

ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ
OD MODERNIZMU DO POSTMODERNIZMU

**OD MODERNIZMU DO POSTMODERNIZMU
LITERATURA ROSYJSKA XX-XXI WIEKU**

TOM JUBILEUSZOWY DEDYKOWANY
PROFESOR HALINIE WASZKIELEWICZ

Pod redakcją Anny Skotnickiej i Janusza Świeżego

Kraków 2014

**ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ**

**СБОРНИК СТАТЕЙ В ЧЕСТЬ
ПРОФЕССОРА ХАЛИНЫ ВАШКЕЛЕВИЧ**



Под редакцией Анны Скотницкой и Януша Свежего

ROSJA • myśl • słowo • obraz

Краков 2014

Проф. Халине Вашкелевич

*в честь юбилея 45-летия научной деятельности –
друзья, коллеги, ученики*

Prof. Halinie Wszkielewicz

*z okazji Jubileuszu 45-lecia pracy naukowej –
przyjaciele, koledzy, uczniowie*



Проф. д-р гуманитарных наук Халина Вашкевич
Prof. dr hab. Halina Waszkielewicz

Каталин Сёке

Венгрия

**СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА
И ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО
НАЧАЛА XX ВЕКА
(АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ)**

Виктор Гофман в своей известной статье *Место Пильняка*, вышедшей в 1928 году, сопоставляя прозу Андрея Белого и Алексея Ремизова с новой прозой 20-х годов, анализирует смену парадигмы символизма и авангарда и приходит к следующему выводу:

Влияние Белого и Ремизова оказалось для современной прозы решающим. Это было влияние не их системы, а **отдельных элементов системы**, по-разному **гипертрофированных**. Но современная проза не сумела перестройкой этих элементов создать новой прозаической культуры, обладающей непроницаемостью и достаточной силой сопротивления. **Наследство оказалось не по плечам современной литературы**¹.

Некоторые положения Гофмана из процитированного пассажа можно перенести на описание состояния современной русской прозы, на ее отношение к культуре более или менее «органических» эпох, к традициям символизма и авангарда. При этом мы обязательно должны сделать оговорку: осмысле-

Каталин Сёке (Katalin Szöke) – реабилитированный доктор, профессор Института славистики Сегедского университета.

¹ Викт. Гофман, *Место Пильняка*, в кн.: *Бор. Пильняк. Статьи и материалы*, сборник под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова, Ленинград 1928, с. 31. Выделено мной.

ние роли наследия в современной русской прозе затрудняется и тем, что преемственность культурной традиции в России была искусственно прервана введением так называемого социалистического реализма. В результате этого представителям новой прозы, вошедшим в литературу после распада системы, приходилось рефлексировать и на эту «неорганическую» традицию.

Как известно, первое появление новой, так называемой постмодернистской русской прозы связано с движением **концептуалистов**, творивших в неофициальной литературе и дебютировавших в начале 1970-х годов в «тамиздате» и «самиздате». Правда, эксперименты концептуалистов ставились в первую очередь в поэзии и в изобразительном искусстве (самым известным представителем этого движения был недавно скончавшийся Дмитрий Александрович Пригов), однако некоторые их эстетические принципы способствовали и обновлению русской прозы. В данном контексте мне бы хотелось указать лишь на прозу **Юрия Мамлеева** и **Саши Соколова**.

Юрий Мамлеев в своих произведениях по-новому подходит к проблематике метафизического зла. В его цикле малой прозы, в *Тетради индивидуалиста*, через цепь аллюзий из произведений Достоевского устанавливается связь между повседневностью и метафизическими глубинами. Его герои до крайности аморальны, в их случае является даже неуместным использование категории нравственности. Михаил Эпштейн всю прозу Мамлеева считает таким своеобразным мифотворчеством, в котором преобладает игра с демоническими силами². В критической литературе о Мамлееве это произведение обычно сопоставляется, с одной стороны, с романом Федора Сологуба *Мелкий бес*, по причине мифологизации метафизического зла, а с другой – с романом Андрея Белого *Серебряный голубь*, поскольку у Белого параллельно изображаются интеллектуальный мистицизм и народная демонология. Несмотря на то, что Мамлеева принято считать еще представителем поколения «шестидесятников», его произведения предвещают миропонимание постмодернизма, то есть «культуры без субъекта и без времени», обреченной на обнаженное пространство, наполненное обесмысленными цитатными элементами.

Проза Саши Соколова строится преимущественно на языковой игре. В своем самом известном произведении, в *Школе для дураков*, которое Владимир Набоков называл наилучшей современной русской книгой³, автор

² Ср. М. Эпштейн, *Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре 20-го века*, «Эрмитаж» [Tenaflly, Atlanta] 1994, с. 90–94.

³ «Я прочитал *Школу для дураков* Соколова, обаятельную, трагическую и трогательнейшую книгу [...]. До сих пор это лучшее, что Вы издали из современной советской прозы»

экспериментирует со схемой орнаментальной прозы, но его двоимирие обновляется не на принципах символистского миропонимания. Герой романа – больной мальчик, находящийся в конфликте с миром. Его шизофрения распространяется на повествование в целом, и поэтому самые банальные вещи незаметно приобретают фантастический характер и функционируют в тексте как символы бессознательного.

Рассматривая характерные приемы в поэтике этих двух писателей, можно отметить, что в их творчестве действительно обнаруживается стремление к освоению наследия «органических культур», но, следуя мнению Гофмана, – это только «воскрешение отдельных элементов системы, лишенных онтологической почвы»⁴. Мне бы хотелось подчеркнуть, что эти стремления характерны только для **ранней фазы** русской постмодернистской прозы. То, что происходит в русской прозе в наши дни, в начале XXI века, то, как осмысляется или осмысляется ли вообще традиция «органических эпох», то, какую роль выполняет в этом процессе становления новой прозы «литературный рынок», – это уже не наша тема, поскольку она является предметом другого дискурса.

При исследовании проблемы влияния творчества Ремизова на постмодернистскую прозу, формирующуюся в 1970-е годы, можно привести довольно мало конкретного и убедительного фактического материала. Дело в том, что творчество Ремизова, обладающее такими самобытными элементами как, например, «пересказ», даже в свое время оказалось некоей моной. Но вопреки этому, мне кажется, что все-таки мы встречаемся в его прозе со множеством таких культурологических открытий и повествовательных приемов, которые – хотя и опосредованно – предшествовали нововведениям русской постмодернистской прозы. В этом контексте мне бы хотелось обратить внимание на три особенности ремизовского видения мира и ремизовской поэтики.

I. Воспроизведение субкультурного аспекта как нарративной точки зрения и как стилизаторского приема

Ремизовское понимание субкультуры и воспроизведение в его повестях и рассказах **субкультурного пространства** и **сознания** тесно связаны, с одной стороны, с трансформацией мысли Вячеслава Иванова о «нисхождении», имеющей символистскую, мифопоэтическую коннотацию, и показом

(В. Набоков в письме Карлу Профферу от 17.05.1976: *Переписка Набоковых с Профферами*, публ. Г. Глушанок и С. Швабрина, «Звезда» 2005, № 7).

⁴ Викт. Гофман, *Место Пильняка...*, с. 31.

гротескной реальности через призму малого мира, а с другой – с трансформацией древнерусских и апокрифических сюжетов о «нисхождении в ад». У Ремизова метафора «нисхождения» реализуется, приобретая значение «нисхождения в малый мир», которое есть не что иное как раскрытие периферийных глубин бытия, раскрытие пограничных зон между сознательным и бессознательным. Исходя из логики ремизовского мира, «просветление» этих сфер является бессмысленным и абсурдным, в том числе и потому, что ни герой, ни рассказчик в ремизовской прозе не претендует на статус индивидуума. Он «один из многих», пассивный страдалец малого мира, поэтому любая миссия априори противоречит этой роли, она сама по себе бессмысленна⁵. Истоки парадоксального ремизовского видения мира скрываются в том, что писатель хочет изобразить безличное бытие «изнутри», и только «душой» способен его рассказчик установить связь с иррациональностью. Почти все произведения Ремизова на современную или на автобиографическую тему характеризуются включением стилизованного субкультурного пласта.

II. Особенности нарративной структуры. Травестийный и перформативный характер ремизовской прозы

В ремизовском повествовании скрывается следующая двойственность. С одной стороны, повествование проникнуто исповедальностью, граничащей с лирическим высказыванием, а с другой – в нем постоянно действуют травестийные и пародийные механизмы, через которые «остраиваются» повествовательные манеры, свойственные литературе XIX века. Как отмечает Халина Вашкелевич в своей монографии, в произведениях Ремизова даже появляются «оксюморонные» персонажи, как, например, Маракулин из *Крестовых сестер*, который предстает как деградированный, декадентский Раскольников⁶. Ремизовское повествование чрезвычайно богато миметическими языковыми жестами, в нем доминирует несобственно-прямая речь, которая соответствует внутреннему монологу, имитирующему поток сознания. Герой и рассказчик часто меняются ролями, разрушается их автономия, между ними как бы происходит перформативная игра, в результате

⁵ К. Секе, *Дихотомия культуры и «субкультуры» в русском модернизме*, в кн.: она же, *Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова*, Будапешт 2006, с. 15–24.

⁶ H. Waszkielewicz, *Modernistyczny starowiec. Główne motywy prozy Aleksego Remizowa*, Kraków 1994, с. 150.

чего создается эффект иллюзорности традиционной триады «автор – герой – рассказчик». Дистанция между ними как бы исчезает, подобно тому, как это происходит в прозе авангарда и позднее – в постмодернистской прозе.

III. Ремизовский смех. Игровое начало, креативность, обогащение языка

Хотя и пересказы, и дореволюционные повести Ремизова проникнуты своеобразным юмором, но смеховое начало в прозе писателя достигает своего завершения в эмигрантский период, в мемуарной прозе, в *Иверени* и в *Учителе музыки*. Центральным элементом ремизовского смеха является **перформативная, порою инфантильная игривость**, которая всегда сопровождается **резигнацией**, поэтому она не имеет ничего общего с бахтинским карнавальным смехом, но всегда направлена на обогащение языка. Предметом интимно-иронической рефлексии в ремизовской прозе чаще всего оказывается «маленький человек», его закрытость, его страхи и чудачество. Эта фигура в роли автобиографического персонажа или рассказчика имеет еще одну особенность: он уделяет повышенное внимание преобразующей, порождающей потенции языка. Герой-рассказчик, например, в *Учителе музыки* подбирает себе людей не по качествам, а по именам:

Была тоже страсть у Корнетова к именам: подбирал он людей себе и не каких-нибудь, а особенных – «вышних», прообраз будущих «нарицательных», когда из простых людей будет создавать он мифических – свое высокое окружение⁷.

Некоторые свойства ремизовского смеха соприкасаются с теорией философа постмодернизма Ричарда Рорти, освещающей проблематику «иронического склада характера». Рорти по-своему трактует классическое понимание иронии. По его мнению, иронизирование – это путь к достижению самоусовершенствования и автономии. Иронический склад характера обладает двумя особенностями: **метастабильностью** и **самообогащением**. Метастабильно он определяется потому, что человек с ироническим складом характера никогда не воспринимает себя всерьез, так как он осознает изменчивость тех понятий, которыми он описывает себя. Такой человек никогда не забывает о случайности и непрочности своего ограниченного словаря и вместе с тем своего «я». Согласно теории Рорти, самообогащение означает в первую очередь обогащение языка, то есть освоение новых словарей, посредством которых можно создавать все новые сюжеты о себе⁸.

⁷ А. Ремизов, *Учитель музыки*, Paris 1983, с. 7–8.

⁸ R. Rorty, *The Contingency of Selfhood*, London 1986.

Исследуя истоки современной русской прозы, нельзя обойтись без написанного в 1970 году произведения, распространенного сначала в самиздате, а потом в тамиздате, которое служит как бы «библией» (выражение Сергея Гандлевского)⁹ для писателей русского постмодернизма. Я имею в виду поэму Венедикта Ерофеева *Москва – Петушки*. Мне кажется, что вышеприведенные особенности ремизовского видения мира и ремизовской поэтики нашли отклик в этом произведении, став одним из звеньев в цепи литературных и культурных реминисценций. Само собой разумеется, что нельзя говорить о непосредственном влиянии прозы Ремизова на поэму *Москва – Петушки*, но можно обнаружить некоторые точки соприкосновения и параллели между миром Ремизова и Ерофеева, которые свидетельствуют о том, что в поэме еще не полностью прервалась связь с органической культурой. Как известно, Ерофеев живо интересовался, например, прозой Розанова. Об этом свидетельствует его произведение *Розанов глазами эксцентрика*.

В поэме Ерофеева «нисхождение» в русское коллективное бессознательное, в неофициальность осуществлено через опьянение героя. «Предметом» изображения является здесь поток речи Венички, который, подобно героям Ремизова, одновременно ищет ориентиры как в своем внутреннем, так и во внешнем мире. Поездка на электричке из Москвы в Петушки служит фоном для раскрытия души героя, который, встречаясь по пути с подобными ему алкоголиками и чудаками, постепенно опускается, совершает «нисхождение», но не на социальное дно, ведь он там уже твердо обосновался, а, скорее, в экзистенциальные глубины. Все фигуры в *Москве – Петушках* живут в закрытом, субкультурном пространстве, как бы вне «мира сего». Поездка Венички, как и нисхождение в *Крестовых сестрах* Маракулина в Бурковом доме, моделирует схему хождений по мукам. По мнению Михаила Эпштейна, опьянение Венички можно интерпретировать как «обратный религиозный процесс», в конце которого совершается «парадоксальное подвижничество» героя¹⁰. Как и персонажи Ремизова, Веничка является пассивным страдальцем малого мира, на иррациональность которого он часто реагирует своим иррациональным поведением. Он противопоставляет себя всем общепринятым нормам не только официального, но и неофициального мира. Его любимое состояние не пьянство, а **похмелье**. По мнению Венички, человеческое достоинство больше выражается в **малодушии**, чем

⁹ С. Гандлевский, *Трепанация черепа*, Санкт-Петербург 1996, с. 12.

¹⁰ М. Эпштейн, *После карнавала, или вечный Веничка*, в кн.: он же, *Вера и образ...*, с. 170–193.

самоуверенности, он больше ценит боязливость и страх, чем те качества, которые обычно ставятся высоко в иерархии официальной культуры, как, например, храбрость и героизм:

О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы как я сейчас, тих и боязлив и был так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом – как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! – всеобщее равнодушие. Я согласился бы жить на земле некую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу. «Всеобщее малодушие» – да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!¹¹

В этих размышлениях Венички можно обнаружить типологическое сходство с мыслями некоторых героев Ремизова. Я имею в виду прием редукции, минимализацию желаний и запросов ради того, чтобы душу не смутила каждодневная суэта, чувство бессмысленности человеческого существования. В качестве примера параллельного хода мысли можно привести известную триаду Маракулина из *Крестовых сестер*: «только видеть, только слышать, только чувствовать»¹²; ремизовский герой приходит к этому заключению тогда, когда осознает парадоксальный характер и безрезультативность мышления. В монологе Венички и во внутреннем монологе Маракулина скрывается та антиномичность, которую Лев Шестов называл «антиномией мышления и цели»¹³. Эту шестовскую мысль прекрасно демонстрируют пассажи, относящиеся к описанию мышления Маракулина и Венички. Маракулин: «до боли думалось, мысли шли безостановочно как в бреду»¹⁴ Веничка: «Мысли роились – так роились, что я затосковал [...]»¹⁵.

Но несмотря на эти параллелизмы, касающиеся постановки такого рода вопросов, миропонимания Ремизова и Ерофеева существенным образом отличаются друг от друга. Если в прозе Ремизова эти вопросы возникают в аксиологическом пространстве органической культуры, то Веничкины диалоги с самим собой ведутся в опустошенном культурном пространстве, где для героя единственная опора – осколки расщепленной культурной памяти. Подобным образом отличаются друг от друга истоки субкультурного видения. Ремизов стилизует в первую очередь русскую религиозную субкультуру, а в прозе Ерофеева, хотя и в ней переосмысляются некоторые

¹¹ Вен. Ерофеев, *Москва – Петушки*, в кн.: он же, *Оставьте мою душу в покое*, Москва 1997, с. 41.

¹² А. М. Ремизов, *Крестовые сестры*, в кн.: он же, *Избранное*, Москва 1978, с. 202.

¹³ Л. Шестов, *Апофеоз беспочвенности*, Париж 1971, с. 135.

¹⁴ А. М. Ремизов, *Крестовые сестры...*, с. 202.

¹⁵ Вен. Ерофеев, *Москва – Петушки...*, с. 57.

элементы этого субкультурного начала, речь идет скорее всего о «люмпенизации русской святости», как остроумно заметил Михаил Эпштейн¹⁶.

В повествовательной структуре прозы Ремизова и Ерофеева, мне кажется, тоже можно указать на аналогичные приемы. Но интерпретация этой проблемы должна происходить путем тщательного стилистического анализа. «Цитатный каталог» этих двух писателей также было бы интересно сравнить, принимая во внимание, конечно, то обстоятельство, что цитация в символизме и в постмодернизме играет разную роль.

В смеховом начале прозы Ремизова и Ерофеева также обнаруживаются черты сходства. Интерпретируя тихую сентиментальность юмора Венички, для определения качества этого необычайного смеха Михаил Эпштейн вводит термин «противоирония»:

Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность – но уже без прямоты и однозначности [...].

И весь Венин стиль есть такая противоирония, которая работает с готовыми ироническими шаблонами, осевшими в общественном сознании настолько же прочно, что и патетические шаблоны¹⁷.

Мне кажется, что более или менее похожий характер имеет «противоирония» в смеховом мире Ремизова. Его «некарнавальный смех», впитавший в себя элементы древнерусской смеховой культуры, также отталкивается от иронических шаблонов, от интеллигентского остроумия своей эпохи.

Как уже говорилось, проза Ерофеева представляет собой лишь ранний этап русского постмодернизма. Конечно, можно найти точки соприкосновения (сугубо технического характера) между прозой начала века и постмодернистской прозой наших дней, но последняя является уже совершенно иной системой, основанной на другой ценностной структуре и на другой картине мира.

¹⁶ М. Эпштейн, *После карнавала...*, с. 174.

¹⁷ Там же, с. 181.