец религии» (Роднянская 1993). Надо сказать, что литературный скандал, связанный с выходом в свет этого романа Шарова, во многом способствовал росту популярности писателя. Отметим также, что укоры, которые предъявлялись Шарову в 90-е годы (см. выше «попытка о п у с т и т ь идею до уровня понимания нового массового потребителя литературы») в полной мере могут быть отнесены и к творчеству Пелевина. Кроме того, критика Костырко выявляет как раз те черты, которые свойственны необароко, а Роднянская выводит Шарова за пределы постмодернизма. Как и в случае с Пелевиным, применительно к творчеству Шарова исследователи традиционно занимали и занимают диаметрально противоположные позиции. Так, литературный критик и обозреватель Виктор Топоров в статье, посвященной выходу романа *Будьте как дети*, указывает на сложную структуру этого произведения как на его безусловное достоинство:

Сам писатель смотрит на вещи сложно. Я бы даже сказал, избыточно сложно: в какой-то миг перегруженные опорные конструкции каждого из его романов начинают опасно прогибаться, хотя всякий раз всё же в конце концов выдерживают. Да ведь и лукавый искушает «до последней прямоты» – иначе само искушение (и душевное испытание) обернулось бы притворством! (Топоров 2008)

Обычно скупой на положительные оценки Топоров говорит о Шарове как о «живом классике русской литературы» (Там же).

С другой стороны, нарочитая усложненность романов Шарова и обилие сюжетных линий, получившие столь высокую оценку Топорова, оценивались другими критиками как недостаток. Помимо этого, Л.

Данилкин, например, пишет о Шарове как о «писателе для писателей» и называет роман *Будьте как дети* своеобразным оправданием революции и истории XX в. в целом (Данилкин 2008). О чрезмерной склонности Шарова к самоповторам и о защите писателем идей коммунизма, советского строя пишет и известный литературный критик Андрей Немзер, указывая также на вымученность шаровского «еретизма», на то, что в романе целенаправленно апологизируется Ленин – «самый злоедейский персонаж отечественной истории, основатель коммунистической партии и советского государства» (Немзер 2008). Историк и литературный критик Сергей Беляков соглашается с идеологичностью прозы Шарова, однако причисляет это к достоинствам писателя, называя его «мыслителем» и «исследователем» (Беляков 2009). М. Липовецкий обращает внимание на эту же содержательную особенность текстов Шарова, но в отличие от Немзера называет ее не апологией советского режима и революции, а попыткой авторской интерпретации и объяснения трагической истории России: «Революцию и террор, по Шарову, невозможно объяснить иначе, чем в мифологическом контексте. Они не прагматичны, а провиденциальны по своим стратегическим целям» (Липовецкий 2020, 384).

Так же, как и в случае с Пелевиным, критики и исследователи литературы расходятся в своих оценках не только по поводу принадлежности романов Шарова к определенному жанру (имитация жития, историко-философский роман, роман альтернативной истории, роман-фантазмагория и пр.), но и в отношении шаровских принципов воспроизведения исторической действительности. Важным в контексте этой работы нам кажется понятие «магического историзма» – определение, которое использует профессор Кембриджского университета, культуролог и литературовед Александр Эткинд. В дискуссии с М. Липовецким Эткинд описывает магический историзм следующим образом:

Магический историзм представляет прошлое не просто как «другую страну», но как страну экзотическую и неразведанную, так и оставшуюся беременной нерожденными альтернативами и непременными чудесами. Магический историзм существенно отличается от магического реализма постколониальных культур. Отличий много, но главное в том, что постсоветские бестселлеры попросту не имеют отношения к реализму: они не отражают и не имитируют социальную реальность магическими средствами, но

проводят свои навязчивые эксперименты над историей. (Липовецкий, Эткин 2008)

Элементы магического историзма исследователь находит как в прозе Шарова, так и Пелевина, так как оба автора нередко конструируют в своих произведениях свои картины и образы прошлого, свою историческую реальность. Литературоведы Ирина Ащеулова и Ирина Скоропанова в этом случае указывают на постмодернистский характер репрезентации Шаровым мира истории и, с оговорками, на постмодернистское сознание автора как субъекта исторического познания:

Никогда повествование о прошлом не получает у Шарова эпически-объективированного характера, как бы удостоверяющего: все было именно так, – всегда это чей-то рассказ об исторических событиях, та или иная их версия, включая ссылки на документы и свидетельства очевидцев. Тем самым писатель демонстрирует постмодернистское отношение к историческому знанию как к нарративу, представленному совокупностью самых разнообразных текстов, дающих те или иные, подчас в корне расходящиеся между собой интерпретации описываемого. (Скоропанова 2005, 184)

И. Ащеулова, отмечая такие постмодернистские особенности прозы Шарова, как интертекстуальность, власть текстов над словом и человеком, деконструкцию исторических событий, тем не менее, настаивает на некоем уклонении Шарова от постмодернистской историософской эпистемы:

Шаров преодолевает ироничный характер постмодернистской псевдоисторической прозы, так как с помощью восстановления памяти, буквально по Федорову, воскрешения открывает полифоничный характер русской истории, прежде всего, не выказывая пренебрежения к текстам, хотя и предполагая возможную фальсификацию смыслов в них. (Ащеулова 2012, 49)

Аналогичной точки зрения, в общем, придерживаются Н. Лейдерман и М. Липовецкий, причисляющие творчество автора к «постмодернистскому квазиисторизму», но одновременно указывающие на неприятие Шаровым постмодернистской парадигмы в отношении истории:

Как ни странно, такая художественная структура предполагает полемику с характерной для постмодернизма философией истории. Постмодернистское видение истории зиждется на представлении о том, что история есть огромный незавершимый текст, который пишется по культурным моделям данной эпохи. При этом субъект неизбежно «децентрализуется» (по выражению Мишеля Фуко) – люди подчиняются власти «ничейных» дискурсов – культурных языков, которые и формируют сюжет истории. <...> по логике романа Шарова, для формирования истории существенными оказываются не только безличные дискурсы, но и личности – как авторы-сочинители и персонажи мифоподобных дискурсов. (Лейдерман, Липовецкий 2003)

Как и Пелевин, Шаров с недоверием относится к попыткам ввести его творчество в устоявшиеся жанровые или стилевые рамки, отрицая принадлежность своих романов как к исторической прозе, так и к альтернативному историческому роману: «Это, точно, не историческая проза, по-моему, и писать, и читать ее не интересно. И это, безусловно, не альтернативная история» (Шаров 2004). Так же негативно автор отзывался о любых попытках концептуализировать его творчество:

Критиками проза воспринимается не как законченный продукт, а как полуфабрикат для собственных концепций. На мой взгляд, это приводит к радикальному упрощению жизни. То вдруг выясняется, что все писатели какого-то времени – романтики, то – что все представляют барокко. Но это все равно что сказать, что все вышли из материнской утробы. К литературе это никакого отношения не имеет. Потому что каждый писатель интересен как раз своей непохожестью на других, это не массовое производство. И анализ должен быть индивидуальным. А если мы все реалисты или концептуалисты, или постмодернисты, то на хрена нас столько?! (Шаров 2004)

Третий писатель, творчество которого будет рассмотрено в небарочном контексте, – Юрий Буйда. Произведения Буйды были отмечены критиками и читателями: книга *Прусская невеста* вошла в шорт-лист премии «Русский Букер», в 2013 г. роман Буйды *Вор, шпион и убийца* стал финалистом премии «Большая книга».

Творчество Буйды анализируется исследователями главным образом с точки зрения трансформации писателем традиционных мифопоэтических образов, а также в контексте семиотизации города,

представленного в его текстах. Эти аспекты рассматриваются в работах Ксении Дегтяренко (Дегтяренко 2009), Алексея Чернякова (Черняков 2014), Татьяны Прохоровой (Прохорова 2018) и Марии Гавриловой (Гаврилова 2012). В контексте нашей проблематики особую важность представляет диссертация Марины Безрукавой, посвященная неомодернизму в современной русской литературе. По мнению Безрукавой, в прозе Буйды явственно прослеживается связь с модернизмом: «На границе модернизма и постмодернизма – многие авторские установки: предельно эстетизированная афористичность стиля, интерес к эгоцентричным героям, стремление к созданию субъективных мифологических контекстов, постоянное внимание к разнообразным деформациям жизненного материала». В работе Безрукавой отмечается, что «идеологизм нельзя назвать важным фактором в построении художественного мира Ю. Буйды», так как идея в сознании изображаемых им героев «находится под управлением более сильной реальности – стиля. Стиль оказывается ядром личности, ее ключевой идеологемой...» (Безрукавая 2019).

А. Немзер в итоговой статье о литературе 1990-х гг. также указывает на модернистские черты прозы Буйды, когда «постоянно – так или иначе актуализируется... тема творчества, стези художника, его долга, назначения и соблазнов» (Немзер 2000). Писатель и литературный критик Игорь Савельев, напротив, отмечает связь прозы Буйды с реализмом: «...все больше ощущается это взаимное сближение – художественного мира Буйды и нашей действительности» (Савельев 2012).

Все сказанное не означает, что прозе Буйды, в которой мифологизация и демифологизация осуществляется одновременно на одном материале (к примеру, городском калининградском топосе), чужда постмодернистская направленность. В такой же мере не подлежит сомнению такая яркая постмодернистская черта стиля Буйды как обилие цитат. Интересный разбор интертекстуальности прозы Буйды представлен в рецензии Никиты Елисеева «Писательская душа в эпоху социализма», где подробно разбираются все отсылки и приемы стилизации в романе Буйды *Ермо* (Елисеев 1997). Эту же черту произведений автора отмечают в своих статьях Е. Копырина (Копырина 2009) и К. Дегтяренко (Дегтяренко 2018). В контексте диссертационного исследования особенно полезна статья Татьяны Прохоровой и Алены Пельмской, в которой исследуются проявления необарокко в одном из романов Буйды (Прохорова, Пельмская 2014). Наблюдения этих казанских ученых, включая суждения, высказанные в статье «Формы

инобытия в новеллистике Юрия Буйды» (Прохорова, Зафарова 2016), предоставляют базу для дальнейшего исследования творчества автора в этом контексте.

Подводя итоги, скажем, что творчество всех трех писателей, с одной стороны, обладает характеристиками, традиционно приписываемыми постмодернизму, с другой – нередко описывается и анализируется как словесное искусство, пограничное с модернизмом или реализмом, то есть как не вписывающееся в рамки только одного художественного направления. Сами авторы в интервью и выступлениях также отказываются осознавать себя в рамках определенного художественного метода, признавать свою приверженность ограниченному числу литературно-эстетических принципов. Таким образом, попытка обнаружить и описать в их прозе элементы необарокко может расцениваться как один из возможных вариантов осмысления специфики творчества Пелевина, Шарова и Буйды.

ГЛАВА III. ПРИЗНАКИ НЕОБАРОЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА, В. ШАРОВА и Ю. БУЙДЫ

3.1. Нестабильность и метаморфоза

Как было отмечено, одним из наиболее выразительных случаев необарочного феномена нестабильности и изменчивости являются монстры. Попытаемся, во-первых, показать, чем объясняется их притягательность в культуре барокко и необарокко, и уточним понятие монстра в его барочной и необарочной специфике. Во-вторых, укажем на то, что прозаические произведения Пелевина и Буйды позволяют выявить в них образно-смысловой кластер: монстры, руины, ностальгия. Таким образом, в этой части диссертационного исследования на конкретных примерах анализируется специфика действия этого кластера и причины его возникновения.

3.1.1. Монстры – руины – ностальгия

Латинское *monstrum* означает чудо, предзнаменование, дурной знак, а также чудовище. Этимология слова восходит к латинскому *monere*, глаголу, означающему «предостерегать, угрожать, предзнаменовать.... Впоследствии слово приобретает дополнительные значения – “тот, кто (или то, что) выделяется, поражает своей необычностью, своими особыми свойствами, своим устройством...”» (Словарь русского языка...1982, 297). Слово «монстр» вошло в русский язык в конце XVII в. и переводилось как «чудо». Интересно, что изначально «чудо» также означает нечто сверхъестественное и часто ужасное и связано с русским «чудище, чудовище». Древнегреческое *téras* (чудовище) имеет ровно тот же спектр значений, что и латинское *monere*. Для нашего последующего рассуждения важно, что уже внутренняя форма слова «монстр» свидетельствует о глубокой амбивалентности этого понятия: ужас притягивает и указывает на нечто важное, на некое предзнаменование, связанное с судьбой и роком. Как сказано выше, в русской культуре слово «монстр впервые появляется в Петровскую эпоху (Фасмер 1986, 651). Царь Петр интересуется монстрами, велит собирать редкости и создает Кунсткамеру. Петровская эпоха видит в монстрах курьез, раритет, но, вслед за христианским богословом Аврелием Августином, считает их не дьявольским порождением, а

творением бога. Эстетика русского барокко тесно связана с петровским собранием монстров:

Слово было знаменем московского периода русского барокко, вещь стала знаменем барокко петербургского. От словесного «музея раритетов» Симеона Полоцкого к петербургской Кунсткамере, реальному музею монстров и курьезных вещей – такова эволюция русской культуры. На первом этапе барокко динамизм трактовался как производство слов, на втором – как производство вещей. (Панченко 1977, 105)

Тема монстров-чудовищ имеет давнюю историю. Миф о герое-змееборце (борце с монстром) принято считать основным индоевропейским мифом. С точки зрения В. Н. Топорова, этот миф отражает противостояние хаоса и порядка и победу порядка над хаосом (Топоров 1980, 581–582). Мишель Фуко различал монстров физических (уродов) и моральных и уделял особое внимание монструозности в контексте общественного бытия, знания и власти:

Монструозность есть только там, где противоестественное беззаконие затрагивает, попирает, вносит сбой в гражданское, каноническое или религиозное право. Именно через точку столкновения, трения между нарушением закона-таблицы, естественного закона, и нарушением закона, установленного Богом или обществами, – именно через эту точку столкновения двух правонарушений проходит различие уродства и монструозности. (Фуко 2005, 88)

Частота появления монстров в массовой/популярной культуре, по мнению О. Калабрезе, является проявлением нестабильности культуры; монстры в необарокко репрезентируют явления изменчивости, амбивалентности, что вызвано неспособностью общества дать им определенную моральную или эстетическую оценку. Похожие мысли высказаны в сборнике *Теория монстров: прочтение культуры (Monster Theory: Reading Culture)* под редакцией Джеффри Коэна (Jeffrey Jerome Cohen). В ряду семи признаков монстров числится способность быть «предвестником кризиса категорий» (Cohen 1996, 196), то есть способность избегать четкой категоризации и не вписываться в комбинации бинарных оппозиций, которые организуют логоцентричное культурное сознание – их разрушение является одним из самых ярких признаков постмодернистской мыслительной парадигмы.

В литературных произведениях монстры могут выполнять различные роли, в том числе и роль Другого, как это представлено в эссе Жана-Поля Сартра *Бытие и ничто*: монстр как антагонистическое существо, как «тот, кто желает сделать меня объектом, тот, кто всматривается в меня, кто видит во мне то, что делает меня объектом, рассматривает преследующим и мстительным взглядом (словно сквозь “замочную скважину”). Другой оказывается видимым пределом, указывающим мне, где кончается мое право обладать и где существуют неизвестные мне миры всех других» (Подорога 1999). Но здесь следует оговорить проблематичность соположения барочной и постмодернистской теорий существования Другого. Как замечает М. Липовецкий, в «любом сколько-нибудь осознанном постмодернистском дискурсе граница между “своим” и “чужим”, противоположение “моего” и “нашего” Другому и “чуждому” настойчиво подвергается проблематизации и деконструкции» (Липовецкий 2008, 518). В культуре же барокко не исчезает классическая роль монстра как «другого», стоящего за пределами «общественного договора», как препятствия для героя, который должен победить монстра для того, чтобы восстановить установленный порядок вещей. Подобной точки зрения придерживается Х. А. Маравалль, а также автор книги *Ужасы барокко: корни фантастического в эпоху курьезов* (*Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, 2010), американский культуролог Дэвид Р. Кастильо (David R. Castillo), ссылающийся на создателей коллективной монографии 1986 г. *Teatro y fiesta en el Baroque* (сост. José María Díez Borque). С другой стороны, ряд авторов, на которых обращает внимание тот же Д. Р. Кастильо (кубинец Северо Сардуй [Severo Felipe Sarduy, *Obra completa*, 1999], итальянец О. Калабрезе), отмечают «монструозность» как дестабилизирующий элемент барочной культуры: с помощью монструозных образов раздвигаются границы дозволенного.

Кастильо пересказывает ряд новелл XVI в., в которых монстры-мертвецы репрезентируют не только потустороннее «чужое», но и «свое» – скрытые желания общества. В качестве примера Кастильо приводит два рассказа из испанских антологий. В первом два друга отправляются в паломничество, один из них заболевает и умирает в пути. Через несколько дней он восстает из мертвых, пытается залезть к живому другу в постель и обнять его. Тот должен бороться с ним ради своего спасения. В конце концов, мертвец понимает, что его попытки тщетны, одевается и уходит. В другом рассказе дворянин подвергается нападению черного голого человека, вылезающего из-под кровати, но, когда соседи сбегаются на шум, они находят только дворянина – черный

человек исчезает (Castillo 2010, 23). Исследователь отмечает, что такие персонажи из потустороннего мира пересекают не только границы дозволенного природой («нарушение естественного закона»), но и рубежи человеческой морали, проявляя этическую монструозность: границы морали расплываются, сам акт прикосновения мертвеца имеет явную гомоэротическую подоплеку, а ситуация борьбы в постели живого с мертвецом становится более чем амбивалентной. Семантизация трансгрессии как перехода не только через природные, но и через моральные границы продолжилась в традиции готического хоррора, к примеру, XIX–XX вв. (классический образец – Дракула из одноименного романа Брэма Стокера).

Множественное появление монстров в новейшей русской литературе вызывает у критиков и литературоведов неоднозначную реакцию. Фигура монстра в качестве главного героя часто трактуется в поле исследований постчеловечности (*post-human / in-human / non-human*). Так, Дина Хапаева в книге *Готическое общество: морфология кошмара* (2007) пишет об упадке морали в современном обществе и, как следствие, замещении людей в литературе монстрами. Хапаева возводит эту традицию к произведениям отца современного фэнтези Дж. Р. Р. Толкина, у которого главными героями наравне с людьми становятся представители неких мифических «рас» – хоббиты, гномы и эльфы:

Суть готической эстетики, которую открывает Толкин, но принципы которой будут полностью реализованы значительно позднее, в современной культуре, состоит в разочаровании в человеке и в человеческих возможностях. Ее главная максима возвестила о смене эстетического канона: утрата интереса к человеку как к главному явлению, как к мерилу всех вещей. От нее рождаются хоббиты, а спустя еще полвека она выносит и произведет на свет ведьм, оборотней, вампиров, нелюдей и нечисть разного вида, обитателей и полновластных хозяев литературы и зрелищных искусств наших дней. (Хапаева 2007, 20)

Похожие утверждения можно найти, например, и в более поздней содержательной статье петербургского философа Ольги Демидовой, посвященной современной культуре и цивилизации:

Как свидетельствует вся человеческая история, отраженная в многочисленных культурных текстах, прельстительность Зла и его многоликость делают любые самонадеянные заигрывания с ним

занятием весьма опасным: увлечение кажущейся красотой и/или безобидностью Зла неизменно ведет к антропологической катастрофе, которая в условиях современного мира может стать глобально необратимой. (Демидова 2017, 58)

Это рассуждение, как кажется, содержит ответ на предостережение: действительно, вся история мировой культуры, начиная с эпизода соращения Евы змеем в раю (а, возможно, и раньше) строится на притяжении к прекрасному и параллельно на ощущении потенциальной опасности красоты, но иной истории культуры просто не дано.

Что касается непосредственно русской, постсоветской, литературы, то М. Липовецкий и А. Эткинд связывают появление в ней монстров с травматическим советским прошлым:

Общим предметом постсоветской меланхолии является непроработанная память о советской катастрофе. Миллионы погибли зря, но о них помнят многие; согласно опросам, каждый четвертый россиянин помнит своих предков, пострадавших от репрессий. Памятников этим жертвам мало; музеев советской катастрофы нет; не было и, наверно, не будет суда над палачами – личностями и институтами. Попытки возвести памятники в камне или бронзе сталкиваются с сопротивлением этих палачей и их наследников. В этой ситуации работа горя продолжается там же, где началась, – в литературе. (Липовецкий, Эткинд 2008)

По мнению обоих исследователей, тенденция использования монструозного образа в литературе XX в. начинается с творчества А. Солженицына, который прибегает к образу Тритона как к аллегории системы ГУЛАГ. При этом авторы не согласны с позицией Хапаевой, считая, что интерпретация монстров только в качестве проявления антигуманистических тенденций современной культуры и свидетельства упадка морали (что тождественно возрождению готической морали) в современном обществе упрощает ситуацию. Хапаева описывает готическую мораль как отсутствие четких моральных установок: «Суждение о добре и зле, неразличимых по своей природе, основывается исключительно и только на субъективной оценке, не опирающейся ни на какие нормы – без нее ни самих этих категорий, ни их критериев просто не существует» (Хапаева 2007, 116). Солидаризуясь с Липовецким и Эткиндром, скажем, что понимание феномена монстров у Хапаевой, действительно, поверхностно,

поскольку выраженное ею мнение не учитывает изначально заданную амбивалентность и неоднозначность монстров. Представляется, что зооморфность таких персонажей, как, например, хоббиты Толкина, не умаляют их гуманистической направленности и никак не свидетельствуют об их аморальности.

Принимая во внимание то, что монстры рождаются из чувства времени и репрезентируют определенный момент в культуре (Cohen 1996, 188), а также суждения Липовецкого и Эткинда об историческом травматическом опыте, кратко проанализируем один из элементов кластера – излюбленный топос российских литераторов, а именно, связь монстров с руинами советского прошлого.

Руины как концепт связываются с историей (и современностью) достаточно давно:

В Западной Европе руины обладают парадоксальной внутренней связью с модерностью. Их начинают воспринимать именно как руины и сохранять в этом качестве в эпоху Возрождения, когда знание о прерывности истории, проявившейся, в частности, в гибели древних цивилизаций, повысило значимость следов прошлого. Особую ценность руины приобретают в эпоху Просвещения, когда историческое сознание, вдохновленное идеей прогресса, воспринимает развалины как амбивалентные знаки, одновременно и отвергаемые, и все еще желанные, поступательного развития человечества. (Шёнле 2018, 16)

Андреас Шёнле в своих исследованиях мемориальной культуры обращается к авторитету Гегеля, для которого руины являлись символом необходимого для прогресса разрушения, при этом философ отвергал сентиментальную ценность руин как свидетельств катастрофы: «Гегель неустанно борется с романтической идеализацией руин, отказавшись от восхваления руин как источника возвышенного. ...у Гегеля руины не заслуживают эстетического внимания. Наоборот, вместо того чтобы фиксировать их как объект созерцания, желательно стереть их с поверхности земли, так как они вызывают ложное преклонение перед прошлым» (Шёнле 2009). Много позднее один из самых влиятельных философов культуры XX в., Вальтер Беньямин, предложил противоположную дефиницию руин. В своих рассуждениях он обратился к картине художника Пауля Клее «Angelus Novus»:

У Клее есть картина под названием Angelus Novus. На ней изображен ангел, который выглядит как будто он собирается удалиться от чего-то, во что он пристально вглядывается. Его глаза вытаращены, рот

раскрыт, крылья распахнуты. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Где нам видится цепь событий, там он видит одну единственную катастрофу, которая беспрерывно громоздит обломки на обломки и бросает их ему под ноги. Ангел может и хотел бы остаться, разбудить мертвых и восстановить разрушенное. Но из рая дует ураганный ветер, который поймал его крылья с такой силой, что ангел уже не может их сложить. Этот ураган неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним растет в небо. Этот ураган и есть то, что мы называем историей. (Беньямин 1995)

Руины для Беньямина также являются свидетельством постоянного процесса разрушения и исторической катастрофы, но (барочный) художник эстетизирует их: собирает руины, демонстрируя искусство «механического сопоставления фрагментов и обнажения приема, которое нуждается во внешнем толчке, чтобы обрести смысл (“ожидание чуда”»)» (Шёнле 2009). В творчестве постсоветских писателей мы можем наблюдать схожую, но достаточно парадоксальную ситуацию: распад Советского Союза и последующие идеологические, политические и культурные изменения, приведшие к внезапному и чрезвычайно быстрому появлению свежих руин, повлекли за собой их активную интерпретацию и изображение монстров, порожденных этими руинами.

Иначе говоря, образы монстров обретают свои смыслы за счет контекста, который не нейтрален, а, как пишет Ежи Фарыно, «включается в семантический состав данного артефакта и играет роль его семиотической коммуникативной рамки – регулирует как его сюжетное восприятие (идентификацию), так и семантическое (концептуализацию, интерпретацию)» (Фарыно 2017, 165).

Обратимся к третьей составляющей кластера монстры – руины – ностальгия. Прежде всего дадим определение категориям **меланхолии** и **ностальгии**. Меланхолия, согласно З. Фрейду, это чувство печали, вызванное «потерей объекта, каким-то образом недоступной сознанию» (Фрейд 1984), а ностальгия, по определению антрополога и теоретика искусства Светланы Бойм, это «тоска по дому, которого больше нет, или, может быть, никогда не было. Это – утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое, а также проекция времени на пространство» (Бойм 1999). В нашем случае, когда речь идет о постсоветской культуре и литературе, можно утверждать, что мы сталкиваемся с конкретным типом ностальгии по утраченной в результате распада империи целостной социокультурной среде. Субъект такой тоски «ностальгирует не по

поводу канувшего в небытие жизненного уклада, а по некоторым идеальным ценностям, что еще не претворены в реальную жизнь. Содержание его ностальгии сугубо индивидуально. Ее причина в неудовлетворенности бытийными реалиями как таковыми, несоответствие которых возвышенным представлениям о мире порождает неприятие, отторжение происходящего. Такая индивидуальная ностальгия в большей степени мифологична» (Зборовский, Широкова 2001, 32). С. Бойм также настаивает на том, что ностальгия являет собой попытку «преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство» и выделяет два возможных ностальгических сюжета – «реставрирующий» и «рефлексирующий (иронический)». С точки зрения исследовательницы, реставрирующая ностальгия внеисторична – она делает акцент на возвращении домой (*nostos*) и пытается восстановить мифическое коллективное место обитания, в то время как рефлексирующая ностальгия способна создавать нужную «критическую дистанцию» между временем предмета ностальгии и временем вспоминающего. Такая ностальгия концентрируется на ощущении боли (*algos*) – тоске как таковой. «Реставрирующая ностальгия занимается прошлым и будущим нации; рефлексирующая ностальгия отсылает, скорее, к индивидуальной и культурной памяти» (Бойм 2013). Поскольку в авторском художественном письме мы имеем дело с репрезентацией, скорее, персонального опыта, можно утверждать, что наиболее рельефно в литературных произведениях выступает рефлексирующая ностальгия, которая, по мнению Бойм, связана с меланхолией:

Рефлексирующая ностальгия содержит в себе элементы и печали, и меланхолии. В то время как переживаемая в ней потеря никогда не осознается полностью, она имеет определенное отношение к утрате коллективных рамок памяти. Рефлексирующая ностальгия есть форма глубочайшей печали, в которой скорбь преодолевается не только посредством размышлений о своей горькой доле, но и через освобождение от стереотипов, игру и критическое мышление, выстраивающих новое будущее. (Там же)

Взаимоотношениям между меланхолией и ностальгией на постимперских пространствах и в художественных текстах были посвящены диалоги поэта Елены Фанайловой с переводчиками Григорием Дашевским и Татьяной Баскаковой, издателем Александром Ивановым и литературным критиком Константином Мильчиным. В этих

беседах отмечалось, что сочетание меланхолии и ностальгии присутствует не только на постсоветском пространстве. Подобная контаминация характерна для прозы О. Памука, отображающего меланхолию и ностальгию по бывшей Османской империи, для произведений С. Цвейга, Й. Рота и Ш. Маран, оглядывающихся на исчезнувшую Австро-Венгрию (Фанайлова 2012).

А. Эткинд, который, по выражению Д. Бавильского, описал в своей книге *Кривое горе* (2016) «невротические реакции советского искусства на непохороненные и до сих пор не переработанные травмы отечественной истории XX века» (Бавильский 2018), и М. Липовецкий указывают на меланхоличность, присущую постсоветской литературе, и на то, что Советский Союз как социально-политическая и идеологическая категория маркируется смертью и представляется в нарративах отдельных писателей образами монстров из загробного мира. Один из ранних примеров репрезентации структур, обеспечивавших безопасность Советского государства и его политической системы (так называемых спецслужб) в качестве потусторонних сил – это первый роман из популярной серии русского фэнтези Сергея Лукьяненко – *Ночной дозор* (Липовецкий, Эткинд 2008).

В случае В. Пелевина подобные образы – «оборотни в погонах» – появляются в *Священной книге оборотня* (2004) и фигурируют в виде тайного общества вампиров в романе *Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке* (2006). Однако мотивы связи советского прошлого и смерти можно найти уже в первой книге писателя, в сборнике рассказов *Синий фонарь* (1991). Эти мотивы развиваются в игровой сюжетной сфере – в пионерском лагере ночью дети рассказывают друг другу так называемые страшилки. В каждом таком «пионерском повествовании» фигурирует тема сна и смерти, персонажи страшилок – взрослые люди – не осознают того, что они мертвы:

– Откуда я знаю, – ответил Толстой, – это же не я понял, а он. Как-то понял. Короче, он решил сделать вид, что ничего не замечает, и поехал к себе домой. У него жена была. Увидел он ее и понял, что она тоже мертвая. А он ее очень сильно любил. Ну и стал он ее расспрашивать, что случилось, пока его не было. А она ему отвечает, что ничего не случилось. И даже не понимает, чего он хочет. Тогда он решил ей все рассказать и говорит: «Ты знаешь, что ты мертвая?» А жена ему отвечает: «Знаю». Он спрашивает: «А ты знаешь, что в этом городе все мертвые?» Она говорит: «Знаю. А сам-то ты знаешь, почему вокруг одни мертвецы?». Он говорит: «Нет». Она опять

спрашивает: «А знаешь, почему я мертвая?». Он опять говорит: «Нет». Она тогда спрашивает: «Сказать?». Мужик испугался, но все-таки говорит: «Скажи». И она ему говорит: «Да потому что ты сам мертвец. (Пелевин 1991)

В *Синем фонаре* Пелевина разлита атмосфера меланхолии и ностальгии, связанная с воспоминаниями о детстве. Это было замечено Д. Быковым, который писал:

Мир Пелевина, безусловно, мир клеток, тюремных камер, вставленных друг в друга. Но, кроме усталости и ненависти, эти клетки пробуждают ностальгию и пронзительную грусть, которых в сегодняшнем-то нашем мире немного. Такую грусть можно было испытывать только в блочных домах, в спальнях районах времен нашего детства, вечером на балконе. (Быков 2002)

К этому замечанию добавим, что в силу того, что «наше детство» соотносится с советским прошлым, ностальгия и меланхолия может транспортироваться на коллективное прошлое, которое в повествовании Пелевина коррелирует с мертвым (страшным, ужасным). Небарочной чертой такого повествования является также то, что для рассказчиков-детей грань между реальным и вымышленным чрезвычайно тонка; их отношение к рассказываемым историям серьезно, они придают фиктивному статус достоверного, и в какой-то момент их рассказы прорастают в реальность (дети начинают убеждать самого маленького слушателя в том, что они на самом деле мертвецы)⁵.

Обратимся еще к одному произведению, в котором репрезентируется связь меланхолии и ностальгии. Это рассказ «Прусская невеста» (1998),

⁵ Сходную эстетику детского рассказа ужасов, сопряженных с ностальгией, можно найти в книге Алексея Иванова *Пищеблок* (2018), соединяющей в себе элементы мистического хоррора и подросткового романа. Но, в отличие от *Синего фонаря* Пелевина, тема советского прошлого здесь представлена в мифологизированном образе старика-чекиста, живущего в пионерском лагере. С одной стороны, в *Пищеблоке* сохраняется стандартная парадигма репрезентации монстра как «Другого», дети и их молодые наставники должны сражаться за свою жизнь с вампиром; с другой стороны, сам контекст советского пионерлагеря и вампира-чекиста вписывается в архетипическое противостояние жизни и смерти, где вожатые и пионеры представляют жизнь, а старик-чекист и вся советская система – смерть.

позднее вошедший в одноименный сборник рассказов Ю. Буйды. Новелла отличается от упомянутых выше произведений тем, что в ней руины и ностальгия не связаны с советским прошлым: важную роль в рассказе играет место действия (оно же место рождения автора и нарратора) – Калининград, бывший Кёнигсберг. А. Эткинд в книге *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России* описывает особую позицию Кёнигсберга – места уникальной колонизации русскими немецких земель: в первый раз при правлении Елизаветы Петровны в 1757 г. и второй раз после Второй мировой войны (Эткинд 2013, 61). Описывая свои детские воспоминания, Буйда указывает на невозможность связи с историческим и этническим прошлым того места, в котором он жил, когда, будучи ребенком, играя в развалинах и на пустырях, находил артефакты чужой культуры:

И ребенок начинал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображения складывались в некую картину... Это было творение мифа. Рядом – рукой подать – был заколдованный мир, я жил в заколдованном мире, – но если русский человек в Пскове или Рязани мог войти в заколдованный мир прошлого, принадлежавшего ему по праву наследства, – кем был я здесь, человек без ключа, иной породы, иной крови, языка и веры? В лучшем случае — кладоискателем, в худшем – гробокопателем. При первом же вздохе девочка Пруссия обращалась в прах. (Буйда 2011, 3)

В отличие от примеров, приведенных ранее, в рассказе Буйды прошлое, оказавшись чужим, не травмируется, а мифологизируется и романтизируется: нарратор пытается установить отношения с отчужденной от него вековой традицией, ощущая неадекватность и мелкость собственной. Это ощущение чуждости своего дома характерно для колониального опыта:

Колонизация всегда связана с попыткой освоить чужое, а ее неудачи и срывы приводили к размножению объективирующих дискурсов о своем. Если ощущение невозможности стать своим среди чужих часто сопровождало неудачи внешней колонизации, то ощущение себя чужим среди своих оказалось постоянной формой недовольства и протеста, связанных с ситуацией внутренней колонизации. (Эткинд 2013, 90)

Как и в текстах, о которых говорилось выше, прошлое в рассказе Буйды также связывается со смертью, аллегорией которой становится

«прусская невеста» – мертвая девушка, кажущаяся живой, но рассыпающаяся в прах при первом прикосновении. Смерть – последняя возможность бытия, которая открывается человеку в состоянии страха или ужаса (*Angst*, по Хайдеггеру). В рассказе «Синий фонарь» в одноименном сборнике Пелевина чувство страха передается посредством детских рассказов, создавая атмосферу неуверенности, связывая индивидуальные чувства и исторический контекст. Яркой иллюстрацией этой связи детских страхов и советского исторического контекста является страшилка о красном знамени, пожирающем директоров заводов (Пелевин 1991). Эта же тенденция в более явной форме присутствует и в вышеупомянутом романе А. Иванова *Пищеблок*. В рассказе же Буйды прошлое, хотя и обладает хтоническими чертами (вдохнувший черную бабочку тракторист Саша сгорает в тракторе), эстетизируется до такой степени, что из повествования исключается состояние страха (или ужаса), а союз со смертью предлагается в качестве способа заново войти в чужую культуру:

Та девочка, покой которой мы с Матрасом нарушили, была невестой. Именно невестой: не чужой, но и не женой. Между живыми и мертвыми существуют отношения любви как высшее проявление памяти, то есть отношения идеального жениха и идеальной невесты. И именно Слово – та печь, где любовь становится скрепляющей нас известью. (Буйда 2011, 3)

Мы можем истолковать рассказ Буйды в рамках того понимания «*Angelus Novus*» Клее, о котором писал Бенямин. В этом случае произойдет расширение смысла новеллы российского писателя: желание Ангела «разбудить мертвых и восстановить разрушенное» манифестируется у Буйды в образных формах и мотивах – прусская невеста и свадебный союз живого и мертвого, в то время как в рассказе Пелевина и книге Иванова эта тенденция проявляется не в такой явной и декларативной форме.

3.1.2. Монстры как признаки нестабильности в произведениях В. Пелевина

В творчестве Пелевина монстры обретают самое отчетливое воплощение в романе *Священная книга оборотня*. Сотрудники спецслужб – волки-оборотни – являются главными героями романа, их можно представить в историческом контексте советской травмы. В этом произведении появляются персонажи раннего пелевинского рассказа

«Проблемы верволька в средней полосе» (1991) – Саша Лапин, который в *Священной книге* носит имя Алексея Серого, и полковник танковых войск Лебеденко. Пелевин один из первых реализовал в художественном произведении ушедшее в фольклор выражение министра Внутренних дел России: герои Пелевина работают в ФСБ и становятся в буквальном смысле «оборотнями в погонах». Об этом заявил сам писатель в одном из интервью: «Но Волк и Лиса присутствуют в фольклоре любой страны, где обитают эти животные. Почему я в таком случае выбрал именно русский фольклор, как вы справедливо отметили? Дело в том, что я заимствовал из фольклора не столько образ волка, сколько образ “оборотня в погонах”» (Пелевин 2004). Об оборотничестве как новом старом символе России в одной из статей 2008 г. рассуждал Д. Быков:

Русский характер бесконечен в оба конца: бескрайняя удаля то и дело оборачивается зверством, доброта – тотальным контролем и навязчивостью, крайняя свобода – крайним угнетением, как у Достоевского. Оборотничество – главная примета России, и оборотни в погонах, ставшие одно время ее символом, – наиболее наглядное выражение этой черты. У нас все с изнаночкой, с двойным дном, с тайным внутренним содержимым (почему матрешка и воплощает собой Россию: снял слой – а там всегда еще один, и никакой гарантии, что под румяной и улыбочивой матрешкой № 1 не таится матрешка № 2 с такими вот зубами). (Быков 2008)

Но тема вервольфов – монстров, репрезентирующих нестабильность, разумеется, не является прерогативой только русской социально-политической и культурной жизни в эпоху постмодерна. Как и сам мотив оборотничества и образ волкодлака не являются элементами исключительно славянской мифологии, а широко известны в преданиях всех индоевропейских народов. Ирина Головачева пишет:

Изменение формы, трансформация телесности манифестирует важнейшую психосоциальную роль оборотничества – трансгрессию, стирание границ, их проблематизацию, тем самым символизируя, например, не только конкретную эпоху перемен, но и изменчивость как таковую. С одной стороны, эта изменчивость заново утверждает норму, с другой, – выдвигает на рассмотрение варианты нормы или альтернативы оной. Эта особенная валентность мифа о вервольфе – в отличие, скажем, от вампирического или ведовского мифов –

предоставляет особенные возможности готике и фэнтези эпохи постмодерна. (Головачева 2012, 68)

Эта черта присуща и героям ранних произведений Пелевина: как отмечает польская исследовательница Магдалена Охняк, в романе *Омон Ра* и некоторых других ранних произведениях писателя «превращение происходит на физическом и/или на духовном уровне. Метаморфоза может быть постоянной или временной, когда герой многократно возвращается к своему исходному состоянию» (Охняк 2015, 83). Отношения таких персонажей, как Алексей Серый и Лиса А Хули, представляют собой центральную линию романа Пелевина, и главная особенность этих героев – их способность к внутренней и внешней метаморфозе. Подобная нестабильность и текучесть форм позволяет назвать этих персонажей необарочными монстрами, то есть классифицировать их согласно категориям, представленным Калабресе. Трансформация Алексея Серого и Лисы А Хули происходит на двух уровнях. Алексей Серый меняет физический облик: если в рассказе «Проблемы верволка в средней полосе» он становится оборотнем-волком, то в романе, после поцелуя А Хули, он превращается в пса Гарма, хтонического персонажа скандинавской мифологии; при этом внутренне он остается самим собой. Метаморфоза Лисы А Хули, напротив, внутренняя: она следует по пути к просветлению, о котором ей рассказывает желтый господин – монах, которого она встретила в буддистском храме; духовный путь Лисы приводит ее к тому, что она перестает сотворять мир своим хвостом и исчезает со страниц романа.

В творчестве Пелевина образ Лисы А Хули занимает особое место. Это один из немногих женских персонажей, который становится главным действующим лицом повествования. Обычно у Пелевина женщины выступают в роли героев второго плана, в качестве наставника (или помощника) главного героя либо предмета его любовного интереса. Таковы, например, Лена в «Проблемах верволка в средней полосе», Анна в романе *Чапаев и Пустота* (1996), крыса Одноглазка – подружка цыпленка Затворника в рассказе «Затворник и Шестипалый» (1990). Продолжение тенденции выдвигания женских персонажей на роль протагониста можно увидеть в некоторых образах последующих романов и новелл Пелевина – это искусственная девушка Кая из романа *S.N.U.F.F.* (2011) и девочка Маша из рассказа «Отель хороших воплощений» (2010).

Как говорилось выше, монстры могут исполнять различные роли. С одной стороны, Лиса А Хули обладает многими чертами «гендерного

обусловленного другого» (Шапинская 2009, 53) не только потому, что она женщина-монстр, но и потому, что род ее занятий связан с предоставлением сексуальных услуг. С другой стороны, благодаря имени и китайскому происхождению этот персонаж можно определить как «этнического другого» (Там же), принадлежащего к иной/чужой культуре. При этом, поскольку повествование ведется от лица самой А Хули, справедливо утверждение, что в этом произведении «другой» начинает обретать свой голос.

В образе А Хули проявляются черты самосознания и поведения, свойственного многим героям модернистского толка: она – *демиург*, но ее способность к творению обусловлена атрибутом ее монструозности («другости») – ее хвостом. Здесь уместно привести наблюдение Янины Солдаткиной, касающееся существенного расширения модернистской категории «творец» в современной русской литературе. Исследовательница отмечает, что в прозе, к примеру, М. Шишкина, Е. Водолазкина и М. Петросян «творцы» не обязательно представляют творческие профессии, «их главное качество – инаковость, несопоставимость с обычными бытовыми условиями, устремленность к иным мирам и целям...» (Солдаткина 2015, 53). Хвост А Хули так же, как и палец Будды в романе *Чапаяв и Пустота*, становится инструментом сотворения мира, он является тем органом, при помощи которого А Хули превращается в лису, наводя морок на саму себя и убеждая себя в том, что она действительно лиса. Несмотря на все признаки героя модернистского повествования – от теургических способностей до склонности к рефлексии, Лиса А Хули сохраняет облик монстра, что доказывается начальным эпизодом книги, когда человек, который увидел лису в ее природном обличье, выпрыгивает в окно (Пелевин 2009, 7). Отметим, что пелевинский монстр имеет не столько зооморфную, сколько антропоморфную двойственную природу. С одной стороны, образ А Хули эстетизирован – она обладает совершенным человеческим телом:

Если описать нашу внешность, тело у нас тонкое и стройное, без капли жира, с великолепной рельефной мускулатурой – как бывает у некоторых спортивных подростков. Волосы огненно-рыжего цвета, тонкие, шелковистые и блестящие. Рост у нас высокий, и в древние времена это нас часто выдавало, но сейчас люди стали выше, и мы совершенно не выделяемся среди них по этому признаку. Хоть пола в смысле способности к воспроизводству у нас нет, все его внешние признаки присутствуют – за мужчину лису не примешь. Нормальные

женщины обыкновенно считают нас лесбиянками. Что думают про нас лесбиянки, тоже понятно: «я сошла с ума, я сошла с ума...». И неудивительно. Даже самые красивые женщины рядом с нами кажутся грубыми заготовками – как наспех обтесанная глыба камня рядом с готовой скульптурой. (Пелевин 2009, 5)

С другой стороны, вид хвоста А Хули вызывает во второстепенных персонажах романа приступы паники и ярости: когда наваждение, продуцируемое ее хвостом, по какой-то причине исчезает, они «соскакивают с хвоста». Интерес представляет рефлексия А Хули по отношению к собственной двойственной природе, которая диктует и особый склад мышления, и нестабильную этическую позицию: «Лисий ум... – просто теннисная ракетка, позволяющая сколь угодно долго отбивать мячик разговора на любую тему. Мы возвращаем людям взятые у них напрокат суждения – отражая их под другим углом, подкручивая, пуская свечой вверх» (Пелевин 2009, 33). О подобной неотчетливости нравственных постулатов пелевинского монстра идет речь и в дискуссиях А Хули с пожилым гуманитарием по поводу тождества Владимира Набокова и Гумберта Гумберта – героя романа «Лолита» (Там же, 5).

Нестабильность персонажей *Священной книги оборотня*, размытость их идентичности была отмечена в литературно-критической рецепции этих образов. Так М. Липовецкий, критикуя работы Д. Хапаевой, замечает, что, хотя она и упоминает роман Пелевина, но не задерживается на его героях. «Очевидно, они слишком *сложны*, чтобы им нашлось место в модели готического общества, написанной широкими мазками, где чудовищам отведена только одна роль – симптомов неизлечимого подрыва “основ традиционного гуманизма” (как будто эти основы не были подорваны еще сто с лишним лет назад)» – пишет Липовецкий (Липовецкий 2009. Курсив мой. – Т. Ч.). В другой работе Липовецкий подчеркивает «взрывную идентичность» монструозных протагонистов в текстах современных авторов (Пелевина, Соркина), их внутреннюю конфликтность, возникающую в результате «гибридизации “я” и “Другого”» (Липовецкий 2008, 168).

Однако самым интересным, но и спорным представляется вопрос о характере «другости» монстра: действительно ли в текстах Пелевина (а также Сорокина) монстр тождественен сверхчеловеку в том его понимании, которое представлено С. С. Аверинцевым. Аверинцев акцентировал немецкую традицию интерпретации понятия «сверхчеловек»: это неподвластный «обычным человеческим законам»

и, согласно Ф. Ницше, «следующий за человеком этап биологической эволюции», абсолютно чуждый «как религиозным обязательствам перед Богом, так и социальным обязательствам перед людьми» (Аверинцев 2001). В этом месте можно поспорить с суждением М. Липовецкого о том, что в сочинениях Пелевина сверхчеловек как «центр внимания... и источник повествования» связан с образом Минотавра (роман *Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*, 2005) или сверхоборотня (*Священная книга оборотня*). Упоминание в *Священной книге* сверхчеловека как сверхоборотня связано с сюжетной линией Александра Серого и отсылками к германской мифологии. Идея сверхоборотня подвергается иронической интерпретации Лисы А Хули:

– Ты вроде как предъяву кидаешь, что ты сверхоборотень... – Ну и что? – А то. Страна у нас такая, что все понимать должны, под кем ходят. И люди, и оборотни. – А чем я мешаю? – Ты не мешаешь. Но сверхоборотень может быть только один. Иначе какой он сверхоборотень? – Такое убогое понимание слова «сверхоборотень», – сказала я, – отдает тюремным ницшеанством. (Пелевин 2009, 78)

Итак, героиня Пелевина представляют собой гибрид модернистского героя и монстра. Монструозные персонажи – Александр Серый и Лиса А Хули – более сложные характеры, чем их пытаются описать исследователи Пелевина, их психологическая сложность и амбивалентность дает возможность квалифицировать их как необарочных монстров, идеально соответствующих классификации О. Калабресе.

3.1.3. Монстры как признаки нестабильности в произведениях Ю. Буйды

Как и в прозе Пелевина, монстры в творчестве Буйды могут выступать в разных ролях. Появляющиеся в его сборнике рассказов *Все проплывающие* (2011) и в романе *Пятое царство* (2018), они также выполняют разные функции.

Главный герой романа *Пятое царство* Матвей Звонарев, как и протагонисты *Священной книги оборотня*, обладает способностью к оборотничеству – он превращается в ворона (Буйда 2018а, 248). При этом в процессе обратной метаморфозы у него остается признак его амбивалентной онтологической сущности: вместо одного пальца на руке героя вырастает коготь.

В романе предлагается вымышленная история русского царства после Смуты, а центральный персонаж выступает тайным агентом государственных органов. Здесь очевидна та сюжетная линия, которую отметили М. Липовецкий и А. Эткинд, – художественная репрезентация связи спецслужб с потусторонним миром. Роман написан в жанре исторического фэнтези, но в нем прослеживаются аллюзии на Россию Нового времени. Это проявляется не только на сюжетном уровне, но и на уровне семиотического окружения текста – в литературных и культурных отсылках, например, к песням Александра Башлачева или к философии Н. А. Бердяева (Буйда 2018а, 100; 235).

Главный герой романа более одномерен, чем протагонисты пелевинской *Священной книги оборотня*, он легко вписывается в типологию персонажей детективного боевика. Его монструозность, скорее, эпизодична и не влияет на внутренний мир героя, на мотивацию его высказываний и поступков. Кроме того что центральный персонаж является отчасти монстром, все остальные нечеловеческие существа, появляющиеся на страницах романа, вполне вписываются в классическое определение чудовищ, приходящих из-за пределов знакомого (привычного) мира и нарушающих установленный порядок. Они персонифицируют Смуту, являются угрозой для вновь восстановленной царской власти (действие романа происходит после 1622 г.). Несмотря на предлагаемую писателем четкость бинарной оппозиции, когда противниками выступают, с одной стороны, церковь и власть, представленные в книге блоком царя Михаила и патриарха Филарета (отсюда и название самого романа *Пятое царство*), а, с другой стороны, – самозванец и монстры, «вялая» монструозность протагониста не позволяет дать однозначной оценки ни главному герою, ни монстрам, с которыми он сражается. Более того, в ходе повествования возлюбленной Матвея Звонарева становится девушка, из крови которой рождаются гомункулы, при помощи чего заговорщики пытаются свергнуть монархию.

Монстры также фигурируют в сборнике рассказов Буйды *Все проплывающие*. Здесь персонажи чаще всего превращаются в зверей или являются зооморфными гибридами. Такая трансформация, например, происходит с жителями города в процессе танца в новелле «Тема быка, тема льва»:

Боб и Фролик опустили на четвереньки и, захрюкав, заметались между танцующими. Их примеру последовали еще девяносто семь мужчин, а также две женщины, тайно брившие ноги. В невыносимой

духоте голые потные женщины с распущенными волосами неслись под музыку в обнимку с окровавленными мужчинами, визжащими свиньями, манекенами и скелетами. (Буйда 2011, 98)

Появление скелетов в этой сцене отсылает к известному сюжету средневекового искусства «пляска смерти», то есть к определенному «роду аллегорической драмы или ритуальной процессии, в которой главным корифеем являлась Смерть» (Рыжкова 2015, 333). Макабр вписывается в смысловой контекст всего сборника, в рассказах которого большое значение играет тема бренности человеческой жизни.

В ряду монструозных созданий во *Всех проплывающих* находятся: юноша «божественной красоты, с белоснежной кожей, огромными крыльями за спиной и черными птичьими глазами», рожденный девушкой, которую насилует Огромный Петух (рассказ «Красавица Му»), Кальсоньч – персонаж с козлиными ногами, напоминающий фавна, и аптекарь, превращенный чертом в кентавра (рассказ «Черт и аптекарь»). Отметим, что оборотни у Буйды не встраиваются в дихотомию «свой – чужой» или «свой – другой», потому что жителей города, в котором происходит действие большинства рассказов, не волнует то, что они проживают по соседству с монстрами, они воспринимают это как должное. Роль монстров в новеллах довольно незначительна, их появление на страницах сборника не связано одним нарративом. У Буйды монструозность – обретение людьми звериных черт – может предвещать катарсис, а насилие, связанное с превращением, позволяют восстановить обычный порядок вещей. Так, после описанного выше танца, все возвращается на свои места: «Самая красивая в мире женщина исчезла. В тот же день установили, что все участники вчерашних танцев живы-здоровы, но никто из них не имел желания делиться какими бы то ни было воспоминаниями» (Буйда 2011, 87). Аналогично в рассказе «Красавица Му» катарсис наступает в результате того, что после битвы на мосту между Петухом и его сыном мост рушится, и все три героя гибнут. Повествование вновь возвращается к изначальной точке.

В рассказах Буйды встречается не только зооморфная монструозность, но и антропоморфная, выступающая как физическое уродство (например, увеличенные части тела). Некоторые герои рассказов, обладающие человеческой морфологией, часто деформированы или искалечены. Эта деформация может подчеркивать контраст внешнего облика и внутреннего (духовного или душевного)

содержания персонажа, как, например, маленькая ножка гигантской женщины:

Наконец башмак был снят, и мы увидели – да-да, мы увидели, что у этой огромной бабищи левая нога была ножкой – маленькой, изящной, божественно красивой, с жемчужными ноготками, она напоминала едва распустившийся розовый бутон и благоухала, как три, как тридцать три, нет, как триста тридцать три роскошных августовских сада, плодоносящих в том краю, которого могут достигнуть лишь сердце, смерть и любовь. (Буйда 2011, 142)

В рассказе «Хитрый Мух» главный герой носит зооморфное имя (оно вписывается в череду аналогичных имен персонажей других рассказов – Лев в рассказе «По Имени Лев» или Медведица из рассказа «Тема быка, тема льва»). Мух также обладает деформированной внешностью «скрюченного человечка с плоской, как блин, макушкой и косящими глазами, наезжающими на клубничину носа, наезжающего на неровно вырезанные губищи» (Там же). Его внешний облик контрастирует с объектом его любви – гипсовой фигурой девушки с веслом, скульптурой, которой он очарован.

Подводя итоги, можно утверждать, что

1) образы монстров, связанные с необарочной эстетикой, в русской постмодернистской литературе функционируют преимущественно в контексте ностальгии по прошлому и страха перед его возвращением. Они появляются в повествованиях, связанных с исчезнувшей советской системой либо с ее барочными руинами, несущими на себе отпечаток прошлого. Все это создает уникальную ситуацию, когда авторы либо нарраторы, с одной стороны, тоскуют по прошлому, а с другой стороны, не склонны к его реанимации. Писатели, о которых шла речь, застали еще «живой» рухнувшую позднее государственно-политическую систему и провели в исчезнувшей стране немалую часть жизни. Оттого в их произведениях скрещиваются ностальгия, меланхолия и страх. Описание прошлого репрезентируется в их текстах как явление вневременное, как происходящее в настоящем и как прошлое, законсервированное в памяти.

В прозу Пелевина вводится хронотоп советского пионерского лагеря, его рассказ инкорпорирует в себя жанр пионерской страшилки. В прозе Буйды метафору советских руин можно наблюдать в рассказе «Отдых на пути в Индию». Сюжет этой новеллы включает в себя восторженную

встречу жителями города корабля «Генералиссимус»; его заржавелый, застрявший на мели корпус они находят на следующий день после отплытия судна. Бронзовый монумент Генералиссимуса появляется и в другом рассказе Буйды, «Черт и аптекарь». В сюжете этой новеллы задействован распространенный в литературе мотив «ожившей статуи». Памятник уводит жителей города за собой в болото. В обоих случаях кратковременная иллюзия восстановленного прошедшего времени оборачивается драматическими руинами. Таким образом, в творчестве Буйды формируется метафора памяти о травматическом историческом прошлом.

Со страхом перед возвращением прошлого связано также то, что образы – монстры предстают в качестве сотрудников спецслужб. В процессе мифологизации подобного повествования реализуется дихотомия живых и мертвых, где живых олицетворяют дети, а мир мертвых репрезентируют либо чекисты, как в романе Иванова *Пищеблок*, либо вся государственная система в целом, в которой взрослые являются в виде зомби – живых мертвецов, как в рассказе «Синий фонарь» Пелевина. С другой стороны, жанровый симбиоз может провоцировать романтизацию сотрудников спецслужб, попытку вписать их образы в классическую структуру фэнтези. Именно о такой романтизации пишут Д. Хапаева и М. Липовецкий относительно, к примеру, романа Сергея Лукьяненко *Ночной дозор*, и это единственная позиция, в рамках которой два исследователя сходятся во мнении. Добавим, что похожий процесс придания протагонисту романтического и даже героического ореола можно обнаружить в романе Буйды *Пятое царство*. Главный герой романа работает в спецслужбах, сражается с чудовищами и поддерживает монархию, которой эти чудовища угрожают.

2) Монстры как необарочные артефакты не поддаются моральной и эстетической оценке. Монструозность обуславливает амбивалентность персонажей, усложняет их характеры. С наибольшей очевидностью это проявляется в главных героях романа Пелевина *Священная книга оборотня*, но также и в персонажах романа Буйды *Пятое царство*, главный герой которого, стоящий на стороне порядка, государства и церкви и противостоящий монстрам, сам обладает монструозными чертами, внося при этом двусмысленность в, казалось бы, черно-белую картину повествования.

3.2. Необарочное цитирование как проявление барочной интертекстуальности

Один из признаков необарокко, который, по мнению О. Калабрезе, отличает его от постмодернизма, – это иной способ цитирования. Сама интертекстуальность не является отличительным признаком постмодернизма, она существует на протяжении всей человеческой истории (Calabrese 1992, 173). Однако функция необарочной цитаты особая – убедить или заставить читателя сомневаться в том, что события, описываемые в тексте, могли произойти в реальности.

Такая манера цитирования заставляет читателя проверять цитату на подлинность или сомневаться в ее аутентичности. В качестве примера Калабрезе приводит роман *Имя розы* Умберто Эко, когда уже в предисловии автор предупреждает читателя, что он, с одной стороны, опирается на найденный манускрипт, написанный аббатом Валле, а, с другой стороны, утверждает, что имеет в своем распоряжении только перевод утерянной рукописи. Таким образом, правдивость повествования и подтверждается, и одновременно подрывается. В этой части диссертации исследованы проявления именно такого принципа цитирования, когда при помощи комбинации истинных и ложных цитат в произведениях Пелевина, Шарова и Буйды поднимается вопрос аутентичности истории как имевшей место реальности. Параллельно нас будет интересовать авторская позиция в оценке истинности знания о прошлом.

3.2.1. Необарочное цитирование в прозе В. Шарова

Представляется, что наиболее ярким примером необарочного цитирования является проза Владимира Шарова. Не удивительно, что этого писателя называют «русским Умберто Эко» (Коробкова 2018). Как и в романе *Имя розы*, рассказчик у Шарова либо находит документ, с которого начинается повествование, либо сам записывает некую историю со слов очевидца или знатока/любителя. В романе *Ренетиции* (1992) обнаруживаются дневники французского театрального деятеля, постановщика Жака де Сертана, приглашенного патриархом-реформатором Никоном в Россию, чтобы поставить на берегах Истры «Мистерию»; в романе *Воскрешение Лазаря* (2002) рассказчик находит архив и письма своего отца; в романе *Возвращение в Египет* (2013) нарратор отыскивает в Историко-архивном институте папку писем Николая Васильевича Гоголя (Второго); в *Царстве Агамемнона* (2018)

повествователь получает из рук автора рукопись романа «Царство Агамемнона»; в романе *Будьте как дети* (2008) главный герой получает сведения об архивах, посвященных последним годам жизни Ленина, от историка Фарабинского. Иногда способы предоставления исторического материала сливаются воедино. Так, в романе *До и во время* (1993) центральный персонаж Алексей, описываемый сначала как человек, работающий в архивах, по ходу повествования приобретает навыки стенографа. Документы, найденные протагонистами, никогда не приводятся в текстах романов Шарова в полном объеме, а встраиваются в сложную романную конструкцию: «Повествователь, обычно перволичный, находит текст (“Репетиции”) или ему рассказывают историю (“До и во время”), и таким образом роман становится повествованием о работе с текстом, рамочное повествование буквально обрамляет текст» (Горски 2020, 616–617). При этом особенностью такого рамочного повествования может быть такой нарратив, когда документы, на которые ссылается повествователь, не цитируются: например, в последнем романе Шарова (*Царство Агамемнона*) попавшая в руки главного героя книга только упоминается рассказчиком, пересказывающим рукопись Жестковского – автора этой книги. Отдельные эпизоды рукописи «восстанавливаются» и в разговорах рассказчика с дочерью Жестковского Электрой. Стоит отметить, что присутствие невидимого текста использовано и в *Имени розы*, где таковым предстает второй том *Поэтики* Аристотеля.

Рамочная романная конструкция может заставить читателя поверить в правдивость задокументированного и записанного повествования и, укрепив авторитет повествователя в глазах читателя, указывать на присутствие правды в фикциональном авторском тексте. Джон Барт писал о мистической истине, которая есть в оригинальном, но недоступном для читателя тексте: «Обрамленные повествования... не укрепляют доверие; они подтверждают повествовательную недостаточность, признавая возможность уловить мистическую истину в тексте. Но, признавая возможность, они хотя бы косвенно утверждают существование такой истины, хотя бы и недоступной» (цит. по: Горски 2020, 617–618). Похожего мнения придерживается и Майкл Риффатер (Michael Riffaterre) в книге *Истина вымысла (Fictional Truth)*: он указывает на существование некоего «претрансформированного текста», который выступает фоном к уже трансформированному. Благодаря такому представлению (псевдо)документального и фикционального можно оценить сам процесс искажения текста (Riffaterre 1990, 15).

Принцип необарочного цитирования проявляется в прозе Шарова не только в виде рамочного сложения его романов и (псевдо)документальности повествования. Он также репрезентируется в виде прямых и не прямых цитат из реальных документов. Так, например, опираясь на архивные данные, Шаров воссоздает в своих романах биографию двух исторических лиц – композитора-мистика Александра Скрябина и Гавриила Ильича Мясникова.

Мясников – бывший чекист, написавший воспоминания о своем участии в убийстве Великого князя – «Философия убийства, или почему и как я убил Михаила Романова». Этот реальный документ ложится в основу повествования в романе Шарова *Царство Агамемнона*. В статье «Комментарий историка к “Царству Агамемнона”» Борис Беленкин, заведующий библиотекой Мемориала, материалами и архивами которой пользовался Шаров, свидетельствует о том, что писатель использовал рукопись, чтобы вызвать в читателе сомнение по поводу ее правдивости. В рукописи убийцы Мясникову приносят окровавленную одежду в доказательство того, что князь действительно мертв. В тексте романа Шаров проводит параллель между этим эпизодом и библейской историей Иосифа и его братьев, где окровавленные одежды также становятся доказательством смерти Иосифа (Беленкин 2020, 224–226). Благодаря такому сопоставлению факт убийства приобретает мифологическую окраску, отрываясь от реального положения вещей, трагическая участь Романова подвергается сомнению. Это позволяет Шарову развивать фикциональный сюжет будущей судьбы настоящего или ложного Романова.

Создавая художественную биографию Александра Скрябина, Шаров пользуется документами из статьи советского психиатра Н. А. Юрмана «Скрябин. Опыт патографии». Научная дисциплина эвропатология, целью которой было исследование психики гениальных людей, разрастается в романе в целый Институт природной гениальности «Эвро». Помимо этого в роман *До и во время* встраиваются наброски «Мистерии» Скрябина – задуманной музыкантом апокалиптической композиции, которая, по его мнению, должна была приблизить наступление революции. Шаров опосредованно передает настроения революционеров по поводу этого произведения, опираясь, к примеру, на мнение А. В. Луначарского, писавшего, что «Скрябин, несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней, и в этом социальное значение Скрябина» (Луначарский 1971, 144). Так же скрыто цитируются воспоминания о Скрябине его

современников. Шаров вкладывает эти воспоминания в уста мадам де Сталь – фиктивной любовницы Скрыбина. В статье «Революция как космическая мистерия: Скрыбин в романе “До и во время” В. Шарова» П. Димова указывает на не прямое цитирование Шаровым воспоминаний о Скрыбине музыковеда и композитора Л. Сабанеева. При сравнении фрагментов из текстов Шарова и Сабанеева это становится несомненным (Димова 2020, 656–658).

Подобный необарочный способ цитирования вызвал негативную реакцию литературных критиков на роман *До и во время*. И. Б. Роднянская в своих статьях 1990-х гг. критиковала Шарова за попытку исказить историю:

Впечатление такое, что автор не хочет знать и того, что он доподлинно знает: синдром философской интоксикации включает мистификацию истории, обрацаемой в сырье для мудрствования.

О Шарове, пусть он многого д е й с т в и т е л ь н о не знает, могу сказать то же самое. Пишет он в «Репетициях» без правил. В повести Гоголя нос исчезает у майора Ковалева 25 марта — в «день Благовещения у католиков». Или: Никон «стал жаловаться, что не может решиться повесить в монастыре свой портрет(!)». Или:

«28 апреля ровно через месяц после поздней в 1667 году Пасхи...» (ну как же Пасха, празднуемая в марте – начале апреля, может быть названа поздней, по какому стилю ни считай?).

Сопоставляя такие «мелочи» (мелочи? – как для кого) с кучей подобных же, выловленных в романе «До и во время», прихожу к выводу: Шаров допускает, впускает в текст все это не потому, что ленится заглядывать в энциклопедии и справочники, и не потому, что был когда-то не слишком внимательным студентом истфака, а потому, что в нем, и это типично, ж и в е т во л я к п р и н ц и п и а л ь н о м у п р е н е б р е ж е н и ю р е а л и я м и. (Роднянская 1993)

В вину автору были поставлены фактические ошибки, допущенные при описании исторических персонажей и в использовании дат. Но таким образом произведения Шарова принимаются за то, чем они только кажутся, их критиковали и критикуют за то, что они не реалистичны, или, вернее, не отвечают той исторической реальности, в истинность которой верит рецензент. В то время как постмодернистский автор по умолчанию ставит под сомнение любой текст, который претендует на правду истории. С другой стороны, подобное отношение к художественному произведению как к историческому документу

показывает успешность необарочного цитирования, когда текст кажется настолько правдивым или приближенным к правде, что его анализируют и интерпретируют не с эстетических позиций, а с позиций внехудожественных – есть в нем правда истории или нет. Мнение авторитетной Ирины Роднянской некоторыми литературоведами и критиками было охарактеризовано приблизительно так: «Роднянская рассматривает прозу Шарова как проявление воинствующего постмодернизма, прекрасно знающего, что история есть, но не желающего его признавать» (Рыжков 2006, 163). Проницательное суждение высказала известный литературный критик Наталья Иванова в статье «В полоску, клеточку и мелкий горошек. Перекодировка истории в современной русской прозе». Она написала о том, что Роднянская оплакивает отход русской литературы от «реалистического позитивизма». Иванова точно сформулировала складывавшийся в русской литературе конца прошлого века релятивный подход к пониманию исторической правды, формирующуюся постмодернистскую установку на множественность истин: «История как свод реальных фактов, причин и следствий, не работает, произошел сбой исторического механизма, история разладилась, – значит, автор имеет право предположить, что она действовала иначе, чем это записано в учебниках для средней и высшей школы, в трудах советских историков» (Иванова 1999).

Стоит указать, что некоторые нарративы, на которые указывала Роднянская как на «исторические мифы», теперь обретают статус научных концепций в популярно-исторической литературе. Роднянская писала:

Не желая глядеться в нелюбезное зеркало временных лет и проходить мучительный путь отрезвления, оно востребовало «национальный миф», который объяснял бы нам нас самих, минуя историческую конкретность наших дел. Литературный конкурс на наилучший из таких мифов был прямо объявлен Вик. Топоровым в его рецензии на шаровские «Репетиции» («Независимая газета», 16.7.92), аттестованные как первое приближение к чаемому идеалу. Обнародован был социальный заказ одной из интеллигентских группировок – заказ на карманную мистерию, в которой существенную роль играла бы таинственная дремучесть русской души. Выполняя подобный заказ..., Шаров смоделировал российскую историю в виде пути вымышленной сектантской общины, где эсхатологические ожидания второго пришествия приводят к истреблению одних

(рекомых «евреями», они же «зэки») другими («христианами», они же «чекисты») при нейтралитете третьих («римлян», они же «вольняшки», они же, возможно, «Запад»). В ответе то, что и требовалось доказать: Россия живет в двух измерениях, внутренне тождественных: православно-мессианском и советско-коммунистическом. (Родянская 1993)

Попытку описать большевизм как миллениаристскую секту предпринял историк-славист Юрий Слезкин, выпустивший в 2017 г. книгу *Дом правительства. Сага о русской революции*. Во вступлении книги американский ученый проводит параллели между большевизмом и христианством и пишет по этому поводу следующее:

В начале книги большевики характеризуются как сектанты, готовящиеся к апокалипсису. В последующих главах различные эпизоды большевистской семейной саги соотносятся с фазами эволюции не исполнившегося пророчества, от первого пришествия до великого разочарования и многократно отложенного судного дня. По сравнению с другими апокалиптическими сектами большевики замечательны масштабом успеха и недолговечностью веры. Они завоевали Рим задолго до того, как вера стала привычкой, но не сумели превратить привычку в традицию, которая могла бы стать наследственной. (Слезкин 2017, 12)

Слезкин описывает механизм воздействия на революционеров христианских нарративов и литературных героев, в результате чего революционеры сами вписывают себя в контекст литературы. «Совпадения, вызванные не то нелинейной повторяемостью объективных ситуаций жизни (“уже было”), не то повторяемостью объяснений, представлений о действительности» (Ащеулова 2006, 111), явленные в прозе Шарова, характерны и для документального повествования Слезкина, где библейские мотивы дублируются историко-революционными: фрагментами истории Дома правительства становятся такие события, как великий потоп, исход из Египта, строительство Вавилонской башни и прочее⁶.

⁶ Заметим, что в конце 1990-х гг. появилась книга филолога и историка А. Эткинда *Хлыст. Секты, литература и революция* (1998), в которой также описана сектантская природа русской революции.

В своих романах Шаров описывает чекистов как инквизиторов или исполнителей божественной воли. Зачастую эти описания выглядят гротескными, однако в них присутствует та же логика, что и в вышеуказанных историческом и культурологическом исследованиях. Например, Жестковский – персонаж романа *Царство Агамемнона* – сводит всю работу чекистов к тому, чтобы приблизить конец света:

...товарищ Сталин – деятель чисто религиозный, чего мы не хотим видеть... Сталин соорудил огромный алтарь и, очищая нас, приносит жертву за жертвой... необходимы гекатомбы очистительных жертв, чтобы искупить наши грехи. И я не знаю, получится у Сталина или не получится, в любом случае, он делает все, чтобы нас спасти. Невинные, которые гибнут, станут нашими заступниками и молитвенниками перед Господом, оттого и нам необходимо, пока мир не отстал от антихриста, помочь им спастись от греха, то есть места на земле им так и так нет. Главное же – они, приняв страдания здесь, будут избавлены от мук Страшного суда. (Шаров 2018, 155)

В романе *До и во время* организованный большевиками институт «Эвро» предлагает две программы – «Программу-минимум» и «Программу-максимум»:

Вот, собственно говоря, главный вывод группы «Эвро». Исходя из него, к концу века для России были разработаны две программы, в соответствии с тогдашней модой, они назывались «программа-минимум» и «программа-максимум». В сущности же обе программы были просто разными этапами одной. Конечной целью общей программы было возвращение самим человеком, а не Богом, всего человеческого рода в рай и его соединение с Господом. Для чего предусматривалось воскрешение всех умерших, начиная с Адама, а также дарование каждому личного бессмертия, вечной молодости и полноты счастья. (Шаров 2009, 77)

Итак, очевидно, что нарратив о тождественности православно-мессианских и советско-коммунистических тенденций существует не только в произведениях Шарова, но и в научной, а также научно-популярной литературе. Таким образом, необарочное цитирование в романах писателя проявляется не только в имплицитных либо эксплицитных цитатах и вписывании реальных лиц в беллетристическое повествование, но и на концептуальном уровне, когда разрушаются

сложившиеся исторические мифы и продуцируется своя историческая мифология, которая не претендует на истинность, но имеет право на существование. М. Липовецкий в статье «Теология террора: исторический метасюжет в романах Шарова» пишет: «В сущности, каждый из его романов предлагает новое объяснение советского террора и государственного насилия» (Липовецкий 2020, 383). Сам Шаров утверждает принципиальную открытость и незамкнутость текстов об истории: по мере движения времени в описания прошлого могут и должны включаться разного рода факты, доктрины, идеи и документы:

Меня часто обвиняют в том, что я создаю «параисторию», но это чушь. Есть история, которую мы изучаем в школе, история фактов и событий. Но есть история – реально есть! – которая не попадает ни в один учебник. Так, например, у революции, среди десятков ее матерей и отцов был и такой – феерические успехи науки. Среди прочего они породили веру, что можно всех воспитать гениями, создать «нового человека», воскрешать мертвых; в секретных институтах мозга этим занимались сотни людей, и государству они не казались безумными. Бог нас судит не только за поступки, но и за намерения. Я пишу совершенно реальную историю помыслов, намерений, вер. (Шаров 2002)

Подведем итоги: в прозе Шарова необарочное цитирование может проявляться в форме непрямого или трансформированного цитирования, когда с помощью рассказчика, пересказывающего документы – иногда вымышленные, иногда реальные, создается рамочная повествовательная конструкция; в произведения встраиваются биографии реальных персонажей; излагаемое писателем видение прошлого обычно подчиняется какой-либо философско-исторической концепции, которая прорабатывается другими авторами в научных и популярных исторических трудах; художественное воплощение такой концепции в романах Шарова имеет, преимущественно, игровой, зачастую гротескный или абсурдный характер.

3.2.2. Необарочное цитирование в романе Ю. Буйды «Пятое царство»

Роман Юрия Буйды *Пятое царство* можно назвать историческим, если учесть, что действие происходит в 1622 г. и персонажами произведения, наравне с вымышленными героями, являются исторические личности: автор указывает на то, что даже должности вымышленных героев соответствуют реальности 1622 г. Но в то же

время писатель называет свой роман плутовским, что вполне оправданно – в романе действительно присутствуют элементы плутовского романа. Так, например, каждую его главу предваряет вступление, кратко резюмирующее ее события. Подобная архаизация напоминает рамочные элементы романов XVII–XVIII вв. При этом роман почти полностью состоит из донесений, писем и дневниковых записей, то есть включает в себя элементы эпистолярного романного жанра и «я»-повествования. Такая свободная контаминация жанровых признаков – одна из самых ярких примет необарочного нарратива.

Обратимся к функционированию цитатного материала в этом романе. Цитаты у Буйды разнообразны, переплетаются между собой в причудливый (нео)барочный узор. Несколько примеров: патриарх Филарет цитирует Цицерона: «*Salus populi suprema lex esto*» (Cicero 1971, 112)⁷ и Новый Завет на латыни: «*Et vidi caelum novum et terram novam. Primum enim caelum, et prima terra abiit, et mare jam non est*» (Иоанн 21:1)⁸, ссылается на Ветхий Завет в своем послании, посвященном бритью бород: «Не обсекайте бороды вашей» (Буйда 2018а, 222)⁹. В посланиях героев романа встречаются выражения на новогреческом и латыни. Отметим, что персонажи говорят на ломаной латыни. Сложно сказать, является ли это попыткой имитации повседневной речи эпохи или ошибкой автора: «А что грек? – спросил я. – *Facit hoc scire?*¹⁰ – *Scit sed non intelligere*¹¹, – с усмешкой ответил кир Филарет» (Там же, 63), «*Αντίο, αγαπητέ φίλε*¹², и пусть вынужденное расставание послужит укреплению нашей любви» (Там же, 32).

Роман начинается с пролога о палаче, младенце и слоне, где читателю представляются три истории. В первой описывается повешение малолетнего Ивана Дмитриевича – сына Лжедмитрия II и Марины Мнишек, во второй – казнь слона, а в третьей – казнь палача младенца Ивана Дмитриевича. Если художественное изображение казни людей опирается на имеющиеся письменные свидетельства, то описание казни

⁷ «Благо народа – высший закон».

⁸ «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет».

⁹ Цитата из Ветхого Завета звучит так: «Не стригите головы вашей кругом, и не порти края бороды твоей» (Лев. 19:27).

¹⁰ «Он не знает об этом?»

¹¹ «Знает, но не понимает» (пер. Ю. Буйды).

¹² «До свидания, дорогой друг».

слона весьма проблемно с точки зрения источников. Это действие описывается в двух текстах – *Записках* немецкого опричника Г. Штадена и *Памфлете* об Иване Грозном немецкого пастора П. Одерборна. Слон должен был научиться вставать на колени перед царем, но из-за неправильной дрессуры или из-за опасений, что животное может своим присутствием вызывать чуму, слона, по версии Одерборна, казнили, а по версии Штадена, сначала сослали и только потом казнили (Моисеев 2010, 215). Во вступлении к роману изложены обе версии, поскольку Буйда вводит в повествование двух слонов. При этом романист упоминает и самого немца-опричника Штадена: «Слонов было два, черный и белый. Их подарил Ивану Грозному персидский шах Тахмасп. Но черный слон отказался преклонять колени перед московским государем, и был за это изрублен в лохмотья мясницким топором – это сделал немец-опричник Штаден» (Буйда 2018а, 9).

Судьба черного слона почти полностью соответствует данным источников, за исключением того, что один из авторов имеющихся документов выведен в роли палача. Эпизод с Белым слоном в общих чертах также основан на описании современников. В романе Буйды слона ссылают и впоследствии казнят, но при этом автор позволяет себе больше фикциональной либо исторически точной свободы: белый слон переживает и правление Ивана Грозного, и Смуту, он встречает Лжедмитрия II и Марину Мнишек, его казнят только в начале правления Михаила Федоровича (в источниках эпизод со слоном датируется временем не ранее 1553 г. и не позднее 1571 г. [Моисеев 2010, 215]). Появление двух слонов и трансформированное цитирование двух версий, на первый взгляд, подтверждает историчность повествования, но с другой стороны, такие элементы повествования, как введение в повествование опричника Штадена в роли палача, могут вызвать сомнение в правдивости излагаемого.

В описании казни малолетнего Ивана Дмитриевича Буйда эксплицирует текст источника – описание казни голландским купцом Элиасом Геркманом:

Затем публично повесили Димитриева сына, которому было около 7 лет. Многие люди, заслуживающие доверия, видели, как несли этого ребенка с непокрытою головою [на место казни]. Так как в это время была метель и снег бил мальчику по лицу, то он несколько раз спрашивал плачущим голосом: «Куда вы несете меня?» Эти слова напоминают слова, которые поэт Эврипид заставляет произнести своего Астианакса: «Мать, сжалась надо мною!» Но люди, несшие ребенка, не

сделавшего никому вреда, успокаивали его словами, доколе не принесли его (как овечку на заклание) на то место, где стояла виселица, на которой и повесили несчастного мальчика, как вора, на толстой веревке, сплетенной из мочал. Так как ребенок был мал и легок, то этою веревкою по причине ее толщины нельзя было хорошенько затянуть узел и полуживого ребенка оставили умирать на виселице.

В этом случае действия русских можно всего лучше сравнить с действиями греческого флота после падения Трои, ибо то зло, которое греки терпели от сына Гектора, русские терпели от сына Димитрия, опасаясь, чтобы он не достиг зрелых лет. Доказательством этого могут служить стихи Эврипида, которые произносит Улисс по поводу тоски Андромахи, при похищении ребенка Астианакса:

*«Во мне возбуждает тоску страдание матери,
но еще более во мне возбуждают тоску страдания
матерей гречанок, на несчастье которых он бы вырос». (Геркман
1998, 259–261)*

Приведенную обширную цитату Буйда осложняет своим комментарием, включая в нее уже ложную цитату – якобы слова князя Репина «Вороненок заслуживал сострадания, но не снисхождения» (Буйда 2018а, 17). Автор предлагает свою версию казни ребенка, провоцируя у читателя недоверие к подлинности исторического свидетельства:

Что же касается душераздирающей сцены с полуживым ребенком, которого «оставили умирать на виселице», то голландский поэт проявил чрезмерную доверчивость, приняв слова потрясенных очевидцев за чистую монету. На самом деле все было гораздо будничнее и страшнее. Понимая, что ребенок слишком легок для смерти, палач посадил несчастного Ивашку в мешок с камнями, а уж только после этого надел на его шею петлю. Смерть его была болезненной, но скорой. (Там же, 16)

Далее продолжается ложное цитирование князя Репина, которое поддерживает третий нарратив пролога – казнь безымянного палача, которая, в отличие от казни слона и Ивана Дмитриевича, в той или иной степени подтвержденной источниками, является полностью вымышленной. Буйда цитирует слова Репина при описании этой смерти: «Князь Репнин, который руководил допросом, сказал про этого

убийцу так: «Слишком легко, чтобы называться человеком»» (Там же, 17).

Итак, три сюжета, представленных во вступлении к роману, можно отнести к трем разным типам. Нарратив казни Ивана Дмитриевича строится вокруг реально существующей цитаты – воспоминаний Геркмана, вместе с тем эти воспоминания подвергаются сомнению при помощи ложной цитаты и фиктивного свидетеля, князя Репина. Пользуясь этим приемом, романист может предложить не только свою версию происходящего, но и развернуть уже полностью самостоятельный авторский нарратив о безымянном палаче. История казни слона представляет переходную ситуацию между двумя вышеупомянутыми. В исторических источниках существует много упоминаний этой казни: и ремарка Штадена, и информация о ссылке слона и присматривавшего за ним араба, и сведения о том, что слон был подарен персидским шахом Тахмаспом, и данные о казни слона Иваном Грозным. Однако романский нарратив Буйды сопровождается неточностями: появляются два слона разной масти, белый слон принимает участие в коронации Лжедмитрия II и Марии Мнишек, годом казни слона указан 1614-й.

В основном тексте романа *Пятое царство* сложнее найти отсылки к историческим источникам или известным фактам времен Смуты. Одна из наиболее весомых отсылок – пересказ истории Яна Фаустина Лубы, одного из самозванцев, претендовавших на русский престол (Буйда 2018а, 51). Но в целом, в тексте романа много фиктивных цитат, когда герои в своих рассуждениях ссылаются на мнения людей из абсолютно разных исторических эпох: например, патриарх Филарет Романов высказывается о концепции Катехона – государства, борющегося с концом света и приходом Антихриста. При этом он цитирует книгу *О Иоанн Кронштадтский* Я. В. Илльяшевича, изданную в Белграде в 1938 г.:

Святой праведный Иоанн (Сергиев) считает Катехоном (Удерживающим) царей всея Руси: «Да, чрез посредство Державных Лиц Господь блюдет благо Царств земных и особенно блюдет благо мира Церкви Своей, не допуская безбожным учениям, ересям и расколам обуревать ее, – и величайший злодей мира, который явится в последнее время, – антихрист – не может появиться среди нас по причине самодержавной власти, сдерживающей бесчинное шатание и нелепое учение безбожников». Апостол говорит, что дотоле не явится на земле

антихрист, доколе будет существовать самодержавная власть (Второе послание Солунянам). (Там же, 203)

Другой пример. Буйда цитирует статью Ю. Н. Говорухи-Отрока «Тургенев. Критический этюд» (1894), посвященную творчеству русского классика:

Хочу напомнить тебе слова Говорухи-Отрока: «Летописец Смутного времени, описав полное разорение земли Русской, которой, казалось, уже не было спасения, говорит: “И встали тогда последние люди”». Эти последние люди спасли Русь. Кто же они, эти “последние люди”? Да именно эти, терпеливые и спокойные, выступающие только в последнюю минуту, когда, кажется, всё уже гибнет и нигде нет веры в спасение, – встающие, чтобы пожертвовать собою и спасти... (Там же, 127)

Из этой цитаты вырастает романский нарратив о «последних людях», которые, по мнению автора, возникают в критической для страны ситуации и спасают отечество. Такие люди, утверждал Буйда в одном из интервью о романе *Пятое царство*, появились в эпоху смуты, в войну 1812 г., во время Второй мировой войны Их появление писатель связывает с народным единением (Буйда 2018б). Не случайно главный герой романа, тайный агент Кремля, называет свои воспоминания «*Commentarii ultima homini*» – «Записки *последнего* человека» (Буйда 2018а, 23). Опираясь на вышеуказанные источники, Буйда выстраивает в романе концепцию России как «пятого царства» – государства, объединившего светскую и духовную власть. Выбор периода правления Михаила Романова здесь не случаен, поскольку в романе обыгрывается идея единства отца и сына как единения светской и духовной власти в России. В некоторых комментариях к концепции персонажа-патриарха явственно прослеживаются аллюзии на современную Россию – параллели между прошлым и настоящим отчетливо выражены на лексическом уровне:

Филарет, Великий Государь и Патриарх всея Руси, Великому Государю и Царю всея Руси Михаилу написал: со всем вниманием, на какое только способен, прочел тезисы твоего выступления перед нашими гостями, и вот что я думаю. Наши гости – не инвесторы, которых надо заманивать преимуществами России, а такие же, как мы с тобой, полноправные ее хозяева, отвечающие за нее – со всеми ее

язвами и сокровищами – перед Богом и историей. Выступая перед ними, вряд ли следует говорить о России в прошлом или будущем. Мне кажется, важно подчеркнуть, что Россия не бывает вчерашней или завтрашней – она всегдашняя. Тем самым ты повышаешь роль наших гостей как хозяев державы, сохраняющей неразрывную связь с образом Пятого Царства, а заодно углубляешь понимание традиции. (Буйда 2018а, 279)¹³

или на уровне иронической интонации: «В общем, этот грек был типичным русским интеллигентом нашего времени, который добросовестно заблуждался, раскаялся и стал служить власти верой и правдой» (Там же, 63). В любом случае, как пишет современная исследовательница, опираясь на философию М. Хайдеггера, «прошлое не исчезает, оно продолжает быть присутствием бытия не только в настоящем, но и в будущем, будущее как бы сбывается в прошлом. Поэтому выстраивание вариантов исторического развития дает возможность дать прогноз будущего, предостеречь, выразить авторское представление о должном и недолжном» (Ащеулова 2006, 114).

3.2.3. Необарочное цитирование в прозе В. Пелевина

Так же, как и В. Шаров, Виктор Пелевин часто прибегает, к рамочной конструкции в построении художественного текста. Так, например, роман *Священная книга оборотня* открывается предисловием, названным «комментарием эксперта», в котором описывается происхождение рукописи, определяемой как «литературная подделка», а также излагается история происхождения текста. В романе *S.N.U.F.F.* предисловие начинается с вступительного слова «автора» Дамилолы, который, обращаясь к читателю, указывает на изменения, внесенные им в текст, после чего сам рассказчик, с одной стороны, указывает на возможные ошибки в своем повествовании и, с другой стороны, пытается убедить читателя в его достоверности:

¹³ Отметим также, что языку романа не чужды канцеляризмы, прямо отсылающие к дискурсу современных правоохранительных органов: «Усилить контроль за кремлевским водопроводом и провизией для государева стола, а также за знахарями, колдунами и ведьмами, зарегистрированными в Москве. Знахарей, колдунов и ведьм без регистрации подвергать аресту и высылке из столицы» (Буйда 2018а, 50).

Действующими лицами этой повести будут юный орк Грым и его подруга Хлоя. Обстоятельства сложились так, что я долгое время наблюдал за ними с воздуха, и практически все их приведенные диалоги были записаны через дистанционные микрофоны моей «Хеннелоры». Поэтому у меня есть возможность рассказать эту историю так, как ее видел Грым – что делает мою задачу намного интереснее, но никак не вредит достоверности моего повествования.

Моя попытка увидеть мир глазами юного орка может показаться кое-кому неубедительной – особенно в той части, где я описываю его чувства и мысли. Согласен, стремление цивилизованного человека погрузиться в смутные состояния оркской души выглядит подозрительно и фальшиво. Однако я не пытаюсь нарисовать внутренний портрет орка в его тотальности. (Пелевин 2012, 10–11)

В прозе Пелевина часто встречаются «комментарии экспертов» и не только в качестве вступления к книге, как в *Священной книге оборотня*, но и в самом повествовании. Эти комментарии, с одной стороны, обладают авторитетом, с другой стороны, могут являться выражением иронической позиции автора по поводу самого статуса экспертов.

Наиболее ярким примером необарочного цитирования в прозе Пелевина, с нашей точки зрения, является сборник рассказов *Ананасная вода для прекрасной дамы*. В этой книге первые два рассказа излагают авторский миф об отношениях России и США в новейшей истории. В рассказе «Операция “Burning Bush”» Пелевин цитирует много текстов, однако, в отличие от Шарова и Буйды, большинство цитат представляют собой фрагменты из художественной литературы, поэтому сложно говорить о фактографичности повествования. Однако в рассказе есть один элемент, который придает всему нарративу ощущение истинности. Пелевин в качестве персонажа вводит в новеллу президента США Джорджа Буша, что дает название самому рассказу, объясняемое одним из героев так: «– Операция называется “Burning Bush”, – сказал Добросвет. – Мы дали ей английское название, потому что в нем два смысла, которые ты сразу поймешь. Горящий куст – это одно из библейских лиц Бога. Ну а паленый Буш есть паленый Буш...» (Пелевин 2011, 41). При этом в тексте есть довольно много скрытых и прямых отсылок к биографии Буша. Они комически или сюрреалистически трансформируются. В рассказе Семен Левитан, притворяющийся богом, транслирует американскому президенту свои речи через пломбу, вставленную в зуб Бушу его дантистом – агентом КГБ. Во время первой

трансляции Буш пугается и падает с велосипеда, об этом событии герои узнают из телевизионных новостей:

В девять вечера мы уже сидели у телевизора в кабинете Шмыги. Ждать пришлось всего пять минут. – Сегодня на своем ранчо в Кроуфорде, – со сдержанной улыбкой сказала девушка-диктор, – катаясь на велосипеде, президент Буш упал и получил легкие ушибы. Бушу оказана медицинская помощь. Предполагается, что на графике работы американского президента это происшествие не скажется никак... (Там же, 71–72)

Происшествие, описываемое Пелевиным, действительно имело место: Пелевин воспроизводит инцидент, когда Буш упал с велосипеда, катаясь на своем ранчо, о чем сообщали информационные агентства в 2004 г.

В разговорах с Семеном Левитаном пелевинский Буш также скрыто цитирует реальные публичные высказывания президента. Например, в сентенции персонажа романа: «Сукины дети, которые там правят, уже не вполне наши сукины дети, и хоть твои ангелы, Господи, постоянно учат меня смотреть им в глаза и находить там душу, это дается мне с огромным трудом» (Там же, 99) – прослеживается связь со знаменитым высказыванием Буша после первой встречи с В. Путиным:

Я заглянул ему в глаза и увидел, что это человек прямой и достойный доверия. Мы провели очень хороший диалог. И я сумел почувствовать его душу. Этот человек глубоко предан своей стране и действует в ее интересах. Я очень высоко ценю сегодняшний открытый разговор. В нем не было дипломатических уловок, попыток вывести друг друга из себя. Это был прямой диалог, положивший начало очень конструктивным отношениям. Я не пригласил бы его к себе на ранчо, если бы не доверял ему. (цит. по: Абарин 2018)

Главным же заимствованием, структурирующим, на наш взгляд, весь рассказ, становится скрытое цитирование выступления Буша перед войной в Ираке: “God would tell me, ‘George go and fight these terrorists in

Afghanistan'. And I did. And then God would tell me 'George, go and end the tyranny in Iraq'. And I did" (цит. по: MacAskill 2005)¹⁴.

Сравним в рассказе Пелевина:

– Господи, – зашептал он горячо, – услышь меня, Господи... Я сделал все, что велели мне твои ангелы. Я начал войну в Ираке, хоть цель твоего промысла неясна мне до сих пор и мне было очень трудно убедить даже нашего друга Тони, не говоря уже обо всех остальных. Я увяз в Афганской войне, которой не выиграл пока ни один полководец. И еще по велению твоих ангелов я сделал много другого, что кажется моему ограниченному уму безумным и гибельным для Америки. Скажи, Господи, не кара ли это за совершенный моей страной грех? (Пелевин 2011, 90)

Реальное высказывание президента Америки обрастает авторским мифом, подкрепляемым литературными цитатами и отсылками. Отметим, тем не менее, что механизм цитирования у Пелевина ощутимо отличается от характера необарочного цитирования у писателей, о которых говорилось выше. Если в романах Шарова и Буйды исторически достоверные цитаты, как правило, находятся в начале повествования и создают необходимое для авторов ощущение документальности повествования (которое может подвергаться сомнению), то Пелевин в рассказе «Операция "Burning Bush"» сначала вводит нас в контекст, казалось бы, абсолютно вымышленного нарратива и только ближе к развязке сюжета читатель начинает догадываться о реальности высказываний Буша посреди, казалось бы, абсурдного и комического повествования.

Итак, несомненно, что признаки необарочного цитирования присутствуют как в прозе В. Шарова и Ю. Буйды, так и в прозе В. Пелевина.

Проза Шарова представляет собой постмодернистский коллаж или необарочную мозаику, когда в единое повествование соединяется некоторое количество нарративов, для которых характерно диалектическое сочетание эксплицитных и/или имплицитных цитат и сознательно допущенных неточностей и искажений исторического

¹⁴ «Бог сказал мне: "Джордж, начни воевать с террористами в Афганистане". И я начал. И тогда бог сказал мне: "Джордж, покончи с тиранией в Ираке". И я это сделал» (пер. В. Пелевина).

нарратива, что позволяет автору представить свое понимание революции в контексте библейской истории. Смысловая плотность книг Шарова, а также обилие используемых источников отражают авторскую волю:

В общем, мне хочется верить, что сложность того, что я пишу, меньше всего связана с красотами стиля или чем-то схожим – она от сложности самой жизни, от ее поразительной подвижности и изменчивости, от множества людей, за каждым из которых стоит своя правда и своя беда и, главное, от невозможности все это между собой примирить. (цит. по: Березин 2008)

Шаров пытается предоставить голос мертвым – в его текстах возможность говорить обретают не только бесчисленные жертвы репрессий, право высказывания получают и ушедшие члены семьи писателя (в контексте истории его семьи)¹⁵. Нарратив воскрешения мертвых и обращение к философии Н. Ф. Федорова в романах Шарова обнаруживают сходство с философией В. Беньямина, который критиковал описания истории исключительно как «истории победителей» (Беньямин 1995). Гротескные романские конструкции, выполненные Шаровым, являются продолжением либо реконструкцией реальных исторических источников и воспоминаний и создаются в соответствии с четко продуманной философско-исторической концепцией.

По сравнению с мозаичным сложным построением «исторических» повествований Шарова Ю. Буйда в романе *Пятое царство* разворачивает нарратив в границах более ограниченного исторического и культурного контекста. Точкой отсчета автор выбирает становление династии Романовых. Так же, как и Шаров, Буйда цитирует исторические источники определенного времени, чтобы придать убедительность своему видению развития российской истории; параллельно в высказываниях персонажей романа можно найти немало отсылок к современной ситуации в России. Если Шаров пытается

¹⁵ М. Липовецкий так пишет об этом аспекте творчества В. Шарова: «Гротескное сознание Шарова выросло на почве невозможности совместить историю семьи (историю рода), в центре которой стоит осмысленная и теплая повседневность, со вписанной в эту историю катастрофой – разрывом, дырой в бездну, из которой веет неприрученным ужасом» (Липовецкий 2020, 393).

прорабатывать опыт травмы (репрессии XX в.), то Буйда, скорее, создает свой миф русской государственности как союза государства и церкви, государства и спецслужб. *Alter ego* Буйды, выражающим авторскую позицию, является, преимущественно, церковный деятель Смутного времени патриарх Филарет, а главным героем романа – тайный агент Кремля.

Сложнее говорить о необарочном цитировании в текстах Пелевина. Неотъемлемой чертой писателя является его способность моментально реагировать на любое изменение общественной жизни, практически все его романы отражают современную российскую действительность. В отличие от романов Шарова и Буйды, принципы необарочного цитирования в текстах Пелевина не поддаются четкой классификации, так как историко-философский контекст его повествований неоднозначен и хаотичен. На примере одной новеллы Пелевина – «Операция “Burning Bush”» – была сделана попытка анализа повествования, в котором цитирование источника сыграло важную роль. В целом же, в книгах этого автора, с нашей точки зрения, больше внимания уделяется внутреннему миру и психологии героев, чем историческому контексту. По точному выражению Елены Прониной, «жизнь героев Пелевина протекает в мире, где слиты внутренняя реальность сознания и внешняя реальность окружающего мира» (Пронина 2003).

3.3. Ритм разрывов и итераций

В книге *Паралогии Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов* М. Липовецкий, вслед за Калабрезе, описывает один из признаков стиля необарокко, именуя его «ритмом разрывов и повторений» (итераций): дублирование уникальных элементов и в то же время – уникальность элементов повторимых (Липовецкий 2008, 275).

Особенно это характерно, полагает исследователь, для чужих образов, цитат разного рода и масштаба, которые являют собой повторения уже имеющегося смыслового и словесного единств и одновременно новым знаком уникального авторского зрения (Там же, 233).

О. Калабрезе описывает цикл разрывов и повторений на примере американских телесериалов. Они, по мнению исследователя, являют собой комбинацию постоянных и изменяемых элементов, каждая серия, будучи уникальной единицей, позволяет, тем не менее, зрителю понять

связь между сериями, создавая, таким образом, эффект ритмичности. На примере визуальных искусств Калабрезе предлагает несколько примеров такой вариативности: она может проявляться в общих нарративах, в появлении тех же самых актеров в различных ролях, а также в сохранении общей структуры киноповествования, но изменении мелких деталей. Калабрезе предлагает «эстетику ритма» в качестве части необарочной эстетики. Связывая эту черту необарокко со сходной универсальной чертой барокко, он пишет: «Вариации темы и стиля – это первый признак эстетики барокко, поскольку он основан на более общем барочном принципе – на виртуозности. В каждом роде искусства виртуозность оформляется как попытка бегства от общего организующего принципа посредством четкой системы правил к обширной полицентричной комбинации и системе, основанной на ее трансформациях» (Calabrese 1992, 44).

В данном разделе диссертации архитектоника сборника рассказов Ю. Буйды *Все проплывающие* сравнивается с сериальной структурой, описанной Калабрезе. Что касается прозы В. Пелевина и В. Шарова, то наиболее ярким примером ритма разрывов и итераций являются два романа, написанных почти одновременно: *До и во время* Шарова вышел в 1995 г., *Чапаяев и Пустота* Пелевина – в 1996-м.

3.3.1. Ритм повторов и разрывов в романах В. Шарова и В. Пелевина

Обратимся к объемным текстам Шарова и Пелевина. Их произведения объединяет не только их жанровая принадлежность. Оба текста можно назвать романами-палимпсестами, в которых метатекстом является нарратив «психиатрическая лечебница».

В обоих романах герои попадают в больницу, и уже симптомы их болезни объясняют разрывы в ходе повествования. Петру Пустоте, главному герою романа Пелевина, диагностируют раздвоение личности, и хронотоп повествования все время колеблется: герой поочередно просыпается то в психиатрической больнице в России 1990-х гг., то во время Гражданской войны 1917–1922 гг. В романе Шарова рассказчик Алексей оказывается в психиатрической лечебнице, поскольку страдает от провалов в памяти. Протагонист *До и во время* попадает в отделение, где лежат пациенты со старческим склерозом. В борьбе со своей болезнью он записывает их воспоминания. В свою очередь, пелевинский Петр Пустота принимает участие в общих психотерапевтических сеансах, где каждый из пациентов описывает историю своей болезни и события, после которых он очутился в лечебнице. Заметим, что место,

где разворачивается действие обоих романов, а именно сумасшедший дом, само по себе имеет долгую и символическую литературную традицию: «Россия как сумасшедший дом, или же дом для душевнобольных как единственное место уединения для “мыслящих людей”, – представляет собой те концептуальные ориентиры, которые ввели в российский менталитет Антон Чехов, Михаил Булгаков, Венедикт Ерофеев и др.» (Chudzińska-Parkosadze 2016, 18).

Все истории, рассказанные больными, являются вариациями основных тем обоих романов. Шаров уже в прологе к роману предлагает читателю три рассказа. Каждый из этих трех посвящен отдельному персонажу, самому же рассказчику принадлежит «Синодик опальных» «по людям, которые – так уж получилось – ушли раньше времени, как говорят, до срока, и от которых ничего не осталось, кроме моей памяти».

Первая вступительная новелла повествует о двух прокурорах – Пастухове и Савине. Умиравший Савин просит Пастухова, чтобы тот следил за его женой: «Савин, наверное, немало думал о том, с кем она будет спать и за кого выйдет замуж, но не это главное; он не собирался ей мешать, просто ему было важно знать, как Лена будет без него и как это: когда она есть, а его нет» (Шаров 2009, 14). В этом рассказе уже задействован мотив воскрешения мертвых, который будет в дальнейшем присутствовать в сюжетной линии, связанной с философом Николаем Федоровым. Пастухов следит за женой умершего, заставляет доносить на нее ее нового мужа и считает своим долгом передавать полученную информацию мертвому Савину:

Он явно верил в загробную жизнь, правда, для него она играла подчиненную роль, была несамостоятельной. Люди оттуда продолжали смотреть на нас, и особенно пристально – на жизнь своих родных, которая их по-прежнему занимала, трогала, касалась, однако влиять ни на что они уже не могли. Раз так, считал Пастухов, мертвые обладают неотъемлемым правом – знать, и ничто, ни плохое, ни хорошее не должно быть от них скрыто. (Там же, 21)

Во второй истории, записанной рассказчиком, фигурирует жена брата его бабушки Вера Николаевна Рождественская, повествующая историю своей любви. Для логики последующего романного повествования важно, что Вера Николаевна принимает рассказчика за его отца, при этом читателю сообщается, что рассказчик-сын действительно похож на своего родителя. У героини старческий маразм, но она, как это характерно для персонажей Шарова, хорошо помнит свое прошлое и

способна воспроизвести в своем рассказе самые, казалось бы, незначительные детали. В этом рассказе фиксируется другой важный мотив, повторяющийся во всей книге: все, что не может быть записано, исчезает навсегда, письменный же текст как форма «мягкой памяти» (Я. Ассман) есть способ противостояния течению времени и небытию:

Я уже давно думаю об этой истории, но пока никак не могу для себя уяснить: если Вера Николаевна права и все не записанное действительно уходит, умирает, значит, ничего не останется и от ее любви к деду, а ее вера, что воспоминания завершены, – просто самозащита, своего рода сумасшествие? Или же в самом деле то, что их связывало, каким-то образом где-то, предположим, у Бога, хранится и, следовательно, уцелеет, не канет в небытие? (Там же, 29)

Третий рассказ описывает отношения Льва Николаевича Толстого и его сына Льва Львовича. В рассказе повествуется о постепенном отходе Толстого от семьи и утверждается, что Лев Львович был не сыном Толстого, но его братом. Второй важный мотив этой новеллы – параллель между толстовцами и большевиками. Пациенты лечебницы излагают две точки зрения на учение Толстого. Одна заключается в том, что «Толстой создал настолько этически чистое и безупречное учение, что использовать его во зло невозможно, другая утверждала, что среди наиболее жестоких НКВДовских следователей было немало бывших толстовцев» (Там же, 29). В рассказе перечисляются те черты толстовской доктрины, которые позволяли толстовцам перерождаться в фанатичных коммунистов:

В сущности, цель у толстовцев была почти та же, что у большевиков, правда, средства совершенно иные, ни в чем со средствами коммунистов не согласные, – полная свобода: в любой день можешь выйти из коммуны, в любой, если коммуна не возражает, в нее вернуться; однако то, что они сообществом, коммуной строили из себя новых людей, спасались коллективом, и то, что цель для них была так близка, позволяло толстовцам легко, как родным, войти в советскую Россию, чувствовать себя в ней дома. У них уже был опыт новой коммунистической жизни, и жизнь эта была воистину прекрасна. Под влиянием Толстого они порвали с обычным существованием, со всеми его компромиссами и слабостью, со всей ложью, грязью и униженностью, которые в нем были, и действительно построили рай

на земле. Он оказался близок, оказался достижим и возможен, и главное – без чуда, без Бога. (Там же, 30)

Эта связь между большевизмом и сектантством проявляется в установлении параллели между ученичеством и отцовством, то есть погружается во внутрисемейные отношения в доме Толстого:

...трудно примириться с тем..... что надо уходить, что все, что ты понял, – только для тебя, что даже люди, ближе которых у тебя никого нет, люди, с которыми ты прожил целую жизнь, которых любил, которые рожали тебе детей, не хотят с тобой разделить радость, что они заталкивают ее в тебя обратно, затыкают уши, только бы не слышать о том, что тебе представляется самым чистым и прекрасным и самым открытым для всех, что ты мечтаешь всем и без остатка отдать, зная, что дар твой, сколько ни раздавай – не оскудеет, зная, что это те хлебы, которые, сколько ни отламывай от них, не оскудеют, – а близкие кусок за куском заталкивают их в тебя обратно и не хотят ничего понимать. Отсюда и начинается практическое осуществление идеи. Почему они отказываются от того, что так прекрасно, почему не хотят принимать, почему не меняют зло на добро, не дети ли они неразумные и не твой ли долг – долг отца и учителя – взять их за руку и вывести на правильную дорогу? (Там же, 32)

В этой последней из трех новелл повествователь Кочин описывает соседа, который и рассказывает ему о семье Толстого. В описании Кочина эксплицируется еще одна тема романа – связь творчества и безумия. Безумие Кончина выражается не только в том, что он ищет в «неровностях занавесочной ткани человеческие лица», но и в том, как он пишет свой роман. Кончин накладывает листы текста на окна и с их помощью создает карту романа, при этом последовательность прочтения этого текста может меняться:

По словам Кочина, вместе полосы составляют автобиографический роман, который в силу бедности его жизни событиями и, соответственно, причинно-следственными связями состоит исключительно из отдельных мыслей и зарисовок. Мысли же приходят в голову вне системы и логики, во всяком случае по внешности; найти их каждый раз заново – и есть его ежедневная работа писателя. Логика,

конечно же, наличествует, потому что мысли рождены им, но она внутри, а кроме того, непостоянна, текуча и изменчива. (Там же, 40)

Итак, уже в начале книги Шарова мы сталкиваемся с темами и мотивами, которые будут варьироваться (повторяться) в последующих частях романа. В синодиках можно условно выделить такие смысловые узлы романа: воскрешение мертвых, борьба с небытием, письменный текст как инструмент сохранения и трансляции памяти, параллели между христианским сектантством и большевизмом, безумие и творчество; кроме того в пределах парадигмы «отцы и дети» и наставничества намечается тема сына, превращающегося в собственного отца, а также тема взаимоотношений учителя и учеников. Метаморфозы этих тем и мотивов появятся впоследствии в рассказах пациентов лечебницы и в жизни самого рассказчика. Находясь в больнице, сам герой начинает записывать истории пациентов, так же, как он перед этим записывал в синодиках истории людей, которых он знал:

Даже о тех, о ком я собирался рассказать кратко, только помянуть, потому что во мне от них мало что осталось, на бумаге я стал один за другим вспоминать новые и новые эпизоды, слова, жесты, выражения лица; работал легко, почти не останавливаясь, о каждом мог писать еще и еще, все они действительно как бы ожили и вернулись. Это были очень счастливые дни: я чувствовал в себе силу, чувствовал, что мне дан едва ли не дар воскрешения... (Там же, 59)

Архетип Отца, проявленный в образе и представлении Бога, реализуется у Шарова через описание взаимоотношений Льва Толстого и его детей. Бог, по мнению рассказчика, так же, как и Толстой, отдаляется от своих детей:

К человеку Он охладел, ушла любовь, тепло, которые долго, очень долго мешали Ему нас не разглядеть. Он очень нас любил, все мы были Его детьми, детьми Божьими, и Он нас прощал, был к нам добр, нежен, главное, снисходителен, Он долго умел себя убедить, что мы все еще дети и какой же может быть спрос с детей. Теперь это ушло, Он устал от нас, понял, что мы взрослые и ничего не исправим. (Там же, 81)

Мотив «оборотничества» сыновей, становящихся своими собственными отцами, берущий свое начало в тех же начальных рассказах о Толстом и престарелой Вере Николаевне, находит свое

продолжение в описании отношений мадам де Сталь со Сталиным. Сталин в фантазмагории романа является сыном мадам, впоследствии становится ее любовником, а, встретившись со своим отцом, фактически занимает его место, заставляя того бежать.

Проблема связи помешательства и гениальности, во-первых, станет в центре повествования об организации «Эвро», занимавшейся искусственным выведением гениев при помощи «генеизации России», когда сообщество, создав нестабильную ситуацию в стране, пыталось вызвать эпидемию безумия, провоцируя появление в ней большого числа гениев. Во-вторых, проявит себя в разрушении Шаровым романтической эстетизации душевной болезни. Этот сюжет будет связан в романе с фигурой композитора Скрябина, гениального безумца, убежденного в том, что создаваемая им «Мистерия» должна вызывать революцию и конец света.

Тема воскрешения мертвых, затронутая в новеллистической экспозиции в камерном, бытовом ключе, трансформируется в повествование о Николае Федорове, который в романе предстает в роли любовника той же мадам де Сталь:

Человек вырубит леса и превратит их в пашню, оросит пустыни и тоже сделает из них пашню, и вот, когда вся земля станет одним огромным ровным полем и уже никто не будет голодать, никто изо дня в день не будет думать лишь о хлебе насущном, человек сможет заняться главным делом – делом воскрешения своего рода, высоким делом преображения земного, смертного по своей природе мира в мир без смерти – Царствие Небесное. (Там же, 117)

В излагаемой в романе Шарова истории движения федоровцев эксплицируется вариативный повтор мотива сектантства и ученичества, причем Федоров, так же, как и Толстой, покидает своих учеников. Шаровские Федоров и мадам де Сталь разыгрывают смерть религиозного философа, предоставляя тем самым возможность его ученикам действовать вне его покровительства и водительства: «После похорон Федорова, когда камень послушания был снят с их душ, в среде его учеников началось брожение: каждый считал себя истинным последователем учителя, а прочих еретиками, отступниками или того хуже – изменниками» (Там же, 156). В финале романа эта тема приходит к своему завершению, претерпевая религиозно-философскую метаморфозу несколько гротескного характера:

...иудейская вера – это вера не учеников, а детей, христианство же – вера учеников. У Христа не было детей, и Он никогда о них не думал. Сам Он был Сыном Божиим, но представить себе, что, вознесясь на небо и сев одесную Бога Отца, Он мог оставить вместо Себя на земле Своего Сына, невозможно, это была бы уже совсем другая вера; дети Христа – его ученики, ученики его учеников и так далее. (Там же, 225)

Как видим, в романе *До и во время* присутствуют повторяющиеся темы, которые обуславливают систему смысловых координат всего романа, несмотря на то, что рассказы в начале романа, задающие напряженные точки художественного мира, на первый взгляд, изолированы друг от друга.

В романе В. Пелевина *Чапаяв и Пустота* цикл повторений и разрывов более структурирован и ясен, поскольку в произведении, как писалось выше, выделены два хронотопа – Россия эпохи Гражданской войны и Россия последнего десятилетия XX в. Перемещение в пространстве и времени (разрыв) случаются в тот момент, когда главный герой – Петр Пустота – засыпает для того, чтобы проснуться в другом месте и в ином временном отрезке. Однако не всегда нарушения непрерывности обусловлены переключением временных планов. М. Липовецкий отмечает, что один из разрывов в романе препятствует неизменному ритму трансфера героя во времени: когда Петра Пустоту в психиатрической больнице бьют бьюстом Аристотеля по голове, и он приходит в сознание в бронепоезде, Анна объясняет ему, что произошел «бой на станции Лозовая», который полностью выпадает из событийного ряда повествования (Липовецкий 2008, 77).

Кроме постоянства структурного разрыва, текст романа включает в себя итерации – вариации отдельных содержательных и формальных элементов. Так, например, один из первых эпизодов (сцена в кабаре-«табакерке») повторяется в финале романа. Сама «табакерка» является цитатой из дневника И. А. Бунина:

Новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда: открылась в гнуснейшем кабаке какая-то «Музыкальная табакерка» – сидят спекулянты, шулера, публичные девки и лопают пирожные по сто целковых штука, пьют ханжу из чайников, а поэты и беллетристы (Алешка Толстой, Брюсов и так далее) читают им свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные. (Бунин 1991, 24)

Именованье вывески «МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА. литературное кабаре» трансформируется во второй вариации следующим образом: «ИВАН БЫК. John Bull Pubis International»¹⁶. Главный герой совершает в кабаре те же действия, что в Петрограде 1917 г. и в Петербурге 90-х. В первый раз он с матросами пьет в кабаре китайскую водку, смешивая ее с кокаином, смотрит представление, пишет на салфетке стихотворение, выходит на сцену и читает его, после чего стреляет в лампу, и в самом зале начинается стрельба. В итерации Петр Пустота приходит в «Табакерку» один, садится за столик, пьет водку абсолют с экстази, смотрит представление, пишет на салфетке стихотворение, выходит на сцену, читает его, после чего в зале начинается стрельба. Повторяется и мотив с броневином, на котором в первый раз Петр и Чапаев уезжают на железнодорожную станцию, а во второй раз – во Внутреннюю Монголию. Причем такая деталь, как броневик, наделенная определенной исторической значимостью, закрепленным советской коллективной памятью содержанием (Ленин, выступающий с речью на броневику на Финляндском вокзале), упоминается еще тогда, когда Петр Пустота говорит Фон Эрну, что чекисты пришли за ним за его рифму: «“Броневик” – “лишь на миг”» (Пелевин 1996, 10).

В тексте повторяются и более мелкие детали: Петр Пустота играет фугу фа минор Моцарта в квартире чекиста Фон Эрна, которую потом исполняет Чапаев в присутствии проснувшегося Петра в той же квартире. Глиняный пулемет уже упоминается в «японской» новелле Сердюка, которому глава московского филиала японской фирмы Кавабата рассказывает о том, как ремесло торговли превращается в искусство:

Понимаете ли, если вы продаете партию пулеметов, так сказать, в пустоту, из которой вам на счет поступают неизвестно как заработанные деньги, то вы мало чем отличаетесь от кассового аппарата. Но если вы продаете ту же партию пулеметов людям, про которых вам известно, что каждый раз, когда они убивают других, они должны каяться перед тремя ипостасями создателя этого мира, то

¹⁶ Оба названия графически имеют уточняющий подзаголовок: игра слов – PUB – PUBIS – лобок, лобковая кость. Название, которое можно связать с Россией 1990-х и наступлением глобализации.

простой акт продажи возвышается до искусства и приобретает совсем другое качество. Не для них, конечно – для вас. (Там же, 98)

Вариацией и повтором глиняного пулемета можно считать стреляющую ручку, которую Петр Пустота крадет у матроса Жербунова.

Вставные новеллы романа – истории пациентов психиатрической лечебницы Сердюка и Марии – развивают тему «алхимического брака». Некоторые исследователи считают мотив такого брачного союза сюжетобразующим в романе: «Поскольку историчность событий в романе условна, стоит сосредоточиться на идеях, связанных с феноменом истории. Ведущей исторической идеей в произведении *Чапаяев и Пустота* является концепция алхимического брака Запада с Востоком» (Chudzińska-Parkosadze 2016, 19). По предположению отдельных филологов, в *Чапаяеве и Пустоте* автор показывает, что Россия выбирает западный путь развития. Доказательством этого является отсылка к следующему роману писателя:

Кризис разрешился в пользу выбора Россией ориентации на западную цивилизацию, что в контексте художественного мира Пелевина трактуется как обращение к цивилизации вообще, к «первому миру», для которого прогресс и деньги приобретают значительно большую ценность, чем культура и религия. Российское общество «выбрало “Пепси”», и процесс вестернизации российского общества нашел отражение в романе «Generation П». (Зарубина 2007, 89)

Обратим внимание на то, что обе новеллы, инкорпорированные в текст романа, являются вариацией одной темы. Мария (ее образ амбивалентен, так как отсылает к образу России и одновременно к героине популярного мексиканского сериала «Просто Мария», демонстрировавшегося в России в 1993–1994 гг.) вступает в «алхимический брак» с Арнольдом Шварценеггером, олицетворяющим западную культуру. Эта же конструкция отражается в истории Сердюка, встречающегося с японцем Кавабатой и вступающего с ним в «алхимический брак», символизирующий союз с Востоком. Смысл подобного «алхимического брака» раскрывается в обеих новеллах:

Сзади раздалось урчание автомобильного мотора. Мария прижалась к ограждению набережной и с опаской стала ожидать, что появится из дыма. Прошло несколько секунд, и мимо нее медленно проплыла длинная черная машина, «Чайка», украшенная разноцветными лентами,

– это был, как она поняла, свадебный экипаж. Машина была забита сосредоточенно молчащими людьми; из ее окон торчало несколько автоматных стволов, а на крыше блестели два желтых кольца, побольше и поменьше. Мария проводила «Чайку» взглядом и хлопнула себя ладошкой по лбу. Ну, конечно, поняла она. Да. Именно так. Два соединенных кольца, Жених, Гость, Спонсор. Алхимический брак – правда, непонятно, что это такое – алхимический, но, в случае чего, адвокат у нее хороший. Мария покачала головой и улыбнулась. Как она могла столько времени не видеть самого простого, самого главного? И о чем она вообще думала? (Пелевин 1996, 31–32);

Но вы не найдете этой пустоты в западной религиозной живописи, – наливая, сказал Кавабата. – Там все заполнено материальными объектами – какими-то портъерами, складками, тазиками с кровью и еще Бог знает чем. Уникальное виденье реальности, отраженное в этих двух произведениях искусства, объединяет только нас с вами. Поэтому я считаю, что то, что необходимо России на самом деле, – это алхимический брак с Востоком. – Честное слово, – сказал Сердюк, – вчера вечером как раз об этом... – Именно с Востоком, – перебил Кавабата, – а не с Западом. Понимаете? В глубине российской души зияет та же пустота, что и в глубине японской. И именно из этой пустоты и возникает мир, возникает каждую секунду. Ваше здоровье. (Там же, 100)

«Алхимический брак» упоминается и в самом начале романа, предполагая дальнейшее разворачивание этого тезиса:

– Хорошо, хорошо. В Крыму, – сказал [психиатр] Тимур Тимурович. – В Крыму. Мы говорили не о Крыме, а о Китае. И речь у нас шла о том, что для классической китайской ментальности любое движение вперед будет деградацией. А есть другой путь – тот, по которому всю свою историю идет Европа, что бы там ни говорили о языке. Тот путь, на который уже столько лет пытается встать Россия, вновь и вновь совершая свой несчастный алхимический брак с Западом. (Там же, 26)

Таким образом, идея «алхимического брака», смыслы которого по мере движения повествования дополняются и обогащаются, является примером ритмического необарочного повторения, поддержанного зеркальной конструкцией текста романа. Зеркально отраженные элементы представлены и на смысловом уровне, и на уровне символизации персонажей: Восток и Запад, жених и невеста – Кавабата

и Шварценеггер, Сердюк и Мария. При этом Мария персонифицирует женское (женственное) начало России, а Сердюк – бородатый блондин – ее мужское (мужественное) начало, что отсылает к известным категориям русской историсофии (Д. Мережковский, Вяч. Иванов, Н. Бердяев и др.).

В ритм буквальных и/или трансформированных повторов вписаны не только мотивы или концепты, но и романские персонажи. Так, матросы-балтийцы Барболин и Жербунов, переходя в хронотоп России 1990-х гг., становятся санитарями психиатрической больницы. Герои также могут попадать из одного времени-пространства в другое, не претерпевая никаких изменений. Так, в рассказе еще одного пациента больницы, Володина, ситуация и герои не меняются, однако изменяется точка зрения, с которой описываются события. Во времени и пространстве России 90-х гг. Володин со своими помощниками Коляном и Шуриком сидят у костра и едят галлюциногенные грибы, а в хронотопе России 1917 г. Петр Пустота посещает вместе с бароном Юнгерном загробное царство и видит то же событие, но уже с другой точки зрения.

Описывая повторяющиеся элементы в романах *До и во время* и *Чапаяв и Пустота*, важно упомянуть природу разрывов в этих текстах. В романе Шарова в основном повторяются исторические нарративы, связывающие, казалось бы, изолированные повествования, записанные рассказчиком в единое целое. Как пишет Александр Горбенко, из-за насыщенности романов Шарова пересказами «большинство содержащихся в них историй трудно, а иногда и вовсе невозможно атрибутировать кому-то одному, поскольку они проходят сквозь призму сознаний пересказывающих их повествователей, каждый из которых становится соавтором общего нарратива» (Горбенко 2020, 549). Вследствии этого роман *До и во время* стилистически однообразен, повествование довольно монотонно. Таким образом, разрывы не столь заметны.

В романе *Чапаяв и Пустота* повторяющиеся элементы разнообразнее, здесь так же, как и в романе Шарова, можно выделить вариации одного и того же нарратива. Ярким примером подобной итерации является рассмотренный выше мотив «алхимического брака» во вставных новеллах. Но чаще мы имеем дело с дублированием некоторых сцен, отдельных цитат, персонажей, переходящих из одной истории в другую. При этом можно утверждать, что в романе Пелевина разрывы в повествовании означены более явно, это обусловлено и самой композицией романа, когда каждый разрыв-переход в иной хронотоп совпадает с новой главой романа.

Важно отметить и функцию ритма повторов и разрывов в обоих произведениях. В романе Шарова повторы указывают на цикличность и повторяемость апокалиптических событий в истории России. Это традиционная тема для Шарова тема. Наиболее репрезентативен с этой точки зрения роман *Репетиции*, где цикличное развитие истории подчеркивается сценами постановки мистерии французским театральным деятелем, приехавшим в Россию по приглашению патриарха Никона. Цикличность российской истории Шаров описывает и в своих исторических эссе, где концепция «Москва – третий Рим» означает начало череды революций в русском государстве:

В России революция «сверху» навсегда вошла в арсенал верховной власти, ими были оправданы, получили высшую санкцию новые и новые перевороты. Революцией была попытка Грозного с помощью опричнины кардинально изменить самый характер связи между собой и служилым сословием. Через полтора века после Грозного на полный слом государственного устройства пошел Петр; еще через два века – Сталин, о нем речь ниже. Все они отлично сознавали родственность с предшественниками и свою революционность трактовали как традиционную и законную. (Шаров 2015, 19)

В романе *До и во время* изолированные рассказы вписываются в монотонный ритм повторений, персональные истории отдельных людей отражаются в истории страны и вырастают до библейских масштабов. Относительно романа *Чапаев и Пустот* сложнее говорить о функциональности необарочного ритма повторов. Вариативность элементов может объясняться и при помощи юнговского «ассоциативного принципа»: «Déjà vu служит связкой фабульных линий и печатью раздвоенного сознания главного героя. Фуга фа минор Моцарта, орден Октябрьской Звезды и даже автор романа Чапаев – Фурманов, выступающий в качестве комиссара полка ткачей, играют роль сквозных лейтмотивов, создающих композиционную сеть» (Chudzińska-Parkosadze 2016, 26). С другой стороны, некоторые из итераций могут интерпретироваться с точки зрения теории интертекстуальности, как на это указывает М. Липовецкий (Липовецкий 2008, 79).

Последнее, что можно отметить, сравнивая романы Шарова и Пелевина в аспекте необарочного принципа повторов и разрывов, – это их финалы. Они диаметрально противоположны. В романе Пелевина Петра Пустоту выписывают из психиатрической больницы, и он уезжает

вместе с Чапаевым во внутреннюю Монголию. При этом его бегство становится возможным благодаря осознанию своей роли теурга, на это указывает и вопросник, предлагаемый герою: «Я помотал головой, чтобы отогнать воспоминания, и перевернул еще несколько страниц. 102. Кто создал Вселенную? а) Бог б) Комитет солдатских матерей в) Я г) Котовский» (Пелевин 1996, 183). С этой точки зрения, интересен эпизод получения Пустотой стреляющей ручки. Благодаря ей у героя появляется возможность выхода, спасения из создавшегося тупика. Мотив освобождения героя повторяется и в других произведениях Пелевина – «Затворник и Шестипалый» (1990), *Желтая Стрела* (1993), *Священная книга оборотня* (2004), *S.N.U.F.F.* (2011), однако полностью исчезает в более поздних текстах 2015–2018 гг. – *Смотритель*, *Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами*, *iPhuck 10*, *Тайные виды на гору Фудзи*. Отход автора от своеобразного *happy end*'а М. Липовецкий объясняет, сравнивая стратегии написания сорокинского *Голубого сала* и пелевинского *Generation «П»*. Комментируя роман Пелевина, Липовецкий пишет об «отходе» писателя от «модерности»:

«Generation П» – первый роман Пелевина о власти per se, где власть, осуществляемая посредством симулякров, оттесняет поиск свободы. Да и, собственно, сама свобода оказывается таким же симулякром, вкачиваемым в мозги потребителя вместе с рекламой кроссовок; недаром жаргонное «лаве» саркастически расшифровывается одним из персонажей романа как сокращение от “liberal values”, иначе говоря – ценностей свободы. Оттого самому Пелевину нескрываемо скучно писать о Татарском и ему подобных. Пелевин – все-таки лирик по складу таланта, и там, где нет нервного контакта между его «я» и «я» героя из текста, исчезает живой напор и остается просто беллетристика среднего качества. (Липовецкий 1999)

В романе *До и во время* можно наблюдать абсолютно противоположную ситуацию. Если Пелевин все повествование концентрирует вокруг главного героя, то развязка романа Шарова представляет совершенно иную картину. Главный герой как создатель романного нарратива осознает свою беспомощность перед течением истории, об этом свидетельствует и завершающий произведение диалог:

Убрав снег, мы сели прямо на ступеньки лестницы, сил идти на второй этаж в палату не было. Долго сидели бок о бок, наконец отдышались, и тогда я спросил его: «А с нами что будет?»

«Не знаю, – сказал он. – Похоже, нас пока сохранили как память о той жизни. Если Господь решит продлить ее – мы останемся, начнет все сначала – уйдем. Так же, как и другие...». (Шаров 2009, 248)

М. Липовецкий описывает возможность захвата реальности произведения присутствующими в повторяющихся историях нарративами:

...так организованы «вставные» новеллы – и прежде всего рассказ Сердюка о посвящении в японский клан Тайра – в «Чапаеве и Пустоте» Пелевина, где явственно симулятивные образы внезапно наполняются для героя такой ценностью, что за нее не жалко даже совершить ритуальное самоубийство. Реализация этого принципа доставляет <составляет?> главный смысл бегства героев из концентрационного лагеря (исхода из мифа) в романе В. Шарова «Репетиции» и превращения отделения старческого склероза в Ноев ковчег в его же романе «До и во время». (Липовецкий 2008, 77)

На наш взгляд, исследователь указывает здесь, скорее, на две противоположные стратегии выстраивания смысла произведения: с одной стороны, в романе *Репетиции*, так же, как и в романе *Чапаев и Пустота*, можно заметить стратегию исхода протагониста из закрытого и самовоспроизводящего пространства произведения, структурируемого, в том числе, и постоянными повторами. Кульминацией повествования становится побег героев: в *Репетициях* – из концентрационного лагеря, в *Чапаеве и Пустоте* – из психиатрической лечебницы. В то время как в романе *До и во время* можно заметить противоположное: спасение главного героя заключается не в побеге, а в том, что он остается во власти истории.

3.3.2. Ритм повторов и разрывов в сборнике рассказов «Все проплывающие» Ю. Буйды

В полном соответствии с гипотезой о важности повторов и разрывов для поэтики неobarocco (концепция О. Калабрезе) находятся рассказы в сборнике Юрия Буйды. При этом если в разобранных выше романах Пелевина и Шарова ритм разрывов и повторов был структурирован в контексте единого произведения, то собрание рассказов Буйды представляет систему более сложную, поскольку каждая из новелл изолирована так же, как и каждая серия в сериале. Тем не менее, тексты

сборника пронизаны уникальными и одновременно повторяющимися элементами. Первым из подобных элементов становится место действия – чаще всего город Калининград, вторым является идея и пафос рассказов, характерные как для необарочных, так и для барочных произведений, – «жизнь есть сон»: «Я жил в вечности, которую видел в зеркале. Это была жизнь, которая одновременно была сновидением. Сновидения созданы из того же вещества, что и слова», – заявляет нарратор, он же автор, в рассказе-предисловии книги *Все проплывающие* (Буйда 2011, 9). Эта идея постулируется и в новелле, давшей название сборнику, где она предстает в качестве следующей тематической вариации – смерть как пробуждение от сна. В рассказе «Все проплывающие» описывается супружеская пара, муж засыпает на одиннадцать лет, а когда просыпается, находит свою жену мертвой и ожидающей его в сонме бессмертных душ:

В лодке сидела женщина в белом со склоненной головой. Миша вошел в воду и остановил лодку руками. – Соня, – тихо позвал он. Женщина подняла голову. На ней было белое свадебное платье, на голове – веночек из тюлевых цветов. Она смутно, словно во сне, улыбалась. Дышалось трудно, но сердце вдруг перестало болеть, как перед смертью. Люди в белых одеждах беззаботно улыбались, напоенный светом воздух мерцал и дрожал над Канале Гранде, над Преголей, над всеми проплывающими, к бессмертному сонму которых наконец причастилась и бедная Соня... (Там же, 437)

Двойственная природа города Калининграда была закреплена Буйдой в семейной саге – романе *Кёнигсберг* (2003), где настоящее противопоставлено прошлому и Калининградский нарратив вписывается в городской текст *Кёнигсберга*:

Я любил приходить сюда дождливыми осенними вечерами. Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоящую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кёнигсберга. Я не был историком и знал о семисотлетней предыстории Калининграда немногим больше, чем другие, да и если бы даже меня допустили в старые архивы, вряд ли я долго выдержал: меня мало интересовал реальный Кёнигсберг, где сходили с ума Гофман и Клейст, а во время русско-японской войны некий

университетский доктор Шаудинн поразил мир открытием бледной спирохеты. Меня притягивал скорее образ утонувшего в вечности города королей, и в эти минуты жизнь моя представлялась мне путешествием в прошлое, в миф, и зыбкость существования между реальностью и этим иллюзорным прошлым вовсе не пугала, но вызывала озноб и даже что-то похожее на радость, на счастье самое безотчетное, а нередко и самое беспричинное из чувств, ощущений, состояний человеческих. (Буйда 2003)

Ранее символично-мифологическая природа города утверждалась в рассказе «Прусская невеста» (1998), ставшем предисловием к сборнику *Все проплывающие*:

Там, где я родился. Тени и тайны принадлежали чуждому миру, канувшему в небытие. Но странным образом эти тени и тайны – быть может, тень тени, намек на тайну – стали частью химии моей души. Одно время я терзался раздвоением. Ребенком я гордился победой славян и литовцев под Грюнвальдом – и одновременно горько сострадал судьбе Ульриха фон Юнгингена, гроссмейстера Ордена, павшего в отчаянной схватке с поляками и похороненного в часовне замка Бальга, на берегу Фришес-Гафф. Позднее я понял, что русский интеллигент в XX веке поставлен точно в такое же положение относительно русского прошлого. Наверное, тогда же пришло понимание того, что сновидения национальности не имеют. Слова – слова! – имеют, но не Слово, стирающее различия между Шиллером и Эсхилом, Толстым и Гельдерлином, более того, между живыми и мертвыми – между читателем и давно умершим писателем. Писатель, то есть сновидец, живет не в Знаменске или Велау, но там и там одновременно, – но в России, Европе, в мире. На вершине холма под Изборском, который называют Труворовым Городищем, я испытал те же чувства, что и на мысе Таран, на самом западе России. У моей малой родины немецкое прошлое, русское настоящее, человеческое будущее. (Буйда 2011, 10–11)

Как видим, в рассказах Буйды необарочная тема и структурная форманта «жизнь как сон» совмещаются с мифологическим сюжетом возвращения умерших, с обилием и вариативностью одних и тех же персонажей, населяющих Кёнигсбергский текст. В сборнике частотным (повторяющимся) является мотив смерти и/или похорон главного героя. Смерть как пробуждение от жизни-сна идеализируется и эстетизируется в первом же рассказе сборника: «Между живыми и мертвыми

существуют отношения любви как высшее проявление памяти, то есть отношения идеального жениха и идеальной невесты» (Там же, 13) . Эстетизация находит отражение в итерации мотива мертвой невесты, а также сюжета о Пигмалионе и Галатее. В рассказе «Хитрый Мух» Буйда рассказывает о зрителе парка, влюбляющемся в изваяние девушки с веслом, которая оживает в конце повествования. Гипсовая статуя, как и «прусская невеста», олицетворяет канувшую в прошлое культуру, не обязательно высокую. Процесс ее оживления сопровождается тем, что Хитрый Мух начинает читать романы: «Он пристрастился к чтению “Трех мушкетеров” и “Братьев Карамазовых” вслух под сенью девушки с веслом. Время от времени он вдруг замолкал и пытливо вглядывался в гипсовое лицо. А когда наступила зима, перетащил статую в свой дом» (Там же, 36). Но брак с ней приводит к смерти. Погружение героя этого рассказа в чтение сопрягается с мотивами познания и творчества как способами борьбы с энтропией и выхода во вневременное пространство культуры. Этот смысл моделируется в детских воспоминаниях автобиографического рассказчика:

Проникаясь этой творческой радостью, силой творящей любви, человек перестает быть лишь деталью безразличного к нему исторического ландшафта, ибо даже попытка достижения вершин этой радости, этой любви – уже героическое деяние. Тикамацу и Шекспир уже живут в том мире, который по-настоящему един, целостен, жив и радостен, в мире, где братство – достигнуто. Живут в Золотом веке, который не в прошлом, не в будущем, но существует всегда, пока какой-нибудь мальчик в провинциальной библиотеке листает книгу, пока хоть один человек на Земле помнит хоть одно слово четвертой эклоги Вергилия, пока... (Там же, 991)

Можно заметить определенное сходство новелл Буйды с романом Шарова *До и во время*, где рассказчик пытается сохранить память об умерших людях, записывая их истории. Но если Шаров сосредоточен на запечатлении индивидуальных и коллективных пластов исторической памяти, то Буйда переводит персонажей, населяющих художественную реальность Калининграда-Кёнигсберга, в безвременное пространство – пространство культуры. Сборник *Все проплывающие* может прочитываться как попытка увековечения культурного пространства и культурного обмена, как исследование возможности избежать забвения путем ликвидации представления о времени, текущем линейно и

неотвратимо к смерти. Таково, например, описание похорон центрального персонажа в рассказе «По Имени Лев»:

Его похоронили с мячом в руках, в судейской форме, со свистком на жирной груди, и никогда еще Чекушка с Чекушонком не играли так слаженно и проникновенно – «На сопках Маньчжурии» и «Амурские волны». На кладбище его провожали всем городком. Его могила – восьмая слева на вершине Седьмого холма. На памятнике начертано: «По Имени Лев. Лев Исаакович Регельсон. Парикмахер». И ни даты рождения, ни даты смерти, словно лежит в земле бесплотный дух, родственный бесплотному же закону: солнце восходит на востоке... (Там же, 64)

Замеченные исследователями «единые принципы циклизации» сборников рассказов Буйды (*Прусская невеста*, *Жунгли*), среди которых названы «сквозные персонажи» и «повторяющиеся мотивы» (Нестерова 2012, 271), мы обозначили как ритм повторений и разрывов в сборнике *Все проплывающие*. Этот ритм позволяет автору придать единство и целостность книге изолированных рассказов. Они связаны сквозными персонажами (Муханов, Кальсоныч, Синдбад Мореход, Лев, доктор Шеберстов, Буяниха, Колька Урблюд), но скрепляет их, прежде всего, постоянный элемент – место действия, образуя единый Кёнигсбергский текст.

3.4. Лабиринты

Один из отличительных признаков стиля необарокко (который в своих работах отмечают как О. Калабрезе, так и М. Липовецкий) – это наличие лабиринта как образа, символа (аллегии), принципа конструкции художественного текста, способа организации пространства. Миф о лабиринте имеет весьма глубокие корни: само слово «лабиринт» (*греч. Λαβύρινθος*) принято возводить к догреческому субстрату и связывать с минойской цивилизацией (Андреев 1990, 44). Концепция лабиринта предлагает множество интерпретаций: с одной стороны, лабиринт присутствует в мифе как огромное здание или дворец со сложной внутренней структурой, в самой прямой интерпретации – дворец Миноса. С другой стороны, лабиринт может выступать как метафора подземного мира, и тогда он предстает в описаниях в виде пещеры, в которой обитает Минотавр – повелитель подземного мира.

В книге *Движение и путь в балканской системе мира* Т. Цивьян описывает разницу между динамичной и статичной моделями лабиринтов, указывая, что динамические лабиринты соотносятся с движением в границах лабиринта или с прокладыванием лабиринта самим процессом движения, например, танцем (Цивьян 1999, 143). Лабиринт как динамическая система проявляется и в описаниях странствий Одиссея, когда сам процесс путешествия становится лабиринтом и, вследствие этого, приобретает осмысленность. Лабиринтное движение также связано с игрой. «Архетипический слой “лабиринтной идеи” является одной из составляющих *игры*: имеется в виду и игра как необходимая сторона жизни человека..., и специально игра в лабиринт...» (Там же, 144)¹⁷. Стоит отметить, что эту же связь игры и лабиринта отмечает О. Калабрезе, описывая лабиринтную систему таких классических компьютерных игр как Digger или Trop (Calabrese 1992, 131–132)¹⁸.

Лабиринт как философская и мировоззренческая категория является метафорой представления о мире и человеческом сознании в постмодернизме. По мнению Калабрезе, лабиринт – это форма упорядоченного хаоса. Авторы, тексты которых Калабрезе приводит в качестве примеров стиля необарокко, нередко описывают лабиринты в качестве огромных библиотек: таковы, например, монастырская библиотека в романе Эко *Имя розы* или библиотека, охватывающая вселенную, в рассказе Борхеса «Вавилонская библиотека». «Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами», – так начинает Борхес свой рассказ (Борхес 1992, 1). В упомянутых произведениях лабиринт представлен динамичной системой, в рамках которой совершается физическое движение. Но больший интерес представляют такие необарочные тексты, в которых субститутом

¹⁷ В качестве примеров таких игр, основанных на «лабиринтной идее», приводится черчение и разгадывание лабиринтов на песке у зулусов, русская интеллигентская игра «извозчик и седок», где на бумаге нужно соединить хаотические точки, или греческая игра «три дороги» (Там же, 144–145).

¹⁸ Добавим, что в современных компьютерных играх эта тенденция развивается: выделяется даже отдельный жанр *Dungeon crawler* (Brewer 2020), в котором игроки, разгадывая загадки, борясь с монстрами и избегая ловушек, должны найти центр лабиринта.

физического перемещения героев по лабиринту является процесс движения мысли. В этом процессе блуждания мысли важную роль играют тексты, путем интерпретации которых главный герой может найти выход из лабиринта. Таким образом, физическое движение протагониста в пространстве лабиринта заменяется его рефлексией по отношению к окружающему миру.

Важной особенностью лабиринтного строения необарочных текстов является то, что такая модель предлагает читателю два состояния: с одной стороны, наслаждение чувством «потерянности и тайны» от сложной конструкции произведения, с другой – гипотетическое знание того, что эта конструкция обладает некоторой логикой и имеет решение. Калабрезе утверждает, что для необарочного произведения важен именно процесс поиска ускользающего центра лабиринта.

Чувство «потерянности и тайны» может быть не только эстетически приятным для читателя, но и являться инструментом рецептивного контроля. М. Липовецкий, рассуждая об интертекстах в произведениях необарочных писателей, пишет об использовании подобного механизма:

...необарочные авторы... жестко контролируют читательское восприятие: кто – шифрами и загадками, а кто прямыми – почти учительскими – обращениями к читателю и комментариями к собственным сочинениям. Все это – способы авторизации того, что обыкновенно находится за пределами произведения, в пределе – всех интертекстов и сверхтекстов, которые в результате этих операций вмещаются в произведение, иначе говоря, делаются внутренними элементами фрактальной (лабиринтной) структуры. (Липовецкий 2008, 78)

Исследователь связывает постоянные повторы в структуре лабиринтов и эстетику повторения в литературе необарокко: «В основе фрактальности..., как известно, лежит принцип подобия, когда одна и та же конфигурация неточно, с обязательными – в литературном фрактале и первостепенно важными – смещениями и различиями повторяется на всех возможных уровнях и во всех возможных масштабах: от детали до философии, от сюжета до стилистики. (Там же). Т. В. Цивьян приходит к сходным выводам, когда пишет об «Одиссее»: «Уже было замечено, что *текст о лабиринте* строится по принципу лабиринта и, следовательно, изображает сам себя сам как лабиринт» (Цивьян 1999, 151).

В этой части диссертации рассматриваются те варианты лабиринта, которые наблюдаются в исследуемых текстах Пелевина, Шарова и Буйды:

1) Лабиринт как конкретное место или конструкция. Под это определение подпадает как лабиринт, описанный в античном мифе, так и лабиринт-библиотека, зафиксированный Эко и Борхесом;

2) Лабиринт как аллегория мира литературного произведения и движение героя по этому миру – в случае необарокко движение скорее ментальное, чем физическое;

3) Лабиринт как сложная система организации произведения, с одной стороны, доставляющая чувство наслаждения, с другой стороны, являющаяся инструментом авторского контроля за читательским восприятием.

В соответствии с логикой данного исследования, будет показана связь лабиринта с общим дискурсом постмодернизма.

3.4.1. Лабиринт в романе В. Пелевина «Шлем ужаса»

Роман *Шлем ужаса* был написан Виктором Пелевиным по заказу издательства “Canongate” в рамках проекта, когда различным писателям предлагалось написать свою интерпретацию мифов. Пелевин написал роман по мотивам мифа о Тесее и Минотавре¹⁹. Несмотря на большое количество отсылок к этому мифу, сюжет пелевинского произведения довольно далеко от него отходит²⁰.

Что касается центральных персонажей, то Ariadna выполняет в романе Пелевина ту же функцию, что и мифологическая Ариадна. Однако если нить Ариадны позволяет Тесею ориентироваться в лабиринте, то пелевинская Ariadna ведет нить повествования и начинает «тред» в чате «игра слов». Английское слово *thread* обозначает нить, но также может значить и череду последовательных ответов в чате. Два других действующих лица мифа – Минотавр и Тесей – представлены

¹⁹ Роман появился одновременно и в виде аудиокниги, и в печатном варианте. При этом между обоими изданиями существует ряд различий. Так Sliff_zoSSchitan, герой печатного издания, заменяется в аудиокниге на персонаж с ником Satrik, и реплики протагонистов в книгах не совпадают.

²⁰ Интертекстуальный пласт романа *Шлем ужаса*, а также влияние Борхеса на прозу Пелевина проанализировано в статьях: (Сердобинцева 2012; Чебоненко 2012).

иначе, чем в мифологии. Минотавр являет собой, скорее, аллегория отсутствия (в терминологии М. Липовецкого): герои романа видят его мельком, когда встречаются друг друга в лабиринте, в то время как Ариадна, рассматривающая себя в зеркале, угадывает в себе Минотавра:

После лекции я вышла в коридор. Там никого не было, только висело большое зеркало в полукруглой раме. Я подошла к нему, заглянула в него и проснулась... На мне была соломенная шляпка с круглым верхом, на полях которой лежали два маленьких букета ландышей, закрепленных сзади. У шляпки была плотная кружевная вуаль в круглых дырочках, за которой совсем не было видно лица. Все это выглядело очень красиво, но отчего-то мне стало тревожно. Я никак не могла понять, в чем дело, а потом вдруг узнала в своем отражении эту бронзовую маску, испугалась, и сон сразу кончился. (Пелевин 2006, 40)

Таким образом, у Пелевина Минотавром становится тот, кто надевает маску быка. Образ Минотавра создает ощущение тайны и неопределенности как у персонажей романа, так и у читателей. Замкнутость пространства, в котором находятся герои, отсылает роман, скорее, к жанру детектива, что было отмечено критикой: «Словно персонажи “Десяти негрят” Агаты Кристи, герои романа вынуждены угадывать, кто из них чудовище, кто – жертва, а кто – спаситель Тесей» (Б-новилова 2005)²¹.

Необарочные тексты и тексты, описывающие лабиринты, отличаются «фрактальным», усложненным строением. *Шлем ужаса* является примером такой организации, поскольку в нем варьируются и повторяются архетипические образы и мотивы. У каждого из героев романа есть свой лабиринт – вариация на тему мифа о Тесее и Минотавре. Для персонажа под ником Organizm(-: лабиринтом становится программа скрин-сейвер, отсылающая к истолкованию лабиринта как игры:

²¹ А. Верницкий, в свою очередь, соотносит роман с драматическим моралите – пьесами, «действие которых происходит внутри одного отдельно взятого сознания, или одной души... В таких пьесах участвуют аллегорические персонажи, олицетворяющие разные человеческие качества и психологические состояния, которые вступают между собой в борьбу за душу человека» (Верницкий 2006).

Это стандартная программа. Если несколько минут не трогать клавиатуру, на экране появляется лабиринт со стенами из красного кирпича, по которому движется камера. В нем есть всякие прибабасы – например, камни, которые переворачивают мир вверх ногами, когда на них натыкаешься. Потолок становится полом, пол потолком, а на развилках камера разворачивается в другую сторону. Еще в этом лабиринте есть большая крыса. Так вот у меня таких скрин-сейверов два. Один появляется на экране, если долго не трогать клавиши. А второй довольно точно построен за дверью из фанеры и досок. В нем тоже есть крыса – что-то вроде коврика, к которому пришта плюшевая морда и лапы. Иногда крыса лежит в проходе. Иногда приклеена к потолку. Камни-перевертыши тоже есть, это такие тумбы из серой пластмассы. Только они ничего не переворачивают. Если коснуться такого камня, лабиринт подвисает. (Пелевин 2006, 76)

Уже с самого начала книги герои, сидящие в своих комнатах, допускают мысль о том, что они уже мертвы, таким образом описывая лабиринт как царство мертвых:

Organizm(-:

А вдруг мы просто умерли?

Nutscracker

Без паники. Мертвые не сидят у мониторов.

Organizm(-:

Это, кстати, не факт. Может, это единственное, чем они в состоянии заниматься.

Romeo-y-Cohiba

Если это тот свет, я разочарован. (Там же, 8)

Monstradamus, описывая свой лабиринт, указывает на то, что в его конструкцию можно войти только мертвому:

Monstradamus

Возле стены, прямо под печатью, стоит стол. У стола табурет. На столе чистый лист бумаги, карандаш и пистолет с одним патроном.

Nutscracker

А лабиринт?

Monstradamus

Дальше начинается, я думаю. (Там же, 83)

Еще одно из видоизменений лабиринта – лабиринт-рисунок: «Весь лабиринт выложен на полу собора голубым мрамором. Это просто мозаика» (Там же, 55). Это отсылка к эзотерическому лабиринту на полу Шартрского собора, предлагающая интерпретацию фигуры в контексте христианской морали: «...каноник возразил, что христианский путь прост и прям, как стрела. А закоулки и тупики лабиринта символизируют грех, в котором безысходно блуждают падшие души. На что первый каноник ответил, что, по сути, имел в виду то же самое, поскольку грех и есть искривление, возникающее на прямом христианском пути» (Там же, 55).

Укажем на то, что не только лабиринты, но и сами герои могут восприниматься как модификации одной личности. Критик Л. Данилкин в этой связи отметил авангардистское пелевинское портретирование самого себя:

На самом деле, если приглядеться, Пелевиным покажется не только Сартрик, но каждый из восьми персонажей. Циничный политехнолог Щелкунчик. Романтичный Ромео-и-Коуба. Аскетичная христианка Угли. Брутально-жовиальный Организм. Простодушная Изольда. Книжный Монстрадамус. Загадочная и своевольная Ариадна. Понимаете, в чьей голове все это происходит? «Шлем ужаса» – это ведь автопортрет Пелевина, просто исполненный в пикассовской манере, из деформированных осколков. (Данилкин 2005)

В целом же, можно утверждать, что лабиринт в *Шлеме ужаса* является аллегорией блуждающего постмодернистского сознания, а все герои романа составными частями разума Минотавра. Автор намекает на это уже в самом начале романа. Первые буквы имен героев составляют слово Minotaur: **M**onstrodamus, **I**soldA, **N**utscrscker, **O**rganizm(-:, **T**heseus **A**riadna, **U**GLI 666, **R**omeo-y-Cohiba. Таким образом, движение героев в лабиринте становится метафорой движения мысли, в результате которого Тесей выходит из лабиринта своего сознания и исчезает. После его исчезновения Т – первая буква его имени – заменяется на букву S, которая заимствуется у персонажа Sliff_zoSSchitan, и тогда Minotaur превращается в Minosaur.

Для необарочного текста загадка важнее, чем ее решение. Тем не менее, исследователи и литературные критики по-разному пытаются интерпретировать финал романа. Все герои по очереди должны найти выход из лабиринта: «Таким образом, виртуальные “части” шлема ужаса, по совместительству, все герои становятся уже неизвестным

науке древним змеем Минозавром, чтобы снова помочь кому-то в поисках Просветления» (Чебоненко 2012); другая литературно-критическая трактовка сопоставляет Sliff_zoSSchitan с читателем, который остается в лабиринте:

На месте Тесея оказывается самый тупой из персонажей – Sliff_zoSSchitan, лабиринт которого – «холодильник синьки». В Шлеме он всегда «на рогах», на рогах изобилия, которые и замыкают работу всего устройства на самое себя. Бедный Слив так и не понимает, что же произошло. И главное – с кем? Ответом на последний вопрос, обращенный одновременно и к реальному читателю, заканчивается роман (Беляк 2019, 174–175);

Алексей Верницкий полагает, что роман Пелевина описывает реинкарнацию в буддийском смысле:

Если пьеса Пелевина описывает то, что происходит перед рождением человека, то становится понятно, чем заняты части личности: они естественным образом притягиваются друг к другу, стараясь вызвать к жизни новую личность, в которой они все соединятся. Эта личность и есть Тесей, о необходимости прихода которого персонажи говорят на протяжении всей пьесы: его появление должно совпасть с их выходом из лабиринта. В конце пьесы Тесей на мгновение появляется, но тут же снова распадается. Таким образом, Пелевин описывает радостное для буддиста событие: рождение просветленного человека. (Верницкий 2006)

Сведение текста романа *Шлем ужаса* к замкнутой круговой системе, к авторской игре, «не имеющей никакого значения, коль скоро ее единственная задача – служить обнажению вечной пустоты» (Беляк 2019, 176), или указание на вторичность текста, эксплуатирующего общие места интернет-культуры (сравнение World Wide Web с лабиринтом, где каждый сам себе герой античного мифа) (Лебедушкина 2006), – можно считать упрощенной оценкой романа, когда критики интерпретируют лишь одну из предложенных Пелевиным вариаций лабиринта, сводя все к формам коммуникации в интернете, или рассуждают о замкнутой конструкции текста, игнорируя этику и эстетику жеста побега или выхода, присутствующую в романе, возможно, не в явной форме, но отчетливо выраженную.

3.4.2. Лабиринт в рассказе Ю. Буйды «Нсцдтчндси»

В творчестве Юрия Буйды представлена отсылка к метафоре библиотеки-лабиринта, разработанной Эко и Борхесом. В автобиографическом рассказе «Нсцдтчндси» описано вступление рассказчика в мир литературы. Повествуется о первом посещении библиотеки, представляющей динамическим лабиринтом, состоящим из текстов, по которым герой путешествует. Так же, как и в рассказе Борхеса «Вавилонская библиотека», автор (он же герой) отправляется на поиски книги, способной описать все существующее:

...однажды это побудило меня пуститься на поиски Единственной Книги, которая объяснила бы все остальные, стала бы неким универсальным ключом, отпирающим разом все двери (не забывайте: я был юн и, скажу без ложной скромности, чрезвычайно глуп). Разумеется, речь шла не о банальном каталоге, но о Каталоге Космоса. Что бы это могло быть? Библия? «Махабхарата»? «Война и мир»? Или крошечная «Локарнская нищенка» Клейста, которая до сих пор вызывает у меня не только почтительнейшую любовь, но и ревность, зависть? А может быть, речь могла бы идти даже не о книге, но о фрагменте, строфе, реплике..., даже – о тональности произведения, абзаца... (Буйда 2011, 393)

Сравним этот фрагмент с описанием паломничества за книгой в рассказе Борхеса:

Известно и другое суеверие того времени: Человек Книги. На некоей полке в некоем шестиграннике (полагали люди) стоит книга, содержащая суть и краткое изложение всех остальных: некий библиотекарь прочел ее и стал подобен Богу. В языке этих мест можно заметить следы культа этого работника отдаленных времен. Многие предпринимали паломничество с целью найти Его. В течение века шли безрезультатные поиски. Как определить таинственный священный шестигранник, в котором Он обитает? (Борхес 1992, 1)

Поиски «главной» книги у Буйды подобны поискам геоев романа *Имя розы* Вильгельмом и Адсоном, которые ищут таинственную книгу в библиотеке монастыря Аббон. Эту интертекстуальную связь укрепляет и судьба обеих библиотек. В романе Эко и в рассказе Буйды библиотека сгорает, при этом пожар иронично определяется рассказчиком

(возможно, в силу множественных вариаций-повторений событийного ряда знаменитого романа итальянского автора) как литературная пошлость (Буйда 2011, 394). Описывая несколько из своих библиотек, Буйда эксплицирует следующий смысл соположения библиотеки и лабиринта:

...упорядоченный хаос, расчисленный, рациональный, где полет принесен в жертву геометрии, как кажется на первый взгляд. Сложность лабиринта изначально бессодержательна и механистична, но становится естественной, как только в дело вмешивается случай – Минотавр, способный напасть в любой миг, в любом месте. Нас влечет неведомое, влечет незнание... (Там же, 395)

Писатель пытается поэтизировать непознанное, поскольку, когда тайна и незнание исчезают, библиотека перестает быть «обособленным миром, где, по законам романтического мифа, художник-мечтатель мог укрыться от пошлости жизни» (Там же, 396). Библиотека в современной ситуации постмодерна, по Буйде, «есть наихудший вариант лабиринта, где тысячи путей ведут куда угодно. Из средоточия мудрости она давно превратилась в склад знаний, лишенный сакрального содержания» (Там же, 395).

Текст рассказа лишен усложненной лабиринтной структуры, обычно присущей текстам, описывающим библиотеки, и скорее прямолинеен и дидактичен. Выше уже говорилось о том, что лабиринтная структура служит инструментом контроля за читательским восприятием, и этот контроль в той или иной форме свойственен всем необарочным текстам. На примере рассказа Буйды можно увидеть, как загадка или шифр, заключенный в тексте, заменяются прямыми, эксплицированными комментариями автора. Эту же схему можно найти в рассказе «Прусская невеста», открывающем сборник *Все проплывающие*, и в заключительном рассказе книги, названном по фамилии самого автора – «Буйда». В финале этих рассказов звучит «разъясняющий» голос внутритекстового автора:

В XX веке люди вновь осознали как неизбежность устремления к Целому, так и то, что путь этот – путь трагический, путь через разлад, который, как ни парадоксально, является источником нашего стремления к Целому. Быть может, единственным источником.

Той девочки, разумеется, никогда не было. Это миф, один из мифов моего детства. Но часы – ее крошечные часики в форме сердца –

продолжают идти (сколько времени? – вечность). Цветет родинка в уголке рта. Выпархивает из глазницы мотылек – черная бабочка сновидений.

«Мы созданы из вещества того же, что наши сны...» Это Шекспир. Кажется, англичанин, что, впрочем, несущественно в мире вечности – в Доме моей невесты... (Там же, 400)

В рассказе «Буйда» автор обыгрывает значения собственной фамилии, которая одновременно может означать «ложь, фантазию, сказку, байку» и «рассказчика, сказочника, лжеца, фантазера»:

*Что ж, приходится смириться с тем, что *Gesang ist Dasein*: Буйда – это буйда. Рассказчик – это рассказ, и в этом нет никакой моей заслуги. Как нет заслуги в том, что человек обладает сердцем, даже если оно – зеленое. Я есть то, что я есть: nihil. Надеюсь, меня не обвинят в претенциозности и высокомерии, – я не выбирал имя, разве что – судьбу. А остается только имя, хотя значима только судьба. (Там же, 400)*

3.4.3. Лабиринт как проявление целостности структурированного текста

Лабиринт присутствует в творчестве писателей не только в образной форме (аллегория, метафора, символ), но и как принцип организации всего произведения: герои ориентируются в непонятном им мире, прибегая к помощи определенных текстов. То есть для того, чтобы состоялось их миропонимание, им необходимо разгадать загадку, заложенную в том или ином имплицированном в произведение художественном или документальном тексте.

В творчестве Владимира Шарова такими объясняющими конструкцию мира текстами становятся включенные в повествование воспоминания людей, вымышленные или настоящие. Лабиринтное построение произведений Шарова – разветвленность сюжетных линий с большим количеством персонажей – является не случайной чертой поэтики писателя, но прямым отражением его историософской позиции. Сам автор пишет об этом следующее:

В общем, мне хочется верить, что сложность того, что я пишу, меньше всего связана с красотами стиля или чем-то схожим – она от сложности самой жизни, от ее поразительной подвижности и изменчивости, от множества людей, за каждым из которых стоит

своя правда и своя беда и, главное, от невозможности все это между собой примирить. (цит. по: Березин 2008)

На эту особенность композиции обратили внимание Смирнов и Липовецкий. Смирнов определяет композицию как лабиринт:

Здесь я вижу прямую аналогию со структурой романов Шарова: простое и ясное начало, которое никак не готовит читателя к тому, что уже через несколько страниц он окажется в лабиринте наслаивающихся друг на друга сюжетов. Это завораживает тем более, что каждый коридор, каждая потайная комната, каждая ловушка этого лабиринта выписаны с изумительным художественным мастерством. Хочу заметить, что гроссмейстеры почти никогда не доводят партию до конца, так как уже в середине игры им все ясно. Романы Шарова тоже часто обрываются как бы на полуслове, а именно – в тот момент, когда, по ощущениям писателя, творческая задача решена. (Смирнов 2020, 273)

Об этом же пишет и М. Липовецкий: «Шаров строит повествование как лабиринт, со многими ответвлениями, часто тупиковыми или нужными лишь для того, чтобы ввести важную метафору, относящуюся, впрочем, не столько к сюжету, сколько к метаописанию самого романа» (Липовецкий 2019, 412).

Как уже было указано выше, важной особенностью такой конструкции мира художественного произведения в прозе Шарова (как и в творчестве Пелевина) становится нахождение текстов, которые являются своеобразной путеводной нитью, позволяющей героям интерпретировать окружающую их реальность. Эта особенность в очередной раз сближает необарочные произведения русских авторов с произведениями Борхеса и Эко. При этом важно упомянуть различие стратегий в употреблении подобных «путеводных» текстов. Если герои Шарова чаще всего пересказывают прочитанные ими тексты или записывают воспоминания очевидцев событий, то герои Пелевина работают с текстами напрямую, вписываясь в них в качестве персонажей. Процесс интерпретации имеющихся текстов в поисках скрытого знания описывается и Пелевиным, и Шаровым, и Буйдой, герой которого отправляется на поиски Единственной книги (рассказ «Нсцдтчндси»). Не удивительно, что Буйда такие «единственные» книги связывает с каббалистикой – древнейшим искусством интерпретации священных текстов, поскольку каббала «базируется на идее создания

мира как лингвистического феномена» (Эко 2007, 34). Почти во все романы Шарова включены сегменты неких текстов и историй, пересказанных рассказчику очевидцами, что также отсылает нас к каббалистическому понятию Оригинала Книги. Подобные вписываемые в повествование текстовые фрагменты Дж. Барт назвал ««ступенями между нами и оригинальными рассказами». Эти «ступени» явно или косвенно признаются самим текстом и предполагают осознание «того, что в древнееврейской традиции подразумевается под каббалистическим понятием Оригинала Книги: оригинал мы можем лишь реконструировать – из какой бы то ни было “авторитетной” копии, даже из авторской рукописи» (Barth 1984, 218–238).

Пелевин более открыто работает со своими источниками, хотя отношение Пелевина и Шарова к интерпретируемым и используемым текстам во многом совпадает. У обоих авторов тексты-«ступени» скрывают в себе шифр окружающего мира, но Пелевин нередко демонстрирует процесс дешифрования. Обратимся к одному из его ранних текстов, который, несмотря на отсутствие прямого указания на лабиринт, имеет лабиринтную структуру. Это повесть *Желтая Стрела*. Поезд в повести структурно похож на лабиринт в *Шлеме ужаса* не только потому, что является закрытой и расчлененной системой, но также и потому, что, как лабиринт *Шлема ужаса*, дробится на несколько лабиринтов, соответствующих каждому из героев: поезд в *Желтой Стреле* делится на вагоны, вид которых меняется в зависимости от их пассажиров. При этом, по-видимому, главная особенность, которая позволяет уподобить пелевинский поезд лабиринту, это то, что он включает в себе весь окружающий путешествующих мир:

С каждым вагоном на восток коридоры плацкарты становились все запущеннее, а занавески, отделявшие набитые людьми отсеки от прохода, все грязнее и грязнее. В этих местах было небезопасно даже утром. Иногда приходилось перешагивать через пьяных или уступать дорогу тем из них, кто еще не успел упасть и заснуть. Потом начались общие вагоны – как ни странно, воздух в них был чище, а пассажиры, попадавшиеся навстречу, как-то опрятнее. Мужики здесь ходили в тренировочной затрапезе, а женщины – в застиранных бледных сарафанах; сиденья были отгорожены друг от друга самодельными ширмами, а на газетах, расстеленных прямо на полу, лежали карты, яичная скорлупа и нарезанное сало. <...> Голоса за разноцветными занавесками постепенно изменялись – стал заметен южный акцент. После тюремного вагона, где мимо запертых дверей ходил вооруженный проводник в ватнике и фуражке, начались полупомойки-

полутаборы в невероятно переполненных общих вагонах, кишачих грязными цыганскими детьми, а потом пошли пустые вагоны – говорили, что раньше и в них кто-то ехал, но теперь там остались только голые лавки, изрезанные перочинными ножами, и стены с дырами от пуль и следами огня. (Пелевин 1993, 7)

Так же, как в *Шлеме ужаса*, где текст насыщен различными вариациями протолабиринтов, текст *Желтой Стрелы* пропитан интерпретирующими Оригинал вариациями железнодорожной темы (темы поезда), начиная с рекламных текстов и песен и заканчивая поэзией Серебряного века: в *Желтой Стреле* цитируется стихотворение «Петроградское небо мутилось дождем...» Александра Блока и «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева, песня Бориса Гребенщикова «Поезд в огне» и фильм Акиры Куросавы «Под стук трамвайных колес». Главный герой повести Андрей, при помощи своего наставника Хана, пытается сойти с поезда (что равнозначно поискам выхода из лабиринта) – он делает это, читая «Путеводитель по железным дорогам Индии». Еще одним текстом-«путеводителем» становится стихотворение, декларирующее безысходность лабиринта-поезда – его Андрей и Хан находят в последнем, заброшенном вагоне:

*ТОТ, КТО ОТБРОСИЛ МИР, СРАВНИЛ ЕГО С ЖЕЛТОЙ ПЫЛЬЮ.
ТВОЕ ТЕЛО ПОДОБНО РАНЕ, А САМ ТЫ ПОДОБЕН
СУМАСШЕДШЕМУ.*

*ВСЕ ЭТОТ МИР – ПОПАВШАЯ В ТЕБЯ ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА.
ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА, ПОЕЗД, НА КОТОРОМ ТЫ ЕДЕШЬ К
РАЗРУШЕННОМУ МОСТУ.* (Пелевин 1993, 7)

В высшей степени интересен ответ Хана, отвечающего на вопрос о том, кто написал найденное Андреем письмо: «писем вокруг полно – было бы кому прочесть» (Там же), вновь отсылая к скрытому знанию, заключенному в окружающем мире. Как пишет Р. Костромицкий, «наличие для героев В. Пелевина четко осознанной цели поисков является необходимым условием... обретения выхода из лабиринта» (Костромицкий 2010, 101).

В сборнике рассказов *Ананасная вода для прекрасной дамы* можно заметить ту же модель поведения главного героя. Правда, здесь его включенность в закрытую систему не выражена столь ярко, как в мифологемах Поезда в *Желтой Стреле* или Лабиринта в *Шлеме ужаса*. В рассказе «Операция “Burning Bush”» текстами-интерпретантами

становятся два стихотворения: ода «Бог» Гавриила Державина и стихотворение «Дьявол» Федора Сологуба. В рассказе главный герой Семен Левитан по указанию спецслужб должен по очереди притворяться то дьяволом, то богом и в результате действительно идентифицирует себя сначала с одним, а потом с другим. Строки из стихотворений, процитированных в рассказе, становятся указаниями к действию. Так, например, строка «Я царь – я раб – я червь – я Бог!» переживается героем, находящемся в наркотическом трансе ad literam:

И я стал царем. Это было неприятно и тревожно, потому что я знал: скоро меня с семьей расстреляют в подвале романтические красные часовщики.

Потом я сделался рабом. Это было как прийти лишний раз на курсы «Intermediate Advanced» в восемь тридцать утра.

Наконец я стал червем. Это был особо унылый момент – мне показалось, что время остановилось, и я теперь вечно буду рассказывать о мобильном тарифе «любимый» в бесконечной эфирной пропасти между последним гэгом Сидора Задорного и шансоном «Брателла сам отнес матрас на петушатник».

А потом я вдруг стал Богом (Пелевин 2011, 54).

Если Семен Левитан вникает в скрытый смысл бытия путем сопереживания и самоотождествления, то Олег из рассказа «Созерцатель тени» предлагает читателю не буквальное вживание в «путеводный» текст, а нечто близкое к его истолкованию. Протагонист пытается наладить контакт со своей тенью при помощи интерпретации известного текста Платона. Если в первом рассказе указанием к действию становились стихи русских классиков, то во втором герой цитирует и реинтерпретирует отрывок из седьмой книги «Государства» Платона, из его мифа о Пещере:

Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем – на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом – на самые вещи; при этом то, что на небе, и самое небо легче было бы видеть не днем, а ночью, то есть смотреть на звездный свет и Луну, а не на Солнце и его свет... И, наконец, думаю я, этот человек был бы в состоянии смотреть уже на самое Солнце, находящееся в его собственной области, и усматривать его свойства, не ограничиваясь наблюдением его обманчивого отражения в воде или в других, ему чуждых средах. (Там же, 269)

Платон, прямо цитируемый в произведении, становится для героя путеводной нитью, которая помогает ему ориентироваться в лабиринте мироздания, при этом так же, как и в текстах Шарова, герою предоставляется фрагментарное знание как ориентир для последующего самопознания и руководство к действию: «Текст Платона, несомненно, был магическим руководством – дорожной картой, от которой сохранился только обрывок. Он был похож на средневековую постройку на античном фундаменте и содержал слишком много разнородных элементов» (Там же, 269).

Сходная установка прописана и главной героине романа *Священная книга оборотня*. А Хули – оборотень, ищущий просветления, воспринимает мир как лабиринт: «Даже из сострадания никто не хочет больше родиться в этом адском лабиринте, и я брожу тут одна в потемках» (Пелевин 2009, 90). В связи с этим романом уже отмечалось, что мифологема пелевинского лабиринта «соотносится с пространством человеческого сознания и противопоставляется ризоматичному постмодернистскому лабиринту (символу безысходности)» (Костромицкий 2010, 103). Отличительной чертой *Священной книги оборотня* является то, что Лиса А Хули находит выход из лабиринта и скорее не с помощью учителя²² и скрытых текстов знания, а через осознание своей любви к волку-оборотню Александру Серому.

Подведем итоги. В необарочной литературе лабиринты могут выступать в разных функциях и появляться в разных контекстах. Чаще всего задействуется образ библиотеки-лабиринта, заимствованный из творчества Эко и Борхеса. Для постмодернистского художественного письма характерен образ динамического лабиринта, прокладываемого движением героя; в случае необарокко это движение включает в себя метафизическую составляющую: герой движется, интерпретируя различные тексты и коды окружающего мира, связывая это с каббалистическим представлением о том, что «язык сам по себе вселенная, и структура языка соответствует структуре реального мира» (Эко 2007, 39). Необарочный лабиринт может становиться одновременно аллегорией и сознания, и мира. В представленных выше

²² Учитель – желтый господин (отсылка к императору Хуан-ди, считающемуся основателем даосизма) в этом романе присутствует, но играет второстепенную роль: он только упоминается А Хули в разговоре с волком-оборотнем.

текстах важной деталью лабиринта является наличие потенциального выхода – «номадного центра» в терминологии М. Эпштейна или «блуждающего центра» М. Липовецкого (Липовецкий 2008, 78). Не все персонажи упомянутых писателей находят выход из лабиринта: некоторые, как, например, Олег или Семен Левитан (герои рассказов из сборника *Ананасная вода для прекрасной дамы* Пелевина), могут сделать это лишь на мгновение, но наличие такого выхода важно, поскольку без него пропадает эффект загадки или загадок, вокруг которых строится художественный мир произведения. Таким образом, интерпретация романов (в особенности Пелевина) как закрытой системы – игры ради игры – кажется слишком упрощенной. Выход (ключи к разгадке) в романах Пелевина (особенно раннего) присутствует, и это та грань, которая позволяет отделить необарокко от постмодернизма.

3.5. Избыток и граница

В книге *Необарокко: Знак времен* О. Калабрезе пишет об особенной роли, которую играют в культуре необарокко ограничения. Для необарочных произведений характерна попытка расширить границы дозволенного, оставаясь в рамках заданной системы (Calabrese 1992, 65). Именно этим необарокко, по мнению исследователя, отличается от авангарда, целью которого является выход за рамки дозволенного и установление нового порядка. Побочным эффектом стремления необарокко расширить границы допустимого становится эстетика избытка. В качестве примера такой эстетики, такого избытка Калабрезе предлагает репрезентацию избыточного насилия или избыточного эротизма, возросшей частотности появления монстров в современной культуре: «...эксперименты по растяжимости границ до последних пределов, – до монструозности» (Липовецкий 2008, 79). Рассмотрим предложенные исследователями суждения–репрезентационные излишества в сфере эротизма и насилия, а также устремленность эстетики русского необарокко к крайним границам избытка – в отношении тематики и внутренней структуры произведений Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова. Обратим также внимание на способы ограничения такого избытка.

3.5.1. Эстетика избытка в прозе Ю. Буйды

Эстетика избытка проявляется в прозе Юрия Буйды прежде всего в описаниях персонажей: большинство из них в той или иной степени

деформированы или увечны (многие герои согласно сюжетным поворотам намеренно изуродованы²³). Чаще всего это выражается в их гигантизме или, наоборот, в чрезвычайно маленьких размерах. Иногда персонажи совмещают в себе (или в своем окружении) оба эти качества. Например, таковы герои рассказов сборника *Все проплывающие*: Ванда Банда – гигантская женщина с миниатюрной ножкой и любовником-лилипутом, доктор Шеберстов и старик в рыжей шинели – огромны. При описании внешности персонажей акцентируются шрамы или дефекты лица: так главная героиня романа *Синяя кровь* Ида Змойро попадает в аварию, после которой она не сможет иметь детей, а ее лицо напоминает «разбитую тарелку» (Буйда 2012, 112).

Деформация персонажей может иметь не только внешние, но и внутренние проявления: в текстах Буйды алкоголизм, обжорство и психические расстройства являются отличительными чертами второстепенных персонажей, в роли которых часто выступают городские сумасшедшие или алкоголики. При этом грань между уродливостью и красотой весьма зыбкая, одно состояние при такой деформации может перетекать в другое. Не случайно одним из самых излюбленных образов у Буйды является старуха, соединяющая в себе привлекательность и безобразие, прекрасное и ужасное. Заметим, что этот образ уходит своими корнями в искусство барокко. У. Эко в *Истории уродства* пишет о традиции эстетизации уродства, появившейся у художников барокко и маньеризма: «...маньеризм и барокко не боятся прибегать к тому, что в классической эстетике считалось неправильным. А потому меняет перспективу и тема безобразной женщины: теперь женские несовершенства описываются как нечто интересное, даже возбуждающее чувственность» (Эко 2007, 169). В рассказах Буйды «Три Кошки», «Синдбад Мореход», «Чудо о Буяниках», «Веселая Гертруда», «Беспричинный Северин» (сборник *Все проплывающие*) старухи выступают в роли центральных или второстепенных персонажей. К ним примыкает героиня романа *Синяя кровь* – старуха Ида Змойро, бывшая провинциальная актриса.

Образ уродливой старухи нередко соотносится, с одной стороны, с красотой, которой та обладала в молодости, а, с другой стороны, с обретением былой привлекательности после смерти. Так, например, представлена умершая героиня в рассказе «Три Кошки»: «В кое-как

²³ Матвеев Звонареву, протагонисту романа *Пятое царство*, призраки выбивают зубы и уродуют лицо.

сколоченном гробу, среди вороха темного тряпья теплилось личико размером с детскую ладонь, обращенное к небу, где ее высокую грудь, чистый, как золото, живот и влажноватую нервную спину ждал преданный ей навечно Колясик» (Буйда 2011, 182). Тело другой старухи, Буянихи, в рассказе «Чудо о Буянихе» после смерти источает «запах только что распустившихся пионов» (Там же, 70). Это же проявляется в комментариях жителей города: «Какая баба была! Походка! Грудь! Сон и аппетит, да, сон и аппетит!» (Там же, 66). Обретение старухами былой красоты можно интерпретировать как чудо, а именно это, по мнению В. Беньямина, составляет предмет ожидания и творческих поисков барочного художника. Стремление к чуду вписывается в общий контекст борьбы автора со смертью и энтропией, преодолением смерти при помощи творческого созидания. Не случайно, заново обретенная красота коррелирует в рассказах Буйды с творчеством, пусть и своеобразным: старуха Синдбад Мореход, находящаяся при смерти, просит сжечь листы, на которых она переписывала всю свою жизнь одно и то же стихотворение Пушкина²⁴.

Избыток насилия также характерен для поэтики Буйды. Однако отметим, что речь идет о сценах бытового насилия, к которому персонажи относятся равнодушно, или о насилии, представленном в театрализованном виде – в виде оргиастического танца или футбольного матча как игрового представления. В рассказе «Тема быка, тема льва» танец постепенно превращается в кровавую вакханалию:

Музыка гремела так, что с потолочных балок сыпались труха и птичий помет. То там, то здесь вспыхивали драки, и люди, дико вскрикивая и размахивая невесть откуда взявшимися ножами, мчались вместе со всеми под музыку по кругу... Коля-Миколай, не выдержав, сорвал с Дули воняющее мочой и хлоркой платье и повалил истерически хохочущую девку на пол, – и уже через минуту нельзя было разобрать, где там Коля-Миколай, а где Дуля: танцующие со смехом топтали кровавую лепешку, в центре которой поблескивали четыре глаза – два зеленых и два черных. Медведицу насильовали на сцене, и при каждом подскоке из-под ее монументальной задницы в зал летели осколки

²⁴ Частотность появления образа старухи в произведениях Буйды можно объяснить и метафорой В. Беньямина, который пишет о стремлении воссоздать (либо удержать в памяти) руины, сдуваемые ветром истории (Беньямин 1995).

грампластинок. Сдавленный со всех сторон людьми, Чеснок с ножом в животе тщетно пытался выбраться из толпы. (Буйда 2011, 41–42).

В рассказе «Отдых на пути в Индию» похожую схему художественного воспроизведения насилия можно наблюдать в описании футбольного матча жителей города с командой парохода «Генералиссимус», когда насилие по отношению к собственной команде воспринимается обывателями как нечто само собой разумеющееся:

Кульминацией встречи стал футбольный матч между командой «Генералиссимуса» и нашими спортсменами. Надо ли говорить, что игроки с парохода не оставили никаких шансов нашим ублюдкам? Гости продемонстрировали высокий класс, забив только в свои ворота более пятнадцати мячей. Особенно отличился их центрфорвард. Человек ангельского терпения, он в конце концов не смог вынести наглой выходки нашего вратаря, который, получив от него бутсой по челюсти, попытался подло покинуть поле. Разумеется, мы не дали негодяю уйти и задержали, чтобы отдать его в руки центрфорварду гостей. Но этот великодушнейший человек позволил нам самим расправиться с невежей, что мы и сделали, выбив мерзавцу кишки через глотку...

Наутро, повесив и расстреляв наших футболистов, явно с коварным умыслом проигравших паровой команде, экипаж «Генералиссимуса» отдал швартовы. Заглушая крики провожающих, оркестры на всех палубах грянули с такой силой, что у некоторых стоявших ближе к воде мозги вылетели через нос и уши. (Там же, 11)

Эскалацию насилия, вовлекающего все большее число участников, можно наблюдать и в рассказе «Красавица Му», когда драка между двумя петухами превращается в «битву на Банном мосту» и заканчивается описанием божьей кары: «Опомнившиеся вдруг драчуны прыгали в воду, бежали в разные стороны, – а молнии все били и били одна за другой в гудящее пламя, словно сам Всевышний во гневе решил раз и навсегда покончить со скверной» (Там же, 54).

Эстетики избытка в творчестве Буйды соответствует (нео)барочной модели. В его творчестве множатся описания деформированных персонажей, массового, бытового или сверхъестественного насилия, но интонация повествователя не меняется, сохраняет определенные равнодушие и монотонность, а ущербность или деформированность облика персонажей не является их отличительной чертой, поскольку

воспринимается скорее как норма, чем что-то необычное²⁵. Излишек безобразного, избыток насилия и эротики мифологизируется и театрализуется в рассказах Буйды, массовое насилие вписывается в описание старинной битвы, божьей кары, развлекательных или спортивных мероприятий и не приводит к каким-либо изменениям в жизни жителей того города, в котором оно происходит.

3.5.2. Эстетика избытка в прозе В. Пелевина: роман «S.N.U.F.F.»

Эстетика избытка насилия и эротизма вписывается в художественную структуру антиутопии Пелевина *S.N.U.F.F.* В этом романе представлено общество, в котором основой культуры и, собственно, целью и смыслом существования становится производство «снаффов». «Снаффы» воплощают барочный принцип совмещения противоположностей – Эроса и Смерти: это фильмы, в которых, с одной стороны, демонстрируются настоящие убийства, а с другой стороны, представлена реальная любовь в ее порнографическом изводе. Эти фильмы имеют статус сакральных объектов. Они одновременно являются и единственным способом передать правду жизни, и жертвоприношением божеству «Маниту»: «С.Н.А.Ф.Ф. – это сама жизнь, где в числителе любовь, а в знаменателе смерть. Такая дробь равна одновременно нулю и бесконечности – как и взыскующий ее Маниту» (Пелевин 2012, 158). Так же, как и в рассказах Буйды, насилие в романе Пелевина театрализовано и подвержено мифологизации²⁶. В пелевинской антиутопии общество поделено на «людей» и «орков»; орки проживают на территории бывшей Сибири, а люди в летающем городе Бизантиуме. Между ними идет война, организованная людьми для съемок «снаффов». Война в романе представляется как зрелище, постановка: орков, идущих воевать, наряжают в костюмы «ретинариев» и «дикарей». У самого места, где происходит сражение, сценическое именование – «цирк», заполненный декорациями:

²⁵ Заметим, тем не менее, что применительно к роману *Синяя кровь* верно обратное утверждение: протагонист Ида Зимер выделяется на фоне других персонажей (жителей Чудова) стойкостью, твердостью взгляда и ясностью ума (Буйда 2012, 16).

²⁶ Следует сказать, что мифологичность, по мнению ряда исследователей, является одним из самых значимых качеств прозы Пелевина. См., к примеру, диссертацию А. В. Дмитриева (Дмитриев 2002).

Крепостная стена выглядела немного нелепо. Это, скорее, был очень узкий дом без окон, украшенный зубцами на крыше. Для стены он был слишком толст, для здания слишком тонок. Видимо, это был «фрагмент фортификации» или «элемент замка», если Грым правильно помнил из военного дела названия «локаций доблести» – мест, где орки показывают врагу свою ярость. (Пелевин 2012, 170)

Внешнему театрализованному насилию сопутствует раздвоение сознания главного героя – орка Грыма, который осознает постановочный характер происходящего, но не может не принимать в нем участие:

Он словно раздвоился – как будто в его голову воткнули антенну, улавливающую чувства огромной оркской толпы. Ему волей-неволей приходилось переживать их, и страшнее всего было то, что он не всегда понимал, где толпа, а где он. Орки ворвались в его мозг точно так же, как на цирковую равнину, а сам он спрятался в крохотном уголке своего сознания. (Там же)

У Пелевина мифологизация насилия связана с его оправданием. Забегая вперед, скажем, что эта же особенность характерна и для Владимира Шарова. Различие заключается в том, что в повествованиях Шарова революционное насилие является необходимой, как это не парадоксально, «строительной» жертвой, закладываемой в основание приближаемого конца света, а в романе Пелевина оно поддерживает существующий порядок вещей и осмысливается в рамках религиозного ритуала:

...не пытайся понять это своим слабым рассудком. Когда священную войну пытаются уничтожить, Маниту начинает отбирать причитающуюся ему кровь через массовые убийства, которые совершают обезумевшие одиночки. Во время войны ничего подобного не бывает. Питать Маниту кровью – космическая необходимость. Но постичь это может только слуга Маниту (Там же, 458).

Если эстетика избытка насилия в романе Пелевина основывается на использовании мифологических структур и выражается в основном в театрализованной форме, то избыток эротизма представлен как неоднозначное и двойственное явление. Общество будущего, описанное Пелевиным, обречено на постоянную эскалацию «войны», а также непрерывное производство порнографии – составных частей «снаффа».

В обществе орков «снаффы» цензурируются: возбуждающие «непристойности» исключаются, и остаются только кадры войны. Для «людей» же, живущих в Бизантиуме, эротическая составляющая «снаффов» является «уныло-рутинная религиозной программой» (там же, 407). Сфера сексуального, как верно заметила Галина Заломкина, выступает на первый план «и полностью определяет жизнь одного из двух главных героев и рассказчиков – Дамилолы Карпова, который поставляет видеоматериал для снаффов» (Заломкина 2020).

При этом производство и использование порнографии строго регламентируется и ограничивается. Власти постоянно повышают возраст согласия (допустимый возраст, когда люди в Бизантиуме могут вступать в половые отношения), появляются все более изощренные формы потребления порно-индустрии:

– Когда находили очередной материал с участием малолеток, перед уничтожением его обязана была просмотреть специальная комиссия. Легенда гласит, что на маниту, которым пользовалась комиссия, имелась маленькая камера, как часто делали в те дни. И она снимала лица членов комиссии во время просмотра конфискованных видеозаписей. Съёмки стали ходить по рукам, потому что это возбуждало визуально пресыщенных людей даже сильнее, чем настоящая детская порнография. (Пелевин 2012, 408)

В целом эстетика избытка насилия и эротики вписывается в представленное в этом романе Пелевина постакалиптическое будущее, подверженное тотальному контролю общества и «обязательному единомыслию его членов» (Жолковский 1994, 152)

3.5.3. Эстетика избытка в прозе В. Шарова: избыток (революционного) насилия

Все творчество Шарова посвящено интерпретации самых драматичных эпизодов истории XX в. – революции, последующих репрессий и насилия, сопровождавших этот период. Так, М. Липовецкий отметил, что его главным вопросом и главной темой оставались именно большевистский террор, ЧК, НКВД и ГУЛАГ (Липовецкий 2020, 383). И. Ащеулова уточняет, что в романе Репетиции российская история репрезентирована «как следствие разыгрывания мистерии о жизни Христа, сакрализованного сюжета о всеобщем спасении под влиянием Мессии» (Ащеулова 2009, 311). «Объяснением насилия» становится постановка «Мистерий» владельцем театральной труппы, французом

Жаком де Сертаном в России 1660-х гг.; логическим продолжением репетиций евангельских мистерий становятся периодические избиения евреев:

Попытки разом покончить с евреями случались и позже, повторяясь обычно в каждом втором поколении. Опять были убийства, бегство, смерть людей, которые, обессилив, падали в снег и уже не поднимались, и тот же путь выбирали евреи и снова не понимали, почему бегут прямо, а возвращаются туда, откуда ушли. Они думали, что это Бог возвращает их обратно во Мианники, как бы за руку ведет, потому что это их место и их дорога, и они с нее не должны сходить. С течением времени на этом повторенном много раз кругу и у христиан и у евреев появляются свои стоянки, где рубится несколько изб, делаются запасы дров и еды, чтобы не тащить ее на себе; есть там даже маленькие церкви и синагоги, а рядом кладбища, на которых отпевают и хоронят погибших. На стоянках евреи получают передышку, словно в детской игре, здесь они в «домике». Так почти сразу то, в чем не было ничего, кроме мерзости, жестокости, крови, принимает странно четкие очертания, размеренность, такт, строй, сохранив и ненависть и ужас, которые были раньше. Приобретая порядок, погромы на законных основаниях входят в жизнь ссыльных. Каждая следующая волна убийств становится новой репетицией, новой, оправданной повторением попыткой побудить Господа ускорить свой приход на землю. (Шаров 1992, 59)

«Цикл» насилия начинается с рассказа де Сертана об убийстве казаками евреев в Тульчине. И евреи, жившие в Тульчине, и люди, играющие роль евреев в репетициях, принимают свою роль жертвы и подчиняются логике насилия. Гаон запрещает им оказывать сопротивление казакам: «А посему, если это несчастье послано Небом, то примите сию кару с покорностью – ведь мы не лучше наших единоверцев. Да внушит Всемогущий врагам милость к нам!» (Там же, 59).

В романе *Возвращение в Египет* мы сталкиваемся с похожим описанием драматургически оформляемого насилия, с той разницей, что в *Репетициях* события сакрализируются, представляются в виде массового религиозного действия (мистерии), а в *Возвращении в Египет* борьба красных и белых переносится на цирковую арену, то есть в сферу массового развлекательного искусства. Зрители в цирке наблюдают за сражающимися на арене противниками и выносят приговор

поверженным воинам. Эти сцены романа отсылают к уже упомянутой нами концепции цирка (Колизея):

При белых в шапиро гвоздь программы – схватки борцов-классиков, и арена официально именуется «Ареной борьбы сил добра и зла». Когда придут красные, она станет называться ареной «имени классовой борьбы» и предварять представление будет лекция на ту же тему. Но пока в городе белые. Борцы-классики: в черном трико – нечисть (они обычно из пленных красноармейцев), в белом – ангелы, а то и сам Христос. Одна пара сменяет другую, но все подобраны так, что добро уверенно побеждает зло. Впрочем, зрители всё равно довольны, ведь главный вопрос о жизни и смерти дан им на откуп. Как в римском амфитеатре, без тени сомнения они опускают вниз большой палец, и проигравший схватку большевик приговорен к расстрелу.

Когда в город войдут красные, старые декорации сломают. По сути всё то же самое, но антураж другой. На арене красные и белые идут стенка на стенку. Последние – из пленных денкинцев. Они измождены, ко всему безразличны, знают, что, даже если паче чаяния победят, зрители тем же опущенным вниз пальцем вынесут им расстрельный приговор. Красные свежи и хорошо накормлены, в их успехе никто не сомневается. Раньше билеты продавали за деньги, выменивали на хлеб, на сахар, теперь их распределяют по заводам, фабрикам и железнодорожным депо. Так что поддержка зала красным обеспечена. Вдобавок, чтобы не было неожиданностей, у красных под бинтами свинчатки, и зрители кричат от восторга, когда они добивают тех, кто лежит на посыпанной опилками арене. Впрочем, для белых это лучший исход. Дело в том, что прямо под ареной подвал, где денкинцев и расстреливают. На небольшую, сделанную в железнодорожных мастерских тележку одного за другим кидают раненых и сталкивают вниз. Радиус круга, по которому уложены рельсы, мал и быстро сужается, оттого колеса едут с адским скрежетом. Благодаря расставленным зеркалам, зрителям видно, как тележка, разгоняясь, входит в штопор. Так же хорошо будет виден и расстрел. (Шаров 2013, 159)

В текстах Шарова локальный нарратив о Гражданской войне приобретает вневременной (библейский) масштаб, куда вписывается и тема революционного насилия, объясняющаяся битвой добра со злом. Наиболее четко такая мировоззренческая концепция выражена в философствованиях главного героя последнего романа Шарова *Царство*

Агамемнона Жестовского – человека, почти всю свою жизнь сотрудничавшего с ЧК и писавшего доносы. Его оправдание государственного террора выглядит так: «В людях накопилось слишком много зла; чтобы нас отмолить, спасти, божий мир должен наполниться благодатью. Государство, которое заставляет нас давать показания на будущих невинно убиенных, и мы, которые их даем, сообща творим искупительную жертву» (Шаров 2018, 259). В определенной степени рассуждения протагониста этого романа продолжают историко-философские вариации героев раннего романа Шарова *До и во время* (1993), в котором большевики разочаровываются в наступлении чаемого ими конца света и пытаются строить Царство божие на земле, опираясь на «философию общего дела» Н. Ф. Федорова и поучения мадам де Сталь. Последняя предлагает Сталину уничтожить всех людей, которые будут мешать ему строить коммунизм, указывая на то, что, когда коммунизм будет построен, они все воскреснут: «...смерть, которой умрут люди, убитые по его приказу, – не настоящая, это как бы смерть понарошку, смерть как в сказке; настанет коммунизм, настанет время, когда погибшие ни для чего не будут помехой, и тогда, как и говорил ее учитель Федоров, все они будут возвращены, воскрешены, все восстанут из пепла». (Шаров 2009, 244)

Таким образом, появляется еще один вариант, вписывающий насилие в свой контекст: коммунизм как альтернативный финал истории, предлагающий не небесный рай, а земной, но в этой трактовке, так же, как и в библейской, насилие интерпретируется как норма, потому что смерть жертв насилия не является «настоящей».

3.5.4. Избыток эротики

Если избыток насилия связан у Шарова с библейской интерпретацией истории или с философскими исканиями (философией бессмертия и воскрешения Н. Ф. Федорова), то избыток эротики в романах писателя имеет более сложную природу. Во всех романах подробно живописуется семейная жизнь. Предметом описания часто становятся инцестные отношения между персонажами. В романе *Возвращение в Египет* потомки Гоголя следят за тем, чтобы чужая кровь не разбавляла кровь великого писателя и даже пытаются свести в пару племянников Николая и Соню – самых младших из рода Гоголей. В романе *До и во время* возрождающаяся, как Феникс, мадам де Сталь вступает в любовную связь со своим сыном Сталиным; в романе *Царство Агамемнона* дочь главного героя Жестовского Электра соблазняет любовника своей

матери и двоюродного брата Жестовского Телегина, при этом Электра не уверена, является ли она дочерью Жестовского или Телегина. Для романов Шарова характерно повторение сюжетных линий, связанных с женскими персонажами, при чем подобные повторы коррелируют с избытком эротического материала: так, героиня романа *Возвращение в Египет* в двенадцать лет позирует обнаженной для картин своего дедушки, а мать Электры (*Царство Агамемнона*) работает моделью у своего родственника, барона Тротта, которого она пытается соблазнить.

В женских персонажах Шарова акцентируется монструозная составляющая, которой как элементу необарочной картины мира посвящена одна из глав диссертации. А. Эткинд подметил повышенную эротичность таких персонажей:

Если в романах Шарова есть супергерой, то это, как правило, героиня. Она наделена бессмертием или особенными отношениями со временем²⁷, и она делится этими сверхсилами с другими, обычно мужскими героями. Те получают свою долю сверхчеловечности через любовь с этой сверхгероиней, но поскольку она любвеобильна, таких мужчин оказывается много, и они общаются с героиней по очереди или коллективно, образуя сверхобщину (Эткинд 2020, 362).

Подчеркнем также еще одну особенность монструозных героинь у Шарова – аллегоричность этих фигур, которая провоцирует двойное прочтение женских образов. Вера Радостина в романе *Старая девочка* (1998) и мадам де Сталь в *Царстве Агамемнона* имеют двойную функцию: с одной стороны, они являются персонажами, история жизни которых лежит в основе сюжетной линии романов, с другой, они репрезентируют абстрактные концепты. Три жизни мадам де Сталь представляют три французские революции, образ мадам является аллегорией влияния идей французской революции на русское общество. Образ Веры Радостинной воплощает идею веры в революционные идеалы, а ее отношения с любовниками развиваются по линии обретения ими этой веры. И, наоборот, когда она их оставляет, эта вера исчезает.

²⁷ Добавим, что внутренние и внешние изменения персонажей связаны с их деформацией во времени. Это проявляется в сюжете постепенного омоложения Веры Радостинной, которая к концу романа *Старая девочка* превращается в девочку; соответственно мадам де Сталь в *Царстве Агамемнона* переживает три цикла старения и возрождения.

Обратное движение героини во времени репрезентирует кризис веры в революцию и в построение коммунизма. Используемая писателем ситуация инцеста, возможно, связана с механизмом надления любовников определенной силой (назовем ее эротико-идеологической), но может также служить сохранению рода и его достоинств. Как, например, в том случае, когда целью кровосмешения в семье Гоголей в романе *Возвращение в Египет* является желание сохранить писательский дар в рамках семьи. Аналогично в романе *Царство Агамемнона* соблазнение Электрой любовника своей матери и ее последующее замужество аргументируется желанием спасти своего отца: «Это я к тому клоню, что не просто так вытолкнула родную мать из Сerezинной постели. Мне все равно было, что он по-прежнему красив, статен, вдобавок в чинах; я видела, что отец гибнет, а я рядом стою и даже руки не подам» (Шаров 2018, 107). Действия Электры, безусловно, определяются ее именем, соотносятся с «комплексом Электры» (женским вариантом Эдипова комплекса). С другой стороны, манера описания сцены соблазнения отсылает к мифологическим пластам: так же, как в библейском мифе о Лоте и его дочерях, Электра спаивает Телегина для того, чтобы соблазнить его.

М. Липовецкий полагает, что сексуальность «у Шарова становится средством подрыва доктрины не только потому, что полностью отменяет категорию “греховности”, но и потому, что выводит на первый план индивидуальную человеческую субъектность вместо клеточки большого “народного тела”» (Липовецкий 2019, 414). Но она также является способом выживания рода в катастрофические времена, а также средством для передачи мистической силы, как в случае с мадам де Сталь и Верой Радостиной. Избыток эротики и ярко выраженная женская сексуальность нормализуются и ограничиваются в текстах Шарова не только сюжетным повествованием, но и авторским стилем: описание эротических сцен выдержано почти в той же стилистике, что и описание, к примеру, допросов. В этих описаниях отсутствует субъективность или лирическая нота несмотря на то, что эротические сцены зачастую являются фрагментами дневников и писем тех или иных персонажей.

В целом необарочная «эстетика избытка» в прозе указанных авторов тесно связана с гротесковой карнавализацией сознания, тела и мира, с созданием антиутопического пространства альтернативной истории.

ВЫВОДЫ

В диссертационном исследовании на материале ряда произведений Юрия Буйды, Виктора Пелевина и Владимира Шарова была поднята историко-типологическая проблема реконструкции и обновления стилей определенных эпох в виде нео-течений. Были выявлены причины обращения современной русской литературы к стилю барокко, установлена связь мировоззренческих и художественных констант барокко и постмодернизма. Подтвердилось предположение, что из исторического стиля барокко преобразуется в универсальный художественный концепт – выделяются такие его элементы, как мир-книга, лабиринт, театральность, сновидческий образ мира, меланхолия, дисгармония, безобразное и т.п. С учетом идей В. Беньямина, Х. Р. де Вентоса, Х. А. Маравалля, О. Калабрезе, М. Липовецкого, Д. Гольинко-Вольфсона и других исследователей в диссертации была предложена модель анализа прозаических текстов, в которых репрезентирована гибридная, полистилистическая стратегия. Интерпретация современной русской прозы в необарочном ключе позволила уточнить и конкретизировать ее место в истории литературы, соотнести «память жанра» (М. Бахтин) и художественное новаторство Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова.

В текстах, выбранных для анализа, элементы необарокко проявились наиболее явно, репрезентируя специфику развития постсоветской российской литературы как в в границах реалистической традиции, так и в рамках постмодернизма. В процессе исследования текстов указанных авторов были выделены отличительные черты необарокко, которые позволили подтвердить гипотезу об определенной автономности этого стиля. Соответственно нельзя полностью разделить точку зрения М. Липовецкого, описывающего необарокко только как составляющую культуры постмодернизма.

Выбранные для анализа произведения, обнаруживающие необарочные элементы, демонстрируют характерную для прозы исследуемых писателей жанрово-стилевую эклектичность и многоплановость. Диссертация не претендует на представление полной картины творчества Буйды, Шарова или Пелевина, но в работе обозначены некоторые изменения и тенденции развития, к примеру, прозы Пелевина. Исследование открывает новые перспективы для анализа последних по времени текстов Пелевина в контексте поэтики и эстетики необарокко. Отмеченное изменение идеологической

составляющей в прозе Буйды также может стать предметом размышлений.

Проделанная работа позволяет сформулировать следующие выводы:

1. Анализ мотивно-образной структуры прозы Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова показал, что она «населена» монстрами, репрезентирующими небарочный принцип «нестабильности и метаморфозы». Сам образ искривленной, обезображенной жемчужины («вароссо») свидетельствует о монструозной двойственности, сочетании прекрасного и чудовищного. «Монструозность» в таких произведениях Пелевина, как роман *Священная книга оборотня*, рассказы «Проблемы верволка в средней полосе» и «Синий фонарь», а также в романе Буйды *Пятое царство* и сборнике его рассказов *Все проплывающие* выступает как деструктивный элемент, с помощью которого «раздвигаются границы дозволенного» в понимании природы (естественное/сверхъестественное) и морали. Актуализация этого элемента в русском постмодернизме связывается с «травматизмом советского прошлого», терапевтической «работой горя». Монстры в названных текстах имеют амбивалентную и изменяющуюся природу, их образы сопровождаются мотивами живого и мертвого, безобразного, хтонического и гармонического; их появление в художественном пространстве малых и больших жанров связано с такими образами самосознания и рефлексии постсоветской культуры как фрагментация (руинизация) прошлого и меланхолия.

В прозе Шарова тема монстров в явном виде не представлена, но внимательное прочтение его произведений обнаруживает печать «монструозности», лежащую на женских персонажах. Сходство героинь Шарова с монстрами проявляется в амбивалентности восприятия их окружающими; женские персонажи нередко выступают как гибридные существа, подверженные сверхъестественным телесным и временным изменениям, обладающие сверхспособностями. Зачастую эти персонажи имеют аллегорический смысл.

2. В прозе Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова барочный образ мира как книги подвергается постмодернистскому переосмыслению путем цитирования подлинных и вымышленных документов и текстов – дневников, исторических хроник, воспоминаний свидетелей событий и пр., создания своего рода постдокументальной прозы, художественного производства исторического мифа. Важным видится выявление различий в использовании фактов и подлинных текстов тремя авторами. Шаров демонстрирует достаточное вольное обращение с источниками. Отчасти именно эта особенность его художественной манеры принесла

писателю известность, которая не была однозначной, потому что литературоведы и литературные обозреватели критиковали автора романов как с позиции правды истории, так и с точки зрения научно-популярных трудов, воссоздающих «историческую правду», к примеру, о связи революции с сектантством.

3. Необарочное цитирование позволяет соотнести необарокко и реализм. Одна из основных целей необарокко – это, если прибегнуть к термину М. Липовецкого, ремифологизация. Нередко основным инструментом ремифологизации становится именно необарочное цитирование. Использование цитат из исторической хроники, дневников, воспоминаний и инкорпорирование их в мир произведения позволяет авторам, с одной стороны, выстраивать авторский миф, а с другой стороны, устанавливать связь произведения с реальностью. Такие цитаты нередко становятся отправной точкой произведения, из которой раскручивается и вырастает мифопоэтический аспект романов В. Пелевина, прозы В. Шарова или новеллистики Ю. Буйды. При этом необходимо отделить цитирование как элемент стиля необарокко от цитирования с целью создания некоей альтернативной истории, поскольку картина мира, которую выстраивают авторы, имеет отношение к осмыслению происходящего, к мифотворчеству (например, в случае с рассказами Пелевина «Операция “Burning Bush”»), к попытке создать базу для текущей государственной идеологии, как в романе Буйды *Пятое царство*, или к формулировке авторской историософской позиции, как в романах Шарова.

4. Необарочная эстетика повторов и «разрывов» является важной композиционной особенностью выбранных для исследования произведений. Как было показано в практической части диссертационного исследования, двумя основными чертами такого способа повествования являются вариативность и фрагментарность. Следуя концепции О. Калабрезе, систему «тема и ее вариации», лежащую в основе композиции текстов Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова, можно сравнить с композицией сериалов. При том, что нарратив постоянно прерывается и возобновляется, читатель воспринимает постоянно повторяющиеся мотивы в тексте как единое целое. Это доказывают рассмотренные в диссертации параллели между романами *Чапаяев и Пустота* Пелевина и *До и во время* Шарова.

5. В прозе Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова проявляется одна из ключевых черт необарочного художественного мышления – лабиринтообразность мира и текста. Она воплощается в изображении одновременно и дисгармоничного, и организованного по неким

непостижимым законам мира, в котором герои, не находя «ускользающий центр», испытывают чувство меланхолии и исторической потерянности. Фрактальная или лабиринтная структура повествования как элемент поэтики необарокко проявляет себя на всех структурных уровнях отдельных произведений указанных авторов. Анализ написанных ими романов, повестей и рассказов показал, что система узлов и лабиринтов может выступать как метафора повествования в целом, акцентируя связь лабиринта с понятиями «текст» и «библиотека». В рассказе Буйды «Нсдтчндси» наиболее ярко представлена связь между лабиринтом и библиотекой, при этом движение по лабиринту предлагается рассматривать как процесс интерпретации текстов. Таким образом, этот необарочный прием может выражаться эксплицитно, как у Буйды или у Пелевина в романе *Шлем ужаса*, или имплицитно, когда целостный мир произведения отражается в каждой из его частей, как в повести Пелевина *Желтая Стрела*. В прозе Шарова образ либо прием лабиринта не обнаруживается непосредственно. Тем не менее, можно утверждать, что романы этого автора с их намеренно усложненной структурой представляют собой некую имитацию лабиринта, предлагая читателю игру с источниками и их трансформацией.

6. Всевозможные нарушения семиотических, логических, моральных границ, явленные в текстах Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова, связаны с необарочной «эстетикой избытка». Любой избыток (телесности, насилия, красоты и т.д.) эстетизируется, остраивается и, таким образом, ограничивается и вводится в определенные рамки. Избыточная физиологичность и телесность персонажей является постоянным фоном в новеллах Буйды; в романе *S.N.U.F.F.* Пелевина наблюдается избыток репрезентации насилия и его постоянная театрализация; и, наконец, в романах Шарова репрезентируется излишек революционного насилия и террора. Избыток эротики, явленный в сюжете производства порнографии в романе *S.N.U.F.F.*, и избыточная сексуальность героинь романа Шарова, которая связывается в диссертационном исследовании с их сверхъестественными способностями, могут быть интерпретированы и в контексте «монструозности» персонажей.

7. Присутствие вышеупомянутых необарочных элементов в прозе Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова указывает на определенные тенденции в их творчестве, также соотносимые с необарокко. В текстах этих писателей очевидна, на наш взгляд, интенция борьбы с хаосом, с энтропией окружающего мира. Такую авторскую стратегию

действительно можно сравнить с «ожиданием чуда» барочного художника или «ремифологизацией» в терминах М. Липовецкого, который пишет о сверхзадаче необарокко: «Создание “сверх-итерации”, способной заместить пустой центр сознания и художественной структуры» (Липовецкий 2008, 79). Буйда и Шаров так же, как Ангел истории в эссе В. Бенямина, пытаются реконструировать разрушенное целое по его фрагменту.

В прозе Буйды миссию «восстановления руин» берет на себя искусство, осложненное танатологическими мотивами. Отсюда частотность появления образа старухи, к которой возвращается ее молодость, или любовников, воссоединяющихся после смерти. То есть композиционная структура необарочных текстов, основанная на повторе и вариациях, на разрыве линейных связей и доминировании связей парадигматических, стремится к преодолению хаоса, энтропии и использует лабиринтообразное усложнение мотивной разработки в сочетании с непреложностью, постоянством некоей «темы»: «после отступлений вновь и вновь звучит основной тон», как заметил А. В. Михайлов в отношении «музыкального» строения некоторых барочных романов (Михайлов 1994). В романах Шарова способом «реконструкции руин» становится документирование жертв XX в. и их судеб, перенос внимания с общего исторического плана на жизнь конкретных людей, осмысление большого террора в контексте оригинальной историософской концепции автора.

В романах, повестях и рассказах Пелевина эта тенденция выражена иначе: его героям присуще «руинное» самоощущение, окружающий мир они воспринимают как лабиринт. Однако они одержимы целью найти скрытое знание, заключенное в этом лабиринте, когда вещественные элементы их окружения и тексты, с которыми они сталкиваются, наполняются новыми смыслами и выходят за пределы повествования. Здесь важен феномен бегства протагонистов из реального мира в метафизический или отказ героя от подлинного бытия в пользу выдуманного: например, Петр Пустота в романе *Чапаев и Пустота* уезжает во внутреннюю Монголию, эскапистами являются и герои повести *Желтая Стрела* и рассказа «Затворник и Шестипалый».

8. Анализ тех текстов Ю. Буйды, В. Пелевина и В. Шарова, которые соответствуют формальным признакам необарокко, выявил наличие в них ценностных суждений, достаточно четко обозначенных. Пелевина некоторые критики называют «навязчивым, беспросветным идеологом». Шаров в одном из интервью указал, что он не чувствует себя «ни учителем, ни пророком», но одновременно определил жанр своих

романов как «романы-притчи». В этой связи характерно постоянное присутствие авторских комментариев в текстах Буйды. М. Липовецкий пишет о жестком авторском контроле за читателем у писателей необарокко и указывает в качестве примеров такого контроля на шифры и загадки, «учительские» обращения к читателю. Можно утверждать, что отличительной чертой исследуемых в диссертации художественных текстов является идеологичность и дидактичность их авторов, несмотря на то, что авторские позиция и суждения практически никогда не высказываются напрямую.

Ближе всего к открытости авторского высказывания подходит Буйда. Его непосредственное обращение к читателю отчетливо проявлено, даже если оно завуалировано «биографическим» началом – формой разговоров с отцом или детских воспоминаний. Если же авторская позиция и идеология не выражены так явно, то «на помощь» автору приходит «дидактичность» структуры повествования. Эта особенность, на наш взгляд, обеспечивается необарочным ритмом повторов и разрывов. Повторяющиеся элементы текстов или дословно не совпадающие, но похожие итерации создают эффект идеологизации произведения, выраженной не прямо, но опосредованно. Здесь уместно вспомнить о связи повторов и морально-нормативной функции текста. Рассуждая о различиях поэтического и мифологического текстов, Ю.М. Лотман указывал, что повторы в более последовательной форме характерны для «моралистических и религиозных текстов типа притч, в мифе, в пословице» (Лотман 1992, 86). Примером таких повторов могут быть вставки-притчи пациентов больницы в романе Пелевина *Чаяев и Пустота*, записи о жизни людей в синодике протагониста в романе Шарова *До и во время*, а также повторяющиеся вариации диалога ученика и учителя, характерные как для Пелевина, так и для Шарова. Оговорим, что рецепция определенных элементов эстетики текста, которые являются или воспринимаются как дидактические, не означает четкость их восприятия как однозначного выражения авторской позиция, потому что сама позиция зачастую остается довольно амбивалентной и туманной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные произведения

1. Борхес Л.Х. 1992. *Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения*. Санкт-Петербург: Северо-Запад.
2. Буйда Ю. 2011. *Все проплывающие*. Москва: Эксмо.
3. Буйда Ю. 2012. *Синяя кровь*. Москва: Эксмо.
4. Буйда Ю. 2018а. *Пятое царство*. Москва: Аст.
5. Бунин И. 1991. *Окаянные дни*. Москва: Азъ.
6. Иванов А. 2018. *Пиццетто*. Москва: АСТ. Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=78258 [см. 03.07.2020]
7. Пелевин В. 1991. *Синий фонарь*. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-bluef/1.htm> [см. 03.07.2021]
8. Пелевин В. 1993. *Желтая Стрела*. Москва: Эксмо.
9. Пелевин В. 2006. *Шлем ужаса*. Москва: «Азбука-Аттикус».
10. Пелевин В. 1996. *Чапаев и Пустота*. ФТМ.
11. Пелевин В. 2009. *Священная книга оборотня*. Москва: Эксмо.
12. Пелевин В. 2011. *Ананасная вода для прекрасной дамы*. Москва: Эксмо.
13. Пелевин В. 2012. *S.N.U.F.F.* Москва: Эксмо.
14. Шаров В. 1992. *Репетиции*. Москва: Издательство АСТ.
15. Шаров В. 2009. *До и во время*. Москва: ArsisBooks.
16. Шаров В. 2013. *Возвращение в Египет*. Москва: Издательство АСТ.
17. Шаров В. 2018. *Царство Агамемнона*. Москва: Издательство АСТ.

Беседы и интервью с писателями

1. Буйда Ю. 2018б. «Появление Лжедмитрия, человека-самозванца – это было покушение на все духовные, политические, исторические начала России и русского человека». Беседу ведет Н. Александров. *ОТР. Общественное телевидение России. Фигура речи*. 15 апреля. Режим доступа: <https://otr-online.ru/programmy/figura-rechi/pisatel-yurii-buida-31389.html> [см. 28.12.2021].
2. Пелевин В. 2004. «Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами». Беседу ведет Н. Кочеткова. *«Известия»*, 16 ноября. Режим доступа: <https://pub.wikireading.ru/90655> [см. 23.01.2020].
3. Тойшин Д. 2002. Интервью со звездой. *Сайт творчества Виктора Пелевина*. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html> [см. 05.01.2020].

4. Шаров В. 2002. Абсурд нашей жизни. Беседу ведет Е. Иваницкая. *Московские новости*, № 39, 8–14 октября. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/absurd-nashei-zhizni/> [см. 04.08.2020].
5. Шаров В. 2004. «Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком». Беседу ведет Н. Игрунова. *Дружба народов*, № 8. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/8/ya-ne-chuvstvuyu-sebya-ni-uchitelem-ni-prorokom.html> [см. 22.03.2020].

Исследования и справочная литература

1. Абаринов В. 2018. Комендант «осажденной крепости». *The New Times*, 6 мая. Режим доступа: <https://newtimes.ru/articles/detail/161719/> [см. 18.01.2022].
2. Аверинцев С.С. 2001. *София-Логос. Словарь*. 2-е изд., испр. Киев: Дух і Літера. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/ [см. 05.01.2020].
3. Андреев Ю. 1990. *Поэзия мифа и проза истории*. Ленинград: Лениздат. Режим доступа: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/andreev-poeziya-mifa/index.htm> [см. 04.08.2020].
4. Ащеулова И.В. 2006. Проблема должного в «псевдоисторической» постмодернистской прозе (Саша Соколов, В. Шаров, Ю. Буйда, В. Пьецух). *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Изд-во Томского государственного ун-та, с. 111–132. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-dolzhnogo-v-psevdoistoricheskoy-postmodernistskoy-proze-sasha-sokolov-v-sharov-yu-buyda-v-pietsuh> [см. 01.10.2020].
5. Ащеулова И.В. 2009. Драматургия истории и мистериальность социальной жизни в романе В. Шарова «Репетиции». *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. Изд-во Томского государственного ун-та, с. 311–324. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgiya-istorii-i-misterialnost-sotsialnoy-zhizni-v-romane-v-sharova-repeticsii> [см. 04.08.2020].
6. Ащеулова И.В. 2012. Проза В. Шарова в контексте постмодернистского псевдоисторического дискурса. *Русская*

литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, Т. 2. Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/20380/1/dc2-2011-07.pdf> [см. 04.08.2020].

7. Бавильский Дм. 2018. Черный квадрат. Рецензия на книгу Андреаса Шёнле «Архитектура забвения». *Эл. ресурс Горький*, 24 июля. Режим доступа: <https://gorky.media/reviews/chernyj-kvadrat-ruin/> [см. 17.06.2021].
8. Бахтин М.М. 1975. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. литература.
9. Безрукавая М.В. 2019. *Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии*. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. д-ра филологических н. Краснодар. Режим доступа: <https://docspace.kubsu.ru/docspace/bitstream/handle/1/135> [см. 04.05.2021].
10. Богданова О.В. 2004. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века)*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный ун-т.
11. Беленкин Б. 2020. Комментарий историка к «Царству Агамемнона». *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 218–228. Москва: Новое литературное обозрение.
12. Беляк Г.Н. 2019. *Трансформации мифотворческих стратегий в русском романе XX века*. Санкт-Петербургский государственный университет. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/transformatsiya-mifotvorcheskikh-strategii-v-russkom-romane-khkh-veka> [см. 04.08.2020].
13. Беляков С. 2009. Немодный писатель Шаров. *Частный Корреспондент*, 27 января. Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=2930> [см. 18.03.2022].
14. Беньямин В. 1995. О понятии истории. *Художественный журнал*, № 7. Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> [см. 04.08.2020].

15. Бенъямин В. 2002. *Происхождение немецкой барочной драмы*. Москва: «Аграф».
16. Березин В. 2008. История про Владимира Шарова – 2. *Живой Журнал*. 12.10.2008. Режим доступа: <https://berezin.livejournal.com/918483.html> [см. 04.08.2020].
17. Бойм С. 1999. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова. *Новое литературное обозрение*, № 5(39). Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/5/konecz-nostalgii.html> [см. 05.01.2020].
18. Бойм С. 2013. Будущее ностальгии. *Неприкосновенный запас*, № 3(89). С. 118–139. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/budushhee-nostalgii.html> [см. 05.01.2020].
19. Быков Д. 2002. «ПВО — аббревиатура моего имени», *Огонёк*, № 22. Май. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ogon2/1.html> [см. 05.01.2020].
20. Быков Д. 2008. Русский оборотень. *«Огонёк»*, № 24. Режим доступа <https://www.kommersant.ru/doc/2300905> [см. 05.01.2020].
21. Вёльфлин Г. 2004. *Ренесанс и барокко. Исследование природы и происхождения стиля барокко в Италии*. Санкт-Петербург: «Азбука-классика».
22. Верницкий А. 2006. Миф о сотворении человека. Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре (рец.). *Новое литературное обозрение*, № 80(4), с. 279–283.
23. Гаврилова М.В. 2012. *Концепты «жизнь» и «смерть» в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста»*. Автореферат диссертации по филологии. Калининград. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kontsepty-zhizn-i-smert-v-knige-rasskazov-yu-buydy-prusskaya-nevesta#ixzz6vUvrBDOgg> [см. 04.05.2021].
24. Гаврилова М.В., Дмитровская М.А. 2012. Мифопоэтика рассказа Ю. Буйды «Все проплывающие». *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Серия: Филология, педагогика, психология, № 8. С. 152–157.

25. Ганиева А. 2007. И скучно и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе. *Новый мир*, № 3. С. 176–185. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/3/i-skuchno-i-grustno.html [см. 07.04.2020].
26. Генис А. 1997. Поле чудес. Эссе о Викторе Пелевине из цикла «Беседы о новой словесности». *Звезда*, № 12. С. 227–233. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/>. [см. 04.08.2020].
27. Геркман Э. 1998. Историческое повествование о важнейших смутах в Государстве Русском, виновником которых был Царевич князь Димитрий Иванович, несправедливо называемый Самозванцем. *Хроники Смутного Времени*. Москва: Фонд Сергея Дубова. Режим доступа: <https://www.vostlit.info/Texts/rus13/Gerkman/text1.phtml?id=337> [см. 04.08.2020].
28. Говоруха-Отрок Н.Ю. 1908. Тургенев. Критический этюд. *Собрание критических материалов для изучения произведений И.С. Тургенева*. Москва: Типография В. Рихтер.
29. Головачева И.В. 2012. Живее всех живых: волк-оборотень как триумф телесного в новой монстрологии. *Международный журнал исследований культуры*, № 3(8). С. 62–68. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivee-vseh-zhivyh-volk-oboroten-kak-triumf-telesnogo-v-novoy-monstrologii> [см. 04.08.2020].
30. Голышко-Вольфсон Д. 1998. Поставангард. Необарокко. *Художественный журнал*, № 21. Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1504> [см. 05.01.2020].
31. Горбенко А. 2020. Homo conservat omnia. История как палимпсест нарративов в романах Владимира Шарова. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 540–560. Москва: Новое литературное обозрение.
32. Горски Б.А. 2020. Шаров и правда, или путь Гоголя. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 596–630. Москва: Новое литературное обозрение.

33. Данилкин Л. 2005. Рецензия на книгу Виктора Пелевина «Шлем ужаса». *Журнал «Афиша»*, 18 октября. Режим доступа: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml [см. 21.09.2021].
34. Данилкин Л. 2008. Горки ленинские. «Будьте как дети», новый роман Владимира Шарова. *Журнал «Афиша»*, № 17 (233). Режим доступа: <http://www.club366.ru/articles/110850.shtml> [см. 21.09.2021].
35. Делёз Ж. 1997. *Складка. Лейбниц и барокко* / Общая ред. и послесл. В.А. Подороги. Москва: «Логос».
36. Дегтяренко К.А. 2009. *Языковые приемы комического в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста»*. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Калининград. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/yazykovye-priemy-komicheskogo-v-knige-rasskazov-yu-buidy-prusskaya-nevesta> [см. 04.05.2021].
37. Дегтяренко К.А. 2018. Интертекст в рассказе Ю. Буйды «Чёрт и аптекар». *Научный диалог*, № 4. С. 77–86. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-77-86. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-v-rasskaze-yu-buidy-chyort-i-aptekar>: [см. 04.06.2021].
38. Демидова О.Р. 2017. «Сон разума рождает чудовищ»: концепт монструозного в культуре. *Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та*. Серия: Гуманитарные и социальные науки, № 1. С. 52–59. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.1.52. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/son-razuma-rozhdaet-chudovisch-kontsept-monstruoznogo-v-kulture> [см. 14.10.2020].
39. Димова П.Д. 2020. Революция как космическая мистерия: Скрябин в романе «До и во время» В. Шарова. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 650–691. Москва: Новое литературное обозрение.
40. Дмитриев А.В. 2002. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/neomifologizm-v-strukture-romanov-v-pelevina> [см. 26.08.2020].

41. Елисеев Н. 1997. Писательская душа в эпоху социализма. *Новый мир*, №4. С. 225–236. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1997/4/pisatelskaya-dusha-v-epohu-soczializma.html [см. 04.05.2021].
42. Жданов И. 2020. Ниши Шарова. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 451–480 Москва: Новое литературное обозрение.
43. Жолковский А.К. 1994. *Блуждающие сны и другие работы*. Москва: Наука.
44. Заломкина Г. 2020. Ксерокопия света: взгляд на утопию искусственного в романах В. Пелевина «iPhuck 10» и «S.N.U.F.F.». *Новое литературное обозрение*, № 163 (3/2020). С. 194–210. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/article/22235/ [см. 01.11.2020].
45. Зарубина Д.Н. 2007. *Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина*. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических наук. Иваново. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/universalii-v-romannom-tvorchestve-vo-pelevina> [см. 04.05.2021].
46. Зборовский Г.Е., Широкова Е.А. 2001. Социальная ностальгия: к исследованию феномена. *Социологические исследования*, № 8. С. 31–34. Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/734/894/1217/005Zborovskij.pdf> [см. 17.06.2020].
47. Зусева-Озкан В.Б. 2019. Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии, *Studia Litterarum*. Т. 4, № 4. С. 28–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-28-43.
48. Иванова Н. 1999. В полоску, клеточку и мелкий горошек. Перекодировка истории в современной русской прозе. *Знамя*, № 2. С. 176–185. Режим доступа: <http://znamlit.ru/publication.php?id=707> [см. 13.08.2020].
49. Ильин И.П. 1998. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада.
50. Карасев Л.В. 1993. Сегодня и завтра. Постмодернизм и культура. Материалы «круглого стола». *Вопросы философии*, № 3. С. 3–16.

51. Корнев С. 1997. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина. *Новое литературное обозрение*, № 28. С. 244–259. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html> [см. 13.08.2020].
52. Коробкова Е. 2018. Умер Владимир Шаров, русский Умберто Эко. *Комсомольская правда*, 17 августа. Режим доступа: <https://www.vrn.kp.ru/daily/26870.5/3912667/> [см. 04.05.2021].
53. Костромицкий Р.И. 2010. Знаки постмодернистского художественного кода в прозе Виктора Пелевина. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. Вип. XXIII, ч. 2. С. 97–105. Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/37611/11-Kostromytskyi.pdf?sequence=1> [см. 26.08.2020].
54. Копырина Е.В. 2009. Интертекстуальность в творчестве Ю. Буйды: взаимодействие претекстов и их языковые маркеры в рассказе «Красная столовая». *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Серия: Филология, педагогика, психология, № 8. С. 30–35.
55. Курицын В. 2001. *Русский литературный постмодернизм*. Москва: ОГИ.
56. Лебедушкина, О. 2006. Про людей и нелюдей. *Дружба народов*, № 1. С. 190–198. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2006/1/pro-lyudej-i-nelyudej.html> [см. 01.11.2020].
57. Лейдерман Н. 2002. Траектории «экспериментирующей эпохи». *Вопросы литературы*, № 4. С. 3–47.
58. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. 2003. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*. Москва: АСАДЕМІА. Т. 2.
59. Липовецкий М.Н. 1997. *Русский постмодернизм*. Екатеринбург: Уральский государственный ун-т.
60. Липовецкий М. 1999. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе. *Знамя*, № 11. С. 207–215. Режим доступа: <http://znamlit.ru/publication.php?id=971> [см. 22.01.2020].

61. Липовецкий М. 2008. *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение.
62. Липовецкий М. 2009. В защиту чудовищ. *Новое литературное обозрение*, №. 4. С. 194–202. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/v-zashhitu-chudishh.html> [см. 06.01.2020].
63. Липовецкий М. 2020. Теология террора: исторический метасюжет в романах Шарова. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 383–430. Москва: Новое литературное обозрение.
64. Липовецкий М., Эткин А. 2008. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман. *Новое литературное обозрение*, № 6 (94). С. 174–206. Режим доступа: vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html [см. 06.01.2020].
65. Лотман Ю.М. 1992. О двух моделях коммуникации. *Лотман Ю.М. Избранные статьи*. Т. 1. С. 76–90. Таллин: «Александра».
66. Луначарский А.В. 1971. Танеев и Скрябин. *Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи*. Изд. 2-е, доп. / Сост. и комм. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. Москва: Советский композитор. С. 129–145.
67. Маньковская Н.Б. 2000. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя.
68. Меладшина Ю.В. 2019. *Гоголевский текст в романе В.А. Шарова «Возвращение в Египет. Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)»*. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Екатеринбург. Режим доступа: http://science.uspu.ru/index.php/dissertacii/item/download/3482_22a7849a02382d9c98d21193e319f9a6 [см. 17.08.2021].
69. Михайлов А.В. 1994. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. / Отв. ред. П. А. Гринцер. Москва: Наследие. С. 326–391. Режим доступа: http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm [см. 24.03.2022].

70. Моисеев М.В. 2010. Слон Ивана Грозного. *Studia historica Europae Orientalis=Исследования по истории Восточной Европы*. Минск: РИВШ. С. 209–221.
71. Мэйпин Янь 2019. *Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина*. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. ФГБОУ ВО «Российский гос. педагогический университет им. А.И. Герцена». Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/vostochnye-motivy-v-proizvedeniyakh-viktora-pelevina> [см. 04.08.2020].
72. Немзер А. 2000. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов. *Новый мир*, № 3 (1). С. 199–219. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/1/zamechatelnoe-desyatiletie.html [см. 17.05.2021].
73. Немзер А. 2008. Забыть бы. Лауреатом премии за лучший роман стал Михаил Елизаров. *Немзерески*. Режим доступа: https://www.ruthenia.ru/nemzer/buker_final_08.html [см. 17.05.2021].
74. Нестерова С.В. 2012. «Прусская невеста» и «Жунгли» Ю. В. Буйды: жанровые особенности. *Вестник ТвГУ. Серия «Филология»*. Вып. 1. С. 271–276. Режим доступа: <https://docplayer.com/62145175-Prusskaya-nevesta-i-zhungli-yu-v-buydy-zhanrovye-osobennosti-s-v-nesterova.html> [см. 03.01.2022].
75. Охняк М. 2015. Мотив метаморфозы в романе Виктора Пелевина «Омон Ра». *Literatūra* 57(2). С. 82–89.
76. Панченко А.М. 1977. Два этапа русского барокко. *Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом)*; Отв. ред. Д. С. Лихачев. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение. Т. 32: Текстология и поэтика русской литературы XI–XVII вв. С. 100–106. Режим доступа: <https://docplayer.com/33357008-Dva-etapa-russkogo-barokko.html> [см. 24.05.2020].
77. Пахомова С.С. 2012. *Повествовательные стратегии в современной прозе (П. Крусанов, В. Шаров, А. Королев)*. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Российский гос. педагогический ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/povestvovatelnye-strategii-v-sovremennoi-proze> [см. 17.05.2021].

78. Подорога В.А. 1999. Словарь аналитической антропологии. *Логос*, № 2. С. 26–88. Режим доступа: http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt [см. 04.08.2020].
79. Пронина Е. 2003. Фрактальная логика Виктора Пелевина. *Вопросы литературы*, № 4. С. 5–30. Режим доступа: <https://voplit.ru/article/fraktalnaya-logika-viktora-pelevina/> [см. 04.03.2021].
80. Прохорова Т.Г. 2018. От мифологизации образа к мифологизации исторического события (на материале «Повести о крылатой Либерии» Ю. Буйды). *Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического ун-та*, № 1(51). С. 205–210. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-mifologizatsii-obraza-k-mifologizatsii-istoricheskogo-sobytiya-na-materiale-povesti-o-krylatoy-liberii-yu-buydy> [см. 04.05.2021].
81. Прохорова Т.Г., Пельмская А.М. 2014. Черты необарокко в романе Юрия Буйды «Синяя кровь». *Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического ун-та*, № 2(36). С. 155–159. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-neobarokko-v-romane-yuriya-buydy-sinyaya-krov> [см. 04.05.2021].
82. Прохорова Т.Г., Загфарова И.М. 2016. Формы инобытия в новеллистике Юрия Буйды. *Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического ун-та*, № 1(43). С. 251–255. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-inobytiya-v-novellistike-yuriya-buydy> [см. 04.05.2021].
83. Репина М.В. 2004. *Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма*. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Москва. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-v-pelevina-90-kh-godov-xx-veka-v-kontekste-russkogo-literaturnogo-postmodernizma> [см. 04.05.2021].
84. Роднянская И.Б. 1993. Гипсовый ветер. О философской интоксикации в текущей словесности. *Новый мир*, № 12. С. 12–16. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/1993/12/gipsovyj-veter.html [см. 04.08.2020].
85. Роднянская И.Б., Костырко С.П. 1993. Сор из избы. Вокруг романа Владимира Шарова «До и во время». *Новый мир*, № 5. С. 186–189.

86. Рубинштейн Л. 1991. Что тут можно сказать... *Личное дело №. Литературно-художественный альманах*. С. 232–235. Москва: В/О «Союзтеатр» СТД СССР Главная редакция театральной литературы.
87. Рыжков Т.В. 2006. *Эсхатологический сюжет в русской прозе рубежа XX–XXI веков*. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических н. Краснодар. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/eskhatologicheskii-syuzhet-v-russkoi-proze-rubezha-xx-xxi-vekov> [см. 17.05.2021].
88. Рыжкова Н.А. 2015. Элементы «хоррора» в музыке: ведьмы, призраки, «пляски смерти». *Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве*: Сб. статей. Санкт-Петербург; Тверь: Изд-во Марины Батасовой.
89. Рытова, Т.А. 2005. Поэтика погружения современности в историческое и мифологическое прошлое в романе Ю. Буйды «Кенигсберг». *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Томск. Вып. 7. С. 235–254. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-pogruzheniya-sovremennosti-v-istoricheskoe-i-mifologicheskoe-proshloe-v-romane-yu-buydy-kenigsberg> [см. 17.05.2021].
90. Сабанеев Л.Л. 2000. *Воспоминания о Скрябине*. Москва: «КЛАССИКА-XXI».
91. Савельев И.В. 2012. Буйда 2:0. Юрий Буйда. *Вопросы литературы*, № 4. С. 188–202. Режим доступа: <https://voplit.ru/article/bujda-2-0-yurij-bujda/> [см. 24.11.2021].
92. Сердобинцева Е.А. 2012. Выявление авторской интерпретации античного мифа при анализе романа Виктора Пелевина «Шлем ужаса». *Вестник Челябинского государственного ун-та*, № 13 (267). Филология. Искусствоведение. Вып. 65. С. 103–108. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyyavlenie-avtorskoy-interpretatsii-antichnogo-mifa-pri-analize-romana-viktora-pelevina-shlem-uzhasa/viewer> [см: 08.12.2020].
93. Скоропанова И.С. 2001. *Русская постмодернистская литература*. Уч. пособие для студентов филологических факультетов вузов. Изд. 3-е, исправл. и доп. Москва: «Флинта»; «Наука».

94. Скоропанова И.С. 2005. Деконструкция исторического нарратива в романе В. Шарова «До и во время». *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Томск. Вып. 7. С. 184–198. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekonstruktsiya-istoricheskogo-narrativa-v-romane-v-sharova-do-i-vo-vremya> [см. 17.05.2021].
95. Слезкин Ю. 2017. *Дом Правительства*. Москва: Аст.
96. Смирнов А. 2020. Шахматист Владимир Шаров. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 266–276. Москва: Новое литературное обозрение.
97. Солдаткина Я.В. 2015. *Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике*. Москва: МПГУ.
98. Солодовник К.Б. 2007. Диалогичность барочной и постмодернистской художественных систем. *Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Дергачевские чтения: материалы Междунар. науч. конф.* Екатеринбург: Союз писателей. Т. 2. С. 336–344.
99. Топоров В. Л. 2008. Простые ответы. *Взгляд*. 2 февраля. Режим доступа: <https://vz.ru/columns/2008/2/2/142025.html> [см. 17.05.2021].
100. Фанайлова Е. 2012. Ностальгия и меланхолия. *Свобода в Клубах*. Сайт Радио свобода. 13 мая. Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/24579903.html> [см. 05.01.2020].
101. Фарыно Е. 2017. Куда девалось, чего нет (переделки – обломки – руины). *Практики и интерпретации*. Т. 2, № 1. С. 152–196. Режим доступа: <http://www.pi-journal.com/index.php/pii/article/view/83/pdf1> [см: 28.10.2020].
102. Фрейд З. 1984. *Печаль и меланхолия. Психология эмоций. Тексты* / Под ред. В.К. Вильюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. Москва: Изд-во Московского ун-та. Режим доступа: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/freud1.htm> [см. 05.01.2020].
103. Фуко М. 2005. *Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году*. Санкт-Петербург: Наука.
104. Хапаева Д. 2007. *Готическое общество: морфология кошмара*. Москва: Новое литературное обозрение. Режим доступа:

https://royallib.com/read/hapaeva_dina/goticheskoe_obshchestvo_morfologiya_koshmara.html#0 [см. 05.01.2020].

105. Цивьян Т.В. 1999. *Движение и путь в балканской модели мира: исследования по структуре текста*. Москва: «Имрик».
106. Чебоненко О.С. 2012. Тема лабиринта в произведениях В. О. Пелевина и Х. Л. Борхеса. *Вестник ЧитГУ*, № 3. С. 76–82. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-labirinta-v-proizvedeniyah-v-o-pelevina-i-h-l-borhesa> [см: 08.12.2020].
107. Черняков А.Н. 2014. Из города в миф («Кёнигсберг» Юрия Буйды). *Балтийский акцент*, № 2. С. 52–64. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-goroda-v-mif-kyonigsberg-yuriya-buudy> [см. 20.05.2021].
108. Шапинская Е.Н. 2009. Образ другого в текстах культуры. *Знание. Понимание. Умение*, № 3. С. 51–56. Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2009/3/Shapinskaia/6_2009_3.pdf [см. 12.04.2021].
109. Шёнле А. 2009. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад. *Новое литературное обозрение*, № 1(95). С. 24–38. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/1/apologiya-ruiny-v-filosofii-istorii-providencializm-i-ego-raspad.html> [см. 07.01.2020].
110. Шёнле А. 2018. *Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени*. Москва: Новое литературное обозрение.
111. Ё-новикова Л. 2005. Миф превратился в «креатифф». *Коммерсантъ Украина*, № 72. 26 октября. С. 5. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/621129> [см. 05.01.2021].
112. Эко У. 2007. *История уродства*. Москва: Слово.
113. Эпштейн М. 2019. *Постмодернизм в России*. Москва: Азбука.
114. Эткин А. 1998. *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва: Новое литературное обозрение.
115. Эткин А. 2013. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Москва: Новое литературное обозрение. Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=45578 [см. 05.01.2020].

116. Эткин, А. 2020. Владимир Шаров как историк. *Владимир Шаров: По ту сторону истории*. Сб. статей и материалов. / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ла Фортель. С. 354–382 Москва: Новое литературное обозрение.
117. Barth, J. 1984. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: Putnam.
118. Brewer, N. 2016. Going Rogue: A Brief History of the Computerized Dungeon Crawl. *InSight*. 07 July 2016. Available at: <https://insight.ieeeusa.org/articles/going-rogue-a-brief-history-of-the-computerized-dungeon-crawl/>. Accessed: 05 January 2021.
119. Calabrese, O. 1992. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton: Princeton university press.
120. Castillo, D. R. 2010. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. University of Michigan Press.
121. Chudzińska-Parkosadze, A. 2016. Между историей и философией. Поэтика романа *Чанаяв и Пустота* Виктора Пелевина. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XLI, pp. 15–28. Poznań: Adam Mickiewicz University Press.
122. Cicero, Marcus Tullius, 1971. *Selected Works*. Penguin Books.
123. Cohen, J. J. (ed.) 1996. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
124. Farago, C., Hills, H., Kaup, M., Siracusano, G., Baumgarten, J., Jacoviello, S. 2015. Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years, *Perspective*, 1, pp. 43–62. Available at: https://www.researchgate.net/publication/285470641_Conceptions_and_reworkings_of_baroque_and_neobaroque_in_recent_years. Accessed: 01 May 2019.
125. Lambert, G. 2008. *On the (New) Baroque*. Colorado: Aurora.
126. MacAskill, E. 2005. George Bush: ‘God told me to end the tyranny in Iraq. *The Guardian*. 7 October. Available at: <https://www.theguardian.com/news/blog/2005/oct/06/georgebushgod>. Accessed: 27 January 2020.
127. Maravall, J. A. 1986. *Culture of Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

128. Ndaljian, A. 2004. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge: The MIT Press. Available at: https://www.researchgate.net/publication/329651459_Neo-Baroque_Aesthetics_and_Contemporary_Entertainment. Accessed: 17 May 2019.
129. Riffaterre, M. 1990. *Fictional Truth*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Словари и энциклопедии

1. Словарь русского языка: В 4 т. 1982. / Под ред. А.П. Евгеньевой. Москва: Русский язык. Т. 2.
2. Топоров В.Н. 1980. «Океан мировой». *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва: Сов. энциклопедия. Т. 2. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/ocean.htm> [см. 19.12.2020]
3. Фасмер М. 1986. *Этимологический словарь русского языка*: В 4-х т. Москва: Прогресс. Т. 2.

SANTRAUKA

ĮVADAS

Disertacijoje nagrinėjami neobarokiniai elementai šiuolaikinėje rusų literatūroje. Neobarokas yra laikomas idėjine ir estetine baroko tradicijos tęsia, naujame istoriniame kontekste įgyjančia naujų bruožų. Noras atsakyti į klausimą, kodėl XVII–XVIII a. poetika pasirodė paklausy šiuolaikinėje kultūroje ir ypač naujausioje rusų prozoje, nulemia tyrimo temos pasirinkimą ir kartu nustato jo tikslus, dalyką, objektą ir tyrimo metodo pasirinkimą.

Disertacijos **tiriamoji problema** yra atskirų neobarokinių elementų semantinė funkcija. Kartu yra atsižvelgiama į neobaroko ypatybes, pateikiamas žymiausių literatūros kritikų ir kultūrologų tyrimuose. Disertacijos tyrimo **objektas** – šiuolaikinių rusų rašytojų **Viktoro Pelevino, Vladimiro Šarovo ir Jurijaus Bujdos kūryba**. Tyrimo medžiaga yra V. Pelevino proza: apsakymų rinkiniai *Mėlynasis žibintas* (1991) ir *Ananasinis vanduo nuostabiai damai* (2010), apysaka *Geltonoji strėlė* (1993), romanai *Čiapajevs ir Pustota* (1996), *Šventoji vilkolakio knyga* (2004) ir *Siaubo šalmas* (2005), V. Šarovo romanai *Repeticijos* (1992), *Iki ir po* (1993), *Agamemnono karalystė* (2018), J. Bujdos proza – apsakymų rinkinys *Visi praplaukiantys* (2011), romanai *Mėlynas kraujas* (2011) ir *Penktoji karalystė* (2018). Pasirenkant tyrimo objektą, pirmiausia vadovautasi reprezentaciniais ir vertybiniais kriterijais. **Tyrimo metodologinį ir teorinį pagrindą** sudaro V. Benjamino, G. Wölfli, O. Calabrese'o, G. Lamberto, J. A. Maravallo, A. Ndalianio, Z. Freudo, M. Foucault, Dž. Deleuze'o, J. Coheno, M. Riffatero, A. E. Faryno, A. Shenlio, W. Eco, S. Boym, J. Lotmano, A. Panchenko, V. Podorogi, D. Khapaevos, T. Tsivyano, A. Etkindo darbai, taip pat šiuolaikinės rusų literatūros ir postmodernizmo tyrimai, tokie kaip M. Bezrukavos, G. Belyako, O. Bogdanovos, A. Žolkovskio, I. Iljino, V. Kuricino, N. Leidermano, M. Lipovetskio, N. Mankovskajos, I. Skoropanovos, Ya. Soldatkinos, D. Solodovnikovos, M. Epšteino. Taikomas integruotas požiūris, derinant įvairius metodus: lyginamąjį-tipologinį, struktūrinį-semantinį, intertekstinį ir metatekstinį. Taip pat taikomi kompleksinės literatūros tekstų analizės metodai ir komentuojami mitiniai motyvai.

Tyrimo tikslas. Analizuojant V. Pelevino, V. Šarovo ir J. Bujdos kūrybą parodyti baroko veikimo mechanizmą šiuolaikiniuose tekstuose, vaizdinius ir semantinius kompleksus. Šiam tikslui pasiekti reikia išspręsti šias **užduotis**:

-apžvelgti disertacijoje analizuojamų Pelevino, Šarovo ir Bujdos kūrinių įvairias literatūrinės, kritinės ir teorinės interpretacijas;

-pademonstruoti, kad šių darbų analizė pasirinktu požiūriu yra pagrįsta;

-atsekti ir išryškinti dominuojančius neobarokinius siužetus, motyvus ir įvaizdžius, formuojančius Pelevino, Šarovo ir Bujdos prozos meninį pasaulį;

-pagrįsti ir išanalizuoti ryšį tarp neobaroko elementų tiek pasirinktų rašytojų kūryboje, tiek visoje šiuolaikinėje literatūroje, sietinoje su modernizmu ir postmodernizmu;

-tikslingai analizuojant minėtus literatūros tekstus, patvirtinti ar paneigti tyrėjų pastebėtus neobarokinius moderniosios prozos bruožus, juos patikslinti ir papildyti;

-aprašant neobaroko elementus Pelevino ir Bujdos tekstuose, pateikti naują (galimą) jų kūrybos tyrimo perspektyvą.

Disertacijos **gynimui pateikiamos šios nuostatos:**

-Pelevino, Šarovo ir Bujdos prozoje visapusiškai, ryškiai ir daugiamatiškai pasireiškė individualūs neobarokinės poetikos bruožai;

-tirtų autorių pasaulio modeliavime neobaroko elementai susikerta su postmodernizmo postulatais ir savotiškai su mimetinio meno (realizmo) principais;

-neobarokinių elementų tyrimas, jei įmanoma, turėtų būti analizuojamas kiekvieno rašytojo visame kūrybos kontekste, nes kiekvieno iš jų proza yra organiška vienybė;

-neobaroko elementai Pelevino, Šarovo ir Bujdos prozoje yra tarpusavyje susiję, susipynę vienas su kitu ir dažnai kartojasi kiekvieno jų kūryboje;

-tirtų rašytojų kūrybos naratyvinėje struktūroje neobaroko elementai siejami su romanų, novelių ir (apsakymų ciklo) chronotopo, siužeto ir fabulos struktūra;

-nors neobarokinių elementų kompleksas išlaiko santykinį stabilumą, keičiasi jo komponentų semantika tiek kiekvieno rašytojo kūryboje atskirai, tiek lyginant Pelevino, Šarovo ir Bujdos tekstus.

-svarbus neobarokinių elementų veikimo principas yra jų glaudus ryšys su konkretaus kūrinio samprata, su Pelevino menine filosofija, istorijos filosofija Šarovo prozoje ir, tam tikru mastu, su Bujdos tektais.

-postmodernistiniuose rašytojų tekstuose galima pastebėti autoriaus buvimą, išreikštą įvairiomis formomis;

-atliktas tyrimas leidžia identifikuoti tam tikrą 1990–2000-ųjų metų rusų literatūros bendrumą, išreikštą neobarokinės prozos akivaizdoje.

Mokslinį naujumą lėmė tai, kad lyginamuoju-tipologiniu požiūriu trijų žymių rašytojų darbuose atsekami neobarokinės pasaulėžiūros požymiai, kaip probleminiai siužetinės figūros komponentai, skirtinguose prozos žanruose. Bandoma moksliai nagrinėti kompleksinę neobarokinės poetikos apraišką daugelyje Pelevino, Šarovo ir Bujdos kūrinių. Tiriami elementai ir jų

funkcionavimas yra traktuojami kaip besikaitantys meno reiškiniai, kurie visgi demonstruoja savo vientisumą ir stabilumą. Išsamios Pelevino, Šarovo ir Bujdos prozos, kaip neobarokinių tekstų, analizės anksčiau nebuvo bandyta atlikti.

Tyrimo perspektyvas lemia tai, kad jame taikomi neobarokinių elementų išskyrimo metodai ir jų analizės principai leis patikrinti gautus rezultatus kitų rašytojų (ir ne tik rašančių rusų kalba) kūrybos apžvalgoje. Tyrimo rezultatai gali būti panaudoti toliau tiriant naujausią rusų literatūrą, ruošiant vadovėlius, universitetinio bendrųjų ir specialiųjų kursų dėstyimo praktikoje, seminaruose, skirtuose šiuolaikinės rusų literatūros problemoms ir jos santykiui su dominuojančiomis pasaulio kultūros tendencijomis.

Disertacijos struktūra. Disertacinį tyrimą sudaro įvadas ir trys skyriai – teorinis ir du tiriamosios dalies skyriai, išvados ir bibliografijos sąrašas, kurių sudaro 155 pavadinimai.

Teoriniai ir metodologiniai disertacijos pagrindai

Pirmame skyriuje aptariami **teoriniai ir metodologiniai disertacijos pagrindai**, nagrinėjama neobaroko termino istorija ir šio termino ryšys su istorine Baroko epocha, neobaroko ir postmodernizmo apibrėžimų naudojimas rusų kultūroje. Terminas „neobarokas“ dažnai vartojamas kaip paaiškinantis, sietinas su postmodernizmo sąvoka. Vienas iš žymiausių rusų literatūros kritikų Markas Lipovetskis vartoja terminą „neobarokas“ ne kaip „postmodernizmo“ termino pakaitalą, bet kaip vienos iš rusų postmodernizme esamų literatūros srovių apibūdinimą, priešinamą conceptualizmui. Kadangi terminas „neobarokas“ yra susijęs su terminu „postmodernizmas“, šiame darbe pateikiama trumpa termino „postmodernizmas“ vartojimo istorija rusų tyrėjų Marko Lipovetskio ir Michailo Epšteino darbuose ir Irinos Skoropanovos, Nadeždos Mankovskajos, Viačeslavo Kuricino literatūros tyrimuose. Kartu pabrėžiami postmodernizmo fenomeno supratimo aspektai, kurie šio darbo kontekste yra ypač svarbūs, tokie kaip didelių naratyvų kritika, nepasitikėjimas bet kokia sistema, pretenduojančia į holistinį pasaulio aprašymą, abejojimas logocentrine tradicija, įskaitant mitą apie autorių ir jo kūrybinę laisvę. Tokio nepasitikėjimo pasekmė – autoriaus pozicijos identifikavimo problema, ryškios ideologinės orientacijos ar didaktinės intonacijos tekste nebuvimas. Svarbiausiu šio tyrimo teoriniu pagrindu tapo Omaro Calabrese'o darbas *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, jis panaudojo tipologinį baroko epochos rėmą, kurį pasiūlė Wölfflinas, siedamas su šiuolaikine kultūra. Tyrinėtojas pateikia šias formalių neobarokinio stiliaus bruožų serijas:

1) **Ritmas ir kartojimas** – kaip „estetinių variacijų“ seką.

2) **Pertekliaus ir apribojimo dichotomija**. Calabrese'as siūlo atskirti skirtingus kultūrų tipus remiantis tokia dichotomija. Autorius teigia, kad, nors neobarokinėje estetikoje pertekliškas siekia stumti iš vidaus kultūroje leistinas ribas, jis beveik niekada neperžengia jų, taip išlaikydamas nusistovėjusią tvarką. Tai vienas pagrindinių skirtumų tarp neobarokinės estetikos ir avangardo, siekiančio peržengti priimtas ribas net ir neigiamos visuomenės reakcijos kaina.

3) **Detalė ir fragmentas** yra sistemos dalys, tačiau turi reikšmingų skirtumų. Detalė – tai sistemos dalis, atverianti galimybę iš elemento atkurti visą dalių rinkinį. Fragmentas apibrėžiamas kaip nepriklausoma sistemos dalis, iš kurios nebeįmanoma atkurti visumos. Detalių estetika apima kūrinio dėmesio perkėlimą nuo visumos į detalę ar elementą. Tokiomis paryškintomis literatūros dalimis tampa iš pirminio konteksto paimtos citatos. Skaitytojas jaučia malonumą tiek atpažindamas kūrinį, iš kurio elementas buvo pasiskolintas, tiek atpažindamas jo naują vaidmenį.

4) **Nestabilumas ir metamorfozė**. Vienas ryškiausių neobarokinio nestabilumo ir polinkio į metamorfozę požymių yra „monstrų“ atsiradimas neobarokinėje kultūroje. Calabrese'as pažymi, kad pabaisos šiuolaikinėje kultūroje yra amorfinės, neturi stabilios formos ir negali būti vertinamos estetikos ar net moralės požiūriu. Išskirtinis šiuolaikinių „kultūrinių pabaisų“ bruožas yra jų gebėjimas transformuotis.

5) **Labirintai**. Kaip neobarokinės kultūros metaforą Calabrese'as siūlo labirinto metaforą. Labirintas, viena vertus, apsunkena bendros tvarkos įžvelgimą, o kita vertus – siūlo galimybę ją vėl rasti, nes labirinto struktūra siūlo potencialų išėjimą.

6) **Barokinis intertekstualumas**, pasak Calabrese'o, yra vienas ryškiausių neobaroko estetikos bruožų. Tyrinėtojas atskiria intertekstualumą, kaip pastovią tekstų savybę, kuri visgi buvo išskirta ir išryškėjo postmodernizmo epochoje, nuo neobarokinio intertekstualumo, kurio tikslas – sužadinti epistemologinį neapibrėžtumą tekste.

M. Lipovetskis, apibūdindamas šiuolaikinę rusų literatūrą, naudoja tuos pačius kriterijus.

1) **Pertraukėlių ir pakartojimų ritmas**. Lipovetskis atskleidžia pasikartojančius lūžius tokiuose tekstuose kaip Ven. Jerofejevo *Maskva-Petuškai*, A. Bitovo *Puškinio namai*, V. Pelevino *Čiapajevs ir Pustota*, V. Šarovo romanuose.

2) **Pertekliaus estetika, ribų ištempimas, monstriškumas**. Aprašoma tokių rašytojų kaip V. Narbikova, Saša Sokolovas (*Palisandrijos romanai*), V. Šarovas (romanas *Iki ir po*) kūryba.

3) **Detalių ir fragmentų estetika.** Dėmesio perkėlimą nuo visumos į detalę ar fragmentą Lipovetskis iliustruoja remdamasis Sašos Sokolovo, T. Tolstojaus, S. Dovlatovo, L. Petruševskajos, M. Šiškinio, A. Levkino tekstų analize.

4) **„Beformių formų“ dominavimas** (D. Galkovskio, M. Bezrodny'o, A. Genio, A. Goldsteino, I. Klecho, A. Levkino kūriniai).

5) **Chaotiškumas, nenuoseklumas, netaisyklingumas kaip dominuojantys kompozicijos principai,** sujungiantys nevienodus ir nevienalyčius tekstus į vieną metatekstą (tokių rašytojų kaip Vik. Jerofejevas, Saša Sokolovas, A. Bitovas, V. Šarovas, L. Petruševskaja, E. Limonovas, M. Šiškina, D. Osokina proza).

6) **„Konstruktyvus neapibrėžtumas“:** susidūrimų neišsprendžiamumas, kuris savo ruožtu sudaro „mazgų“ ir „aklavičių“ sistemą. Skaitytojo malonumą sprendžiant konfliktus pakeičia „netekties ir paslapties skonis“ (T. Tolstojaus, V. Šarovo, A. Levkino, L. Petruševskajos kūryba).

TIRIAMOJI DALIS

Pirmasis baroko estetikos elementas, nagrinėjamas tiriamojoje dalyje (antrame ir trečiame skyriuose), yra **metamorfozės ir nestabilumo buvimas tekste**. Esminį baroko nestabilumo bruožą atskleidžia monstrų pasirodymas tekstuose. Baroko kultūra išlaiko klasikinį monstro, kaip „kito“, stovinio už „socialinės sutarties“ ribų, vaidmenį, kaip kliūtį herojui, kuris turi nugalėti pabaisą, kad atkurtų nusistovėjusią dalykų tvarką.

Pabaisų pasirodymas neobarokiniuose tekstuose siejamas su griuvėsių ir nostalgijos sampratomis, **griuvėsių ir nostalgijos** sampratą sukūrė Walteris Benjaminas. Pasak Benjaminio, griuvėsiai yra nuolatinio naikinimo ir istorinės katastrofos įrodymas, tačiau baroko menininkas juos estetizuoja: surenka griuvėsius, demonstruodamas „meną mechaniškai sugretinti fragmentus ir atskleisti veikimo mechanizmą, kuriam reikia išorinio postūmio, kad pradėtų veikti“ (Schönle). Posovietinių rašytojų kūryboje galime matyti panašią, bet gana paradoksalią situaciją: Sovietų Sąjungos žlugimas ir paskui ėję ideologiniai, politiniai ir kultūriniai pokyčiai, lėmę itin greitą šviežių griuvėsių atsiradimą, paskatino juos aktyviai interpretuoti ir vaizduoti šių griuvėsių generuojamus monstrus.

Monstrų–griuvėsių–nostalgijos klasterį iliustruoja pavyzdžiai iš V. Pelevino apysakos *Mėlynasis žibintas*, 1991 ir J. Bujdos apysakos *Prūsijos nuotaka*, 1998.

Monstrų bruožas, siejantis juos su nestabilumo samprata, yra gebėjimas kisti tiek vidumi, tiek išore, o monstrų buvimas tekste rodo ambivalentiškumą – situacijos ribą. Tai aiškiausiai matyti V. Pelevino romane *Šventoji vilkolakio knyga*, 2004, ir apsakyme *Omon Ra*, 1991, kai pasitelkiami tokie herojai kaip vilkolakiai. Bujdos pasakų knygoje *Visi praplaukiantys* siaubingumas pasireiškia ne tik kaip kūno deformacija, bet ir kaip tai, kad veikėjai įgyja žvėriškų bruožų.

Monstrai dažnai pasirodo kaip slaptųjų tarnybų nariai. Mitologizuojant tokį pasakojimą, realizuojama gyvųjų ir mirusiųjų dichotomija, kaip Pelevino apsakyme *Mėlynasis žibintas*. Kita vertus, žanrinė simbiozė gali išprovokuoti žvalgybos pareigūnų romantizavimą, bandymą jų įvaizdžius sutalpinti į klasikinę fantastinio romano struktūrą. Šį procesą, suteikiantį pagrindiniam veikėjui romantišką ir net herojišką aureolę, galima rasti Bujdos romane *Penktoji karalystė*. Romano herojus dirba slaptosiose tarnybose, kovoja su monstra ir palaiko monarchiją.

Monstrų, kaip neobarokinių artefaktų, neįmanoma įvertinti moralės arba estetikos mastais. Monstriškumas pabrėžia veikėjų ambivalentiškumą,

komplikuoja jų charakterius. Tai ryškiai atspindi Pelevino romano *Šventoji vilkolakio knyga* pagrindiniai veikėjai. Bujdos romano *Penktoji karalystė* pagrindinis veikėjas, stovintis tvarkos, valstybės ir bažnyčios pusėje, kovojantis su pabaisomis, pats turi siaubingų bruožų, o tai suteikia dviprasmiškumo, kaip galėtų pasirodyti iš pirmo žvilgsnio, baltam ir juodam pasakojimui.

Antrasis neobarokinės estetikos bruožas – **neobarokinis citavimas**. **Neobarokinio citavimo** požymių galima aptikti tiek V. Šarovo ir J. Bujdos, tiek V. Pelevino prozoje.

Šarovo proza suvokiama kaip neobarokinė mozaika – vienas pasakojimas sujungia daugybę tekstų, kuriems būdingas dialektinis aiškių ir (arba) numanomų citatų derinys ir sąmoningas istorinio naratyvo netikslumas, iškraipymas, leidžiantis autoriui perkelti savo supratimą apie revoliuciją į biblinės istorijos kontekstą. Šarovo knygų semantinis tankumas ir panaudotų šaltinių gausa atspindi autoriaus intenciją.

Šarovas suteikia balsą mirusiesiems – jo tekstuose galimybę pasisakyti įgyja ne tik nesuskaičiuojamos represijų aukos, bet ir paties rašytojo šeimos nariai (jo giminės istorijos kontekste). Naratyvas apie mirusiųjų prisikėlimą ir kreipimasis į N. F. Fiodorovo filosofiją Šarovo romanuose atskleidžia panašumą į V. Benjamino, kritikavusio istorijos apibūdinimą išskirtinai kaip „laimėtojų istoriją“, filosofiją. Groteskiškos Šarovo romano konstrukcijos yra tikrų istorinių šaltinių ir prisiminimų tąsa ir rekonstrukcija, sukurta vadovaujantis gerai apgalvota filosofine ir istorine koncepcija.

J. Bujdos romanas *Penktoji karalystė*, palyginti su sudėtinga mozaikine „istorinių“ Šarovo pasakojimų konstrukcija, atskleidžia pasakojimo apribojimus istoriniame ir kultūriniame kontekstuose. Atspirties tašku autorius pasirenka Romanovų dinastijos formavimosi laikotarpį. Bujda, kaip ir Šarovas, cituoja tam tikro laiko istorinius šaltinius, kad suteiktų patikimumo savo Rusijos istorijos raidos vizijai; taip pat romano veikėjų pasisakymuose galima rasti daug nuorodų į dabartinę Rusijos situaciją. Šarovas bando pergyventi traumų (XX a. represijų) patirtį, o Bujda veikia kuria savo mitą apie Rusijos valstybingumą, kaip valstybės ir bažnyčios, valstybės ir specialiųjų tarnybų sąjungą. Bujdos *Alter ego*, išreiškiantis autoriaus poziciją, yra bažnyčios vadovas, patriarchas Filaretas, o pagrindinis romano veikėjas yra slaptasis Kremliaus agentas.

Pertraukų ir pasikartojimų ritmas nagrinėjamas, remiantis dviem V. Pelevino ir V. Šarovo romanais – *Čiapajevs ir Pustota* ir *Repeticijos* – bei J. Bujdos novelių rinkiniu *Visi praplaukiantys*. V. Pelevino romanus tarpusavyje sieja ne tik pertraukų ir pasikartojimų ritmas, bet ir tai, kad abiejų romanų veiksmo vieta – psichiatrijos ligoninė. Šarovo romane istoriniai pasakojimai

dažniausiai kartojasi, sujungdami į visumą iš pažiūros pavienes, pasakotojo užrašytas istorijas. Dėl Šarovo prozos prisotinimo perpasakojimais romanas *Iki ir po* suvokiamas kaip stilistiškai monotoniškas, dėl to tarpai nėra tokie pastebimi.

Romane *Čiapajevs ir Pustota* pasikartojančių elementų gausa yra įvairesnė, tačiau, kaip ir Šarovo romane, galima išskirti to paties naratyvo variacijas. Ryškus šios iteracijos pavyzdys yra „alcheminės santuokos“ motyvas įterptose į romaną istorijose. Tačiau dažniau pasakojime kartojasi atskiros scenos, citatos, personažai persikelia iš vienos istorijos į kitą. Kartu galima teigti, kad Pelevino romano kompozicijoje aiškiau nurodomi pasakojimo lūžiai dėl to, kad kiekvienas lūžis-perėjimas prie kito chronotopo sutampa su nauju skyriumi.

Labirintų skyriuje aptariama labirinto samprata neobarokiniuose kūriniuose. Labirintas, viena vertus, gali funkcionuoti kaip įvaizdis teksto viduje, kita vertus, kaip paties teksto struktūravimo būdas, kai pats kūrinio tekstas tampa labirintu. Tekstai tampa medžiaga, iš kurios yra sukuriamas labirintas. Kita vertus, tekstai gali tapti priemone išeiti iš labirinto, kaip, pavyzdžiui, apsakyme *Geltona strėlė*, kai herojus sugeba išlipti iš traukinio, interpretuodamas įvairius tekstus pasakojimo procese. Panašias išėjimo strategijas taiko ir V. Pelevino kūrinių *Ananasinis vanduo nuostabijai damai* ir *Šventoji vilkolakio knyga* herojai.

V. Pelevino romane *Siaubo šalmas* labirintas tampa kūrinio fraktalinės sistemos dalimi. Tekste, parašytame remiantis senovės graikų mitu apie Tesėją ir Minotaurą, labirintas veikia kaip nuolat pasikartojantis motyvas, kiekvienas kūrinio herojus turi savo labirinto modelį.

Postmodernistiniam kūriniui būdingas dinamiško labirinto įvaizdis. Herojus visą laiką juda labirinte; neobaroko atveju šis judėjimas apima metafizinį komponentą: herojus juda, interpretuodamas įvairius aplinkinio pasaulio tekstus ir kodus. Neobarokinis labirintas gali tapti vienu metu ir sąmonės, ir pasaulio alegorija. Pirmiau pateiktuose tekstuose svarbi labirinto detalė yra potencialus išėjimas – M. Epšteino „nomadinio centro“ arba M. Lipovetskio „klajojančio centro“ buvimas. Ne visi minėtų rašytojų personažai randa išeitį iš labirinto: kai kurie, pavyzdžiui, Olegas ar Semionas Levitanas (herojai iš apsakymų rinkinio *Ananasinis vanduo nuostabijai damai*), gali tai padaryti tik vienai akimirkai, tačiau tokios išeities buvimas yra svarbus, nes be to dingsta mįslės ar mįslių efektas, aplink kurį sukasi meninis kūrinio pasaulis.

Paskutinis neobarokinio stiliaus elementas – **perteklius ir riba**. Autorių prozoje yra analizuojami ne tik perteklių estetika, bet ir ją ribojantys elementai. Bujdos kūryboje gausu deformuotų personažų aprašymų, masinio,

buitinio ar antgamtinio smurto, tačiau pasakotojo intonacija nekinta, išlaiko tam tikrą abejingumą ir monotoniškumą, o veikėjų išvaizdos nevisavertiškumas ar deformacija nėra jų skiriamasis požymis, nes yra suvokiamas labiau kaip norma. Bjaurumo, smurto ir erotiškumo perteklius Bujdos apsakymuose mitologizuojamas ir teatralizuojamas, masinis smurtas egzistuoja tik seno mūšio, dievo bausmės, pramogų ar sporto įvykių aprašymuose ir nesukelia jokių permainų miesto gyventojų gyvenime.

V. Pelevino kūryboje smurto ir erotiškumo pertekliaus estetika išikomponuoja į distopijos *S.N.U.F.F.* struktūrą. Šis romanas reprezentuoja visuomenę, kurioje *snuff*-filmų gamyba tampa kultūros pagrindu, jos egzistencijos tikslas ir prasmė. *Snuffai* įkūnija barokinį priešybių – Eroso ir Thanatos – derinimo principą: tai filmai, kuriuose, viena vertus, rodomos tikros žmogžudystės, o kita vertus – meilė, kurią *S.N.U.F.F.* reprezentuoja pornografija. Kaip ir Bujdos istorijose, Pelevino romane smurtas yra teatralizuotas ir mitologizuojamas, jis palaiko esamą dalykų tvarką ir yra suvokiamas kaip religinis ritualas.

Erotiškumo perteklius pateikiamas kaip dviprasmiškas ir dvilypis reiškinys. Pelevino aprašyta ateities visuomenė yra pasmerkta nuolatiniam „karo“ eskalavimui, taip pat nuolatinei pornografijos – *snuff* komponentų – gamybai.

Revoliucinio smurto perteklius V. Šarovo kūryboje kyla dėl bandymo naujai paaiškinti sovietų terorą ir valstybės smurtą. Romane *Repeticijos* Rusijos istorija vaizduojama „kaip Kristaus gyvenimo misterija, sakralizuotas pasakojimas apie visuotinį išganymą.“ „Smurto interpretacija“ prasideda nuo misterijos pastatymo Žako de Sertano ir jo teatro trupės Rusijoje 1660 m. Logiška Evangelijos misterijų repeticijų tąša tampa pasikortuojantys žydų žudymai.

Romane *Sugrįžimas į Egiptą* (2013) susiduriame su panašiu dramatiško smurto aprašymu, tačiau skirtumas tas, kad *Repeticijose* įvykiai sakralizuojami, pristatomi kaip masinis religinis veiksmas (misterijos), o *Sugrįžime į Egiptą* – raudonųjų ir baltųjų kova. Baltieji perkeliama į cirko areną, vėliau patenka į masinio pramoginio meno sferą. Žiūrovai cirke stebi arenoje kovojančius priešininkus ir pasmerkia nugalėtus karius.

Kitas tokio smurto motyvas ir pateisinimas – visų aukų prisikėlimo sukūrus komunizmą motyvas, kaip ponia de Stael pasakoja Stalinui romane *Iki ir po*, o komunizmas pateikiamas kaip alternatyvi istorijos pabaiga, siūlanti ne dangišką, o žemišką dangų.

Šarovo smurto perteklius siejamas su bibrine istorijos interpretacija ar filosofiniais ieškojimais (N. F. Fiodorovo nemirtingumo ir prisikėlimo filosofija), o erotiškumo perteklius rašytojo romanuose yra sudėtingesnio

pobūdžio. Visuose romanuose detalai vaizduojamas šeimos gyvenimas. Dažnai yra aprašoma kraujomaiša tarp veikėjų. Romane *Sugrįžimas į Egiptą* Gogolio palikuonys rūpinasi, kad kitų žmonių kraujas neatskiestų didžiojo rašytojo kraujo, ir netgi bando suporuoti jauniausius Gogolių šeimos narius. Romane *Iki ir po* atgimusi kaip feniksas ponia de Stael išitraukia į meilės romaną su Stalino sūnumi; neobarokinė „pertekliaus estetika“ šių autorių prozoje yra glaudžiai susijusi su groteskišku sąmonės, kūno ir pasaulio karnalizavimu, distopinės alternatyvios istorijos erdvės kūrimu.

IŠVADOS

Disertacijoje, nagrinėjant Jurijaus Bujdos, Viktoro Pelevino ir Vladimiro Šarovo kūrybą, buvo iškelta istorinė ir tipologinė tam tikrų epochų stilių atkūrimo ir atnaujinimo problema. Šis stilių atnaujinimas ir rekonstrukcija vykdomi formuojant naujas sroves (plg. neobarokas). Taip pat buvo atskleistos baroko stiliaus patrauklumo priežastys šiuolaikinėje rusų literatūroje, nustatytas baroko ir postmodernizmo ideologinių ir meninių konstantų ryšys. Pasitvirtino prielaida, kad iš istorinio baroko stiliaus neobarokas virsta universalia menine koncepcija – išskiriami jo elementai, tokie kaip pasaulinė knyga, labirintas, teatrališkumas, svajonių pasaulio vaizdas, melancholija, disharmonija, bjaurumas ir kt. Atsižvelgiant į V. Benjamino, H. R. de Ventos, J. A. Maravall, O. Calabrese'o, M. Lipovetsky'io, D. Golyenko-Wolfson ir kitų tyrinėtojų idėjas, disertacijoje pasiūlytas tekstų (kuriuose reprezentuojama hibridinė, polistilistinė strategija) analizės modelis. Šiuolaikinės prozos interpretacija neobarokiniu požiūriu leido išsiaiškinti ir sukongretinti jos vietą literatūros istorijoje, susieti „žanro atmintį“ (M. Bachtinas) ir J. Bujdos, V. Pelevino, V. Šarovo meninę naujovę. Tiriant šių autorių tekstus, buvo įvardyti išskirtiniai neobaroko bruožai, kurie leido patvirtinti hipotezę apie tam tikrą šio stiliaus autonomiją. Daroma išvada, kad negalima visiškai pritarti M. Lipovetsky'io, kuris neobaroką apibūdina tik kaip postmodernizmo kultūros komponentą, požiūriui.

Atliktas darbas leidžia suformuluoti šias išvadas:

1. J. Bujdos, V. Pelevino ir V. Šarovo prozos motyvo struktūros analizė parodė, kad šioje prozoje „gyvena“ monstrai, atstovaujantys neobarokiniam „nestabilumo ir metamorfozės“ principui. „Monstriškumas“ veikia kaip destruktivus elementas, kuris padeda „išplėsti“ gamtos (natūralaus / antgamtinio) ir moralės supratimo „leistinas ribas“. Šio elemento aktualizavimas rusiškame postmodernizme siejamas su „sovietinės praeities traumatizmu“, terapiniu „sielvarto darbu“. Monstrai šiuose tekstuose pasižymi ambivalentiška ir besikeičiančia prigimtimi, jų atvaizdus lydi gyvųjų ir mirusiųjų, bjaurumo, chtoniškumo ir harmoniškumo motyvai; jų atsiradimas įvairių žanrų meninėje erdvėje siejamas su tokiais savimonės ir posovietinės kultūros atspindžio vaizdiniais kaip praeities fragmentacija (griovimas), griuvėsių estetika, melancholija.

2. Neobaroko citatos leidžia susieti neobaroką ir realizmą. Vienas pagrindinių neobaroko tikslų – remitologizacija. Gana dažnai neobarokinė citata tampa pagrindiniu remitologizacijos įrankiu. Citatų iš istorinių kronikų, dienoraščių, memuarų panaudojimas ir įtraukimas į kūrybinį pasaulį leidžia autoriams, viena vertus, sukurti autoriaus mitą, kita vertus, užmegzti ryšį tarp

kūrinio ir tikrovės. Tokios citatos dažnai tampa atspirties tašku kūriniai, nuo kurio atsiskleidžia ir išauga mitopoetinis V. Pelevino romanų, V. Šarovo prozos ar J. Bujdos novelių aspektas. Išskiriami du citavimo tipai – citavimas kaip neobarokinio stiliaus elementas ir citavimas turint tikslą sukurti alternatyvią istoriją.

3. Autorių kuriamas pasaulio paveikslas yra susijęs su supratimu, kas vyksta, su mitų kūrimu, pavyzdžiui, Pelevino apsakymo „Operacija „*Burning Bush*“ atveju, su bandymu sukurti pagrindą dabartinei valstybinei ideologijai, kaip Bujdos romane *Penktoji karalystė*, arba suformuluoti autoriaus istoriosofinę poziciją, kaip Šarovo romanuose.

4. Neobarokinė pakartojimų ir „lūžių“ estetika yra svarbi pasirinktų kūrinių kompozicinė ypatybė. Pagrindiniai šitos naracijos būdo bruožai yra kintamumas ir fragmentiškumas, o kadangi pasakojimas nuolat pertraukiamas ir atnaujinamas, skaitytojas pasikartojančius motyvus tekste suvokia kaip visumą. Tai įrodo disertacijoje išnagrinėtos paralelės tarp Pelevino ir Šarovo romanų *Čiapajevas ir Pustota* ir *Iki ir po*.

5. J. Bujdos, V. Pelevino ir V. Šarovo prozoje pasireiškia vienas svarbiausių neobarokinio meninio mąstymo bruožų – labirintinis pasaulio ir teksto pobūdis. Jį įkūnija neharmoningo arba pagal kažkokius nesuvokiamus dėsnius sutvarkyto pasaulio įvaizdį, kuriame veikėjai, nerasdami „nepagaunamo centro“, išgyvena melancholijos ir istorinės netekties jausmą. Fraktalinė arba labirintinė pasakojimo struktūra, kaip neobarokinės poetikos elementas, pasireiškia visais atskirų šių autorių kūrinių struktūriniais lygmenimis. Jų parašytų romanų, istorijų ir apsakymų analizė parodė, kad mazgų ir labirintų sistema gali veikti kaip viso pasakojimo metafora, pabrėžianti labirinto ryšį su „teksto“ ir „bibliotekos“ sąvokomis.

6. Įvairūs semiotinių, loginių, moralinių ribų pažeidimai, atskleisti J. Bujdos, V. Pelevino ir V. Šarovo tekstuose, siejami su neobarokine „pertekliaus estetika“. Bet koks perteklius (fiziškumo, smurto, grožio ir pan.) estetizuojamas, susvetinamas ir šitaip apribojamas bei įvedamas į tam tikras ribas. Perdėta veikėjų fiziologija ir fiziškumas – nuolatinis Bujdos novelių fonas; Pelevino romane *S.N.U.F.F.* yra smurto reprezentacijos ir nuolatinio teatralizavimo perteklius; Šarovo romanai atspindi revoliucinio smurto ir teroro perteklių. Erotiškumo perteklius, atskleistas pornografijos kūrimo siužete romane *S.N.U.F.F.*, ir perdėtas (hipertrofinis) Šarovo romano herojų seksualumas, kuris disertacijos tyrime siejamas su jų antgamtiniais sugebėjimais, taip pat gali būti interpretuojamas ir veikėjų „monstriškumo“ kontekste.

7. Minėtų neobaroko elementų buvimas J. Bujdos, V. Pelevino ir V. Šarovo prozoje rodo tam tikras jų kūrybos tendencijas, kurios taip pat koreliuoja su

neobaroku. Šių rašytojų tekstuose, daugumos supratimu, yra akivaizdi intencija kovoti su chaosu, supančio pasaulio entropija. Tokią autoriaus strategiją galima palyginti su baroko menininko „stebuklo laukimu“ arba „remitologizavimo“ fenomenu. Bujdos prozoje „griuvėsių atkūrimo“ misiją prisiima menas, komplikuotas tanatologiniais motyvais. Tai dažnas senos moters, kuriai grįžta jaunystė, arba po mirties susivienijusių meilužių, įvaizdis. Šarovo romanuose „griuvėsių rekonstrukcijos“ metodas yra XX amžiaus aukų likimų dokumentavimas, perkeliant dėmesį nuo bendro istorinio plano į konkrečių žmonių gyvenimus, didžiojo teroro supratimas originalios istoriosofinės autoriaus sampratos kontekste.

Pelevino romanuose, apsakymuose ir novelėse ši tendencija išreiškiama skirtingai: jo veikėjai turi „sugriuvusio“ savęs jausmą, jie supantį pasaulį suvokia kaip labirintą. Tačiau jie yra apsėsti noro ieškoti šiame labirinte slypinčių žinių, kai materialūs jų aplinkos elementai ir aptikti tekstai prisipildo naujų prasmų ir peržengia pasakojimo ribas. Čia svarbus veikėjų bėgimo iš realaus pasaulio į metafizinį reiškinys, arba herojaus atsisakymas nuo tikrosios būties išgalvotosios naudai.

8. Analizuojant J. Bujdos, V. Pelevino ir V. Šarovo tekstus, atitinkančius formaliuosius neobaroko bruožus, buvo atskleistos vertybinės autorių nuostatos. Galima teigti, kad disertacijoje nagrinėjamų literatūros tekstų išskirtinis bruožas yra jų autorių ideologinė ir didaktinė intonacija, nors autoriaus pozicija ir sprendimai beveik niekada nėra išreikšiami tiesiogiai. Jei autoriaus pozicija ir ideologija nėra aiškiai išreikštos, tada „didaktinė“ pasakojimo struktūra tampa autoriaus įrankiu. Šią savybę, daugumos supratimu, suteikia neobarokinis pakartojimų ir pertraukimų ritmas. Pasikartojantys tekstų elementai, panašios iteracijos ir parafrazės sukuria kūrinio ideologizavimo efektą, išreikštą netiesiogiai. Tokių pasikartojimų pavyzdys gali būti tarpai-palyginimai apie ligoninės pacientus Pelevino romane *Čiapajevs ir Pustota*, įrašai apie žmonių gyvenimą, pagrindinio veikėjo sinodikoje Šarovo romane *Iki ir po*, taip pat pasikartojančios mokinio ir mokytojo dialogo variacijos, būdingos ir Pelevinui, ir Šarovui. Tačiau, nors autorių tekstai dažnai turi didaktinę intonaciją ir pobūdį, tekstas niekada neatskleidžia autoriaus pozicijos iki galo, ji dažnai lieka dviprasmiška ir miglota.

SUMMARY

RELEVANCE OF THE RESEARCH

The thesis investigates the elements of (Neo)Baroque in Modern Russian literature. Neo-baroque is regarded as an ideological and aesthetic continuation of the baroque tradition, acquiring some new features in a new historical context. We aim to answer the question why the poetics of the XVII-XVIII centuries turned out to be in demand in modern culture and, in particular, in the latest Russian prose. This question predetermines the choice of the research topic and at the same time determines its goals, subject, object and choice of research methodology.

Thus, as the **subject** of the research can be regarded the elements of neo-baroque poetics, taking into account their semantic functions. The **object** of the dissertation research was the fiction of contemporary Russian writers Viktor Pelevin, Vladimir Sharov and Yuri Buida. The study was directly focused on the following texts : Pelevin's collections of short stories *Blue Lantern* (1991) and *Pineapple Water for a Beautiful Lady* (2010), the story *Yellow Arrow* (1993), the novels *Chapaev and Void* (1996), *the Sacred Book of the Werewolf* (2004) and *the Helmet of Horror* (2005), V. Sharov's novels *The Rehearsals* (1992), *Before and During* (1993), *The Kingdom of Agamemnon* (2018), as well as Yu. Buyda's prose - a collection of short stories *All passing by* (2011), novels *Blue Blood* (2011) and *The Fifth Kingdom* (2018). In choosing the object of research, we followed representative and value criteria. The analysis of the specific texts by Pelevin, Sharov and Buida demonstrated the most convincing results in the light of the problems and tasks posed in the dissertation. The methodological and theoretical basis of the research presented the conceptual provisions developed in the works of V. Benjamin, G. Wölfflin, O. Calabrese, G. Lambert, J. A. Maravall, A. Ndalians, Z. Freud, M. Foucault, J. Deleuze , J. Cohen, M. Riffater, A. E. Faryno, A. Shenle, W. Eco, S. Boym, Y. Lotman, A. Panchenko, V. Podorogi, D. Khapayeva, T. Tsivyan, A. Etkind , as well as the studies of contemporary Russian literature and postmodernism, in particular – M. Bezrukava, G. Belyak, O. Bogdanova, A. Zholkovsky, I. Ilyin, V. Kuritsyn, N. Leiderman, M. Lipovetsky, N. Mankovskaya , I. Skoropanova, Ya. Soldatkina, D. Solodovnikov, M. Epstein. When writing the dissertation, an integrated approach was used, within the framework of which the methods of motivic, comparative-typological, structural-semantic, intertextual and metatextual analyses, ritual and mythological commentary, as well as traditional methods of complex analysis of literary texts have been combined. The aim of the study

was to show the mechanism of functioning within the modern Russian fiction of the essentially baroque techniques. In order to implement the aim of the research detailed **objectives** are formulated:

- to give an overview of the scientific and literary-critical interpretations of the works of Pelevin, Sharov and Buida analyzed in the dissertation;
- to prove that the analysis of these works from the chosen point of view seems justified;
- to trace and highlight the dominant neo-baroque plots, motifs, images that form the artistic universe of the prose of Pelevin, Sharov and Buida;
- to substantiate and analyze the existence of an obvious connection between neo-baroque elements in the work of selected writers and in modern literature in general and postmodernism and modernism;
- through a purposeful analysis of the above literary texts, confirm or refute the neo-baroque features of modern prose noted by researchers, clarify or supplement them;

The following **assumptions are being proposed in the thesis**:

- in the prose of Pelevin, Sharov and Buida, individual features of neo-baroque poetics manifest themselves fully, brightly and multidimensionally;
- in the world- modeling of the studied authors, elements of the neo-baroque intersect with the postulates of postmodernism and, in a peculiar way, with the principles of mimetic art (realism);
- the study of the neo-baroque component, if possible, should be analyzed in the context of the entire work of each of the writers, since the prose of each of them presents an organic unity;
- Neo-baroque elements in the prose of Pelevin, Sharov and Buida are interconnected, intertwined with each other and often repeated in the works of each of the writers;

- in the narrative structure of the works of the studied writers, these elements are associated with the chronotopic , plot organization of novels, short stories and (a cycle of) stories;
- despite the fact that the complex of neo-baroque elements retains relative stability, there is a change in the semantics of its individual components both in the works of each writer individually, and when comparing the texts of Pelevin, Sharov and Buida;
- bawith the concept of a particular work, as well as with the artistic philosophy of Pelevin, the philosophy of history in the prose of Sharov and, to some extent, the philosophic premises of the prose of Buida;

– in the postmodernist texts of the writers analyzed in the thesis can be perceived the presence of the author's point of view, expressed in various forms;

– the research done allows us to identify a certain affinity in the Russian literature of the 1990–2000s, expressed in the presence of neo-baroque prose.

The scientific novelty of the dissertation research is due to the fact that, in a comparative-typological terms, signs of the neo-baroque worldview are traced in the works of three famous writers, an attempt is made to special scientific consideration of the complex manifestation of neo-baroque poetics in a number of works by Pelevin, Sharov and Buida as problematic and plot-figurative components in different prose genres. At the same time, the studied elements and their functioning are considered as artistic phenomena subject to transformations, but demonstrating their integrity and stability. The experience of a comprehensive analysis of the prose of Pelevin, Sharov and Buida in the neo-baroque key has not been attempted before.

The prospects of the study are determined by the fact that the methods used in it to isolate neo-baroque elements and the principles of their analysis will make it possible to verify the results obtained on the material of the work of other prose writers (not only Russian). The results of the study can be used in the further study of the latest Russian literature, used in the creation of textbooks, in the practice of university teaching general and special courses, seminars on the problems of modern Russian literature and its relationship with the dominant trends in world culture.

Dissertation structure. The thesis consists of an Introduction and three chapters - a theoretical and two research chapters, a conclusions, a bibliographic list, including 155 titles.

CONCLUSIONS

The focus of this thesis is the historical and typological problem of reconstruction and renewal of literary styles of certain eras in the form of neo-currents. We draw on the material offered by the writings of Yuri Buida, Viktor Pelevin and Vladimir Sharov. We attempted to reveal the reasons behind the appeal of the contemporary Russian literature to the Baroque style. We also sought to establish the connection between the ideological and artistic constants of Baroque and Postmodernism. We confirmed our assumption that the Baroque style has been transformed from a mere historical style into a universal artistic concept with such distinctive elements as the world-book, labyrinth, theatricality, the dream-like vision of the world, melancholy, disharmony, ugliness. Taking into account the ideas of V. Benjamin, H.R. de Ventos, J. A. Maravall, O. Calabrese, M. Lipovetsky, D. Golyenko- Wolfson and other researchers, the thesis proposed a model for the analysis of prose, in which a hybrid, multi-stylistic strategy is deployed. The interpretation of the contemporary prose in the neo-baroque key made it possible to clarify and concretise its place in the history of literature, to correlate the “memory of the genre” (M. Bakhtin) and the artistic innovations of Yu. Buyda, V. Pelevin and V. Sharov. The analysis of the texts by these authors allowed us to identify those distinctive features of neo-baroque, which made it possible to confirm the hypothesis of a certain autonomy of this style. For this reason, we cannot fully share M. Lipovetsky point, who describes the neo-baroque as a mere component of the Post-Modernist culture .

Our research allows us to draw the following conclusions :

1) Analysis of motif-shaped structure of prose by Y. Buyda , V. Pelevin and V. Sharov revealed that it is “inhabited” by monsters representing the neo-baroque principle of “instability and metamorphosis”. “Monstrosity” acts as a destructive element, which expands the boundaries of what is permitted in the understanding of nature (natural / supernatural) and morality. The actualisation of this element in Russian Postmodernism is associated with the "trauma of the Soviet past" and the therapeutic “function of grief”. Monsters in these texts possess an ambivalent and changing nature; their images are accompanied by motifs of the living and the dead, the ugly, the chthonic and the harmonic; their appearance in the artistic space of various genres is associated with such images of self-consciousness and reflection of the post-Soviet culture as fragmentation (ruination) of the past and melancholy. Neo-baroque quotation allows you to correlate neo-baroque and realism. One of the main goals of neo-baroque is re-mythologisation . Quite often neo-baroque quotation becomes the main instrument of re-mythologisation. Using quotes

from historical chronicles, diaries, memoirs and incorporating them into the world of their writing allows the authors to build their own myth and to establish a connection between their work and reality. Such quotes often become the starting point of the work, from which the mytho-poetical aspect of Pelevin's novels, Sharov's prose and Buida's stories unravel and grow. At the same time, quotation as an element of the neo-baroque style is distinguished from the quotation which seeks to create some kind of alternative history, since the picture of the world created by the author is part of his effort to understand what is happening around him; to create a myth (for example, in the case of Pelevin's stories *Operation "Burning Bush"*); to an attempt to construct a base for the current state ideology, as in Buyda's novel *The Fifth Kingdom*; or to articulate the author's historiosophical stance, as in Sharov's novels.

4. The neo-baroque aesthetics of repetitions and "ruptures" is an important structural feature of the works chosen for this study. Variability and fragmentation become the main features of this method of narration. Since the narrative is constantly interrupted and resumed, the reader perceives the repetitive motifs of the text as one whole. This is illustrated by the parallels noted between the novels *Chapaev and Void* by Pelevin and *Before and During* by Sharov.

5. One of the key features of the neo-baroque thinking - the labyrinthine nature of the world and the text – becomes particularly manifest in the writing of Yu. Buyda, V. Pelevin and V. Sharov. It is realised in the image of a world which is both disharmonious and organised according to some incomprehensible laws, in which the characters, failing to find the "elusive centre", experience the feeling of melancholy and historical loss. The fractal or labyrinth structure of the narrative as an element of neo-baroque poetics manifests itself at all structural levels of works by these authors. An analysis of their novels, novellas and stories showed that the system of knots and labyrinths can act as a metaphor for a narrative as a whole, emphasising the connection of the labyrinth with the concepts of "text" and "library".

6. In the writing of Yu. Buida, V. Pelevin and V. Sharov the neo-baroque "aesthetics of excess" produce a whole range of violations of semiotic, logical and moral boundaries. Any form of excess (corporality, violence, beauty, etc.) is aestheticised, estranged and, thus, limited and set within certain boundaries. The characters' excessive physicality is a continuous background in Buyda's short stories. Pelevin's *SNUFF* is characterised by an excessive depiction of violence which is theatricalised. In Sharov's novels excess marks revolutionary violence and terror. The excess of eroticism, revealed in the production of pornography in the novel *SNUFF* and the excessive sexuality of

the heroines in Sharov's novel (associated in the thesis with their supernatural abilities) can also be interpreted in the context of the "monstrosity" of the characters.

7. The presence in the writings of V. Pelevin, Yu. Buyda and V. Sharov of the neo-baroque elements indicates some other trends in their work, which can also be correlated with neo-baroque. In our opinion, the intention of fighting chaos, the entropy of the surrounding world is apparent in their writing. Such authorial strategy can be compared with the "waiting for a miracle" characteristic for the baroque artist or with the phenomenon of "re-mythologisation". In Buyda's prose, the mission of "rebuilding the ruins" is undertaken by art complicated by thanatological motifs. Hence the frequency of such images as an old woman, who regains her youth or lovers who become reunited after death. In Sharov's novels, the method of "rebuilding of ruins" aims to document the fate of the victims of the 20th century hence shifting attention from the general historical plan to the lives of individual people. This allows to understand the Great Terror in the context of the author's original historiosophical concept. In Pelevin's novels, stories and short stories, this tendency is expressed differently: his characters have a "destroyed" sense of self, they perceive the world around them as a labyrinth. However, they are obsessed with finding the hidden knowledge contained in this labyrinth where the material elements of their environment and the texts they encounter are filled with new meanings and go beyond the narrative. What is important here is the phenomenon of the protagonists' flight from the real world to the metaphysical one, or the hero's abandonment of the real existence in favour of the fictional one.

8. The analysis of texts by Y. Buyda, V. Pelevin and V. Sharov, which conform to the formal features of the neo-baroque, has also revealed clearly the presence of value judgments. It can be argued that the distinctive feature of the scrutinised texts is the ideological and didactic stance of their authors, despite the fact that they almost never express it directly. While the author does not explicitly state his position or judgment, he resorts to the assistance of the "didactic" structure of the narrative. This device, in our opinion, is provided by the neo-baroque rhythm of repetitions and ruptures. Repetitive elements of texts, and similar (albeit not precise) iterations create the effect of an obliquely expressed ideologisation. As an example of such repetitions one can cite the parables told by hospital patients and inserted into the narrative of Pelevin's novel *Chapaev and Void* or the records about the lives of people in the protagonist's synodic in Sharov's novel *Before and During*, as well as repeated variations of the student-teacher dialogue, characteristic of both Pelevin and Sharov. It has to be noted that the didactic drive of the aesthetics

of the text does not suppose a direct expression of the author's position, and it often remains ambivalent and vague.

PUBLIKACIJŲ SAŖAŠAS

Tomas Čenys. Barokiniai aspektai Viktoro Pelevino poetikoje. *Literatūra* 59 (2), 138–148, 2017.

Томас Ч. Интертекстный анализ сборника рассказов Виктора Пелевина «Ананасная вода для прекрасной дамы». *Literatūra*, 61 (2), 97–109, 2019.

Čenys, Tomas. The Phenomenon of Propaganda as Reflected in Victor Pelevin's novel S.N.U.F.F. *Colloquium: New Philologies*. 4, 71–81, 2019.

PRANEŠIMŲ MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SAŖAŠAS

Tarptautinė mokslinė konferencija „AARC Phd Forum 2018“, pranešimas „The Phenomenon of Propaganda as Reflected in Victor Pelevin's Novel S.N.U.U.F.“ 2018 m. rugsėjo 21 d. Klagenfurto universitete, Klagenfurtas, Austrija.

Tarptautinė mokslinė konferencija „XVI . Internationale slavistische Konferenz. Junge Slavistik im Dialog“ (Vokietija, Kelnas, 2021-04-23), pranešimas „Категория лабиринта и его интерпретации в“ 2021 m. balandžio 23 d. Kristiano-Albrechto universitete, Kelnas, Vokietija.

TRUMPOS ŽINIOS APIE DISERTANTĄ

Tomas Čenys (gimė 1992 m.) 2011 baigė Sankt Peterburgo klasikinę gimnaziją 610. 2011–2015 – Vilniaus universiteto bakalauro studijas (Vokiečių filologija). 2015–2017 – Vilniaus universiteto magistro studijas (Rusistika). 2017–2021 m. pradėjo filologijos krypties doktorantūros studijas. Per nurodytą laikotarpį publikavo tris mokslinius straipsnius ir dalyvavo dvejose tarptautinėse konferencijose Vokietijoje ir Austrijoje.

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
El. p. info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
bookshop.vu.lt, journals.vu.lt
Tiražas 15 egz.