

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Filologie – Slovanská filologie

**Veronika Stranz-Nikitina**

**Stylistika ruského postmoderního románu**

**Stylistic of Russian Post-modern novel**

**Disertační práce**

vedoucí práce – PhDr. Olga Uličná, CSc.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

## ВВЕДЕНИЕ

Предмет настоящего исследования – постмодернистическая русская литература (точнее постмодернистический роман) – по своей сути чрезвычайно противоречив и принадлежит к более чем неоднозначным явлениям русской культуры. Даже такие признанные знатоки вопроса как Илья Ильин или Марк Липовецкий ставят под сомнение само существование «придуманной литературными критиками для собственного удовольствия»<sup>1</sup> «химеры»<sup>2</sup>, и ... одновременно посвящают ей же обширнейшие монографии.

С момента своего проникновения в русское культурное пространство постмодернизм восхищает, эпатирует, завлекает, вызывает отвращение или недоумение, но никогда не оставляет равнодушным. Почему? Возможно, потому что отношение авторов к письму можно выразить словами одного из них: «Надо писать так, чтобы бумага дымилась»<sup>3</sup>. И она действительно дымится, причем не только под пером самого Сорокина. Постмодернистические тексты уже давно нельзя сосчитать на пальцах, о них написаны сотни критических статей и анализов, издано множество книг. Таким образом, дымовую завесу, стоящую над постмодернистическими текстами дополняет и туманный ареол теорий и интерпретаций, зачастую не выходящих за рамки литературоведения и не уделяющих должного внимания языковой составляющей, что еще больше затемняет очертания явления, а не способствует его лучшему пониманию. Ведь наряду с качественными научными трудами появилась и мода на постмодернизм, что заставляет даже некоторых исследователей извиняться за использование такого «неприличного слова». «“Постмодернизм” — словечко это настолько вошло в моду, что употреблять его, пожалуй, даже стыдно. Оно опошлилось, износилось, потеряло смысл.»<sup>4</sup>. У постмодернизма действительно изначально сложились непростые отношения со смыслом во всех смыслах этого слова, однако этот факт не представляется нам поводом для ложного стыда и отказа от термина. Отложив на время глобальный вопрос «Что есть постмодерн?», прежде всего, очертим границы того, что станет **материалом** настоящей работы.

Не пытаясь объять все необъятное множество произведений эпохи постмодерна (что попросту не представляется возможным) мы

---

<sup>1</sup> Липовецкий М.Н., Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 1997, e-lib.info/book.php?id=1120000611&p=0.

<sup>2</sup> Ильин И.П., Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм., Москва, Интрада, 1998, lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt

<sup>3</sup> Интервью В. Сорокина обозревателю известий М. Давыдовой <http://www.srkn.ru/interview/davydova.shtml>

<sup>4</sup> Степанян К., Постмодернизм – боль и забота наша, //magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html

ограничимся лишь последним десятилетием 20 века. Ведь именно в девяностые годы в России происходила глобальная смена принципов эстетической ориентации. Менялось отношение читателей к литературе, которая перестала восприниматься как учитель жизни. Менялись сами авторы, для которых извечный русский императив «Поэт в России больше чем поэт» начал терять актуальность. Именно на этот период пришлось время наибольшего расцвета постмодернистического романа. Таким образом, основой для нашего анализа послужат тексты следующих авторов, наиболее ярко проявивших себя в 90 годах 20 века:

- Владимир Сорокин – «Голубое сало» и другие романы
- Виктор Пелевин – «Поколение П» и другие романы
- Татьяна Толстая – «Кысь»
- Людмила Петрушевская – «Номер один или в садах других возможностей»

Разумеется, для иллюстрации тех или иных стилистических явлений будет привлекаться и другой материал, однако в интересах глубинного анализа стиля представляется целесообразным в целом сосредоточиться на меньшем количестве избранных произведений.

Приступая к работе и памятуя о результатах уже существующих исследований, необходимо в первую очередь ответить на вопрос, **что уже сделано** для изучения проблемы. Со времен появления первых постмодернистических текстов, как то «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева и «Пушкинский дом» Андрея Битова, ситуация русского постмодерна и тексты его порождаемые были многократно и иногда весьма удачно теоретически разработаны. На сегодняшний день в русском культурном пространстве наметилось определенное согласие по отношению к основным категориям<sup>5</sup>/концепциям<sup>6</sup>/типологическим характеристикам<sup>7</sup>/стратегиям<sup>8</sup> литературного постмодернизма. Несмотря на терминологический разброс, большинство исследователей постмодерна (Маньковская, Эпштейн, Ильин, Парамонов, Скоропанова, Липовецкий, Лихина, Можейко и др.) видят в его основе те же принципы (во избежание беспорядка далее будем придерживаться данного термина). Следует отметить, что все нижеприведенные принципы – суть аппликация понятий, разработанных, прежде всего, французскими философами второй половины 20 века. Речь идет о следующих пунктах:

---

<sup>5</sup> Коваленко А.Г., Литература и постмодернизм, Москва, Издательство Российского университета дружбы народов, 2004

<sup>6</sup> Ильин И., там же

<sup>7</sup> Лихина Н., Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм, [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihina/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/01.php)

<sup>8</sup> Липовецкий М., там же

- принцип деконструкции,
  - принцип симулякра,
  - принцип ризомы,
  - принцип смерти автора,
- 
- принцип интертекстуальности,
  - принцип игры,
  - принцип диалогизма.

Последние три принципа мы будем считать вслед за Марком Липовецким, художественной парадигмой постмодернизма. Их совокупное присутствие в тексте является как бы индикатором постмодернистичности, в то время как произведения, использующие тот или иной принцип лишь в качестве дополнительного приема, не будут рассматриваться в качестве литературы постмодерна.

Приведенные выше принципы образуют некую категориальную систему, отдельные элементы которой дополняют друг друга. Данной системе будет соответствовать и **структура** нашей работы. В каждой главе будет рассмотрен один из принципов, его суть, механизмы функционирования на всех уровнях построения текста, а также особенности его применения/неприменения отдельными авторами. Триада диалогизм/интертекстуальность/игра будет совмещена в одной главе по причине своей нераздельности. Впрочем, некоторые исследователи, помимо приведенного выше списка, различают и другие принципы<sup>9</sup>, которые будут исследоваться нами в рамках уже намеченных глав. Так, в интересах предотвращения дробления и загромождения текста работы, принцип текста найдет свое место в главе о смерти автора, фрагментарность будет пониматься как следствие использования принципа ризомы, а отмена бинарных оппозиций как часть техники деконструкции и т.п.

**Целью** данного исследования можно считать рассмотрение и обнаружение общих стилистических тенденций русского постмодернистического романа. Нас интересуют, прежде всего, следующие вопросы:

Каким именно образом воплощаются принципы постмодернизма в теле текста (основополагающим для нас моментом является язык)?

Связан ли каждый из принципов лишь с одним из уровней языка текста (например, проявляется ли принцип ризомы только в композиции)?

Является ли использование большинства принципов общей тенденцией, или же выборка варьируется (по авторам или произведениям)?

---

<sup>9</sup> например, Лихина Н. в книге Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм, [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihina/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/index.php)

И, наконец, является ли применение тех же принципов разными авторами причиной возникновения подобных стилистических явлений (и если да, то каких)?

Необходимо еще раз подчеркнуть, что главным пунктом приложения сил, главным вопросом для нас остается вопрос материализации принципов постмодернизма в слове, то есть вопрос стиля. Однако, что же такое стиль? Современная стилистика предоставляет все более широкие возможности толкования данного слова, что отражает различные подходы к анализу. Соответственно, общеупотребимые **термины** наполняются различным содержанием, так что представляется уместным в рабочем порядке определить значение и взаимоотношенность некоторых из них. Под термином *идеостиль*<sup>10</sup> нами будет пониматься «Совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка»<sup>11</sup>. Вопрос, представляющий для нас особый интерес состоит с одной стороны в том, как общие принципы постмодерна соотносятся с идеостильями избранных авторов. С другой стороны главной задачей является выявление общих стилистических тенденций в пространстве постмодернистических романовых текстов.

Далее, для обозначения направленной силы, влияющей на выбор автором тех или иных средств языка будет использоваться понятие *конструктивно-стилевой вектор (КСВ)*. «Тексты неодинаковы по принципам своей конструкции (по КСВ), диктующим направление и характер отбора и композиции средств выражения и различным в сфере науки, бизнеса, бытового разговора, массовой коммуникации, беллетристики и т.д.. Определяя пути «перевода» внеязыковой действительности в языковую, эти векторы лежат в основе конструирования, самого порождения важнейших крупных группировок текстов.»<sup>12</sup> Упомянутые крупные группировки текстов есть ни что иное как *стили* в понимании функциональной стилистики<sup>13</sup>. Именно в этом смысле мы и будем использовать приведенный термин, т.е. понимать *функциональный стиль* как группировку текстов, характеризующихся специфическим отбором и использованием языковых средств. Причем принципом отбора будут считаться КСВ. Функция конкретного употребления определенных языковых средств в тексте таким образом зависит не от их «закрепленности» за определенным стилем, а от силы и направленности давящего им КСВ.

---

<sup>10</sup> *здесь и далее курсив мой (В. С-Н)*

<sup>11</sup> Стилистический Энциклопедический словарь под редакцией М.Н. Кожина, Москва, Издательство Флинта, издательство Наука, 2003

<sup>12</sup> Костомаров В.Г., Наш язык в действии, очерки современной русской стилистики, Москва, Гардарики. 2005, с 12.

В данной работе Костомаров трактует КСВ как направленную силу, определяющую выбор и организацию языковых средств, т.е. КСВ есть ни что иное, как динамический аспект многогранного понятия «стиль». Понятие КСВ позволяет выявить и описать не только большие устоявшиеся группировки текстов, но и все разнообразие меньших стилистических формаций, имеющих место в современном русском языке. **Теория конструктивно-стилевых векторов дополняет методы функциональной стилистики, не противореча им.**

<sup>13</sup> Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, Звезда, 1966, стр. 13

По определению Костомарова, которого мы и будем придерживаться, основным КСВ беллетристики является авторский КСВ. «Свидетельства самих авторов, известные исследовательские работы академика В.В. Виноградова и его последователей позволяют сформулировать КСВ «беллетристику» как воплощение образа автора или менее лаконично – как постижение в себе то ли сознанием, то ли ощущением строя образов, мыслей, чувств, звуков в такой связи, в какой они до этого не связывались никем.»<sup>14</sup>

Разумеется, такое сложное единство, каковым без сомнения является роман, всегда представляет собой результат тонкого сплетения различных функциональных стилей и подстилей. Причем нашей задачей будет отследить закономерности воздействия и взаимодействия отдельных КСВ, типичные для романа постмодернистического.

Таким образом видно, что в настоящей работе будут в основном использованы **методы**, разработанные функциональной стилистикой, а также дополняющая их теория конструктивно-стилевых векторов В.Г. Костомарова. Следует также отметить, что, руководствуясь разработками М.Н. Кожинной, мы понимаем функциональную стилистику более широко, чем, например Н.С. Болотнова, рассматривающая отдельно коммуникативную стилистику и стилистику декодирования<sup>15</sup>; так как представляется попросту невозможным говорить о функциональных стилях, игнорируя коммуникативную функцию или же, не принимая в расчет экстралингвистические факторы, сопутствующие декодированию.

Кроме использования теории КСВ и методов функциональной стилистики, для лучшего понимания действия принципов постмодерна мы также обратимся к их истокам, то есть к работам философов, посвященных исследованию того или иного аспекта ситуации постмодерна. Так, в главе о деконструкции мы будем опираться на исследования Жака Дерриды, принцип симулякра будет рассмотрен на основе сочинений Ж. Бодрийяра, а ризоматические структуры, в описании Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Что касается русского культурного пространства, то помимо (уже упомянутых) современных исследователей литературы русского постмодерна, для адекватной интерпретации и анализа стиля немалое значение имеет и разработанный М.М. Бахтиным принцип диалогической природы романного текста.

Итак, наметив основные цели и методы их достижения, а так же очертив предполагаемые рамки анализа, мы можем вплотную приступить к его осуществлению.

---

<sup>14</sup> там же, с.107

<sup>15</sup> Болотнова Н.С., Филологический анализ текста, Москва, Флинта Наука, 2007

# ГЛАВА 1 ДЕКОНСТРУКЦИЯ

## Часть 1

1. Цель данной главы - подробное рассмотрение принципа деконструкции; его сущности применительно к художественному произведению и особенностей функционирования как стратегии формирования романного текста. В первой части главы анализ будет производиться на примере романа «Голубое сало»<sup>16</sup> В. Сорокина (и частично других произведений автора). Вторая часть будет состоять в сопоставлении способа и результатов использования деконструкции Сорокиным и прочими авторами.

Благодаря моде на все связанное с постмодернизмом, термин деконструкция стал всеобщепонятным настолько, что практически на глазах детерминологизировался. Его первоначальное значение несколько поблекло, поэтому приведем вначале статью из Энциклопедии постмодернизма<sup>17</sup>, «1) /.../ Понятие «Д.» введено /.../ Деррида. Являясь попыткой радикализации хайдеггеровской деструкции западно-европейской метафизики, Д. имеет целью не прояснение фундаментального опыта бытия, но всеобъемлющую негацию понятия бытия как такового. Д. постулирует принципиальную невозможность содержательной экспликации бытия /.../. Критика основополагающих концептов традиционной философии /.../ «присутствия», «действительности», «тождества», «истины» — исходит из посылки, что статус рационального в культуре не самовоспроизводится на собственном материале, но поддерживается постоянным усилием по вытеснению из его сферы элементов, оказывающихся не-мыслью, не-мыслимым. Эта репрессивная интенция, лежащая в основании западно-европейской культуры, обозначается Деррида как логоцентризм. (Именно системное опровержение философии/культуры логоцентризма суть пафосная программа Д.) /.../ 2) Техника интеллектуальной работы с бинарными конструкциями любого типа (формально-логическими, диалектическими, мифологическими) /.../».

Для самого Дерриды два приведенных значения были тесно связаны, так как центральным объектом его деконструкций (Деррида говорил о

---

<sup>16</sup> Самый известный и скандальный из романов Сорокина представляет собой антиутопическую криминальную мистерию с идеальным, неуничтожимым и неподвластным времени веществом – голубым салом – в главной роли. Голубое сало, переходя из рук в руки, путешествуя во времени и пространстве, освещает своим мягким светом одинаково фантазмагорические миры будущего и прошлого и становится то оружием массового поражения, то средством бессмертия, то наркотиком. Что еще раз заставляет задуматься о его происхождении, ведь этот философский камень добывается из тел клонов великих русских писателей, как результат литературного процесса. Так роман Сорокина – это повествование о сгущенном слове и его многоликом бытии в России.

<sup>17</sup> Постмодернизм. Энциклопедия., Можейко М.А., Грицанов А.А., статья «Деконструкция» <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/dekonstruktia.html>



деконструкциях во множественном числе, считая их техниками работы, с трудом поддающимися точному определению.) было европейское/логоцентрическое/метафизическое мышление. А основной матрицей метафизической традиции, по мнению философа, является именно система бинарных оппозиций; как например: душа/тело, природа/культура, речь/письмо, означающее/означаемое и т.п. Так, суть деконструкции можно описать следующим образом: «/.../ opozice metafyzických pojmu /.../ nikdy není pouhá konfrontace dvou termínů, nýbrž hierarchie a řád subordinace. Dekonstrukce se nemůže omezit na pouhou neutralizaci /.../: dekonstrukce naopak musí – dvojitým gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – převracet klasické opozice a představovat systém jako takový. Pouze za této podmínky si D. vytvoří nástroje intervence v celém tomto poli opozic, které kritizuje a které je rovněž polem non-dokursivních sil. /.../ D. nepřechází od jednoho pojmu k jinému, nýbrž převrací a představuje pojmový řád, jakož i řád nonkonceptuální, kterým je pojmový řád artikulován.»<sup>18</sup>. Для нас непосредственный интерес представляет именно, упомянутый в последнем предложении неконцептуальный строй, так как речь здесь идет в первую очередь о языке, а также строй концептуальный, являющийся основой языкового видения мира.

**2.1.** Завершая теоретическое отступление, обратимся теперь к практическому материалу нашего анализа. Что же подвергается деконструкции в текстах Сорокина? Очевидно, что в первую очередь это Великая Русская Литература. Ведь в русском культурном пространстве ВРЛ является территорией, наиболее полно впитавшей в себя систему таких оппозиций как истинное/ложное, прекрасное/отвратительное, гуманистическое/антигуманистическое, иначе говоря, попросту воплощением логоцентризма. Особенности исторического развития России были причиной тому, что ВРЛ вобрала в себя функции публицистического и философского дискурсов. Поэтому, и особенности ситуации постмодерна в России проявились наиболее полно именно в рамках литературы. Следует также заметить, что объектом деконструкции становится не только великая (классическая, школьная, всеми признанная, качественная, как бы мы ее не определили) литература, но и литература, отождествляющая себя с ценностями ВРЛ (например, тексты соцреализма).

**2.2.1.** Роман «Голубое сало» представляет собой прекрасный образчик деконструкции дискурса ВРЛ. Рассмотрим здесь механизм ее осуществления. Голубое сало, вынесенное в название текста, является загадочной субстанцией, идеальным веществом – средоточием желаний и стремлений героев. Оно - и оружие массового поражения, и наркотик, и объект поклонения, и материал для пошива плащика, и средство

---

<sup>18</sup> Derrida J., Texty k dekonstrukci (práce z let 1967 – 72: Sémiologie a gramatologie, Hlas a fenomén, Diferance, Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku, Bílá mytologie, Signatura událost kontext) Bratislava, Archa, 1993, c. 303

достижения бессмертия; в зависимости от широты мышления героя того или иного фрагмента. Голубая субстанция становится также «главным героем» романа, объединяя своим присутствием многочисленные пласты различных реальностей в тексте.

Чудесные свойства русского «философского камня» объясняются уже в начале романа. Голубое сало откладывается в телах великих русских писателей в процессе творчества. Вернее в телах клонов писателей, выведенных с этой специальной целью в подземном бункере где-то на сибирских просторах. Побочный продукт эксперимента – литературные тексты – и есть полигон деконструкции.

Сразу заметим, что речь идет не о деструкции текстов действительно написанных Толстым, Чеховым, Набоковым, Пастернаком, Платоновым, Достоевским и Ахматовой, а о конструкции Сорокиным текстов собственных, к природе которых заведомо принадлежит разложение. Перед нами не старательная подделка, стремящаяся к как можно более полному «срисовыванию» стилистических черт оригинала, но и ни в коем случае не пародия на классиков. Конструкция происходит посредством имитации *некоторых* избранных особенностей «авторских» КСВ. Слово авторских намеренно взято здесь в кавычки, так как имеются в виду отнюдь не исторические авторы, а *постмодернистические авторские симулякры*. То есть копии копий копий образов авторов. Выше мы уже упоминали, что общественное пространство в России буквально перенасыщено отголосками великой русской литературы, однако это не значит, что тезаурус среднего читателя находится на уровне профессионального литературоведа. В него входит ограниченный набор авторов и текстов, отражающий стандартизированную школьную программу; а также распространяемая в основном СМИ совокупность биографических данных, клише об авторах, штампов о произведениях, поверхностных литературных суждений, забавных историй, пересказов непрочитанных текстов, и т.п.. И, что особенно важно, - определенный цитатник. Поэтому, необходимо оговориться, что, упоминая в дальнейшем об авторах и их творчестве в пространстве постмодернистического текста, мы имеем в виду именно работу с описанными симулякрами.

**2.2.2.** Итак какие же собственно конструктивные черты обнаруживают «авторские» КСВ, что заставляет нас соотнести тексты клонов с текстами классиков?

Например, у **Ахматовой-2** это: акмеистическая прозрачность, ясность стиха, типичная для любовной лирики простота (часто грамматической) рифмы, символичность, а так же яркость образа страсти, спроецированная посредством художественно-образной речевой конкретизации на конкретный обыденный предмет. Для сравнения:

Ахматова-2 <sup>19</sup>	Ахматова <sup>20</sup>
Попросил меня исправить Милое лицо – В ноздри трепетные вставить Медное кольцо.	Муж хлестал меня узорчатым, Вдвое сложенным ремнем. Для тебя в окошке створчатом Я всю ночь сижу с огнем.

Для **Чехова-3** типичен чеховский парадокс отсутствия действия в купе с бурным сюжетом. В «Погребении Аттиса» (на 9 страницах) на фоне разорения родового гнезда происходят похороны, судьбоносная встреча и, наконец, убийство, и в то же время ничего не происходит. Вот пример многозначно-открытого диалога, как бы повисшего в ощущении безвременья:

*«Входит Знаменская с веткой сирени; на ней забрызганный грязью плащ и испанская шляпа с широкими полями.*

Господи, Арина Борисовна!

ЗНАМЕНСКАЯ. Ты узнал меня, Антон. Как это славно! Здравствуй.

АНТОН (*кланяется*). Желая здравствовать! Как же — не узнать! Как же — не узнать! (*Суетится, бросает лопату.*) Помилуйте, позвольте, я сию минуту доложу.

ЗНАМЕНСКАЯ. Не надо никому ничего докладывать.

АНТОН (*торопится идти в дом*). Как же! Как же!

ЗНАМЕНСКАЯ (*останавливает его*). Постой. Я говорю — не надо.

АНТОН. Да барин ведь, поди, давно ждет вас.

ЗНАМЕНСКАЯ. Милый, хороший Антон. Меня здесь давно уже никто не ждет. (*Осматривается.*) За два года ничего не изменилось. И дом все тот же. И сад. И даже флюгер над мезонином все такой же ржавый.

АНТОН. Да кто ж туда полезет красить-то, барыня, голубушка! Я уж в летах, а работников барин нанимать не желают-с, потому как денег нет. /.../ Барыня, голубушка, вы же все сзади забрызгаться изволили! Позвольте плащик!

ЗНАМЕНСКАЯ (*облакачивается на ствол яблони*). Оставь.

АНТОН. Вы, чай, со станции?

ЗНАМЕНСКАЯ. Да. Я постою здесь немного и пойду. А ты не говори ему ничего. Слышишь?

АНТОН. Да как же это?

ЗНАМЕНСКАЯ. Ответь мне, что, он по-прежнему... (*Задумывается.*)

АНТОН. Чего изволите?

ЗНАМЕНСКАЯ. Нет, ничего. Прощай.»

Кроме того, к чеховскому КСВ необходимо отнести и (четко прослеживающуюся в приведенном отрывке) стилистическую характеристику персонажей (например, просторечная подобострастность лакея Антона).

**2.2.3.** Однако, сконструированные подобным образом, тексты клонов изначально несут в себе зерно распада, они как бы разлагаются, не выдерживая собственного веса, неожиданно обнаруживая собственные слабые места. Попросту расползаются по швам. Интересно, что процесс распада, со вкусом проработанный Сорокиным, чрезвычайно разнообразен. Перейдем к конкретным примерам.

## Ахматова-2

<sup>19</sup> Сорокин В.Г., Голубое сало, [http://www.srkn.ru/texts/salo\\_part1.shtml](http://www.srkn.ru/texts/salo_part1.shtml), *Здесь и далее цитаты приводятся по данному источнику*

<sup>20</sup> Муж хлестал меня... In: А.А. Ахматова, Вечер, Москва, Книга, 1988, с. 42

Распаду подвергается содержательный план текста. Гражданский пафос Ахматовой благодаря инверсии преобразуется в перверсивный плач-заклинание. Заметим использование в этих целях тематического повтора, синтаксического параллелизма и мата.

«Ай-бай!

Ахмат Хабибулин

На мудях Ленина-Сталина живет,

На пяти мудях его живет —

На тяжелых мудях,

На багровых мудях,

На мохнатых мудях,

На горбатых мудях,

На мудях под ледяной коркой:

В первом муде — семя Начал,

Во втором муде — семя Пределов,

В третьем муде — семя Пути,

В четвертом муде — семя Борьбы,

В пятом муде — семя Конца.

Так и живут они вечно.

Ай-бай!»

### **Чехов-3**

Формально деструкция текста остается невыраженной. Стилистический строй текста остается на поверхности совершенно выровненным, так же как соблюдены и требования жанра пьесы. Однако, для читателя очевидно, что концовка драмы каким-то образом нарушает принципы с таким тщанием воссоздававшегося чеховского стиля. Нарушением правил игры здесь оказывается вовсе не убийство, как может показаться в первый момент, а монолог Полозова над телом жертвы. Полозов *объясняет*. Чехов же изначально недидактичен; проговоренность, завершенность, окончательно сформулированное понимание в художественном пространстве пьес Чехова попросту невозможны. Это едва ли не большая деструкция, чем употребление мата Ахматовой-2, она лишь локализована на сюжетно событийном уровне.

### **Толстой-4**

Текст, представляющий собой описание охоты, стилистически довольно монолитен, если не считать последнего предложения каждой главы, заставляющего читателя споткнуться. Приведем последние абзацы всех трех имеющихся глав:

«Ноздрю непременно на всех охотах ставили на прием — то есть первым на пути рвущегося из берлоги зверя.

— Гаврила, седлай! — приказал старый князь, убирая фляжку и стремительно пряча свои маленькие руки и рукавицы.

Вокруг все зашевелилось.

«Вот оно, началось!» — весело подумал Борис, подпоясываясь поданным Степаном парчовым кушаком и затыкая за него кривой ятаган.

Вскоре вся охота выехала со скотного по направлению к Старому бору. *Соня Соня Соня уברי молоток из из из шкапа.»*

««Погодите немного, вот я сейчас», — словно говорил вид этого лежащего на снегу медведя.

Из узкой клиновидной груди его торчал обломок рогатины Бориса; густая, вишневого тона кровь сочилась из-под лезвия, поблескивая на солнце и пропадая в медвежьей шерсти.

*Соня, уברי молоток из шкапа.»*

««Как все быстро разрешилось», — подумал он и положил руку на косматую голову Ноздри.

*Молоток из Соня шкап уברי.»*

Все три паразитных элемента, очевидно, служат той же цели подрыва дискурса на уровне гиперсинтаксиса. Тем более что само остраняющее предложение «Соня, уברי молоток из шкапа.» также находится в стадии синтаксического полураспада. Оно становится как бы диссонансным регистром, подрывающим авторитет толстовского стиля.

## Достоевский-2

Разложение текста происходит в основном на синтаксическом уровне. Но именно нарушения на синтаксическом уровне как бы утягивают за собой в хаотический водоворот содержательный план текста, а вовсе не наоборот, как например у Ахматовой-2, где, как мы видели, момент слома находится скорее в идейной области. Этот эффект становится возможным, потому что Достоевский-2 и Набоков-7 (текстом которого управляет та же концепция) предстают у Сорокина идеальными скрипторами (не писателями), записывающими самовольно возникающий текст.

И текст этот у Достоевского-2 уже в начале первого абзаца начинает заговариваться, заборматываться: «В самом конце июля в третьем часу пополудни, в чрезвычайно дождливое и не по-летнему промозглое время, забрызганная дорожной грязью коляска с накидным верхом, запряженная парюю невзрачных лошадей, перекатила через А-в мост и остановилась на Г-ой улице возле подъезда серого дома в три этажа и все это было *до чрезвычайности как это не совсем-с и про куриное слово про куриное слово совсем уж нехорошо.*» Самостоятельное, стремительное движение словесных рядов вдруг останавливается, как бы наткнувшись на невидимую преграду,... и снова разбегается. Но только до конца следующего абзаца, где снова забуксовывает.

Создается впечатление, что текст поразила неожиданная слепота, что заставляет его застывать на развилках смыслов в самых неожиданных местах. Поначалу разъедающая лишь края абзацев деструкция быстро расплзается и на остальную ткань. Рассмотрим, какие приемы с лингвостилистической точки зрения создают вышеописанный эффект.

Наиболее распространен нефункциональный повтор, сбивающий ритм фразы: «— Позвольте, граф, — обрел наконец дар речи Костомаров, с возможной деликатностью останавливая графа. — Я ни на йоту не смею сомневаться в важности того, что вы хотите *открыть да и открыть как открытие открыть и открыться нам*, но дело, с которым мы прибыли, решительно не терпит отлагательств, оно касается в *первую первую первую* очередь *этой* дамы и вашей чести, чести вашего рода, /.../»

Лексикальная избыточность разных типов. Например, излишне распространяющая и таким образом запутывающая пояснение: «Все они стояли вокруг небольшого высокого стола с шампанским и закусками *и закусточками-с разного самого это это деликатнейшего свойства что-то да что-то необыкновенное совсем уж.*». Разветвляющаяся

**ИЗБЫТОЧНОСТЬ:** «Трехэтажный дом этот принадлежал графу Дмитрию Александровичу Решетовскому и был одним из тех замечательных в своем роде домов, к коим по вторникам или четвергам, как пчелы к улью, *да, как проворные, хлопотливые пчелки к новому, добротню обделанному улью хотя ульи имеют разную конструкцию есть колоды есть домики и борть и земляные ульи-с и так* изволит тянуться тянется светская петербургская публика.» Здесь видно, как приемы накладываются друг на друга, все усложняя конструкцию.

Эллипсис слова, с его последующей, немотивированной заменой отрезком «поврежденного» текста. В следующем примере выпущено «лицо». «— Vraiment? — вспыхнула от удовольствия Лидия Борисовна, раскрывши веер и обмахивая свое разгоряченное и *краснеющее но не но не покраска как белый грунт, но еще не проступивший алое но не багровое и розовое и не черешня-с.*» Здесь движение предложения как бы спотыкается о слово «краснеющее», пробует обходные пути, и не найдя правильного, бойко оставляет последнее слово за собой: «и не черешня-с».

В сущности, все вышеописанные приемы можно свести к гипертрофированному проявлению КСВ разговорности (повтор, эллипсис, присоединение посредством парцелляции, преобладание экспрессивной функции над коммуникативной). Однако влияние КСВ разговорности здесь настолько утрировано, что возникает эффект абсурда.

### Набоков-7

Данный текст, пожалуй, несет наиболее заметные следы деструкции, что является следствием массивного вторжения КСВ Сорокина. Используется излюбленный автором прием специфического стилистического контраста, когда один из уровней языка (здесь лексический) тотально разлагается, а остальные (здесь фонетический, морфологический, синтаксический, фразеологический, гиперсинтаксический) подчеркнута корректны. Корректность и ожидаемость (нам ведь уже сообщили, что мы читаем Набокова) синтаксических построений и правильность морфологического оформления позволяют тексту куммулировать своеобразный смысл и даже иметь собственный законченный сюжет, несмотря на полную асемантичность многих лексических единиц. Это в первую очередь окказиональные образования, например: «опристи, напрезвившись, греобия, стекора, бонрое и т.д.», не имеющие ни смыслового, ни звукописательного, ни иного оправдания. А также нарушение лексической сочетаемости: «Александр молча ждал, вставив указательные пальцы и *мясные шкатулки.*», «Я готов, *недорогая!*». Весьма любопытен прием сочетания изящных метафор (дань КСВ Набокова) и общего семантического разложения: «Сослуживцы любили Александра за прямодушие и неличеприятность, хотя его титановые протезы последней модели, а также усыпанный прыщами бриллиантов подлокотник вызывали у них вспышки беспричинного гнева.». Изменения в тексте нарастают постепенно, исподволь. Сначала читатель запинается об один - два окказионализма: «В свои двадцать два года она была мудрой женщиной, исповедующей в отношениях с полнеющими мужчинами два железных принципа: встречаться только после предварительного *соблезия* и брать деньги непременно до *накачивания больных камнерезов.*». Затем все большая часть предложения оказывается захваченной: ««Что возжелает



**2.3.** Подвергая деконструкции Великую Русскую Литературу, Сорокин не ограничивается одними лишь текстами, обращаясь, кроме того, и к мифу о Великом Русском Писателе. С изрядной долей иронии описываются клоны писателей, чего стоит хотя бы Толстой-4. «Толстой-4 весь процесс проплакал. Он писал и плакал, писал и плакал. /.../ В накопительный анабиоз он впал, стоя в углу и рыдая. В таком положении он застыл памятником самому себе.» Интересно, что рассказчик (Voris) называет клонов не иначе как «твари» или «объекты». Эти выражения не случайно выбранные оскорбления, они отражают суть отношения к литературе как таковой. Писатель здесь не творец-демиург, он сам гораздо больше своих читателей или героев принадлежит к сотворенному, к тварям. Он не олицетворяет средоточие субъективности, неповторимого я, как центра художественного мира, нет, он сам становится объектом, выведенным исключительно для получения голубого сала. Конечно, голубое сало имеет неисчислимую ценность, но литературные тексты не более чем отход его производства. Да и само голубое сало, эта квинтэссенция литературного процесса, идеальная субстанция доброго-разумного-вечного из-за которой гибнут один за другим герои романа, как оканчивает она свое существование? Как эликсир бессмертия, похищенный у советского народа Сталиным и Хрущевым, только чтобы быть принятым в компании Гитлера. Но и Сталин в художественном мире Сорокина не остается надолго бессмертным властителем судеб, превращаясь в последней главе в слугу любовника Vorisa, поверхностного молодого человека единственная мечта которого - держаться подальше от «сопливых отношений» и не «раскрасить на пасхальном балу носорога», явившись в накидке из голубого сала. Можно ли, следуя логике метафоры, считать этого потребителя голубого сала символом современного читателя?

Проанализированная нами только что развернутая метафора, на которой базируется деконструкция мифа о Великом Русском Писателе, дополнена серией частных деконструкций, из которых стоит упомянуть хотя бы одну. Сорокин равнодушен к образу Ахматовой, вернее к его симулякру (как мы уже упоминали ранее, Сорокин работает с копиями копий копий, бытующими в виртуальном прилитературном пространстве). Образ появляется уже в его романе «Сердца четырех», что бы потом перебраться в текст «Голубого сала», сначала в виде клона, и позднее в роли юродивой. (Такое раздваивание только подчеркивает, что речь идет не о реальном человеке, а о литературном мифе). Интерес представляет речевая характеристика ААА. КСВ юродивости, довлеющий их высказываниям, направлен в плане выражения на антиэстетизм высказывания, а в плане содержания на необходимость пострадать. В романе присутствует прекрасный образчик такой юродивой речи, оформленный как плач-причитание.

«— Здравствуй, ААА, — проговорил Сталин, ежась на промозглом мартовском ветру.



— Здравствуй, отец родной! Здравствуй, свет не вечерний! Здравствуй, спаситель наш! — запричитала ААА.

Охранник набросил на плечи Сталину длинное пальто темно-зеленого кашемира.

— Что ж ты под колеса кидаешься? — спросил Сталин.

— Ради всех мозгов! Ради всех кусков! Раздави, раздави, раздави!

— За что ж мне тебя давить?

— За все, что было, за все, что есть, да за все, что будет, отец родной!

— Что ж ты за наградой не идешь? Твой орден у Молотова в столе давно лежит. Или брезгуешь заботой нашей?

— Разорви пизду мне сопливую стальными крюками, запри губищи мои стальными замками, посади на кол медный, заставь жрать порошок вредный, жги меня углями, бей батогами, запусти пчел в носовую полость, сошли в Чертову волость, за сисяры потные подвесь, с кислым тестом замесь, наголо обрей, белены рюмку налей, вервием задуши, на плахе топором обтеши, в смоле свари, а рублем не дари!»

Для усиления стилистического эффекта, нетрадиционное отношение к властям такого типа святых представлено не угрозами или осмеянием (что известно из истории), а подбострастным поклонением (Сталин оказывается, отцом, спасителем, светом не вечерним). Массивные повторы, сопровождающие каждую фразу, служат нагнетанию экспрессивности. Это и простой троекратный повтор, придающий речи фольклорный привкус, и развернутый повтор тематический. Разностильная, намеренно не сочетающаяся лексика призвана характеризовать шокирующую манеру речи юродивой. Здесь соседствуют церковнославянское «вервие», и грубое ругательство «пизда», грубое просторечие «губище», «сисяры», «замесь» и историзм «батог», разговорное «рублем не дари» и медицинский термин «носовая полость».

Похождения ААА в романе не ограничиваются встречей со Сталиным, далее следует описание рождения поэтессой черного яйца (в прямом смысле слова) и последующие попытки возможных приемников съесть яйцо. Перед нами проходит целая карикатурная галерея симулякров поэтов-шестидесятников, пока, наконец, яйцо не съедается рыжим мальчиком Иосифом «с отвратительным красным лицом». И мы опять можем наблюдать излюбленный Сорокиным ход - метафору, овеществляющую литературное творчество, наследие, придающую ему как можно более отвратительную телесность, в данном случае это — «черное матовое, меньше куриного, яйцо».

**3.1.** Помимо глобального объекта деконструкции, каковым без сомнения является ВРЛ, в текстах Сорокина важное место занимает деконструкция принципа коммуникативности языка, а также метафоры как таковой. В глазах Дерриды метафора представляет собой краеугольный камень европейского/метафизического/логоцентрического мышления. В «Белой мифологии»<sup>22</sup>, целиком посвященной интересующему нас вопросу, Деррида (прибегая, при этом к целой армии метафор) защищает тезис о *несуществовании неметафорических понятий* в рамках метафизического мышления. Означающее любого понятия, по его мнению, отсылает нас не

<sup>22</sup> Bílá mytologie, In: Derrida J., Texty k dekonstrukci (práce z let 1967 – 72) Bratislava, Archa, 1993, s. 196-276

к означаемому как таковому, а к следующему знаку, и так далее до бесконечности. И этот бесконечный перенос смысла, метафоризация есть ни что иное, как постепенная эрозия и исчерпание первоначального смысла<sup>23</sup>. Используя слова-понятия, основанные на (давно нами не осознающемся) переносе значения, мы попадаем в своеобразную ловушку, ведь метафора склонна плодить следующие метафоры, более того, она направляет наше мышление, «додумывает» за нас<sup>24</sup>. Таким образом, очевидно, что поставить под сомнение метафору значит деконструировать логоцентризм. Именно поэтому в текстах эпохи постмодерна такое внимание уделяется работе с метафорой.

Работа эта, вопреки расхожему мнению, вовсе не сводится к простому разрушению тропа, что можно продемонстрировать на примере текстов Сорокина.

**3.2.** Одним из способов подрыва метафоричности (также исследованным Дерридой<sup>25</sup>) является использование имени собственного, максимально удаленного от возможного переноса значения. Этот прием широко представлен в творчестве Сорокина и часто приводится в пример, когда говорят о «нечитабельности» его текстов.

«Халдеева!  
- Я!  
- Лихтерман!  
- Я!  
- Розенблюм!  
- Я!  
- Каширин!  
- Я!  
- Сидорова!  
- Я!  
- Талочкин!  
- Я!  
- Мироненко!  
- Я!  
- Сумашков!  
- Я!  
- Хлюпин!  
- Я!  
- Гуринович!  
- Я!  
- Ягайлова!  
- Я!  
- Эрдман!  
- Я!  
- Арбузова!

---

<sup>23</sup> там же, с. 203

<sup>24</sup> там же, с. 248-250

<sup>25</sup> там же, с. 234

- Я!»

Страница за страницей такого рода перечисления разворачиваются в романе «Очередь»<sup>26</sup>, атакуя терпение читателя и разрушая его настроенность на восприятие метафоризованного текста. В дальнейших романах писателя тот же прием встречается в намного более тонкой проработке. Например, в «Сердцах четырех»<sup>27</sup> в ткань повествования постепенно вплетаются все новые и новые второстепенные персонажи, каждый из которых тут же обрастает фамилией, именем и отчеством, что постепенно ведет к такой перегрузке текста, что смерть героя начинает восприниматься как освобождение от имени. Свою лепту в этот строго упорядоченный Сорокиным хаос, вносят и главные герои, имеющие в разных фрагментах текста разные собственные имена (речь идет, конечно, не о псевдонимах, кличках или прикрытии, а о полноценных, настоящих именах).

**3.3.** Последний пример весьма примечателен, так как включает в себя и следующий прием разрушения метафоры – подрыв оппозиции истинное/ложное. Деррида по этому поводу отмечает: «Podmínka metaforý (dobré a opravdové metaforý) je podmínka pravdy»<sup>28</sup>. В художественном пространстве текстов Сорокина нет истины, однако существует немалое количество частных, локальных правд. Например, в «Голубом сале» правда в понимании участников «Заплыва» ничуть не менее обоснована и логична, чем правда, исповедуемая сектой сибирских землебогов, а та в свою очередь не может поколебать правду Сталина/Гитлера, разделивших после второй мировой войны мир, проходящей через Прагу стеной. Правда в романах Сорокина всегда - многогранная конструкция.

**3.4.** Впрочем, самым распространенным видом деконструкции метафоры у Сорокина можно считать ее деметафоризацию. Приведем в качестве примера сцену изнасилования из романа «Сердца четырех»:

«Коля подволок голую девушку, они быстро зажали ее голову в деревянные тиски. Она громко закричала.

— Да не бойсь ты, не больно ведь, — Коля слегка ослабил зажим. Док приложил к затылку девушки электрорубанок, включил. Девушка завизжала. На пол посыпалась костная стружка.

— Все, все, — он выключил рубанок, осмотрел отверстие в затылке и стал расстегивать брюки. Девушка визжала, кровь тонкой струйкой протекла по ее спине.

Док приспустил брюки, стянул трусы и направил свой напрягшийся член в отверстие:

— Милая...

Член вошел в череп девушки, выдавив часть мозга. Девушка замычала, засучила голыми ногами.

— Милая, милая, милая, — док задвигался, облокотившись на станок.

Девушка мычала. Кровь и мозговое вещество стекали по спине. Ноги ее судорожно задержались, в промежности показалась кровь, она выпустила газы.

— Милая, милая, ми-и-ила-а-ая, — застонал док, прижимаясь лицом к станку».

<sup>26</sup> Сорокин В.Г., Очередь, <http://www.srkn.ru/texts/ochered.shtml>

<sup>27</sup> Сорокин В.Г., Сердца четырех, [http://www.srkn.ru/texts/serdtsa4\\_part01.shtml](http://www.srkn.ru/texts/serdtsa4_part01.shtml)

<sup>28</sup> там же, с. 224

Налицо имеется демегафоризация просторечного выражения «трахать мозги». Учитывая, что действие происходит в бывшем горкоме партии, не составляет труда понять, куда метит автор. Благодаря брутальности материализованной метафоры коэффициент экспрессивности данного отрывка текста просто зашкаливает. Сам прием дополнен нарочито отстраненным тоном повествования и ритмизованным повтором обращения «милая», отражающим динамику действия. Причем сам элемент повтора также выбран по принципу стилистического контраста.

Несколько иной тип демегафоризации можно наблюдать в романе «Норма». Здесь деструкции подвергаются поэтические тексты эпохи соцреализма. В отличие от предыдущего случая стилистический эффект достигается не за счет брутальности материализованной метафоры (хотя материализация присутствует и здесь), а благодаря массивности явления. Намеренное использование приема в 18 следующих друг за другом фрагментах (первая и вторая части седьмой главы) насильно изменяет характер текста по направлению к все большей его телесности. Рассмотрим в качестве примера один из фрагментов (автор использованного Сорокиным стихотворения - З. Александрова):

«— Золотые руки у парнишки, что живёт в квартире номер пять, товарищ полковник, — докладывал, листая дело № 2541/128, загорелый лейтенант. — К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник запаять.

— Золотые руки все в мозолях? — спросил полковник, закуривая.

— Так точно. В садинах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе, радио соседке починил.

— Какого числа починил?

— Восемнадцатого, товарищ полковник.

— Так. Докладывайте дальше.

— В квартире № 14 он спираль переменил на плитке, подновил дырявое ведро. У него, товарищ полковник, гремят в карманах слитки — олово, свинец и серебро.

— Интересно...

— Ходики собрать и смазать маслом маленького мастера зовут. Если, товарищ полковник, электричество погасло, золотые руки тут как тут. Пробку сменит он, и загорится в комнатах живой весёлый свет. Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет...

Полковник усмехнулся:

— Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила...

Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов.»

Дословное воплощение метафоры здесь сопровождается также разрыв поэтической ткани прозаическими вставками. Официально-казенные формулировки (напр.: Так точно.), а также публицистические клише (напр.: гнида бухаринская) лишь усугубляют деструкцию. Интересно также отметить, что переплавка золотых рук, а вместе с ними и метафоры происходит в рамках построения одного из симулякров, во множестве обитающих в художественном пространстве текстов Сорокина. Ведь вместо Дворца

Советов с восьмидесятиметровой статуей Ленина на месте Храма Христа Спасителя, как известно, был построен бассейн Москва.

**4.1.** Как и в случае с метафорой, деконструкция принципа коммуникативности языка имеет для стилистики постмодерна намного большее значение, чем может показаться на первый взгляд. По мнению Дерриды к парадигме письма принадлежит *радикальное неприсутствие* участников-коммуникантов<sup>29</sup>, что разумеется нарушает оппозицию, лежащую в основах коммуникативности. Сомнению также подвергается возможность передачи тождественности означенного объекта. «Komunikace /.../ jakožto písmo écriture, není nástroj předávání smyslu, směřování intencí a významových záměrů /.../. Sémantický horizont, který obvykle orientuje pojem komunikace je překročen či prolomen intervencí písma, tj. diseminace, onoho roztracení smyslu /.../»<sup>30</sup> Дело в том, что все, что мы говорили об исчерпании смысла при метафорическом переносе, действительно и здесь, т.к. язык по Дерриде насквозь метафоричен. Философ вводит понятие кризиса смысла<sup>31</sup>, основанное на представлении о постепенном истирании смысла в языковой практике. Истирание связано с самой сущностью языкового знака, с пониманием Дерридой процесса означивания. «.../ poukazování jež se až dotud kryje s téměř celým povrchem řeči, je proces umírání, který se děje ve znacích.»<sup>32</sup> А кризис смысла (являющийся не аномалией, но частью внутренней структуры письма) проявляется в существовании «пустого знака»: «Nepřítomnost reference je možnost, jež se dneska bez odporu připouští. Tato možnost však není jen empirickou eventualitou. Z ní se skládá značka /.../»<sup>33</sup>. Не пытаясь охватить всю проблематику теории референции, обратимся к конкретным последствиям кризиса смысла для стилистики постмодернистического текста.

**4.2.** С одной стороны кризис может быть спровоцирован со стороны означаемого. В таком случае мы имеем дело с повседневным явлением, наиболее частым случаем которого, в текстах Сорокина является использование высказывания, предмет которого в принципе невозможен, однако его референт отсутствует в реальности.

«Два гибких русоволосых стюарда подавали десерт — фрукты в мандариновом желе, когда в салон вошел борткомандир и, приложив руку к сине-белой фуражке, доложил:

— Товарищ Сталин, наш самолет пересек границу СССР и вошел в воздушное пространство Третьего рейха.

— Хорошо, — кивнул Сталин и посмотрел на часы. — Сколько еще?

— Минут сорок, и мы на месте, товарищ Сталин.

Зачерпнув золотой ложечкой желтое желе из хрустальной розетки, Хрущев покосился в иллюминатор:

— Облачно.

— В Праге дождь, товарищ Хрущев, — заметил борткомандир.

<sup>29</sup> Signatura Událost kontext, In: Derrida J., Texty k dekonstrukci (práce z let 1967 – 72) Bratislava, Archa, 1993, s. 285

<sup>30</sup> там же, с. 303

<sup>31</sup> там же, с. 290

<sup>32</sup> Hlas a fenomén, In: Derrida J., Texty k dekonstrukci (práce z let 1967 – 72) Bratislava, Archa, 1993, s. 81

<sup>33</sup> Signatura Událost kontext, In: Derrida J., Texty k dekonstrukci (práce z let 1967 – 72) Bratislava, Archa, 1993, s. 289

— В какой? В Западной или Восточной? — тяжело глянул на него граф.  
— В... обеих, товарищ Хрущев, — серьезно ответил пилот.  
— Не может быть. Это провокация, — покачал головой жующий граф.  
Борткомандир непонимающе стоял посередине салона.  
— Вы свободны, — улыбнулся Сталин.»

Прага с проходящей сквозь нее стеной между СССР и Третьим рейхом, очевидно, имеет мало общего, как с нашей реальностью, так и с основной реальностью Голубого сала (реальность Borisa). Что отнюдь не мешает ей быть объектом коммуникации между Сталиным и Хрущевым. Стилистическая яркость подобных построений в романе обусловлена не их новизной, а ничем иным как фактом сосуществования многочисленных равноправных реальностей и деконструкцией оппозиции реальное/нереальное (которая будет подробно рассмотрена в главе, посвященной принципу симулякра).

**4.3.1.** С другой стороны кризис смысла может гнездиться в означаемом, что возвращает нас к специфике стиля постмодернистического текста. *Рассмотрим в виде примера языковую фактуру формации, которую мы уже условно обозначили как «реальность Бориса Глогера».* Композиционно она является основной, так как обрамляет повествование. За неимением формальных признаков будем считать границами формации с одной стороны момент смерти Глогера, а с другой - появление в тексте господина ST.

**4.3.2.** Что касается композиции формации, то ее ризоматичность не вызывает сомнений, таким образом, более подробный анализ будет проведен позднее в главе, посвященной принципу ризомы. Необходимо, однако, сказать несколько слов о жанровой принадлежности данного участка текста. Практически все его пространство занимают письма Бориса Глогера господину ST, получателем никогда не прочитанные. А это значит, что автор писем (как мы узнаем) мертв, а адресат отсутствует, остается только текст. И деконструкция принципа коммуникации, о которой мы будем в дальнейшем говорить, касается не оппозиции адресант-адресат, но оси читатель-текст.

**4.3.3. Фонетический уровень** приветствует нас вавилонским смешением языковых кодов и соответственно произношений, плавно переходящих одно в другое за счет скрепляющей их единой мелодики речи. Авторский КСВ обеспечивает тонкий баланс между центробежностью фонетически трудно соединимых элементов разных «языков-доноров» и центростремительностью совершенно не нарушенных интонационных конструкций. Таким образом, восприятие смыслов с одной стороны усложнено, однако при этом возникает своеобразная фонетическая гармония. Например:  
«И все-таки ты хуайдань, нимада.»

«Кир — простой шагуа, без намека на L-гармонию, воткнувший свой тонкий цзуанькунцы в модное GERO-KUNST. Дэйзи — лао бай син, попавшая из Пскова в питерскую ART-мей чуань.»

**4.3.4. Графическое исполнение** формации включает русский алфавит (обслуживающий русскую и китайскую лексику) и латиницу в соответствующих модификациях. А также немалое количество неографизмов.

**Международных:** «Даже здесь, в этой мерзлой О.», «Начну писать тебе письма, длинные, как твой божественный **olo**.»

**Комбинированные разных типов:** «Оба — super-плюс-ваны своего дела.», «На меня этот буран действует как END-ШУНЬЯ.», «— S-пластилин проект?»

Интересно также отметить возможность перехода с одного алфавита на другой в рамках слова: «После отключения BIOSa и непродолжительных конвульсий объект впал в накопительный анабиоз.» или предложения: «У них solidный status.» Встречается также дублирование, например «Борис» и «Boris».

Очевидно, что все приведенные особенности отнюдь не способствуют легкости чтения и интерпретации, а представляют собой скорее преднамеренно возведенные барьеры на пути к смыслу.

**4.3.5. Морфологический и синтаксический уровни** в случае данной формации не участвуют в провокации кризиса смысла, оставаясь стабилизирующим элементом. Выше, анализируя тексты клонов ВРП, мы уже отмечали тот факт, что каждая деконструкция вмещает в себя как деструктивный, так и конструктивный принцип.

**4.3.6.** Наиболее широкий материал для анализа (в плане кризиса смысла) предоставляет **лексический уровень**. С точки зрения происхождения лексика анализируемой формации представляет собой весьма любопытный и гармоничный симбиоз. Основу составляют русские и китайские выражения: «Нинь хао, сухой мотылек.», «— Рипс чоуди шици! — Харитон содрал с себя костюматор, подошел к стойке бара. — Всё на соплях. Всё, всё на сиреневых соплях.», «— Батарей — мой цайюань (Ф:f6). — Сомнения — ее ба (Л:f6).» .

Хотя разброс языков-доноров шире, встречаются:

**немецкий** («Гнилые сутки форберайтена миновали.», «Зато на вершине — wunderschön.», «Посылаю тебе (для моей скрипт-коллекции, natürlich) его ТЕКСТ, благодаря которому в теле автора отложится до 6 кг голубого сала.»)

**английский** («Not bad, правда?», «— Too much, — он ответил не задумываясь е5.»)

**французский** («Привет, mon petit.»).

То, что с точки зрения логики текста это отнюдь не варваризмы, создает дополнительный стилистический эффект.

Несмотря на то, что русская лексика составляет основной каркас, присутствуют и всевозможные комбинации без ее участия: «— He's wellcome, сяо бень.», «— Maybe warscheinlich.»

Возникший стараниями автора глобализированный язык не представляется лишенным смысловой интенции, это функциональная

система. И в то же время, очевидно, что его коммуникативность по оси читатель-текст, благодаря заимствованиям, оказывается чрезвычайно затрудненной и местами подорванной.

С точки зрения активности/пассивности словарного запаса создается следующая картина. Так как речь идет о языке будущего, интересный инверсионный эффект возникает за счет локальнотекстового отнесения общеупотребительных слов к архаизмам и историзмам.

Историзмы: «Их запечатывают *сургучом*. Хорошее слово, рипс нимада?»

Архаизмы: «Я целокупен.»

В то же время некоторые выражения, имеющие для нас архаический (напр.: «— Анжей сегодня **виночерпий**») или исторический («И это все на 600 **верст**») характер, в тексте остаются немаркированными.

Впрочем, наибольшим размахом, что заметно уже на первый взгляд, отличается употребление неологизмов. Причем неологизмов не общеязыковых, а исключительно индивидуально-речевых. К ним относятся, во-первых, все без исключения заимствования, описанные выше. И далее внушительный пласт окказионализмов, охватывающий все представленные в формации сферы употребления языка.

Специальная лексика, включающая термины («Плюс нежноизвестный тебе **логостимулятор**», «Несмотря на жару внутри **living-смячэ**, все **РК** были в скафандрах с ошейниками и с **tub-сапогом** на правой ноге») и профессионализмы («У вашего гениального Агвидора будет очень средний **разброс**»). А также жаргонная лексика (««**Белые жетоны**» — не каблуки»). Интересно отметить, что гиперязык реальности Глогера совершенно не знает диалектизмов, что отражает его глобализированность.

И все же основная масса окказионализмов общеупотребительна (в локальнотекстовом порядке). Они служат для описания, или скорее живописания событий и обстановки повседневной жизни Бориса. Его настроение: «Пожелай мне не **створожиться** здесь от тоски, **обо-гово** и мороза», чувства («Общаться с ними — тяжелый **фарш**»), предпочтения («Это **минус-директный** звук, всегда раздражавший меня во всех **командировках**»), представления о питании («Коэффициент **L-гармонии** такого меню — 52—58 единиц по шкале Геращенко»). Не забудем и о коллегах: «Карпенкофф Марта — корпулентная дама с прошлым **ТЕО-амазонки**, любит: **клон-лошадей**, **old-gero-techno**, аэрослалом и разговоры о **М-балансе**».

Что касается эмоционально-экспрессивной окрашенности неологизмов, мы, опять же, можем наблюдать весь возможный спектр. От начисто ее лишенной терминологии до буквально пышущих экспрессией просторечий. Например, слова поэтические «гнилосердый», шутливые «нежноизвестный», иронические «даньхуан (желток - русский прокитайской ориентации)», фамильярные «**сочилово (бар)**», пренебрежительные «**KLOP** (потребитель остаточных биоэнергий)» и т.д. В плане просторечий особо стоит отметить широкий ассортимент ругательств, придающих тексту весьма эмоциональный характер. Большинству из них даются объяснения в конце книги.

Из заимствований, например: «**Нимада** (мать твою), **Пеньтань** (тупой), **Шагуа** (дурак)».

Из окказионализмов:



**Рипс** (международное ругательство, появившееся в устной речи евроазиатов после Оклахомской ядерной катастрофы 2028 года. Происходит от фамилии сержанта морской пехоты США Джонатана Рипса, самовольно оставшегося в зоне радиоактивного поражения и в течение 25 дней ведущего подробный радиорепортаж о состоянии своего облученного, умирающего тела).

Не остается забытым и «русмат»:

«— Нас тут ждали с водяным говнорезом! — захохотал Бочвар. — Северная поебония с ледяной плюс-пиздищей плюс хуескол!!!».

Стоит упомянуть и прием чередования экспресsem и информем<sup>34</sup> (типичный для публицистики). В качестве примера приведем отрывок из описания Борисом Глогером РК-клонов (следует заметить, что описание всех объектом ведется по тому же принципу чередования.

«Второй РК Анны Андреевны Ахматовой.

Инкубирована в ГЕПРОСМОБе. Первая попытка — 51 % соответствия, вторая — 88 %. Объект внешне полностью соответствует оригиналу возраста 23 года. Выращен за 1 год 11 месяцев. Сильная патология внутренних органов: практически все смещены и недоразвиты. Сердце искусственное, печень свиная. М-баланс 28. Поведение беспокойное, автоматизм, PSY-GRO, яндяньфын. Издает частые гортанные звуки, нюхает правое плечо и предметы. В камере: лежанка эбонитовая (Южная Африка, 1900), светящийся шар свободного парения. Егтеген-объект — кости неандертальца мужского пола, залитые жидким стеклом.

Я не слишком сухо излагаю, мой золотоухий ханкун мудень? Читай. Ты же GERO-KÜNSTLER, рипс чоуди сяочжу!»

Интересен и прием создания неологизмов с помощью антифразиса. Например: «SOLIDный (склонный к изменению)».

Еще один способ образования неологизмов, который в то же время можно считать общей тенденцией всей формации — это своеобразный сдвиг, нарушение лексической сочетаемости, с последующим приобретением нового значения. Например: «А я в тот *гнилой* вечер целиком отдался гастрономии.», «Обрати внимание на почерк; это к нашему *зеленому* разговору, рипс нимада!» «Поначалу начал издадека, как типичный *фиолет*.».

Все вышеперечисленные лексические средства направлены на создание всестороннего, естественного и главное *работающего* языка.

**4.3.7. Для фразеологического уровня формации также характерна повышенная окказиональность.** Интересно, что многочисленные авторские неологизмы, несмотря на свою действительную новизну, воспринимаются совершенно естественно. Они не только не затемняют смысл, но наоборот проясняют его, придавая речи динамику и поражая своей яркой образностью. Например, часть разговора за шахматной партией:

«— Рипс, у него *есть* поля (Kbd7)?

— **Не считайте его клон-штангистом** (Kd5).

— Ни в коем случае. Это madam Карпенкофф — клон-штангистка (h6).

— **Она давит крыс по вашему поводу** (C:f6)»,

или отрывки из других диалогов:

«— Марта, **не прессуйте вымя**, — зевнул Бочвар.»

«— Лишь бы военные не **раскрасили носорога**, рипс нимада табень, — Бочвар налил себе в стакан Chivas Regal и стал щедро совать лед.»

<sup>34</sup> Под экспресsemой нами понимается высказывание или его часть, главным заданием которого в тексте является повышение уровня экспрессии, в то время как под информемой нами понимается высказывание или его часть, главным заданием которого в тексте является передача информации.

«— Как говорил покойный Фридман: «Эксперимент заставит всех присесть на мрамор», — заметил я не без желчи.»

**4.3.8.** Обобщая результаты проведенного выше стилистического анализа формации, заметим следующее. Основным КСВ, воздействующим на выбор и организацию речевых средств, является КСВ разговорности, с его широкой опорой на фоновые знания адресата (в тексте поясняются только новые для него реалии) и конситуацию. Его же влиянием объясняется активность ассоциативного мышления и субъективного начала. КСВ<sup>35</sup> разговорности реализованный в рамках эпистолярного жанра выражается в обилии эмоционально окрашенной и экспрессивной лексики, в привлечении средств речевой периферии (просторечия, мат), а также проявляется в повышенной фразеологичности и богатстве интонационных структур. Но, как известно, главным принципом КСВ разговорности является принцип коммуникативности. Эта функция предстает перед нами в очевидно деформированном виде. В то же время, как мы видели на приведенных выше примерах, деконструкция коммуникативной функции не означает ее отмены. Речь идет скорее о диверсии со строго отмеренными последствиями. Подобный эффект достигается благодаря точечному подавлению КСВ разговорности иными КСВ. В первую очередь это КСВ специальной книжности (основа научного и официально-делового стиля). Его действие характеризуется однонаправленным выбором средств и приемов, то есть попросту девизом: «Кому надо – поймет». Самое яркое языковое следствие ориентации КСВ специальной книжности – отход, изоляция, отстранение от общеупотребительного языка – выраженное здесь широким слоем неологизмов. Следующий вектор, подавляющий некоторые функции разговорности это масс-медийный КСВ (основа публицистического стиля). На первый взгляд его наличие вызывает сомнения, однако если мы примем во внимание его двойную направленность (на воздействие на адресата и одновременно на информативность), следы его давления тут же обнаруживаются. Направленность на воздействие выражается в повышенной экспрессивности, а что касается информативности, ее уровень намного выше, чем это предполагает КСВ разговорности, который направлен скорее на контактность, коммуникацию. Что и объясняет деформацию данной функции.

Подробно рассмотренная нами деконструкция принципа коммуникативности, не является для Сорокина самоцелью. Это лишь одна из многих стратегий, служащих художественно образной речевой конкретизации, призванной отразить языковое видение мира героев, но не только. Носитель русского языка узнает в глобализированном языке

---

<sup>35</sup> КСВ разговорности в тексте формации поддерживается также влиянием КСВ общего жаргона, который однако не является несущим, но во всем поддерживает стилизацию разговорности. КСВ общего жаргона будет подробно рассмотрен в следующей главе.

реальности Бориса Глогера и контуры современного речевого поведения, несмотря на преломление кривым зеркалом кризиса смысла.

**5.1. Итак, подведем некоторые итоги.** Что мы узнали о **деконструкции** в текстах Сорокина в результате проведенного разбора?

Основными объектами деконструкции в художественном пространстве текстов Сорокина являются:

- Метафора как матрица европейского/метафизического/логоцентрического мышления.
- Принцип коммуникативности языка, как жертва «кризиса смысла».
- И, конечно же, в первую очередь, воплощение логоцентризма в русском культурном пространстве - Великая Русская Литература.

**5.2.** Романовые тексты В.Г. Сорокина под влиянием принципа деконструкции обнаруживают при ближайшем рассмотрении следующие стилистические особенности и тенденции:

- Деконструкция затрагивает все уровни текста; его план содержания (тематику, сюжет, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую информацию), и план выражения (фонетический, морфологический, лексический, фразеологический, синтаксический уровни языка, а также тропику текста). Причем основным ее полем (как наиболее «текущий», подверженный изменениям) становится лексический уровень; а основным стабилизатором – уровень синтаксический.
- Каждая стилистическая формация в романе Сорокина (частный язык, локальный очаг порядка) характеризуется применением различных техник деконструкции, одной из которых является разложение, распад языка. Техника деструкции всегда применяется вкупе с другими стилистическими техниками и приемами. Она никогда не приводит к полной энтропии художественного пространства текста, вызывая лишь частный апокалипсис в одном из очагов реальности. Для этих целей чаще всего применяется прием «языкового ада». Деконструкция *не равна* деструкции.
- Тенденция к деконструкции метафоры.
  1. Деметафоризации разных видов (их важность для формирования текста превышает значимость просто приема), совмещенные со стремлением к повышению телесности текста.
  2. Разнообразная инновационная работа с именем собственным.
  3. Подрыв оппозиции истинное/ложное в содержательном плане повествования.
  4. Деконструкция метафоры *не представляет собой* разрушение тропа как такового или же отказ от него.

- Тенденция к кризису смысла.
  1. Деконструкция общеупотребительного языка посредством создания частных языковых реальностей – замкнутых функциональных языковых систем (как бы очагов порядка в безграничном хаосе). Системы создаются автором с помощью искусной манипуляции различными КСВ и продуманной стратегии их взаимосотнесения.
  2. Радикальная эклектика как стилистический принцип создания данных систем.
  3. Истирание, опустошение языковых знаков выражается в:
    - а) колеблющемся существовании слова - массивных семантических сдвигах,
    - б) приобретении вещами статуса слов-знаков/овеществлении слова (принцип телесности текста),
    - в) принципе мерцания смыслов.
  4. Кризис смысла *не разрушает* диалогизма, также как *не отменяет* возможность коммуникации.
- Парадоксальная суть деконструкции в текстах Сорокина заключается в том, что деструкция становится конструктивным фактором создания текста. Область энтропии слова чутко регулируется авторским КСВ, под влиянием которого возникает хрупкая гармония между центробежными деструктивными тенденциями, отражающими переживание утраты целостности бытия, и центростремительными тенденциями логоцентризма.

## Часть 2

1. Приступая к сравнению, заметим, что принцип деконструкции присутствует помимо проанализированного выше текста Сорокина только **в романе Татьяны Толстой Кысь**. Причем деконструкции подвергаются те же самые дискурсы, что и в случае Голубого сала, отличие состоит лишь в особенностях ее реализации.

2. Как и в тексте Сорокина, основным объектом деконструкции романа Кысь можно назвать Великую Русскую Литературу, которая, как мы уже отмечали, является в русском культурном пространстве воплощением логоцентризма, т.к. наиболее полно впитала в себя систему таких оппозиций как истинное/ложное, прекрасное/отвратительное, и т.д.

Все пространство романа Кысь, голос рассказчика, и по совместительству главного героя Бенедикта, проникнуто литературным ветром. Бенедикт, по долгу службы переписывающий книги, привык обращаться к литературным голосам для выражения своих чувств, мыслей и подтверждения собственной позиции. Однако, постепенно, по ходу сюжета милая привычка превращается в своего рода одержимость. Женившись, Бенедикт обосновывается в библиотеке тестя и постепенно отдаляется, выпадает из реальной жизни, полностью окунувшись в мир сладких литературных грез. Обнаружив, что все книги прочитаны, он впадает в состояние ужаса и переживает настоящую ломку. Все прочие интересы, ценности в этот момент тускнеют и исчезают, и вот уже Бенедикт убивает, насилием добывая новые книги, а пресытившись и ими, соглашается поддержать кровавый переворот и собственноручно сжечь своего лучшего друга, только чтобы добраться до большей библиотеки. Очевидно, что и здесь возникает деградированный образ литературы как наркотика, который нам уже встречался у Сорокина. Собственно, все сюжетное движение романа подчинено этой метафоре. Бенедикт не в состоянии перечитывать книги, он потребитель, а книга для него – предмет консумации. Вождеденный и ненавистный одновременно.

Как и у Сорокина деконструкция затрагивает здесь и личности писателей, вернее, чтобы быть точными, их симулякры. Сначала возникает образ набольшего мурзы – Федора Кузьмича – как универсального автора, однако, довольно быстро Бенедикт узнает, что абсолютный властелин мирка голубчиков всего лишь узурпатор, благодаря своей власти присвоивший чужие тексты. После чего в представлении Бенедикта возникают чрезвычайно интересные, полные постмодернистической иронии, интерпретации образов авторов прошлого, о которых он не знает ничего, стараясь воссоздать из по своему образу и подобию.

«Вот голубчик Сергей Сартаков: уж такое личико неудобосказуемое, на улице повстречаешь, - шарахнешься. А тоже сидел, сочинял. Много сочинил.

Которые книги трепаные, грязные, листы с них вываливаются, а которые - уж такие чистенькие, как вчера сделаны. Любо-дорого посмотреть. Скажем, Антон Чехов. До того книга у него трепаная! Видать, криворукий мужик, забулдыга. Может, подслеповатый был. Вон на лице у него, на глазках - Последствие: оглобелька, и веревка с нее висит. А вот Коптяева, видать, баба чистая, себя соблюдает. Уж такая книжечка, можно сказать, нетронутая. Коптяеву тоже себе на ночь отложил.»

**3. Кризис смысла** проявляется в тексте *Кысь* во всей силе в стилистической формации голубчиков. Язык голубчиков, как следствие лингвистической катастрофы, действительно мутирован, искажен, естественное истирание смыслов произошло в нем как бы в ускоренном порядке. Убожество и серость причудливо, гротескно сочетается в нем с эмоциональной яркостью и образной колоритностью. Понятия, означающие реалии времен Взрыва, своеобразно преобразовались в соседстве с понятиями новыми, не менее своеобразными. Просторечия и общая сниженность стиля при этом вольно и естественно переплетаются с фольклорными мотивами или редкими элементами книжности. Как и в случае, проанализированного выше языка реальности Бориса Глогера, речь идет о языке антиутопического будущего. Подробный анализ текста будет проведен в соответствующей главе, сейчас приведем лишь несколько примеров для иллюстрации:

«Вот идешь из Склада с туесами, поспешаешь к себе в избу, нет-нет да и пощупаешь в туесах-то: все ли мое тут? Может, недоложили чего? Али сзади кто подкрался в переулке да и поживился, цопнул?»

«Матушка ему: - Ты меня пальцем тронуть не смеешь! У меня ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ!

А он: - А я вот ты сейчас отшелушу: "абразование"! Я ты собью с пахвей! Дала сыну собачье имя, на всю слободу ославила!

И такое срамословие пойдет, такие перекоры, - пока свою бороду не оплюет, не уймется. Крут был тятенька. Налаявшись, умается; нацедит браги полную криницу да и упехтается до бесчувствия. А матушка волоса пригладит, подолом утрется, возьмет Бенедикта за руку и уведет его на высокий холм над рекою; там, - он уж знал, - она раньше жила, до Взрыва-то. Там матушкина пятяирусная изба стояла, а матушка сказывала, что и выше хоромы бывали, пальцев не хватит ярусы перечесть; так это что же: скидавай валенки да по ногам считай?»

Очевидно, что мутированный язык голубчиков провоцирует нарушение коммуникативной функции при столкновении с носителями прежнего языка, один из которых, наслушавшись голубчиков, задается вопросом: «- Отчего бы это, - сказал Никита Иваныч, - отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!». На что тут же получает ответ по существу от главного героя: «- Не все, - поспорил Бенедикт. - Вот разве если сыру съешь, то да, внутрих мутирует и выворачивает. А если пирожок - то ничего...».

**4. Деконструкция метафоры** в тексте романа *Кысь* включает следующие приемы.

- Массивное использование имен собственных, как максимально удаленных от метафорического переноса значения. Если в случае Сорокина речь идет об именах людей, то в тексте Толстой имеют место перечисления названий книг:

«"Красное и черное", "Голубое и зеленое", "Голубая чашка", "Аленький цветочек" /.../ "Алые паруса", "Желтая стрела", "Оранжевое горлышко", "Дон Хиль - зеленые штаны", "Белый пароход", "Белые одежды", "Белый Бим - Черное ухо", Андрей Белый, "Женщина в белом", "Багровый остров", "Черная башня", "Черноморское пароходство. Расписание", Саша Черный, /.../ "Черный принц".»». В течение развития текста последовательно появляется несколько подобных перечислений, по разному упорядоченных. Особенности классификаций на корню убивают любую возможность метафорической интерпретации.

- Деметафоризацию. Голубчики, в том числе и главный герой Бенедикт, склонны воспринимать поэтические произведения, интерпретируя их дословно. Бенедикт, на службе переписывающий стихи и в свободное время, как мы узнаем «книжицу читать любит». Поэтому неудивительно, что в своих размышлениях он склонен постоянно обращаться к поэтическим голосам.

«Сначала дико как-то было. Мышь шуршит - жизнь идет, а и в стихах так указано: жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня?.. А тут - ничего. Бенедикт хотел спросить, да как-то неловко было.

Глупости всякие спрашивать. Нету /мышей/ - дак, наверное, всех выловили.»

Текст Кыси буквально наводнен стихотворными и прозаическими вставками, образное, метафорическое значение которых разрушается за счет насильной имплантации на убогие реалии жизни голубчиков.

«- Нет, я не о том... Не знаю, как вам объяснить, но я чувствую. Вот, скажем: "Свирель запела на мосту, и яблони в цвету. И ангел поднял в высоту звезду зеленую одну. И стало дивно на мосту смотреть в такую глубину, в такую высоту..." Вот это один голос. А вот, допустим...

- На мосту? - перебил Бенедикт. - Это, должно быть, Поганый Мосток. Знаю. Я там червярей ловил. Там, действительно, глубина порядочная. Там не зевай! Тютюхнешься - и поминай как звали. Одни пузыри пойдут. Там еще доска подгнила. Когда козляков гонят, непременно один да провалится. Я это место знаю. - И обсосал косточку.»

«- Это провокация!.. Никита Иваныч!..

- Это стих, - пояснил Бенедикт. - Здесь все про нашу жизнь в стихах. Вы вот спорите, сейчас подеретесь, - а вы читайте. Я наизусть выучил. - Бенедикт завел глаза в темный потолок, - а так всегда вспоминать легче, ничего не отвлекает, - "Поросеночек яичко снес! Куропаточка бычка родила! Виндадоры, виндадоры..."»

## 5. И так, завершая небольшое сравнение озвучим его результаты.

- Техники деконструкции встречаются в двух из четырех анализируемых романов (Голубое сало, Кысь).
- Общие направления и выбор деконструируемых дискурсов в романах Толстой и Сорокина совпадают, отличия заключаются в способе конкретной реализации деконструкции.
- Все выводы, сделанные нами ранее на основе анализа текста Голубого сала, действительно и для текста Татьяны Толстой. Исключение составляют, с одной стороны, отсутствие в тексте Кыси различных реальностей, ризоматических структур и приема лингвистического ада. И с другой стороны более полная (в смысле глубинного задействования всех уровней языка) стилизация формаций в тексте Кыси.

## ГЛАВА 2 СИМУЛЯКР

### Часть 1

1. Принцип симулякра, которому посвящена настоящая глава, будет рассмотрен в основном с точки зрения его текстообразующей функции в пространстве постмодернистического романа. В первой части главы мы произведем подробный анализ стратегии симуляции на примере романа В. Пелевина Поколение П<sup>36</sup>, во второй же сравним полученные результаты с особенностями реализации данной стратегии иными авторами.

Понятие симулякра, неразрывно связанное с системой представлений о реальности, и известное уже со времен Платона, за долгое время своего существования претерпело ряд изменений. Однако, так как нас интересует прежде всего ситуация постмодерна, обратимся к творчеству философа, реинтерпретировавшего термин, и рассмотревшего проблематику в постмодернистическом ключе.

Жан Бодрийяр в книге «Символический обмен и смерть»<sup>37</sup> предлагает историческую схему развития общества в виде трех, сменяющих друг друга, порядков симулякров<sup>38</sup>. Если первый порядок симулякров еще характеризуется референцией типа идея-вещь, то второй уже только референцией вещь-вещь, а третий порядок позволяет виртуальным сущностям вступать в отношения автореференции. Развитие идет от первоначального образа к подделке (эпоха от ренессанса до промышленной революции), далее к произведенной механической копии (промышленная эпоха) и, наконец, к современной фазе, регулируемой кодом симуляции. Симулякр первого порядка функционирует на основе

---

<sup>36</sup> Когда-то, в свои пионерские годы, поколение П получило в подарок от советской власти «Пепси-Колу» новороссийского разлива – не просто питье, это была надежда на то, что следом за «Пепси», новая, волшебная жизнь, придет с той стороны моря. И она пришла, сметая все на своем пути, избавляя от иллюзий и обесценивая прежние идеалы. Пытаясь нащупать ориентиры, выкарабкаться из зыбкости и неустроенности 90 лет в России, главный герой Вавилена Татарского сначала осваивает интеллектуальную халтуру на ниве рекламы, а в итоге становится... земным воплощением мужа богини Иштар, только вместо супружеской функции исполняет рекламную. Так роман вмещает в себя и эзотерику и блестящее надругательство над рекламой, и политический памфлет и философскую фантастику.

<sup>37</sup> Бодрийяр Ж., Символический обмен и смерть,  
[http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bodr\\_Simv/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/index.php)

<sup>38</sup> там же, с. 111



естественного закона ценности, в то время как симулякр второго порядка на основе рыночного закона стоимости. Эти два вида соотносятся с моделями материального характера (например, под подделкой имеется в виду дешевая имитация драгоценности, а копия эпохи производства предполагает изготовление серийных, идентичных промышленных изделий). В противоположность этому современный симулякр третьего порядка управляется структурным законом ценности и направлен на нематериальные модели. То есть речь идет о симуляции процессов (например, определенной деятельности) и абстрактных понятий (приводится симулякр Природы или Истории).

Так как по Бодрийяру таким образом можно определить какую угодно абстрактную сущность, в ситуации постмодерна не остается никакого места реальности. Глобализированное общество, отличающееся переизбытком знаков и символов, попадает в состояние гиперреальности. Таким образом, в то время как гиперреальность вытеснила реальность, копии разных видов заменили оригиналы, потому что они реальнее самой реальности.

Благодаря бесконечному размножению образов образов вещей, произошло вытеснение последних остатков реальности и их замена виртуальными объектами. „Само определение реальности гласит: это то, что можно эквивалентно воспроизвести. Такое определение возникло одновременно с наукой, постулирующей, что любой процесс можно точно воспроизвести в заданных условиях, и с промышленной рациональностью, постулирующей универсальную систему эквивалентностей /.../. В итоге этого воспроизводительного процесса оказывается, что реальность — не просто то, что можно воспроизвести, а то, что всегда уже воспроизведено, гиперреальность.“<sup>39</sup>

Таким образом можно сказать, что симулякр в видении Бодрийяра выступает как одна из бесконечной вереницы копий копий предыдущих копий, которые уже давно потеряли связь с оригиналом и своим бесконечным неконтролируемым размножением участвуют в создании гиперреального, виртуализированного пространства современности.

**2.** Именно такими многоликими копиями копий копий полнится роман Виктора Пелевина «Поколение П», который, впрочем, представляет в этом плане интерес для анализа не только потому, что позволяет читателю окунуться в гиперреальное и виртуализированное пространство. Отличительной особенностью данного произведения является построение всей системы образов по принципу симулякра. Действие романа происходит в мире рекламы, его главный герой (номинально) - Вавилен Татарский. На самом же деле центральным образом романа является реклама как таковая, реклама как симулякр. По мнению Бодрийяра в случае рекламы главным признаком симуляции можно считать объединение в ней признаков вещи и информации<sup>40</sup>. Реклама указывает на

---

<sup>39</sup> там же, с. 152

<sup>40</sup> Бодрийяр Ж., Система вещей, [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bod\\_SisV/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/index.php), с. 178

вещь и в то же время сама на себя, как на товар и произведение искусства. Она наполняет вещь качеством и смыслом, которой та первоначально не обладала, создает виртуальные концепты (основывающиеся на уже существующих виртуальных концептах), с которыми вступает в отношения референции.

В итоге потребляются уже не вещи а знаки, что создает весьма своеобразную картину русского общества 90 лет 20 века (потребление идеологических знаков плавно (или не очень плавно) перешло в потребление знаков рекламных). Позиция главного героя – Татарского амбивалентна, с одной стороны он творец рекламы, с другой вся его душевная жизнь буквально перенасыщена сонмом рекламных симулякров, он просто не в состоянии выйти из их круга, мыслить иными образами. Причем то, что он сам участвует в создании бесконечно переплетающихся между собой рекламных фантасмагорий, не мешает ему их же консумировать, жить ими. Дело в том, что мир рекламы оказывается более реальным, чем мир реальных вещей, гиперреальность вытесняет реальность.

3. Итак, каким же образом засилие образов-симулякров отражается в стилистическом плане произведения? Большую часть стилистического пространства романа по нашему мнению можно характеризовать, как так называемый общий жаргон, формацию, занимающую видное место и в «реальном» современном русском языке. К отличительным характеристикам КСВ общего жаргона относятся:

- нивелировка наиболее ярких признаков различных стилей и подстилей, используемых в зависимости от сферы, среды и предмета общения, размытость стилистических границ
- разностильность (объединение на малой площади множества разнородных или намеренно противостоящих элементов)
- стремление к быстрому обновлению (за счет заимствований и внутриязыковых подвижек)
- тенденция к всеобщему оживляжу<sup>41</sup> и сниженности стиля.

Теперь, переходя к анализу конкретного текста, попытаемся рассмотреть стилистические особенности данной формации (как она представлена в тексте) и ее связь с системой образов-симулякров, имеющейся в романе. А также описать прочие КСВ, участвующие в формировании стилистического целого Поколения П.

**3.1. Фонетический и морфологический уровень** обращают на себя внимание в первую очередь своей недифференцированностью. Речь отдельных героев, как, впрочем и план автора нарочито немаркированы, в

---

<sup>41</sup> здесь и далее данный термин употребляется в значении: разговорная живость, энергия, забавность, пестрота

ней отсутствуют какие-либо географические (диалектические и т.п.) признаки. То же можно сказать и о признаках просторечия. Отдельные потоки мысли как бы совмещаются, сливаются, становятся взаимопроницаемыми, что придает происходящему оттенок нереальности. Интересно, что неожиданное нарушение принципа немаркированности характеризует как раз измененные состояния сознания. Например, бывший работодатель Татарского – чеченец Гусейн, не проявляет никаких признаков акцента, до тех пор пока Татарский, после потребления отвара из мухоморов, не встречается в подмосковном лесу Гусейна-галлюцинацию, которая тут же осведомляется «Чего хотел?»<sup>42</sup>.

Нарушение фонетической структуры речи (вплоть до ее распада) наблюдается также исключительно как атрибут измененного состояния сознания. Пример относится к уже упомянутой выше прогулке Татарского: «Впереди показался прохожий. Татарский подошел к нему и вежливо спросил: - Вы ска нежите стан пройти до акции? Ну, где торектрички хо?». Впрочем, подобные явления скорее периферийны.

**3.2. Несомненно, что наибольшую стилистическую нагрузку в пространстве романа несет уровень лексический.**

**3.2.1. С точки зрения происхождения можно выделить большую группу заимствований. Во-первых, речь идет о торговых марках (необходимо пояснить, что, несмотря на обилие данного типа номинаций в тексте, русских марок практически не встречается). Например: «Camry, Gap, West, Johnny Walker, Jim Beam, Calvin Klein, Diesel, ...». Марка в мире Поколения П не является просто названием товара или фирмы, это рекламный симулякр, не имеющий практически ничего общего с реальной вещью. В конце концов покупается и продается именно марка, не вещь. Например, в следующем примере марка – это индикатор профессиональных способностей Татарского: «В качестве пробного шара Пугин дал задание на разработку эскизной концепции для "Спрайта" - сначала он хотел дать еще и "Мальборо", но внезапно передумал, сказав, что Татарскому рано за это браться.» А здесь выражает степень женской привлекательности : «Стоит он так, знаешь, наслаждается, и тут вдруг рядом останавливается такой реальный "кадиллак". И вылезит из него такая девчушка, в рваных джинсах и кедах, и шнырь к ларьку за пепси-колой.». Марки для поколения П – средство самоидентификации, возможность оценить собственную личность, напр.: «Наклонив голову к окну, он поглядел на стоянку. Там белела крыша купленного им месяц назад белого "мерседеса" второй свежести, который уже начинал понемногу барахлить. /.../ "Правда, - поплелась его мысль дальше, - где-то начиная с пятисотого или, пожалуй, даже с триста восьмидесятого турбодизеля это уже не имеет значения. Потому что к этому моменту сам становишься таким говном, что ничего вокруг тебя уже не испачкает. То есть говном, конечно, становишься не потому, что покупаешь шестисотый "мерседес". Наоборот. Возможность купить шестисотый "мерседес" появляется именно потому, что становишься говном...»». Марки представляют собой символы определенных**

---

<sup>42</sup> Пелевин В.О., «Поколение П», здесь и далее цитаты приводятся по тексту 2 электронного издания библиотеки Мошкова.

интеллектуальных, душевных и телесных качеств человека, из которых как из кирпичиков строят себя отдельные личности Поколения. «- Еще бы, - сказал Татарский. - Если не ошибаюсь, "Piaget Possession"? Кажется, стоят семьдесят тысяч? - Пеже позесьон? - Тот поглядел на циферблат. - Да, действительно. Не знаю, сколько стоят. - Господин Пеже со своими пацаками, - сказал Морковин. Хозяин кабинета явно не понял шутки. - Вообще, - быстро добавил Морковин, - ничто так не выдает принадлежность человека к низшим классам общества, как способность разбираться в дорогих часах и автомобилях. Татарский покраснел и опустил взгляд.»

Далее, широко представлены англоязычные заимствования, как однословные, так и появляющиеся в форме слоганов. Первые делятся на обусловленные отсутствием русского выражения, напр.: «cultural reference, cover stories, unisex, Message, прайм-тайм» и придающие речи «современный колорит» напр.: «сэйл, и т.п.». Кроме слоганов, все остальные типы заимствований можно считать чрезвычайно типичными для публицистического варианта общего жаргона. Причем если наличие марок является следствием скрытой и не очень рекламы, то уместные и неуместные англоязычные заимствования служат всеобщему оживлению и проявляют своеобразное понятие об образованности.

Однако, обратимся к слоганам, которым в тексте отведено немалое место. Поначалу присутствие слоганов в жизни Татарского мотивировано родом его деятельности, однако постепенно они эмансипируются и начинают все больше напоминать некие закодированные мистические послания. Татарский начинает не только мыслить слоганами, но и видеть их постоянно вокруг себя, интерпретируя уже далеко не в рекламном ключе. Приведем несколько примеров.

«Это была крупная - значительно больше остальных, через все ворота – надпись флюоресцентной оранжевой краской (она ярко светилась под лучами электроламп):

This game has no name

Как только Татарский прочел ее, весь остальной этнографический материал перестал восприниматься его сознанием - в нем остались только эти пять мерцающих слов. Ему казалось, что он понимает их смысл на очень глубоком уровне, и, хоть он вряд ли смог бы объяснить его кому-нибудь другому, этот смысл, несомненно, требовал перелезть через забор.»

«Он поднял глаза на стену туалета, словно в надежде увидеть там ответ. На кафеле красным фломастером были начерчены веселые округлые буквы короткого слогана:

**TRAPPED? MASTURBATE!»**

«Но даже это было пустяком по сравнению со слоганом. Под фотографией крупными черными буквами было написано:

It will never be the same!

- Я же говорю, садитесь! Вот стул. Голос Ханина вывел Татарского из транса.»

«Гигантскими объемными буквами, отбрасывающими длинную нарисованную тень, на стене лифта было вычерчено:

**ХУЙ**

Снизу мелкими буквами был повторен слоган Джим Бима:

You always get back to the basics»

Таким образом в романе создается своеобразный коммуникационный план главного героя с неким высшим началом, который осуществляется именно посредством всевозможных слоганов.

**3.2.2.** Кроме заимствований внимание привлекают некоторые группы специальной лексики. В первую очередь речь идет о профессионализмах и терминах, большинство из которых относятся к неологизмам-заимствованиям. И если профессионализмы встречаются лишь изредка (напр.: свободный копейщик), то термины представлены довольно широко, и что самое главное употребляются последовательно во всем тексте.

Приведем несколько примеров.

а) Из области рекламы: «копирайтер, криэйтор, брэнд, внедрение, вовлечение, ...»,

б) Из компьютерной области: «рендер-сервер, трэк-бол, болванка, 3D – модель, Adaptive optics, CyberGlove, stitching, clean-up, полигональный, нурбс, откалибровать, ...»

Особенностью применения терминологии в тексте является ее свободное соположение с элементами всех стилей. Под воздействием КСВ общего жаргона термины попадают в тесное соседство с разговорными и сленговыми выражениями, как это видно из следующего примера. «Там было много шикарных выражений вроде **line extention**, которые можно было вставлять в концепции и базары.» Причем если единичное использование такого соположения можно считать приемом, имеющим яркий стилистический эффект, то в рамках общего жаргона эффект теряется. Постоянное и систематичное употребление разностильных элементов несколько стирает их «острые углы», в данном случае детерминологизирует (разумеется, не полностью) термины и поднимает сленг до уровня литературной разговорности. Особенность данного принципа заключается в том, что при его постоянном применении в рамках одного текста, достигается некоторая гомогенность нового порядка, происходит стилистическая нивелировка.

**3.2.3.** Говоря о терминах-неологизмах интересно отметить, что кроме окказионально образованных имен собственных, в тексте практически отсутствуют индивидуально-речевые неологизмы (если не считать некоторых случаев языковой игры, которые будут рассмотрены позже.) Это явление можно считать качеством авторского КСВ Пелевина, так как оно наблюдается и в остальных текстах автора (например романах «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота»). Что же касается имен героев (напр.: Легион, Пустота), то они приобретают над своими носителями странную власть. Так что Вавилен Татарский, которому чудится в его имени нечто Вавилонское по ходу действия романа все глубже погружается в тайны восточной мистики. В то время как его коллега Малюта старательно работает над собственным имиджем патриота, прививая себе ради этого антисемитизм и любовь к лузганию семечек. Виртуальный комплекс представлений о значении имени постепенно обрастает реальными характеристиками, вплоть до того, что начинает агрессивно вторгаться в реальность окружающую героя (Например, Малюта сочиняет рекламные тексты в националистическом, славянском ключе.).

**3.2.4.** Перейдем теперь к эмоционально-экспрессивно окрашенной лексике. Большая ее часть в тексте – это просторечия и грубо-разговорные выражения.

а) К последним относятся, например: конторы, крепыш, жаба, парадняк, на фига, главарь, глушилка, переклин, быковать, припухнут, по барабану, глюки и т.д. Причем их употребление не ограничено тематически или ситуативно. Вот пример отрывка философской беседы. «- Если короче, - сказал Татарский, - **в гробу я видел любую кантовскую сиську в себе со всеми ее категорическими императивами.** На рынке сисек нежность во мне вызывает только **фейербаховская сиська для нас.** Такое у меня **видение ситуации.**» Очевидно, что соположение грубо-разговорного «сиська», книжного «видение ситуации» и философского термина «категорический императив» порождает своеобразную стилистически взрывную смесь, не лишенную впрочем определенной доли самоиронии автора высказывания. Вообще, данный пример типичен для стремления к снижению пафоса в рамках общего жаргона. Религиозная, философская, политическая и пр. серьезная тематика под воздействием КСВ всеобщего жаргона вызывает как бы самопроизвольный выброс стилистически сниженных элементов. Интересно, что ситуации, казалось бы имплицитующие разговорное, просторечное словоупотребление (в транспорте, в магазине и т.п.), наоборот отличаются в тексте языковой гиперкорректностью. Например: «- Как писал Исикава Такубоку, - вмешался мрачный покупатель мефистофелевского вида, подошедший тем временем к прилавку, - оставь, оставь этот спор... Мне говорили, что у вас была брошюра Свами Жигалки на "Летние мысли сансарического существа". Вы не могли бы посмотреть?». Подобное языковое поведение (оба его полюса) вызывает чувство некоторой нереальности происходящего и поддерживает колеблющееся существование слова.

б) Просторечия представляют собой весьма обширный пласт текста, например: лох, шиза, базары, грохнуть, обосранный, завалить, опохмелка, братан, пидарас, мудака, ебырь, ротожоба, черножопые, туфта, и т.д. и т.п. Как видно речь идет скорее о просторечии 2, чем о просторечии 1<sup>43</sup>, для которого прилично в первую очередь изменение фонетического и морфологического строя высказывания. Здесь же мы имеем дело с лексемами и фразиологемами, свободно перемещающимися в пределах различных контекстов. Просторечия в той или иной мере появляются в речи всех героев Поколения, однако, их функцией не является характеристика уровня образования, мыслительных способностей, и других особенностей носителей. Тоже можно сказать и о принадлежности их к определенному социальному слою. В рамках текста можно скорее говорить о проявлении отличительной особенности общего жаргона: многофункциональном широком употреблении просторечий.

---

<sup>43</sup> Классификация просторечия проведена например в статье Просторечие, In: Энциклопедия Кругосвет, [www.krugosvet.ru/articles/66/1006650/1006650a1.htm](http://www.krugosvet.ru/articles/66/1006650/1006650a1.htm)

Во-первых, речь может идти о случаях, когда стилистически нейтральный синоним не способен настолько точно выразить мысль. Например: «Азадовский в золотой маске, юбке и красных купальных тапочках сидел на складном табурете недалеко от алтаря. Зеркало лежало у него на колене. Больше никого в комнате Татарский не увидел.

- Во! - сказал Азадовский, поднимая вверх большой палец. - Вид что надо. Чего, **стремаясь?** (здесь в значении: **напрягаешься, чувствуешь себя неудобно, неуместно, нервничаешь, боишься**)».

Во-вторых, многие просторечия уже успели до определенной меры утратить свою стилистическую маркированность, и воспринимаются практически как нейтральные вставки. Например: «- Знаю, - сказал Татарский и вздохнул. - А по другим заказам? Там для сигарет "West" было.

- Тоже **облом**, - сказал Ханин. - Сигареты тебе всегда удавались, но сейчас...

Он перевернул еще несколько страниц.».

В-третьих, имеет место уже упоминавшееся выше соположение разностильных элементов. Стремление к разностильности «во что бы то ни стало», способно породить как чрезвычайно интересные стилистические эффекты, так и тяжеловесные конструкции, отличающиеся отсутствием намека на юмор. Однако для нас интересны оба случая, как *совокупное* проявление влияния КСВ общего жаргона. Приведем для начала пример второго описанного случая: «Ты только **в измену не уходи**, не думай, что мы тут **ебанутые**. Мне лично все это **по барабану**, но, если хочешь быть в нашем бизнесе, без этого нельзя. Короче, я тебе сейчас все примерно объясню **на пальцах**, а если подробнее, то у нашего главного спросишь, он подойдет сейчас. Ты, главное, проще ко всему относись, спокойнее.».

А теперь рассмотрим некоторые примеры соположения и его стилистические результаты.

«- **Господи, к Тебе возвах**, - сказал он тихо. - Я так виноват перед Тобой. Я плохо и неправильно живу, я знаю. Но я в душе не хочу ничего мерзкого, честное слово. Я никогда больше не буду есть эту **дрянь**. Я... Я просто хочу быть счастливым, а у меня никак не получается. Может, так мне и надо. Я ведь ничего больше не умею, кроме как писать плохие слоганы. Но Тебе, Господи, я напишу хороший - честное слово. Они ведь Тебя совершенно неправильно **позиционируют**. Они вообще **не въезжают**.»

Соседство церковно-славянского начала молитвы с грубо-разговорным «дрянь», просторечным «не въезжают, наезжает» и рекламной терминологией «позиционируют» отражает особенности взаимодействия разных подсистем языка в рамках общего жаргона. Детабуизация просторечий и грубых выражений, свободное применение терминов и церковнославянизмов в ситуации типичной для разговорности приводит к внутренне противоречивому результату. С одной стороны такой подход чрезвычайно оживляет речь, придавая ей привкус оригинальности и яркости, с другой же стороны *постоянная* готовность к нарушению нормы (практически обязанность – все так говорят) приводит к возникновению нормы новой. Для которой стилистический эклектицизм – необходимое условие общения. Высказывания большинства героев Поколения в большинстве ситуаций формируются под влиянием КСВ общего жаргона. Приведем еще примеры:

«- Не помнишь, что ли? Я так и думал. Ты сильно не в себе был. Говорил, что **концепцию** пишешь для Бога, а на тебя за это древний змей **наезжает**.»

«- Слушай, а почему его **бухим** показывают, если он **виртуальный?**».

Языковое видение мира героем теряет индивидуальные черты, границы языковых личностей<sup>44</sup> намеренно размываются. Открыв наугад книгу, часто невозможно определить автора того или иного высказывания. Пелевин намеренно создает галерею колеблющихся теней, чье существование к тому же постоянно подвергается сомнению, как ими самими, так и другими тенями.

Однако, вернемся к просторечиям. Если в вышеприведенных примерах еще можно говорить о стремлении к живости и эстетизации, то зачастую употребление в тексте просторечий бессистемно и стилистически неоправданно, оно - просто результат давления КСВ всеобщего жаргона. Например: «- Погоди, - сказал Татарский, - у меня мысль хорошая. Дай запишу. Вынув из кармана свою книжечку, он написал: /.../ - **Потный вал** вдохновения? - спросил Морковин. - Даже завидно. Ладно, экскурсия кончена. Пошли в буфет.». В данном случае отчетливо видно, что ни образовательный уровень участников диалога, ни их отношения, ни ситуация или предмет разговора, не располагают к подобному словоупотреблению. Причина здесь в бессознательной и постоянной тяге к оживляжу в любой (и неподходящей) ситуации.

в) Следующей группой лексики, на которую стоит обратить внимание являются сленговые выражения. Например: забились (договорились), стрематься, объяснить на пальцах, кислотный, байда (ерунда, чепуха, хлам), из штопора, ботва, терка (переговоры, встреча), наезд. Особенность функционирования сленга под влиянием КСВ общего жаргона заключается в том, что отдельные его элементы склонны быстро (частично или полностью) утрачивать свою к нему принадлежность. В современном русском языке переход слов из одной стилистической категории в другую настолько ускорился, что отнесение отдельных единиц к той или иной системе становится в общем проблематичным. К примеру слово «стрематься», первоначально происходящее от стрем («тот, кто предупреждает», из иврита<sup>45</sup>) из блатного аргумента постепенно переместилось в городское просторечие за границей литературной нормы. И далее во второй половине 20 века в молодежный сленг<sup>46</sup> со значением «бояться, опасаться», а в девяностых годах было подхвачено и растиражировано СМИ, в результате чего приблизилось к грубо-разговорному в расширенном значении «нервничать, опасаться, чувствовать себя неудобно». Подобные слова пользуются немалой популярностью благодаря своему внутреннему колориту.

<sup>44</sup> под языковой личностью мы понимаем языковой аспект, вербальное измерение личности героя

<sup>45</sup> Корявцев П.М., Отдельные вопросы этимологии блатной фени, [antisys.narod.ru/bf.html](http://antisys.narod.ru/bf.html)

<sup>46</sup> Slang, словарь сленга, [slanger.ru/?mode=library&sl\\_id=324](http://slanger.ru/?mode=library&sl_id=324)



К частотным и если так можно выразиться знаковым словам эпохи конца 20 века, представляющей перед нами в романе Пелевина, относятся и другие подобные слова «неспецифического сленга». Например, к популярным относится определение «крутой/круто», встречающееся в тексте всего 14 раз. Например:

«Сначала **круто**, но потом обязательно будет несколько секунд вечных мучений в аду.»

«Укатали сивку **крутые** урки...»

Любопытно, что, как видно, для создания ощущения необычности одного «круто» уже явно недостаточно, так что оно дополняется в первом случае оксюморонами, а во втором языковой игрой основанной на поговорке.

Еще более интересное соседство можно наблюдать в следующем отрывке:

«Татарский, совсем как лермонтовский **демон**, окинул это кожано-резиновое **великолепие** скучающим **взором**, и на его высоком **челе** не отразилось ничего. Больше того, было вполне ясно: **и тут кинули.**» Здесь первые три выделенных книжных выражения иронически обрываются коротким «кинули» (в значении: грубо, неожиданно подло, обманули).

Особенностью выражений такого типа можно считать, то, что происходя из разных жаргонов (напр.: мент, мусор, халява, братва – из блатного жаргона) они не поднялись «с низов», а получили широкое распространение «сверху» благодаря активному употреблению СМИ. Став общепонятными и практически общеупотребительными, они однако сохранили яркую экспрессивную окраску и привкус сленговости.

Подобные знаковые слова также часто инклинируют к неконтролируемому, и прямо-таки ассиметричному, расширению значения, что можно хорошо продемонстрировать на примере слова «реальный». В таблице приведены контекстуальные значения.

Контекст	Контекстуальное значение
«А если ты быковать приехал, так я тебе кольцо в нос продену, <b>реально говорю.</b> »	обещаю
«- Задача простая, - сказал Вовчик. - Напиши мне русскую идею размером примерно страниц на пять. И короткую версию на страницу. Чтоб чисто <b>реально</b> было изложено, без зауми.»	общепонятно
«Черножопые крышу дают <b>реально</b> , а мусора просто деньги тянут.»	сразу
«И, значит, выходит из нее <b>реально</b> крутой чечен и глядит по сторонам с таким видом, словно ему насрать на всех с высокой колокольни. Стоит он так, знаешь, наслаждается, и тут вдруг рядом останавливается такой <b>реальный</b> "кадиллак".»	<ul style="list-style-type: none"> <li>• /высокая степень признака/</li> <li>• престижный</li> </ul>
«- В общем, чисто по дружбе, - продолжал тараторить Саша Бло, - напиши мне для них нормальный слоган, чтобы по целевой группе <b>реально</b> работал.»	эффективно
« <b>Реальный</b> взрыв вкуса»	настоящий

Значение слова часто становится расширенным настолько, что оно приближается к пустому знаку, симулякру.

**3.3.** Перейдем к фразеологическому уровню, и некоторым особенностям уровня синтаксического. Что касается фразеологизмов, то на данном уровне преобладают емкие, яркие выражения, сжато выражающие мысль говорящих. Фразеологизмы можно разделить на разговорные, например: «Теперь они говорили точь-в-точь то самое, за что раньше сажали других, только были гораздо смелее, тверже и радикальнее. Татарский часто представлял себе Германию сорок шестого года, где доктор Геббельс истерически орет по радио о пропасти, в которую фашизм увлек нацию, бывший комендант Освенцима возглавляет комиссию по отлову нацистских преступников, генералы СС просто и доходчиво говорят о либеральных ценностях, а **возглавляет всю лавочку** прозревший наконец гауляйтер Восточной Пруссии.», и главным образом просторечные:

«А сейчас есть реальная возможность **вписаться в эту систему**, придя прямо с улицы.»

«И чтобы я любого импортного пидора - бизнесмена там, певцу или кого угодно - мог **по ней развести**.»

«Я кислоты ободрался. Специалисты сказали, пять доз. **Колбасит**, короче, **по всему мясокомбинату**.»

«- **К тебе базаров больше нет**. Друг твой **на себя все стрелки перевел**. А так, по-человечески, - заходи. Цветов принеси, роз. Я их люблю.»

Интересно, что подобные выражения часто используются как бы в эвфимистических целях. Например, смысл последней приведенной фразы заключается в следующем: «У меня нет к тебе больше претензий и я не собираюсь тебя больше удерживать насилем, преследовать с целью убить, твой друг со мной расплатится». Тут не происходит затемнения смысла, так как выражения общепонятны, скорее несколько сглаживается впечатление от жестокого содержания. Попадая в различные контексты /первый пример принадлежит плану автора, последующие взяты из речи трех *разных* героев/ такие фразеологизмы в достаточной мере теряют свою первоначальную маркированность. Данный пример показателен для характеристики КСВ отдельных героев, вернее для характеристики его отсутствия. Границы между языковыми личностями туманны, размыты, то что казалось бы, должно быть типичным для речи одного героя, неожиданно появляется в высказываниях другого. Ни ситуация ни статус говорящего практически не влияют на употребление просторечий. Однако, благодаря ограничивающему действию КСВ Пелевина, вышеописанное положение не бросается в глаза читателю. Речь скорее идет об общем ощущении зыбкости, размытости всех границ в пространстве Поколения.

Здесь переплетается влияние КСВ разговорности (с его доминантой – любыми средствами и приемами начать и поддержать общение) и масс-медийного КСВ (доминанта – аппелятивность, воздействие на массового адресата, удержание контакта). Слабость КСВ разговорности проявляется в практически полном отсутствии неполного стиля произношения и главным образом примет разговорного синтаксиса (эллипсис, измененный порядок слов, прием добавления, парцелляция и т.д.). В то время как сила КСВ масс-медийности заметна, например, в количестве вложенных рекламных текстов (по своей природе масс-медийных) и других чертах.

Кроме обычных фразеологизмов в тексте широко представлены публицистические штампы, например:

«Даже мирное слово "дизайнер" казалось сомнительным неологизмом, прижившимся в великом русском языке по лингвистическому лимиту, **до первого серьезного обострения международной обстановки.**»

«Татарский, конечно, ненавидел советскую власть в большинстве ее проявлений, но все же ему было непонятно - стоило ли менять **империю зла на банановую республику** зла, которая импортирует бананы из Финляндии.»

«Включив свет, Татарский увидел **следы сурового солдатского быта**: деревянный стол, два табурета и пустые пивные бутылки в углу.»

«Пальмы с пачки "Парламента" и с фотографии на стене были очень похожи, и он подумал, что они растут в такой точке мира, куда он никогда не попадет - даже, **по русскому обычаю, на танке**, - а если и попадет, то только тогда, когда ему уже ничего не будет нужно ни от этой женщины, ни от этого песка, ни от этого моря, ни от себя самого.»

«Фарсейкин развел руками.

- Человеческое легкомыслие, - сказал он, подходя к алтарю и снимая с него золотую чашу. - **Сиюминутные расчеты, близоруко понятая конъюнктура.**»

Штампы могут употребляться как иронически (первый пример), так и в серьезном ключе (последний пример). В действительности влияние масс-медийного КСВ на формирование текста не ограничивается лишь использованием штампов (хотя и они благодаря частотности стилистически весьма значимы). Наоборот, у него чрезвычайно глубокие корни.

Во-первых, имеет место широкая опора на фоновые знания читателя. Подчеркнем, что это не опора, типичная для действия разговорного КСВ, основанная на ситуации разговора, знании друг другом собеседников и пр. Скорее мы имеем дело с опорой на знание реалий: общественных (ситуация общества в России в 80-90 годах 20 века), политических (середина 90 лет), культурных (стандартный литературный «джентельменский набор» выпускника советской школы, языковых (модные явления 90 лет), и самое главное реалий масс-медийных (реклама). При отсутствии описанной базы у читателя текст «мертвеет», становится плоским и невыразительным. Теряется вездесущая авторская ирония.

Во-вторых, наблюдается типичное для воздействия КСВ масс-медийности, чередование экспрессии и стандарта. Оно многолико и частично уже было описано нами как соположение стилистически неоднородных элементов (например, употребление термина, просторечия и книжного выражения в рамках одного предложения). Однако, это лишь один из многих приемов.

Здесь хотелось бы остановиться еще на нескольких из них.

#### а) Оксюморон

«За его витриной оплывала в летнем зное **толстая миловидная** продавщица, которую Татарский почему-то сразу назвал про себя Манькой, а среди развала разноцветных турецких поделок стояла пара обуви несомненно отечественного производства.»

«Он вынул из кармана узкий футляр, открыл его и протянул Татарскому. В футляре лежали тяжелые, **красиво-уродливые** часы из золота и стали.»

### б) Параллельное употребление термина и дефиниции

«**Столпотворение** - это столп и творение. Творение столпа, причем не строительство, а именно творение. То есть смешение языка и есть создание башни. Когда происходит смешение языка, возникает вавилонская башня.»

«- Есть четкая дефиниция, - сказал Морковин назидательно. - **Альтернативная музыка** - это такая музыка, коммерческой эссенцией которой является ее предельно антикоммерческая направленность.»

«- Да это чтоб мусора уважали, - ответил Морковин, - и с крышей своей не лезли. Комитет-то мы межбанковский, это да, только все банки эти - межкомитетские. А **комитет** - это мы.»

«На теле нашли традиционные следы электроутюга, а во рту - вдавненное безжалостной рукой пирожное "**Ноктюрн**" (пропитанный ликером бисквит, минорно-горький шоколад, чуть присыпанный трагическим инеем тертого кокоса).»

### в) Метафора и ее раскрытие

«Он сидел у окна и глядел на поток автомобилей, катящих по проспекту сквозь мутные струи. Старые, собранные еще при советской власти "Лады" и "Москвичи" ржавели вдоль тротуаров как мусор, выброшенный рекой времени на грязный берег. Сама река времени состояла в основном из ярких иномарок, из-под шин которых били фонтаны воды.»

### г) Понятие и его толкование

«Татарский начал что-то вспоминать: кажется, в детстве он даже не открывал эту папку, а понял слово "**Тихамат**" как некую разновидность сопромата пополам с истматом, настоящую на народной мудрости насчет того, что тише едешь - дальше будешь.»

«- Когда ты просыпаешься, ты каждый раз заново появляешься из ниоткуда. И все остальное точно так же. А **смерть** - это замена знакомого утреннего пробуждения чем-то другим, о чем совершенно невозможно думать.»

«- Тогда ты должен знать, что на абсолютно свободном рынке в силу такого определения должны быть представлены услуги ограничителей абсолютной свободы. Вовчик - как раз такой ограничитель. Короче, наша **крыша**...»

### д) Противопоставление тождественных понятий

«Пойдешь ко мне в штат?»

Татарский еще раз посмотрел на плакат с тремя пальмами и англоязычным обещанием вечных метаморфоз.

- Кем? - спросил он.

- **Кризэйтором**.

- Это **творцом**? - переспросил Татарский. - Если перевести?

Ханин мягко улыбнулся.

- **Творцы** нам тут на хуй не нужны, - сказал он. - **Кризэйтором**, Вава, **кризэйтором**.»

«- Понял, - сказал Татарский, переворачивая страницу. - А твой **глюк** по "Розе Мира" - он у тебя от какой был? Здесь она есть?»

- Не **глюк**, а **видение**, - поправил Григорий. - Здесь такой нет. Это редкая марочка была, с драконом-победоносцем. Из немецкой серии "Bad trip Иоанна Богослова" /.../. Тоже не совету.»

Вообще всякого рода объяснения, повторы, толкования и интерпретации играют немаловажную роль в формировании текстов Пелевина. Кроме, уже приведенного, толкования отдельных слов имеется немало случаев толкования ситуаций.

«Его правая нога была сцеплена с рукой пропущенными под лавкой наручниками, из-за чего тело застыло в трудноописуемом полулежачем положении, напомнившим Татарскому вау-анальную позу пассажира бизнес-класса с рекламы "Кореан Эйр" (только на рекламе "Кореан Эйр" тело было повернуто таким образом, что наручники были незаметны).»

«Он произносил слово "пидарас" с тем сабельно-свистящим придыханием, которое встречается только у латентных гомосексуалистов, лишивших себя радостей любви во имя превратно понятого общественного договора. Второй все понимал и не обижался - он разглядывал статью.»

Пояснительность, толковательность, формульный характер конструкций отражают попытки (часто безнадежные и противоречивые) ухватить суть, дать словесное определение представлениям о жизни. Это поиск опоры в безопорном, размытом мире полутонов и симулякров. Интересно, что прием (и его массивное применение) характерен для большинства текстов Пелевина. Следующие примеры взяты из текста Поколения П.

«Что такое **вечность** - это банька, /.../»

«А **смерть** - это замена знакомого утреннего пробуждения чем-то другим, /.../»

«Субъект номер один верит, что **реальность** - это материальный мир. А субъект номер два верит, что реальность - это материальный мир, который показывают по телевизору.»

«"Вот, это и есть **Номо Zapiens**". ХЗ – это просто остаточное свечение люминофора уснувшей души; это фильм про съемки другого фильма, показанный по телевизору в пустом доме.»

«"Мир - это место, где бизнес встречает деньги".»

«**Identity** - это фальшивое эго, /.../»

«**Идентификация** - это дуализм на той стадии развития, когда крупнейшие корпорации заканчивают передел человеческого сознания, /.../»

«**Жизнь** - это одинокое странствие под палящим солнцем.»

«**Облачное тело** - это то же самое, что цифровое облако.»

«И когда человек перестает клубиться в этой простой чистоте, ровно ничего не происходит, и выясняется, что **жизнь** - это просто шелест занавесок в окне давно разрушенной башни, /.../»

«**Посредник** - это послание.»

Всего прием использован на 335 страницах Поколения П ровно **34 раза**. По большей части толкованию подвергаются экзистенциальные, основные понятия. Главные герои Пелевина обычно находятся в состоянии поиска, некоторой подвешенности, нащупывания ориентиров. И Вавилон Татарский – не исключение. На протяжении всего романа Татарский занят поисками точек опоры, что как ни странно приводит ко все большему погружению в мир рекламных симулякров. Для Пелевина важно выявление метафизического и абсурдистского плана бытия, его бесконечности, цикличности и безысходности.

**3.4.** Еще одно стилистическое явление, на котором необходимо здесь остановиться, это склонность к шутке, каламбуру, игре слов. Это одно из наиболее заметных проявлений давления КСВ общего жаргона – стремление говорить о серьезном несерьезно. Нацеленность на игру «во что бы то ни стало» приводит иногда к появлению ярких, оригинальных образов, разумеется повышая при этом экспрессивность текста. Например:

«Работа уходила в агентства, которые имели в штате своих собственных копирайтеров и так называемых криэйторов. Эти агентства множились неудержимо - **как грибы после дождя или**, как Татарский написал в одной концепции, **гробы после вояжя**.»»,

«Семейный доктор между тем поднял руку в приветственном жесте, и Татарский заметил в его пальцах короткую пластиковую соломинку.

- **Подсаживайтесь**, - сказал он глуховатым голосом.

- **Давно подсели**, - ответил Морковин.

Видимо, слова Морковина были обычной в этом месте присказкой, потому что хозяин кабинета с долей снисходительности кивнул головой. Морковин взял со стола две соломинки, протянул одну Татарскому и прилег на ковер. */обильно посыпанный кокаином/*»,

«- Это самая актуальная тенденция в дизайне, - сказала секретарша. - **Монетаристический минимализм**. Родился, кстати, у нас в России.»»,

«- Правильно. На фиг тебе надо **мозги размножить за такую зарплату**. Чем меньше знаешь, тем легче дышишь.»»,

Впрочем иногда жажда экспрессии приобретает просто патологические черты и приводит к рождению многочисленных пресных шуток, не отличающихся ни оригинальностью ни вкусом. КСВ общего жаргона требует *постоянной* готовности к игре даже на пустом месте. Например:

«Впоследствии *дым Отечества* так и **канул в Лету или, если точнее, в зиму**, которая наступила неожиданно рано.»»,

«Прямо перед его лицом на стене был плакат с надписью "**Путь к себе**" и зовущая за угол желтая стрелка. Душа Татарского на секунду оторопела, а потом ее заполнила мрачная догадка, что "Путь к себе" - это магазин.

- А что же еще! - пробормотал Татарский.

Магазин удалось найти только после изрядного петляния по прилегающим дворам - к концу дороги он вспомнил, что Гиреев рассказывал про это заведение, называя его сокращенно - "**Пукс**".»»,

«**Бандерас**, романтически небритый, с футляром от огромной **бандуры** в руке, стоял на окраине условной Жмеринки и грустно смотрел на разбитую "тридцатьчетверку" в крапивно-подсолнуховом чаппарале.»»,

Стремление к ерническому тону далее ведет к все большему снижению стилистического регистра:

«Татарский ощутил по этому поводу укол ревности, но несильный - девушка с ментоловой рекламы была подобрана под вкусы настолько широкой целевой группы, что текст самопроизвольно читался как "**С корабля на бля**".»»,

«Там обнаружился другой забытый слоган из той же области, написанный для алых презервативов польско-индонезийского производства "Passion": **Мал, да уд ал**.»»,

Интересно отметить и игры, включающие в себя библизмы (у Пелевина всегда только в русском, не церковнославянском варианте):

«Именно этот клип дал понять большому количеству прозябавших в России обезьян, что настала пора пересаживаться в джипы и **входить к дочерям человеческим**.»»,

«"**Род приходит, и род уходит**, - говорил глухой и демонический (Татарский так и написал в сценарии) голос за кадром, - **а земля пребывает вовеки**". /.../ Спокойный среди бурь Лефортовский кондитерский комбинат»»

«**Во многой мудрости много печали,  
и умножающий познания умножает скорбь**

Davidoff Lights»»

Все примеры, что показательно, связаны с рекламной сферой. И это не случайно. В мире Поколения реклама - это воплощение культа, это своего рода система ритуалов (муж богини Иштар должен появляться в как можно большем количестве рекламных клипов, чтобы создавать ее тело) и одновременно теургия (вместе с рекламой создается целый сонм политических симулякров). Поэтому, оставаясь игрой последние случаи имеют и более глубокое значение для формирования системы образов.

**4.1.1.** Теперь несколько осмотревшись в стилистическом пространстве Поколения П, перейдем непосредственно к образам романа и их стилистическому воплощению. Особенность, выбранного нами для анализа, произведения состоит в том, что все образы в нем строятся по принципу симулякра. Это касается как микрообразов, так и центральных образов романа.

**4.1.2.** Из первых отметим, к примеру, некоторые визуальные образы, имеющие чаще всего рекламное происхождение.

Три пальмы и тропический пляж на предположительно райском острове появляются в жизни Татарского сначала как предзнаменование, знак; выше мы уже упоминали, что рекламные сообщения интерпретируются героем как глас некой мистической силы.

«Под ногой что-то хрустнуло. Это была пустая сигаретная пачка. Подняв ее, он вышел в пятно света и увидел, что это "Парламент" - ментоловый сорт. Но удивительным было другое - на лицевой стороне пачки переливалась рекламная голограмма с тремя пальмами.

- Все сходится, - прошептал он и пошел вперед, внимательно глядя под ноги.»

Далее, поднимаясь в галлюцинаторном бреду на «Зиккурат», Татарский снова встречается с изображением песка и пальм, и это становится для него отправной точкой к размышлениям о свободе и реальности, или скорее их принципиальной невозможности.

«То, что это следы именно солдатского быта, было ясно по наклеенным на стены журнальным фотографиям женщин. Некоторое время Татарский изучал их. Одна из них, совершенно голая и золотая от загара, бегущая по песку тропического пляжа, показалась ему очень красивой. Дело было даже не в ее лице или фигуре, а в удивительной и неопределимой свободе движения, которое удалось поймать фотографу. Песок, море и листья пальм на фотографии были такими яркими, что Татарский тяжело вздохнул - /.../»

Пережитые ощущения через некоторое время находят отражение в профессиональной жизни героя и снова переплавляются в часть рекламной реальности.

«Плакат представляет собой фотографию набережной Москва-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку "Парламента" (компьютерный монтаж). Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган - цитата из Грибоедова:

И дым Отечества нам сладок и приятен

ПАРЛАМЕНТ»

Только чтобы стать позже иллюстрацией для разочарования в поисках реальности реальной. Через некоторое время, проведенное в рекламном

бизнесе, Татарский теряет способность воспринимать какой либо волнующий образ иначе как рекламный симулякр.

«И это касалось не только фотографии над столом Татарского, но и любой картинке из тех, которые волновали когда-то в детстве: пальмы, пароход, синее вечернее небо, - надо было быть клиническим идиотом, чтобы сохранить способность проецировать свою тоску по несбыточному на эти стопроцентно торговые штампы.»

В следующий раз Татарский встречается с пальмами (опять же на рекламном плакате, на этот раз чужого авторства) при беседе с новым работодателем. Причем это опять воспринимается как указание мистической силы.

«Мистическая сила несколько перестаралась с количеством указаний, предъявленных его испуганной душе одновременно: сначала плакат с пальмами и знакомой строчкой, потом слова "башня" и "лотерея", как бы случайно употребленные Ханиным несколько раз за несколько минут, и, наконец, этот "Вава", который тревожил больше всего.»

Последний в тексте случай появления, отслеживаемого нами симулякра, состоит как бы из двух частей. Во-первых, это возвращение к первоначальному плакату, где эрозия реальности образа принимает материальные черты. И во-вторых, пророческий сон, предвещающий скорую встречу с богиней Иштар.

«Положив подбородок на сложенные перед собой руки, он устался на фотографию бегущей по песку женщины, которая висела там же, где и раньше. При дневном свете стали заметны пузыри и пятна, проступившие на бумаге от сырости. Одно из пятен приходилось прямо на лицо богини, и в дневном свете оно показалось покоровившимся, рябым и старым. Татарский допил остаток водки и прикрыл глаза.»

Короткий сон, который ему привиделся, был очень странным. Он шел по песчаному пляжу навстречу сверкавшей на солнце золотой статуе - она была еще далеко, но уже было видно, что это женский торс без головы и рук.»

Заметим, что в целом тексте слово пальма встречается 12 раз, ни разу не являясь прямой номинацией предмета. Данный пример показателен, что касается построения образа, имеющего симулятивную природу. Пальма появляется в качестве фотографии, картинке, плаката, монтажа, которые в свою очередь подвергаются рефлексии, перевариваются, возвращаются в имагинарную реальность рекламы, снова поглощаются потребителями, и так до бесконечности.

Хотелось бы подчеркнуть, что приведенный пример является действительно примером, а не единичным случаем. Особенность КСВ Пелевина - это именно нацеленность на своеобразное размывание границ реальности. Что выглядит как незаметное наслаивание друг на друга множества казалось бы простых микрообразов, которые при ближайшем рассмотрении оказываются именно симулякрами. Подобного рода симулякры составляют основу «реальности» Поколения П.

**4.1.3.** Следующая область, к которой хотелось бы обратиться, это область литературных симулякров. В отличие от деконструированных образов Сорокина из той же области, наделенных страстной и яростной (а иногда даже пугающей) жизненностью, у Пелевина мы встречаемся скорее



с остаточным эхом. Рекламный бизнес наводнен бледными тенями, происходящими из школьной литературной программы. Цитаты, аллюзии, образы путешествующие из одного рекламного клипа в другой нарочито однообразны, заштампованы и тоскливы.

Главный герой (выпускник литинститута) под влиянием неизбывного русского литературоцентризма постоянно создает и поглощает сам например такие рекламные произведения.

- «Работа, которая приносила основные деньги, была скучна, тягостна и даже, пожалуй, позорна: "У наших ушки на макушке! Дисконт на гаражи-ракушки!"»
- «Плакат представляет собой фотографию набережной Москва-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку "Парламента" (компьютерный монтаж). Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган - цитата из Грибоедова:

И дым Отечества нам сладок и приятен

ПАРЛАМЕНТ»

- «Единственным сомнительным эхом этого слогана в заснеженном рекламном пространстве Москвы оказалась фраза "С корабля на бал", взятая неизвестным коллегой Татарского у того же Грибоедова.»
- «Поглядев по сторонам, он увидел на стене рекламный плакат. Изображен на нем был поэт Тютчев в пенсне, со стаканом в руке и пледом на коленях. Его пронизательно-грустный взгляд был устремлен в окно, а свободной рукой он гладил сидящую рядом собаку. Станным, однако, казалось то, что кресло Тютчева стояло не на полу, а на потолке. Татарский опустил взгляд чуть ниже и прочел слоган:

Umom Rossiju nye ponyat,  
V Rossiju mojno tolko vyerit.

"Smirnoff"»

Текст романа чрезвычайно насыщен, вложенными рекламными формациями подобного типа, для создания которых намеренно используются лишь общеизвестные, сотни раз использованные в публицистике и набившие оскомину цитаты. Эти многократно растиражированные и употребленные высказывания как нельзя лучше подходят для создания рекламных симулякров. Интересно, что главный герой, основным занятием которого является саморефлексия, сознает сложившуюся ситуацию и даже пытается с ней бороться. Как только карьерное положение позволяет Татарскому писать внутренние рецензии на работы других, он тут же требует от них искоренения литературщины. Ирония однако заключается в невозможности для героя выпутаться из сети бледных, насквозь выработанных образов литературного происхождения.

Несмотря на свою антилитературную воинственность Татарский пропивает гонорары в ресторане «Бедные люди», думает о чеченском заложнике не иначе как о «кавказском пленном», а очутившись в тяжелой жизненной ситуации герой вызывает на спиритическом сеансе к духу Достоевского.

«Попытки Татарского выйти на связь с каким-нибудь более компетентным в вопросе духом кончились ничем. Правда, после обращения к духу Достоевского, на которого Татарский возлагал особые надежды, возникли некоторые побочные эффекты: планшетка мелко затряслась и запрыгала, словно ее дергало во все стороны несколько одинаково сильных присутствий, но оставшиеся на бумаге

кривые загогулины тоже не годились заказчику, хотя, конечно, можно было тешить себя мыслью, что искомая идея настолько трансцендентна, что это единственный способ как-то зафиксировать ее на бумаге.» Интересно, что на этом этапе образ, построенный по принципу симулякра истончается настолько, что проявляет себя собственно своим отсутствием.

Впрочем и окружающие Татарского обстоятельства не позволяют герою так просто «переключиться» на иной способ мышления. Виртуальные трехмеры политиков именуется не иначе как бобок и полубобок, а разговор с коллегой о вступлении в рекламный бизнес выглядит так:

«- Господи, - сказал Татарский, - такие деньги... Как-то даже боязно.

- Вечный вопрос, - засмеялся Морковин. - Тварь ли я дрожащая или право имею?

- Ты, похоже, на него ответил.

- Да, - сказал Морковин, - было дело.

- И как же?

- А очень просто. Тварь дрожащая, у которой есть неотъемлемые права. И лэвэ тоже. Кстати, может тебе одолжить, а?»

**4.1.4.** Из более комплексных образов рассмотрим для начала в качестве примера фигуру Ельцина. По мере своего продвижения по карьерной лестнице в рекламном бизнесе Татарский узнает нечто, в корне меняющее его взгляд на действительность. А именно, что все известные ему политики на самом деле лишь виртуальные трехмеры, используемые межбанковским комитетом в рекламных целях. И кроме дешевых, плохо просчитанных депутатов, дремлющих за газетой (иронически называемых бобок и полубобок), имеются и основательно просчитанные личности. Итак, впервые фигура Ельцина появляется опять же как часть *предполагаемого* рекламного плаката (нереальность в квадрате).

«- Значит, так... Про "Парламент" ничего не скажу - хорошо. Но если ты уж взялся за такую тему, зачем ты себя сдерживаешь? Расслабься! Идти - так до конца! Пусть на всех четырех танках стоит по Ельцину с цветком в одной руке и стаканом в другой... - Мысль, - с воодушевлением согласился Татарский, почувствовав, что перед ним сидит человек с пониманием. - Но тогда надо убрать здание парламента и сделать это рекламой для этого виски... Как его - где четыре розы на этикетке...» Здесь очевидно, насколько мала значимость товара (не/стоящего за рекламным знаком) в мире симулякров.

В следующий раз Ельцин появляется в качестве виртуального результата усилий группы программистов.

«Вот что значит апгрейд...

Татарский понял, что последняя фраза относится не к водке, а к телевизору, и перевел взгляд с мутной от пузырьков водки на экран, где румяный хохочущий Ельцин быстро-быстро резал воздух беспалой ладонью и что-то вздохнул говорил.»

После как актер, работающий скелетом.

«- Кто это? - шепотом спросил он.

- Это Аркаша Коржаков. Не, не думай. Просто однофамилец. Он скелетом Ельцина работает. Та же масса, те же габариты. К тому же актер - раньше в ТЮЗе работал на шекспировских ролях.»

Далее мы имеем развилку двух вариантов будущего появления Ельцина на экране (опять же умножение нереальности происходящего, которое еще

более подчеркивается абсурдностью содержательного плана высказываний).

«Первый раз он недоуменно пробубнил: - Зачем нам столько пилотов? Нам нужен один пилот, но готовый на все! Вот у меня внук на Play Station играет - я как поглядел, так сразу и понял... Второй раз, видимо, крутили фрагмент из обращения к нации, потому что голос Ельцина был торжественным и размеренным: - Впервые за многие десятилетия у населения России появилась возможность выбирать между сердцем и разумом...»

Затем часть бренд-эссенции на два квартала вперед.

«Ельцин - стабильность в коме / демократия в гробу»

Опять рекламный симулякр, поддерживающий сложившийся имидж президента.

«Справа от открытки висел еще один рекламный плакат - Ельцин, склонившийся над шахматной доской с еще не пришедшими в движение фигурами. Смотрел он на нее почему-то сбоку (видимо, мизансцена подчеркивала его роль верховного арбитра), а вместо белого и черного королей стояли маленькие бутылочки с надписями "Обычное виски" и "Black Label". Подпись гласила:

Black Label

Мощнейшая рокировка!»

И наконец в виде восковой фигуры, как реальной основы для создания виртуального образа.

«- А скоро новое правительство будет? - спросил Татарский. - А то устал уже от безделья.

- Скоро, скоро. Ельцин уже готов - послезавтра выпишем из ЦКБ. Его заново в Лондоне оцифровали.

По восковой фигуре у мадам Тюссо, есть у нее такая в запаснике.»

Перед читателем дифелирует ряд копий копий более или менее удачных копий, начало этой цепочки теряется где-то за границами пространства романа. И те образы, которые кажутся на первый взгляд наиболее реальными (выступление для телевидения), оказываются результатом неконтролируемого размножения симулякров. Причудливое сочетание этих гротескных, искривленных изображений и образует так называемую реальность в мире Поколения.

Вышеприведенный пример раскрывает особенность построения образа личности, как симулякра. Возникает некая двоящаяся, троящаяся тень, не имеющая четких очертаний. Ее оживление напрямую зависит от фоновых знаний читателя (в данном случае медиальный образ Б.Н. Ельцина, сложившийся в 90 годах). В языковом плане все это проявляется уже описанными в главке 3. явлениями: размыванием языковых характеристик личности, большой гетерогенностью в плане ресурсов, и такой же большой стилистической гомогенностью конечных высказываний. Возвращаясь к фигуре Ельцина отметим, что единственное высказывание, действительно ярко индивидуально характеризующее речь бывшего президента (обращение «Россияне!») произносится как раз не им самим, а вызванным на спиритическом сеансе духом Че Гевары. Этот прием «смещения авторства» - явление чрезвычайно типичное для всего стилистического пространства Поколения П. Отдельные реплики свободно путешествуют из речи одного героя к другому. Для сравнения: «Ребята! Спасибо вам огромное, что иногда позволяете жить параллельной жизнью. Без этого настоящая была бы настолько мерзка!

Удачи в делах,

Б.Б. */Борис Березовский/*»,

«- Знаешь, Андрюха, - сказал он, - не хочу, чтобы это звучало патетично, но спасибо тебе огромное!

- За что? - спросил Гиреев.

- За то, что иногда позволяешь жить параллельной жизнью. Без этого настоящая была бы настолько мерзка!

- Ну спасибо, - ответил Гиреев, отводя взгляд, - спасибо. Он был заметно тронут.

- Удачи в делах, - сказал Татарский и вышел прочь.». Любопытно, что и сам предмет разговора поддерживает ощущение двойственности, особенно в первом случае, где высказывание принадлежит виртуальному трехмеру, заставляя сомневаться в его виртуальности.

Таким образом, становится очевидно, что признаки симулякра свойственны не только политикам, ни и другим героям (например Саше Бло), где хотя и не так явно, но симулятивная природа также время от времени прорывается.

В мире Поколения П личность всегда неразрывно связана с обществом. И взаимоотношения личности и общества напоминают скорее всего замкнутый круг. С одной стороны реклама убеждает человека в том, что какая либо вещь буквально создана для него, для его чувства счастья и удовольствия. Более того, реклама убеждает консумента, что не только конкретная вещь, но и все общество пытается приспособиться к его желаниям. А такое общество ведь стоит того, стать его частью? Реклама здесь – это средство, исполняющее социальный и политический заказ. Она создает у потребителя чувство психологического удобства, возможности свободных решений и выбора. Реклама предлагает человеку свободу, свободу выбирая быть собой, быть индивидуальностью. Но это также значит, что человек пытается определить свою личность посредством приобретения определенного вида вещей, посредством выбора, который уже предопределен рекламой. Возникает парадокс: пытаюсь вычленив свою личность из серой массы, герой тут же становится частью процесса массового, нивелизирующего потребления. Человек в мире Поколения П не знает чего он хочет, он не знает чем наполнить свою экзистенциальную свободу в полном неясностей постмодернистическом времени. Таким образом реклама становится одной из самых важных сил, создающих личность человека. А вещи, комплексы, наборы вещей занимают место, ранее принадлежавшее моральным и религиозным ценностям. Вещь нацелена на человека, она любит его, и человек чувствует себя персонифицированным, чувствует, что существует.

Впрочем у Пелевина, все не так просто, как может показаться на первый взгляд. Ведь общество, в своем политическом аспекте, формируется точно по подобному, хотя и несколько иному, принципу, что и личность (выше были приведены примеры). Межбанковский комитет создает виртуальное политическое пространство, населенное колоритными трехмерами. Случайно стертая программа приводит к «падению правительства», апгрейд Ельцина принимает медиальный вид операции по

шунтированию, и т.д.. Однако, в тот момент, когда читатель уже склонен провести грань между реальным и нереальным, обнаруживается, что и виртуальный Радуев способен дать вполне реальную взятку для улучшения своего имиджа. Так оканчивается любая попытка героев или читателя нащупать границы реальности в мире симулякров.

**5.1.** Итак, что мы имеем **в итоге?** С одной стороны - фиктивного, иллюзорного, абстрагированного индивидуума (в той или иной степени – все герои Поколения П), который на самом деле только один из отблесков в бесконечном лабиринте отражений симулятивного мира рекламы. С другой стороны медиальный мир общественно-политической жизни, наполненный симулякрами, первоисточники которых уже с трудом угадываются в копиях копий копий копий, принимающих все более гротескные черты. О симулятивной природе рекламы, как посредника между ними было уже сказано достаточно.

Таким образом вырисовываются контуры главного образа романа – образа многоликого рекламного симулякра, прорастающего весь мир поколения П. Контуры размытые, двоящиеся и троящиеся в бесконечном отзеркаливании. Это мир зыбкости, размытости, полутонов, безопорности, возведенных в принцип существования.

**5.2.** Текст романа В. Пелевина Поколение П под влиянием **принципа симулякра** обнаруживают при подробном рассмотрении следующие стилистические особенности и тенденции.

- Превалирующей стилистической тенденцией в рамках анализируемого романа можно считать использование общего жаргона. Суть давления КСВ общего жаргона проявляется в следующем:
  1. Основополагающее стремление к нивелировке наиболее ярких признаков различных стилей и подстилей, используемых в зависимости от сферы, среды и предмета общения, размытость стилистических границ.
  2. Нацеленность на разностильность (объединение на малой площади множества разнородных и противостоящих элементов)
  3. Принцип быстрого обновления (за счет заимствований и внутриязыковых подвижек).
  4. Тенденция к всеобщему оживляжу, постоянной готовности к шутке, игре и снижению стиля.
  5. Стремление к снижению пафоса.
- Сильное влияние КСВ масс-медийности (доминанта – апеллятивность, воздействие на массового адресата, удержание контакта), проявляющееся в конкретном тексте так:

1. Обилие вложенных рекламных текстов, масс-медийных по своей природе.
  2. Широкая опора на фоновые знания читателя, на подробное знание реалий: общественных (ситуация общества в России в 80-90 годах 20 века), политических (середина 90 лет), культурных (стандартный литературный «джентельменский набор» выпускника советской школы, языковых (модные, знаковые явления 90 лет), и самое главное реалий масс-медийных (реклама).
  3. Чередование экспрессии и стандарта. Оно многолико и включает помимо классического соположения стилистически неоднородных элементов как то: употребление термина, просторечия и книжного выражения в рамках одного предложения, и другие варианты. Встречаются: оксюмороны, антиномии, одновременное употребление термина и его толкования, метафоры и ее раскрытия, параллельное употреблению понятия и его толкования, противопоставление тождественных понятий и др. Массивность последних двух явлений указывает на силу КСВ масс-медийности в тексте.
- КСВ Пелевина в анализируемом романе характеризуется нацеленностью на создание гиперреального пространства, и максимально возможное воплощение принципа симулякра. Что выражается в общей (*языковой и образной*) зыбкости, безопорности, возведенных в принцип; размытости языковых личностей героев, когда отдельные потоки мысли (включая план автора) совмещаются, сливаются, становятся взаимопроницаемыми.
  - Главная особенность в тексте Пелевина «Поколение П» - это совмещение принципа симулякра, как технического постмодернистического принципа создания текста, и симулякра как главного образа произведения. Это явление – дань своеобразной авторской иронии, с которой Пелевин в большинстве своих произведений отображает циклическую замкнутость, безвыходность и в то же время бесконечную вариативность бытия.

## Часть 2

1. Принцип симулякра занимает, по сравнению с остальными рассматриваемыми принципами, особое положение. Во-первых, следы его функционирования наблюдаются у всех, интересующих нас авторов; и, во-вторых, реализация принципа чрезвычайно разнообразна, не только от текста к тексту, но и внутри каждого из романов.

Проанализированный выше текст Поколения П, пожалуй, можно считать в этом плане вершиной, т.к. возможность обнаружить какой либо несимулятивный аспект в нем практически нулевая. Однако и прочие тексты романов ситуации постмодерна полнятся симулякрами различных видов. Обратившись к каждому из романов, мы вкратце упомянем основные для него типы симулякров и рассмотрим по одному из них.

### 2. Голубое сало

В первой части первой главы мы уже рассмотрели ключевой для романа тип симулякров, а именно, симулякры великих русских писателей, симулякры письма и соответственно его результатов. Кроме того, можно упомянуть построенные по принципу симулякра образы Сталина, Хрущева, Гитлера и других политиков, а также некоторые псевдосоветские реалии, на поверку оказывающиеся симулякрами. Например, как бы вскользь, но достаточно подробно описанный штат прислуги Сталина. Однако, чтобы не повторяться, хотелось бы рассмотреть иной тип.

А именно, *симуляцию производственного процесса*. В текстах Сорокина постоянно встречаются группы людей, объединенных профессиональными, производственными интересами и сложными социальными связями. Описание производства, конфликта на производстве, так типичное для литературы соцреализма, переключивается из романа в роман, изменяясь соответственно обстоятельствам. В качестве примера можно привести производство и последующее применение загадочного механизма, выдавшего в конечном итоге спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех в одноименном романе; или же обсуждение, происходящее в главе Летучка романа Норма. Все «производственные» сцены в романах Сорокина роднят два аспекта. Это с одной стороны подробная (натуралистичная) прописанность вкупе с мастерской стилизацией диалогов. С другой же стороны очевиден глубинный кризис смысла. Столкновение этих двух аспектов придает процессу качества симулякра.

Рассмотрим конкретный случай. Что касается выбранного нами романа, то здесь мы в подробностях знакомимся с процессом производства

голубого сала. Он дан по преимуществу в письмах и диалогах главного действующего лица - Бориса Глогера. Приведем один из них.

«Вы впервые на таком Севере, Борис?

— Да, — ответил я, садясь за шахматы.

— Я вижу, /.../

— Лишь бы военные не раскрасили носорога, рипс нимада табень, — Бочвар налил себе в стакан Chivas Regal и стал щедро совать лед. — Я готов потерять 20 единиц L-гармонии, только бы уложиться в график. Если они все так провайдят, как TFG, — тогда без рессор не обойтись. Еще месяц здесь месить воздух — Фубайди шици!

— Наши военные не раскрасят носорога, Леонид, — сосредоточенно выдохнула Карпенкофф после выпитой водки. — «Белые жетоны» — не кабулки. И даже не МПИ. У них solidный status. Меня больше беспокоит наш Агвидор.

— Харитон? — отпил из гремящего стакана Бочвар.

— Да, — Карпенкофф вытянула из наплечника узкий портсигар, достала папиросу. — Не знаю, может, я — парникубель, но его манипуляции с батареями весьма сомнительны. Ретро-плюс какой-то.

Бочвар засмеялся.

— Вы маракуете в термодинамике? — спросил я.

— Не надо быть ген-титаном, чтобы знать зависимость dis-скачков от порога энтропии. Я не вчера покинула вагину, и это моя не первая командировка. Харитон помешан на практике фон Штайна, от которой почти все отказались. С Арцимовичем и Мамеляном я работала директней.

— В Угре? — спросил я, расставляя шахматные фигуры. — S-пластилин проект?

— Уер, — закурила она.

— Сравнить S-пластилин и ГС-3 некорректно, — я сделал ход е4.

— S-пластилин! — засмеялся Бочвар. — Марта, вы блефуете! S-пластилин! Витя Борцони делал для них in-out. Там все было как в саванне. Все сразу получилось, я видел пульпу. Это топ-директ, рипс. Его тело весило четыре тонны, кожа вулканизировалась прямо на глазах. Но, Марта, сравнивать эти проекты... — он тряхнул головой так, что звякнули его надбровные полумесяцы. — Ваши Арцимович с Мамеляном простые штукари по сравнению со всеми нами.

— Мне плевать на бант, я отвечаю за совместимость. Это вам и Витте придется жевать стекло. У вашего гениального Агвидора будет очень средний разброс. Я это вижу. Будет средняя вонь. — Карпенкофф подошла к стене, выпустила дым на текстуру. Ворсинки жадно зашевелились.

— Марта, не прессуйте вымя, — зевнул Бочвар. — Basta. Мы все хотим денег. И комфортной обратной дороги. Правда, Борис?

Я кивнул.»

Очевидно, что перед нами разворачивается типичный производственный конфликт, функционирующий, однако, в условиях специфических реалий, и главным образом в условиях не менее специфической языковой ситуации. Основой симулякра является:

- Предварительная ознакомленность читателя с участниками ситуации и их взаимоотношениями.

- Созданное предыдущим текстом ожидание производственного разговора, настроенность на него.

- Стилизация разговорности в рамках языковой реальности Бориса Глогера. Влияние разговорного КСВ выражено в повышенной фразеологичности (например: не раскрасят носорога, не прессуйте вымя,) и использовании неодобрительно окрашенных (например: У вашего гениального Агвидора, простые штукари) и бранных (например: рипс нимада табень, Будет средняя вонь.) выражений. А также общей широкой опорой на конситуацию.

- Стилизация профессионального общения. Влияние КСВ специальной книжности выражено в отходе от общего языка, который проявляется в повышенном использовании терминов и профессионализмов. К профессионализмам относятся, например: провайдят, без рессор, средний разброс, К



терминам: TFG, МПИ, с батареями, в термодинамике, от порога энтропии, практике фон Штайна. Интересно, что встречаются как чисто окказиональные образования (ген-титаном, dis-скачков, S-пластилин проект), так и общеупотребительные термины (пульпу, вулканизировалась), причем последние преобладают. Так как при общей перегруженности глобализированного языка реальности Бориса Глогера окказионализмами чрезмерная дополнительная нагрузка окказиональной специальной лексикой привела бы к полной невнятности. Но на примере приведенного отрывка видно, что текст балансирует на грани возможности его понимания, не соскальзывая к бессмысленному набору слов.

Общий смысл конфликта, а так же каждого отдельного высказывания не вызывает вопросов, однако его суть, конкретное наполнение структуры, конкретные причины разногласий ускользают. Этот прием чрезвычайно типичен для текстов Сорокина. Идеально стилизованный яркий стилистический рельеф скрывает зияющие пропасти кризиса смысла, который раз за разом ускользает как песок сквозь пальцы. Интересно, что *моменты ускользания всегда оказываются искусно скрытыми*, что очень важно для полноценного функционирования симулякра.

### **3. Кысь**

Как и предыдущие романы, роман Толстой густонаселен всевозможными симулякрами. Как и у Сорокина, здесь имеются тени великих русских писателей, особое место среди которых занимает Пушкин. Слова друга о том, что «Пушкин наше все» настолько запали в душу главному герою, что Пушкин буквально преследует Бенедикта (или же наоборот) на всем протяжении романа. Размышляя, Бенедикт склонен искать подтверждения своим мыслям в строках стихотворений (Сначала дико как-то было. Мышь шуршит - жизнь идет, а и в стихах так указано: жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня?.. А тут - ничего.), поддерживать в себе боевой дух отождествляясь с поэтом (Этот пушкин-кукушкин тоже, небось, жениться не хотел, упирался, плакал, а потом женился, - и ничего. Верно? Вознесся выше он главою непокорной александрийского столпа. В санях ездил. От мышей тревожился. По бабам бегал, груши околачивал. Прославился: теперь мы с него буратину режем.). Впадая в отчаяние от безрезультатных поисков самого себя, главный герой опять же срывается на чужие голоса, главный из которых – голос Пушкина. Размышляя о своей сломанной, неудавшейся жизни, Бенедикт ведет надрывный внутренний диалог, не в силах обойтись без обращения к поэту. «Так гуняво гундосят заколдованные, побитые, скрюченные, с белыми вареными глазами, запертые в чуланах, с вырванной жилой, с перекушенной хребтиной; так, верно, и пушкин твой корячился, али кукушкин, - что в имени тебе моем? - пушкин-кукушкин, черным кудлатым идолом взметнувшийся на пригорке, навечно сплюснутый заборами, по уши заросший укропом, пушкин-обрубок, безногий, шестипалый, прикусивший язык, носом уткнувшийся в грудь, - и головы не приподнять! - пушкин, рвущий с себя отравленную рубаху, веревки, цепи, кафтан, удавку, древесную тяжесть: пусти, пусти! Что, что в имени тебе моем? Зачем кружится ветер в овраге? чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня?» В дополнение ко всему Пушкин появляется в романе в виде изваяния. Бенедикт, как создатель скульптуры, склонен безмерно

восхищаться своим творением: «Вот он стоит, как куст в ночи, дух мятежный и гневный; головку набычил, с боков на личике две каклеты - бакенбарды древнего фасону, - нос долу, пальцами как бы кафтан на себе рвет.», хотя один из прежних и пытается открыть ему глаза на некоторые несоответствия: «- Ну чистый даун. Шестипалый серафим. Пощечина общественному вкусу, - высказал.». Пушкин образца Кыси имеет, разумеется, мало общего с Пушкиным реальным. Это действительно симулякр – копия копии копии, «идол», по выражению самого Бенедикта. Многократно отраженная в кривых зеркалах тень предыдущих теней.

Впрочем, несмотря на вездесущность Пушкинского симулякра, основную типологическую группу представляют симулякры советских реалий, тут и там призраками всплывающие в тексте. Например, симулякры доперестроечных праздников. Тут и октябрьский выходной, отмечаемый по неведомой причине в ноябре, когда голубчики по шестеро в ряд с задорными песнями маршируют по главной площади вокруг дозорной башни. И восьмое марта, когда велено «В этот день всем бабам почет и уважение как есть они Жена и Мать и Бабушка и Племянница или другая какая Пигалица малая всех уважать. В этот Праздник их не бить не колошматить ничего такого обычного чтоб не делать, /.../». Все описания празднеств голубчиков отдают чрезвычайной неуместностью и гротеском на фоне убогих реалий, окружающих полуодичавших граждан города Федор-Кузьмичска. Другим примером может служить симулякр советского общепита, явно виднеющийся сквозь дым в «столовой избе». «Так. Опять мышиный супчик. Государственная еда, конечно, не чета домашней. И вроде мыши те же, а вкус, конечно, не тот. Жидковато. Зато червярей в супчик бабахнуто, - скулы свернешь. Вот червярей не жалеют. Пересаливают супчик. А так ложкой повозишь-повозишь, - один хвостик мышиный. Ну, глазки. Ребрышки.» Пересаженные на мутировавшую почву мира Кыси осколки советских реалий расцветают неожиданной нелепостью, полной печальной иронии. Роман полнится многократно искаженными обрывками подобных отражений, выглядывающих буквально из-за каждого угла.

#### **4. Номер один или в садах других возможностей**

**4.1.** Все рассмотренные нами до сих пор типы симулякров можно отнести к явлениям интертекстуальным, т.к. они базируются на внетекстовой основе культурных реалий. Роман Людмилы Петрушевской интересен соседством как интертекстуальных, так и внутритекстовых симулякров.

К первым относится, например, симулякр нищеты. Вряд ли можно считать убедительной трактовку, говорящую, что в произведениях Петрушевской просто достоверно отображены печальные советские/русские реалии. Читая тексты автора нельзя не обратить внимания на то, что за бытовым всегда стоит бытийное. Происходит травестия возвышенного и трагического, все мотивации, чувства, взаимоотношения героев, борьба идеологических начал даются через быт. Снова и снова, таким образом, возникают ситуации нагнетания

неразрешимых проблем, для которых характерно экстремальное сгущение фатальной безысходности. Запредельно бедственное положение героев, часто голодающих или ходящих чуть ли не босиком по снегу, так имеет функцию совершенно отличающуюся от реалистичного описания. Поэтому, говоря об образе нищеты, как константном состоянии героев Петрушевской, необходимо признать его изначально симулятивный характер. Элементы черной хроники как бы далее (сама хроника уже отражение) отражаются в кривых зеркалах, приобретая поистине чудовищные, искаженно гротескные черты.

В романе Номер один или в садах других возможностей, образ, не являясь центральным, однако играет немаловажную роль «нагнетателя» ситуаций. Приведем как пример сцену, где санитары отказываются забрать труп, к которому родные не могут (!) предоставить простыню (т.к. единственную простыню уже увезли с предыдущим трупом).

«Грохнула дверь подъезда, топот снизу. Тяжелый топот с цоканьем, сапоги подкованные. Поднимаются двое. Милиция? И ладно. Ага, мелькнули халаты. Санитары! Бабка вызвала санитаров! Сейчас будут выносить этого! Моего Друга, который завонял /имеется в виду собственное тело главного героя-рассказчика, подвергшегося переселению души/. Поднялся на пол-этажа, подальше от своей двери. Санитары уже встали там. Затрезвонили. Рявкнули, назвали себя. Бабка открыла сразу, они вошли в квартиру, шаги звучат глухо, замерли.

- Нужна простыня, бабуля! — крикнул один.
- Нету у меня. — проскрежетал голос бабки. — Давеча забрали.
- Тогда не возьмем твоего жмура!

Пошел мат, обе договаривающиеся стороны бубнили что-то насчет простыни опять.»

Стоит также упомянуть о постоянно всплывающем образе нищего ребенка. Его внутренняя экспрессивность вплотную приближается к границе эмоционального «шантажа».

«— Зачем в машину /имеется в виду автомобиль для перевозки трупов/ лазил? Где, где-где бананы мои куда куда уне-унес? Замочу сейчас, а?

- Там мама моя, дядь Валер, — сказала морда и зажмурилась, ожидая худшего.
- Да я ттебя, — сказал Номер Один. — По... положу рядом с твоей матерью.

Морда заплакала тихо, закусив губу, отворачиваясь. Парень был одет как нищий, драные кроссовки явно из мусорного бака, какие-то джинсы как из-под трактора вынутые, в черных пятнах. Куртка с десятого плеча. Смуглые, цвета машинного масла, запястья.»

Помимо собственно утрированной картины нищеты эмоциональный накал достигается и ее передачей посредством равнодушного, или же враждебно настроенного слова повествователя. Это хорошо видно и на следующем примере:

«Тут же перед столиком встал в позу парнишка лет пятнадцати. Текст обычный, интонации тоже:

- Не могли бы вы... Очень хочется есть... Бабушка в больнице... Мы остались вдвоем с братиком, ему девять лет... Бледное одутловатое лицо, тусклые глазки. Пьет малый.
- А ну, ва... вали отсюда! /.../
- Я не вру, два дня с братиком не ели! — очень тихо и проникновенно произнес малый. — Девять лет ему, только девять. Мы одни живем в квартире бабушки, совсем одни! Есть нечего. Хотите, пойдем, вы проверите?

Номер Один громко сказал Лысому:

- Ян, возьми ему блин!
- Вы меня не поняли, — тихо, значительно сказал парень и положил руку ему на плечо.

Номер Один скинул эту дрянь. — Для нас цена блинов это целое состояние... Там есть гастроном... Я бы купил макарон, хлеба, тушенки... Бабушка в больнице, брат плачет... Хотите пойдете, вы проверите... Щечки у него были раздутые, водянистые, сильно пьющий парнишка. Ага. Так он еще и торгует этим "братиком".».

**4.2.** Теперь остановимся на втором подвиде симулякров. Сюжет романа построен по принципу компьютерной игры, что предполагает наличие развилок, где игрок (герой, читатель) может выбрать одну, две или сразу несколько возможностей. Пространство романа виртуализируется, в ключевых моментах происходит двоение, троение путей развития событий, по разному характеризующих героев. С каждой новой реинтерпретацией, каждой новой точкой зрения на того же героя или событие, возникают все новые и новые отражения. Причем не представляется возможным обнаружить, какое из них является подлинным, ведь в мире постмодернистического отсутствия единой истины, оппозиция подлинности/копии отменена. Все правды-варианты выглядят равноправными. Очевидно, что образ, построенный по такой модели, автоматически приобретает симулятивные черты. То есть возникает копия копии. Однако и это еще не все. По логике компьютерной игры можно когда угодно остановиться (например, по причине смерти) и переиграть все с чистого листа. Так в романе происходят многократные смерти, воскресения мертвых и переселение душ (ведь можно выбрать за какого героя играешь). Многократное внутритекстовое отзеркаливание, множение ведет к возникновению принципиально иного типа системы симулякров в тексте, как бы замкнутой в себе. Это очень характерно для художественного мира Петрушевской, где не последнюю роль играет вездесущая безысходность, невозможность найти какой либо выход из ситуации, ощущение тупика. В замкнутом таким образом в себе, ограниченном пространстве все эмоции, страсти мгновенно накаляются, достигая точки кипения и угрожая взрывом.

Инtrateкстуальный симулякр, как видно, сильно отличается от интертекстуального. Интертекстуальный симулякр является в преобладающей мере средством интеллектуальной игры, которая, разумеется, несет в себе и долю экспрессии, но речь идет скорее об интеллектуальных эмоциях. Инtrateкстуальный симулякр, напротив, обладает преимущественно мощным экспрессивным потенциалом, что, конечно не отменяет его роли средства интеллектуальной игры и построения сюжета.

В качестве примера рассмотрим, как один из основных в пространстве романа, симулякр смерти Кухарева (Куха). Во избежание чрезмерно длинных цитат приведем лишь таблицу обобщенных инвариантов этого ключевого события.

интерпретация	глава	вариант
№1 для директора НИИ	1	№1 никого не убивал. Кух жив, но таинственным образом оказался в зоне смертников. На месте происшествия был обнаружен, съеденный песцом, труп неизвестного энтти.
директора НИИ для №1	1	№1 убил Куха за измену своей жены и за попытку украсть первенство научного открытия.
№1 для №1 и для Нижнего Сы (божество энтти)	3	№1 убил неизвестного энтти, ошибочно приняв его за Куха.
№1 для жены Анюты	4	1) Кух жив, но психически ненормален. 2) Кух под влиянием сушеных мухоморов пытался изнасиловать двух девочек энтти, а также напал на №1. Выйдя из балагана убил неизвестного энтти, а затем был взят в заложники людоедами-чучунами, он уже убит или будет убит, т.к. у №1 нет денег на выкуп.
№1 в теле Валеры для неизвестной в поезде	7	Кух мертв. №1 убил его за попытку изнасилования двух женщин-энтти, сестер, любовниц главного героя.
Матери Куха для №1	9	Кух жив, но психически ненормален, т.к. стал святым и мессией.
№1 для №1	9	Кух жив, однако покинул свое тело. В теле Куха последовательно заменяют друг друга Никулай уол, Варвара, Никифор.
№1 для жены Анюты	10	Тело убитого, неизвестно кем, но не Кухом, энтти принадлежало Никулаю. Никулай делит тело Куха с ним же, т.е. Кух жив.

Результат подобного разброса вариантов одного события очевиден. Образы его участников, характеристики их личностей теряют четкие контуры, дwoятся, неконтролируемо множатся. Таким образом роман наводняется копиями копий копий, его заполняют симулякры.

**5. Обобщая** проведенное сравнение можно отметить, что во всех анализируемых текстах встречается два вида симулякров. А именно:

- симулякры интертекстуального типа (доминируют в романах Голубое сало, Поколение П, Кысь),
- симулякры интратекстуального типа (доминируют в романе Номер один или в садах других возможностей).

Недоминирующий тип также присутствует во всех четырех текстах, он лишь не является при этом несущим.

Роман Поколение П Виктора Пелевина резко отличается от остальных интересующих нас текстов в том, что принцип симулякра (помимо общей для всех постмодернистических текстов триады диалогизма/интертекстуальности/игры) является единственным реализованным в нем текстообразующим принципом постмодерна. С этим связан и факт, что принцип симулякра здесь проявляется наиболее полно, глубоко и чрезвычайно разносторонне.

Что касается отдельных типов симуляции, они как мы видели, весьма разнообразны и отличаются:

- *от автора к автору*

- *от текста к тексту*

- *в пределах одного текста* имеют место различные типы

а) симулякры личностей, процессов, реалий и т.д.

б) симулякры интра- и интертекстуальные

в) симулякры далее отличаются *чрезвычайным разнообразием средств реализации*.

Наиболее типичным видом симулякра остается группа симулякров, связанная с великой русской литературой (в нее входят симулякры писателей, литературных текстов, процесса творчества и даже Слова как такового).

## ГЛАВА 3 РИЗОМА

### Часть 1

1. В отличие от принципов симулякра и деконструкции, термин ризома, имеющий биологическое происхождение, не стал ни повсеместно употребимым, ни супермодным. Новейший философский словарь определяет его как: «понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально нелинейный способ организации целостности (текста), оставляющий открытой возможность как для внутренней имманентной подвижности, так и для интерпретационного плюрализма.»<sup>47</sup> Впервые термин появляется в работе Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Ризома»<sup>48</sup>, интерпретации которых мы и будем в дальнейшем придерживаться. Ризома, по их мнению, – это радикальная альтернатива замкнутым, линейным, статичным структурам. Это потенциальная бесконечность, которая может принимать любые конфигурации. Авторы различают:

- а) модель-корень, или модель дерево (классическая линейная, бинарная структура),
- б) модель-корешок (основной корень разрушается и от него отпочковывается множество новых корней; однако единство одного корня, как бывшей, будущей, возможной структуры, остается центрирующим),
- в) модель-ризому (полиморфность, отсутствие единого семантического центра, единого кода).

То есть ризома – это совокупность, разноуровневых плоскостей, функционирующих по различным законам, совокупность плато. «Плато всегда посередине, ни в начале, ни в конце. Ризома состоит из плато. /.../ Мы называем "плато" любую множественность, соединимую с другими [множественностями] поверхностными и подземными стеблями таким образом, чтобы образовывать и расширять ризому.»<sup>49</sup>

Далее Делез и Гваттари выделяют следующие принципы существования ризомы.

1. Принципы сцепления и гетерогенности. «... любое место ризомы может и должно быть присоединено к любому другому её месту. /.../ Семиотическое звено напоминает клубень, связывающий очень разные акты: лингвистические, но также перцептивные, мимические, жестуальные, когитативные: не бывает ни языка в себе, ни универсальности языка (language), но есть состязание диалектов, patios, жаргонов и специальных языков.»<sup>50</sup>
2. Принцип множественности, отсутствие отнесенности к единому.

«Нити марионетки так же как ризомы или множественности не отсылают к предполагаемой

<sup>47</sup> Новейший философский словарь, статья «Ризома», <http://www.slovopedia.com/6/208/771049.html>

<sup>48</sup> Делез Ж., Гваттари Ф., Ризома, [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm)

<sup>49</sup> там же

<sup>50</sup> там же

воле артиста кукловода, но к множественности нервных окончаний, которые образуют в свою очередь другую марионетку, следуя другим измерениям, связанным с первыми ...»<sup>51</sup>.

Пересечение измерений во множественности так образует своеобразную сеть.

3. Принцип незначающего разрыва. «Вся ризома целиком включает в себя линии сегментарности, по которым она стратифицирована, территориализована, организована, означена, признана в этом качестве и т.д.; но также и линии детерриторизации, по которым она непрерывно истекает. Каждый раз, когда линии сегментарности взрываются в линию истечения, в ризоме образуется разрыв, но и эта линия истечения составит часть ризомы.»<sup>52</sup>

4. Принцип картографии и декалькомании. Ризома отрицает идею генетической оси в качестве глубинной структуры. «Карта открыта, она способна на связь во всех своих измерениях, демонтирована, обратима, она подвержена постоянным модификациям. Она может быть разорвана, перевернута, адаптирована к любым способам сборки, над ней могут работать индивид, группа или социальная формация. Можно нарисовать ее на стене, воспринять как произведение искусства, ее можно построить в виде политической акции или медитации.»<sup>53</sup>

Очевидно, что все приведенные принципы поддерживают внутреннюю полисемантическую структуру текста, построенного нон-селективно. Возможность адекватной или правильной интерпретации отвергается точно также, как возможность существования единого семантического центра. Основными качествами ризомы можно также считать ее нестабильность, неравновесность и внутреннюю потенциальную креативность. Так, ризома представляет собой открытую, хаотическую структуру, включающую в себя локальные очаги порядка (плато), объединенные своеобразными, нелинейными связями.

2. Совершив теоретический экскурс, обратимся теперь к материалу нашего анализа – роману Л. Петрушевской *Номер один* или в садах других возможностей<sup>54</sup>. Во-первых, мы собираемся исследовать композицию текста как таковую и проанализировать, как (и в какой мере) вышеописанный принцип ризомы функционирует в реальном тексте. Однако, по нашему мнению воздействие принципа ризомы не ограничивается областью конструкции и структурирования. Поэтому, во-вторых, представляется релевантным рассмотреть хотя бы один крупный образ романа с целью доказать действительную возможность влияния принципа ризомы и на иные уровни текста.

---

<sup>51</sup> там же

<sup>52</sup> там же

<sup>53</sup> там же

<sup>54</sup> Роман Петрушевской это мистический триллер, книга превращений. Переселение душ (метемпсихоз), начавшееся в тайге, на священном упокоище уходящей цивилизации, ведет за собой вереницу событий - смерть на одни сутки и воскрешение умерших детей, казнь актрисы перед видеокамерой и серию блестящих краж. Появляется трехсотлетний шаман, человек-щука в нашем мире, где повсюду горят жертвенники - огни компьютерных игр. Главный герой книги – *Номер один* – раз за разом оказывается на развилках сада расходящихся тропок, блуждая по бесконечным вереницам возможностей виртуальных миров, порожденных логикой компьютерной игры, автором которой оказывается вовсе не он сам.



**3.1.** Окунувшись в текст романа Петрушевской, читатель попадает в мир постоянно разрастающегося многоголосого хора переплетающихся голосов, каждый из которых норовит по-своему интерпретировать разворачивающиеся события. Эта особенность прозы автора (своеобразный симфонический эффект, характерный и для других произведений Петрушевской) дополнена неожиданными преломлениями в логике сюжета, когда вроде бы логичные действия героев постоянно приводят к безвыходным, полным абсурда ситуациям. Кроме того, реальность романа допускает возможность переселения душ, происходящего между героями. Все это (не забудем также о том, что у Петрушевской голоса постоянно сливаются и раздваиваются, проступают в высказываниях слоями на манер палимпсеста, просто не знают преград) вызывает ощущение нарастающего хаоса, и отсутствия в тексте какой либо явной структуры. Однако это лишь первое ощущение. При подробном рассмотрении проявляется явная ризоматическая структура, дополненная некоторыми линейными элементами. Дополним также здесь, что и Делез и Гваттари в «Ризоме» описывают смешанные структуры (например, древовидная корневая модель, в дупле которой свернулась ризома и т.п.). Так что в реальном тексте речь идет всегда о смешанных конструкциях, а ризома, как и линейный концепт представляют собой скорее идеальные модели.

Итак, кажущийся хаос, захватывающий пространство романа, на самом деле состоит из отдельных реальностей – очагов локального порядка. Из основных выделим:

- реальность НИИ,
- реальность погони,
- реальность инферно,
- реальность метемпсихоза
- реальность игры.

Далее мы охарактеризуем каждую из реальностей, а также дадим ей краткую лингвостилистическую характеристику, обращая особое внимание на метаморфозы языковой личности главного героя романа в каждой из них.

**3.2.1.** Реальность НИИ ограничена рамками первой главы («Беседа») и отличается обманчивой стабильностью. Разумеется, как и всегда у Петрушевской, под внешней беседой, диалогом скрывается внутренний полилог, однако, в данном случае его голоса едва уловимы, приглушены. На поверхности же происходит именно диалог между Первым (главным героем) и Вторым (директором НИИ). Номер Один (этнограф, интеллектualan - бессеребрянник, имеющий сына инвалида) пытается получить 5000 долларов на выкуп за коллегу, взятого в заложники полумифическими людоедами чучунами. В то время как Второй

(невежественный, самовлюбленный карьерист) раз за разом ему отказывает, и соглашается лишь в обмен на взаимную услугу (нелегальный перевоз денег). Цели героев, мотивация их действий, их прошлое, наконец, характеры и реалии окружающего мира кажутся однозначными и четкими.

**3.2.2. а)** Все стилистическое пространство романа находится во власти **КСВ разговорности** с его основным принципом коммуникативности, широкой опорой на констатацию и общие фоновые знания. Этот основной принцип отбора и использования языковых средств дополнен давлением индивидуальных (весьма надо заметить многочисленных) КСВ героев, которые отличаются яркостью и выпуклостью стилистических характеристик.

Далее, также на примере реальности НИИ мы рассмотрим механизм реализации давления КСВ разговорности в тексте. Необходимо заметить, что и в других реальностях наблюдается идентичная картина функционирования КСВ разговорности, дополненного влиянием индивидуальных КСВ героев. То есть различие между реальностями лежит несколько в иной плоскости.

**б)** Итак влияние КСВ разговорности проявляется на всех уровнях языка. На фонетическом уровне имеет место имитация устности путем введения некоторых типичных для нее элементов. Это - многочисленные паузы, например:

«Второй. Один хрен, в маразме. Почетный член! Даже премию ему какую-то в зубы сунули **уходя...** Как говорится, **посмертно...** Чтобы не скучал на пенсии.

Первый. Картина Рожкина "Шиш".

**Пауза**

Мы его выступления так называли. Картина Шишкина "Рожь", так сказать... А он однажды перепутал.

Второй. Да! (**Пауза**). Теперь я понимаю, почему руководитель того отдела настаивал именно на кандидатуре Кухарева для увольнения.»;

«Первый. Повторяю, пока что он жив, надеюсь.

**Молчание**

Второй. Ну а дальше как развивалось?».

А также разнообразные междометия, сигнализирующие неподготовленность общения. Например: ха-ха, мм, ох, нну, ха, эт, а, гм, ну, ой-ой-ой, ох-хо-хо.

Первая глава (реальность НИИ) отличается еще и наличием сценических замечаний типа: (Крестится), (перебивая), (покраснев, крутит головой), (оживившись), (Смеется), (кричит), (Помедлив), (не слушая), (настойчиво), (тревожно), (трогает ключи на столе), (Запел, потирая руки), передающих мимику, жестикуляцию и другие невербальные обстоятельства происходящего, что опять же служит стилизации разговорности. В следующем примере заметки отражают внутреннюю динамику диалога.

«Первый. Мало. Я знаю. (**Внезапно**). У вас остается очень мало времени.

Второй (**подумав**). Это в смысле чего? Ты что сказал? Угрожаешь?»

Диалог героев насыщен и иными элементами – имитаторами устности, повышающими экспрессию, например: «Запомни, всегда надо не просить! А **предлагать!**». Чрезвычайно сильно насыщены экспрессией и построения, стилизующие разговорную небрежность. Например.

«Я, во всяком случае, **не компен... тентен** в этом, мы посоветовались и за ту ее нереальную цену не приобрели.»

«Это что, **полит эт самое корректность?** Он орет под столом, в мусоре!»

**в)** В лексическом плане на себя обращают внимание такие яркие признаки воздействия КСВ разговорности, как нарушение законов сочетаемости единиц при сохранении лишь их семантического ядра. Например:

«Все **предвижу** насквозь...»

«Ну а дальше **как развивалось?**»

«Где-то ты мне тут **подстроил факты.**»

«Ну ты меня **напрямую озадачил** опять.»

Этот прием отличается особой массивностью, как и подобное ему явление контаминации фразеологизмов и метафор.

«Вот, и что он там **роли вообще никакой не влияет.**»

«Это **не играет значения**, но было же свое!»

«Кто прислал грант — это уже **веса тут никакого не играет!**»

«Чернуха какая-то, **терпеть не люблю.**»

«**Чем дальше в лес, тем гуще помидоры** у нас тут с тобой.»

Ярким разговорным эффектом обладают и другие особенности словоупотребления. Например, замена понятий в рамках смежных предложений: «Дачу строю **предыдущему сыну**. Навязалась на мою голову **супруга от первого брака.**» Или же тавтологические построения: «Как можно **открытие не открывать!**»

Кроме того, имеется значительное количество вводных слов и слов-паразитов, отличающихся яркой разговорной окраской. Например: самое дело (6 употреблений в рамках первой главы), наподобие чего, эт самое, понимаешь, как говориться, и т.п.. Тот же стилистический эффект дают слова-заменители, способные расширять свое значение. Это явление, типичное для разговорной речи, представлено в романе очень широко. Например, отследим, в каких значениях используется универсальный заменитель «это дело».

Пример употребления	Контекстуальное значение
Первое, что она сказала, что эту возможность продать квартиру, узнавши о событии, то есть о том что сына взяли в заложники, эту возможность ей тут же предложили соседи, которые давно зарятся на <b>это дело</b> .	комната
Он <b>это дело</b> скрывает ото всех.	способность видеть будущее
И я, как хочешь, <b>это дело</b> провентилирую... /.../ Как хочешь, но я <b>это дело</b> обнародую сам.	местонахождение

	МОГИЛЬНИКА
Когда <b>это дело</b> выколупнут из земли.	МОГИЛЬНИК
Если мы <b>это дело</b> разорим, вывезем — без святыни энтти погибнут.	МОЛЬБИЩЕ
Все в <b>это дело</b> кинулись, половина парней энтти и часть девушек, выпускники интернатов, сами делать ничего не умеют, теперь изображают мамотов.	МАМОТИЗМ
За то, что ты отвезешь <b>это дело</b> , тебе будет награда, ровно тысяча долларов.	20000 долларов

Так же обращает на себя внимание наличие лексических групп, типичных для воздействия КСВ разговорности. Это и просторечия (например: хай, поссать, гля, чурки, пузырь (в значении бутылка), убоина, втык, сдал с потрохами, покалякаем, как сука блох, гаркать, схавали, выколупнут, галиматня, порцайка, лабуда, насрать, мутота, не тумкают), и разговорные выражения (например: ткни, зарятся, яшкался, наподобие, по чайнику, дурить, проинтуичил, до кондрашки) и ругательства (ни черта, засранец, один хрен, дурак). А также неспецифический сленг (например: пять кусков, отстой, бич, наварил, провентилировать, задолбал, баксы).

Надо заметить, что на лексическом уровне наблюдается также влияние КСВ общего жаргона (проявляется в разностильности, оживляе и общей сниженности стиля), однако его воздействие в данном случае синхронно с воздействием КСВ разговорности. То есть КСВ общего жаргона здесь *поддерживает* КСВ разговорности.

г) Синтаксический уровень испытывает наиболее сильное давление разговорного КСВ. Во-первых, это выражается в превалировании разговорных средств синтаксических связей. Главным образом речь идет о порядке слов. Говорящие начинают речь с главного, например:

«**Выкачивают** буквально из нашей страны!»,

«**Музей** его заперт.»,

«Там **экспонаты** такие интересные для туристов, подлинный костюм мамота начала двадцатого века.»,

«**Пьет** специально, чтобы забыть.».

Высказывания строятся по принципу ассоциативного присоединения, используется прием дополнения, когда говорящий постепенно дополняет все новые части к предыдущему высказыванию. Как бы строя фразу на ходу, в процессе общения. Парцелляция встречается в виде формально разграниченных предложений, например:

«А то у нее по телу синяки, понимаешь! Засосы!»,

«Да уж. На жареху как пустят... Такой... Плотный мужчина.»,

«Да необходимо. Невыносимо. Как жить бы стал после того. Как бы преступление энд наказание.».

Однако для Петрушевской наиболее типично явление безостановочного говорения, непрерывный поток сознания, выливающийся в нагоняющие одна другую фразы, остающиеся в рамках одного предложения. Это виртуозное нанизывание на нить повествования все новых и новых

деталей, пояснений, обращений, отступлений – фирменный знак захватывающей и весьма специфической стилизации разговорности в произведениях Петрушевской.

«Потом пошел в милицию, заявил, что есть труп и пропал мой участник экспедиции, они же мне сообщают, что это известно, ждут бригаду из района и что недавно по говорушке, по рации, звонили из зоны, это, объясняю вам, зона смертников, туда свозят всех осужденных на пожизненное заключение, это знаменитый так называемый Андриюшкин острог, и оттуда, сообщают опять-таки мне энттские менты Корякин и Винокуров, уже звонили насчет Кухарева, он у них в зоне и лично вызывает меня по этой говорушке.»

Влияние КСВ разговорности проявляется также в постоянной перемене тем даже в рамках одной реплики диалога. Ассоциативное построение высказываний заставляет говорящих постоянно отбегать в сторону, сворачивать, пояснять, вставлять в разговор не относящиеся к делу подробности. Например, одна из реплик Номера Один:

«Первый (настойчиво). Но по приезде к энтти, когда я пошел к своим там информантам Гавриловым, то Кухарев, оказывается, спустился на первый этаж Дома рыбака, где в красном уголке поселили артистов местного театра, и там обнаружил Никулая, познакомился со всеми, выставил спирт. Никулай должен был ехать дальше на гастроли с театром, у них упала посещаемость. А на Никулая всегда аншлаг. Он — местное божество. Это вообще энттская труппа с европейским репертуаром. Театр на основе курса. Они четырнадцать человек когда-то поехали на учебу, учились в Москве... Родили там восемь детей. Детей отправляли домой регулярно. Регулярно друг друга резали... Мне как-то в подарок привезли со своей родины, с Юзени, после каникул одеяло из песцов. Двойное, два метра на полтора мехом наружу. Мы сначала хотели сшить Анюте шубу, но все было некогда, денег не было, и этим одеялом зимой накрывали Алешку, когда он спал на балконе. Потом, правда, пришлось отделаться от этого песцового одеяла. Выкинули.» Здесь, намереваясь рассказать об обстоятельствах съемки ночного пения Никулая, Номер Один сначала уводит разговор в сторону прошлого энттской труппы, а затем и вовсе переходит к плохо выделанному одеялу из песцов. Это стремительное перескакивание с темы на тему, легчайший переход от важного к второстепенному, создает череду живых, неожиданных образов так типичных для разговорной речи.

Описанные приемы, отличающиеся массивностью употребления, являются основными для стилизации разговорности в стилистическом пространстве романа. Но они дополнены и большим количеством менее заметных признаков разговорного синтаксиса. Это и постоянно использующийся переспрос («Я ведь нарочно не хотел оформлять его, этого, как его...»), и несогласованность полипредикативных конструкций («Почетный член! Даже премию ему какую-то в зубы сунули уходя...»), и широкая вариантность употребления немаркированных форм парадигмы («Второй. Кухарев повел себя согласно чего? Согласно этого... Как его... Ну, научная этика сейчас кто кого сожрет. И ты его убил.», «Франк фамилия еврей!»), и место вопросительных слов («Вы истратили свой грант на что?»).

Однако, особое внимание стоит уделить особенностям использования повтора. Для стилизации разговорности первостепенное значение имеет повтор нефункциональный, характерный для неподготовленной, спонтанной речи. То, что речь идет о стилизации, становится ясным при внимательном рассмотрении, когда оказывается, что «нефункциональный» повтор всегда несет и какую-либо художественную функцию. Например, в следующем случае директор института в течение

беседы 6 раз переспрашивает имя человека, о котором разговор собственно ведется. Благодаря массивности применения приема, реальность существования Кухарева, как бы ставится под сомнение, его образ получает странный оттенок безымянности.

«Я ведь нарочно не хотел оформлять его, этого, **как его...**», «Никвас убеждал, что этот ваш... **как его...** профессиональный кинооператор!», «А вы мне со своим завлабом подсунили этого, **как его...**», «И еще все говорили, что это твоя тема, а не Шапирина, а этот твой этот, **как его?**», «Все время забываю **как его** звали.», «Не помню, **как его** зовут.»

В следующем примере очевидно, что повтор, первоначально призванный увеличить экспрессию высказывания, постепенно превращается в языковую игру, наполняющую последующие употребления метафорическими смыслами.

«Первый. **Дурак**, стало быть. **Дуррак**.

Второй. По-тюркски "**стой**". **Дурак** — это "**стой**".

Второй. **Стой**, да, теперь столбом.»

«Второй. **Дуррак**. **Стой**, да? Отстой?»

То есть, можно сказать, что и кажущийся на первый взгляд нефункциональным повтор, у Петрушевской всегда несет дополнительные стилистические и образотворные функции.

Если говорить об интонации, то из следов воздействия разговорного КСВ, помимо огромного количества вопросительных и восклицательных предложений, наблюдается тенденция к интонационной двувёршинности высказываний. Например:

«Одни люди там были мои.»,

«А вот хочешь совет вам с этой мамой его?»»,

«Стукнули хорошо по чайнику ему.».

Далее, кроме характерных признаков разговорного порядка слов, имеют место многочисленные конструкции с нереализованными валентностями. Эллипсисы отличаются большим разнообразием выпускаемых элементов. Для наглядности приведем таблицу с примерами конситуативных эллипсисов, где в скобках укажем опущенные члены.

А он что ( <i>сказал</i> )?	глагол-предикат
Это ты имеешь ( <i>в виду</i> ) меня?	часть аналитического сказуемого
Как ( <i>я</i> ) жить бы стал после того.	местоимение-подлежащее
( <i>Артисты</i> ) Круглое катят, квадратное тащат.	существительное-подлежащее
А за артистов энгти даже смешно назначать ( <i>выкуп</i> ), кто платить будет?!	конститутивное дополнение-существительное в В.п.
В зависимости от изображения. ( <i>меняется стоимость пластины</i> )	выпущено все кроме обстоятельства
Тут не с пьяных ... ( <i>глаз</i> )	часть фразеологизма

**3.2.3.** Результаты предыдущего анализа показали нам особенности стилистической *основы*, характерные для всех реальностей романа. Теперь же мы обратимся к явлениям упомянутые реальности отличающим. Речь идет, во-первых, о причудливых узорах идеостилей, накладывающихся на описанную выше основу иначе в каждой реальности. Во-вторых, для каждой из реальностей характерен иной тип диалогизма<sup>55</sup>.

а) **Реальность НИИ** образуют три основных голоса. Это голос Номера Один, языковая личность которого, его языковая картина мира в первой главе отличаются наибольшей консистенцией и стабильностью; голос директора Института (Второго) и голос мамонта Никулая (магнитофонная запись). Коммуникативная ситуация представляет собой внешний диалог, предметом которого является запись пения Никулая. То есть эпическая поэма о переходе из мира живых в мир мертвых.

Дискурс мрачно-торжественного ночного пения характеризуется замедленностью ритма, ритуальными повторами, длинными периодами и ритмически обусловленным синтаксическим параллелизмом («Падающего не поднимай, умирающего толкни, мм, тонущему не подавай багра, слезы, шеста, не бросай ему ни кошку — это такой брусок с крючками — и ни плавательный пузырь»). Для него характерно использование возвышенной, торжественной лексики (ибо, не дано, избранный), сравнений-эпитетов («И глаза трехпалого как гнезда птицы эхе черные в черных ямах, а третий глаз как слеза заката предзимнего ...»). Впрочем, все сказанное дополнено и воздействием разговорного КСВ, т.к. ночное пение дано малыми отрывками, обильно переложенными дополнениями, пояснениями, комментариями и толкованиями Номера Один. Вернее, благодаря переводу мы слышим пение из уст Первого. Так как граница между Ночным пением и планом главного героя остается формально невыраженной, происходит своеобразная контаминация поэмы разговорностью.

Полным контрастом на этом фоне выглядит речь Второго, КСВ которой характеризуется нацеленностью на косноязычие, небрежность (Второй гордится своей манерой говорить) и априорным отсутствием уважения к любому собеседнику. На морфологическом уровне отчетливо видны искажения (напр.: выкидай /вместо выкидывай/, ездешь /вм. едешь/, Шапиры /не склоняется/ семьи /вм. семье/, мало время /вм. времени/, отсюда /вм. отсюда/), типичные для носителя просторечия 1. На лексическом уровне выделяются украинизмы (напр.: тый, Опять за рыбу гроши<sup>56</sup>), и намеренное искажение терминов (даже неоднократно употребляемых). Второй, таким образом, выражает свое презрение к людям науки, с которыми ежедневно общается.

<sup>55</sup> Далее будет использована классификация диалогического слова, разработанная М.М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского», In: Собрание сочинений, том 6, Москва, Русские словари, Языки славянской культуры, 2002

<sup>56</sup> поговорка украинского происхождения, упоминается, например, в словаре «Одесская мова», [www.ya2004.com.ua/2008/10/03/1328/](http://www.ya2004.com.ua/2008/10/03/1328/)

Например: «Ты мне уже надоел со своей этой... **патало-аналогией**.», «А мне говорили, что вы все тут буквально святые, во главе с вашим бывшим академиком, это, как его... **Альц-мей-гером**.

Первый. Именно так. Энгельхардтом, если точнее, который болен болезнью Альцгеймера.»,

«В каком смысле... **петрографы**? Это наподобие чего?»).

Кроме того, все характерные для лексического и синтаксического уровня признаки, описанные нами выше как результат воздействия разговорного КСВ, проявляются у Второго особенно ярко, можно даже сказать, присутствуют в утрированном виде.

Что касается индивидуального КСВ Номера Один, то при его формировании переплетаются силы воздействия разговорного КСВ и КСВ специальной книжности. О разговорном КСВ уже было сказано достаточно, можно лишь добавить, что его воздействие на идеостиль Номера Один на порядок меньше, чем в случае Второго, в противоположность которому, речь главного героя отличается корректностью и опрятностью. Под влиянием КСВ специальной книжности появляется множество терминов (как общеупотребительных: экзогамия, копролиты, реликтовый гоминоид, ритуальный каннибализм, петроглифы; так и окказиональных: энгти-уол, мамот, чучуны, албез, алмис). Имеются также и этнографически обусловленные диалектизмы (например: балаган, чумовая печь), а также окказионально образованные «заимствования» из языка энгти (например: Емолой-хайыр, Нижний сы, байрун, мэндрик, маста, Дунен маг шул.) Главным же признаком воздействия КСВ специальной книжности можно считать принцип однонаправленного выбора средств и приемов, то есть первостепенную нацеленность на *предмет* сообщения, принцип «Кому надо – поймет!». Номер Один постоянно соскальзывает к длинным, подробным, обстоятельным и логичным объяснениям, которые весьма раздражают Второго. Усложненный синтаксис, детализация, доказательность вызывают отторжение у неподготовленного собеседника. Таким образом в речи Номера Один возникает внутренний конфликт. С одной стороны разговорный КСВ, первостепенно настроенный на коммуникативность, поддержание процесса общения, с другой - КСВ специальной книжности и его основное направление на предмет разговора. Обычно в условиях устной научной речи данный конфликт отсутствует, ведь определяющим является расчет на подготовленность к восприятию данного содержания, что в описанной ситуации, как мы видели, исключено. В результате под действием разнонаправленных сил возникает своеобразная стилистическая формация, где особенности разговорного и научного синтаксиса и словоупотребления тесно переплетаются в соответствии с противоречивыми коммуникативными заданиями. Стилистические характеристики реплик Первого в течение разговора постоянно меняются.

В качестве примера приведем отрывки из этнографического экскурса по поводу уклада жизни энгти.



«Первый. Так. Ну вот... Дальше он будет немного орать, это горловое такое пение. Сейчас в большой моде. Все в это дело кинулись, половина парней энгти и часть девушек, выпускники интернатов, сами делать ничего не умеют, теперь изображают мамотов. Истерику у себя вызывают, мухоморов порцайку примут и вперед! Вообще полагается не более шести сушеных грибов, но эти молодые не вникают. У энгти это называется мэндрик, припадок. Старшие такие дела не уважают.»

«Первый. Ну это у них так называемая экзогамия. То есть все женщины должны быть обеспечены половым партнерством дальних родственников до конца детородного периода и мужской опекой в старости. Любой ребенок, родившийся у супружеской пары, считается сыном мужу матери.»

Кроме того, сквозь речь Первого проглядывает и авторский КСВ Петрушевской направленный на художественную изобразительность, передачу авторского видения мира. Проявляется это, прежде всего в художественно-образной речевой конкретизации. То есть в образной конкретизации предмета речи через микрообразы и особой динамике наррации. В следующем примере можно видеть суггестивное описание Первым находки трупа.

«Выхожу из дома, из балагана по-ихнему, метрах в пяти лежит человек отвернувшись, лица не видно, только лохматые черные волосы, и как-то странно шевелит животом, трясется.

Второй. Шевелит?

Первый. При полном свете полярной ночи. Как-то подсказывает. Как бы хохочет. Подхожу ближе, лицо у него обглодано, лежит полусъеденный человек в одежде энгти... Куртка стаканчиком... У них там все практически одинаковое... Подбираюсь поближе, так? И вдруг он как дернется всем туловищем! Я прямо отпрыгнул. Со съеденным лицом привскакивает! И тут из брюха вываливается что-то живое, какой-то волосатый сгусток весь в крови, и тянет наружу толстую змею... Человек поседеть может за один момент.

Второй. Ладно.

Первый. Оказалось, это выскочил из его живота маленький песец, окровавленный весь... И не змею волок, это кишка была, песец ее потянул, бросил и убежал. И странно, обычно собаки в таких случаях все здесь, лают, а тут полное молчание, тишина.»

**б)** Теперь обратимся к особенностям диалогизма, как он представлен в реальности НИИ. Основу диалога составляют прямые реплики героев, лишённые оболочки авторского текста. Идеи, страсти, характеры в драматическом диалоге проявляются открыто, все что говорится, говорится от первого лица. Причем лиц оказывается несколько больше, чем казалось поначалу. Слово оказывается внутренне расщепленным, сквозь его речь тут и там просвечивают голоса других героев. Например, в следующем отрывке видно, как чужое слово проявляется в косвенной речи.

«Второй. Вынужден был принять меры, самое дело. А то она на автоответчике оставляет эти свои крики. Супруга говорит, **хоть его выкидай**. Дочь все время проигрывает обратно, якобы **там ее важные сообщения**. Громкий крик вслух, понимаешь ты. **Верни ей сына!**»

Особенно широко представлена несобственно-прямая речь Кухарева, и это как в высказываниях Второго:

«Второй. Ну да, а у тебя ребенок больной, вообще у вас отдел — это целый интернат для инвалидов по уму, как я понял. Этот Кухарев тогда еще приходил ко мне, когда его увольняли, и выражался про тебя, что **ты хорошо устроился на основе больного ребенка, но лишь только на словах, что вы давно с женой разбежались, она живет с другим, то есть с ним самим, с Кухаревым, а это один миф, что больной ребенок у тебя, а вот теперь его увольняют, хотя это у него его собственный больной ребенок и больная тоже престарелая его мамаша полностью на шее сидит с одной пенсией. Не к ночи будь помянута, кстати. О-хо-хо.**»

так и в высказываниях Первого:

«Тут он меня предупредил, что запись ночного пения кассету он надежно спрятал, чтобы я не беспокоился и не искал у него в вещах. Он совершает большой скачок. Он все время повторял, что настало теперь его время. Он даст мне копию потом, только для отчета по гранту. В виде нескольких секунд. Остальное сделает как фильм и продаст Би Би Си, и создаст компанию по вывозу этого добра из могильника, разместит в музей, сначала как экспозицию на экспорт. Глаза были красные. Могильник, видимо, его поразил.». Интересно, что слово Кухарева преломляясь сквозь призму восприятия обоих говорящих сохраняет иной, свой собственный языковой строй. Лексические и синтаксические признаки присутствия Кухарева проникают в текст как бы в обход формально выраженной прямой речи. Это особый эффект многоуровневой прямой речи – отличительная черта прозы Петрушевской.

Кроме того, в речи Второго широко представлено слово с оглядкой на чужое слово. В такие моменты Второй в рамках диалога, реагирует на возможные, еще не прозвучавшие, возражения, забегает вперед, пытается предугадать реакции возможных оппонентов и тут же переходит в атаку. В следующем отрывке фокус слова Второго последовательно перемещается с Первого к абстрактным, достойным презрения «всем», далее к дочери, жене, превращается в агрессивный выпад в сторону Первого и, наконец, возвращается ко «всем».

«Второй. А я тоже из ничего много чего могу, только не афиширую! Буквально из знаешь чего... Откуда я приехал, даже говорить не буду! И где вы, а где я! И что будет с вами через десять лет и кто буду я! Вот вы тут все думаете... Считаете за дураков (смешок). За отстоев, как моя дочь выразилась недавно по поводу. (Пауза). Дура! Две дуры сидят! (Пауза, энергично). А я ведь баллотируюсь! Неровен час стану вообще... Академиком тут с вами. А ты, ты вон, судя по личному твоему же делу, диссертацию не смог одолеть. Переводы эти кто их проверит, может ты сам сочинил. А диссера нет у тебя! Игрок ты в компьютерные игры, вот ты что! Наркоманы тут вообще!»

Далее, интересной особенностью беседы является эффект перевода. Во-первых, это перевод поэмы с энттского, который производится Первым для убеждения Второго, но оказывает на него совершенно противоположное действие. Художественный, научный и мистический планы произведения оказываются вне поля восприятия Второго. Несмотря на все попытки пояснений и толкований имеет место полное отторжение. Во-вторых, огромная разница в образовательном кругозоре заставляет Первого «переводить» свои собственные высказывания, что привносит в текст помимо прочего пародийные интонации.

«/.../отметил, что кости были подвержены тепловой обработке.

Второй. Ну и что как тепловая обработка?

Первый. Сварены были эти люди. Или зажарены.»

«Так сказать, профессиональный пиар.

Второй. Че?

Первый. Религиозная реклама.»

«Так называемое Пазырыкское захоронение с Алтая. Колесница, царь на троне, ковры, украшения эт сетера.

Второй. Украшение чего?

Первый. И тэ дэ.

Второй. Такк...»

«Ну такая типично таблоидная информация...

Второй. **Таблоид**...

Первый. Да, это опубликованные желтой прессой якобы достоверные факты с выдуманными подробностями.»

«Но самое интересное, что на очаге индейцев, на их священном месте, имелись также и копролиты.

Понимаете? **Копролиты!**

Второй. Проще говоря, это что? Твои ко-про...

Первый. Копролиты — это окаменевший кал.

Второй. Вот те и на.»

И все же, несмотря на усилия Первого, общую силу коммуникативной и контактной функций (о которых уже говорилось выше), несмотря на ситуацию драматического диалога, остается впечатление двух монологов, лежащих в разных плоскостях. Второй склонен постоянно оглядываться на *отсутствующие, возможные* голоса и реагировать скорее на них, чем на присутствующего собеседника. Он склонен вычленять из высказываний Первого лишь малые отрывки, потенциально имеющие материальное применение, или же интерпретировать услышанное в противоречии с намерением адресанта. При таких условиях коммуникация приобретает гротескные черты. Особенно, если принять во внимание, что Первый в свою очередь, склонен просто игнорировать некоторые реплики собеседника. Не случайно в главе упоминается журнал «Жизнь глухих», беседа действительно склонна иногда принимать характер разговора двух глухих, убежденных в своем прекрасном слухе. Чтобы проиллюстрировать описанное, необходима несколько более обширная цитата, т.к. на ней хорошо просматривается тенденция в развитии диалога.

«Первый. Но из Йеллоуфилда прислали грант именно на него и на меня.

Второй. На институт прислали! Самое дело. На меня! (Помедлив). И ты еще ведь не в курсе, повторяю, когда я его увольнял что он мне наговорил про тебя, и что ребенок твой больной только прикрытие для тебя, чтобы тебя не увольняли, а на самом деле это его ребенок.

Первый. Что ж! Я его понимаю. Выдавал желаемое за действительное опять-таки...

Второй. Что у него сестра такая инвалид родилась и умерла, и мать ему сказала, когда он вырос, что он не должен иметь детей... А с твоей женой он не предохранялся, мстил. Видишь вот! И он обязан, так сказать, содержать своего ребенка! Его типа нельзя увольнять и тому подобное.

Первый. Ну что... Кстати, я должен предупредить, что эта запись ночного пения является интеллектуальной собственностью Кухарева.

Второй. И тут кричал мне, что его не имеют права уволить вплоть до генетической экспертизы! Что этот ребенок Алексей он его ребенок.

Первый (не слушая). Да уж... Я его перед отъездом специально предупредил, чтобы он не брал с собой спирт. И уж ни в каком случае не поил бы Никулая. Наш товарищ Кухарев ведь впервые посетил энтти.

Второй. И я и подписал сразу приказ об увольнении... Мараться об эту гадость! Почему, потому что ты мне гораздо больше симпатичен!

Первый (настойчиво). Но по приезде к энтти, когда я пошел к своим там информантам Гавриловым, то Кухарев, оказывается, спустился на первый этаж Дома рыбака, где в красном уголке поселили артистов местного театра, и там обнаружил Никулая, познакомился со всеми, выставил спирт. /.../»

Таким образом, можно сказать, что в пределах реальности НИИ, ткань диалога постоянно раздваивается на два параллельных

непересекающихся монолога, чтобы через некоторое время вновь слиться в весьма экспрессивный диалог, причем монологи в свою очередь тендируют к внутреннему полилогическому расслоению.

**3.3.1.** Описанная стабильность реальности «НИИ» с треском рушится мгновенно при переходе в реальность Погони (занимает вторую главу). Теперь перед нами безостановочный поток сознания Номера Один, включающий его внутренние диалоги, обрывки мыслей, воспоминаний, обращений к не присутствующим, нейтральные замечания автора, внешние диалоги различных типов, их внутренне толкование и т.д.. Личность Номера Один, его опыт, понимание ситуации, действительные намерения, неожиданная жестокость и одновременно наивность создают совершенно иное понимание происходящего. Языковое видение мира Номера Один кардинально изменяется. Влияние КСВ разговорности и поддерживающего его общего жаргона становится превалирующим, но в то же время просматривается и точечное приложение сил КСВ специальной книжности, что проявляется в прорывающемся обобщенно-объективном способе суждений. Примечательно, что как для ученого-этнографа предметом этих суждений является окружающее общество и его члены. Причем происходит как бы столкновение двух вышеприведенных стилистических направленностей.

«Воры, как все паразиты, ловки, быстры и увертливы. Их главное преимущество — они не боятся чужой муки и смерти. Они не знают вообще жалости и сострадания, суки (в матерной форме думал Номер Один). Чужое горе для них победа, радостное доказательство собственного превосходства.» Далее можно видеть рассуждения подобного типа об особенностях поведения русских матерей, «домашних» детей и «детей улицы».

КСВ главного героя в реальности Погони абсорбировало и некоторые признаки КСВ камлания. Речь идет о специфическом «заклинательном», ритуальном повторе. Например:

«А какую задачу они решали? Шуры-муры, шуры-муры.»

«Когда один гонится с ножом за другими, тут ничего смешного нет. Шуры-муры, чум. Шуры-муры, чум.»

«Соседушки, шуры-муры чум.»

«Нет! Шуры-муры, стоп.»

«Шуры-муры, шуры-муры, что прикажете делать.»

«Идите, идите. Так просто вы меня не возьмете, шуры-муры.»

«Они следят за нами, а мы за ними, ха! Шуры-муры, ха.»

«То есть полный контроль, заблокировали ему отступление с крыши, шуры-муры.»

Такую же функцию исполняют повторы «чумовая печь», «бызы», «красотка». Текст, насыщенный заклинательным повтором, приобретает совершенно особую динамику, не совпадающую полностью с динамикой сюжетного действия. Диссонанс, и наложение возникающие между этими

двумя динамическими движениями наполняют реальность Погони невыносимым и неразрешимым напряжением.

Изменение видения мира Номера Один можно проиллюстрировать на примере его отношения к убийству. В реальности НИИ на вопрос Второго о причинах его попыток предотвратить убийство Кухарева Номер Один отвечает: «Да необходимо. Невыносимо. Как жить бы стал после того. Как бы преступление энд наказание.». Однако реальность погони по иному освещает личность главного героя. Азарт преследования, ненависть, жажда мести меняют не только словарный запас и строй предложений.

«Номер Один искал хоть палку, хоть дрын железный. Чем он будет их убивать, если повезет увидеть.»

«Убить, убить их.»

Логика поведения, Номера Один вначале не вызывает сомнений: будучи ограбленным на гигантскую сумму нелегально перевозимых денег, Номер Один пускается в дикую погоню, которая постепенно приобретает характер фантасмагории. Один за другим появляется множество новых (живых и мертвых) персонажей, каждый со своими точками зрения, несчастьями, животной злобой и желанием выжить/умереть любой ценой в страшном мире современности. Вся эта многоголосая какофония голосов неожиданно агрессивно обрушивается на читателя, дополненная ощущением крайней абсурдности ситуации.

**3.3.2.** Суть диалогизма реальности Погони можно описать как дискрепанцию между совокупностью нереализованных внешних диалогов и разветвленным внутренним диалогизмом. Первая проявляет себя в коммуникативных ситуациях, где второй участник игнорирует попытку первого завязать общение. Например:

«— В чем дело? — и в трубку, значительно, — Ваха, тут момент./.../

Номер Один посторонился и, как бы следуя своим путем, прошел в магазинчик.»

Или же в ситуациях, где один из участников отвечает *невербально*, хотя причин для подобного поведения нет:

«— Куда они пошли? — с большим трудом спросил Номер Один (голос какой-то писклявый).

Эти улыбались и молчали. Немые? Еще того лучше. Может, и те воры были немые? Нет, те переговаривались. Поворачивались друг к другу носами и шевелили челюстями, как куклы. Пальцами не вертели.

— Здесь проходили двое, где они? Убью, — пропищал Номер Один.

Девушка, гогоча уже откровенно, мотнула головой во двор.» Здесь несостоятельность коммуникации усугубляется тем, что Номер Один не последовал правдивому указанию девушки.

«— Молодой человек! Вы работник там?

Какая-то заполошная тетка орала с улицы, указывая на крышу. Толстая тетка в пестром полосатом свитре. Господи... Как та, под трамваем...

— Вы там работник, вы девушку наверху не видали?

Вздрыгнул. Еще этого не хватало.

Тут же поднял обе руки, из стороны в сторону отрицательно помахал ладонями, заболтал головой. Понял, что она не поверила. Слишком яростно возражал. Не знающие не понимают вопроса и обычно равнодушны. Даже не ответят. Лгущие реагируют бурно.

Женщина неутешно кричала:

— Дочку мою!»

На внутреннем же диалогизме необходимо остановится подробнее. Здесь присутствуют, во-первых, диалоги Номера Один с частью своего высказывания, то есть собственно-внутренние диалоги.

«Как они все-таки вычислили, что он за ними едет на машине? Воры на всякий случай все должны проверять. Тем более что они вытащили у него такую толстую пачку долларов.»

«Может быть, какие-то окна у воров выходят во двор. Разумеется. Одна квартира на этаже, то есть комнаты с любой стороны.»

Во-вторых, диалоги с преследуемыми/преследователями (участники погони постоянно меняются в этих ролях).

«Номер Один лежал, делать было нечего. Эти караулят, бдят. Сейчас девка сюда поднимется. **Зачем?** Пошла деловая такая. **Она тогда по неосторожности сказала мне куда пошли воры, теперь меня надо убить.**

**Сторожа мои, сторожа, каменные рыла.»** В рамках краткого внутреннего полилога Номер Один трижды меняет фокус высказывания, оглядываясь при этом на возможное чужое слово.

«Над Номером Один кто-то нависал, прямо перед глазами болталась пола широкого клетчатого пиджака. Номер один все время отводил этот пиджак от лица, назойливое мелькание, однако берег силы, не возникал. Пиджак похож на наш, тоже клетчатый, но новый и широкий какой-то. Скандал это трата сил, и так их нет. **Они охотно скажут "выйдем". А нам не надо, сидим тихо, важное дело.»**

Однако наибольшей напряженностью и экспрессией отличаются диалоги — внутренние полемики Номера Первого со словом отсутствующих собеседников. То есть слово с оглядкой на чужое слово.

«Точно так же, покачиваясь с пяток на носки и заложивши руки в карманы, усмехался тип якобы из медуправления, принес препараты для Алеши, жена нашла господина по объявлению. Никто его не проверял, какой он продавец лекарств, сука. Ему стало неприятно, когда была устно изложена вся схема их воровства, что они работают на фирмы, как бы бесплатно раздавая ихние образцы, а сами их продают, сдирая с несчастных покупателей немеряные деньги, с родителей детей-калек!

Там же написано "нот фор сейл"! Не для продажи! Образцы! Как же вы их можете совать за деньги? Наживаетесь и там и тут! А этот тип именно так улыбался, специально, а потом сказал: "Вам поговорить охота или брать будете?"/.../

— Травы, травы, новые лекарства, испытания, что вы, поговорить захотелось, — улыбаясь, шептал бледный и худой продавец.» Здесь очевидно, что каждая строчка, каждое выражение направлены на конфронтацию с чужим возможным словом, строится в оппозиции к нему. Интересно, что здесь использован весьма типичный для Петрушевской прием, когда тот, о ком ведется повествование, становится неожиданно адресатом высказывания, без перехода и без оформления прямой речи. Далее появляется и собственно чужое слово, сначала в прямой речи, а затем в преломлении слова Номера Один.

**3.4.1.** Погоня обрывается весьма резко на конце второй главы в точке смерти главного героя. Перед нами открывается **реальность инферно**, ада, причем ада не христианского, но ада нижнего мира, по верованиям энтти —

царства вечной мерзлоты. Это и есть сады других возможностей, полные ледяных веток с шипами и иглами, сквозь которые, не зная зачем и куда, в безвременье продвигается Номер Один. Реальность Инферно занимает половину третьей главы.

**3.4.2.** Характеристикой диалогизма реальности Инферно можно считать его практически полное отсутствие. Номер Один оказывается запертым в самом себе, в диалогах с самим собой, но если в других реальностях, в окружении иных источников слова, подобные диалоги расцветают во всей своей пышности, то океан льда и тьмы мгновенно заглушает, поглощает все сказанное. Попытки главного героя мыслить привычно в соотношении с чужим словом, постоянно появляясь, мгновенно сходят на нет. Искорки диалогизма сами собой угасают, едва вспыхнув. Вечный лед, острые грани одиночества скрывают в своих глубинах монологический дискурс.

«И никакая твоя жизнь не пронесется мгновенно перед глазами, а думаешь нуда, это наш ад, там у них это пекло в жаре, они сжигали своих на кострах, а нас морозили, у нас льды, так гадко, тяжело, тяжесть тяжесть много давит теснит грудь руки-мои-руки каждую кость хрящит плюснит мясо и растягивает по иглам льда, вылуцивает кости, я вращаюсь по кругу и руки огромные, растянутые резко вдаль, больные суставы, по космосу несет и этот круг во весь мир, выпяливает, тащит хрящики, какое высшее отвращение, как рвота накатывает, слабость, рабство, что вы делаете со мной, блюю льдом еру льдом, набита клетка грудная вон оно, вон оно, черный трон невысказанной высоты вознесся наверх как дерево, и там наверху в глыбах темного света чья там голова с тремя глазными дырами, ужас, огромный длинный череп, мамонт, глазницы пустые косматые как гнезда, о Боже, чистая компьютерная игра, голова в тучах километр дотуда, и возникла молния, падает на меня, огромная как валится дерево, упаси Боже, молниеносная рука, узкая, суковатая, вместо пальцев три отростка, стреляет черная молния сверху в меня, и тут мне стреляет в голову, играем в компьютерную игру под названием "вечность".»

КСВ главного героя здесь, вне корреляции с иными голосами, - с одной стороны затерт, смазан, невыразителен, с другой стороны его основным направлением можно считать телесность слова. Он нацелен на реализацию самоощущений, повышенную материальность, подробность наррации. Специфический синтаксис типичен для потока сознания, не имеющего ни начала, ни конца. Экстремальная присоединительность конструкций позволяет нанизывание дальнейших и дальнейших отвратительных подробностей и слабых рефлексий. Этот прием вербальной тирании насильно втягивает читателя в мучительное, бесконечное продвижение Номера Один по глубинам ада.

**3.5.1.** Далее начинается реальность метемпсихоза – переселения душ. Номер Один возрождается все в том же грязном и вонючем подъезде, где и умер, но уже в теле вора Валеры, и тут же попадает в водоворот событий, более всего напоминающих боевик. Пред нами пронесется череда ловких обманов, блистательных краж, неожиданных мстительных комбинаций и поездок в Москву и обратно. Все это образует динамический приключенческий сюжет (густо замешанный на русских реалиях девяностых лет), который имеет, однако, тенденцию к постоянным

надломам. Например, разворачивается ловкая операция цель которой – похищение из морга собственного (!) трупа. Или же Номер Один осуществляет многоступенчатую, невероятно продуманную кражу в поезде, после чего сам остается обокраденным и т.п.. Логика развития сюжета постоянно дает сбои, сначала редко и в мелочах, потом проявляется чаще и все большими нестыковками (например, сценарий мести Паньке). После каждого подобного сбоя текст стремится к быстрому выравниванию, что выражается в его повышенной телесности. Псевдореалистичность повествования провоцирует выброс огромного количества мало привлекательных подробностей, отвратительных деталей.

**3.5.2. а)** Для реальности метемпсихоза переселение душ - норма функционирования, поэтому переселение происходит постоянно и часто без предупреждения. Единственное, что позволяет сохранить некоторую ориентацию, это речь героев (лингвостилистические характеристики отдельных личностей очень ярки). Так, например, выглядит узнавание соседом Валеры: « — А, ты вайея! — задыхаясь, отвечал старый хрен. Хм. — А ты как помог мне? Раз ты ваея, то ты мне доужон, — продолжал свои загадочные речи дядь Вань. — У, ваея. Язбий мне (далее следовало какое-то уже совсем непонятное слово). Язбий мне на хей акваюм. Заяза на хей.». В результате, в чрезвычайно своеобразных диалогах, где собеседники не уверены не только в том, с кем они говорят, но и в том, кто они сами, проявляется, уже упоминавшийся нами, эффект мерцания смыслов.

Приведем пример телефонного разговора, в котором Номер Один, не меняя собеседника, последовательно говорит в Никулаем, его матерью Варварой, верховным мамотом Никифором и Юрой.

«Я нарочно сделал так. Варвару так и далее. Отдал мать. Он отдал на распятие сына, а я ее. Так не доставайся же ты никому.

— Варвара, ты?!

— Сняли кожа как с зайца. Боль, боль. Ди счеб де сравдибая боль. — сказал Юра в нос как бы плача. — У тебя распятие, у меня содрали кожу. Помнишь наш разговор, шибко глупый ваш бог.

— Никулай?!

— Без кожи, как без кожи жить. Пошла как бы минута молчания. Затем Юра своим отвратительным хамским голосом продолжал:

— Телеэкрэн создает новые страны. /.../

— Никулай! А как связаться с Никифором?

— Ну. Это я.

— Так я и думал. Стой пока, Никифор! — сказал Номер Один. — Как будешь там дома, приди в себя, понятно? Вернись в энгти! Метемпсихоз делай. /.../

— Третий глаз зачем брала? Бызы.

— Это не я брал, это не я. Клянусь моим сыном!

— Каким твоим сыном? — вдруг спросил с подлой интонацией Юра.»

Постоянное раздвижение фокуса в течение полилога создает интересный стилистический эффект. Ведь Номер Один постоянно пытается подстроиться под нового собеседника.

**б)** КСВ самого Номера Один в реальности Метемпсихоза представляет собой результат противоборства двух направленных сил. Это, во-первых, индивидуальный КСВ Валеры, и, во-вторых, КСВ Номера Один реальности НИИ. Оказавшись ограниченными одним телом, два



разных видения мира, способа самовыражения вступают в отношения постоянной изматывающей конкуренции. Номер Один пытается сохранить себя (в его понимании сохранить в себе человека), удержать внутреннего, теперь материального, зверя, готового убить за обидный взгляд. Постоянная внутренняя борьба отчетливо проявляется в речи главного героя. Иногда верх берет Валера, КСВ которого проявляется заиканием, просторечием, обилием ругательств. Например:

«— Что ты ты что же это хре-хрен (длинный матерный период с удовольствием) никак не мо... никак не можешь свернуть, не могут ездить а еээ-ездиют... Напо... напокупали права и ездют, не могут а ездют... В киосок врежься еще, да, в ки... киосок врежься еще, а, пропустил, спа... спасибо (мат).

Никак не привыкнуть. Что с языком, сводит все лицо судорогой/.../ Господи, что же это происходит! Надо говорить не "киосок", а "киоск", и "ездыт". А не "ездиют", сельсовет.». Здесь видно, что Номер Один сразу же пытается взять ситуацию под контроль.

Иногда ему это удается и тогда побеждает Номер Один реальности НИИ, например:

«Мгновенная мысль для статьи: именно пассионарные дети, применим тут гумилевское выражение, вечно воруют, ищут щели, проникают, тащут, находят что-то себе на шею, бросают в костер, что-то взрывают, сами взрываются. Они умеют все. Научаются мигом.»

Однако чаще всего можно наблюдать сам процесс борьбы, отраженный в слове. То и дело присутствие одного из участников метемпсихоза прорывается отдельными чужеродными словами:

«Поникли. Почуяли, животное стадо сразу чует дискурс.». Или же внутренним диалогом, в котором влияния обоих КСВ переплетаются, не разделяясь по репликам.

«А х ли отдавать Паньке деньги. А его люди заберут квартиру нашу. Нашу какую квартиру. Нашу с Анюткой и Алешкой. А х ли Анюта вообще возникает. Будет требовать десять кусков на х знает что, б, на фальшивку, на шмаль, на которую она же и подсадит ребенка. Она б. С ней спал Кух. А где мой дом. Мой дом где, с бабкой? Где я? В городе Н. Я человек. Старший научный сотрудник. Автор новейшей гипотезы тра-га-га, компкомп, создатель комп игры "В садах других возможностей", компьютерный композитор т м в б в д что-то. Валера.»

Приведенные выше примеры показательны, что касается особенностей диалогизма реальности Метемпсихоза. Мы видели, что в ней программно вступают во внутренний диалог как минимум два голоса, делящих одно тело. В свою очередь эти расщепленные голоса также вступают в диалогические отношения всевозможных типов, как с реальными, так и с имагинарными собеседниками. Диалогическое напряжение реальности Метемпсихоза таково, что постепенно и ретроспективно каждое высказывание начинает мыслиться как часть глобального полилога, хотя формально он остается практически не выраженным. Речь идет скорее о том, что внутреннее напряжение текста позволяет каждому движению мысли ожить, как направленному вовне, на другое слово, как реплике (видимого или нет) диалога.

**3.7. Последняя реальность (хотя более подходящим термином была бы виртуальность), на которой необходимо остановиться, это реальность / виртуальность компьютерной игры.** В текст романа включены две

главы-письма (4 и 10), являющиеся по сути автореинтерпретациями случившегося главным героем. Первая помещена в момент после первой смерти, и вторая в момент перед возможной окончательной смертью. Так как текст (кроме первой главы) выдержан в форме потока сознания, он насквозь пронизан рефлексией, и упомянутые главы лишь развивают общую тенденцию. Постоянно появляются все новые и новые интерпретации случившегося – расходящиеся тропки в садах других возможностей, самой проторенной из которых для главного героя оказывается интерпретация событий и действий как элементов компьютерной игры. И если в начале Номер Один еще думает, что играет по собственным правилам, как автор игры «В садах других возможностей» (игра включает в себя прохождение в реальном времени адов всех конфессий), то постепенно к нему приходит понимание, что автор игры, в рамки которой он пойман, – главный шаман энти – Никулай – трехсотлетний человек-щука. Все сказанное, впрочем, не исключает возможности, что оба предполагаемых автора игр, вместе с играми самими, являются лишь элементами игры следующего порядка и неизвестного нам авторства.

В целом интерпретация сюжета романа действительно представляет собой лабиринт расходящихся троп, какую бы из них не выбрал читатель, он неизменно упирается в тупик нестыковок, недомолвок или наоборот непомерно разросшихся рефлексий, рождающих новые распутия. Поэтому всему довлеет логика компьютерной игры, с одновременным сосуществованием равноправных вариантов и возможностью когда угодно переиграть все сначала, с позиции разных участников. Собственно сюжет возникает из речи, из оговорок и заговоров. *Возможно*, Номер Один умер еще до того, как попал в заплеванный подъезд. *Возможно* (если автор странной игры в Саду других возможностей действительно Никулай, который заинтересовался в свое время рассказом главного героя о Христе) смысл походов №1 заключается в последовательной примерке не него ситуаций «не убий», «не укради», «подставь другую щеку» и т.д. в реальном времени и пространстве. *Возможно*, суть заключается в самом процессе умирания, растянутом на всю длину романа и проявляющимся как раз в области языка. То есть десять глав представляют собой те десять ступеней по которым (как мы узнаем в первой главе из пения шамана) и надлежит спуститься в нижний мир, в небытие.

Ризоматическая структура на практике функционирует так, что интерпретация романа в целом кардинально меняется, в зависимости от того, какую из реальностей мы считаем ключевой для толкования. Кроме того, повествование включает нечто, что можно назвать критическими пунктами. Самый яркий пример – смерть Кухарева<sup>57</sup>. Обстоятельства и

---

<sup>57</sup> таблица инвариантов дана в главке 4.2. второй части второй главы

суть произошедшего последовательно *многократно* реинтерпретируются не только разными героями (причем каждый раз иначе), но и самим Номером Один. Сад других возможностей предлагает нам ветвистые развилки. От нашего выбора (одной из дорог, двух, нескольких, всех одновременно) зависит в результате и структура сюжета.

Реальность игры не имеет своего собственного «языка» она паразитически проникает во все остальные реальности, как *потенция* к ризоматичности их структур. Ее язык – многоголосие.

**3.7.1.** Теперь, остановившись на особенностях некоторых отдельных реальностей и сюжетопостроения, хотелось бы рассмотреть внутритекстовые связи, связи между отдельными плато. Кроме легко просматриваемой линейной сюжетной связи (сюжет также возможно толковать как прямую последовательность событий в порядке соположения реальностей), имеются и связи иного рода.

То есть собственно ризоматические связи. Их основной особенностью можно назвать разноаспектность, различные средства когезии сильно отличаются между собой. Многие из них уже упоминались выше в связи с иными вопросами. По причине многочисленности мы опишем здесь лишь некоторые из них, могущие послужить типичными примерами.

#### **Критические пункты повествования.**

Это моменты, к которым текст, так или иначе, постоянно возвращается, заставляя читателя ретроспективно переосмыслить предыдущие события. Таким образом создается своеобразная цикличность, линейный сюжет закручивается в спираль. Кроме смерти Кухарева, подробно рассмотренной нами в главе, посвященной принципу симулякра, в этом плане можно упомянуть также регулярно всплывающий вопрос об отцовстве Алеши. Это пункты-развилки.

#### **Параллелизм пространственных констелляций.**

Пространственная составляющая хронотопа реальности Погони и реальности Сада других возможностей совпадают. В обоих случаях перед нами лабиринт, сад расходящихся троп, о чем неоднократно упоминает сам главный герой, по этим тропам блуждающий.

#### **Соотношение формаций идеостиля главного героя с иными стилистическими формациями.**

Выше мы уже описали различия между КСВ Номера Один в рамках различных реальностей. По мере продвижения по тексту романа можно заметить своеобразное явление стилистического сближения, когда КСВ

Номера Один сближается с некоторыми другими индивидуальными КСВ. Для наглядности приведем сближающиеся формации в таблице.

Номер Один реальности Погоня	Второй из реальности НИИ
Номер Один реальности Инферно	Ночное пение Никулая из реальности НИИ
Номер Один реальности Погоня	Номер Один реальности Метемпсихоз

Первые два случая не нуждаются в пояснениях, они были уже проиллюстрированы предыдущими разборами, речь идет об общем сближении признаков стилистических формаций. Третий же можно продемонстрировать на программном и немотивированном (метемпсихоз еще не начался) раздвоенном восприятии себя героем. Например:

«Пиджак похож на **наш**, тоже клетчатый, но новый и широкий какой-то. Скандал это трата сил, и так их нет. Они охотно скажут "выйдем". А **нам** не надо, **сидим** тихо, важное дело.»

«Все пусто, улица пуста, **мы** пропали.»

«Где-то тут близко работает мотор? А. Это дыхание. Это **мы** так дышим.»

«Они следят за **нами**, а **мы** за ними, ха!»

«Они беспокоились, падлы, чтобы **мы** не ушли.»

«**Нас** увидели.»

Впрочем, самым сильным связующим принципом, действующим на всем пространстве романа, остается – **прямое многоголосие**. Его же можно считать самым ярким отличительным качеством авторского КСВ. Поясним, что здесь имеется в виду. Для большинства текстов Петрушевской, включая и роман «Номер Один, или в садах других возможностей» характерна специфическая форма разноголосия. Повествование при ней ведется от первого лица, актуализируя процесс рассказывания, но при этом и иные голоса высказываются (так или иначе) *прямо*. Благодаря тому, что *все* значимые голоса имеют тенденцию звучать как бы «от первого лица», они наполняются необыкновенной силой живого слова. Повествование приобретает характер непосредственности, спонтанности, мера экспрессии в тексте порой просто зашкаливает. А поток сознания героя-повествователя оборачивается на деле сложным сплетением многих голосов. Технически прямое многоголосие поддерживается посредством мастерского использования различных форм речи. Приведем некоторые из них.

- Драматический, сценический диалог – *весь* текст (кроме сценических заметок) представляет собой прямую речь героев. Занимает всю реальность НИИ, т.е. первую главу.
- Гибридная форма повествования «я-он» создает возможность некоторого отстранения, но в то же время сохраняет экспрессивные возможности говорения от первого лица. Используется помимо

кульминационных моментов. Например: «Спохватился, вернулся к веревке, поднял свой кусок жести. Надо срезать.»

- Плавный переход слова автора в слово главного героя. Прямая речь, не обозначенная формально, имеет тенденцию перехватывать слово автора, включая его, таким образом, в свою сферу «прямого говорения». Например: «И тут, стоя в толпе пассажиров, Номер Один вдруг обнаружил, что на груди у него поперечная прорезь и в кармане пусто! Нет денег! Нет пакета, а в нем находились огромные деньги! Суки! И паспорт! Воры! Все! Все пропало. Ой люди, люди... Ой, что я буду делать...»
- Перетекание повествования в прямое обращение к тому, о ком идет рассказ. Например: «Точно так же, покачиваясь с пяток на носки и заложивши руки в карманы, усмехался тип якобы из медуправления, принес препараты для Алеши, жена нашла господина по объявлению. Никто его не проверял, какой он продавец лекарств, сука. Ему стало неприятно, когда была устно изложена вся схема их воровства, что они работают на фирмы, как бы бесплатно раздавая ихние образцы, а сами их продают, сдирая с несчастных покупателей немеряные деньги, с родителей детей-калек! Там же написано "нот фор сейл"! Не для продажи! Образцы! Как же вы их можете совать за деньги?»
- Несобственно-прямая речь, в которой чужое слово сохраняет свой собственный речевой облик. Она лишь преломляется сквозь призму видения героя. Например: «— Травы, травы, новые лекарства, испытания, что вы, поговорить захотелось, — улыбаясь, шептал бледный и худой продавец.»
- Многоступенчатая несобственно-прямая речь. Герой, рассказывая, передает слова другого лица, которое в свою очередь уже содержит внутри себя косвенную речь. Например: «— Лежать! Я говорю, почему ты так считаешь. А, он сказал, другое дело, с тебя пятнадцать тысяч баксов, твоя жена Анюта, кстати, была мною очень довольна, ее же нужно раздражать, долгий путь, тогда она кончает, я, говорит, рожден как мужчина-лесбиянка, а ты ее просто трахаешь как вонючий кобель она сказала. И я ответил, хорошо, пятнадцать тысяч, но баб этих не трогай.» (Причем многоступенчатость может и увеличиваться, а также дополняться иными приведенными формами передачи чужой речи).
- Двоение диалога – параллельно присутствует как мысленное, так и словесное прямое обращение.

«— Я могу к вам заехать?»

Тоненьким голосом:

— О. Разумеется... Только уже поздно. Мы с Алешей спим.

Да не спишь ты ни фиги! Раньше двух не ложишься! Все сидишь редактируешь чужие докторские. За копейки.

— Ну я на ми... на минуту. Отдам и уйду. Он очень просил оставить деньги, боится, что опять что-то произойдет.»

Прямое многоголосие в тех или иных формах охватывает все пространство романа, создавая своеобразную совокупность диалогических единств (реальностей) описанных выше. *Ризоматическая структура, основанная на таком типе связей, находится в состоянии постоянного динамического изменения.* И позволяет гетерогенное скрепление, несмотря на такие ризоматические признаки как:

- Принцип множественности, отсутствие отнесенности к единому. Например, невозможность однозначной интерпретации развития сюжета. Присутствие параллельно развивающихся равновесных возможных вариантов действия. Присутствие критических точек повествования, развилок в садах других возможностей, где герой выбирает одновременно несколько путей.
- Принцип неозначающего разрыва. Можно проиллюстрировать на особенностях КСВ главного героя. КСВ Номера Один в отдельных реальностях очень отличаются друг от друга. Между ними - глубокие разрывы, которые, тем не менее, органически принадлежат ткани текста. *Разрывы являются такой же составляющей частью общего КСВ Номера Один, как и его КСВ принадлежащие отдельным реальностям.*

**3.7.2.** Последним текстообразующим элементом, создающим сеть внутретекущих связей, является система образов произведения. Мы остановимся на несущем образе, имеющем наибольшее значение не только в пространстве «Номера Один», но и в целом в творчестве автора - образе семьи.

Ключевая идея всего творчества Л.Петрушевской – потребность, необходимость связи, родства и одновременно невозможность осуществления этого в нормальной, естественной форме. Каждый, даже второплановый герой у Петрушевской появляется не один, а в окружении сонма его семейных историй, тут же, как бы мимоходом проговаривающихся. За каждым как паутина тянутся эти тонкие, рвущиеся нити, завернувшись в кокон которых люди сразу же пытаются вырваться, а вырвавшись тут же принимаются чинить обрывки.

Главный герой единственного романа Петрушевской также не избежал подобной участи. С одной стороны он боготворит свою маленькую семью (жену «Мумичку» и сына-инвалида «Мумика»). Именно к ним он обращается мысленно и письменно на протяжении всего романа. Но в то же время он ненавидит этот пропахший детским мыльцем и неизбывной, вечной бедностью мирок, избегает появляться дома, а по ночам, отсиживаясь в институте, сочиняет компьютерную игру.

С точки зрения Первого, его семейное счастье разрушает именно жена, ее чрезмерная, патологическая любовь к сыну, который со своего рождения вытеснил из ее сердца всех, включая самого Номера Один. Ее непонимание глубины научного гения мужа и эпохальности замысла игры «В садах других возможностей». Этот мотив непонимания, отторжения мужа, мужчины, априорный приоритет ребенка постоянно возвращается все в новых инвариантах. Номер Один, хотя и считает себя вправе, постоянно оправдывается мысленно с оглядкой на возможные укоры жены, тут же переходя в нападение и упрекая сам. Кульминацией можно

считать сцену, где при переселении души Анята не узнает своего мужа в новом теле и уже буквально выгоняет его. Лейтмотивом же романа становится сомнение Первого в верности жены и собственном отцовстве. Вопрос об отцовстве и отношениях Аняты и Куха является одним из критических пунктов, к которому постоянно возвращается повествование.

С точки же зрения Аняты, разрушитель семейного гнезда, *не понимающий* ее, - безусловно, Номер Один. Муж, не приносящий в дом денег и вынуждающий жить в страшной, бесконечной нищете. Муж, избегающий заботиться о сыне. Муж, не оценивший ее жертвенности и изменяющий ей в экспедициях, (интересно, что ни женщины, ни собственные дети (среди энтти) совершенно не интересуют Первого, не входят в его семью).

Сколько бы раз Номер Один не признавался себе в своих ошибках, в его исповедях больше упреков другим. Сколько бы не убеждала Анята мужа, что все у них будет хорошо, она глядит при этом мимо него. Не случайно они лучше всего *слышат* друг друга на расстоянии, по-телефону. Номер Один постоянно звонит и пишет домой. Он не может жить вне семьи, но он не может и вернуться. Ситуация отношений в своей абсурдности и трагичности представляется неразрешимой. Герои не в состоянии пробиться сквозь свое одиночество, даже тараном непрерывного говорения.

Носителями того же трагического противоречия становятся в миниатюре и прочие герои романа. Перед нами пронесется галерея семей-мутантов. Директор НИИ с ненавистной женой и дочкой наркоманкой. Отцеубийца Валера с тремя женами и тещей-любовницей. Смуглый паренек (сын Валеры) с мамой в труповозке и папой - «разведчиком». Девочка, повесившаяся на чердаке и ее мама. Собственно весь двор реальности Погони представляет собой одну большую разветвленную семейную коммуналку, где все так или иначе родственники, все ненавидят и любят друг друга одновременно. Номер Один хотел сочинить компьютерную игру, позволяющую путешествовать по различным вариантам ада. Одноименный игре роман вполне можно считать таким путешествием. Мы входим здесь в частные, семейные ады – ады других.

Если воспринимать детей как будущее семьи, то в мире «Номера Один» будущее предстает скорее апокалипсисом. Дети, которые живут в этом мире – дети алкоголики и наркоманы, дети проститутки, смертельно больные или уже умершие дети. Дети появляются как источник бесконечного страдания родителей, сами же они не могут продолжить свой род.

Впрочем, здесь необходимо заметить, что все вышеописанные конфликты не разворачиваются на уровне идей, они даны сквозь призму быта и бытовухи. В художественном мире Петрушевской, в классических сюжетных ситуациях происходит элиминация высоких мотивировок, на

первый план выходит быт. В ее текстах конфликты персонажей почти никогда не обусловлены столкновением противоположных доктрин, но становятся результатом житейской борьбы за материальные блага. Все как один герои преследуют шкурные интересы, стремятся побольше урвать, гамлетовские страсти бушуют в пределах бытовой уголовщины.

Катастрофическое, запредельно-нищее положение ее героев можно назвать хроническим, оно кочует из текста в текст и имеет лишь слабое отношение к реалистическому изображению действительности. Нищета и бедность всегда трагикомически утрированы – они скорее катализатор для выявления подлинной сущности человека. За бытовыми коллизиями у Петрушевской всегда стоят вечные, трагические проблемы бытия. В течение развития романного текста происходит нагнетание неразрешимых проблем, которые преследуют главного героя и буквально берут его за горло. Преодолеть эти трудности, найти правильный, просто какой либо выход абсолютно невозможно. Любые попытки изменить ситуацию к лучшему терпят крах. В саду других возможностей все тропки оказываются на поверку тупиками. Подобного рода фатальная безысходность всякий раз обусловлена не столько стечением неблагоприятных обстоятельств, сколько кажется непреложным объективным законом, в соответствии с которым жизнь в семье или вне ее не может не быть трагична.

Модель семьи, которую мы только что рассмотрели, постоянно воздвигающая и разрушающая сама себя, это *типично ризоматическая модель*. Очевидно, что модель-корень, о которой говорилось в начале главы, здесь неприменима. Ей соответствовала бы классическая семья, исполняющая репродуктивную функцию, имеющая будущее в детях; семья, члены которой идентифицируются со своим происхождением, знают, откуда и куда они идут. Очевидно, что семья в садах других возможностей совершенно иная. Сексуальность в ней направлена куда угодно, но только не на успешную репродукцию, отсюда масса перверсивных мотивов. В отношении к родителям господствуют непонимание и ненависть, кажется передающиеся наследственно. Дети же, как мы видели, также ни в коем случае не становятся продолжателями рода, они, скорее предвестники апокалипсиса. Можно сказать, что образ семьи в романе Петрушевской – типичный пример построения образа по принципу ризомы.

4. Итак, какие **выводы** мы можем сделать, рассмотрев подробно реализацию **принципа ризомы** на примере романа Петрушевской «Номер Один, или в садах других возможностей»?

- Принцип ризомы апплицируется не только на структуру произведения в узком смысле, но и на сюжет, а также может



участвовать в построении образов. В рассмотренном романе речь идет в первую очередь об образе семьи.

1. Ризоматическое проникновение в образ семьи проявляется в основополагающем неразрешимом противоречии, когда с одной стороны герою довлеет потребность, необходимость связи, родства, с другой же одновременно невозможность осуществления этого в нормальной, естественной форме.
2. Сюжет романа основывается на принципе компьютерной игры, с ее априорной возможностью переиграть ход действий, выбрать на развилке сюжета не только одну, но и две и более равноправных возможностей, или же выйти из игры. Интерпретация меняется в зависимости от того, какую из реальностей-плато мы выберем в качестве исходной, и кого из героев посчитаем автором игры. Ключевыми сюжетными точками являются критические пункты, многократно и по-разному реинтерпретированные, на протяжении романа. Повествование постоянно возвращается к ним, как к развилкам и одновременно новым виткам спирали.
3. а) Композиция романа представляет собой совокупность отдельных реальностей-плато, каждая из которых характеризуется специфическим типом диалогизма, отличающимся (частным) КСВ главного героя, а также особенностями в области логики повествования и пространственно-временных отношений. Определяющим является тип диалогизма:
  - Реальность НИИ: ткань диалога постоянно раздваивается на два параллельных непересекающихся монолога, чтобы через некоторое время вновь слиться в весьма экспрессивный диалог, причем монологи в свою очередь тендируют к внутреннему полилогическому расслоению.
  - Реальность Погони: Дискрепанция между совокупностью нереализованных внешних диалогов и разветвленным внутренним диалогизмом (собственно-внутренние диалоги + внутренние полемики со словом отсутствующих или присутствующих собеседников).
  - Реальность Инферно: Ад характеризует практически полное отсутствие диалогизма, ему довлеет принудительно-монологический дискурс.
  - Реальность Метемпсихоза: Внутренне-расщепленные голоса вступают между собой во всевозможные диалогические отношения, диалогическое напряжение реальности таково, что ее можно охарактеризовать скорее как глобальный полилог.
- б) Описанные выше реальности связаны между собой в рамках текста слабой линейной вязью сюжета, а также очень сильными

собственно ризоматическими гетерогенными связями, позволяющими объединение, несмотря на присущие ризоме принципы множественности и неозначающего разрыва.

К ним относятся малые (например: критические пункты повествования, параллелизм пространственных констелляций, стилистическое сближение различных формаций, соотношение формаций идеостиля главного героя с иными стилистическими формациями) и глобальные связи. К глобальным внутритекстовым связям относятся вышеупомянутая структура сюжета, несущий образ семьи, а также *прямое многоголосие*.

Прямое многоголосие представляет собой полифонический способ построения текста, когда повествование, ведущееся от первого лица, абсорбирует в себя множество голосов, каждый из которых выступает также как бы от первого лица. Голоса постоянно причудливо переплетаются между собой, сливаются и раздваиваются, проступают в высказываниях слоями. Таким образом сохраняется живое диалогическое напряжение между голосами и создается симфонический эффект. *Прямое многоголосие является главным признаком КСВ Петрушевской* в стилистическом пространстве романа.

Практически структура такого типа многоголосия строится, во-первых, посредством лингвостилистической основы, которую составляет мощное действие КСВ разговорности (на всем пространстве романа), дополненное, локально, действием очень ярких и сильных индивидуальных КСВ героев. Повторимся, что в пределах каждой реальности имеется собственный частный КСВ главного героя. Общий КСВ главного героя составляет совокупность частных его КСВ а также стилистических последствий неозначающих разрывов между ними.

Мастерская стилизация разговорности произведена на всех уровнях текста.

- На фонетическом уровне, например, с помощью имитаторов устности, междометий и динамической организации текста посредством пауз.
- На лексическом уровне на себя обращает внимание использование разговорных вводных слов, слов заменителей, специфически разговорного нарушения лексической сочетаемости, массивное присутствие таких группировок как просторечия, неспецифический сленг, ругательства. КСВ разговорности здесь поддерживается действием КСВ общего жаргона (разностильность, оживляж и общее понижение стилистического регистра).
- Синтаксический уровень в плане стилизации несет наибольшую нагрузку, т.к. именно он обеспечивает воплощение типических для прямого многоголосия форм прямой и непрямо́й речи, а также их комбинацию. Это выражается в превалировании разговорных средств синтаксических связей, главным образом порядка слов. Говорящие начинают речь с главного, высказывания строятся по

принципу ассоциативного присоединения, используется прием дополнения, когда говорящий постепенно дополняет все новые части к предыдущему высказыванию. Парцелляция встречается и в виде формально разграниченных предложений, однако для Петрушевской наиболее типично явление безостановочного говорения, непрерывный поток сознания, выливающийся в нагоняющие одна другую фразы, остающиеся в рамках одного предложения. Это виртуозное нанизывание на нить повествования все новых и новых деталей, пояснений, обращений, отступлений поддерживается и стилистически окрашенной пунктуацией, отражающей сплошной паратакис. Прием нанизывания чрезвычайно важен также и для усиления акцента на отсутствующем конструктивном начале в художественном мире романа, бытовое и бытийное нанизываются на ту же нить, не имеющую ни начала, ни конца. Эти приемы дополнены многими менее заметными признаками разговорного синтаксиса, как то: переспрос, несогласованность полипредикативных конструкций, широкая вариантность употребления немаркированных форм парадигмы, место вопросительных слов. Важную роль играет повтор, совмещающий в себе художественные функции и функцию стилизации неподготовленной речи. Далее имеет место разговорная интонация, отраженная в порядке слов и многочисленные конструкции с нереализованными валентностями, причем эллипсисы отличаются большим разнообразием выпускаемых элементов.

Во-вторых, полифония строится на основе совокупного использования специфических форм прямой и не прямой речи. В анализируемом романе речь идет о таких формах как:

- Драматический, сценический диалог
- Гибридная форма повествования «я-он»
- Плавный переход слова автора в слово главного героя, «перехватывание» героем слова у автора
- Перетекание повествования в прямое обращение к тому, о ком идет рассказ
- Несобственно-прямая речь, в которой чужое слово сохраняет свой собственный речевой облик
- Многоступенчатая несобственно-прямая речь
- Двоение диалога

Еще раз отметим, что прямое многоголосие является отличительной чертой авторского КСВ в тексте романа.

## Часть 2

1. Приступая к сравнению особенностей реализации принципа ризомы в романах разных авторов, необходимо начать с одного любопытного факта. Если ризома, как основной принцип построения композиции текста встречается далее лишь в романе Сорокина, то его влияние на формирование некоторых образов обнаруживается во всех интересующих нас текстах (для полноты сравнения мы останемся у образа семьи), кроме романа Пелевина, где просто отсутствует какая либо модель в принципе.

2.1. Герой Пелевина, представитель **Поколения II**, живет как бы в вакуумном пузыре, отгораживающем его от окружающего мира. Существовая в мире колеблющихся призраков-симулякров, он сам обладает некоторыми симулятивными чертами. Аспекты личности Татарского, отвечающие за какие либо, выходящие за рамки профессиональных, отношения напрочь отсутствуют. Татарский (проявляя так свою виртуальную сущность) соотносится скорее с идеями и концептами, чем с людьми. Татарский не только одиночка, он пришел из ниоткуда. Единственное упоминание об отце связано со странным именем, данным при рождении, но и тут речь идет скорее об абстрактных шестидесятниках. Единственное упоминание о женщинах ограничивается на «тысячедолларовую проститутку, совершенно неотличимую в полутьме от Клаудии Шиффер», типично, что и здесь мы видим лишь копию копии – симулякр, не живого человека. Татарский стоит просто *вне* семейных структур как таковых. Все следы существования образа семьи в пространстве Поколения II как бы старательно сведены на нет, стерты на всем протяжении текста.

### 2.2. Голубое сало

В связи с романом Номер один или в садах иных возможностей уже упоминалось о том, что модель-корень (подразумевающая классическую семью, исполняющую репродуктивную функцию, имеющую будущее в детях; семью, члены которой идентифицируются со своим происхождением) в тексте Петрушевской практически отсутствует. То же можно утверждать и об иных текстах ситуации постмодерна, где господствуют ризоматические, воздвигающие и разрушающие себя модели.

Если у Петрушевской мы столкнулись с семьями-мутантами, то в романе Сорокина преобладают перверсивные (совокупление с землей, изнасилования) и гомосексуальные (то есть опять же не имеющие продолжения в детях) отношения. Секс здесь скорее замещает

родственные отношения, не являясь их частью, исполняет скорее орнаментальную, эстетическую функцию. Яркость сцен (имеющих некоторые ритуальные черты) стремится к как можно большему повышению телесности текста. В этом смысле они исполняют ту же функцию, что и запредельная жестокость, пытки, массовые убийства или поедание фекалий в иных текстах Сорокина. Приведем хотя бы один пример подобной сцены с участием Сталина (заметим в скобках, что, несмотря на наличие у Сталина в данной реальности трех детей, речь идет о психически неадекватных, иногда неменяемых личностях).

«— Этот запах твоего одеколona... — Сталин гладил смуглую скулу Хрущева. — Я еще не устал сходить от него с ума.

— Я рад, мальчик мой, что хоть чем-то способен удивить тебя. — Хрущев полностью расстегнул сорочку Сталина, раздвинул своими волосатыми цепкими руками нежнейший шелк и припал губами к безволосой груди вождя.

— Мое чувство к тебе, *mon ami*, не похоже ни на что, — закрыл глаза Сталин. — Это... как страх.

— Я понимаю, мальчик мой... — прошептал Хрущев в маленький сталинский сосок и осторожно взял его в свои большие чувственные губы.

Сталин застонал.

Хрущев осторожно расстегнул ему брюки, сдвинул вниз полупрозрачные черные трусы, выпуская на свободу напрягшийся смуглый фаллос вождя. Послюнив пальцы, граф принялся ими нежно тереть сосок Сталина, а сам двинулся губами вниз по телу вождя — к наливающемуся кровью фаллосу.

— О... как часто я думаю о тебе... — бормотал Сталин. — Как много места занял ты в моей беспредельной жизни...

— *Masculinum*... — Губы графа коснулись бордовой головки.

Сталин вскрикнул и схватил руками голову Хрущева. Губы графа сначала нежно, затем все плотоядней стали играть с головкой вождя. /.../

— Чего боится мальчик?

— Толстого червяка... — всхлипывал Сталин.

— Где живет толстый червяк?

— У дяди в штанах.

— Что хочет червяк?

— Ворваться.

— Куда?

— Мальчику в попку.

Хрущев расстегнул свои брюки, достал длинный неровный член с бугристой головкой, на блестящей коже которой был вытатуирован пентакль. Граф плюнул себе в ладонь, смазал плевком анус Сталина и, навалившись сзади, мягкими толчками стал вводить свой член в вождя. /.../ Появился Аджуба с золотым потиром, украшенным шестью крупными сапфирами. Опустившись на колени возле кровати, он подставил потир под багровый член Сталина.

— Приказ мальчику: кончай! — прорычал Хрущев.

Они кончили одновременно, с криками и стонами.»

### **2.3. Кысь**

Неразрешимое противоречие, когда с одной стороны герою довлеет потребность, необходимость связи, родства, с другой же одновременно невозможность осуществления этого в нормальной, естественной форме; свойственное тексту Петрушевской, проявляет себя и в романе *Кысь*. Несмотря на то, что главный герой возлагает на свою женитьбу огромные надежды, свадьба становится началом полного разрушения не только его мира, но и его собственной личности. Мечты об Оленьке, воплотившись в действительность, несколько видоизменяют восприятие главного героя: «Говорит слова; кто это говорит? Присмотрелся, - видит: бабель такой объемный, женского полу.

Большая голова, малый нос посреди. По бокам носа - щеки, - красные, свеклецом натертые. Темных два глаза тревожных, ровно как осенней водой налитых; вот как в лесу в мох-то ступишь, след оставишь, - немедля каряя вода в тот след стремится, заполняет. Над глазами брови черные дугою, посередь бровей камушек подвешен, прозрачный, от свечи синеватый. По бокам от бровей - виски, на висках кольца височные, плетеные, цветные, а поверх бровей лба нетути, а только волос золотой, винтом крученный, а над волосом - кика, и в кичу камня малые звездой вделаны, да ленты метелью, да нити бисерные дождем, - висят, кольшутся, помавают, до подбородка доходят; а под подбородком, под ямочкой его, - вот сразу тулово, широкое, как сани, а по тулову - сиськи в три яруса. И-и-и-и-и! Красота несказанная, страшная; да нешто ж это Оленька? - сама царица шемаханская!

- Оленька!.. - обомлел Бенедикт. - Ты ли это? Как ты похорошела-то! Когда же это?.. Розан лесной!.. Сирена!».

Попав в дом тестя, Бенедикт теряет, его представления о семье, вынесенное из дома (мать Б. была прежней), совершенно не соответствуют поведению новоприобретенных родственников, кажется желающих не только (в буквальном смысле слова) закормить его до смерти, но и сделать насильно революционером. Попав в душную атмосферу новой семьи, Бенедикт окончательно окунается в свою страсть к книгам, что и приводит к трагическим для всех голубчиков последствиям. Если у Петрушевской мы говорили о семьях-мутантах, то что можно сказать о мире Кыси, где мутанты с мутированными понятиями о семье женятся на мутантах? Сам Бенедикт относится к своим (своим ли?, опять появляется мотив сомнительного отцовства) детям, как к животным, что великолепно видно на следующем примере (особо интересен выбор лексики).

«В декабре месяце, в самое темное время года, окотилась Оленька тройней. Теща зашла, позвала Бенедикта посмотреть на помет, поздравила. /.../ Деток трое: одна вроде самочка, махонькая, пищит. Другой вроде как мальчик, но так сразу не скажешь. Третье - не разбери поймешь что, а с виду как шар - мохнатое, страховидное. Круглое такое. Но с глазками.»

**3. Однако, вернемся к ризоме как принципу композиции.** Сначала стоит остановиться на таких ризоматических признаках как принцип множественности и принцип неозначающего разрыва.

Принцип множественности, отсутствие отнесенности к единому выражается, так же как у Петрушевской в невозможности однозначной интерпретации развития сюжета. В зависимости от того, какую реальность(ти) нам предпочтительно считать ключевой, изменяется и общая интерпретация.

Принцип неозначающего разрыва выражен намного ярче, чем в тексте Номера Один, так как отсутствует главный герой, служащий, несмотря на все особенности, сильной скрепой между реальностями. Отдельные реальности **Голубого сала** разделяет пропасть, однако, несмотря на это, текст представляется единым целым. В чем же состоит сущность ризоматических связей, объединяющих текст?

Во-первых, скрепляющим элементом служит типичный для Сорокина прием реализации кризиса смысла. Каждая из реальностей подвержена своеобразным всплескам энтропии, которые их и роднят. Ни

логика развития сюжета, ни языковая стилизация в каждом конкретном случае не допускает возможности усомниться в реальности вплоть до наступления всплеска. В качестве примера можно привести сцену ссоры между Отцом Зигоном и Ванютой, которая больше всего напоминает «принципиальный конфликт на производстве». Это типичный для Сорокина случай, когда, понимая каждый в отдельности участок текста (имеющего ясный сюжет и не затронутого разложением языка), невозможно составить целостной, осмысленной картины происходящего.

То же самое происходит и на уровне собственно языка. Всплески энтропии характерны для всех реальностей, например:

- реальность секты сибирских землебоов

«Зигон шумно выдохнул, набрал в легкие воздуха и вдруг запел низким, замечательного тембра басом: — Нееет! Нет! Нееееет! Нееет! Неееее-еееееет! Нет! Нет! Нееет! Нееееет! Нет! Неееее-ееееее-еееееет! Нет! Нет! Нет! Нет! Нееет! Нет! Неееее-ееееее-ееееее-ееееее-ееееее-еееееет! Нет! Нет! Нееееет! Нееет! Нееееет! Неееееее-еееееет! Нет! Нет! Нет! Нееееет! Нет! Нееет! Нет! Нет! Нееееет! Неееееее-еееееет! Нееееееет! Нет! Нет! Нет! Нееееееет! Неееее-еееееет! Нет! Нет! Нееееет! Нет! Нет! Нет! Нет! Нет! Нееееееет! Нееееет! Нет! Нет!»,

- реальность Заплыва,

«И сегодня он плыл запятой — единственной запятой в длинной, первой степени сложности цитате из Книги Равенства: **ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ, ЯВЛЯЕТСЯ И БУДЕТ ЯВЛЯТЬСЯ ВОПРОС СВОЕВРЕМЕННОГО УСИЛЕНИЯ КОНТРАСТА** Точка в конце цитаты не ставилась, поэтому единственным знаком препинания была запятая, рождаемая пламенем шестикилограммового конусообразного факела Ивана.»

- реальность Сталина/Гитлера,

«Сталин согнул колени, сгорбился и прижал лоб к березе. Плечи его дернулись, хриплый рык вылетел изо рта. Сильнейший трехминутный приступ хохота сотряс тело вождя. — **Ясауух пашооо!!!** — выкрикнул Сталин так сильно, что две вороны, дремавшие в зарослях боярышника, поднялись и с сонным карканьем полетели в Москву.»

- для реальности Бориса Глогера речь идет о деконструированных текстах клонов.

Следующим скрепляющим элементом текста можно считать собственно голубое сало, которое предстает перед нами последовательно как оружие массового поражения, наркотик, объект поклонения, материал для пошива плащика и средство достижения бессмертия. Однако все эти аспекты существования загадочной субстанции в различных реальностях не отменяют его происхождения как квинтэссенции литературного процесса. Голубое сало эквивалентно критическим пунктам повествования у Петрушевской, именно к нему, как к сгущенному слову, постоянно возвращается словесный поток ризоматической структуры, находящейся в состоянии постоянного динамического изменения.

В результате текст Голубого сала постоянно тендирует к отпочковыванию новых и новых вложенных текстов. Собственно, все реальности оказываются связаны постоянным *процессом чтения*. Или,

интерпретируя иначе, процесс чтения прерывается для создания сюжетной кулисы чтения (это опять же можно считать неозначающим разрывом).

К вложенным текстам относятся:

- тексты, написанные клонами (например, «Предписание»),
- тексты, переданные Магистру ордена землебогов в видении (например, «Заплыв»),
- тексты, которые для себя или вслух читают герои реальности Сталина/Гитлера (например, «Стакан русской крови») и т.п.

**4. Обобщая**, результаты проведенного сравнения можно сказать следующее. **Принцип ризомы как конститутивный принцип композиции** обнаруживает свое влияние в двух из четырех рассмотренных романов (Голубое сало, Номер один или в садах других возможностей).

В обоих романах имеется совокупность отдельных реальностей-плато, каждая из которых характеризуется специфическим набором признаков. В тексте Петрушевской типом диалогизма, отличным (частным) КСВ главного героя. В тексте Сорокина яркой многоплановой языковой стилизацией отдельных формаций. В обоих текстах реальности-плато отличаются также особенностями в области логики повествования и пространственно-временных отношений. Интерпретация сюжета меняется в зависимости от того, какое из плато мы выберем в качестве реальности-источника. Ключевыми сюжетными точками у Петрушевской являются критические пункты, многократно и по-разному реинтерпретированные, на протяжении романа; в случае же текста Сорокина критическим пунктом является восприятие/значение идеального вещества голубого сала. Конкретные ризоматические связи, использованные авторами для скрепления текста гетерогенны и индивидуальны, например, прямое многоголосие у Петрушевской или всплески энтропии на разных уровнях текста у Сорокина.

**Принцип ризомы как матрица для создания образов** имеется в трех (Голубое сало, Кысь, Номер один или в садах других возможностей) из четырех романов. На примере образа семьи мы показали, что в результате отмены корневидной, линейной, иерархической модели; и соответственно ее замены ризоматической саморазрушающейся и самовосстанавливающейся моделью происходит следующее.

- Семья не имеет будущего в детях (дети умирают, рождаются уродами, не способны продолжить род, спиваются, становятся наркоманами и т.п.).
- Герои приходят «из ниоткуда», не отождествляют себя с линией родителей-предков, связь поколений программно нарушена.
- Происходит разрыв и разъединение между семьей и сексуальностью, в текст проникает широкий спектр моделей перверсивного сексуального поведения, являющихся следствием отвержения иерархической модели продолжения рода.



## ГЛАВА 4 СМЕРТЬ АВТОРА

### Часть 1

1. Энциклопедия истории философии<sup>58</sup> определяет принцип смерти автора, принадлежащий к основополагающим концептам постмодернистической философии, как «парадигмальную фигуру постмодернистской текстологии, фиксирующую идею самодвижения текста как самодостаточной процедуры смыслопорождения». Один из основоположников данного концепта – Ролан Барт в статье «Смерть автора» обобщает суть различий между автором и скриптором следующим образом.

Автор предшествует книге, скриптор же не существует вне письма, которое понимается как перформатив, то есть происходит только здесь и сейчас. Скриптор – часть преходящего состояния процессуальности письма, или по выражению Фуко<sup>59</sup> – функция текста. Барт напоминает, что автор – лишь тот, кто пишет, так же как «я» – лишь тот, кто говорит. То есть субъект, не личность. Поэтому письмо начинается там, где заканчивается автор. «Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделять его окончательным значением, замкнуть письмо.»<sup>60</sup> Смерть автора означает рождение читателя, открытие для него возможности многомерной интерпретации, не связанной внешним ограничителем внеположенного тексту автора.

Однако это не значит, что внеположенный тексту фокус был просто перенесен с автора на читателя, в таком случае они были бы эквивалентны. Постмодернизм не завязывает процедуру смыслопорождения на фигуру читателя в качестве ее субъекта. Автор, читатель и текст как бы растворяются в едином вербальном пространстве.

Автор, которому надлежит умереть, это автор-Бог, абсолют, обеспечивающий линейность и бинарность текста. «/.../ текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл ("сообщение" Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников.» Напротив, скриптор представляет собой носителя необъятного словаря, «из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности.»

---

<sup>58</sup> История философии. Энциклопедия., статья Смерть автора, [http://velikanov.ru/philosophy/smert%27\\_avtora.asp](http://velikanov.ru/philosophy/smert%27_avtora.asp)

<sup>59</sup> Фуко М., Что такое автор, [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Fuko/\\_Avtor.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko/_Avtor.php)

<sup>60</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по: Барт Р., Смерть автора, <http://avorhist.narod.ru/publish/bart3.html>

В сущности, все сказанное сводится к основополагающей мысли, что «говорит не автор, а язык как таковой». Самодвижение языка становится смыслопорождающим само по себе. Структуры языка порождают семантические вариации означивания, которые могут подвергаться активной интерпретации со стороны читателя. Текст не обладает конечным, завершенным смыслом, но генерирует, приращивает смыслы в процессе своего развертывания.

2. Как выглядит аппликация принципа смерти автора на практике текста? В качестве примера в этой главе рассмотрим роман Татьяны Толстой *Кысь*<sup>61</sup>. Мир *Кыси* – это в первую очередь мир деформированного, мутированного языка. Перед читателем предстают не люди – "голубчики", как они себя сами называют, живущие в избах, ходящие в зипунах, едящие мышей, играющие в "удушиловку", кланяющиеся мурзам, полностью приспособившиеся к жизни в сером и жестоком мире после атомной катастрофы. К "голубчикам" принадлежит и главный герой – Бенедикт – служащий писцом неврастеник и мечтатель, попавший, однако под власть книги, и пришедший к мысли, что книга, слово имеют большую ценность, чем человеческая жизнь. Ради сохранения библиотеки он подчиняется властям и участвует в сожжении своего друга Никиты Ивановича. Кроме "голубчиков" в городе Федор-Кузмицке (бывшей Москве) проживают и "прежние" – люди, родившиеся до взрыва и пережившие его. "Прежние" являются представителями исчезнувшей цивилизации, большинство из них придерживается гуманистических взглядов, мечтает о свободе и возрождении, и верит в восстановление светлого прошлого (иронией судьбы речь идет о коммунистическом СССР). Основной конфликт произведения представляет собой конфликт между двумя приведенными мирозерцаниями, - это то, что лежит на поверхности сюжета.

Кроме того, очевиден и пародийный подтекст, слишком уж многие моменты жизни голубчиков (в трагикомически гротескном отражении) перекликаются с реалиями предперестроечной России. Текст возможно толковать и как антиутопическое видение будущего, где произошло «возвращение к корням», «старине», к общему ложно-славянскому стилю уклада жизни. Или же, понимать, как попытку делегитимации неизменных принципов власти в русском культурном контексте. Или воспринимать как

---

<sup>61</sup> Роман *Кысь* – ретроантиутопия о монстрозно выродившейся России, где мутировавшее население общается на мутированном, отталкивающем, но одновременно и притягательном языке, языке вкусном настолько, что хочется смаковать каждую фразу. Однако, раздвигая завесу лингвистической фантастики, сам собой напрашивается вопрос, что же кроется за этим нарядным, узорчатым, витиеватым языком? Русская культура ублюдочна? Русская культура бессмертна? Русская культура здесь вообще не при чем? Вероятно, на это можно ответить лишь последней фразой романа: «- А понимай как знаешь!..».

повествование о судьбах русской интеллигенции и ее мученичестве и извечной вине перед народом. Попутно развивается весьма типичная для русской литературы тема логоцентризма (происходит его деконструкция), проблема ценности культуры, соотношения ценности культуры как таковой и культурных артефактов с одной стороны и ценности реальной человеческой жизни, поступков и проявлений с другой. Как и любой многоплановый текст<sup>62</sup>, Кысь с легкостью совмещает все возможные интерпретации и всегда оставляет приоткрытую дверцу для новых.

Все вышеперечисленные конфликты, однако, разворачиваются не столько в сюжетно-событийном плане (имеется четкий линейный сюжет, укладывающийся в рамки «родился, учился, женился»), сколько в плане языка, можно даже сказать, что сюжет текста строится на языке, представляет собой движение словесной массы. Сила и очарование текста Толстой кроются в многомерности языкового стилистического пространства, где различные виды письма то переплетаются между собой, то вступают в жесткую конкуренцию, пытаясь одержать верх. Так как каждая из них стилистически обязана своим существованием именно возникшей оппозиции, очевидно, что равновесие между ними возможно лишь именно в процессе конкуренции. Притом, сквозь все формации интертекстуально постоянным потоком проступает чужое слово (текст наполнен прямыми и непрямыми цитатами, аллюзиями, литературными намеками-отсылками). Поэтому, исходя из всего сказанного, представляется необходимым рассмотреть отдельно каждую из сюжетообразующих стилистических формаций имеющихся в тексте, а также попытаться вскрыть суть их взаимоотношений.

### **3.1. Стилистическая формация речи прежних**

Нестареющие люди, выжившие после взрыва – прежние – являются носителями литературного русского языка второй половины 20 века. Не желая приспособливаться к своему чудовищному окружению, интеллигенты цепляются за свой язык, который отождествляют с цивилизованностью, имагинарным миром, где действуют иные этические принципы. Это живой, гибкий, развитый язык, в котором переплетается действие КСВ специальной книжности и КСВ разговорности, дополненные слабым влиянием масс-медийного КСВ.

К характерным особенностям формации можно причислить следующие:

**3.2. Фонетически и морфологически данная формация, в противоположность языку голубчиков, отличается нарочитой**

---

<sup>62</sup> Очевидно, что и тексты, не принадлежащие эпохе постмодерна, способны обладать подобными качествами, однако, в случае собственно постмодернистических текстов такая способность просто относится к их парадигме.

корректностью, отсутствием каких бы то ни было признаков, нелитературных или иначе маркированных форм.

**3.3. Лексически** мы имеем дело с литературным, по большей части нейтральным, слоем лексики, на фоне которого выделяются некоторые группы. Повышено употребление слов, типичных для книжного языка, существительных с отвлеченным значением (А **свобод** как не было, так и нет. И что самое печальное. **Укорененность**. В народном **сознании**.<sup>63</sup>). Встречаются также старославянизмы (/.../Константин Леонтыч, что в углу у окошка сидит, на время как бы из ума вышел: стал кричать, что, дескать, вижу, вижу **столп бестелесный, пресветлый, преужасный, громоподобный** и **стоочитый**, и в том столпе верчение, и струение, и крылья, и зверь, идущий на четыре стороны.) и **возвышенная лексика** (реликвия минувшего, громоподобный, духовное наследие, памятник нерукотворный, мимолетное виденье, грядет, минуло, возвышенные устремленья), и книжные местоимения (сей, таковой). Наоборот, наблюдается отсутствие просторечий, диалектизмов и народнопоэтической лексики.

Для КСВ прежних также характерно употребление часто неуместно вежливого обращения (Повстречается тебе на улице незнакомый голубчик, - нипочем не догадаешься, наш он или из Прежних. Разве что спросишь его, как водится: "Хто таков? Почему не знаю? Какого хрена тебя в нашей слободе носит?" - а он, нет чтобы ответить как у людей водится: "А те чо, рыло носить надоело? Ща оборву да об колено", или другое что, - нет, чтобы так понятно, али сказать, вразумительно прояснить, - дескать, ты-то силен, да и я силен, лучше не связывайся! Нет, иной раз в ответ услышишь: "**Оставьте меня в покое!** Хулиган!" - ну тогда, точно, Прежний это.), публицистических штампов российской прессы второй половины 20 в.

«Не надо **кооперироваться с тоталитарным режимом.**»

«- **В преддверии траурной годовщины, двухсотлетия Взрыва, /.../**»

«Пусть **вклад** Анны Петровны в **дело восстановления нашего Светлого Прошлого** был невелик, - Виктор Иваныч повел рукой на подушечку, - но он весом, груб, зрим.»

«- **Бесценная реликвия минувшего! /.../ Скажут: музейный прах, пыль веков!**»

Далее имеются некоторые термины (И давай я тебе его сейчас же **ампутирую**, а это значит, возьму топор да и отрублю. Тяп.) и определенные речевые клише, типичные для интеллигенции того времени:

«- А вот это душок! - закричал Лев Львович - Это пахивает газетой "Завтра"! Душок! Не в первый раз замечаю! Пахивает!»),

«Пушкин - наше все, - и звездное небо, и закон в груди!»),

«Об экономическом положении я сейчас говорить не буду: мы все замерзли. Я просто обращаю ваше внимание: да, мясорубка. Сработанная еще рабами Третьего Рима. Рабами! А ксероксов нет!»).

Встречаются также цитаты из классических и философских произведений.

Например: «- Иммануил Кант, - наставлял Главный Истопник, - и тебе, склонному к философствованию, полезно это имя запомнить, - Иммануил Кант изумлялся двум вещам: моральному закону в груди и звездному небу над головой.»).

**3.4. Синтаксически** стилю речи прежних свойственны скорее развитые конструкции, разнообразные, сложносочиненные и

<sup>63</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по источнику: <http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/kys.txt>

сложноподчиненные предложения, осложненные вводными словами, деепричастными, фразеологическими оборотами. Это объясняется как потребностью выражения более сложного содержания, так и привычкой к грамотной и четкой формулировке мыслей. Например.

«Пока, говорит, я жив, а я, говорит, как видишь, жив всегда, желаю внести свой посильный вклад в восстановление культуры. Глядишь, говорит, через тыщу-другую лет вы наконец вступите на цивилизованный путь развития, язвы вас в душу, свет знания развеет беспробудную тьму вашего невежества, о народ жестоковыйный, и бальзам просвещения прольется на заскорузлые ваши нравы, пути и привычки. Чаю, говорит, допрежь всего, РИНИСАНСА духовного, ибо без такового любой плод технологической цивилизации обернется в ваших мозолистых ручонках убийственным бумерангом, что, собственно, уже имело место. Засим, говорит, не смотри на меня аки козел, исподлобья, взглядом тухлым; когда слушаешь, рот широко не раззявывай, и ногу об ногу не заплетай.»

Перед нами 4 сложных предложения составляющих законченное высказывание. Первое предложение представляет собой сложноподчинительную конструкцию, в которую входят два главных предложения и одно, подчиненное второму главному, придаточное времени. Во втором случае речь идет о сложносочиненном предложении, объединяющим в своем составе три равноправных предложения и один фразеологический оборот. Третье предложение является сложноподчиненным, в его состав входит одно главное, стоящее на первом месте, по два придаточных, причины и относительное. Последнее четвертое предложение состоит из неполного главного предложения, в котором опущено подлежащее и имеется три однородных сказуемых, и вклиненного в середину главного предложения придаточного времени. Присутствующие во множестве во всех четырех предложениях вводные слова и выражения служат в первую очередь передаче чужой речи, но также играют немаловажную роль, структурируя высказывание, разделяя его на небольшие, удобные для понимания отрезки, что придает целому тексту разговорный характер.

Предложения такой степени сложности, присущие чаще всего письменной речи, в данном случае используются стилизации разговорного языка интеллигента. Разнообразие развитых конструкций, распространяющие члены, вводные выражения, обращение, фразеологический оборот – все это говорит о хорошо развитом чувстве стиля, богатом словарном запасе героя и его способности составлять усложненные логические структуры и в условиях разговорной речи. На территории тех же четырех предложений производится противоположная стилистическая характеристика второго героя, передающего речь первого. Большей частью цитация ведется близко к тексту высказывания, причем отчетливо различается, что из говоримого доступно главному герою, а что нет. Прямая речь дополняется ремарками, в данном случае наблюдается намеренное злоупотребление словом "говорит", и интерпретируется главным героем, подстраиваясь под его языковой уровень. С помощью вводных слов (напр.: засим – архаизм, разговорное глядишь) он разграничивает сложные для него конструкции, делая их более понятными

и заменяя с той же целью некоторые слова на другие, типичные именно для его словарного запаса. (например, последнее предложение цитируемого выше отрывка, передает смысл речи первого героя почти исключительно посредством использования лексики второго /архаизм – аки козел; разговорное – взглядом тухлым, заплетай; просторечие – раззяывай/). Необходимо подчеркнуть, что подобный, не прямой, способ подачи речи "прежних" используется на протяжении всего произведения.

**3.5.** Обобщая, можно лишь еще раз отметить, что стилистическая формация речи прежних характеризуется ориентацией на живой, гибкий, развитый, язык русской интеллигенции второй половины 20 века. Его основной признак - стилистическая уравновешенность и отсутствие экзальтации, так типичной для речи голубчиков. В процессе формирования структуры очевидно воздействие КСВ специальной книжности и КСВ разговорности, дополненное слабым влиянием масс-медийного КСВ.

#### **4.1. Стилистическая формация речи голубчиков**

Это причудливый, мутированный язык людей, рожденных после взрыва, который воспринимается, прежде всего, как лингвистическая катастрофа. Речь голубчиков, как и речь прежних опосредована для нас рассказчиком - главным героем Бенедиктом. Практически все стилистическое пространство романа Кысь представляет собой сказ. Точнее выражаясь, совокупность характерного и орнаментального сказа<sup>64</sup>. То есть имеется как сказ, прикрепленный к образу лица (гл. герой Бенедикт) и ограниченный его языковым сознанием, так и сказ, характеризующий иные стилистические маски (голубчики, прежние). Оба типа неразрывно переплетены в ткани текста, поэтому можно говорить лишь о КСВ сказа как таковом. Что подразумевает ориентацию на устный монолог нарратора, имитацию монологической устной речи, в порядке развертывания которой и строится сюжет. А также нацеленность на передачу стилистической типичности среды. Сквозь речь Бенедикта дан как его собственный язык, так и типизованный язык среды голубчиков. Очевидно, что КСВ сказа включает в себя *разговорный КСВ, акцентацию стилизованной устности, а также КСВ среды*.

**4.2.** На фонетическом уровне наблюдается присутствие многочисленных междометий, сигнализирующих о своей принадлежности к русскому фольклору. (например: люли, эх) То же касается и интонационных структур. Предложения идут друг за другом плавной чередой и регулярно начинаются союзами: а, и, да. Имеется ритмически обусловленный синтаксический параллелизм: «...Али богатства алчу? ...Али свободы? ...Али помереть боюся?» Здесь стилизация народнопоэтических

---

<sup>64</sup> Мы воспользуемся классификацией, данной В. Шмидом в Нарратологии, <http://slovar.lib.ru/dictionary/skaz.htm>

интонаций дополнена звукописью и анафорой. Остальные междометия (напр.: эмоциональные «ах, ох, ой, фу, тьфу», побудительные «эй, ну ну») и звукоподражательные средства (напр.: И-и-и-и! /восхищение при виде накрытого в доме будущего тестя стола/; Ы-ы-ы-ы! /тоска, мучащая героя после прочтения последней книги/) указывают на влияние КСВ разговорности. Интересны и окказионализмы на основе фонетических ассоциаций. Как собственно фонетические (напр.: «ы, ы, ы, ы, оуаа, оуаа, ййих, ййих!!») /русалка/; «тяпа – тяпа, тяпа – тяпа» /леший/, «к-ы-ы-ы-сь!» /кысь/.) Так и словообразовательные: «кукумаколка /купол/, кудралясины /узоры/».

**4.3. Морфологический** уровень мутированного языка пестрит искажениями. Здесь встречается неправильное отнесение к одному из родов (напр.: или новелла, или эссе какой), придание слову формы, характерной для другого рода (стуло, титло), словообразовательные варианты, отличающиеся стилистической окраской (бабец). В категории числа наблюдается образование множественного числа у существительных, имеющих только форму единственного числа (погоды); употребление существительных в единственном числе в собирательных значениях (Как все равно у зверя дикого /.../). Внимание привлекают и случаи, когда встречается сразу несколько параллельных ненормативных форм (им.п. мн. ч. -волосья/волоса). Что касается стилеобразующего значения вышеприведенных приемов, оно заключается в придании повествованию ярко выраженной экспрессии и повышенной эмоциональности, что служит приметой разговорного стиля.

При склонении существительных можно наблюдать как вариантные окончания, обогащающие язык народнопоэтическим звучанием (напр.: из лесу), так и отклонения в падежных окончаниях. К ним относятся: замена типичного для существительного женского рода на -ь в род. п. мн. ч. окончания -ей, на -ев (тип герой) (трудностей); замена окончания -у в предл. п. ед.ч. после предлогов "в" и "на" в локативном значении на окончание -е (о прошлом году). Интересно обращение с именами собственными и нарицательными (дерево для буратины; изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена ни разберешь). Такие неправильности принадлежат к нелитературному, сниженному уровню языка, характеризуют действие КСВ разговорности и общего жаргона. Особый интерес представляет частое и последовательное употребление уменьшительно-ласкательных форм. Например: личико, головушка, солнышко, ремешки. Некоторые из них (напр. глазыньки) в тексте почти полностью вытеснили не уменьшительные формы. Однако, речь не идет о ласкательном значении, наоборот, уменьшительно ласкательные формы выступают в несвойственном им пейоративном или просто нейтральном значении (напр.: /.../ уж такое личико неудобосказуемое /.../). Часто страшные, отвратительные реалии или явления вводятся в текст, появляясь в речи рассказчика как

нечто само собой разумеющееся, что и подчеркивается употреблением уменьшительных форм (напр.: /.../ старушка в платочке, глазки голубенькие, на голове – рожки /.../). Так возникает комический эффект.

Из форм прилагательных обращают на себя внимание разговорные (напр.: побелее, потемней, победней), а также просторечные (напр.: ловчей) и резко сниженные (напр.: покрепше). Они составляют особый колорит языка героев Кыси, иногда усиливая лирические народные интонации, иногда наоборот придавая речи резкое и грубое звучание. Среди кратких форм встречаются устойчивые сочетания, носящие архаичный оттенок: красны (девушки), мил (человек). Краткие формы в целом использованы для стилизации народнопоэтического или же патетического склада речи. Стилистически маркированной, экспрессивно окрашенной является также обширная группа прилагательных с эвфемистическим значением. Из следующего примера видно, что прилагательное с суффиксом "оват" обладает данным качеством не в неполной а, наоборот, в очень высокой степени. «Опять мышинный супчик. (...) Жидковато. (...) А так ложкой повозишь-повозишь, – один хвостик мышинный. Ну, глазки. Ребрышки.» Это явление связано с общим тоном повествования и дополняет употребление уменьшительно-ласкательных прилагательных, которые часто выражают противоположное, чем ласкательное значение.

К последствиям воздействия разговорного КСВ относятся, нестандартные формы местоимений. Например, у местоимений с предлогами наблюдается систематический пропуск "н" (с ей, без его и т.д.). Также систематично употребление сниженных, нелитературных форм: ееного, ихнему, тя, энта, куды, твоово. Все это – сигналы просторечия в речи голубчиков.

Самым действенным средством для создания эффекта крестьянской, простонародной речи является искажение форм при спряжении. Например: боисся, беспокоисся; как следоват, припужнулся; ездют. Причем формы первого лица и второго лица во множественном числе последовательно нормативны, что в рамках одной парадигмы составляет действенный контраст. Яркой изобразительностью и повышенной экспрессией отличается использование стилистических возможностей синонимии личных форм глагола. Так рассуждает Бенедикт о себе:

«А мы пешком **бегаем**, нам жарко, глядишь – и зипун **рассупонишь**, упаришься.»

«Вот **идешь** из Склада с туесами, **поспешаешь** к себе в избу, нет-нет да и **пощупаешь** в туесах-то: все ли мое тут?»

Имеются также трансформированные, типичные для всего пространства романа нестандартные, просторечные грамматические формы прошедшего времени (таскамши; помре). Первый тип функционирует как прошедшее время (земля осемши и провалимши), и как деепричастие прошедшего времени (попотевши,



сьестного напасешься). Этот тип является одним из основных морфологических элементов мутировавшего языка. Тип «помре» можно отнести к диалектизмам, имеющим архаичный оттенок.

Для речи голубчиков характерна глубокая внутренняя динамика, которая часто выражена соотношением форм совершенного и несовершенного вида. «Представилось Бенедикту, как сидит он в детстве на печи, свесив валенки, а за окном метель гуляет. Трещит синеватая свечка из мышиноного сала, тени под потолком пляшут, матушка у оконца сидит, вышивает цветными нитками полог или полотенце. Из-под печки вылезает Котя, мягкий, пушистый, прыгает Бенедикту на колени». В приведенном фрагменте, повествующем о спокойном и счастливом вечере в детстве главного героя; из 9 личных форм глагола 8 стоят в несовершенном виде. Напротив, в следующем отрывке описываются его азартные приготовления к охоте на мышей, при этом из пяти глаголов – четыре в форме совершенного вида. «Веревочку тугую из ниточек скрутит, мышиним сальцем хорошо натрет, с одного конца особо петлей завьет, чтоб скользила, на пальце проверит, – и на охоту.» Далее наблюдается массивное использование стилистически-маркированных аффиксов (звездануть, прикрикнул, расфуфыриться, поскрипывать). Особым явлением, о котором остается упомянуть, связанным с народной поэтикой, можно считать замену возвратного аффикса "сь" на "ся" (напр.: бултыхалось). Речь голубчиков отличается острой ненормативностью, что выражается в колебании грамматических форм (напр.: не напасешься X не напасесси).

**4.4.** В лексическом плане действие КСВ разговорности проявляется специфическим образом. Собственно разговорная лексика, хотя и встречается довольно часто (напр.: оправиться, этакий, такой-сякой, хвататься, озвереть, поганый, дрянной, норовистый, душок, хватать, бульк, подивиться, обомлеть) не занимает в структуре текста центрального места, которое безусловно принадлежит просторечиям.

Кроме немалого количества слов имеющих просторечный оттенок, или выступающих в данном контексте в качестве просторечия, в тексте чрезвычайно широко представлена лексика собственно просторечная. Например: загашник, калидор, каклеты, секлетарь, ужасты, разздакий, вонючий, расфуфыренный, беспортошные, спортить, гаркнуть, опоганить, заржать, хлебать, подьелдыкнуть, тютюхнуться, клякать, завсегда, тута, туды, таперича, знать, нонеча и т.д. и т.п.. Как видно все они принадлежат просторечию 1 и передают разнообразные: шутливые, ласкательные, иронические, бранные, неодобрительные, пренебрежительные тона в высказываниях голубчиков, языку которых свойственна аффектация. Например: «На голове, конечно, птица-блядуница расселась, а такая у ей манера, у бессовестной: чего увидит, то и обгадит, оттого и прозвище ей дано срамное, за срамотищу за ее.» К грубо просторечным словам относятся также ругательства. В тексте присутствуют самые разнообразные ругательства, от безобидно насмешливых (шеболда), по грубо просторечные (Пошли, пошли отседа, козолупы дrochenые! щас мы вам вдогонку звездюлей-то накидаем.) и матерные (...в Свиблове смеситель хромированный стоял! – неслось из метели. – А у вас ничего на хер не стоит, у пидарасов!..). Однако

самой интересной группой ругательств можно назвать группу слов, собственно ругательствами не являющихся. Это слова и словосочетания в высказываниях прежних, которые не понятны голубчикам и воспринимаются ими как бранные. Например: « – Есть в тебе, пожалуй, какой-то артистизм... – Никита Иванович! – обиделся Бенедикт. – Да что же вы все слова какие!.. Лучше бы сразу ногой пнули, ей-Богу, что же вы обзываетесь!; ... А есть "Синтаксис", слово какое-то вроде как непристойное, а что значит, не понять. Должно, матерное. Бенедикт пролистал: точно, матерные слова там. Отложил: интересно.» Тема непонимания, проходящая сквозь весь текст романа, обрастает здесь комическими коннотациями.

Для стилизации устности имеет большое значение огромное количество частиц, буквально наводняющих текст.

Это и побудительные: давай, пусть/пушай, да, и вопросительные частицы: а, разве/али, неужели/неужто, что/нешто. Специфический способ комбинированного употребления частиц (общеупотребительных/нелитературных) создает неповторимую, мгновенно распознаваемую атмосферу, господствующую в языковом мире Кыси. Субъективно-модальные частицы отличаются многозначностью и богатством придаваемых ими стилистических оттенков. Наибольший интерес представляют отрицательные частицы (напр.: не, ни, нет, нету, нетути). Рассматривая троицу – нет, нету, нетути – можно отметить, что она представляет собой стилистическую шкалу, выбор определенного члена которой обусловлен каждой конкретной речевой ситуацией. Стилистически нейтральное «нет» (напр.: Нет уж, позвольте!) может заменяться ярко разговорным «нету» (напр.: Ирония в том, что Запада нету.), или диалектизмом «нетути» (напр.: А никого и нетути, все будто попрятались.). Отрицательное значение частицы «ни» часто подчеркивается и усиливается междометием «боже мой» (напр.: Бенедикт записал: «больше троих ни Боже мой не собираться»). В скобках заметим, что чрезвычайно частое употребление слова «боже» в роли междометия постоянно акцентирует факт полного отсутствия у голубчиков какой-либо религии. Текст особенно богат частицами, усиливающими сообщение (напр.: ведь, даже, да, же, ну, прямо). Далее внимание привлекают частицы, указывающие на действие, состояние, предмет (вот, вон, это). Их чрезвычайно частое иногда явно избыточное употребление в романе сигнализирует о принадлежности к разговорному или просторечному слою лексики. «Да вот я... вот оладушков горяченьких... принес вот тут.». Указательные частицы часто комбинируются с другими видами частиц, что усиливает экспрессию выражения. В первом из приведенных ниже предложений усилительная просторечная частица «дак» дополняет частицу «вот». Во втором предложении можно насчитать по две частицы «вот», «так», и по одной частице «это» и «то-то», а также имеется простонародное вводное слово «дескать».

«Дак вот поди ж ты, какая от жопы обида тяжелая, /.../»

«По-нашему куда сподручней: сел, рассудил не спеша: вот так, дескать, и так; это вот и то-то.»  
Обилие частиц в данном предложении настолько затемняет смысл, что проявляется резкий контраст выраженного в нем и предполагаемого

главным героем значения. Ведь Бенедикт хотел выгодно подчеркнуть понятность русского языка по сравнению с кохинорским. В тексте имеются и иные группы частиц, также подчеркивающих его аффектированную устность и разговорность (например: ровно, словно, будто, ко (на-ко), ан и т.п.).

Специфическим отличительным признаком воздействия КСВ среды можно считать следующие явления.

- Синонимические ряды представляют собой часто своеобразные цепочки слов. Особенность заключается в том, что в синонимических рядах самыми употребимыми и близкими являются стилистически наиболее отдаленные звенья. Например: рыло, морда, мордovorot, мордовасия, лицо, личико. Уменьшительно-ласкательные и просторечные и грубые выражения, даже ругательства сближаются. Во многих контекстах произведения личико и рыло становятся вполне взаимозаменяемыми (Чужой разбежится место оттяпать, глянет Бенедикту в личико, и, если духом послабей, отстанет: ну еще, подумает, с таким **рылом** связываться, не приведи Господь; сяду в уголок, подальше.) Благодаря такому приему из-за каждого личика в тексте просвечивает рыло и наоборот.

Синонимы используются и для уточнения мысли, подчеркивания основного значения (Кому она нужна, – думали мы, – мелкая, злобная, коммунальная старушонка, только под ногами путается, поганка вредная, прости Господи!). В тексте с помощью синонимов также часто объясняются совершенно понятные читателю, но неизвестные героям слова. Например: «А картины – это что? – А вот увидите. Сюрприз вам будет. Это вроде рисунка, только крашеное.» В таком случае объяснение звучит комически.

- Для создания антитезы часто используются антонимы. Цель - раскрытие противоречивой сущности некоторых явлений в мире Кыси. Сильной экспрессией обладает оксюморон (напр.: паршивый голубчик). Смысловой контраст составляет основу еще одного стилистического приема. При этом используется один антоним, хотя по смыслу необходимо было бы употребить второй, что характерно для двоящегося, «двуличного» языка голубчиков. Например: «Генеральный санитар; медицинский работник» Здесь слово "санитар, медицинский работник" употреблено вместо "палач, агент, проводящий чистки".

- Заимствованная лексика, представленная в романе, относится по большей части к одной и той же тематической группе ограниченного употребления, кулинарному словарному запасу. Используя пышно звучащие иностранные слова (маседуан, бланманже, пти фри, под бешамелью, с крутонами, шнель-клопс), голубчики готовят все эти деликатесы из мышей, червярей, репы и подобных продуктов.

- Диалектизмы, встречающиеся в тексте, не относятся к какому либо конкретному диалекту, они скорее воссоздают атмосферу простонародного крестьянского быта (опадыш, закукорки, лямпампушка, схоронилице, изузорить, шебуршить).

- Слова, обозначающие исчезнувшие, относящиеся к прошлому предметы, понятия, явления, делятся на две неравные группы. Самая значительная по объему лексическая группа – это историзмы, относящиеся к древнерусскому быту. При описании привычек, способа жизни и внешнего вида "голубчиков" весьма яркое и наглядное представление о них создают многочисленные детали быта – наименования различных профессий, построек, видов одежды, орудий, предметов (писец, лапти, зипун, палица, терем, туес). Вторая, более узко представленная, группа историзмов относится к недавнему советскому прошлому России. Советские реалии представлены в произведении часто в гротескном, трагикомичном виде (например, описание многочасовой очереди за зарплатой или мечты главного героя о том, как голубчики будут наслаждаться «свободой и покоем» за крепким тройным забором.). Весь текст пропитан многочисленными намеками, недоговорками, ссылками, пародийными сценами, т.к. память о недавних советских реалиях еще свежа для читателей "Кыси", нет надобности в прямых наименованиях реалий. Несмотря на это, внимание привлекают такие выражения, как «Октябрьский Выходной (который почему-то празднуется в ноябре), секретарь (один из титулов набольшего мурзы)» и т.п.

Архаизмы выступают чаще всего в пародийно-иронической функции (напр.: ТОВАРИЩИ! – тут Виктор Иваныч издал такой трубный глас, прям как слеповран какой, что Бенедикт даже присел и оглянулся.). Это пример иронического переосмысления архаизма.

Интерес представляют и старославянизмы (стекаться, стоочитый), а также группа слов, которые можно обозначить как псевдостарославянизмы. Это окказионализмы, не имеющие в действительности ничего общего со старославянизмами, однако вызывают именно такие ассоциации. Например: ложка, буква.

В качестве историзмов выступают также слова, обозначающие уже не существующие для героев Кыси реалии. Позаимствованные из речи прежних, они изменяют свой фонетический облик в устах голубчиков, и служат для передачи контраста, изображения пропасти между миром прежних и миром голубчиков. Например: «не Вростеник, аружие, оневерстетское абразование, могозины, осфальт, вода-пинзин». Голубчики интерпретируют данные слова по-своему, что приводит к комическим ситуациям и абсурдным диалогам (напр.: А Никита Иваныч говорит, что Бенедикт не ВРАСТЕНИК. Ну что же, – нет, так нет, это уж как кому повезло. А только обидно до слез!)

- Далее имеются неологизмы-окказионализмы, использующиеся для описания новых реалий (напр.: клель, огнецы, ржавь, котя, бляшки, стуло, паулин, облакопрогонник, калабашки). Интересны лексико-семантические неологизмы. Например, в следующем отрывке слово «чеченец» приобретает значение «враг, бандит, разбойник.» «Если завидят чеченцев, велено кричать: "Чеченцы! Чеченцы!", тогда народ со всех слобод сбежится, палками в горшки бить начнет, чеченцев страшать. Те и шуганутся подальше. Раз так двое с юга подступили к городку: старик со старухой. Мы в горшки колотим, топочем, кричим, а чеченцам хоть бы что, только головами вертят.» Ирония и комическое звучание

еще более усиливаются контрастом между страшным «подступили» и «старик со старухой».

- Повествование рассказчика Бенедикта отличается яркой динамичностью, что выражается в сильном колебании глагольности текста. Она то зашкаливает (например, в следующих двух предложениях из 10 неслужебных слов – 7 глаголы «Бенедикт ногами топал, ярился, взывал, стыдил, убеждал, грозился, тащил за рукав.»), то опадает до минимума (В узловой сцене перечисления героем содержимого его библиотеки, глаголы практически вытеснены.). Для динамики повествования также важно семантическое сгущение (Например: «Да, Никита Иваныч! – вскинулся Бенедикт.» Слово «вскинуться» заменяет в данном контексте «вдруг вспомнил, рванулся сквозь толпу, испугался, что не успеет спросить, крикнул») или разложение (напр.: Рот открыл, наложил еды, закрыл, жую.). Выражению динамичности подчинено также употребление междометных форм внезапно-мгновенного действия. Речь идет о явлении, частотность которого в романе весьма высока. В моменты обострения действия, его интенсивного развития такие глаголы как "прыг, бултых, толк" чрезвычайно ярко отражают значение стремительного движения или звучания. Например: « /.../ Федор Кузьмич ручищами толк, да на пол прыг, да и был таков.», «Он ее кусь, да и об пол хрясь, да и дух вон.»).

**4.5.** Для речи рассказчика-Бенедикта характерен еще один, стоящий особняком, элемент, отсутствующий в речи прочих голубчиков. На нем необходимо остановиться особо. Это чужие литературные голоса - цитаты, как бы проскальзывающие сквозь сознание писца. Бенедикт соглашается с ними, полемизирует, интерпретирует со своей «голубчиковой» точки зрения, и в критические моменты пытается отождествиться с некоторыми из них.

Литературные цитаты подчеркивают убожество жизни и кругозора голубчиков. Особенно интересен случай демегафоризации в последней реплике: «- Вот я вас все хочу спросить, Бенедикт. Вот я стихи Федора Кузьмича, слава ему, перебежаю. А там все: конь, конь. Что такое "конь", вы не знаете? Бенедикт подумал. Еще подумал. Даже покраснел от натуги. Сам сколько раз это слово писал, а как-то не задумывался.

- Должно быть, это мышь.

- Почему вы так думаете?

- А потому что: "али я тебя не холю, али ешь овса не вволю". Точно, мышь.

- Ну а как же тогда: "конь бежит, земля дрожит"?

- Стало быть, крупная мышь. Ведь они как начнут возиться, - другой раз и не уснешь. Ведь помните, Федор Кузьмич, слава ему, тоже пишет: "**Жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня?**" Мышь это, точно.»

Цитаты – отражение мятущегося духа Бенедикта, катализатор его размышлений: «Ты, Книга, чистое мое, светлое мое, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний, -

О, призрак нежный и случайный,

Опять я слышу давний зов,

Опять красой необычайной

Ты манишь с дальних берегов!..

Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь! Тихая, - а смеешься, кричишь, поешь; покорная, - изумляешь, дразнишь, заманиваешь; малая - а в тебе народы без числа; пригоршня буквочек, только-то, а захочешь - вскружишь голову, запутаешь, завертишь, затуманишь, слезы всплывутся, дыхание захолонет, вся-то душа как полотно на ветру взволнуется, волнами восстанет, крылами взмахнет! А то чувство какое бессловесное в груди ворочается, стучит кулаками в двери, в стены: задыхаюсь! выпусти! - а как его, голое-то, шершавое, выпустишь? какими словами оденешь? Нет у нас слов, не знаем! Как все равно у зверя дикого, али у слеповрана, али русалки, - нет слов, мык один! А книгу раскроешь, - и там они, слова, дивные, летучие:

О, город! О, ветер! О, снежные бури!

О, бездна разорванной в клочья лазури!

Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!..»

Цитаты – как средство раздвижения рамок текста. Повествование, как бы раздвигаясь, выходит на время из собственных рамок. Особенно интересен в этом плане диалог Бенедикта с Пушкиным, не прекращающийся на протяжении всего романа: «...Жизни мышья беготня, Что тревожишь ты меня?

А-а, брат пушкин! Ага! Тоже свое сочинение от грызунов берег! Он напишет, - а они съедят, он напишет, а они съедят! То-то он тревожился! То-то туда-сюда по снегу разъезжал, по ледяной пустыне! Колокольчик динь-динь-динь! Запряжет перерожденца да и в степь! Свое припрятывал, искал, где уберечь!

Ни огня, ни темной хаты,  
Глушь и снег, навстречу мне  
Только версты полосаты  
Попадаются одне!

Местечко искал, где зарыть... Все так прояснилось, что Бенедикт сел, спустил ноги с лежанки.»:

Цитация названий книг в перечислении как средство демегафоризации; характеристики каталогизатора (имеется несколько объемных списков); а также своеобразное средство построения динамичной сцены (например, момент обнаружения Бенедиктом, что он прочитал ВСЕ и больше уже читать нечего). «/.../ "Гигиена ног в походе", "Ногин. Пламенные революционеры", "Ноготки. Новые сорта", "Гуталиноварение", "Подрастай, дружок. Что надо знать юноше о поллюциях", "Руку, товарищ!", "Пошив брюк", "Старина четвероног", "Шире шаг!", "Как сороконожка кашку варила", "Квашение овощей в домашних условиях", Фолкнер, "Федорино горе", "Фиджи: классовая борьба", "Шах-намэ", Шекспир, Шукшин; "Муму", "Нана", "Шу-Шу. Рассказы о Ленине", "Гагарин. Мы помним Юру", "Татарский женский костюм" /.../»

Цитаты – средство возникновения иронии: «К трибунам прикипели наши взгляды,

И ловит слух в державной тишине  
Итоговую взвешенность доклада,  
Где все разделы - с веком наравне!  
(Клякса) (клякса) (клякса)  
(клякса) ...чувств своих не прячем на засов,  
И нам дают сердца и партбилеты  
Решающую силу голосов! (клякса)

Ну? Поэзии - от силы на полторы мыши, а берут двенадцать.».

Цитаты, глубоко укорененные в интертексте, имеющие масштабные коннотации: «Бенедикт народные песни страсть любил. Особливо когда хором. Или когда задорные. Вот другой раз слепцы грянут:

Сердце красавицы!  
Склонно к измене!  
И к перемене!  
Как ветер мая!!!

- так ноги на месте не устоят, сами в пляс пустятся. А и еще есть хорошие. "Вот идут Иван да Данила". "Миллион алых розг". "Из-за острова на стрежень". "А я люблю женатого". И много еще.»

Выделенная часть является одновременно названием как песни, так и

постмодернистической сказки авторства известного поэта и певца Б.Б. Гребенщикова. В одноименной сказке-притче, написанной, заметим, в 1986 году, Гребенщиков также повествует о мире после атомного взрыва. Причем язык сказки имеет много общего с языком «Кыси».

Здесь необходимо остановиться на самом факте авторства. Все литературные тексты, бытующие в мире Кыси, по глубокому убеждению голубчиков принадлежат Федору Кузьмичу, как Набольшему Мурзе. То есть безграничная деспотическая власть и авторство практически отождествляются. Автор в мире Кыси – это лишь тот, кто присвоил слово, принадлежащее само себе. Что касается Бенедикта, то авторство интересует его только как повод разоблачения Федора Кузьмича, авторы прочитанных им книг – вне его мира, ведь литература для него - продукт, наркотик. Разумеется, как мы видели, это не распространяется на Пушкина, как знаковую фигуру русской культуры, функционирующую в несколько ином измерении, фигура Пушкина здесь скорее симулякр. Очевидно, что даже Бенедикт со своим уровнем образования способен найти в поэзии Пушкина подтверждение и иллюстрацию любой своей, даже самой нелепой, идее. Ведь как не устают повторять главный герой «/.../пушкин - это ж наше все!». Возвращаясь к проблеме авторства, еще раз отметим, что автор в мире Кыси – это собственник, тот, кто присвоил текст. Федор Кузьмич автор по определению, ведь он «Секретарь и Академик и Герой и Мореплаватель и плотник», он изобрел коромысло, лучину и оконный пузырь, он же принес голубчикам огонь. Авторство переходит по наследству вместе с властью. Абсолютная власть здесь синоним авторства, укравшего, застопорившего, узурпировавшего текст. *Это означает, что в тексте происходит делегитимация принципа авторства.*

**4.6.** В плане синтаксиса КСВ сказа, подразумевающий, как мы уже упоминали, стилизованный устный монолог рассказчика, и совмещающий разговорный КСВ, акцентацию стилизованной устности, а также КСВ среды проявляется в следующем.

- Систематическое использование богатых экспрессией типов предложений. Например, обобщенно-личных конструкций, позволяющих ненавязчивое описание реалий, казалось бы не прикрепленных к конкретной личности, но в то же время относящихся ко всей среде голубчиков. Например: «Идешь-идешь, вот уж и городок из глаз скрылся, с полей сладким ветерком повеваает, все-то хорошо, все-то ладно, и вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то?»). Постоянное присутствие в речи главного героя – рассказчика таких предложений придает ей фольклорный, народный, иногда простоватый характер.

- Синтаксический параллелизм позволяет имитировать построение высказываний по принципу ассоциативного присоединения. Например: «Ничего не знаю, ничего не видел. Не слышал. Не понимаю, не хочу, не мечтал.»

- В тех же целях используются собственно присоединительные конструкции. Будучи эмоционально весьма выразительными, они объединяют как бы постепенно друг за другом возникающие мысли. Например, так выглядят размышления главного героя о бессмысленности жизни. «На тарелке – каклета. Лежит. Каклета... У Бенедикта на тарелке лежит каклета. Смотрел... смотрел... Каклета лежит. Не понял... что думать-то надо?... про каклету?»
- Экспрессивно-обусловленный повтор, имеющий характер заговора. «Я не болен, я не болен, нет, нет, нет. Не надо, не надо санитарам приезжать, нет, нет, нет. Боже упаси, Боже упаси, нет, нет, нет.»
- Риторические вопросы и восклицания встречаются чаще всего во внутренних монологах главного героя, монологических выступлениях разных персонажей, поэтических описаниях. Например: «Кто время подсчитает?, Кто я?!, Книга! сокровище мое несказанное! жизнь, дорога, просторы морские, ветром овеянные, золотое облако, синяя волна!».
- Незавершенные предложения по своей сути отличаются сильной экспрессией и служат в первую очередь стилизации устности. При этом изображается внутреннее, душевное волнение персонажа, прерывистость его речи, или же читателю предоставляется возможность додумать начатое самому. Например, «Ах, блин, и впрямь...». Душевное же смятение героя, выраженное синтаксически, можно проиллюстрировать таким предложением: «Да я...! да куда же мне...! да.». Незавершенное предложение используется в диалоге, имитируя отрывистые, прерванные реплики.
- Стилистической фигурой, указывающей на разговорный стиль речи, является, безусловно, эллипсис. В тексте романа эллипсис встречается чрезвычайно часто, причем можно наблюдать пропуск самых различных членов предложения. Например, сказуемого, что придает высказыванию динамизм: «Да что же вы все слова какие!». Или прямого дополнения, причем в данном случае пропуск слова "катастрофы" именно призван создать у читателя чувство катастрофичности ситуации: «День был обычный, четверг. Падал снежок, ничто не предвещало.».
- Прием градации, т.е. использования однородных членов предложения со значением все усиливающегося качества усиливает экспрессию высказывания. В следующем примере из трех следующих друг за другом ругательства делают более интенсивным первоначальное значение. «Но и гости тоже принесут, с пустыми руками кто же в дом завалится? михрютка разве какой, художониче, писяк звезданутый.»
- Использование публицистических, политических и иных клише и лозунгов в измененном, опосредованном, искаженном виде, например: «Мышь – наша опора!».
- Весьма характерным признаком воздействия КСВ среды являются конструкции, которые можно обозначить как фольклорные, народнопоэтические, заимствованные из русских народных сказок. Такие конструкции употребляются героями при рассказе о давно минувшем прошлом:



«/.../ матушка плачет заливаясь, горячими слезами умывается /.../»,

«Двести тридцать лет и три года прожила матушка на белом свете. И не состарилась».

Или же при рассказе о чудесных, легендарных, никогда никем из живых не виданных явлениях. Например, в следующем сложносочиненном предложении каждая из его частей, дополняя, типичным для сказки способом следует за другой, медленно и постепенно развивая повествование. «Будто лежит на юге лазоревое море, а на море на том – остров, а на острове – терем, а стоит в нем золотая лежанка.» Подобные примеры ярко стилистически окрашены и относятся к народным поэтизмам.

- Также и явление инверсии имеет в тексте ярко выраженную поэтическую, народно-сказочную окраску. Инверсия представлена в романе многочисленными конструкциями, в которых существительное предшествует определяющему его прилагательному. Например: дым печной, краса ненаглядная, ворота тесовые. Поэтическое звучание придает данным сочетаниям и сам выбор лексики. Последовательно употребляется прием инверсии у слов, типично встречающихся в сказках. Также часто встречается инверсия именного сказуемого, отличающаяся большой внутренней экспрессией и напряженностью (напр.: Кысь это...).

4.7. Что касается фразеологии, то в ярком, колоритном языке голубчиков, представлен очень широкий ее спектр. Некоторые из фразеологизмов относятся к разговорной (чем богаты, тем и рады), другие к просторечной (народу – гибель) и грубо просторечной (морду воротить) лексике. Такие фразеологизмы обладают яркой эмоционально-экспрессивной окраской и отличаются особой выразительностью и образностью, они часто окрашены в презрительные, насмешливые, шутливые и панибратские тона. Иногда образное значение фразеологизма разрушается путем демегафоризации. Например, в следующем предложении фразеологизм «до свадьбы заживет» употреблен не в своем обычном значении «быстро заживет», а в значении простого сочетания слов его составляющих. Т.е., что до свадьбы главного героя заживет место, где был ампутирован хвост. «Целую неделю после Бенедикт враскорячку ходил, и сидеть не мог, но до свадьбы зажило.» Встречается и противоположный вариант, когда деструкции подвергается форма фразеологизма («головушкой светлой за нас болеет» ВМЕСТО «болеть душой/сердцем»; «с головы до раскисших лаптей» ВМЕСТО «с головы до ног»).

Впрочем, особый интерес представляют окказиональные фразеологизмов. Например, главный герой, у которого тоже иногда «червьрь сердце точит», спешит объяснить, что у некоторых его соплеменников может и «морда овечья, да душа человечесья». А благодаря последовательному употреблению таких выражений как: малый мурза, дергун-трава, тесно связанных с новыми реалиями, достигается стилистическая однородность текста, который обволакивает читателя, втягивает его в свою языковую среду. Связанные с реалиями

фразеологизмы в основном – стилистически нейтральны (столовая изба), однако и они иногда вызывают комический эффект, являясь преобразованием существующих фразеологизмов (блин земной), проведенным в соответствии с представлениями говорящих об окружающем мире.

**4.8.** Обобщая результаты произведенного анализа, можно сказать, что стилистическая формация речи голубчиков – следствие взаимодействия следующих КСВ:

- КСВ разговорности с его широкой опорой на фоновые знания адресата и констатиацию, активностью ассоциативного мышления и субъективного начала, а также основными принципами коммуникативности и контактности. Стилистической основой речи голубчиков можно считать ярко доминирующее *на всех уровнях* языка просторечие 1. Широким размахом также отличается акцентированная стилизация устности (Последовательное отражение на письме ее фонетических и морфологических характеристик, часто, но не всегда, дополненная стилизацией разговорного синтаксиса.).
- Очень силен также народнопоэтический КСВ, с доминантой ориентации на традицию в способе подачи образа, а также передачу архетипальных представлений о сущности мира. Стилизация простонародности, крестьянской речи, фольклорного колорита, сказочных мотивов также имеет место на всех уровнях языка, однако наибольшее значение имеют все же уровень лексический и синтаксический.
- Влияние КСВ общего жаргона намного слабее (отсутствует типичная для него стилистическая нивелировка), однако и оно играет важную роль, проявляясь в разностильности (объединение на малой площади множества разнородных или намеренно противостоящих элементов) и стремлении к быстрому обновлению (за счет внутриязыковых подвижек). Наиболее яркой можно считать тенденцию к всеобщему оживлению и снижению стиля.

Речь голубчиков отличается глубоким внутренним динамизмом, бьющей через край экспрессией (часто доходящей до аффекта), и таким же аффектированным, прямо таки лубочным народным колоритом. Наложение друг на друга противоречивого действия разговорного (с явно доминирующим городским просторечием) и народнопоэтического КСВ создает глубокий внутренний контраст, который и питает внутреннюю динамику и неослабное живое напряжение, свойственное формации. КСВ

общего жаргона выполняет при этом закрепляющую функцию, крепко спаивая различные стилистические элементы, предупреждая отторжение и обеспечивая цельность.

5. Итак, произведя подробный анализ двух основополагающих<sup>65</sup> стилистических формаций, проследим, как строятся взаимоотношения этих двух начал в тексте. Как видно из предыдущего разбора ни один из стилистических макроэлементов не представляется возможным охарактеризовать несколькими основополагающими стилистическими приемами или характеристиками. Каждая из структур включает в себя огромное количество стилистических элементов, подходов, приемов, продуманных ходов и конструкций, для каждой из формаций характерны иные способы обособления. Каждая отражает в первую очередь мировоззрение, самоидентификацию, ценностную ориентацию и способы познания мира своих носителей. Язык, слово в пространстве текста - первопланы. Все остальное отступает на второй план. Убогая жизнь

---

<sup>65</sup> Здесь необходимо заметить, что кроме двух описанных выше блоков, в тексте имеются и более мелкие формации, лишь оттеняющие, интересующую нас оппозицию. Речь идет о следующем.

- Формация речи **перерожденцев** (полулюди-полускот). Она представляет собой грубое городское просторечие с элементами нейтрального словарного запаса, сленга, сдобренное многочисленными бранными выражениями, дополнительно снижающими стиль. Например: «- Сказал: ни пяди!.. Курилы не отдадим... А столбы свои в задницу себе засунь! Развели музей в государстве, паразиты! Бензином вас всех... и спичку!.. /.../ ...в Свиблове смеситель хромированный стоял! - неслось из метели. – А у вас ничего на хер не стоит, у пидарасов!..».

- Формация речи **мурз** (правители). Представляет собой конгломерат просторечия, публицистических штампов и официозных элементов, гротескно выглядящих на фоне речи голубчиков (которая является здесь стилистической основой). Например: «Вот как я есть Федор Кузьмич Каблуков, слава мне, Набольший Мурза, долгих лет мне жизни, Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плотник, и как я есть в непрестанной об людях заботе, приказываю.

- Вот еще какое дело вспомнил совсем забыл с государственными делами заматавшись:

- Восьмого Марта тоже Праздник Международный Женский День.

- Энтот праздник не выходной.

- Значит на работу выходить, но работать спустя рукава.

- Женский День значит навроде Бабского Праздника.

- В энтот день всем бабам почет и уважение как есть они Жена и Мать и Бабушка и Племянница или другая какая Пигалица малая всех уважать.

- В энтот Праздник их не бить не колошматить ничего такого обычного чтоб не делать, /.../

- С работы придя проздравить Жену и Мать и Бабушку и Племянницу или другую какую Пигалицу малую с Международным Женским Днем.

- Сказать: "Желаю вам Жена и Мать и Бабушка и Племянница или другая какая Пигалица малая счастья в жизни успехов в работе мирного неба над головой". /.../».

голубчиков и прежних живо контрастирует с их богатыми языками. Безобразие и отвратительность мира Кыси завораживает особенно в преломлении кружевного, лубочного до аляповатости, но и в то же время нежно-узорчатого языка голубчиков.

Главный образ романа (книга как воплощение слова) и его сюжет строится на основе стилистического столкновения формаций прежних и голубчиков. Существующее между ними диалогическое напряжение раз за разом разряжается в пунктах тотального непонимания, отторжения, что кульминирует в заключительной сцене на пепелище цивилизации голубчиков. Цикл замкнулся; то, что началось с взрыва, взрывом и окончилось.

Плацдармом для лингвистических и идейных столкновений служит в основном речь главного героя – Бенедикта. Бенедикт принадлежит обоим мирам, поэтому в его речи, соперничая, переплетаются обе структуры. Так как повествование представляет собой сказ, сквозь него прорастают и оба типичных для среды языка. Внутренний конфликт Бенедикта, пытающегося найти себя, отражается в первую очередь в его речи. Потому что Бенедикт пытается найти свое собственное слово.

Теперь обратимся к тексту и рассмотрим, как именно может выглядеть оппозиция формаций. Приведем лишь некоторые примеры, так как для получения полного и всеобъемлющего представления нам пришлось бы процитировать весь текст романа.

Особенности внешних диалогов (здесь Бенедикт представляет голубчиков).

Диалог терпит крушение по причине непонимания со стороны прежнего:

«Вот из этого бревна, - другого, извини, нету, - вот из этого бревна мы его и извлечем. Мне, главное, голову склоненную и руку. Вот так, - изобразил Истоппик. - На меня смотри. Голову режь курчавую, нос прямой, лицо задумчивое. /.../

Бенедикт постукал валенком по бревну. Звенит; древесина хорошая, легкая. Но плотная. И сухая. Хороший материал.

- Дубельт? - спросил Бенедикт.

- Кто?!?!

Старик заругался, заплевался брызгами, глазенки засверкали; чего взбеленился - не пояснил. Красный стал, надулся как свеклец: - Пушкин это! Пушкин! Будущий!...»

Диалог обрывается в результате непонимания голубчика:

«Бенедикт снял шапку.

- Доброго здоровьичка.

- Бенья?! Бенья! Да ты ли это?! - Обрадовался, засуетился. - Сколько лет, сколько зим! Нет, правда? Год, два?.. С ума сойти... Знакомы? Бенедикт Карпов, наш скульптор, народный Опекушин.

Лев Львович посмотрел с сомнением, будто и не узнал, будто сам когда-то пушкина нести не помогал; личико покривил:

- Кудеяровых зять?

- Ага.

- Слышал, слышал про ваш мезальянс.

- Спасибо, - поблагодарил Бенедикт. Даже растрогался. Слышали, значит. Сел, Препные подвинулись. Теснота, конечно. Вроде избушка с прошлого раза меньше стала. Свечка чадит, натекает, тени пляшут. Стены закопченные.

На столе тоже нищета: жбан, да кружки, да горошку тарелка. Налили Бенедикту.

- Ну, что же ты?.. Как?.. Ну ты подумай... А мы сидим вот, выпиваем... О жизни беседуем... О прошлом... То есть, конечно, и о будущем тоже... Вот о Пушкине нашем... Как мы его ваяли, а? Как воздвигали! Какое событие! Эпохальное! Восстановление святынь! Историческая вежа! Теперь он снова с нами. А ведь Пушкин, Бенья, Пушкин - это наше все! Все! Вот ты об этом подумай, запомни и усвой... Но - представляешь, жалость какая. Он уже требует реставрации...

- Чего он требует?!.. - привстал Бенедикт.

- Чинить, чинить его надо! Дожди, снег, птицы... Вот если б он был каменный! О бронзе я уж молчу, до бронзы еще дожить надо... И потом народ - народ совершенно дичайший: привязали веревку, вешают на певца свободы белье! Исподнее, наволочки, - дикость!

- Да вы ж сами хотели, чтоб народная тропа не зарастала, Никита Иваныч! А теперь жалуетесь.

- Ах, Боже мой, Бенья... Ну это же в переносном смысле.

- Пожалуйста, перенесем куда скажете. Холопов пригоню. На саях тоже можно.

- О Боже мой, Господи, царица небесная...»

Два приведенных отрывка дают наглядное представление о «взаимопонимании», царящем между героями романа.

В следующем примере, несмотря на обоюдное непонимание, диалог не обрывается, однако, каждая из сторон остается в своем измерении. Пришедший в гости в благодушном настроении Бенедикт расценивает все незнакомые ему слова (мезальянс, дебил) как похвалу. Препные же не желают понимать, что за словами о мышах скрывается желание Бени сообщить о том, что в его доме теперь большая библиотека, где он и проводит все свое время (все голубчики разводят мышей, кроме тех, у кого имеются «старопечатные» книги). Никита Иваныч и Лев Львович также отвечают собеседнику презрением, не умеют принять участие в вежливом налаживании контакта, который в мире голубчиков часто производится через перечисление блюд.

«- У меня жизнь духовная, - кашлянув, вмешался Бенедикт.

- В каком смысле?

- Мышей не ем.

- Ну, и?..

- В рот не беру. Только птицу. Мясо. Пирожок иногда. Блины. Грибыши, конечно. Соловей "маршал" в кляре, хвощи по-савойски. Форшмак из снегирей. Парфэ из огнецов а-ля-лионнэз. Опосля - сыр и фрукты. Все.

Препные молчали и смотрели на него в четыре глаза.

- А сигару? - осклабился наконец Лев Львович.

- Цыгару курить в другую палату переходим. К печке. Теща моя, Феврония, за столом не велит.

- Помню Хавронью, - заметил Лев Львович. - Папашу ее помню. Дебил. Дедушку. Тоже был дебил.

Прадедушка - тоже.

- Совершенно верно, - подтвердил Бенедикт. - Стариннейшего роду, из французов.

- Плодились и размножались, - захихикал пьяненький Никита Иваныч. - Вот вам! А? Лев Львович!

- А вот вам ваш духовный ренессанс, Никита Иваныч!

Налили ржави.

- Ну ладно... За возврат к истокам, Лев Львович!

- За вашу и нашу свободу!

Выпили. Бенедикт тоже выпил.»

## Особенности внутренней речи Бенедикта.

Если во внешних диалогах большую роль, как видно, играет смысловая нестыковка, то во внутренней речи широко представлено противоборство чисто стилистическое. Иногда голосом Бенедикта полностью завладевает один из языков. И тогда преобладает, берет верх формация прежних: «Чисто и ясно, льдисто было на душе. Без неврозов.», или же формация голубчиков: «И такое срамословие пойдет, такие перекоры, - пока свою бороду не оплюет, не уймется. Крут был тятенька. Наляявшись, умается; нацедит браги полную криницу да и упехтается до бесчувствия.».

Однако, чаще всего в речи Бенедикта тесно переплетаются обе тенденции, создавая своеобразный, вьющийся, неповторимый (и не повторяющийся в рамках текста) словесный узор. Изменения речевого орнамента Бенедикта напрямую сопряжены с развитием повествования, в них отражено все: от изменений в личности главного героя и его настроения, до сюжетных поворотов. В мире Кысь язык обладает несущей функцией во всех планах.

Иногда сквозь преобладающую речь голубчиков проступают лишь отдельные инородные элементы: «Вот и сегодня, к вечеру, в аккурат на самом рабочем месте, невесть с какой причины у Бенедикта внутрих ФЕЛОСОФИЯ засвербила.», заставляя сказанное несколько изменить свои оттенки. Это могут быть особенности произношения, интонации, грамматического оформления, отдельные слова (как в приведенном примере), пословицы, фразеологизмы, публицистические или административные клише. Иногда весь строй речи, все уровни языка, говорят о преобладании формации голубчиков, однако разветвленное, богатое различными сложными структурами и грамотно-логичное синтаксическое оформление говорит об обратном. Все перечисленное, разумеется, работает и в обратном направлении, когда сквозь преобладающие признаки формации прежних прорываются те или иные элементы речи голубчиков.

Эти внутренние самодвижение языка и лежит в основе порождения образов, раздвигающихся значений, вдыхает жизнь в мир Кыси. Оно создает саму событийную линию романа (Внутренние метания Бенедикта, филигранно отраженные в его языке, коррелируют с сюжетным планом текста.).

Например, в следующем отрывке (ключевой момент повествования - Бенедикт уговаривает Никиту Ивановича добровольно согласиться на самосожжение) явственно видно переплетение элементов обеих структур на фразеологическом и лексическом уровне (*элементы, принадлежащие формации прежних подчеркнуты одной линией, формации голубчиков – двумя*).

«Надо, Никита Иваныч. Искусство гибнет со страшной силой. Вам, Никита Иваныч, вот, стало быть, и выпала честь принести жертву. Вы ж всегда хотели сохранить прошлое во всем его объеме? - ну вот и будьте умничкой и покажите всем пример, как это делается. То есть, конечно, никто не заставляет, пожалуйста, можно не ходить. Но тогда вступает в силу Указ, потому как он подписан, а уж если Указ подписан, то не вступить он не может. И выйдем искусству абзац. Неприятный был разговор.

Неприятный. Пусть бы, конечно, Никита Иваныч и дальше жил себе, - сколько ему там отмерено? этого знать нельзя; - но жизнь требует выбора. Ты за искусство али против? - спрашивает жизнь, и се, настал час ответа. Такие пироги. Проплакавшись давеча на холме, в хвощах, проговоривши сам с собою - а словно бы и другой кто присутствовал, но это только всегдашняя кажимость, - Бенедикт прояснился и укрепился духом. Али разумом. Спокойнее как-то стал на все смотреть, - а это, пишут, есть признак зрелости.»

Наибольшее приближение к собственному слову, оказывается для Бенедикта трагедией, так как становится приближением к бессловесности. Бенедикт неожиданно понимает, что у него нет ничего своего. И его слово лишь мозаика из элементов языка прежних, голубчиков, перерожденцев и мурз, пронизанная литературным ветром цитат, прикрывающая, рвущийся наружу, корчащийся нутряной мык. Эффект порождения смыслов здесь несомненно принадлежит структурам языка, их взаимодействию.

«Я не хотел, нет, нет, нет, не хотел, меня окормили, я хотел только пищу духовную, - окормили, поймали, запутали, смотрели в спину! Это все она – нет ей покою... Подкралась сзади - и уши прижаты, и плачет, и морщит бледное лицо, и облизывает шею холодными губами, и шарит когтем, жилочку зацепить... Да, это она! Испортила меня, аа-а-а, испортила! Может, мне все только кажется, может, я лежу у себя в избе с лихорадкой, в матушкиной избе; может, матушка надо мной склонилась, трясет за плечо: проснись, проснись, ты кричал во сне, Боже, да ты весь мокрый, проснись, сынок!

Я только книгу хотел, - ничего больше, - только книгу, только слово, всегда только слово, - дайте мне его, нет его у меня! Вот, смотри, нет его у меня!.. Вот, смотри, голый, разутый, стою перед тобой, - ни в портянке не заваялось, ни под рубахой не таю! Не спрятал подмышкой! Не запуталось в бороде! Внутри, - смотри - и внутри нет его, - уж всего вывернуло наизнанку, нет там ничего! Кишки одни! Голодно мне! Мука мне!..

...Как же нет? А чем же говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими кричишь во сне? Разве не бродят в тебе ночные крики, глуховатое вечернее бормоталово, свежий утренний взвизг? Вот же оно, слово, - не узнал? - вот же оно корячится в тебе, рвется вон! Это оно! Это твое! Так из дерева, из камня, из коряги силится, тшится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и нык, - извивается обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри. Так гуняво гундосят заколдованные, побитые, скрюченные, с белыми вареными глазами, запертые в чуланах, с вырванной жилой, с перекушенной хребтиной; так, верно, и пушкин твой корячился, али кукушкин, - что в имени тебе моем?

- пушкин-кукушкин, черным кудлатым идиолом взметнувшийся на пригорке, навечно сплюснутый заборами, по уши заросший укропом, пушкин-обрубок, безногий, шестипалый, прикусивший язык, носом уткнувшийся в грудь, - и головы не приподнять! - пушкин, рвущий с себя отравленную рубаху, веревки, цепи, кафтан, удавку, древесную тяжесть: пусти, пусти! Что, что в имени тебе моем? Зачем кружится ветер в овраге? чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня? скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу! Иль мне в лоб шлагбаум влепит неспорный инвалид? Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»

Здесь, в наиболее эмоционально напряженном моменте повествования, переплетение элементов обеих формаций становится неразделимым. Бенедикт в отчаянии примеряет на себя все известные ему голоса в надежде обнаружить отблеск своего собственного. Но, барахтаясь в чужом слове, он уже не в силах выбраться из его пут. Столкновение элементов различных формаций и прочих голосов в данной ключевой сцене представляет собой не внешний рельеф текста, а составляет самую суть динамически напряженной, критической ситуации повествования. То же самое касается и всего текста романа в целом. В приведенном отрывке слышатся отголоски речи голубчиков:

- Звукоподражательное: «аа-а-а, мык, нык», общая жалобно-просительная интонация, манера речи (первый абзац), свойственная голубчикам,

- Разговорные: «портянка, кишки, шарить», просторечия: «корячиться, гундосить, хребтина», простонародные: «окормили, рубаха, гуняво», народные поэтизмы «али, бормоталово»),

- Разговорный, присоединительный синтаксис первого предложения, сдобренный заклинательным повтором.

#### Отголоски речи прежних:

- Фонетическая и морфологическая нормативность,

- Преобладание нейтрального словарного запаса с книжными вкраплениями: «мука, тщиться, таить»),

- Усложненный синтаксис некоторых предложений третьего абзаца.

#### Голос Кысь:

«Голодно мне! Мука мне!..» - практически дословная цитата Кыси из конца главы «И десятиричное».

Многочисленные бесплотные литературные голоса, которые Бенедикт лихорадочно перебирает в финале разговора с самим собой.

- Пушкин: «Что в имени тебе моем?» «Иль мне в лоб шлагбаум влепит непроворный инвалид?»), «Зачем кружится ветр в овраге?») И Т.Д.,

- Лермонтов: «Отворите мне темницу!»),

- Пастернак «Достать чернил и плакать!»),

- Некрасов «Что ты жадно глядишь на дорогу?»)

- Блок «Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»).

В точке хаотического перескакивания между чужими литературными голосами Бенедикт хватается за последнюю соломинку, чтобы опровергнуть собственную бессловесность, доказать так свое существование. Однако чужие голоса ускользают также легко, как когда-то вошли в душу, и оставляют Бенедикта немым, наедине с собой.

Репертуар возможных сочетаний элементов обеих формаций чрезвычайно широк, в приведенном примере показаны лишь немногие из них. Однако, и здесь видно, что языковой фактор является во всех смыслах несущим в тексте. Для каждого участка текста характерна иная комбинация, в журчании сказа сочетания мягко перетекают друг в друга, создавая своеобразное вербальное самодвижение, в котором читатель *может* принять участие разной глубины в зависимости от желания, начитанности и знания русских культурных и социальных реалий. Это специфическое самодвижение языка, порождающее все прочие смыслы, и составляет сущность книги.

6. Подводя итоги главы можно сказать следующее.

- **Принцип смерти автора**, как он реализован в проанализированном тексте, выражается в вербальном самодвижении текста. Здесь не происходит разговора автора с читателем как попытки совершить сообщение, но говорит сам язык, посредством автора, сквозь него. Это явление объясняет стилистическую и не только сущность всего



текста романа. И автор, и читатель, и сам текст оказываются как бы в едином вербальном пространстве. Текст обретает способность вариантного смыслопорождения, без установки фокуса на автора. Автор превращается в скриптора – носителя объемного словаря, в данном случае дающего возможность возникнуть мастерским стилизациям. Внутренняя же динамика, развертывание текста во всех планах, его одухотворение, как мы видели, принадлежит собственно языку.

В создании текстуального единства романа участвуют следующие **макроэлементы**.

**Формация речи прежних (основная)** характеризуется ориентацией на живой, гибкий, развитый, язык русской интеллигенции второй половины 20 века. Его основной признак - стилистическая уравновешенность и отсутствие экзальтации, так типичной для речи голубчиков. В процессе формирования структуры очевидно воздействие КСВ специальной книжности и КСВ разговорности, дополненное слабым влиянием масс-медийного КСВ.

**Формация речи голубчиков (основная)** – следствие взаимодействия следующих КСВ:

- КСВ разговорности с его широкой опорой на фоновые знания адресата и конситуацию, активностью ассоциативного мышления и субъективного начала, а также основными принципами коммуникативности и контактности. Стилистической основой речи голубчиков можно считать ярко доминирующее *на всех уровнях* языка просторечие 1. Широким размахом также отличается акцентированная стилизация устности (Последовательное отражение на письме ее фонетических и морфологических характеристик, часто, но не всегда, дополненная стилизацией разговорного синтаксиса.).
- Очень силен также народнопоэтический КСВ, с доминантой ориентации на традицию в способе подачи образа, а также передачу архетипальных представлений о сущности мира. Стилизация простонародности, крестьянской речи, фольклорного колорита, сказочных мотивов также имеет место на всех уровнях языка, однако наибольшее значение имеют все же уровень лексический и синтаксический.
- Влияние КСВ общего жаргона намного слабее (отсутствует типичная для него стилистическая нивелировка), однако и оно играет важную роль. Проявляясь в разностильности (объединение на малой площади множества разнородных или намеренно противостоящих элементов) и стремлении к быстрому обновлению (за счет внутриязыковых подвижек). Наиболее яркой можно считать тенденцию к всеобщему оживляжу и сниженности стиля.

Речь голубчиков отличается глубоким внутренним динамизмом, бьющей через край экспрессией (часто доходящей до аффекта), и таким же аффектированным, прямо таки лубочным народным колоритом. Наложение друг на друга противоречивого действия разговорного (с явно доминирующим городским просторечием) и народнопоэтического КСВ создает глубокий внутренний контраст, который и питает внутреннюю динамику и неослабное живое напряжение, свойственное формации. КСВ общего жаргона

выполняет при этом закрепляющую функцию, крепко спаивая различные стилистические элементы, предупреждая отторжение и обеспечивая цельность.

**Формация речи перерожденцев** (побочная – инвариант языка голубчиков) представляет собой грубое городское просторечие с элементами нейтрального словарного запаса, сленга, одобренное многочисленными бранными выражениями, дополнительно снижающими стиль.

**Формация речи мурз** (побочная – инвариант языка голубчиков) представляет собой конгломерат просторечия, публицистических штампов и официозных элементов, гротескно выглядящих на фоне речи голубчиков.

**Литературные голоса и отголоски**, включают огромное количество цитат, аллюзий, ссылок. Текст романа буквально пропитан подобными элементами, имеющими мультифункциональное стилистическое значение (главная черта КСВ главного героя, средство раздвижения рамок повествования и связи с культурным интертекстом и делегитимации принципа авторства.).

Разнообразное и многогранное взаимодействие описанных макроэлементов в ходе развертывания повествования является проявлением смыслопорождающего самодвижения текста как основной реализации принципа смерти автора в данном постмодернистическом романе. Автор превращается в скриптора, он – посредник, сквозь которого говорит сам язык. Текст, образованный за счет интеракции различных языковых структур, не обладает законченным смыслом, он имеет тенденцию к вариативному приращению смыслов.

## Часть 2

1. Приступая к сравнению реализации принципа смерти автора в иных текстах ситуации постмодерна, необходимо заметить, что данный принцип отсутствует в романе Пелевина Поколение П, в то время как тексты Сорокина и Петрушевской и в этом плане предоставляют интересный материал для анализа.

### **2. Номер один или в садах других возможностей**

Если в случае рассказчика Бенедикта можно было говорить о медленном, неторопливом журчании сказа, то поток сознания и речи в романе Петрушевской скорее напоминает реку во время наводнения. Бурное течение подхватывает разнокалиберные стилистические элементы, мгновенно унося все, встречающееся на своем пути. Все, что было сказано о смыслопорождающем самодвижении текста в случае Кысь, действительно и здесь, однако существуют и некоторые различия.

В отличие от романа Толстой, где повествование (эксплицитно) не отклоняется от главной темы, а стилизация больших языковых, стилистических блоков (формаций) выдержана от начала до конца, ризоматическое пространство в романе Петрушевской выглядит иначе. Благодаря прямому многоголосию (которое, как мы выяснили, представляет собой полифонический способ построения текста, когда повествование, ведущееся от первого лица, абсорбирует в себя множество голосов, каждый из которых выступает также как бы от первого лица) в текст привносится множество равноправных по значимости точек зрения. Каждая из них несет с собой не только свое видение ситуации, но и *свое важное*, имеет тенденцию тут же обрастать ворохом подробностей и обстоятельств. Поэтому движение текста имеет совсем иной характер, чем ровное, размеренное движение у Толстой. Поток бесконечного говорения неоднороден, то вздымаясь, то опадая, он склонен к непрерывным всплескам, устремлениям прочь от основного русла. Привнесенные отдельными голосами полифонии темы часто остаются лишь упомянутыми, незаконченными, открытыми. Мысль, следуя ассоциативному скольжению, затрагивает то одно, то другое. Повествование как бы с силой устремляется за новым голосом (даже принимая его речевой строй), а потом возвращается в прежнее русло. Вот пример такого всплеска «Второй. Ох-хо-хо! Справедливо! Очень, кстати, по делу смотрит. Евреи — они да, эт самое... Моя жена называет их "другая нация". А тех зовут просто "чурки". Наша девка повадилась ей было двенадцать лет в магазинчик... Жвачка, чипсы, туда-сюда... Там некто Миша торговал, мы потом выяснили Мухаммед. На нее никто еще не смотрел, а этот Миша... Конечно, девочка русская, белая! Короче, приняли мы меру. Сидит за наркоту. А то у нее по телу синяки, понимаешь!

Засосы! И еще эта маленькая дрянь заявляет, что вы не знаете, как по ночам печь лепешка! Вы не трудились! (покраснев, крутит головой).

Пауза

Вот почему я к ним отношусь...

Пауза

Ну продолжай. На чем мы?..».

Другое различие состоит в том, что вместе с главным героем – Номером Один мы в движении текста последовательно перемещаемся из одной реальности в другую, каждая из которых, как мы узнали в процессе анализа, отличается иным стилистическим рельефом. Что поддерживается и различными КСВ главного героя. То есть, иначе говоря, происходит как бы перемещение не столько во времени и пространстве, сколько *по различным граням языка*. В процессе развития текста мы узнаем все больше об иррационально организованной личности Номера один, причем происходит это посредством проявления разных аспектов его языкового сознания, где на стыке реальностей, раз за разом происходит стилистическая перенастройка. Приведем для иллюстрации последовательно фрагменты разных реальностей, принадлежащие голосу Номера один.

реальность НИИ	«Ну так вот, я сидел у Гавриловых, и они рассказывали мне о трагических событиях за прошедший год, и вот это и есть мое сообщение номер два на симпозиуме. Люди начали исчезать еще когда я был там прошлым летом, мои информанты сказали, что в предгорьях Джунджи появились чучуны. Были найдены человеческие останки со следами тепловой обработки.»
реальность ПОГОНИ	«Нет! Шуры-муры, стоп. Они лыбились как-то иначе, очень специфически. Так шерят зубы пойманные на месте воры. Обокраденные хмурятся и злятся, невинные волнуются, а эти искусственно и нагло ухмыляются. Делают вид, что все в порядке.»
реальность инферно	«И никакая твоя жизнь не пронесется мгновенно перед глазами, а думаешь нуда, это наш ад, там у них это пекло в жаре, они сжигали своих на кострах, а нас морозили, у нас льды, так гадко, тяжело, тяжесть тяжесть много давит теснит грудь руки-мои-руки каждую кость хрящит плюснит мясо и растягивает по иглам льда, вылушивает кости, я вращаюсь по кругу и руки огромные, растянутые резко вдаль, большие суставы, по космосу несет и этот круг во весь мир, выпяливает, тащит хрящики, какое высшее отвращение, как рвота накатывает, слабость, рабство, что вы делаете со мной, блюю льдом еру льдом, набита клетка грудная вон оно, вон оно, черный трон немислимой высоты вознесся вверх как дерево, и там наверху в глыбах темного света чья там голова с тремя глазными дырами, ужас, огромный длинный череп, мамонт, глазницы пустые косматые как гнезда, о Боже, чистая компьютерная игра, голова в тучах километр дотуда, и возникла молния, падает на меня, огромная как валится дерево, упаси Боже, молниеносная рука, узкая, суковатая, вместо пальцев три отростка, стреляет черная молния сверху в меня, и тут мне стреляет в голову, играем в компьютерную игру под названием "вечность".»
реальность метемпсихоза	«— Так, ду-дура. Баба-ба, я жи-живой. И он жи... живой, б. Я ухожу, я ухожу и смотри у меня, баба-ба, ты моего друга на х, б, не трогай. Просто не ка... касайся, б, на х. Пусть лежит себе на х и лежит. Ни... никому не отдавай. (Запел для легкости) Встаал не так и оделся не так! (Эти задрожали). Дядь Вань, а если его тут не будет когда я ве... вернусь, то запомни в р, я тебе вторую ногу сло-сломаю! Гля, не стукни в ме-ментуру, смотри, б на х.»

### 3. Голубое сало

**3.1.** Принцип смерти автора используется Сорокиным, во-первых, в текстообразующих целях. Как и роман Петрушевской, Голубое сало представляет собой путешествие по различным граням языка. С той лишь разницей, что здесь мы не следуем за изменяющейся личностью героя, но повторяем маршрут голубого сала (которое, напомним, в мире романа откладывается в телах великих русских писателей в процессе творчества, и является квинтэссенцией результата литературной работы, как бы идеальным сгущенным Словом). Отдельные реальности связаны между собой его присутствием и весь роман в целом представляет собой перемещение по различным измерениям языка. Перед нами опять самовольное движение текста, ограниченное лишь рамками словаря автора. Роман Сорокина создает впечатление, что не стилистические особенности используются для характеристики отдельных реальностей, но наоборот, первичными являются, оккупирующие их стилистические формации. Все же остальное: сюжетные линии, личности героев, образы, остается, как кажется, производным к своеобразным языковым подсистемам, которым принадлежит.

Невероятные перемещения во времени, невозможные скачки в пространстве, вложенные друг в друга на манер матрешек мира, переносят нас из одного стилистического пространства в другое. Их совокупность отражает захватывающую, и в исполнении Сорокина, весьма красочную многоаспектность языка. Так как охватить все описанные реальности здесь невозможно, упомянем вкратце для наглядности утверждений две из них. Это открывающая текст реальность Бориса Глогера и граничащая с ней реальность секты сибирских землебогов.

- **Реальность Бориса Глогера**

В первой главе мы уже произвели подробный разбор формации, здесь лишь повторим, что речь идет о глобализированном языке, коммуникативная функция которого подверглась деконструкции. Приведем начало первого письма Бориса Глогера господину ST.

«2 января.

Привет, mon petit.

Тяжелый мальчик мой, нежная сволочь, божественный и мерзкий топ-директ. Вспоминать тебя — адское дело, рипс лаовай, это тяжело в прямом смысле слова.

И опасно: для снов, для L-гармонии, для протоплазмы, для скандхи, для моего V-2.

Еще в Сиднее, когда садился в траффик, начал вспоминать. Твои ребра, светящиеся сквозь кожу, твое родимое пятно «монах», твое безвкусное tatoo-pro, твои серые волосы, твои тайные цзинци, твой грязный шепот: поцелуй меня в ЗВЕЗДЫ.

Но нет. Это не воспоминание. Это мой временный, творожистый brain-юэши плюс твой гнойный минус-позит. Это старая кровь, которая плещет во мне. Моя мутная Хэй Лун Цзян, на илистом берегу которой ты гадишь и мочишься.

Да. Несмотря на врожденный Stolz 6, твоему ДРУГУ тяжело без тебя. Без локтей, гаовань, колец. Без финального крика и заячьего писка:

во ай ни!

Рипс, я высушу тебя. Когда-нибудь? ОК. Топ-директ.»

### • Реальность секты сибирских землебов

Формация сектантов в тексте дополнительно расщеплена на язык рядовых членов и язык верхушки.

Язык рядовых членов представляет собой результат воздействия КСВ обиходного церковного языка, направленного:

а) на позиционирование говорящего как члена церкви,

б) минимальный (часто остающийся лишь в области лексики) отход от всеобщего языка.

«Когда подъехали к укывищу, уставший, осунувшийся лицом Карпо заглушил мотор:

— Доползли, слава Земле. Подъем!

Спящие в салоне братья зашевелились:

— Ой, Мать Сыра-Земля, неужли дома?

— Карпо, сердешный, довез как в люльке...

— Ну, братья, а мне опять лето грезилось. Будто все за медвежьей ягодой идем, а брат Марко славицы поет...

— К трапезе опоздали, как пить дать...»

Сразу привлекают внимание церковно-славянские заимствования: трапеза, славица (Название русской хвалебной, величальной песни, провозглашающей похвалу кому-нибудь<sup>66</sup>). В последнем случае речь идет о обиходно-церковном варианте, так как исходная форма – многозначное слово «слава». Имеется и стандартное для обиходно-церковного стиля обращение «братья». А также возвышенные, поэтические элементы (неужли, грезилось) в соединении с простонародными выражениями (сердешный, укывище). Особо необходимо остановиться на обиходных славословиях. Образованные по моделям, применяемым в РПЦ, они отражают сектантские реалии. В текст проникают пародийные интонации. Обратим особое внимание на то, что язык формаций имеет тенденцию распространяться и на план рассказчика (инверсия: осунувшийся лицом, укывище).

То же можно сказать и о языке верхушки секты. Его можно назвать стандартным, корректным разговорным литературным языком (что распространяется и на план рассказчика). Интерес, однако, представляет некий «вложенный код», очевидно релевантный для сообщения определенных смыслов внутри секты, однако не декодируемый для читателя.

«— Мне трудно говорить, господа, — заговорил Зигон. — Трудно как человеку, трудно как члену нашего ордена. В этом чемодане находится то, ради чего мы... мы... нет... Он замолчал, бледнея. Голова его стала мелко вздрагивать, по лицу прошла судорога, побелевшие руки вцепились в чемодан. Зигон шумно выдохнул, набрал в легкие воздуха и вдруг запел низким, замечательного тембра басом:

— Нееет! Нет! Нееееет! Неет! Нееееееееет! Нет! Нет! Нееет! Нееееет! Нет! Нееееееееееееееееееет!  
Нет! Нет! Нет! Нет! Нееет! Нет! Нееееееееееееееееееееееееееееееееееееет! Нет! Нет! Нееет! Неет!

<sup>66</sup> Словарь Ушакова, <http://ushdict.narod.ru/>

Нееет! Нееееееееееееет! Нет! Нет! Нет! Нееет! Нет! Нееет! Нет! Нет! Нееееет! Нееееееееееееет!  
Нееееееет! Нет! Нет! Нет! Нееееееет! Нееееееееееет! Нет! Нет! Нееееееет! Нет! Нет! Нет! Нет! Нет!  
Нет! Нееееееет! Нет! Нет! Нееееееееет! Нееееет! Нет! Нет! Его слушали затаив дыхание.»

**3.2.** Однако, смерть автора, в тексте Голубого сала не только текстообразующий принцип, но и **предмет изображения**, художественно-образной конкретизации. В реальности Бориса Глогера имеются скрипторы – клоны писателей, продуцирующие тексты. Постмодернистический принцип здесь утрирован с типичной для ситуации постмодерна иронией и доведен до абсурда. Скрипторы не только «мертвы» как авторы, они вообще не люди, и даже не «субъекты языка» а полуживотные «объекты» эксперимента. Тексты скрипторов-мутантов, как отходы эксперимента, изначально дефективны. Получив вначале мощный стилистический толчок, текст обычно разбегается, но уже через некоторое время как бы теряет ориентацию, стилистический баланс, им ширится тот или иной хаотический элемент. Текст деконструируется. Методы деконструкции были подробно рассмотрены нами в первой главе, так что здесь мы приведем лишь наглядный пример, включающий описание скриптора и его (лишь слегка деконструированный) текст.

«Толстой-4 весь процесс проплакал. Он писал и плакал, писал и плакал. К егеген-объекту он не прикоснулся вовсе. Зато сжевал стекла у двух керосиновых ламп, в результате чего они быстро выгорели и погасли. Хотя освещение его ничуть не беспокоило: он писал в темноте. Громадные веки его полиловели от потоков слез, фиолетовый нос напоминает клубень батата. В накопительный анабиоз он впал, стоя в углу и рыдая. В таком положении он застыл памятником самому себе. Я жду от него не менее восьми (!) кг голубого сала.

Толстой-4

Сильные морозы, простоявшие с самого Рождества, отпустили скованную ими землю только к февралю. Старый князь Михаил Саввич, проведший всю зиму в Пospelове, узнал про дуэль Бориса слишком поздно, когда рана сына уже затянулась, а вместе с нею затянулась и покрылась коркою вся история ссоры с Несвицким. Старик Арзамасов принадлежал к той редкой и ныне вымирающей породе светских львов, которые после десятилетий бессмысленного растрачивания душевных сил к преклонным годам вдруг начинают задумываться над своей бесполезной и пустой жизнью, не становясь от этого честнее к самим себе, а наоборот — впадая в самообольстительный обман как бы проснувшихся людей.

Повинуясь этому самообольщению, старый князь подавил в себе порыв гнева и решил простить сына. «Так будет лучше и для нас, и для его положения в свете, а с другой стороны — так будет и похристиански», — умно заключил князь и, оставшись чрезвычайно довольным собою, сразу же отписал сыну письмо с приглашением приехать в Пospelovo на медвежью охоту.

/.../ Ноздрю непременно на всех охотах ставили на прием — то есть первым на пути рвущегося из берлоги зверя.

— Гаврила, седлай! — приказал старый князь, убирая фляжку и стремительно пряча свои маленькие руки и рукавицы.

Вокруг все зашевелилось.

«Вот оно, началось!» — весело подумал Борис, подпоясываясь поданным Степаном парчовым кушаком и затыкая за него кривой ятаган.

Вскоре вся охота выехала со скотного по направлению к Старому бору. **Соня Соня Соня убери молоток из из из шкапа.**

/.../ «Погодите немного, вот я сейчас», — словно говорил вид этого лежащего на снегу медведя.

Из узкой клиновидной груди его торчал обломок рогатины Бориса; густая, вишневого тона кровь сочилась из-под лезвия, поблескивая на солнце и пропадая в медвежьей шерсти.

**Соня, убери молоток из шкапа.**

/.../

«Как все быстро разрешилось», — подумал он и положил руку на косматую голову Ноздри.

**Молоток из Соня шкап убери.»**

4. Итак, по результатам проведенного сравнения можно сделать следующие выводы. **Принцип смерти автора**, обнаруживает свое влияние в трех из четырех рассмотренных романов.

1. Как предмет изображения в романе Голубое сало. В ироническом изображении скрипторов постмодернистический принцип утрирован и его последствия доведены до абсурда.
2. Как текстообразующий принцип во всех трех романах. В практическом исполнении его суть заключается в смыслопорождающем самодвижении языка. Текст строится за счет взаимодействия различных стилистических формаций / реальностей / языков. Языковые структуры, вступая в интеракцию, обеспечивают развертывание текста, становятся несущим смыслообразующим элементом.

В конкретных текстах рассмотренных романов можно наблюдать такие явления как:

- Стилистическое сплетение нескольких языковых формаций в рамках голоса главного героя отражает главный конфликт романа; сюжет повествования и постоянное изменение констелляций соперничающих формаций сопряжены (Кысь).
- Роман представляет собой путешествие по граням языка,
  - по различным измерениям языковой личности главного героя (Номер один или в садах других возможностей),
  - по различным языковым реальностям как таковым (Голубое сало).

Результатом вышеописанного самодвижения можно считать и тенденцию языка (современного русского языка) к наиболее полному самовыражению сквозь автора и тексте. В многочисленных плоскостях языковых реальностей, таким образом, находят отражение контуры современной языковой ситуации во всей ее внутренней сложности и противоречивости.



## ГЛАВА 5 ДИАЛОГИЗМ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ИГРА

В отличие от предыдущих глав, мы не ставим перед собой цели выяснить, имеются ли вынесенные в заголовок принципы в проанализированных текстах, т.к. исходим из парадигмального, определяющего значения диалогизма, интертекстуальности и игры для любого текста ситуации постмодерна. Поэтому в центре нашего внимания оказывается вопрос, каково значение упомянутых принципов для стиля постмодернистического романа? Необходимо принять во внимание и факт, что парадигмальные принципы настолько тесно переплетаются в условиях конкретного текста, что являются неотъемлемой частью друг друга. Поэтому в первой части мы вкратце остановимся на теоретических предпосылках явления интертекстуальности, диалогизма, а также принципа игры. Вторая же часть будет принадлежать исследованию практического материала со стилистической точки зрения. Причем реализация триады интертекстуальность/диалогизм/игра будет рассмотрена в каждом романе отдельно.

### Часть 1

#### ДИАЛОГИЗМ

1. Диалогизм как таковой представляет собой целое направление в философии первой половины 20 в., ставившее целью создание нового типа рефлексии на основе диалога — в качестве отношения к Другому как к другому «Я». Однако, так как нашей целью не является подробное исследование философско-теоретического аспекта данного вопроса, но исследование практического функционирования принципа диалогизма в рамках романного текста, мы будем придерживаться трактовки проблемы, имеющей место в работах М.М. Бахтина. Во-первых, потому что именно его теория была основой для последующих интерпретаций диалогизма в ракурсе постмодерна, и, во-вторых, потому что основной базой для развития концепции диалогизма для автора был, как известно, именно романский текст.

Бахтинский диалогизм это, во-первых, установка на исходный и неискоренимый диалогизм текста вообще, это коренная форма понимания

личности и сути гуманитарного мышления: «Диалогические отношения... — это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Где начинается сознание, там... начинается и диалог».<sup>67</sup> Но это в то же время и способ постижения сущности полифонического романа как такового. В полифонии в отличие от гармонии нет деления на мелодию и аккомпанемент, все голоса равноправно ведут свои партии, от наложения которых образуется полифонический стиль<sup>68</sup>. Применительно к концепции диалогизма это означает, что «Каждая мысль /.../ с самого начала ощущает себя репликой незавершенного диалога»<sup>69</sup>, что голоса в пространстве романа *нераздельны и неслиянны*<sup>70</sup> одновременно. Мир романа плюралистичен, чужое сознание выступает как полноправный субъект — «Я», что несет с собой повышенную самостоятельность героя, как часть авторского замысла. Диалогизм в понимании Бахтина многолик, и внешне оформленный диалог далеко не исчерпывает сущность явления. Диалогическое слово в романе всегда направлено вовне, на другое слово, что может иметь различное воплощение. Разумеется, центральное место занимает слово с установкой на чужое слово (чужое и свое слово могут принадлежать одному говорящему, например, в рамках разговора с самим собой), но и два слова, направленные на один предмет высказывания, неизменно вызывают диалогизацию текста. В работе «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтиным дана схематичная классификация типов слова.

Типы диалогизма не константны, конкретное романное слово динамично, поэтому в рамках одного слова взаимоотношение голосов меняется. Типы перетекают друг в друга, изменяясь, накладываясь, разделяясь. В сложном целом романа диалогизм принимает комплексные черты. Так Бахтин описывал особенности построения романов Достоевского: «Достоевский сумел прослушать диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и осмысленной человеческой жизни /.../. Только чисто механические отношения не диалогичны, и Достоевский категорически отрицал их значение для понимания и истолкования жизни и поступков человека (его борьба с механическим материализмом, с модным физиологизмом, с Клодом Бернаром, с теорией среды и т. п.). Поэтому все отношения внешних и внутренних частей и элементов романа носят у него диалогический характер, и целое романа он строил как «большой диалог». Внутри этого «большого диалога» звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двухголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «микродиалог», определяющий особенности словесного стиля Достоевского.»<sup>71</sup> Понятый таким образом диалогизм проникает во все поры романного текста, является скорее его внутренней потенцией, способной к многоликому проявлению. В постмодернистическом тексте в диалогические

---

<sup>67</sup> Бахтин М.М., Проблемы поэтики Достоевского, [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Baht\\_PrPoet/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/index.php)

<sup>68</sup> Словарь культурологических терминов, [www.cdml.ru/userfiles/Slovar.doc](http://www.cdml.ru/userfiles/Slovar.doc)

<sup>69</sup> там же

<sup>70</sup> употребляющаяся Бахтиным формула восходит к Символу веры, где характеризует богочеловечество Христа

<sup>71</sup> там же

отношения вступают не только отдельные сознания, но целые миры (культурные/языковые системы (эпистемы), тексты, реальности и т.п.), причем сочетание их амбивалентно - лишено ценностной ориентации.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

2. Мы уже неоднократно упоминали о том, что в постмодернистской системе отсчета взаимодействие текста с культурной средой, со знаковым фоном выступает в качестве основополагающего условия смыслообразования. Всякий текст рождается на пересечении как минимум двух слов, текстов. Энциклопедия постмодернизма определяет интертекстуальность как «понятие постмодернистской текстологии, артикулирующее феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой в качестве интериоризации внешнего.»<sup>72</sup> Термин был введен Ю. Кристевой на основе анализа теории полифонического романа М. Бахтина. В своей работе «Бахтин, слово, диалог и роман»<sup>73</sup> она представляет Бахтина, как автора концепции «рассматривающей «литературное слово» не как некую точку (устойчивый смысл), но как место пересечения текстовых плоскостей, как *диалог различных видов письма* - самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом.» Здесь отчетливо видно, что в качестве интертекста не воспринимаются только лишь литературные тексты предшествующие и параллельные во времени (хотя их роль и очень важна), речь идет о культурных контекстах в более широком понимании. Постмодернистический текст обладает открытой структурой, он свободно сообщается с другими текстами, кодами, знаками. В нем всегда присутствуют более или менее явно и узнаваемо, а зачастую неуловимо, иные тексты, или же словами Кристевой: «любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста». Интертекст как таковой представляет собой результат межтекстового диалогизма<sup>74</sup>, палимпсест. Текст, понятый как палимпсест, интерпретируется как пишущийся поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику; в нем становится проблематичным отделить внешнее от внутреннего. К тому же цитируются преимущественно не отрывки текстов как таковые, но главным образом функционально-стилистические коды, репрезентирующие стоящий за ним

---

<sup>72</sup> Постмодернизм Энциклопедия, статья «Интертекстуальность», [www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html](http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html)

<sup>73</sup> здесь и далее цитаты приводятся по: Кристева Юлия, Бахтин, слово, диалог и роман, [www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva\\_bakhtin.pdf](http://www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf)

<sup>74</sup> Мы отдаем себе отчет, что кроме собственно интертекстуальности (как отношения с иным текстом) нас интересующей имеются и иные типы интертекста в более широком смысле слова. Как например паратекстуальность (отношение текста к своей части), метатекстуальность (соотношение со всеми предтекстами), гипертекстуальность (соотношения со всей культурой как текстом) и т.д.. Данные аспекты не будут рассматриваться нами ввиду того, что не являются специфическими для литературы ситуации постмодерна, и свойственны тексту как таковому.

образ мышления либо традицию. Кроме цитат важны и иные связи, тонкие парафразы, ассоциативные отсылки, едва уловимые аллюзии.

Очевидно, что читатель постмодернистического текста должен располагать определенной интертекстуальной компетенцией, позволяющей воспринимать различные коды. «/.../ текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель - это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; *текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении /.../*»<sup>75</sup> Но это не означает, что постмодернистический текст предназначен для узкого круга интеллектуальной элиты. Постмодернизм изначально объединяет в себе элитарное и массовое. В процессе складки текста участвуют разнокалиберные, гетерогенные элементы. Примитивизм и грубое кривляние соседствуют с тонкой интеллектуальной игрой; описания в стиле таблоидов и порнографические сцены с лирическими эпизодами, философскими рассуждениями и политическим памфлетом. Многоуровневость текста делает возможным восприятие различной глубины в зависимости от интертекстуальной компетенции или желания отдельного читателя (и обладающий всеми необходимыми интертекстуальными компетенциями читатель может скользить по поверхности текста, если не принимает некоторых правил интертекстуальной игры).

## ИГРА

3. Игра — многогранное понятие, обозначающее как особый адогматичный тип миропонимания, так и совокупность определенных форм человеческой деятельности. Она имеет множество определений и интерпретаций. Приведем здесь интерпретацию нидерландского философа, одного из классиков теории игра 20 века – Х. Хейзинги. В его понимании культура и игра представляют собой своеобразное двуединство: «Культура возникает в форме игры, культура первоначально разыгрывается. /.../ Человеческое общежитие поднимается до супрабиологических форм, придающих ему высшую ценность, посредством игр. В этих играх общество выражает свое понимание жизни и мира. Стало быть, не следует понимать дело таким образом, что игра мало-помалу перерастает или вдруг преобразуется в культуру, но скорее так, что культуре в ее начальных фазах свойственно нечто игровое, что представляется в формах и атмосфере игры. /.../ в поступательном движении культуры гипотетическое исходное соотношение игры и не-игры не остается неизменным. Игровой элемент в целом отступает по мере развития культуры на задний план»<sup>76</sup>. В книге «Человек играющий» он выделил следующие основные свойства игровой деятельности: свободу, отсутствие практической целесообразности, необходимость порядка (правил) игры, наличие круга участников, самодостаточность (с тем, что то или иное правило могут, разумеется, и нарушаться). Игра по мысли Хейзинги лежит за пределами удовлетворения практических потребностей и служит одним из источников бескорыстного удовольствия. *Игра творит временное*

<sup>75</sup> Барт Р., Смерть автора, [www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm](http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm)

<sup>76</sup> Хейзинга Х., Человек играющий, <http://lib.guru.ua/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt>

*совершенство в несовершенном мире, создает островки порядка в море хаоса.*

Очевидно, что в ситуации постмодерна значение концепции игры актуализировалось, а относительно постмодернистического текста превратилась в основополагающую характеристику. Но что же является отличительным признаком именно постмодернистической игры, если игра как таковая всегда, так или иначе, была частью культуры? По мнению М. Липовецкого «Она обнаруживает, что сакральные символы - это всего лишь язык, описывающий реальность с той или иной стороны, но никогда не адекватно. Постмодернизм идет еще дальше, доказывая, что и сама реальность - это всего лишь комбинация различных языков и языковых игр, пестрое сплетение интертекстов. /.../ Наиболее подробно такой тип игровой стратегии описан Бахтиным в его исследовании карнавальная культура /.../. Так что вполне можно утверждать, что в постмодернизме разыгрывается карнавал культурных языков со всеми присущими карнавалу особенностями. И расхождения постмодернистской игры с классическими характеристиками игры (Липовецкий имеет в виду такие очевидные расхождения как размывание изолированности и завершенности игрового акта под влиянием принципа интертекстуальности, а также факт, что антииерархическая направленность постмодернистской игры иногда ставит под сомнение тезис Хейзинги об игровом порядке.) - отражают именно специфику карнавальная игра. И прежде всего - универсальность карнавальная игра, неоднократно подчеркиваемую Бахтиным. В контексте постмодернистской поэтики эта универсальность преобразуется в невозможность изолировать игру, выделив "серьезное" измерение, хотя в "историческом" карнавале смех необходим для обновления серьезных, сакральных категорий. В постмодернистском тексте всё подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению - в том числе и сами законы построения текста, сами правила игры, которые в результате этой трансформации теряют абсолютное значение, релятивизируются.»<sup>77</sup>. То есть главным признаком игры в ситуации постмодерна можно считать ее *тотальность*, способность захватывать в свое поле и категории, по своей сути ей внеположенные (например, собственные правила).

Расширяя поле своего влияния, и тесно переплетаясь с интертекстуальностью и диалогизмом, в открытом постмодернистическом тексте, она становится необходимым условием существования текста. Энтропическая направленность текста является обратной стороной той радикальной свободы, которой так подкупает постмодерн.

Постмодернистическая игра происходит в различных измерениях. По словам Барта «Играет сам текст (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причем двояко; он играет в Текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимесису (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо Текста), он еще и играет Текст /в смысле исполнения музыкального произведения./»<sup>78</sup>.

Что касается типов игры, то любая их систематизация (относительно текстов) была бы неполной, т.к. ее формы разнятся так же сильно, как и сами тексты, отличаясь поистине неисчислимым разнообразием. Далее на примере практического материала мы рассмотрим основные имеющиеся направления и тенденции. И здесь лишь выделим основные

<sup>77</sup> Липовецкий М., Русский постмодернизм, <http://ru.philosophy.kiev.ua/library/misc/lipovecky.html>

<sup>78</sup> Барт Р., От произведения к тексту, [http://sociologist.nm.ru/articles/barthes\\_01.htm](http://sociologist.nm.ru/articles/barthes_01.htm)

отличительные, по нашему мнению, качества игры в ситуации постмодернизма. А именно:

- Парадоксальная суть постмодернистической игры состоит в том, что ее безграничный релятивизм вызывает различные виды распада и разложения целостности текста, но одновременно с энтропией возникает и целостность игровой вовлеченности.

- Игра – это потенция, имеющаяся в каждом постмодернистическом тексте, для проявления которой необходимо участие читателя (иногда читатель может участвовать в игре, и не понимая, и не принимая ее). Это скрытый заряд, энергия текста.

- Игра связана, прежде всего, с языком, текст содержит различные игровые стратегии, функционирующие посредством языка.

### РАЗДЕЛ 1 КЫСЬ

1. Исходя из того, что, как мы уже отмечали выше, триада рассматриваемых нами принципов глубоко внутренне взаимосвязана, в каждом разделе мы будем отталкиваться от одной из ее частей, проникая так и в механизм функционирования остальных.

В данном разделе этой частью для нас будет - принцип игры. Текст романа Татьяны Толстой насквозь пропитан игрой, которая оживляет и расцветчивает душный и страшный мир, обрисованный антиутопией. Игра - это основа амбивалентности романа: с одной стороны, взгляду, брошенному в нем на русскую культуру, открывается поистине чудовищный, пугающий вид, с другой же по прочтении книги, по словам одного критика, «радостно и мышей хочется»<sup>79</sup>. Все, что только можно назвать патетическим и высоким, перестает и в то же время не перестает быть таковым, включаясь в игровое пространство. Можно ли с искренним удовольствием и улыбкой на губах, наслаждаясь каждой строчкой, прочитать страшную ретроантиутопию? Оказывается, в ситуации постмодернизма, постмодернистической игры – да. Однако, возвращаясь к конкретному тексту, какие же виды игры представлены в романе? Мы уже говорили, что пытаться описать их все, пусть даже ограничиваясь пространством одного романа, невозможно, да и бессмысленно. Ведь игровая природа присуща текстам постмодерна как изначальная потенция, а это значит, что каждое новое прочтение открывает новые игровые возможности. И все же, несмотря на такой ускользающий из рук предмет исследования, как постмодернистический текст, можно выделить основные типы игры, имеющие для романа принципиальное, текстообразующее значение.

2.1. Во-первых, речь идет, несомненно, об **игре текста**, как ее понимал Барт, т.е. об игре, как «свободном ходе механизма». В главе о смерти автора мы уже подробно описали, как на практике происходит самодвижение текста. Автор изначально заряжает текст на игру, дает первоначальный толчок (или же, в зависимости от понимания, толчок дает сам язык сквозь автора) движению текста. Говоря о романе *Кысь*, мы имеем в виду две имеющиеся в нем стилистические, мировоззренческие формации; постоянное столкновение, взаимопроникновение, просто

---

<sup>79</sup> Данилкин Л., Рецензия для Афиши, <http://www.afisha.ru/book/7/>

взаимодействие которых рождает основной конфликт романа, собственно и являющийся сутью текста. Случаи прямого взаимодействия, описанные нами в проведенном анализе, однако, относительно редки. Они служат как бы примером, приглашением к игре, ведь по большей части формации оказываются просто соположенными. Приведем пример очень важного для нас одного из первых в тексте «приглашений к игре».

«Бенедикт иной раз допытывался у матушки: отчего да отчего был Взрыв? Да она толком не знала. Будто люди играли и доигрались с АРУЖЫЕМ. Мы, говорит, и ахнуть не успели. И плачет. "Раньше, - говорит, - лучше жили". А отец, - он после Взрыва родился, - на нее опалается:

- Неча, мол, старое-то поминать! Как живем, так и живем! Не нами заведено!

Матушка ему:

- Мужичье! Каменный век! Хам!

Он ее за волосы таскать. Она в крик, соседей зовет, а соседи - ни гу-гу: правильно, муж жену учит. Не наше дело. Битая посуда два века живет. Он на нее почему серчал: она все молодая да молодая, а он на убыль пошел; на ногу припадать стал и глаза, говорит, будто темная вода застит.

Матушка ему:

- Ты меня пальцем тронуть не смеешь! У меня ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ!

А он:

- А я вот ты сейчас отшелушу: "абразование"! Я тя собью с пахвей! Дала сыну собачье имя, на всю слободу ославила!

И такое срамословие пойдет, такие перекоры, - пока свою бороду не оплюет, не уймется. Крут был тятенька. Налаявшись, умается; наедит браги полную криницу да и упехтается до бесчувствия. А матушка волоса пригладит, подолом утрется, возьмет Бенедикта за руку и уведет его на высокий холм над рекою; там, - он уж знал, - она раньше жила, до Взрыва-то. Там матушкина пятиярусная изба стояла, а матушка сказывала, что и выше хоромы бывали, пальцев не хватит ярусы перечесать; так это что же: скидавай валенки да по ногам считай?

Очевидно, что в дальнейшем игра текста с читателем (разумеется, при его участии и игре по правилам текста) заключается в следующем.

Во-первых, любое высказывание голубчиков провоцирует его «перевод» читателем на язык прежних и наоборот. Благодаря колоритности обоих языков игра обещает быть весьма увлекательной.

Во-вторых, ассоциативные поля образованные ретроантиутопией (в которые попадают советские/русские реалии) прямо таки взывают о продолжении игры. Например, в тексте встречается несколько указов о праздновании праздников (8 марта, Новый год) с последующим докладом главного героя как все происходило, или просто рассказов Бенедикта о традиционных празднествах (Октябрьский выходной). Очевидно, что каждый из них предлагает читателю продолжить ряд: «А как бы праздновалось ...» исходя из иронического кода игры. Тип, к которому относится пример, – один из самых распространенных в романе.

В-третьих, каждое высказывание прежних активизируется и ведет себя как реплика скрытого диалога с формацией голубчиков и, соответственно, наоборот. Речь не идет о диалогизме личностного типа (особенности несостоятельности которого были нами уже рассмотрены в главе, посвященной роману). Перед нами *диалог структур двух языков*. Задача автора здесь сводится к созданию формаций и запуску механизма взаимодействия (т.е. то, что мы назвали приглашением к игре). Остальное принадлежит сфере читателя и тексту в игровом пространстве. Таким



образом возникает своеобразное двоение диалогизма в тексте. С одной стороны перед нами диалогизм личностный, постиженный глубоким кризисом смысла,<sup>80</sup> с другой - диалог структур, охватывающий весь текст без исключения. Диалог структур языка отличается большой интенсивностью, ведь он не ограничивается на реплики диалога (внешнего, внутреннего или скрытого). Любая часть текста, относящаяся к одной из формаций, автоматически вступает в диалог с другой формацией как целым (направленность на другое слово, позиционирование себя с оглядкой на него, предвосхищение реакции и т.д.). Отсюда происходит и внутреннее напряжение текста, неослабевающее в течение его развертывания. Этот тип игры в корне отличается от предыдущих, так как *не требует согласия читателя*, это свободная игра механизма самодвижения текста, в которой *читатель может принимать участие на различных уровнях*, однако в рамках текста не может полностью выйти из нее.

**2.2.** Вторым важнейшим типом игры является **игра автора с читателем**, которую можно назвать «разыгрыванием знаков». Эта игра чрезвычайно многообразна и многообещающа для читателя. Рассмотрим некоторые разновидности.

Самым распространенным, пожалуй, можно назвать подвид игры в «Угадайку». Так выглядит приглашение к игре: «Вот в аккурат на восход от городка стоят клелевые леса. **Клель** - самое лучшее дерево. Стволы у нее светлые, смолистые, с натекками, листья резные, узорчатые, лапчатые, дух от них здоровый, одно слово - клель! Шишки на ней с человеческую голову, и орешки в них - объеденье! Если их вымочить, конечно. А то их в рот не возьмешь. На самых старых клелях, в глуши, растут **огнецы**. Уж такое лакомство: сладкие, круглые, тянучие. Спелый огнец величиной с человекий глаз будет. Ночью они светятся серебряным огнем, вроде как месяц сквозь листья луч пустил, а днем их и не заметишь.». Сначала читатель приглашается разгадать этимологию окказионализма, что вначале несложно (клель = клен + ель, огнец – светящийся от радиации плод и т.п.). Затем автор, зарядив текст игровым кодом, приглашает читателя принять участие в сочинении все новых окказионализмов. Например, приводятся, насыщенные черным юмором, описания членовредительских игр голубчиков, как бы предлагая продолжить читателю их ряд: поскакалочки, удушилова ....., ...? Интересен вариант с декодированием (напр.: И-и-и-и! /восхищение, Ы-ы-ы-ы! /тоска/ кукумаколка /купол/, колобашки /бигуди/, кудролясины /узоры/) и изобретением окказионализмов фонетических, что требует намного больших творческих усилий от читателя. «Рассказал еще чеченец /.../ как русалка на заре поет, кудычет водяные свои песни: поначалу низко так, глубоко возьмет: ы,ы,ы,ы,ы, - потом выше забирает: оуааа, оуааа, - тогда держись, гляди в оба, не то в реку затаянет, - а уж когда песня на визг пойдет: ййих! ййих! - тут уж беги, мужик, без памяти.» Волшебные существа, во множестве появляющиеся в мире Кыси в дальнейшем как бы

---

<sup>80</sup> Рассмотрен подробнее в главе 1, часть 2, параграф 3 и главе 4, часть 1, параграф 5.

предлагают читателю дать им свой голос, т.к. далеко не все они обладают готовым звукоподражательным сопровождением.

Вообще эта разновидность игры имеет множество разнообразных реализаций. Например, любимые Толстой, кулинарные игры: «Спервоначально за стол. Лепота на столе! Мыши печеные, мыши отварные, мыши под соусом. Хвостики мышинные маринованные, икра из глазок. Потрошки квашеные тоже с квасом хорошо идут.», «Ну что в Складе дают? Казенную колбаску из мышатинки, мышиное сальце /.../». Здесь очевидно приглашение к изобретению все новых и новых фантастических блюд из мышатины. Описание стола появляется в романе многократно, с каждым разом становясь все более объемным и утрированным; параллельно с чем возрастает и аспирация на участие читателя в игре. Игра автора состоит в постоянном изобретении все новых и новых штрихов: «- Ну, голубушка, вы ведь сырую мышь есть не будете? Шкурку съмете, правильно? Ежели суфле али бланманже с ее взбить, вы ж ее всю пообдерете, верно? Ежели, к примеру, вам с ее, с мыши, вздумалось пти-фри а ля мод на ореховой кулисе изготовить, али запечь под бешамелью с крутонами? А то мышаток малых наловишь и давай шнель-клопс наворачивать, блинчатый, с волованчиками? Нешто вы их не почистите?».

Имеется и языковая игра как таковая, игра слов. Она принадлежит к одному из самых частотных явлений. Например: «А вот есть "Вопросы литературы". Бенедикт посмотрел: никаких там вопросов, одни ответы. А должно, был номер с вопросами, да пропал. Тоже жалко.», «Дак этот Никита Иваныч начал по всему городку столбы ставить. У своего дома на столбе вырезал: "Никитские ворота". А то мы не знаем. Там, правда, ворот нет. Сгнивши. Но пусть.» и т.д. и т.п.. Надо признать, что в использовании этого приема автор поистине неистощим. Кризис смысла, порождаемый коренным отличием видения мира голубчиками и прежними, автоматически, снова и снова, порождает ситуации непонимания, несостоятельного диалога (когда участник не желает или не способен адекватно воспринять сказанное собеседником, диалог распадается на два параллельных монолога.). А изначальная потенция текста, также автоматически, превращает данные ситуации в игровые.

Еще один подвид игры автора с читателем, на котором хотелось бы остановиться, это разыгрывание интертекстуальных знаков. Весь роман пронизан потоком литературных цитат без приведения авторства (что имеет опору в сюжете, так как автором всех литературных текстов в мире Кыси всегда является верховный правитель, на данный момент – Федор Кузьмич). Игра имеет множество аспектов, приведем некоторые из них в качестве примера.

- Игровой код требует дополнения наименее подходящего формального определения: «- А вот кому "Основы дифференциального исчисления", популярнейшая брошюра, огромный интерес!..

А другой и руки ко рту ковшом приставит, чтоб громче слышать было, зычным голосом выкликает:

- "Коза-дереза", последний экземпляр! Увлекательная эпопея! Последний, повторяю, экземпляр!»

Соответственно название каждой новой книги появляющейся в тексте провоцирует читателя к присвоению «подходящего» жанрового определения.

- Игровой код предлагает дополнить по смыслу схему, например классификацию главным героем книг: «Озорные сказки народов Конго»... /.../ Кафка; "Каши из круп", "Как мужик гуся делил"; "Карты звездного неба", "Камо грядеши?", "Камское речное пароходство"...

- Угадывание автора. Что может быть заданием очень простым: «- Знаете, Бенедикт, для меня стихи - это все. Наша работа - это такая радость. И вот я обратила внимание: Федор Кузьмич, слава ему, он как бы разный. Понимаете, что я хочу сказать? .../

- На то он и Набольший Мурза, долгих лет ему жизни, - насторожился Бенедикт.

- Нет, я не о том... Не знаю, как вам объяснить, но я чувствую. Вот, скажем: **"Свирель запела на мосту, и яблони в цвету. И ангел поднял в высоту звезду зеленую одну. И стало дивно на мосту смотреть в такую глубину, в такую высоту..."** Вот это один голос. А вот, допустим... /.../ - Нет, нет, я не о том. Вы прислушайтесь: **"Послушай, в посадке, куда ни одна нога не ступала, одни душегубы, твой вестник - осинный лист, он безгубый, безгласен, как призрак, белей полотна!"** - ведь это же совсем, совсем другой голос звучит.», первая цитата принадлежит А. Блоку, вторая Б. Пастернаку. Но иногда угадывание может и вызывать известные затруднения: «Роджер вынул пистолет и прислушался. Скрипнула дверь». В зависимости от тезауруса читателя игра предполагает разные уровни. Распознавание цитаты как цитаты. → Идентификация автора/типа текста. → Идентификация произведения. → Расширяющаяся сеть коннотаций и ассоциаций, в соотношении с полным первоначальным текстом и знаниями об авторе (далее возможно о его времени, литературных направлениях времени, соотношениями с другими текстами, авторами, реалиями и т.д. до бесконечности) → Соотнесение описанного ассоциативно-коннотативного блока с собственной интерпретацией читателем цитируемого текста, интерпретацией в духе формации голубчиков и интерпретацией в духе формации прежних. Там, где уровень интертекстуальности текста Кыси повышается, игра может принимать и более сложные формы, например, в местах соположения нескольких (принадлежащих разным авторам) необозначенных цитат. Однако это не означает, что только читатель, обладающий литературным тезаурусом на уровне кандидата филологических наук способен принять участие в игре. Для включения в процесс игры на первом-втором уровнях (как, заметим в скобках, и во всех интересующих нас романах) вполне достаточно базы общеобразовательной средней русской школы. Такое положение вещей как нельзя лучше иллюстрирует слияние элитарного и массового в ситуации постмодернизма. Впрочем, даже читатель, не обладающий и минимальной интертекстуальной компетенцией, оказываясь в игровом пространстве текста, вынужденно *участвует в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно.*

Помимо чисто игровой функции интертекстуальные вкрапления исполняют и функцию диалогическую, так как представляют собой субструктуры, вступающие в диалог с двумя основными языковыми формациями. Фрагменты интертекста появляются как часть плана рассказчика, как аккомпанемент его мыслей, чтобы затем зажить самостоятельной жизнью в рамках текста. Речь идет именно о

диалогических отношениях, так как и интертекстуальное слово и слово Бенедикта оказываются направленными на один предмет.

**2.3.** Третий тип игры, на который необходимо обратить внимание, это **игра с правилами игры**. Вступая в текст романа *Кысь*, мы попадаем в игровое пространство (которое можно было бы условно назвать «Россия после большого Взрыва») правила которого устанавливаются практически сразу и не меняются на всем его протяжении. Вплоть до заключительной сцены, где происходит опять же большой Взрыв, уничтожающий цивилизацию голубчиков/прежних, в реальности которых мы до сих пор и находились. С одной стороны так отменяются предыдущие правила, и игра заканчивается, но с другой, мы уже знаем, что в мире *Кыси*, Взрыв – это ключевое спусковое событие, *начинающее* новую игру, ее новый виток, новый уровень. По сравнению с иными, рассматриваемыми нами, романами игра с правилами игры дана в тексте лишь намеком, однако и его хватает для кардинального изменения статики конструкции текста.

### 3. Подведем итоги<sup>81</sup>.

Текст романа *Кысь* объединяет два типа диалогизма. Ведущим является, типичный для ситуации постмодерна, диалог структур, в данном случае репрезентированный занимающим все пространство текста полилогом двух языковых структур, обозначенных нами как формация прежних и формация голубчиков; а также совокупности интертекстуальных министртур. Его дополняет более слабо представленный тип личностного диалогизма носителей данных упомянутых формаций. Основной характеристикой личностного диалогизма является глубокий кризис смысла.

К основным видам постмодернистической игры в романе принадлежат:

- Игра текста, как свободная игра запущенного механизма. Порождается изначальным соположением формаций и проникновением интертекстуальных вкраплений и реализуется в процессе смыслопорождающего самодвижения текста.

- Игра автора с читателем.

Разыгрывание знаков, то есть многочисленные языковые игры, основанные на угадывании, додумывании, дополнении или просто игре слов.

Многоуровневое разыгрывание интертекстуальных знаков в соответствии с предложенными автором игровыми кодами и интертекстуальными компетенциями читателя.

- Игра с правилами игры. Присутствует, как предложение вернуться в начало основной игры, начать новый виток спирали.

---

<sup>81</sup> Итоговое сравнение полученных в данной главе результатов (по всем романам) будет произведено в заключении.

Интертекстуальность является в романе, во-первых, одним из основных средств реализации диалога языковых структур, позволяющим выйти за рамки текста; и, во-вторых, условием возможности интертекстуальной языковой игры.

## РАЗДЕЛ 2 ГОЛУБОЕ САЛО

1. В этом разделе исходной частью триады для нас послужит **интертекстуальность**. Если в тексте Толстой преобладают классические цитаты<sup>82</sup> как таковые, дополненные некоторым количеством цитат необозначенных, но всегда точных; то выходы в интертекст у Сорокина выглядят совершенно иначе.

**2.1.** Разумеется, **прямые цитаты** присутствуют и здесь, взять хотя бы симулякр И. Бродского (в Голубом сале – толстый рыжий мальчик с отвратительно красным лицом, водянистыми глазами и отвислыми мокрыми губами, который, тем не менее, ухитрился проглотить черное яйцо, рожденное на смертном одре Ахматовой). После поглощения наследия (черного яйца) в Иосифе начинает в буквальном смысле слова бродить поэзия и по дороге домой с его губ непроизвольно срываются обрывки будущих стихотворений (все выделенные нами цитаты из стихотворений дословны).

«- **Ночной кораблик...** - пробормотал он, щурясь на воду, и снова сплюнул.»

«- **Будить динозавра... будить динозавра...** - бормотал он, шмыгая носом.»

«- **Все немного волхвы...** - Иосиф до слез в глазах смотрел на свою исходящую паром мочу.»

«- **Пила свое вино...** - задыхаясь, пробормотал он и прижал пылающую щеку к гранитному парапету смотровой площадки. Гранит медленно дышал, как каменный слон. Иосифу захотелось стать гранитным деревом и скрежетать тяжелыми словами. Пронизанный солнцем воздух пах медными шарами от кровати. Земля была плоской и соленой от человеческой мочи. - **Готова дно...** - прошептал Иосиф в гранит и вдруг почувствовал, как черное яйцо лопнуло в его желудке.»

**2.2.1.** Однако доминирует в тексте явление совсем иного порядка. Сорокин заимствует не слова, предложения, интонации или фабулу, им **заимствуются стили** как таковые. Чаще всего речь идет о **идеостилиях писателей**, или точнее выражаясь симулякров писателей. В первой части первой главы мы уже проанализировали данное явление, здесь лишь повторим, что интертекстуальность является непрямым условием существования деконструкции, так как дискурс, ей подвергаемый, должен быть каким либо образом сначала привнесен в текст. Впрочем, чтобы не повторяться перейдем к следующему типу.

**2.2.2.** Далее встречаются **заимствования** некоего, мгновенно узнаваемого, **усредненного стиля группы текстов**. Например, стиля соцреализма, который представляет собой для Сорокина один из самых ярких образцов тоталитарного литературного дискурса (что делает его подходящим плацдармом деконструкции). Как известно,

---

<sup>82</sup> графически выделенные заимствования, четко отграниченные от основного текста

социалистический реализм требовал правдивого изображения исторической действительности, но в то же время изображения действительности какой она должна была бы быть. Основными принципами направления также были ясность, доступность и в не последнюю очередь оптимизм. Пожалуй, стоит привести также взгляд «изнутри», в чем может помочь Литературная энциклопедия, изданная в 1939 году. В статье Стиль «социалистический реализм» определяется так:

«././ искусство, обладающее подлинной правдивостью и объективностью, приводит к всестороннему и углубленному революционно-реалистическому познанию действительности. Искусство социалистического реализма стремится через единичное и индивидуальное, через частные темы и эпизоды, личные судьбы отдельных героев раскрыть сущность и закономерность сложного социально-исторического процесса, его основные ведущие тенденции, диалектику исторической действительности, заключающуюся в борьбе новых социалистических начал со старыми, отживающими формами жизни.»<sup>83</sup>

Теперь, на примере, вложенного в повествование текста, под названием «Заплыв» рассмотрим, каким же конкретно образом происходит цитация стиля Сорокиным. Главный герой рассказа - Иван Монахов, пловец, служащий в войсках речной агитации, участвует с тысячей сослуживцев в ночном агитационном заплыве. При помощи факелов в руках пловцов по реке переправляется цитата из Книги равенства, где Иван плывет запятой, однако в день событий происходит трагедия, факел героя дает течь, в результате чего герой-запятая тонет, и смысл цитаты кардинальным образом изменяется.

Текст рассказа объединяет в себе внимательное, достоверное описание судьбы «маленького» человека и антигуманистический пафос насилия над личностью, обществом, желание разрушить весь мир вокруг себя во имя революционного идеала. Жизненный путь положительного героя рассматривается под углом реалистической типизации. Сквозь скупое, что касается выразительных средств, описание тут и там прорываются экспрессивные всплески, искренняя авторская симпатия к простому человеку. «Служба, словно Река, быстро и плавно несла Ивана: поначалу его как новичка ставили в середины больших прочных букв Ж, Ш и Щ, потом, убедившись в точности его плавания, стали постепенно смещать к краям. Так, после двух лет он уже плывал левой ножкой Д или вместе с рябым татаринцом Эльдаром составлял хвостик у Щ. Еще через год Ивану поручили плавание в тире и восклицательных знаках, а после нанесения почетной татуировки «пловец-агитатор высшей категории» доверили запятым.» Отметим несмелость, но и одновременно точность метафоры (служба-река), скупость и в то же время внимание к деталям, с которыми рассказано о продвижении по работе. Привлекает внимание также трепетное отношение к частностям жизни и желание достоверно передать реалии профессиональной и широкой социальной среды: «Он снова посмотрел на звезды. Больше всего он любил созвездие, напоминающее ковш, которым полковой повар льет в солдатские миски вкусный суп из турнепса и плюхает наваристую перловую кашу с маргарином. И хотя он с детства знал, что созвездие носит имя Седьмого Пути, а эта колючая звезда на конце — Великого Преобразователя Человеческой Природы Андреаса Капидича, в памяти Ивана оживали не золотые обелиски Храма Преодоления, не

<sup>83</sup> Литературная энциклопедия, статья Стиль, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-0401.htm>

витые рога Капидича, а вместительный, сияющий ковш.». Воодушевление с которым Иван думает о нищем рационе в полковой столовой, отражает извечную установку на оптимизм, так типичную для стиля соцреализма.

Так как у главного положительного героя не может возникнуть мысль о наличии высшей силы и высшей правды, кроме силы и правды самого человека; лирически-философский момент любования звездами плавно перетекает в размышления о своем месте в обществе. «Во время заплывов Иван любил смотреть на звезды. Сейчас они висели особенно низко, сверкая холодно и колюче.

Он перевернулся на спину, почувствовал, как вода обожгла бритый затылок, и улыбнулся. Звезды неподвижно стояли на месте.

Он знал, что опасно долго смотреть на них — можно не заметить, как сзади наплывет косая ножка Я, а бритые головы с ужасом наткнутся на отставшую запятую. Иван оглянулся. За ним в «косухе» и «полумесяце» плыли его товарищи: Муртазов, Холмогоров, Петров, Доронин, Шейнблат, Попович, Ким, Борисов и Герасименко. Лица их были спокойны и сосредоточены. Иван понимал, что своей запятой делит это длинное, но очень нужное людям предложение пополам и что без его факела оно потеряет свой великий смысл. Гордость и ответственность всегда помогали ему бороться с холодом. Сейчас он так же легко победил его, и осенняя вода казалась теплой.» Здесь мы знакомимся с личностью в ее становлении, показан момент преодоления самого себя.

Глубоко эмоционально убедительны и даже трогательны сцены поклонения проявлениям власти, также типичные для направления. «Когда небо на востоке порозовело и перед остатком цитаты распахнулись устья Шлюза, овация смолкла. Люди на набережных опустили на колени. За Шлюзом начиналось Особое Пространство с бронзовыми берегами, золотыми дворцами и невидимыми храмами. Там было совсем немного зрителей. Всего 513. Но каждый из них стоил миллиардов простых смертных, и каждый знал, зачем этой ночью был ослаблен шов на факеле рядового Ивана Монахова.» Для читателя, лично знакомого с эстетикой доперестроечной России здесь кроются обширные коннотации (например, коленопреклонение и целование красного знамени каждым пионером, вездесущий мотив самопожертвования во имя высших целей и т.п.).

Весь текст проникнут атмосферой эпической незыблемости социального мироустройства. Страшная смерть, ставшего живым факелом, Ивана не нарушает гармонии миропорядка, ведь он представляет собой всего лишь маленькую *запятую*, которой можно пожертвовать во имя высших целей. Насилие утверждается здесь как естественная форма преобразования мира, оно оправдано целью - созиданием нового идеального мира на основе добра и справедливости на руинах мира старого, несправедливого и жестокого. Сквозь частный эпизод жизни Ивана в тексте дано представление о сущности и закономерностях исторического процесса.

Очевидно, что предметом заимствования стиля Сорокина не являются произведения лучших авторов, причисляемых к направлению соцреализма, но некий усредненный, типичный стиль, характерный для большинства (чрезвычайно многочисленных и как бы безымянных) нормативизованных под соцреализм произведений. Главными приметами того, что можно было бы назвать КСВ нормативизма, можно считать следующие:



- нацеленность на ясность и общедоступность изложения (типичность сюжета, простота композиции, осторожная тропика, четкий стандартизованный синтаксис, предпочтение общеупотребительной лексики с незначительными вкраплениями лексики социально-типизирующей /в данном случае профессионализмы/)
- языковая и мировоззренческая четкость в характеристике образов (например, начинающий рассказ приказ маршала, или особенности образности при передаче мыслей главного героя)
- направленность на воплощение специфического для соцреализма типа пафоса (пафос насилия над личностью во имя революционного идеала)
- девиз: Сквозь частное к диалектике исторической действительности, отсюда намеренно избыточный детализм в видении и описании мира (например, перечислены *все* имена товарищей, которых в данный момент видит герой; полностью приведены названия *всех* наград полученных Иваном; в мельчайших физиологических подробностях описан процесс онемения его руки).

Трудно не заметить, что основы КСВ нормативизма лежат в области скорее идеологической, чем чисто языковой (это, конечно, не мешает им сильно влиять на язык), что объясняется особенностями возникновения стиля. При интертекстуальных заимствованиях описанного рода Сорокин всегда держится основных примет избранного КСВ, безотносительно к тому, к какой области они принадлежат.

Здесь хотелось бы остановиться еще на одном моменте. Говоря о интертекстуальности произведений Сорокина, рассмотренный нами прием заимствования стиля (имеющий в творчестве писателя варианты заимствования стиля симулякра конкретного автора, направления или целого жанра) часто приравнивают к **пародии**. Что по нашему мнению в корне неверно. Возьмем основное определение пародии: «1. Сатирическое произведение в прозе или в стихах, **комически имитирующее, высмеивающее** какие-н. черты других литературных произведений (лит.)»<sup>84</sup>. В выделенных словах кроется принципиальное несоответствие со способом работы автора. Текст Заплыва можно воспринимать по-разному, но комическая грань в нем попросту отсутствует. Автор *серьезен* в воспроизведении дискурса. Принципы и тексты соцреализма не высмеиваются, а серьезно (пожалуй, с некоторой ностальгией и трагизмом) овеществляются в теле текста, пусть и в своем усредненном варианте. В рамках эстетического кода социалистического реализма текст Заплыва действительно красив и по-своему трагичен. И то, что ошибочно принимается за пародию, на самом деле является частью **деконструктивных техник**. В интересующем нас минитексте (и стилистическая форма, и внутренняя логика которого остаются неповрежденными) основным элементом деконструкции можно считать содержание транспортируемой цитаты: «ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ

<sup>84</sup> Статья Пародия, Толковый словарь Ушакова, <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>

ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ, ЯВЛЯЕТСЯ И БУДЕТ ЯВЛЯТЬСЯ ВОПРОС СВОЕВРЕМЕННОГО УСИЛЕНИЯ КОНТРАСТА». Так как живая цитата, наряду с Иваном, является так сказать главной героиней рассказа; кризис смысла, зародившись внутри нее, начинает постепенно разъедать ткань всего текста. Этот процесс достигает кульминации в моменте, когда мы узнаем результат интриги с факелом Ивана - целевое подобие фразы: «ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ Я». То есть момент, где смысловые неувязки должны были исчезнуть, а подтекст всего рассказа обнаружиться. Вместо этого текст (в результате разборки и новой сборки, то есть деконструкции) оказывается насквозь искаженным и изъеденным кризисом смысла.

**3.1.1.** Перейдем к проблеме диалогизма. Интертекстуальность, как мы ее рассмотрели, (как и интратекстуальность) связана с его наиболее распространенным видом в тексте – **диалогом структур**. По сравнению с текстом Толстой, количество внутритекстовых участников такого диалога выше (ранее нами были уже рассмотрены языковые структуры реальностей: Бориса Глогера, Секты сибирских землеобов, Заплыва, а также структуры текстов клонированных писателей), однако их прямая связь намного слабее. Хотя и не отсутствует как таковая. Например, происходит прямое столкновение структур языка реальности Глогера и сектантов. Приведем отрывок:

« - Борис Глогер! Поди сюда!

Худой подошел. Иван вынул из-за пазухи висящий на шее диктофон, нажал клавишу:

— Что такое голубое сало?

Глогер посмотрел на свои тонкие пальцы:

— Это... вещество LW-типа.

— Говори по-русски. Что за LW-тип?

— Это сверхизолятор.

— Что такое сверхизолятор?

— Вещество, энтропия которого всегда равна нулю. Температура его всегда постоянна и равна температуре тела донора.

— Где оно используется?

— Пока нигде.

— Тогда зачем оно понадобилось?

— Это в плюс-позите трудно обосновать...

— Не тяни муде, у меня мало времени! Говори быстро, по-русски и по делу!

— Ну, рипс... Чистый Космос... Это вещество было получено случайно при пробной реконструкции скрипторов... то есть тех, кто записывал свои фантазии на бумаге.

— Писателей, да?

— Да... их так раньше называли.

/.../

— Я... не понял, — Глогер тронул кончиками пальцев свои большие розовые губы.

— Я тоже ничего не понял! — Иван с горечью вздохнул, вытянул из-за спины обрез, достал патрон, вставил в казенник. — Скажи, скелет, ты послал бы своего брата на смерть ради какого-то малопонятного голубого сала?

Глогер посмотрел на окровавленные тела в инкубаторе:

— Нет.

— Я тоже, — Иван выстрелил Глогеру в лоб.»

Здесь очевидно, что, несмотря на направленность слова на один предмет и на собеседника, искреннюю заинтересованность обеих сторон в успешной коммуникации (стимул Ивана – приказ, послушание карается смертью; стимул Глогера – обрез у виска), в результате диалог характеризует глубокая пропасть кризиса смысла. Языковые структуры хоть и оказываются способными к некоторому временному взаимодействию, принципиально некомпатибельны. Результат их неспособности сосуществовать без ущерба друг для друга трагичен: Глогер убит, глава фракции секты, к которой принадлежит Иван, – мертв. Языковая реальность Бориса Глогера, таким образом, сворачивается и перестает существовать в тексте, т.к. ее основной носитель-рассказчик мертв. Повествование переходит к автору.

**3.1.2.** И все же диалогическая связь возникает в первую очередь за счет соположения и обоснованного включения в сюжетные рамки. Например, текст Заплыва передан магистру Ордена землебогов золотыми детскими ручками, появляющимися время от времени на месте его собственных, с помощью специального кода (развороты и повороты в разные стороны). Здесь читателю предлагается принять участие, во-первых, в игре по додумыванию кода, и, во-вторых, в игре по истолкованию соцреалистического текста как пророчества сектантами. То есть иными словами создать интратекстуальную связь между двумя языковыми структурами.

Другим примером может служить соотношение реальностей Сталина/Гитлера и вложенного текста «Стакан русской крови», который жена Сталина читает мужу и его любовнику в самолете на пути в сердце Третьего Рейха. Связь здесь основана на диалоге не чисто языковых, но логических структур. Жена Сталина жалуется слушателям, что не способна понять современной драматургии (Главные герои пьесы – два молодых наркомана, наркотиком для которых служит русская кровь, причем первый акт заканчивается убийством.). Несмотря на сюрреалистичность пьесы она во многом перекликается с реальностью Сталина/Гитлера (в которой легализованы наркотики, педофилия и пытки ради искусства). Ведь Сталин и Хрущев, сами предающиеся эстетизированному до предела каннибализму, участвуют в заговоре, цель которого использовать украденное голубое сало как препарат для создания голубой крови. По сути дела пьеса соцреалистична по отношению к фантазмагорическому кошмару реальности Сталина/Гитлера. Что опять же стилистически роднит ее с реальностью текста Заплыва, (о диалогической связи которого мы уже упоминали), благодаря чему возникает как бы цепная реакция между различными реальностями, вдыхающая в них диалогический элемент. Как видно, связи такого рода в тексте романа не

лежат на поверхности и отличаются чрезвычайной изощренностью реализации.

**3.2.1. Личностный диалогизм** в романе Голубое сало несколько отличается от остальных интересующих нас романов. Если в романе Кысь диалогизм такого типа является лишь одним из воплощений преобладающего диалога структур, а в романе Номер один или в садах других возможностей глубинной основой текста (всякое слово в нем по своей природе изначально диалогично); то Голубое сало представляет собой чрезвычайно сложную структуру, состоящую из многих субструктур. Диалог для Сорокина не единственное возможное состояние существования живого художественного слова как это можно видеть в творчестве Петрушевской. Автор оперирует с личностным диалогизмом, как и с диалогизмом структур, как, собственно, и с любым другим проявлением стиля.

**3.2.2.** При заимствовании определенного дискурса (который впоследствии подвергается деконструкции) заимствуется и тип диалогизма ему свойственный. Например, заимствованный дискурс соцреализма включает специфический тип внутреннего диалога героя с макросредой и т.п.. Однако если не принимать во внимание интертекстуально транспортированных в текст дискурсов, Голубое сало можно разделить на два сектора.

**3.2.3.** Первый сектор кроется с реальностью Бориса Глогера. Реальность основана на классическом диалогическом принципе. Повествование (большая его часть, кроме описания смерти главного героя) ведется посредством рассказчика. Сквозь его позицию вводятся остальные герои, каждый из которых (благодаря рассказчику) снабжен своей персонифицированной идейной установкой, точкой зрения, видением мира. Так как перед нами образчик эпистолярного жанра, доминирует двуголосое (с установкой на чужое слово), в большинстве случаев однонаправленное слово<sup>85</sup>. Письмам героя свойственно постоянное ощущение адресата, они нацелены на слово определенного человека. Слово Бориса предвосхищает возможные реакции ST, слово которого в свою очередь является основным, но не единственным отраженным словом. Рассказывая о своих отношениях с сослуживцами, передавая со своей точки зрения их позиции, идеи, Борис рассказывает о самом себе. При этом слово рассказчика становится временно разнонаправленным. Диалогизм реальности Глогера нельзя назвать ни интенсивным, ни напряженным. Для утонченного эстета Глогера слишком явная (не

---

<sup>85</sup> Мы пользуемся здесь уже упоминавшейся классификацией разработанной М. Бахтиным в работе Проблемы поэтики Достоевского

имеющая эстетической подоплеки) антиципация проявлений собеседника представляется грубостью. Вообще весь диалог ведется сознательно эксплицитно, так как относится не к идейной или моральной, но к эстетической плоскости взаимоотношений (эстетический аспект в реальности Глогера в принципе преобладает над моральным или идеологическим). Приведем в виде иллюстрации отрывок одного из первых писем, где наглядно представлено развитие динамики однонаправленного диалогического слова.

«4 января.

Нинь хао, сухой мотылек.

Гнилые сутки форберайтена миновали. Устал просить и командовать. Несмотря на то что почти все «белые жетоны» — сверхсрочники, у них вместо мозга протеиновая пульпа для инкубаций.

/.../ Познакомился со всеми. Генетики: Бочвар — краснощекий словообильный русак с дюжиной мармолоновых пластин вокруг губ, Витте — серый немец, Карпенкофф Марта — корпулентная дама с прошлым ТЕО-амазонки, любит: клон-лошадей, old-gego-techno, аэрослалом и разговоры о М-балансе. Фань Фэй — бодрый шанхаец твоего возраста. Блестяще говорит на старом и новом русском. Видно, что большой чжуаньмыньцзя в генинге хорошо ходит (коэффициент L-гармонии походки более 60 единиц по шкале Шнайдера). С ним говорили о засилье китайских блокбастеров. Ему плевать на тудин, конечно. Медики: Андрей Романович, Наталья Бок. Белые клон-крысы из вонючего GENMEO. Общаться с ними — тяжелый фарш. Зато термодинамик Агвидор Харитон — симпатичный плюс-директный шаонянь. Он потомок академика Харитона, который делал для Сталина H-bomb. В наш бетонный анус его занесла не жажда денег (как твоего мягкого друга), а SEX-БЭНХУЙ: он, solidный мультисексер со стажем, расстался с двумя своими нежными поршнями и с горя напросился в командировку.

Кто в этой дыре зарядит его дуплетом? Не сверхсрочники же, рипс лаовой. Сам любит: полуспортивные флаеры пятого поколения, Гималаи, пожилых мужчин-математиков, вишневые сигары и шахматы. Сыграем вечером.

Все военные, включая операторов, — тотально неинтересны. Жилистые амплифаеры. Они пользуют старый русмат, который я не перевариваю даже под северным соусом.

И!

О г. Полковнике — инф. по умолчан, как шутил мой пок. папаша.

Это весь шаншуйхуа — спросишь ты? И я кивну, рипс нимада.

Вот мы и дождались с тобой, козленок в шоколаде. Ты все пугал меня: «Mit meinem BOVO muss ich scheiden».

Тебе, как нежной сволочи, будет легче пережить это. Достаточно любой хорошо вымытой руке коснуться твоих плавников, — топ-директ, хуайдань, плюс-позит, сяотоу! Рука дающего вана не оскудеет, а твоя перламутровая сперма протея не загустеет.

К сожалению, я устроен по-другому, и моя LM не расположена к протеизму.

Я целокупен.

И горжусь этим, рипс.

Поэтому, как и тогда в Барселоне, я сохраню тебе чжунши посредством смещения М-баланса и сохранения моей божественной L-гармонии. Уверен, «Чжуд-ши» поможет by Kosmos blessing.

Молись за меня по-русски.»

**3.2.4.** Второму сектору, который занимает остальную, большую часть романного пространства довлеет парадиалогический принцип. Термин парадиалог заимствован нами из исследования С. Поцелуева «Диалог как вербальное сновидение», где применяется к политической речи. Понятие трактуется Поцелуевым следующим образом: «... парадиалог – это как бы вывернутый на изнанку диалог, его инверсия, ..., симуляция.»<sup>86</sup>, Это, разумеется, не означает отсутствия диалогов в тексте, наоборот внешние диалоги представлены в широком разнообразии (диалоги составляют 46,06%

<sup>86</sup> Поцелуев С., Диалог как «вербальное сновидение», [politconcept.sfedu.ru/2009.1/14.pdf](http://politconcept.sfedu.ru/2009.1/14.pdf)

текста<sup>87</sup>). Проблема парадIALOGA состоит главным образом в персонификации. Основа диалогизма – взаимодействие в тексте *полноправных* сознаний, *полновесного* слова с другим/(и) полноправным словом, чистым голосом; авторским или принадлежащим другому герою. Однако природа образов героев в тексте настолько пропитана симулятивной сущностью, что о полновесности не может быть и речи, так как чрезвычайно сложно говорить о полноправном личностном начале как таковом. Симулякр не может быть в отличие от человеческой личности достойным партнером автора. Но он не может быть и настоящим диалогическим партнером иного симулякра, потому что пропасть между ними (способы построений, доля симулятивности) слишком велика. Поэтому и внешние диалоги в тексте носят специфический характер. Насколько ярко, живо и подробно дан *внешний* аспект происходящего, настолько снижен уровень *интроспекции* по отношению к личности того или иного персонажа. Выражаясь иначе, то, что выглядит как человек, говорит как человек и умирает как человек, в пространстве романа на поверку оказывается все же симулякром. Чрезвычайно живо, ярко и пластично прописанные образы на самом деле представляют собой такую же блестящую кулису, как и многочисленные подробные «описания сцены» происходящего, так типичные для Сорокина. Оба типа, статический и динамический, принадлежат к кулисам на фоне которых, и посредством которых, происходит самодвижение языка. Чтобы проиллюстрировать нашу мысль, приведем пример диалога Сталина с членами его семьи и правительства. Отрывок выбран нами, так как в нем происходит скандал, то есть в романах диалогического типа часто кульминационный момент диалогического напряжения.

«Друзья мои, могучие правители могучей страны, — заговорил Сталин грудным чувственным голосом, — посмотрите на детей великого Сталина. Внимательно посмотрите.

Члены правительства посмотрели на двух травести.

— Чем я провинился перед Богом и Россией? За что мне послано такое наказание? — Сталин оперся о мраморный подоконник и приподнялся на носках. — Почему я и именно я должен быть унижен детьми своими?

— Отец, я прошу тебя... — поднял голову Яков.

— Молчи, молчи... — Сталин закрыл глаза и прижал свой большой лоб к пуленепробиваемому оконному стеклу. — Ты недостойн ударов палкой, не то что слов. Тебе тридцать два года. И ты до сих пор — ничто. Мерзкое, грязное, мизерабельное ничто, способное только гнить заживо и разлагать брата и сестру.

— Отец, я очень прошу тебя не продолжать этого разговора при посторонних, — проговорил Яков.

— Посторонних? — Сталин резко повернулся, быстрой размашистой походкой подошел к Якову и заговорил, вплотную приблизив свое выразительное лицо к некрасивому белому лицу сына: — Здесь нет посторонних, кроме тебя! Здесь только мои друзья, товарищи по партии, по великому делу, да еще мой младший глупый сын, подпавший под твое гнусное влияние! Они мне не посторонние! Это ты — посторонний! Навсегда мне посторонний!

— Папа, ей-богу, ну прости нас, — конфузясь, забормотал Василий. — Я тебе обещаю, я клянусь, что больше...

— Не клянись, не клянись, черт тебя побери! — сморщился Сталин, словно от зубной боли. — Ты не знаешь, что такое настоящая клятва! Они, — указал тонким пальцем на членов правительства, — знают,

---

<sup>87</sup> источник: данные автоматического лингвистического анализа, <http://fantlab.ru/work68556/lp>

что это такое! Вы — нет! Они знают, что такое честь и совесть! Вера и преданность! Что такое — высшее! То высшее, что позволяет нам оставаться людьми! Высшее! Настоящее, подлинное высшее! А не это, не эта... мразь, мразь, мразь! — Обими руками он вцепился в подолы платьев своих сыновей и поднял их вверх, разрывая. У Якова обнажились стройные тонкие ноги в черных ажурных чулках, у Василия — полные, кривоватые, в капроне под цвет тела.

Сталин с силой толкнул их, сыновья стали падать; Яков зацепился высоким каблуком за кресло и упал, сбив головой узкий бронзовый торшер; Василий, пятась, рухнул спиной на китайскую вазу и раздавил ее, как яйцо.

Сталин сел на диван, открыл стоящую на журнальном столе сандаловую коробку, достал не очень толстую сигару, срезал кончик, прикурил от свечи хрустального канделябра, выпустил голубоватый дым широкой струей и привычным, до боли знакомым всем движением потер себе переносицу:

— Что мне делать с ними?

Стоящие хранили молчание. Только стонал, держась за затылок, Яков да всхлипывал, ворочаясь в фарфоровых осколках, Василий.

— Вот, полюбуйтесь, — Сталин взял с журнального стола лист бумаги с грифом МГБ. — Начальник отдела наружного наблюдения МГБ СССР, генерал-лейтенант Рюмин докладывает/.../

Сталин бросил лист на стол, стряхнул пепел в хрустальную пепельницу, глянул на притихших сыновей:

— Может, их посадить? На пятнадцать суток. Пусть метлой помашут. А, Лаврентий? — Он посмотрел на Берия и на остальных. — Что вы стоите, как в гостях? Садитесь, садитесь.

Члены правительства сели.

— Иосиф, — заговорил Берия, — случилось наконец то, чего мы ждали шестнадцать лет. Это событие трудно переоценить. Необходимо...

В это время за дверью послышались веселые женские голоса и голос Сисула. Щелкнул замок, дверь открылась, и вошли жена Сталина Надежда Юсуповна Аллилуева с дочерью Вестой. Супруга и дочь вождя были одеты в русском стиле./.../

— Иосиф, какой ты концерт пропустил, — заговорила Аллилуева своим насмешливым, но приятным голосом, не обращая внимания на сидящих на полу сыновей. — Как сегодня здорово было! Какая молодец Русланова! Клим Ефремыч, а? Да и все! Пятой, Массальский, Бунчиков и Нечаев... А этот молодой сатирик... Майкин, Байкин... как его? Какой талантливый парень! Про мясо в соплях? «Куда интеллигенту сморкаться, как не в антрекот?» Зайкин?

— Гайкин, кажется, — подсказала дочь, перешагивая через ноги Якова, подходя к отцу, садясь рядом и целуя его. — Папка, а мы сегодня не с правительством сидели. Вот!

— Да? — рассеянно спросил Сталин.»

Очевидно, что настоящий голос здесь только один, и он вложен в уста Сталина. Остальные голоса, не более, чем его отголоски, позволяющие сцепить две реплики диалога (... при посторонних, — проговорил Яков. — Посторонних...), попросту временно безмолвствуют (Стоящие хранили молчание.), или же идут, не пресекаясь с ситуацией скандала (Аллилуева). Однако принадлежит ли этот голос собственно образу Сталина, как он дан в этой реальности? Напомним, что в ее рамках легализована свободная любовь и всевозможные перверсии, по сравнению с которыми переодевание в женское платье кажется по-детски трогательным, а призывание в свидетели Бога Сталиным, по меньшей мере, странным. Позиция голоса, вложенного в данный момент в уста Сталина, *сдвинута* по отношению к его общему образу, совершенно не кроется с ним. Но это положение в корне отличается от ситуации диалогического романа, где герой может быть неравным себе (что позволяет возникнуть внутреннему диалогизму). Множественный сдвиг принадлежит к парадигме симулякра, как основное правило. Симулякр представляет собой как бы многослойную картину, каждый слой которой — искривленное отражение копии копии (...), оригинала, причем слои, находясь в движении постоянно «отклеиваются» рождая псевдопараллельные плоскости. Между этими ризоматическими,

безличностными плоскостями в принципе может возникнуть пересечение, но не диалог.

Поэтому и происходит нарушение персонификации слова, что приводит в итоге к специфической парадIALOGизации текста. Кульминации, взрыва в результате множественного пересечения различных голосов, каждый из которых стремится доказать свою последнюю правду в отрывке не происходит, катарсис не состоялся. Диалог затухает, уходит в мелочные пререкания о точном звучании имени сатирика Райкина, то есть плавно переходит в плоскость языковой игры текста с читателем. Течение языкового потока преодолело небольшой красочный в своем преломляющем зеркальном блеске множасьихся струй водопад. Однако оно осталось, как и прежде *одним* течением.

Мы привели лишь частный пример парадIALOGа, однако он, как нам кажется, показателен для текста, система образов которого строится на основе принципа симулякра. ПарадIALOG как таковой, по сути, настолько же отличается от диалога, как и от монолога. В нем нет места взаимодействию точек зрения, концепций, но происходит лишь совмещение различных потоков мышления и речи по принципу коллажа (отсюда типическая красочность). И, если говорить о внешнем диалоге, в тексте встречается множество его (парадIALOGа) разновидностей. Не останавливаясь на подробном анализе которых, мы упомянем лишь некоторые из них в качестве примера.

**а)** ПарадIALOG детского типа. Герой говорит вслух, считаясь при этом с присутствием слушателя, однако его слово не направлено на слушателя. Парадокс заключается в том, что эгоцентрическая речь ребенка о себе и для себя, все же нуждается в формальном присутствии собеседника. Приведем разговор Весты с членом охранной службы.

«- А это что? — хмуро посмотрела Веста на распахнутые двери последнего зала.

— Это зал подарков товарищу Сталину, — ответил Николай.

— От кого? — угрюмо буркнула она.

— От... — замялся Николай, — всех, кто любит вождя.

Выпустив руку охранника, Веста недоверчиво вошла в зал. Николай последовал за ней.

— Неужели вы здесь не были? — осмелев, спросил он.

— Я? — Она шла словно в забытьи. — Нет... была...

/.../ — Погоди... — Веста подошла к родонитовому отцу и рассеянно положила руку на его холодный сапог. — А где... это...

— Что, Веста Иосифовна? — приблизился Николай.

— Ну... — она сделала неопределенный жест рукой, — этот... такой... большой.

— Большой? — переспросил Николай.

— Малиновый, малиновый, — сморщила лоб она, ища что-то глазами. — Ну-ка, ты... снимай, снимай...

— Что? — не понимал Николай.

— Снимай! Ну, снимай же! — она дернула его за брюки.

Николай помедлил, но, встретившись с ее угрожающим взглядом, расстегнул свои серые, хорошо отутюженные брюки.

— И трусы тоже, дурак! — прикрикнула на него она.

Николай повиновался. Она присела и внимательно посмотрела на его гениталии. По красивому юному лицу ее пробежала тень разочарования.

— Нет, — встала она, — это не малиновый.»



**б)** Парадиалог политического типа. Герой обращается к соратникам (варианты: избирателям, ведущим, ...), присутствие которых является необходимым условием диалога, однако не старается донести до них какое либо сообщение, позицию, идею. В следующем примере нет, как может показаться, и внутреннего диалога, это лишь постмодернистический эффект диалога. Единственная функция парадиалогического слова политического типа – подавление собеседника, не убеждение и уж никак не полемика с ним.

«— Превосходный тост! — неожиданно громко воскликнул Сталин, вскочил с места и пошел к Микояну. — За правду! Великолепно, Анастас! Просто великолепно! За правду! Превосходно!

— Правда... правду... ничего, кроме правды... — задумчиво произнес Сталин. — Сколько людей сидели за этим столом. И ведь не простые люди. Советская элита. Сливки общества. И ни один из них ни разу не додумался поднять тост за правду. /.../

Да-да! — задвигался Молотов. — Иосиф, ты забыл про главный сегодняшний тост.

— Что? — рассеянно прищурил глаза Сталин.

— За правду. Тост Анастаса за правду, — напомнил Молотов.

Сталин внимательно посмотрел на него:

— А что такое правда?

— Правда? — засмеялся, обнажая большие белые зубы, Молотов, — Это — правда!

— Ну а все-таки? — смотрел ему в глаза Сталин.

— Правда... это то, на чем мир стоит, — серьезно ответил Молотов.

Сталин брезгливо вздохнул и повернулся к гостям:

— Кто-нибудь может дать точное определение правды?

Все молчали.

Сталин подождал минуту, поднял бокал:

— Не стоит пить за то, что неопределимо.

— За что же тогда? — осторожно спросил князь Василий.

Хватит этих тостов, — сказал Сталин и молча выпил.»

**в)** Парадиалог ритуальный в рамках авторитарной коммуникации. Предусматривает существование одного единственного возможного адекватного ответа на реплику диалога. А также одного единственного адекватного кода, и далее одного единственного адекватного способа подачи и формулировки информации. Очевидно, что в такой ситуации не происходит встречи двух равноправных и равноценных сознаний. Отсутствует и направленность слова собеседника на чужое слово. Ответ на ритуальную реплику диалога в принципе избыточен, однако, как это свойственно парадоксальной сущности парадиалога, абсолютно необходим.

«— Садитесь, братья! — скомандовал Вил. — Тема сегодняшнего экзамена — «Великое Противостояние 7 сентября 2026 года». Кто пожелает начать?

Поднялось несколько рук. Вил указал посохом на одного из воспитанников. Тот встал:

— Брат Сергей Панитков. К 2026 году среди высших иерархов Ордена Российских Землеёбов наметились серьезные и принципиальные разногласия. /.../

— Хорошо. Вещай дальше, — кивнул Тит.

— Подлая и двурушническая политика Василя Битко всегда была направлена на Позорный Раскол и уничтожение северного крыла Ордена. Деградирующий духовно, ослабленный плотскими излишествами, Василь Битко мечтал только об одном — алмазном наконечнике и медвежьей шкуре Великого Магистра. Последним Великим Магистром перед Позорным Разделением был Его Наивысшее Равновесие Митрофан Болотый, убийство которого 20 ноября 2025 года и привело...

— Неверно! — перебил Вил.

Воспитанник замялся и продолжил:

— 20 ноября 2025 года произошло убийство Его Наивысшего Равновесия Великого Магистра Ордена Российских Землеёбов Митрофана Болотога.

— Неверно. Подумай, брат Сергей Панитков.

Воспитанник задумался, открыл рот:

— 20 ноября 2025 года в местечке Бобровое Воронежской области во время осенней Ебли Земли Русской произошло убийство Его Наивысшего Равновесия...

— Неверно, неверно! — прикрикнул Вил, и воспитанник замолчал.

— Кто скажет правильно? — обратился Вил к аудитории.

Поднялось несколько рук. Вил указал посохом на одного из желающих высказаться.

— Брат Анатолий Большаков, — встал молодой, но седой воспитанник. — 20 ноября 2025 года произошло Подлое и Коварное убийство Его Наивысшего Равновесия Великого Магистра Ордена Российских Землеёбов Митрофана Болотога.

— Верно, брат Анатолий Большаков. Садись. Продолжай, брат Сергей Панитков.»

Подытоживая сказанное, можно сказать, что парадиалог во всем своем разнообразии представляет собой своеобразный перформанс, служащий кулисой самодвижению языка.

**4.1.** Уже описанное выше взаимодействие различных формаций в рамках романа представляет собой **игру текста** (свободную игру запущенного механизма), как мы уже видели ее на примере романа Кысь. Разница заключается в:

- количестве структур-участников (у Сорокина намного больше внутритекстовых участников),
- эксплицитности проявления (в тексте Толстой взаимодействие и присутствие внешних участников выражено более эксплицитно),
- требовательности к участию читателя (текст Голубого сала требует намного больших интеллектуальных и волевых усилий для *сознательного* участия в игре).

**4.2. Игру с правилами игры** можно продемонстрировать на примере происходящего в заключительном отрезке реальности Глогера, завершающем роман (границы реальностей в тексте не кроются с границами глав, речь идет об окончании предпоследней и целой последней главе). Несмотря на то, что голубое сало в каждой из реальностей, сквозь которые путешествует читатель на протяжении всего прочтения, обладает принципиально иным значением, везде оно представляет собой бесценное сокровище. Мы становимся свидетелями его трудоемкого производства, изобилующего неожиданными поворотами пути сквозь время и пространство, борьбы не на жизнь, а на смерть, жертвами которой становятся нескончаемые вереницы героев. Только чтобы в заключительном отрывке обнаружить, что любовник Глогера – господин ST – поверхностный, ничего не представляющий собой молодой человек, является обладателем 416 шматков воделенной субстанции, из которых клон Сталина спланирует не что иное, как накидку для выступления ST на Пасхальном балу. Таким образом, разрушается не только игровой код, на котором держится реальность Глогера, но и игровые коды остальных

реальностей, так как голубое сало является ключевым элементом всех их без исключения. Далее происходит эффект домино, и рушащиеся реальности увлекают за собой, вложенные в них тексты; энтропия ретроспективно захватывает целый текст. И остаются, как любит повторять сам Сорокин лишь «буквы на бумаге»<sup>88</sup>. Отметим, что игровой код не воспринимает даже полную деструкцию как абсолютный конец. Напротив, он всегда предполагает возможность вернуться к началу, снова, реинтерпретируя, пройти все уровни и достигнуть последней точки в романе. Собственно, заключительная, уже процитированная ранее, фраза, сказанная героем Кыси: «- А понимай как знаешь!..» как бы незримо присутствует в конце каждого из анализируемых нами романов. Таковы правила постмодернистической игры: интерпретация, кажущаяся единственно правильной, всегда априори невозможна, т.к. несет в себе опасность подрыва принципов игрового кода.

**4.3. Типы игры автора с читателем** в романе Сорокина поистине разнообразны. Интересен уже сам переход от одной реальности к другой. Погружаясь в мир текста, читатель автоматически дает свое согласие на участие в игре, т.к. в той или иной мере акцептирует созданную автором языковую реальность, которая, однако, обнаруживает свою конечность. На границах реальностей происходит мгновенная (кроме первого случая, где имеется наложение) смена игрового кода (изменение пространственно-временного континуума, логики повествования, стилистических констант и т.д.). Мы говорим здесь об игре в том смысле, что для продвижения по тексту читатель должен принять определенные правила и временно воспринимать *порядок вещей всерьез*.

Далее, для каждой реальности характерны иные виды игры. Описать их все не представляется возможным, т.к. уровень заряженности текста на игру чрезвычайно высок, поэтому приведем лишь некоторые типические примеры.

**4.4. Реальности Бориса Глогера** доминирует чисто языковой тип игры. Глобализированный язык реальности, проанализированный нами в первой главе, прямо таки искрится игровым зарядом. В конце книги дан небольшой словарь китайских слов и неологизмов реальности, однако в нем есть далеко не все выражения, имеющиеся в тексте. Игра в корне отличается от подобной игры в тексте Толстой, т.к. там встречаются лишь окказиональные (хоть и довольно частые) вкрапления, в то время как у Сорокина наоборот вкраплениями можно считать слова общеупотребительные. Эта игра (основанная на логике языка и его

---

<sup>88</sup> см., например, в статье Д. Шаманского, Абсурд, «[www.srkn.ru/criticism/shamansky.shtml](http://www.srkn.ru/criticism/shamansky.shtml)»

эстетическом восприятии, нашем переживании живого процесса говорения) очень многообещающа для читателей.

Игры с некоторыми элементами просто забавны, например разгадывание прозрачного смысла новых фразеологизмов: (Общаться с ними — тяжелый фарш.; не прессуйте вымя, раскрасить носорога, давит крыс по вашему поводу).

Некоторые фрагменты играют со знанием истории языка, и относительностью столь важного в России понятия русского/нерусского:

(Ну, — усмехнулся, старея, полковник, — давайте вот что. Давайте выпьем за Восточную Сибирь. Здесь еще говорят по-русски. Хотя в Иркутске и даже в Бодайбо уже китайцы. За север Восточной Сибири.

— Я не против, — пробормотал Агвидор. — Хотя не понимаю, какое вам дело до Бодайбо. Ну, Бодайбо и Бодайбо. И Бодайбо с ним со всем.

— Мне плевать на ваше непонимание, — выпил полковник. — Мои дети не знают слова собака.

— **Собака не русское слово**<sup>89</sup>, — вставил я.

Полковник тоскливо покосился на меня.).

Некоторые открывают власть контекста (Да, — Карпенкофф вытянула из наплечника узкий портсигар, достала папиросу. — Не знаю, **может, я — парникубель**, но его манипуляции с батареями весьма сомнительны. Ретро-плюс какой-то. Бочвар засмеялся.

— **Вы маракуете** в термодинамике? — спросил я.

— Не надо быть ген-титаном, чтобы знать зависимость dis-скачков от порога энтропии.). Здесь контекст однозначно предлагает толкование к выделенным выражениям. Читателю остается только наслаждаться и смаковать звучание своеобразного языка.

Наиболее интересными представляются игры с фонетически-ассоциативным, контекстуальным присвоением значений китайским выражениям (Не ищите бутылку, — предупредил я Бочвара. — Здесь только кубики.

— Нас тут ждали с водяным говнорезом! — захохотал Бочвар. — Северная поебония с ледяной плюс-пиздицей плюс хуесcroll!

— Я прошу не употреблять русмат в моем присутствии, — сканировал я его.

— Вы **даньхуан**? — спросил он.

— Я **даньхуан**, — ответил я.). Благодаря конситуации и фонетическому облику слова напрашивается довольно неуместное толкование «джентльмен», в то время как словарь в конце книги приводит: «желток (кличка русского прокитайской ориентации)». Впрочем, ассоциации такого рода индивидуальны, здесь мы хотели лишь продемонстрировать, как конкретно выглядит проявление игровой потенции текста. Правда описанная игра теряет свое очарование в случае знания китайского языка (но этого подводного камня автор, по всей видимости, по праву не слишком опасается). Вообще, отдельные разновидности подобных языковых игр требуют различного уровня владения русским языком. Чем выше уровень, тем интереснее и многограннее игровая партия с автором.

Еще один тип игры, принадлежащий той же реальности, - это игра с текстами клонов. Она имеет несколько аспектов. При отправлении каждого из текстов голубиной почтой Борис Глогер сообщает адресату и процент

---

<sup>89</sup> предположительно происходит из иранских языков, источник: Кесс И., Происхождение слов. Названия животных, <http://netnotes.narod.ru/interest/t8.html>

соответствия текстов. Очевидно, что имеется в виду соответствие стилю скриптора стилю оригинального автора. Здесь кроется полное постмодернистической иронии приглашение к игре: Угадай процент соответствия! Так как конкретный скриптор заранее авизируется, то игра далее по преимуществу состоит в том, найти сходства/отличия КСВ автора/скриптора. Здесь опять же на первый план выступает знание читателем текстов оригинального автора. Мы уже упоминали, что для сознательного вступления в игру необходим некий действительно минимальный уровень компетенций; для вступления же бессознательного не требуется и его. Далее игра расширяется за счет упоминания о других проектах клонирования, так читателю на следующем уровне предлагается поиграть самостоятельно (подходит для обладателей реакций: «Каждый так может!», «С оригиналом не имеет ничего общего!» или просто желающим попробовать собственные стилизаторские силы).

**4.5.** В реальности Сталина/Гитлера наиболее распространенным видом игры является, уже описанная нами у Толстой, Угадайка. Она имеет несколько вариантов.

а) Угадай кто это? Реальность во множестве населена симулякрами известных в области литературы личностей. Ни фамилия, ни по большей части внешний вид не отсылает к прототипам. Некоторые из них имеют (первоначальные) имена, другие лишь клички, аббревиатуры или обозначения. О симулякре Ахматовой и Бродского мы уже писали ранее, поэтому приведем иной пример.

«Белка, Женя и Андрюха оторопело стояли неподалеку от особняка ААА, когда маленький и толстый Иосиф вышел из ворот. Они посмотрели на него и по его еще более красному, беспокойно-невменяемому лицу поняли, что произошло. Опустив выпученные глаза, он осторожно обошел их и побежал прочь на коротких ногах.

— Все... — бессильно опустила худые руки Белка. — Иосиф сожрал.

— Блядь! Как везет этому рыжему, — закусил губу Женя.

— Не завидуй другу, если он богаче... — упавшим голосом пробормотал Андрюха, провожая Иосифа тоскливым взглядом.

— Боже, за что мне... за что мне все это... — захромала Белка.

— Поехали ко мне портвейн пить, — двинулся за ней Женя.

— Я не смогла... это все... это все... нет! Господи! Это все не со мной! — Белка обхватила лицо руками.

— Это сон какой-то! Это все не со мной происходит! Я сплю!

— Успокойся, ну что ты... — взял ее за локоть Женя.

— Может, это... и не так важно... — бормотал, идя за ними, бледный Андрюха. — Надо... поверь в себя... начни с нуля...

— Мы сильные, Белка, — обнял ее Женя, — мы сами сможем.

— Боже, какие вы мудаки! — вырвалась она и захромала быстрее. — Сами! Они — сами! Вы не понимаете! Не понимаете, что случилось сегодня! Вы даже не понимаете этого! И никогда не поймете!»

Из предыдущего контекста ясно, что Иосиф - не кто иной, как И. Бродский, проглотивший черное яйцо, рожденное ААА (Ахматовой), и ставший таким образом настоящим поэтом. Автор предлагает распределить роли среди тех, кто «будут просто рифмовать». Первым по цитате (в примере подчеркнуто) опознается Андрей Вознесенский, затем по

ассоциации (самые знаменитые поэты-шестидесятники, чаще всего упоминаются вместе) Евгений Евтушенко, и, наконец, Белла Ахмадулина.

б) Было или не было? Симулятивный характер имеют не только образы людей, но также предметов, событий. Картины, предстающие перед нами в этой реальности, несмотря на подробную прописанность имеют черты зыбкости. Контуры всего изображенного как бы дрожат на манер миража, при ближайшем рассмотрении обнаруживая свою симулятивную природу. Многие из появляющихся реалий заставляют читателя задуматься о своей подлинности и связанных с ними коннотациях. Игра автора состоит в размещении в пространстве текста таких пунктов (реалий-ловушек), вынуждающих читателя задействовать свои интертекстуальные компетенции (В данном случае речь идет о знании исторических реалий сталинского Советского Союза.) в попытке уяснить, какое отношение упомянутые пункты имеют к нашей исторической реальности. Поясним на примерах, что мы имеем в виду.

В тексте появляются факты, очевидно не принадлежащие нашей реальности, явные симулякры. Например, говорящий по-французски граф Хрущев, наслаждающийся фондю из человечины (неясно какой из фактов выглядят наиболее невероятным).

Но встречаются и факты, которые могли бы быть (возможно, были) частью истории. К таким относится, например, упорно бытующий в России миф об интимных отношениях между сыном Сталина Яковом и его второй женой Аллилуевой (не доказанный, но и не опровергнутый). Постельная сцена, имеющаяся в романе, поэтому может восприниматься как неожиданный фрагмент нашей реальности, как альтернативный вариант истории, или же (при отсутствии у читателя необходимой интертекстуальной компетенции) в порнографическом аспекте.

Далее имеются пункты, на первый взгляд, выглядящие фантастически, однако имеющие опору в нашей реальности. К примеру, упоминаемый в тексте секретный аэродром Сталина - Раменки. Аэродром Раменки действительно существовал<sup>90</sup>, более того, к нему вела линия секретного Метро-2, построенная для правительственных нужд.

Очевидно, что уже после конфронтации в тексте с несколькими подобными пунктами, реальность описанного начинает некоторым образом двоиться, теряет четкие очертания. Сквозь искривленные симулятивные тени копий копий, видится усмешка автора: попробуй разгадай, найди выход из лабиринта отражений. Подобного типа игры автора с читателем в своем большинстве весьма рафинированы, приглашения к игре искусно скрыты. Разумеется, что разглядевший такое приглашение, читатель должен к тому же обладать обширным тезаурусом, иначе участие в игре будет неполноценным. Или же произойдет

---

<sup>90</sup> источник: <http://www.metro.ru/>

скольжение по поверхности текста, который будет (со всеми на то основаниями) восприниматься в приключенческо-фантастическом ключе.

## 5. Подведем итоги.

Интертекстуальность текста романа Голубое сало включает следующие основные виды.

- Прямой выход за рамки текста с помощью классических (хотя и необозначенных) цитат.
- Диалог с внеположенными тексту структурами посредством цитации целой стилистической формации или некоторых ее признаков.
  - а) Цитация стиля (симулякра) автора.
  - б) Цитация усредненного стиля группы текстов.
  - в) Цитация некоторых элементов внеположенных стилистических формаций.

Принцип игры реализован в своих основных разновидностях. А именно.

- Взаимодействие различных стилистических формаций, как интратекстуальных, так и интертекстуальных, порождает игру текста в результате самодвижения языка.
- Игра с правилами игры имеет место в заключительном отрезке текста, где происходит разрушение предыдущих игровых кодов путем обесценивания их единственного совместного и главного элемента (голубого сала). Общая заряженность текста на игру, однако, предполагает возможность вернуться в начало текстового лабиринта для совершения нового витка прочтения/реинтерпретации.
- Игра автора с читателем чрезвычайно разнообразна и рафинирована. Сознательное участие в ней требует от читателя определенных интертекстуальных и иных компетенций. Чем обширнее тезаурус читателя, тем более интересной, глубокой и многогранной оказывается игровая партия с автором, что не отменяет, однако, возможности неосознанного участия во всех или некоторых играх. К типическим для романа видам игры автора с читателем можно отнести следующие.
  - а) Разнообразные, чрезвычайно увлекательные в исполнении Сорокина языковые игры, основанные на логике языка и его эстетическом восприятии, нашем переживании живого процесса говорения.
  - б) Игры симулятивного типа, основывающиеся на опознании и выявлении прототипов симулякров (имеются в виду, как личности, так и реалии).
  - в) Игры симулятивного типа, основывающиеся на опознании и выявлении реалий-ловушек и их последующем коннотативном переосмыслении. В критических пунктах происходит вариативное множение определенных фактов, событий, обстоятельств. Цель игры состоит в определении степени соответствия пунктов с нашей исторической реальностью и вовлечении читателя в процесс опознания, а затем и сознательного создания

множественных симулятивных параллельных вариантов (разумеется, с последующим соотношением с реальностями текста).

Принцип диалогизма. Диалогическая структура романа отличается чрезвычайной сложностью и разветвленностью. В тексте имеются оба основных вида диалогизма (характерных, как мы выяснили для постмодернистического романа).

1) Диалогизм структур.

а) Прямой диалог структур за счет их наложения (первые две реальности).

б) Прямой диалог отдельных структур текста и внеположенных тексту структур (Например, внеположенных текстов – прямые цитаты.).

в) Косвенный диалог внутренних структур текста и интертекстуально транспортированных в текст элементов иных структур или же целых формаций.

2) Личностный диалогизм. Текст романа в этом плане можно условно разделить на три сектора.

а) Сектор Интертекстуальный. При заимствовании определенного дискурса – цитации стиля, происходит и заимствование свойственных ему типов диалогизма.

б) Сектор диалогический (реальность Бориса Глогера) характеризует доминирование двуголосого (с установкой на чужое слово), в большинстве случаев однонаправленного (время от времени встречается и разнонаправленное) слова рассказчика. Диалогизм реальности имеет не идеологическую или моральную, но концептуально-эстетическую подоплеку. Поэтому его нельзя назвать ни интенсивным, ни напряженным.

в) Сектор парадIALOGический (остальная часть текста). Парадиалогический принцип является следствием построения системы образов по принципу симулякра. Симулякр в принципе не способен вступать в истинно диалогические отношения по причине проблемной персонификации и своей палимпсестной сущности. Парадиалог как таковой, по сути, настолько же отличается от диалога, как и от монолога. В нем нет места взаимодействию точек зрения, концепций, но происходит лишь совмещение различных потоков мышления и речи по принципу коллажа. Это вывернутый на изнанку, инвертированный, симулированный диалог.

Из видов парадIALOGа в качестве примера можно упомянуть парадIALOG детского, политического или ритуально-авторитарного типа. Впрочем, текст Сорокина в этом плане кажется поистине неисчислимым в разнообразии вариантов.



### РАЗДЕЛ 3 ПОКОЛЕНИЕ П

**1.1.** Исходным принципом в данном разделе нам послужит последняя часть интересующей нас триады – диалогизм. В разделе, посвященном роману Голубое сало, мы уже подробно описали специфическое явление парадиалогизма и его связь с построением системы образов по принципу симулякра. Также, в соответствующей главе, нами было описано функционирование принципа симулякра как несущего элемента романа Поколение П. Поэтому неудивительно, что и в тексте Пелевина обнаруживается обширный пласт **парадиалогизма**. Как и в случае Сорокина речь идет о **диалогизме личностном**. Личностная основа диалога оказывается подорванной благодаря симулятивной природе его участников. В тексте интересующего нас романа это можно отнести к большинству героев, причем парадиалогизм приобретает различные формы.

В качестве примера можно привести сцену вымогания чеченцем Гусейном отступных за выход Татарского из бизнеса. Несмотря на очевидную опасность ситуации и угрозу для жизни, не отличающийся особенным героизмом Татарский, тем не менее, остается как бы безучастным свидетелем происходящего. Внешний диалог носит чисто формальный характер и герои как бы просто проговаривают фразы, относящиеся к роли «плохого парня» и «заложника». Уже первое появление Гусейна в тексте (Гусейн был худеньким невысоким парнем с постоянно маслянистыми от опиатов глазами; обычно он лежал на матрасе в полупустом вагончике, которым кончалась шеренга ларьков, и слушал суфийскую музыку. Кроме матраса, в вагончике были стол и несгораемый шкаф, в котором лежало много денег и стояла замысловатая модель автомата Калашникова с подствольным гранатометом.) напоминает скорее лубочную картинку, картонную фигурку «типичного московского чеченца», представляет собой многократно отраженный и репродуцированный стереотип. Восходящий, по всей видимости, к знаменитому лермонтовскому: «Злой чечен ползет на берег, Точит свой кинжал». К слову, именно этот симулякр пользуется большой и неувядающей популярностью, вспомним хотя бы чеченцев, которые в Кыси Толстой «подступили к городку». Впрочем, большинство образов-симулякров романа строятся именно на основе подобных, до пустоты выработанных штампов.

В интересующей нас сцене параллельно происходят два парадиалога. Комичность ситуации заключается в том, что участие второго собеседника (обездвиженного и с заткнутым ртом) в принципе не отличается от участия Татарского. В обоих случаях Гусейн говорит и делает то, что считает нужным, не принимая во внимание позицию другого, не нуждаясь в ней. С другой стороны присутствие собеседника (хоть и нефункционального) здесь абсолютно необходимо.

«- Пойдем, - сказал Гусейн и поманил Татарского пальцем. /.../ Вагончик, где жил Гусейн, тоже почти не изменился - только на окнах теперь были плотные занавески, а над крышей - зеленая тарелка

спутниковой антенны. Гусейн открыл дверь и мягко подтолкнул Татарского в спину./.../ Напротив телевизора была лавка. На ней, откинувшись к стене, сидел давно не брившийся человек в мятом клубном пиджаке с золотыми пуговицами. От него пованивало. Его правая нога была сцеплена с рукой пропущенными под лавкой наручниками, из-за чего тело застыло в трудноописуемом полулежачем положении, напомнившим Татарскому вау-анальную позу пассажира бизнес-класса с рекламы "Кореан Эйр" /.../и Татарский заметил, что его рот заклеен широкой полосой скотча телесного цвета, на котором красным маркером нарисована улыбка.

- Вот зануда, - пробормотал Гусейн. Взяв со стола дистанционный пульт, он нажал на кнопку./.../

- Да ты смотри, смотри /на экране повторяется закольцованный момент расправы над русским десантником из фильма «Кавказский пленный»/, - сказал Гусейн, схватил его за волосы и повернул лицом к экрану. - Весельчак гребаный. Ты у меня долыбишься.../.../

Гусейн отпустил его, поправил папаху и повернулся к Татарскому:

- Один всего раз по телефону позвонить надо, а не хочет. И себя мучит, и других. Вот люди... Ты как сам-то? Кумарит тебя, я вижу?

- Нет, - сказал Татарский. - Похмелье.

- Так я тебе налью, - сказал Гусейн. Подойдя к несгораемому шкафу, он достал из него бутылку "Хеннесси" и пару не особо чистых граненых стаканов.

- Гостю рады, - сказал он, разливая коньяк. Татарский чокнулся с ним и выпил.

- Что делаешь по жизни? - спросил Гусейн.

- Работаю.

- И где?

Надо было что-то сказать, причем такое, чтобы Гусейн не смог потребовать отступного за выход из бизнеса. Денег у Татарского сейчас не было. Его глаза остановились на экране телевизора, где в очередной раз наступала смерть. "Прибьют вот так, - подумал он, - и цветов никто на могилу не положит..."

- Так где? - переспросил Гусейн.

- В цветочном бизнесе, - неожиданно для себя сказал Татарский. - С азербайджанцами.

- С азербайджанцами? - недоверчиво переспросил Гусейн. - С какими азербайджанцами?

- С Рафиком, - вдохновенно ответил Татарский, - и с Эльдаром./.../

- Да? А чего тогда как человек объяснить не мог? Зачем ключи бросил?

- Запой был, - ответил Татарский.

Гусейн задумался.

- Даже не знаю, - сказал он. - Цветы дело хорошее. Я б тебе ничего не сказал, объяви ты как мужчина мужчине. А так... Надо с твоим Рафиком говорить.

- Он в Баку сейчас, - сказал Татарский. - И Эльдар тоже.

На поясе у него запищал пейджер.

- Кто это? - спросил Гусейн.

Татарский поглядел на экран и увидел номер Ханина.

- Это просто знакомый. Он никакого отношения...

Гусейн молча протянул руку, и Татарский покорно положил в нее свой пейджер. Гусейн достал телефон, набрал номер и значительно поглядел на Татарского. На том конце линии взяли трубку.

- Але, - сказал Гусейн, - с кем я говорю? Ханин? Здравствуй, Ханин. Это из кавказского землячества звонят./.../»

Как видно, парадиалог Гусейна с заложниками можно было бы назвать подавляющим, т.к. единственной их функцией является присутствие при разговоре. Здесь как нельзя лучше видна симулятивная природа самой реальности, в рамках которой происходит диалог. Татарский наблюдает за сценой разборки со своей «крышей» с этнографическим интересом. С той же безучастностью, с которой смотрит ролик из фильма о пленном. Ведь в симулятивном мире Поколения II обе реальности одинаково виртуализированы.

Разумеется, парадиалогизм в романе не ограничивается одной рассмотренной сценой. Везде, где имеет место деперсонафикация образа построенного по принципу симулякра, возникает возможность парадиалога. Добавим, что не везде эта потенция воплощена.

**1.2.** Кроме парадиалога в пространстве романа, безусловно, присутствует и чисто **монологический** дискурс.

В качестве примера можно привести одного из двух знакомых главного героя, упомянутых в романе; и рассмотреть их контакты как типичный случай межличностных отношений и проявления диалогизма/монологизма. Татарский предстает перед нами, как человек, пришедший из ниоткуда, у него нет ни семьи, ни друзей, все его контакты ограничиваются сферой работы. Поэтому многократно появляющийся в тексте Саша Бло, выбивающийся из общей концепции, привлекает к себе повышенное внимание, как личность важная для главного героя. Впервые он появляется как воспоминание при чтении Татарским статьи о культовых порнофильмах. Увидев псевдоним автора (название совместно найденного в поисках спрятанной водки стеклоочистителя), Татарский понимает, что статью под пышным названием «Уже Восторг В Растущем Зуде...» написал никто иной как «немолодой, толстый, лысый и печальный отец троих детей». В следующий раз Бло появляется под собственным именем – Эдуард Дебирсян, опять же как автор статьи. На этот раз обсуждаемой в подслушанном Татарским разговоре двух шоуменов, которые мечтают о переселении в (описанное в статье) райское государство Бутан. Причем Татарский мгновенно вспоминает, что «У Саши Бло была особенность - те материалы, которые ему нравились, он подписывал своим настоящим именем. А больше всего на свете ему нравилось выдавать продукты своего разыгравшегося воображения за хронику реальных событий - но он позволял это себе довольно редко.»

Далее происходит личная встреча Татарского с Эдиком. Причем случается это лишь при совмещении сфер их профессионального общения.

«Из "рэйндрожера" вылез полный и низенький мужчина в подчеркнуто буржуазном полосатом костюме, повернулся, и Татарский с изумлением узнал в нем Сашу Бло - разжиревшего, еще сильнее облысевшего, но с той же гримасой мучительного непонимания на лице.

- Саша, - сказал Татарский, - ты?

- А, Ваван, - сказал Саша Бло. - Тоже здесь? /.../

- А ты кем работаешь?

- Я? Я завождем русской идеи. Это во флигеле. Идеи будут - заходи.»

В области применения неукротимой фантазии Эдика чувствуется большая доля иронии. Примечательно, что разговор прерывается практически сразу после приветствия и осведомления о актуальной ступени карьерной лестницы собеседника. Настоящий диалог с его направленностью на второе «Я» вообще не успевает возникнуть.

Последняя встреча обоих героев происходит в момент избрания Татарского новым земным мужем богини Иштар, причем Эдик удостоивается сомнительной чести задушить детскими прыгалками мужа бывшего. Татарский опять наблюдает за происходящим с отстраненностью и равнодушием.

Итак, что можно сказать о диалогизме применительно к межличностным отношениям рассмотренной двойцы героев?

Что касается внешнего диалога, первым и главнейшим проявлением монологизма можно считать само отсутствие ожидаемой диалогической ситуации. Способ введения фигуры Эдика в текст, его значение для Татарского, казалось бы, подразумевают неизбежность появления и как минимум «разговора по душам». Однако ожидания читателя оказываются обманутыми, два имеющихся внешних диалога скользят по поверхности, не задевая личностной сущности.

Графически не выделенный диалог между героями также совершенно отсутствует. В случае Эдика авторской интроспекции при описании личности попросту нет. Интроспекция в случае Татарского наоборот чрезвычайно глубока, и мы можем видеть движения его мысли по отношению к Эдику. Несмотря на то, что Татарский посвящает подобным размышлениям довольно много времени, *его слово никогда не направлено на слово другого*. Оно всегда прямо и исключительно направлено лишь на предмет слова Эдика (создание Эдиком и им самим фальшивой рекламной панорамы, с надежной добыть немного денег, чтобы проникнуть в нарисованную ими самими красивую рекламную даль; и т.п.). Несмотря на соположение двух слов, направленных на один предмет, диалогических отношений не возникает. Каждое новое появление Эдика в жизни Татарского скорее напоминает появление очередного отражения в кривом зеркале предыдущего появления. Эдик, свободно меняющий «identity» от случая к случаю, от текста к тексту, представляет собой типичный пример симулякра, диалогические отношения с которым в принципе невозможны, по причине его коренной деперсонализации.

Благодаря интроспекции, читатель оказывается втянутым в поток сознания главного героя, что, казалось бы, должно приоткрыть дверцу в его противоречивую внутреннюю сущность, создать возможности для внутреннего диалогизма. Однако и этого не происходит. В мысли Татарского нет ни внутренней полемики, ни полемически окрашенной автобиографии, нет никакого слова с оглядкой на чужое слово. При передаче им чужого слова не происходит смещения акцента. При передаче слова героя автором не происходит субъективизирующей стилизации. Внутренние разговоры Татарского с самим собой также не имеют характера диалогизма. Это связано с (несколько утрированной) постмодернистической характеристикой сознания главного героя, который может помыслить бинарные противоположности, не ставя их в отношения оппозиции. Отдельные, частные правды в его сознании не исключают друг друга, не вступают в напряженное противостояние, но просто соседствуют в рамках монологического дискурса.

**1.3.** Все вышесказанное могло создать впечатление, что роман Пелевина отличается радикальным отсутствием диалогизма как такового. Однако, это не так. В тексте богато развит **диалог структур**, который делится на два основных подвида. Это собственно диалог двух или более структур; и диалог смешанный, в котором с одной стороны участвует личность, и с другой структура. Начнем с первого типа.

В отличие от всех трех остальных, проанализированных романов, в тексте Пелевина отсутствует диалогизм языковых структур, что объясняется особенностями реализации принципа симулякра<sup>91</sup>.

Здесь преобладающим можно считать иной тип. В виртуализированном мире гиперреальности, в котором обретается поколение П, а также целая армия рекламных симулякров, наводняющих текст, центральную роль играют медиальные структуры. СМИ являются средой существования рекламы, а значит и условием существования Татарского и его коллег как создателей рекламных продуктов. Однако, медиальные структуры в гиперреальном пространстве играют своеобразную роль. Вместо того чтобы служить посредником при общении людей, они участвуют в создании ситуации *общения структур посредством людей*. Поясним на примере, что имеется в виду.

В действии романа в той или иной мере принимают участие различные структуры: политические, экономические и пр. Все они являются, как мы узнаем по ходу действия, в определенной мере симулятивными конструктами, с большой тщательностью разработанными рекламными работниками. Эти насквозь виртуальные структуры посредством СМИ (то есть криэйтеров, людей работающих в СМИ или зрителей/читателей) коммуницируют друг с другом. Например, *виртуальные* структуры власти посредством *реальных*<sup>92</sup> людей (рекламщиков, телевизионщиков, зрителей, ...) участвуют в, полном острой полемики, напряженном диалоге с олигархическими финансовыми структурами.

**1.4. Диалог личности со структурой** носит несколько иной характер. Собственно, единственный герой, к которому в некотором роде можно применить эту характеристику, – это сам Татарский. Природа остальных образов в корне симулятивна. Итак, к кому/чему же обращается, с чем/кем коммуницирует Татарский? На протяжении всего романа главный герой общается лишь с одной структурой – многоликим рекламным симулякром. Этот симулякр отличается от большинства остальных тем, что носит абстрактный характер. Татарский чувствует, по собственному выражению «пустым желудком», что действие рекламного механизма лежит в основе функционирования нового общества, что, поняв

---

<sup>91</sup> См. подробнее в заключении к главе Симулякр

<sup>92</sup> имеется в виду относительная реальность героев и полная виртуальность структур

суть действия рекламной структуры, можно понять и все остальное. От, в общем то рациональных, суждений о роли рекламного симулякра в жизни капиталистического общества (заметим, как бы позаимствованных у самого Ж. Бодрийера) Татарский переходит к следующей стадии. Он начинает видеть следы движения рекламного молоха везде, в любом колебании воздуха и проявлении среды. Его восприятие окружающего мира сужается, проходя сквозь призму рекламного видения; и в то же время расширяется, так как посредством рекламного симулякра герой забирается в выси экзистенциальных суждений. Конкретные проявления диалогизма подобного типа мы уже подробно описали в главе посвященной принципу симулякра. Здесь лишь напомним, что Татарский начинает воспринимать любое проявление рекламной сферы как личное сообщение, адресованное ему. *Диалогизм данного типа чрезвычайно интенсивен и является основным в пространстве романа.* Татарский находится в состоянии постоянного напряженного ожидания чужого (рекламного) слова. Он предвосхищает его возможное появление, заранее полемизирует с ним, готовится к ответу. Получив же очередное сообщение, он склонен воспринимать его в качестве откровения, побуждения к действиям или просто краткого философского текста, предназначенного для размышлений, медитации и углубленного самоанализа. Получив не тот ответ, Татарский расстраивается, падает духом, впадает в депрессию. Еще один возможный способ коммуникации со структурой, доступный герою, это создание собственных рекламных сообщений и их запуск в медиальное пространство (что конечно больше напоминает брошенную в бескрайнее рекламное море бутылку с запиской).

Описанное выше явление по своей сути тяготеет скорее к личностному диалогизму, где один из участников замещен структурой. Также очевидно, что оно отличается большой напряженностью и эмоциональным накалом. Поэтому неудивительно, что в тексте происходит персонификация структуры. Образ формируется постепенно благодаря измененным состояниям сознания, закодированным «сообщениям» структуры. Чтобы, наконец, быть соотнесенным с богиней Иштар, земным, ритуальным мужем которой и становится впоследствии герой. В этот момент все встает на свои места, ведь совокупность рекламных виртуальностей и составляет земное «тело» богини, а супружеский долг Татарского заключается в как можно более частом проникновении в это тело.

Данный тип диалогизма является в романе ключевым, именно он вдыхает жизнь в тело текста.

**2.1.** Переходя к **принципу игры** необходимо заметить, что и в случае романа Пелевина невозможно описать *все* имеющиеся в тексте

виды игры, что и здесь, как и в остальных интересующих нас, текстах, игра – это в первую очередь изначальная глубинная потенция текста. Что означает принципиальное многообразие форм ее конкретной реализации. Поэтому хотелось бы подчеркнуть, что приведенные далее виды не исчерпывают реальных возможностей текста, однако являются структурально типичными (например, по принципу игры с политическими реалиями построена игра эзотерическая и т.п.).

Некоторые **языковые игры** Пелевина, если можно так сказать, лежат на поверхности. Они не значат больше того, что значат, так как являются результатом давления КСВ общего жаргона. Так как для него характерно стремление к шутке, каламбуру, девиз «Все, что угодно, только не говорить о серьезном серьезно». Несколько примеров: «Эти агентства множились неудержимо - как грибы после дождя или, как Татарский написал в одной концепции, гробы после вождя.; Монетаристический минимализм.; На фиг тебе надо мозги размножать за такую зарплату.; Впоследствии *дым Отечества* так и канул в Лету или, если точнее, в зиму, которая наступила неожиданно рано.; "С корабля на бля".». как видно, здесь имеет место игра автора с текстом, то есть для читателя игра не интерактивна.

**2.2. К играм автора с читателем** относятся игры **интертекстуальные**, которые представляют собой основной тип в пространстве романа. (Все они так или иначе **связаны с языком**.)

Во-первых, это игра с рекламным кодом. Пелевин дает несколько образцов творчества на ниве рекламы и далее приглашает читателя к игре.

«Работа, которая приносила основные деньги, была скучна, тягостна и даже, пожалуй, позорна: "У наших ушки на макушке! Дисконт на гаражи-ракушки!"»

«Плакат представляет собой фотографию набережной Москва-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку "Парламента" (компьютерный монтаж). Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган - цитата из Грибоедова:

**И дым Отечества нам сладок и приятен  
ПАРЛАМЕНТ»**

«Поглядев по сторонам, он увидел на стене рекламный плакат. Изображен на нем был поэт Тютчев в пенсне, со стаканом в руке и пледом на коленях. Его пронизательно-грустный взгляд был устремлен в окно, а свободной рукой он гладил сидящую рядом собаку. Станным, однако, казалось то, что кресло Тютчева стояло не на полу, а на потолке. Татарский опустил взгляд чуть ниже и прочел слоган:

**Umom Rossiju nye ponyat,  
V Rossiju mojno tolko vyerit.  
"Smirnoff"»**

Очевидно, что здесь читателя приглашают поиграть в сочинение рекламных текстов/видеоряда, созданных на основе цитат из классической литературы. Основные условия игры - полное отсутствие прямой связи между первоначальным текстом и рекламируемым товаром. Чем ярче контраст, тем забавнее результат. Надо заметить, что Пелевин намеренно пользуется самым стандартным и избитым цитатным набором, так как он представляет собой своеобразный базисный цитатный блок. Прикосновение к которому автоматически вызывает множественные

ассоциации и отсылки к остальным подобным цитатам. Такая игра доступна практически каждому носителю языка.

Игра имеет и реверсивную форму. В следующем примере читателю сначала предлагается по образцу сочинить рекламную рифмованную частушку. Условие как видно состоит в рифмовке названия марки и матерного элемента.

«На восьмое марта Мане  
Подарю кольцо Де Бирс  
И сережки от Армани -  
То-то будет заебись!»

Чтобы затем попытаться придумать как можно более невероятную ситуацию дословным воплощением содержания частушки.

«Мы с Иваном Ильичом  
Работали на дизеле.  
Я мудака, и он мудака,  
У нас "Дизель" спиздили!

/.../ А через пару месяцев Татарский случайно выяснил совершенно оскорбительную подробность: оказалось, что будущий дистрибьютор "Diesel" заплатил не потому, что решил использовать его текст в рекламе, а, скорее, по суеверно-мистическим причинам. Его партнера и главного финансиста действительно звали Иваном Ильичом, и выплата Татарскому была своего рода попыткой откупиться от злого и пронизательного шамана, угадавшего слишком многое. Татарского утешило известие о том, что дизель у них все-таки спиздили: в дистрибьюторы Иван Ильич с партнером не прошли.»

Вообще, данный тип во многих разновидностях и модификациях (например, (отдающее иронией и заведомо провальное) задание придумать концепцию Русской идеи) широко распространен в тексте романа.

**2.3.** Следующий тип игры автора с читателем (опять с использованием рекламного кода) выглядит следующим образом. Автором дается определенный набор слоганов (в широком смысле слова), которые воспринимаются главным героем, как коммуникативные сообщения высшей силы, указания к действиям и т.п..

«Это была крупная - значительно больше остальных, через все ворота – надпись флюоресцентной оранжевой краской (она ярко светилась под лучами электролампы):

This game has no name

Как только Татарский прочел ее, весь остальной этнографический материал перестал восприниматься его сознанием - в нем остались только эти пять мерцающих слов. Ему казалось, что он понимает их смысл на очень глубоком уровне, и, хоть он вряд ли смог бы объяснить его кому-нибудь другому, этот смысл, несомненно, требовал перелезть через забор.»

Приглашение к игре выглядит так. Читателю предлагается ситуация, например неспешная прогулка главного героя по московским улицам, с точным указанием места. Герой продолжает свой путь, следуя «сообщениям» скрытым в окружающей его рекламной среде. Читатель может представить себе траекторию движения героя в соответствии с актуальной рекламной обстановкой, либо собственное движение на основании таким образом истолкованных рекламных импульсов. Суть игры заключается в интерпретации как можно более нелепых рекламных



явлений, как закодированных «посланий», смысл которых тут же обнаружится, стоит лишь подобрать правильный код.

**2.4.** Далее имеются интертекстуальные игры, основанные на политических реалиях России 90 лет. По ходу сюжета главный герой узнает, что большинство русских (и не только) политиков отнюдь не живые люди, а виртуальные конструкты, создаваемые рекламными криэйторами. Например, рука Лебеда в гипсе не результат «покушения террористов», а попытка на последней стадии оцифровки скрыть неправильную пачку сигарет в руке, а Ельцин становится вдруг румяным и энергичным в результате не хорошего лечения, а апгрейда.

Вот пример общения криэйторов на тему «правительственного кризиса», который на самом деле является последствием злонамеренно стертой нелояльным сотрудником программы.

«- А ты думал. Так вот, очко у Семена, видно, играло - знал, с чем дело имеет. И решил он себя обезопасить. Написал программу, которая в конце каждого месяца всю директорию должна была стирать, если он ее вручную не тормознет, и подсадил в файл с Кириенко. А дальше эта программа сама все правительство заразила. От вирусов у нас, ясно, защита есть, но Семен очень хитрую программу придумал, такую, что она по хвостам секторов себя записывала, а в конце месяца сама себя собирала, и по контрольным суммам ее никак нельзя было найти. Только ты не спрашивай, что это значит, я сам не понимаю - просто разговор слышал. Короче, когда его в твоём "мерседесе" за город увозили, он пытался про это Азадовскому рассказать, а тот даже говорить не стал. А потом - дефолт всему. Леня волосы на себе рвал.

- А скоро новое правительство будет? - спросил Татарский. - А то устал уже от безделья.

- Скоро, скоро. Ельцин уже готов - послезавтра выпишем из ЦКБ. Его заново в Лондоне оцифровали. По восковой фигуре у мадам Тюссо, есть у нее такая в запаснике. Третий раз уже восстанавливаем - так он всех замучил, не поверишь. А по остальным нурбсы дошиваем. Только правительство какое-то совершенно левое выходит, в смысле с коммунистами. Оральный отдел интригует.»

Зарядив, таким образом, текст новым игровым кодом автор приглашает читателя продолжить игру, реинтерпретируя и все остальные политические обстоятельства, сопутствующие событию, в том же ключе. Или же (в случае недостаточной интертекстуальной компетенции или простого нежелания погружаться в историю) просто включить телевизионную программу новостей и продолжить игру на более свежем материале.

### **3. Подведем итоги.**

Принцип диалогизма в романе Поколение П отличается разнообразием видов реализации. В тексте имеются следующие типы.

- Смешанный структурально-личностный диалогизм (общение личности со структурой с последующей персонификацией последней). Представляет собой основной вид диалогизма на всем пространстве романа. Остальные типы можно считать дополнительными.

- Диалог структур посредством людей (взаимодействие образов общественных структур; отсутствует диалогизм языковых формаций).

- Парадиалогизм (одну или обе стороны диалога можно отнести к деперсонифицированным симулякрам).

- Монологизм (внешняя диалогическая констелляция (соположение двух слов направленных на один предмет, внешний диалог и т.п.) укрывает в себе монологический дискурс).

Принцип интертекстуальности в тексте тесно переплетен с принципом игры. В романе представлены два основных подвида игры.

- Игра автора с текстом (Постоянная готовность к шутке, языковой игре в узком смысле слова является проявлением чрезвычайно сильного давления КСВ общего жаргона в тексте.), не интерактивна для читателя.

- Игра автора с читателем. Все ее виды (так или иначе связанные с языком) предполагают наличие более или менее развитых интертекстуальных компетенций у читателя. Причем разброс от массовости до элитарности здесь (в отличие, например от текстов Сорокина) чрезвычайно широк. Отличительной особенностью текста Поколение П можно считать смелое и обширное использование автором в качестве интертекста «скоропортящихся» реалий (например, подробностей политической жизни России в 90 годах).

#### РАЗДЕЛ 4

#### НОМЕР ОДИН ИЛИ В САДАХ ДРУГИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

1. В данном разделе мы не будем предпринимать анализа по примеру предыдущих, т.к. механизм функционирования триады основополагающих принципов литературы постмодерна как единого целого уже был рассмотрен нами исходя из всех трех точек зрения. Также как реализация принципов диалогизма и игры в тексте романа Петрушевской уже имела место в предыдущих главах (Симулякр, часть 2; Ризома, часть 1). Здесь нам остается сосредоточиться на принципе интертекстуальности, а затем обобщить полученные результаты и сделать некоторые выводы.

2. Выходы текста романа Номер один или в садах других возможностей в интертекст не настолько очевидны, как в случае предыдущих текстов. Но это не означает, что их нет.

2.1. В главе, посвященной принципу симулякра, мы остановились на интертекстуальном симулякре нищеты, а также на образе ребенка в романе. Очевидно, что подобный образ ребенка является неотъемлемой частью главенствующего для Петрушевской образа семьи. Сама же ризоматическая модель семьи является типичным примером интертекстуальности в творчестве Петрушевской. Все произведения Петрушевской базируются на той же основной проблеме – проблеме семьи, многочисленные тексты ее пьес, рассказов, повестей, стихов и сказок по-разному раскрывают различные грани этого мегаобраза. Везде, так или иначе, появляются диковинные семьи-мутанты. Творчество автора представляет собой интертекст, который можно было бы назвать «Энциклопедия семьи нашего времени», а отдельные произведения, появляясь, тут же становятся его частями. Частями мозаики, все более уточняющими общую картину, штрихами кисти, наслаивающимися друг на друга, чтобы придать изображенному новые измерения. Такой тип интертекстуальности требует, несомненно, своеобразных интертекстуальных компетенций – знакомства с некоторыми иными произведениями автора. Глубина восприятия выхода текста за свои рамки зависит, таким образом, лишь от развитости тезауруса читателя в этом одном узком направлении. Например, уже первое появление главного героя Номера один, который, как мы узнаем, имеет сына – неизлечимого, лежачего инвалида, тут же эвоцирует сонм подобных страшных, леденящих душу историй из иных текстов: невменяемая дочь-шизофреник с мужем шизофреником в «Трех историях о любви», безногая наркоманка дочь, убитая из благих побуждений женой своего отца из «Борьбы и победы», парализованный сын, отлученный матерью от собственной семьи в целях сохранить жилплощадь в повести «Маленькая Грозная», целая галерея уродцев и калек в кукольном романе «Маленькая волшебница» и

т.д. и т.п.. Апогеем темы в интересующем нас романе может служить появление детского ракового диспансера и его пациентов, подвергшихся впоследствии метемпсихозу. (Характерно, что в рамках бесконечно бедственного положения преследующего, как мы уже говорили героев Петрушевской, даже *уже умершие дети* и их родители стоят в отвратительно длинной очереди за очередным «лечением» – переселением души из мертвого тела.) Все эти случаи роднит то же чувство совершенной безысходности, состояния угасания, отсутствия какой либо надежды. Чем беззащитнее герой в мире Петрушевской, тем сильнее и фатальнее удары судьбы, преследующие его, тем сильнее испытанием становится его существование для близких.

**2.2.** Помимо интертекста, который представляет собой совокупность текстов Петрушевской, в романе есть выходы и на «внешние тексты». Например, в исследовании Г. Ребель подробно прослеживается след аллюзий, ведущих к Мастеру и Маргарите. Однако в интересующем нас романе интертекстуальные намеки настолько истончены, что их поиск имеет тенденцию быстро превращаться в увлекательную постмодернистическую игру, остроту которой придает факт двойственности результатов. Интертекст здесь скорее мерцает, чем ощутимо присутствует, он одновременно есть, и его как бы нет. Эта тонкая грань присутствия заставляет задаться вопросом, не работает ли автор здесь скорее *с ожиданиями читателя, связанными с постмодернистическим текстом*, который не может быть замкнутым? Приведем небольшой пример того, что имеется в виду. В следующем отрывке Ребель видит прямую интонационно-эмоциональную связь с пратекстом Мастера и Маргариты и лексическую переключку с ним. «Холодно. В районе желудка пусто. Сосущая пустота. Как печально, раз, как печально, два. О Господи. О утренняя скучная земля во дворе, мусор, стеклышки битые блестят в убитой почве у гаражей, дует холодный ветер. Железная решетка... Чахлые кустики...»

«Это из антуража писательского шабаша в грибоедовском ресторане вынырнули преображенными "чахлая липа" и "чугунная решетка" , а из прощального полета над землей - щемящее чувство и безответное воззвание к высшей инстанции: "Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!"...»<sup>93</sup> - судит исследователь. Для сравнения представим отрывок пратекста, где интонационно-эмоциональная связь видится нам: «Я пошел направо, чуть покачиваясь от холода и от горя, да, от холода и от горя. О, эта утренняя ноша в сердце! О, иллюзорность бедствия! О, непоправимость! Чего в ней больше, в этой ноше, которую еще никто не назвал по имени? Чего в ней больше: паралича или тошноты? Истощения нервов или смертной тоски где-то неподалеку от сердца?»<sup>94</sup>. Венечка, как и Валера-Номер один, пришел в себя утром в незнакомом подъезде, также страдает от холода и ощущения тщетности бытия, его преследует похмелье, как и Валеру наркотическая ломка. Разве

<sup>93</sup> Ребель Г., Людмила Петрушевская: Время смерть?, журнал Филолог, [http://www.philolog.pspu.ru/rebel\\_petrush.shtml](http://www.philolog.pspu.ru/rebel_petrush.shtml)

<sup>94</sup> Ерофеев Вен., Москва-Петушки, /[www.serann.ru/t/t292\\_0.html](http://www.serann.ru/t/t292_0.html)

что советский подъезд, доставшийся Венечке почище постсоветского Валериного, да патетически-иронические вопросы пратекста преобразовались в духе неизбывного «видения сквозь быт» Петрушевской. Приведенный пример как нельзя лучше иллюстрирует типичный постмодернистический эффект мерцания смыслов. Невозможно с точностью утверждать, присутствуют ли аллюзии на первый, второй или какой либо еще пратекст. Текст Петрушевской заряжен на интертекстуальное восприятие также как на игру, тем более что оба принципа здесь тесно взаимосвязаны. Так выглядит в данном случае свободная игра текста.

**2.3.** Впрочем, в романе присутствуют и явные интертекстуальные отсылки, к наиболее важным из которых принадлежит само название. Сады других возможностей напрямую связаны с рассказом Х.Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок»<sup>95</sup>. В последнем подробно описывается одноименный роман, созданный неким Цюй Пэном, посвятившим своему творению 30 лет жизни – роман-лабиринт. Сад расходящихся тропок представляет собой идеальное воплощение ризоматической структуры, идеальный лабиринт, где каждая развилка в жизни героев означает дальнейшее сосуществование всех возможных вариантов. В этом мире нет единого абсолютного времени, только канва времен, которые сближаются и отдаляются, сходятся и идут параллельно друг другу. В нем соседствуют неисчислимые варианты будущего, происходит нескончаемое двоение, умножение, преобразование всех элементов, попадающих в поле романа. Очевидно, что подобное название относится к названиям-предвосхищениям, предупреждающим о характере текста. Оно представляет собой изящную инструкцию, проводник первым прочтением.

### **3. Подведем итоги.**

Интертекстуальность романа Номер один или в садах других возможностей не бросается на первый взгляд в глаза. При поверхностном прочтении создается намеренный эффект замкнутого пространства, важный для поддержания атмосферы безвыходности и эмоционального накала. Интертекстуальные выходы, как клапаны, всегда позволяют спустить пар в обстановке нагнетания неразрешимости, т.к. дают возможность взглянуть на текст со стороны, дают место иронии.

Однако, при ближайшем рассмотрении видно, что интересующий нас текст все же совмещает в себе несколько видов интертекстуальности.

- Выход текста за собственные границы в рамках интертекста творчества Петрушевской.
- Открытый выход текста в широкий культурный интертекст.

---

<sup>95</sup> Борхес Х.Л., Сад расходящихся тропок, In: Сочинения в трех томах, том 1, Рига, Полярис, 1994

- Скрытые выходы в интертекст. Представляют собой реализацию потенции к интертекстуальному восприятию и игре, и порождают эффект мерцания смыслов.

Игра в своей компьютерной ипостаси представляет собой главный принцип построения сюжета романа. Принципы компьютерной игры позволяют переиграть ход действий, выбрать на развилке сюжета не только одну, но и две и более равноправных возможностей. А также же выйти из игры (например, по причине смерти) и снова в нее включиться, играя на этот раз за другого героя или по другим правилам.

Из видов игры имеются далее:

- Свободная игра текста с читателем (Например, попытки отследить мерцающие, исчезающие следы интертекстов.).

- Игра с правилами игры. В зависимости от того, *кто* является автором компьютерной игры, (а имеется несколько возможностей), ошутимо меняется интерпретация целого текста.

Диалогизм является в данном случае важнейшим композиционным средством построения романного текста. Текст представляет собой совокупность реальностей-плато, каждая из которых, помимо определенных чисто лингвостилистических характеристик, отличается иным типом диалогизма. Имеются следующие типы:

а) Ткань диалога постоянно раздваивается на два параллельных непересекающихся монолога, чтобы через некоторое время вновь слиться в весьма экспрессивный диалог, причем монологи в свою очередь тендируют к внутреннему полилогическому расслоению.

б) Дискрепанция между совокупностью нереализованных внешних диалогов и разветвленным внутренним диалогизмом (собственно-внутренние диалоги + внутренние полемики со словом отсутствующих или присутствующих собеседников).

в) Практически полное отсутствие диалогизма, принудительно-монологический дискурс.

г) Внутренне-расщепленные голоса вступают между собой во всевозможные диалогические отношения, диалогическое напряжение реальности таково, что ее можно охарактеризовать скорее как глобальный полилог.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная данную работу, мы поставили перед собой определенные цели, теперь, обратившись назад, обобщим полученные результаты исходя из поставленных задач.

### **1. Конститутивные принципы постмодернистического романа – диалогизм, интертекстуальность, игра.**

- Отдельные тексты *разнятся в отношении спаянности элементов* триады. В романе Толстой все три части переплетены настолько сильно, что отделить их взаимоподдерживающее влияние невозможно. В остальных текстах наиболее узко связаны принципы игры и интертекстуальности.

- **Принцип интертекстуальности** является основным условием для реализации *всех* остальных рассмотренных принципов, как конститутивных, так и неконститутивных. Открытость постмодернистического текста, его готовность выйти за собственные рамки, - предпосылка для возникновения большинства типов игр, а также необходимое условие существования интертекстуальных типов диалогизма. Дискурсы, подвергающиеся деконструкции должны быть вначале транспортированы в пространство романа из культурного интертекста. Исходниками большинства симулякров служат также интертекстуальные элементы. Принцип смерти автора, освобождающий дорогу смыслопорождающему самодвижению словесной массы, разумеется, подразумевает свободу неоднонаправленного, ризоматического движения, включающего и выходы в интертекст.

Интертекст может включать как чисто литературные тексты, так и культурные реалии в широком смысле слова (широта охвата и глубина проникновения варьируются по авторам и текстам). В рассмотренных нами романах преобладает русский литературный (в меньшей мере общественно-политический) интертекст.

Выходы в интертекст могут находиться на поверхности текста, могут быть не настолько очевидны, но могут быть и скрыты в глубинной структуре текста (в последнем случае возникает эффект мерцания смыслов). Подавление проявлений *эксплицитной* интертекстуальности в постмодернистическом тексте (например, в романе Петрушевской) может быть связано с реализацией иных стилистических приемов и задач и не нарушает принципиальной открытости его структуры.

Постмодернистический текст также инклинирует к игре с читателем на основе его ожидания интертекстуальности от подобного рода литературы.

- **Принцип игры** делает невозможной сколько-нибудь полную систематизацию своих проявлений, т.к. это противоречит его сущности. Несмотря на то, что мы выделили несколько основных типов игры, встречающихся (за редким исключением), во всех текстах:

- (- игра автора с текстом
- игра текста с читателем
- игра автора с читателем
- игра с правилами игры),

необходимо еще раз подчеркнуть, что игра по своей сути представляет скрытую и чрезвычайно сильную потенцию каждого постмодернистического текста, его энергетический заряд. Большинство таких игр интерактивно по отношению к читателю, что означает высокую долю индивидуальности каждой партии.

Постмодернистическая игра является воплощением безграничного релятивизма, так как происходит во всех возможных измерениях, она способна захватить и «не играющего» читателя, и область собственных правил. В то же время, парадоксальным образом, именно игровой принцип является объединяющим для фрагментарного, ризоматического целого постмодернистического текста. Тот же игровой принцип лежит в основе установки правил функционирования отдельных ризоматических плато (отдельные очаги порядка, снабженные системой правил, в море хаоса).

Большинство конкретных проявлений принципа игры так или иначе связано с языком, что имеет в проанализированных романах три аспекта.

- Языковая игра, являющаяся следствием давления КСВ общего жаргона (постоянная готовность к шутке, оживляж, нацеленность на устранение пафоса).
- Языковая игра, представляющая собой проявление игры текста (результат свободного хода запущенного механизма), и вербальной игры автора с текстом и с читателем.
- Многочисленные, неязыковые по своей природе игры также находят свое отражение в языке, так как он *служит средством реализации всех игровых стратегий*.

- Реализация **диалогического принципа** в постмодернистическом романе отличается большой вариативностью и разветвленностью.

- Отличительной особенностью постмодернистического текста можно в этой области считать наличие **диалога структур**. В трех из четырех романов представлен диалогизм языковых структур (различных языковых формаций), в романе Пелевина такой диалог ограничен на сюжетный план повествования. Текст Пелевина отличается также присутствием



смешанного типа – диалога структурно-личностного, где участвующая в нем структура постепенно персонифицируется.

- **Диалогизм личностного типа** развит неравномерно, и отличается от автора к автору, от текста к тексту и в пределах одного текста (различные реальности). Характерной чертой большинства проявлений личностного диалогизма является кризис смысла. Само же его (диалогизма) наличие напрямую коррелирует с силой влияния принципа симулякра. Чем более симулятивна основа образов, тем меньше диалогическое напряжение текста. Исключения составляют случаи заимствования стилистического дискурса как целого. В таком случае заимствуются и соответствующие типы диалогизма. Все сказанное относится к трем из четырех романов, так как роман Номер один или в садах других возможностей стоит особняком. Отличительной особенностью авторского КСВ в нем является направленность на чрезвычайно напряженный, глубинный диалогизм – каждое слово в его пространстве чувствует себя репликой незавершенного диалога. Диалогизм текста многомерен и распадается на множество, описанных в соответствующей главе, подтипов.

- Еще одно специфическое явление, характерное для постмодернистического текста это – **парадиалогизм**. Он широко представлен в текстах Сорокина и Пелевина, единичный случай можно отметить и у Толстой<sup>96</sup>. Парадиалог (имеющий множество разновидностей) в принципе отличается от диалога так же сильно как от монолога. Это вывернутый наизнанку, инверсированный, симулированный диалог. Парадиалогический принцип является следствием построения системы образов по принципу симулякра, т.к. симулякр в принципе не способен вступать в истинно диалогические отношения по причине проблемной персонификации. Поэтому, чем сильнее воздействие принципа симулякра на участок текста, тем сильнее его парадиалогизм.

- Дополним, что все описанные выше виды могут иметь *как интертекстуальное, так интратекстуальное* воплощение.

• **Триада конститутивных постмодернистических принципов** оказывает влияние на структуру, композицию и сюжетный уровень проанализированных текстов, а также на их конкретный лингвостилистический облик. Текст постмодернистического романа благодаря своей открытости свободно сообщается в диалоге с, более или менее широким, интертекстом, как бы прорастая в него, становясь его частью, образуя слоистый палимпсест. Для диалогизма романа в ситуации постмодерна характерна специфическая фрагментарность. Незамкнутое целое одного текста способно объединить в себе монологический, парадиалогический и диалогический дискурсы; как,

---

<sup>96</sup> общение главного героя с симулякром Пушкина

впрочем, и множество их разновидностей. Еще большим разнообразием отличаются отдельные реализации принципа игры, заряженность на которую неотъемлема от тела постмодернистического текста.

Несмотря на то, что все три принципа, составляющих триаду активно действуют во всех четырех проанализированных текстах, лингвостилистический аспект их аппликации индивидуален; а конкретные проявления широко варьируются от текста к тексту. Подробное заключение по каждому из анализируемых романских текстов имеется в конце соответствующих разделов второй части пятой главы.

## **2. Неконститутивные принципы постмодернистического романа – деконструкция, симулякр, ризома, смерть автора.**

- В отличие от принципов конститутивных, реализация которых носит четкий индивидуальный характер, неконститутивные принципы отличаются наличием сходных черт в своем осуществлении, однако присутствуют не во всех текстах.

	Симулякр	Смерть автора	Ризома		Деконструкция
			матрица для создания образа	принцип композиции	
Поколение П	X	-	-	-	-
Кысь	X	X	X	-	X
Голубое сало	X	X	X	X	X
Номер один	X	X	X	X	-

Табличка и предыдущий анализ позволяют сделать три интересных вывода.

Во-первых, о возможности успешного существования постмодернистического романа, в котором осуществляется лишь один неконститутивный принцип (Поколение П). Причем, по результатам анализа, можно также утверждать, что чем меньше неконститутивных принципов оказывает влияние на текст, тем сильнее, и что самое главное *многостороннее*, их влияние.

Во-вторых, об активном присутствии принципа симулякра во всех текстах и его очевидной тенденции к облигаторности.

И, в-третьих, влияние отдельного принципа не ограничено одним из уровней текста, что можно видеть на примере ризомы, которая обуславливает как композицию, так и построение некоторых образов. Впрочем, наблюдение можно считать действительным и для всех прочих положений. Осуществление принципов функционирования постмодернистического текста затрагивает все его уровни. План содержания - тематику, сюжет, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую информацию и план выражения - фонетический, морфологический, лексический, фразеологический, синтаксический уровни языка, а также тропику текста и, что весьма важно, композицию.

• Так как результаты воздействия вышеприведенных принципов на текст, хоть и отличаются в частности, однако, имеют основные сходные черты, мы попытаемся обобщить последние. **Подробное заключение (включая сравнение) по каждому из неконститутивных принципов имеется в конце первой и второй частей соответствующих глав. Поэтому здесь приведем лишь основные тенденции и их взаимосвязи.**

1. Мир постмодернистического романа, это мир зыбкости, размытости, полутонов, безопорности, возведенных в принцип существования. Каждый симулякр представляет собой как бы многослойную картину, каждый слой которой – искривленное отражение копии копии копии оригинала, причем слои, находясь в движении постоянно «отклеиваются» рождая псевдопараллельные плоскости. Такой способ построения образов связан со смежными явлениями и имеет, кроме парадialogизма и другие далеко идущие последствия.

2. Наблюдается размытость языковых личностей героев, когда отдельные потоки мысли (включая план автора) совмещаются, сливаются, становятся взаимопроницаемыми. Или специфическая языковая шизофрения – совмещение и взаимодействие двух языковых структур в рамках одного голоса. Или разветвление языковой личности героя, где каждой реальности соответствует несколько иная ипостась.

3. Присутствие интертекстуальных и интратекстуальных симулякров связано с различными интеллектуальными и языковыми играми и с сосуществованием разных языковых реальностей в рамках одного текста, возникновением ризоматических – не линейных и антииерархических структур. Происходит контаминация текста логикой компьютерной игры, где возможно возвращение к началу, смерть «понарошку», переигровка с изменением главного героя или другим (и множественным!) выбором на развилках сюжета, в критических пунктах.

4. Текст, образованный за счет интеракции различных языковых структур, не обладает законченным смыслом, он имеет тенденцию к

вариативному приращению смыслов, без установки фокуса на автора. В постмодернистическом тексте говорит сам язык, посредством автора, сквозь него. Смыслопорождающее самодвижение языка означает, что и автор, и читатель, и сам текст оказываются как бы в едином вербальном пространстве. Так автор превращается в скриптора; а совокупность различных языковых структур отражает захватывающую и весьма красочную многоаспектность языка.

5. Кроме того, для романного текста в ситуации постмодерна характерна тенденция к кризису смысла. Последний выступает как проявление техник деконструкции, которой, заметим, в проанализированных текстах, прежде всего, подвергается дискурс великой русской литературы, как воплощения логоцентризма, и метафора, как матрица европейского/метафизического/логоцентрического мышления.

Однако кризис смысла наблюдается и там, где отсутствуют деконструкции, так как он напрямую связан с созданием частных языковых реальностей – замкнутых функциональных языковых систем, то есть очагов порядка в безграничном хаосе постмодерна (проявления ризоматической структуры и игрового принципа). Кризисы смысла проявляются в эклектике как стилистическом принципе создания частных языковых систем, а также истирании, опустошении языковых знаков. Что приводит к специфичному для постмодернизма колеблющемуся существованию слова, мерцанию смыслов и массивным семантическим сдвигам. Вещи приобретают статус слов-знаков, а слово овеществляется благодаря нацеленности на телесность текста.

Для собственно лингвостилистического аспекта текста постмодернистического романа все вышесказанное означает также следующее.

1. Композиция текста может, но не должна носить ризоматический характер, однако имеется четкая тенденция влияния ризоматического принципа на образный строй текста.
2. Деконструктивные техники не являются неотъемлемой частью стиля постмодернистического романа, однако некоторые частные проявления, связанные с деконструкцией, как например кризис смысла или деструкция языка, можно считать общей тенденцией, чрезвычайно сильно и разнообразно влияющей на стиль романа.
3. Принцип смерти автора принадлежит к превалирующим и наиболее ярким тенденциям. Его основным проявлением в стилистике романа можно считать стремление языка (современного русского языка как целостной системы) к возможно полному проявлению себя и всех своих аспектов сквозь скриптора текста. С этим связана фрагментарность, образование частных языковых реальностей и радикальный эклектицизм.

4. Наиболее сильной тенденцией в пространстве постмодернистического романа необходимо признать тенденцию к колеблющемуся существованию слова, его повышенной энтропии, размыванию всех возможных границ, что связано с возникновением симулятивной, виртуализированной гиперреальности.

### **3. Общие стилистические тенденции в современном русском языке.**

Несмотря на своеобразное преломление сквозь призму художественного видения каждого из авторов, в романном тексте как таковом, мы имеем дело с вариантом современного русского языка (90 годы 20 века). Что делает возможным совершить некоторые обобщения, что касается общих стилистических тенденций.

В текстах всех, проанализированных нами, романов имеется единственная стилистическая тенденция, которую можно считать общеязыковой, т.к. она не является результатом действия какого либо постмодернистического принципа, КСВ определенного автора или их комбинации. Речь идет об **общем жаргоне**, КСВ которого отличает:

1. Основополагающее стремление к нивелировке наиболее ярких признаков различных стилей и подстилей, используемых в зависимости от сферы, среды и предмета общения, размытость стилистических границ.
2. Нацеленность на разностильность (объединение на малой площади множества разнородных и противостоящих элементов)
3. Принцип быстрого обновления (за счет заимствований и внутриязыковых подвижек).
4. Тенденция к всеобщему оживляжу, постоянной готовности к шутке, игре и снижению стиля.
5. Стремление к снижению пафоса.

Как мы видели, отдельные тексты весьма разнятся и в отношении этого общего элемента. Наиболее полно и разносторонне он реализован на всем протяжении текста В. Пелевина, в то время как в тексте Голубого сала общий жаргон проявляется лишь в одной из нескольких языковых реальностей. В романе Петрушевской общий жаргон исполняет вспомогательную функцию по отношению к КСВ разговорности, а в Кыси Толстой он служит скрепляющим элементом стилистической формации. И, тем не менее, можно утверждать, что тенденция к использованию общего жаргона является (в той или иной мере) общей для всех рассмотренных романских текстов.

**Обобщая** полученные результаты, можно констатировать, что основные, поставленные нами вначале, цели предпринятого исследования были достигнуты; основные стилистические тенденции постмодернистического романа выявлены и описаны в своей взаимосвязанности. Избранные нами методы работы, (позволяющие исходить из основополагающих философских принципов ситуации постмодерна, и осветить проблематику романного текста, как с лингвистической, так и с литературной точки зрения, в мере релевантной для стилистики романа), оправдали себя, так как позволили всесторонне рассмотреть вопрос стиля столь многогранного и внутренне противоречивого явления, каковым является русский постмодернистический роман.

## **SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY:**

### **A**

- Арутюнова Н.Д., Предложение и его смысл, Москва, URSS ЛКИ, 2007
- Бельчиков Ю.А., Стилистика и культура речи, Москва, УРАО, 2002
- Болотнова Н.С., Филологический анализ текста, Москва, Флинта Наука, 2007
- Валгина Н.С., Активные процессы в современном русском языке, Москва, Логос, 2003
- Виноградов В.В., Проблемы русской стилистики, Москва, Высшая школа, 1981
- Виноградов В.В., Язык и стиль русских писателей, Москва, Флинта Наука, 1990
- Гальперин И.Р., Текст как объект лингвистического исследования, Москва, Флинта Наука, 1981
- Гвоздев А.Н., Очерки по стилистике русского языка, Москва, URSS КомКнига, 2005
- Голуб, И.Б., Стилистика русского языка, Москва, Айрис Рольф Пресс, 2001
- Горшков А.И., Лекции по русской стилистике, Москва, Литературный институт им. Горького, 2000
- Земская Е.А., Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения, Москва, Русский язык, 1979
- Иссерс О.С., Коммуникативные стратегии и тактики русской речи, Москва, URSS КомКнига, 2006
- Кайда Л.Г., Стилистика текста, Москва, Флинта Наука, 2004
- Кесс И., Происхождение слов., <http://netnotes.narod.ru/interest/t8.html>
- Кожина М.Н., О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики, Пермь, Звезда, 1966
- Кожина М.Н., Стилистика русского языка, Москва, Просвещение, 1977
- Колесов В.В., Жизнь происходит от слова, Санкт-Петербург, Златоуст, 1999
- Колесов В.В., Язык и ментальность, Санкт-Петербург, 2004
- Компендиум лингвистических знаний, под редакцией Х. Шлегеля, Берлин, Volk und Wissen Verlag GmbH, 1992
- Корявцев П.М., Отдельные вопросы этимологии блатной фени, [antisys.narod.ru/bf.html](http://antisys.narod.ru/bf.html)
- Костомаров В.Г., Наш язык в действии, очерки современной русской стилистики, Москва, Гардарики, 2005
- Костомаров В.Г., Языковой вкус эпохи (Язык и время), Санкт-Петербург, Златоуст, 1999
- Маркова Т.Н., Стилиевые тенденции в прозе конца 20 века: Специфика речевых форм, Известия УГУ, 2003, № 27 – С.

- Маслова В.А., Когнитивная лингвистика, Минск, ТетраСистемс, 2005
- Попова Т.В., Рацибурцкая Л.В., Гугунава Д.В., Неология и неография современного русского языка, Москва, Флинта Наука, 2005
- Поцелуев С., Диалог как «вербальное сновидение», [politconcept.sfedu.ru/2009.1/14.pdf](http://politconcept.sfedu.ru/2009.1/14.pdf)
- Ребель Г., Людмила Петрушевская: Время смерть?, журнал Филолог, [http://www.philolog.pspu.ru/rebel\\_petrush.shtml](http://www.philolog.pspu.ru/rebel_petrush.shtml)
- Сковородников А.П., Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты, Москва, Флинта Наука, 2005
- Солганик Г.Я., Стилистика текста, Москва, Флинта Наука, 2003
- Шмелев А.Д., Русская языковая картина мира, Языки славянской культуры, Москва, 2002
- Шмелев Д.Н., Русский язык в его функциональных разновидностях, Москва, Флинта Наука, 1977
- Эсалнек А.Я., Анализ романного текста, Москва, Флинта Наука, 2004
- Běličová H., Uhlířová L., Slovanská věta, Praha, Euroslavica, 1996
- Čechová M., Chloupek J., Krčmová M., Minářová E., Stylistika současné češtiny, Praha, ISV – nakladatelství, 1997
- Hausenblas K., Od tvaru k smyslu textu, Praha, FFUK, 1996
- Hauser P., Nauka o slovní zásobě, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978
- Jakobson R., Poetická funkce, H a H, Praha, 1995
- Macurová A., Jazyk, styl, smysl, text – a stylistika, In.: Slovo a slovesnost, 1993-4
- Mukařovský J., Kapitoly z české poetiky, Praha, Melantrich, 1941
- Mukařovský J., Máchovské studie, Praha, Svoboda, 1948
- Heinemann W., Viehweger D., Textlinguistik, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991
- Vater H., Einführung in die Textlinguistik, München, Wilhelm Fink Verlag, 1992

## **В**

- Барт Р., Миф сегодня, <http://www.kulichki.com/moshkow/CULTURE/BART/barthes.txt>
- Барт Р., От произведения к тексту, [http://sociologist.nm.ru/articles/barthes\\_01.htm](http://sociologist.nm.ru/articles/barthes_01.htm)
- Барт Р., Смерть автора, [www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm](http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm)
- Бахтин М.М., Проблемы поэтики Достоевского, In: Собрание сочинений, том 6, Москва, Русские словари, Языки славянской культуры, 2002



- Белых В., Постмодернизм, [www.rusarticles.com/zhivopis-statya/postmodernizm-osnovnoe-napravlenie-sovremennoj-filosofii-iskusstva-i-nauki-84235.html](http://www.rusarticles.com/zhivopis-statya/postmodernizm-osnovnoe-napravlenie-sovremennoj-filosofii-iskusstva-i-nauki-84235.html)
- Бодрийяр Ж., Символический обмен и смерть, [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bodr\\_Simv/intro.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/intro.php)
- Бодрийяр Ж., Система вещей, [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bod\\_SisV/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/index.php)
- Голобородова Т.Н., Дубина И.Н., Дискурс творчества в постмодернизме, [//tbs.asu.ru/news/2000/4/phls-peda/03.ru.html](http://tbs.asu.ru/news/2000/4/phls-peda/03.ru.html)
- Дворцова Н.П., Миф о смерти постмодернизма и современная русская литература, <http://topos.ru/article/1338>
- Делез Ж., Гваттари Ф., Ризома, [www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm](http://www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm)
- Дианова В.М., Постмодернизм в философии, искусстве, культуре, In: Постмодернистская философия искусства: истоки и современность, [//anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa\\_1\\_5.html](http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_5.html)
- Ильин И.П., Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм., Москва, Интрада, 1998, [lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt](http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt)
- Карымова М.Г., Гипертекст в философии постмодернизма, [www.tmnlib.ru/DbFileHandler.axd?707](http://www.tmnlib.ru/DbFileHandler.axd?707)
- Коваленко А.Г., Литература и постмодернизм, Москва, Издательство Российского университета дружбы народов, 2004
- Кристева Юлия, Бахтин, слово, диалог и роман, [www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva\\_bakhtin.pdf](http://www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf)
- Курицин В.Н., Великие мифы и скромные деконструкции, [//magazines.russ.ru/october/1996/8/kurit.html](http://magazines.russ.ru/october/1996/8/kurit.html)
- Курицин В.Н., Русский литературный постмодернизм, [www.guelman.ru/slava/postmod/1.html](http://www.guelman.ru/slava/postmod/1.html)
- Лиотар Ж-Ф., Постмодерн (письма 1982-1985), Москва, РГГУ, 2008-10-06
- Липовецкий М., Постмодернизм сегодня, [//magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html)
- Липовецкий М.Н., Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 1997
- Лихина Н., Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм., Калининград, Калининградский университет, 1997
- Маньковская Н.Б., Эстетика постмодернизма, Санкт-Петербург, Алетейя, 2000
- Можейко М.А., Грицанов А.А., Постмодернизм. Энциклопедия., [www.infoliolib.info/philos/postmod/index.html](http://www.infoliolib.info/philos/postmod/index.html)
- Парамонов Б., Конец стиля, [lib.web-malina.com/getbook.php?bid=3646](http://lib.web-malina.com/getbook.php?bid=3646)

- Пятигорский А., Литература и миф, [www.zavtra.ru/cgi/veil/data/denlit/026/21.html](http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/denlit/026/21.html)
- Русская литература 20 века (коллектив авторов), Санкт-Петербург, Logos, 2002
- Скоропанова И.С., Русская постмодернистская литература, Москва, Флинта Наука, 2001
- Степанян К., Постмодернизм – боль и забота наша, [//magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html](http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html)
- Траньков А., Несколько мифов современной литературы или робкая попытка создания сумерек кумиров, [//www.pereplet.ru/text/tran1.html](http://www.pereplet.ru/text/tran1.html)
- Фуко М., Безумие, отсутствие творения, [www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fuko/bezum.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko/bezum.php)
- Фуко М., Что такое автор. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности, [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Fuko/\\_Avtor.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko/_Avtor.php)
- Хейзинга Х., Человек играющий, <http://lib.guru.ua/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt>
- Шатин Ю.В., Политический миф и его художественная деконструкция, [www.philology.ru/literature2/shatin-03a.htm](http://www.philology.ru/literature2/shatin-03a.htm)
- Шичалин Ю.А. и кол., Главные установки и идеи постмодернизма, In: История философии: Запад-Россия-Восток (книга четвёртая. Философия XXв.)
- Эпштейн М., Истоки и смысл русского постмодернизма, "Звезда", 1996,#8, сс. 166-188
- Baudrillard J., O svádění, Olomouc, Votobia, 1996
- Baudrillard J., Rozhovory s Baudrillardem, Votobia, 1997
- Derrida J., Texty k dekonstrukci (práce z let 1967 – 72: Sémiologie a gramatologie, Hlas a fenomén, Diferance, Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku, Bílá mytologie, Signatura událost kontext) Bratislava, Archa, 1993
- Hoffmannová J., Postmoderní text a jeho kontrastní výstavba, In: Český jazyk a literatura 44, 1993-4
- Hoffmannová, K charakteristice postmoderního textu, In: Slovo a slovesnost, 1992-2
- Lyotard J-F., O postmodernismu. Postmoderní situace, Praha, Filosofický ústav AV ČR, 1993
- Pospíšil I., Postmodernismus a podstata slovanských literatur, In: Postmodernismus v české a slovenské próze, Opava, FPF SU, 2003
- Behrens R., Postmoderne, Hamburg, Europäische Verlaganstalt, 2004

## **SLOVNÍKY:**

- Абрамов Н., Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений, Москва, Русские словари, 1999
- Даль В.И., Толковый словарь живого великорусского языка, <http://vidahl.agava.ru/>
- Ефремова Т.Ф., Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка, Москва, Русский язык, 1996
- История философии. Энциклопедия., <http://velikanov.ru/philosophy/>
- Лингвистический энциклопедический словарь, Москва, Большая Российская энциклопедия, 2002
- Литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-0401.htm>
- Новейший философский словарь, <http://www.slovopedia.com/6/208/771049.html>
- Постмодернизм. Энциклопедия., Можейко М.А., Грицанов А.А. <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/index.html>
- Словарь культурологических терминов, [www.cdml.ru/userfiles/Slovar.doc](http://www.cdml.ru/userfiles/Slovar.doc)
- Словарь литературоведческих терминов, <http://slovar.lib.ru/dict.htm>
- Словарь сленга, Slang, [slander.ru/?mode=library&sl\\_id=324](http://slander.ru/?mode=library&sl_id=324)
- Словарь стилистических терминов, <http://ctilictika.ru/>
- Стилистический Энциклопедический словарь под редакцией М.Н. Кожинной, Москва, Флинта Наука, 2003
- Ушаков Д.Н., Большой толковый словарь современного русского языка, <http://ushdict.narod.ru/>
- Энциклопедический словарь-справочник, Выразительные средства русского языка, и речевые ошибки и недочеты, Москва, Флинта Наука, 2005
- Энциклопедия Кругосвет, [www.krugosvet.ru/](http://www.krugosvet.ru/)
- Энциклопедия русского языка, <http://ruskiyyazik.ru/>

## **SEZNAM BELETRIE:**

Сорокин В.Г., **Голубое сало**, Москва, Ad Marginem, 1999,  
<http://www.srkn.ru/texts/>

Пелевин В.О., **Поколение П**, Москва, Вагриус, 2001, Библиотека Мошкова, CD-ROM, издание второе

Толстая Т.Н., **Кысь**, Москва, Эксмо, 2007,  
<http://www.lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/kys.txt>

Петрушевская Л.С., **Номер один или в садах других возможностей**, Москва, Эксмо, 2004,

[http://www.belousenko.com/books/Petrushevskaya/petrushevskaya\\_nomer\\_odin.htm](http://www.belousenko.com/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_nomer_odin.htm)

## **OSTATNÍ ZDROJE:**

- Ахматова А.А., Вечер, Москва, Книга, 1988
- Борхес Х.Л., Сад расходящихся тропок, In: Сочинения в трех томах, том 1, Рига, Полярис, 1994
- Данилкин Л., Рецензия для Афиши, <http://www.afisha.ru/book/7/>
- Ерофеев Вен., Москва-Петушки, /[www.serann.ru/t/t292\\_0.html](http://www.serann.ru/t/t292_0.html)
- Сорокин В.Г., интервью обозревателю известий М. Давыдовой <http://www.srkn.ru/interview/davydova.shtml>
- Сорокин В.Г., Норма, [http://www.srkn.ru/texts/norma\\_part14.shtml](http://www.srkn.ru/texts/norma_part14.shtml)
- Сорокин В.Г., Очередь, <http://www.srkn.ru/texts/ochered.shtml>
- Сорокин В.Г., Сердца четырех, [http://www.srkn.ru/texts/serdtsa4\\_part01.shtml](http://www.srkn.ru/texts/serdtsa4_part01.shtml)
- Шаманский Д., Абсурд, [www.srkn.ru/criticism/shamansky.shtml](http://www.srkn.ru/criticism/shamansky.shtml)
  
- Проект Константина Сутягина «Русские вопросы», (Великая и невеликая литература), <http://www.polit.ru/analytics/2007/05/28/rusvopros1.html>
- Проект Артемия Лебедева «Московское метро», <http://www.metro.ru/>
- Проект Алексея Львова «Лингвистический анализ текста и распознавание автора», <http://fantlab.ru/work68556/lp>

## **Abstrakt**

Předkládaná práce je věnována problematice stylu ruského postmoderního románu. Problém byl zkoumán na textu čtyř klíčových románů reprezentativních představitelů tohoto směru, jejichž vznik spadá do 90. let 20. století.

- Vladimir Sorokin (Владимир Сорокин), «Голубое сало»
- Viktor Pelevin (Виктор Пелевин), «Поколение П»
- Tatiana Tolstaja (Татьяна Толстая), «Кысь»
- Ljudmila Petruševskaja (Людмила Петрушевская), «Номер один или в садах других возможностей»

Jako metodologický základ byly použity postupy rozpracované funkční stylistikou, které jsou doplněny teorií konstruktivně-stylových vektorů V. G. Kostomarova.

Cíl práce spočívá v co nejpodrobnějším popisu specifických stylových rysů, příznačných pro text románu v postmoderní situaci.

Východiskem bádání jsou stěžejní principy postmoderního textu, přičemž v první části jde o principy nekonstitutivní, v druhé pak konstitutivní. Každá z prvních čtyř kapitol je hloubkovou analýzou textu jednoho z románů, jenž je zkoumán z hlediska jednoho z následujících nekonstitutivních principů: dekonstrukce, simulacrum, rizoma, smrt autora. Realizace jednotlivých principů je detailně rozebrána na příkladě konkrétního textu a zastřešena srovnáním osobitého využití tohoto principu v jiných textech. Rozbor se týká obsahové i výrazové roviny, čímž zahrnuje: tematiku, syžet, kompozici, obraznost, tropy, a také fonetickou, morfologickou, lexikální, frazeologickou a syntaktickou vrstvu jazyka. Zvláštní pozornost je pak věnována struktuře textu. Pátá kapitola pojednává o triádě konstitutivních principů postmoderního textu, a sice dialogičnosti, intertextualitě a hře. Jejich fungování v rámci textu je prozkoumáno ve všech zmíněných románech.

V závěru práce jsou shrnuty výsledky, jež vyplynuly z výstupů provedených analýz. Konkrétní stylistické tendence, odhalené v textech zkoumaných románů, jsou popsány v souvislostech se základními postmoderními principy. Rovněž jsou zaznamenány jisté obecně lingvostylistické tendence současného ruského jazyka, které se v textu ruského postmoderního románu projeví.

## **Abstract**

This work is an analysis of style in the Russian postmodern novel, executed on the texts of the four key novels from the last decade of the 20th century.

They are:

- Vladimir Sorokin (Владимир Сорокин), «Голубое сало»
- Victor Pelevin (Виктор Пелевин), «Поколение П»
- Tatiana Tolstaja (Татьяна Толстая), «Кысь»
- Ludmila Petrushevskaja (Людмила Петрушевская), «Номер один или в садах других возможностей»

The methodological base chosen is the one that serves in functional stylistics, complimented by the theory of ‘constructively styling vectors’ by V.G. Kostomarov.

The aim of this work is a detailed description of specific stylistical tendencies that are characteristic to the text of a post modern novel.

The analysis situates within with basic principles of postmodern text (it begins with non-constitutive and ends with constitutive principles).

All four chapters in the first part present in-depth stylistical analysis of the text of one of the novels. This analysis is based on the terms of the mentioned above non-constitutive principles. (These principles are: deconstruction, simulacrum, rhizome, the death of the author). Meticulous realization of every principle is highlighted throughout the texts. There are also further examples of functional comparison of the same principle used in the other texts.

Analysis is made of the content as well as of the expression of that content, using themes, plot, composition, build up of images and all tropes of the text. Also analysis works with phraseology as well as phonetic, morphological, lexical, and grammatical levels of the language. The emphasis is made on the structure of the text. The fifth chapter is about the trinity of the constitutive principles of the post modern text. They are the dialogical and inter textual nature of the language as well as ‘language games’; function of the latter is observed in text of all relevant novels.

The finale summarizes the conclusions that were made from this analysis. It relates to concrete stylistical tendencies discovered in the texts of the novels analyzed; also tendencies in relation to the basic post modern principles, as well as fitting stylistical tendencies of a more general nature in the modern Russian language.

## **OBŠAH**

<b>Введение</b> .....	1
<b>Глава 1. Деконструкция</b>	
Часть 1 .....	6
Часть 2 .....	27
<b>Глава 2. Симулякр</b>	
Часть 1 .....	30
Часть 2 .....	53
<b>Глава 3. Ризома</b>	
Часть 1 .....	61
Часть 2 .....	90
<b>Глава 4. Смерть автора</b>	
Часть 1 .....	95
Часть 2 .....	121
<b>Глава 5. Диалогизм, интертекстуальность, игра</b>	
Часть 1 .....	127
Часть 2 .....	133
Раздел 1. Кысь .....	133
Раздел 2. Голубое сало.....	140
Раздел 3. Поколение П.....	159
Раздел 4. Номер один или в садах других возможностей.....	169
Seznam literatury .....	181
Abstrakt v českém jazyce.....	187
Abstrakt v anglickém jazyce .....	188
Obsah.....	189