

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Силантьев Алексей Игоревич

НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ПОСТСОВЕТСКОГО ДИСКУРСА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX ВЕКА

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 5.9.3. Теория литературы

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Ю.В. Шатин

Новосибирск – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Дискурс и наррация в литературном произведении	17
1.1. Теория дискурса в современном литературоведении	17
1.2. Постсоветский дискурс в литературном тексте.....	32
ГЛАВА 2. Дискурсная структура наррации в романе Саши Соколова «Палисандрия»	50
ГЛАВА 3. Деконструкция классичности в романах Владимира Сорокина «Норма», «Тридцатая любовь Марины», «Роман», «Сердца четырех», «Голубое сало»	90
ГЛАВА 4. Романы Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”»: от деконструкции советского мифа к конструированию постсоветского рекламно-медийного дискурса	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	164
ЛИТЕРАТУРА	169
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	184

ВВЕДЕНИЕ

В диссертации исследованы взаимодействия современной русской литературы в формате постмодернистского романа конца XX века с постсоветским дискурсом как коммуникативной практикой ценностно-смыслового отражения советского во всех аспектах его социокультурного бытования. Постсоветский дискурс, эксплицированный в тексте литературного повествования, обретает ауто-поэтическую функцию и формирует нарративную стратегию деконструкции советского как в плане диегезиса, так и в плане художественного языка.

Понятие дискурса формировалось в мировой гуманитарной науке постепенно и поэтапно – от представлений о речевой деятельности общества в теоретической лингвистике начала XX века и прагматике языка в социолингвистике середины XX века к теории речевых жанров М.М. Бахтина¹, философии диалогизма М. Бубера и О. Розенштока-Хюсси², концепции дискурсных формаций М. Фуко³ и французской школы дискурсного анализа⁴.

В общем плане категория дискурса трактуется как устойчивая традиция человеческого общения и отражает глубинную и определяющую роль вербальных коммуникаций в процессах формирования и функционирования культуры и общественной деятельности.

Современное литературоведение осваивает теорию дискурса в сопряжении с проблематикой изучения речевых жанров и методологией нарратологии

¹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений. М., 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С. 159-206.

² Бубер М. Я и Ты. М., 1993; Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 2008.

³ Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 47-96; Фуко М. Археология знания. СПб., 2004.

⁴ Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. М., 1999.

как науки о повествовательных практиках в литературе и других сферах культуры.

В русской литературе последней четверти XX века происходит последовательный слом и обновление парадигм поэтики и самого эстетического уклада – от модернизма и неотрадиционализма к постмодернизму. С этими процессами, в частности, сопряжено явление широкой экспликации в эстетической системе литературы внешних социально и культурно маркированных дискурсов – и как носителей и генераторов нарративного начала, и как самодостаточных в образном отношении эстетических объектов.

Степень научной разработанности проблемы. Наиболее существенным и заметным в плане изменения парадигмальной эстетической платформы русской литературы в конце XX века выступило ее взаимодействие с постсоветским дискурсом как коммуникативной практикой ценностно-смыслового отражения советского во всех аспектах его социокультурного бытования, включая язык, символику, миф и идеологию, общественные нарративы и перформативы. Как отмечает Е.А. Добренко, «...в позднесоветскую эпоху новая литература не могла не формироваться главным образом через полемическое позиционирование к соцреалистическому канону <...> Неудивительно, что и на протяжении большей части времени, прошедшего после коллапса Советского Союза, новая русская литература продолжала оставаться постсоветской *par excellence*»¹.

Художественно продуктивным явилось освоение постсоветского дискурса русским постмодернистским романом, во многом благодаря его релятивистской природе, принципиально расширяющей пределы авторской свободы во всех аспектах литературного творчества, а также преодолевающей герметичность литературного текста традиционалистского и модернистского толка. Постмодернистский текст разомкнут, открыт внешним дискурсам, и это свой-

¹ Добренко Е. Сорокин и рождение новой русской литературы // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 89.

ство оказалось в максимальной степени востребованным в творчестве таких писателей, как Саша Соколов, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин. Романное творчество этих авторов и находится в фокусе нашего внимания в связи с поставленной в работе **проблемой** формирования и функционирования нарративной стратегии постсоветского дискурса в русской литературе конца XX века.

По определению В.И. Тюпы, «нарративная стратегия представляет собой конфигурацию трех селективных моментов, взаимно обуславливающих друг друга: 1) той или иной нарративной картины мира (референтная компетенция автора); 2) нарративной модальности (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера); 3) нарративной интриги (рецептивная компетенция адресата)»¹. В более поздней работе исследователь модифицирует свою трактовку нарративной стратегии – это «позиционирование когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания»².

Проекция понятия нарративной стратегии на структуру дискурса позволяет расширить позицию референтной компетенции автора до уровня референтной компетенции коллективного и обобщенного субъекта дискурса, собственно креативную компетенцию – до уровня креативной компетенции обобщенной нарративной инстанции дискурса, а рецептивную компетенцию, в свою очередь, до уровня рецептивной компетенции коллективного и обобщенного адресата дискурса. Проведенное расширение конгруэнтно исходной схеме, поэтому структуры нарративных стратегий дискурса как коммуникативного события и литературного произведения как эстетического события в полной мере сопрягаются друг с другом. В этом же ключе в качестве «интегратора дискурсной формации культуры и авторского литературного нарратива» трактует понятие нар-

¹ Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 9.

² Тюпа В.И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 1. С. 14.

ративной стратегии Г.А. Жиличева¹. Постсоветский дискурс, таким образом, предстает не только средством и практикой критического преодоления советских идеологем и максим и в целом инструментом развенчания советского мифа и языка, но и открытым множеством явных и возможных обобществленных нарративов, деконструирующих советское во всех его измерениях.

Подчеркнем при этом, что структура нарративной стратегии в зоне постмодернизма претерпевает существенную трансформацию – рецептивная компетенция, или *этос* читателя (В.И. Тюпа)², в значительной степени нейтрализуется под воздействием релятивистского фактора тотальной постмодернистской игры. Адресатом произведения и дискурса в целом в постмодернизме может быть, в принципе, любое сознание в любом этосе, поскольку его произвольная замена есть принципиальный момент той же самой игры. При этом степень определенности абстрактного читателя постмодернистского произведения в пределе стремится к нулю, и неопределимую позицию адресата по необходимости может занимать, хотя бы отчасти, абстрактный автор как таковой. Поэтому при анализе нарративной стратегии постсоветского дискурса в постмодернистском романе мы делаем основные акценты на ее первых двух компетенциях – референтной, или нарративной картине мира, и креативной, преобразующей эту картину в повествовательной речи в рассказанную историю. Вместе с тем, в связи с данными аспектами анализируются и разнообразные поэтические и риторические приемы реализации нарративной стратегии дискурса в художественном тексте, в том числе в ракурсе ее рецептивной компетенции.

Научная гипотеза исследования заключается в том, что постсоветский дискурс, освоенный русским постмодернистским романом, формирует narra-

¹ Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск, 2013. С. 4.

² Тюпа В.И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 1. С. 14.

тивную стратегию деконструкции советского как в диегетическом измерении, так и в измерении художественного языка наррации.

Нарративная стратегия постсоветского дискурса как ремифологизирующая рефлексия над советским дискурсом перспективно разворачивается в романе «Палисандрия» Саши Соколова, в максимальной степени деструкции советского дискурса реализуется в романах Владимира Сорокина, наконец, отчуждает советский дискурс и преодолевает его в новейшем рекламном-медийном дискурсе в романах Виктора Пелевина.

С постановкой проблемы и научной гипотезой связана **актуальность** исследования. Как отмечалось выше, в русской литературе конца XX века находит свое выражение тенденция экспликации в эстетическом целом художественного произведения коммуникативных феноменов социокультурных дискурсов, порожденных переходной эпохой от советского к постсоветскому.

Особенности художественного представления собственно советского дискурса в русской литературе изучены в достаточной мере, что представлено в работах отечественных и зарубежных исследователей-литературоведов – назовем в этом ряду, в частности, имена Е.А. Добренко, Д. Вайсса, М.А. Литовской, А.И. Куляпина, Т. Лахумена и др.¹ В трудах названных авторов рассмотрен широкий круг вопросов поэтики и риторики социалистического реализма как ключевого способа воплощения советского дискурса в художественной литературе,

¹ Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000 (см., в частности, разделы, написанные Е.А. Добренко, Д. Вайссом, Т. Лахуменом); см. также: Литовская М.А. «Беломоро-Балтийский канал имени Сталина» как эталонный текст социалистического реализма // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 4. Екатеринбург, 1998. С. 141-157; Литовская М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. №1 (19). С. 14-21; Гридина И.Н. Советский дискурс накануне и во время второй мировой войны // Приволжский научный вестник. 2011. № 3. С. 25-30; Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М., 2013.

аспекты эстетического отношения соцреализма к искусству и литературе как прошедших эпох, так и современной ему литературе авангарда и модерна, аспекты методологического отношения соцреализма к постулатам официальной философии и идеологии.

Вместе с тем постсоветский дискурс, как таковой формирующийся в недалеком прошлом и до известной степени функционирующий в коммуникативных практиках российского общества до сих пор, в большей степени попадает в фокус внимания исследователей иных гуманитарных направлений, таких как социология (И.И. Сандомирская, В.А. Касамара, А.А. Сорокина), культурология (М.В. Тлостанова), политология (Л.Г. Фишман, Е.К. Чхаидзе), политическая лингвистика (И.Т. Вепрева, Г.Г. Гиздатов и др.)¹. В предметном аспекте подобные исследования имеют, в лучшем случае, косвенное отношение к собственно литературоведческой проблематике, даже если материалом для анализа становятся тексты художественной литературы. Поэтому проблема взаимодействия постсоветского дискурса с нарративной поэтикой русской литературы указанного периода является актуальной и востребованной в современной науке о литературе.

¹ Вепрева И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002; Фишман Л.Г. Современный российский политический дискурс: модернизм, постмодернизм или домодернизм? // Дискурс Пи. Вып. 3. Дискурс толерантности в глобальном мире. Екатеринбург, 2003. С. 28-30; Тлостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. Жить никогда, писать ниоткуда. М., 2004; Сандомирская И. И. Родина в советских и постсоветских дискурсивных практиках // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2004. Т. 2. № 2-3. С. 16-26; Касамара В.А., Сорокина А.А. Постсоветская ностальгия в повседневном дискурсе россиян // общественные науки и современность. 2011. № 6. С. 18-31; Гиздатов Г.Г. Речевые стратегии постсоветского дискурса (реалии нового казахстанского слова) // Преподаватель XXI век. Лингвистические науки. 2014. № 3. С. 305-312; Настройка языка: Управление коммуникациями на постсоветском пространстве. М., 2016; Чхаидзе Е.К. Советские осколки: национальный дискурс и его роль в постсоветской «деколонизации» // Имагология и компаративистика. 2017. № 8. С. 190-213.

Объектом исследования является русская литература конца XX века в измерении романного творчества Саши Соколова, Владимира Сорокина, Виктора Пелевина.

Материалом исследования выступают тексты романа Саши Соколова «Палисандрия», романов Владимира Сорокина «Норма», «Тридцатая любовь Марины», «Роман», «Сердца четырех», «Голубое сало», ранних романов Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”». Указанный корпус произведений укладывается в этап зрелого развития русского постмодернизма¹.

Предметом исследования выступает нарративная стратегия постсоветского дискурса в русской постмодернистской литературе конца XX века в аспектах его функционирования в системе эстетического целого литературного произведения.

Само явление постсоветского дискурса трактуется нами не столько в прямом хронологическом плане, сколько в феноменологическом аспекте ментального преодоления советского, в духе концепции дискурсных формаций М. Фуко. Именно поэтому мы в первую очередь обращаемся к творчеству Саши Соколова как автора романа «Палисандрия» (1985), в пространстве текста которого постсоветский дискурс формировался в значительной степени перспективно. Отчасти это верно и по отношению к первым крупным произведениям Владимира Сорокина, написанным автором также в преддверии крушения советского дискурса – романам «Норма» и «Тридцатая любовь Марины».

Целью работы является исследование нарративной стратегии постсоветского дискурса в русской литературе конца XX века.

Задачи исследования:

1) изучить историографию проблемы и методологию подходов к ее исследованию;

¹ Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001.

2) разработать теоретическую модель функционирования дискурса и образа дискурса в литературном произведении;

3) провести теоретический анализ понятия нарративной стратегии постсоветского дискурса, разработать принципы анализа нарративной стратегии;

4) провести сравнительно-сопоставительное и структурно-семиотическое исследование реализаций нарративной стратегии постсоветского дискурса в русской литературе конца XX века в романах Саши Соколова, Владимира Сорокина, Виктора Пелевина.

Научная новизна работы заключается в том, что проведен сравнительный анализ советского и постсоветского дискурсов в эстетической системе русского постмодернистского романа конца XX века, раскрыта сущность и свойства нарративной стратегии данного дискурса в его взаимодействии с литературным текстом.

Теоретическо-методологической базой исследования являются работы в области теории литературы и литературоведческой нарратологии Ж. Женетта, А.Ж. Греймаса, П. Рикера, В. Шмида, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.И. Тюпы, Н.Д. Тмарченко, С.Н. Зенкина, Ю.В. Шатина, Г.А. Жиличевой, работы в области теории и анализа дискурса Т. ван Дейка, П. Серио, Ю.С. Степанова, В.З. Демьянкова, В.И. Карасика, М.Л. Макарова, работы в области типологии русского литературного постмодернизма Е.А. Добренко, М.Н. Липовецкого, В. Курицина, М.Н. Эпштейна¹.

Общими методами исследования выступают метод теоретического моделирования, сравнительно-сопоставительный метод, структурно-семиотический метод.

Метод теоретического моделирования широко применяется в теории литературы для создания моделей жанров, стилей, сюжетов и других литератур-

¹ Решением Министерства юстиции Российской Федерации от 8.05.2026 включен в Реестр иностранных агентов.

ных феноменов. В нашем случае данный метод предполагает исследование феномена постсоветского дискурса в литературе путем построения и изучения модели его функционирования в эстетической системе художественного произведения для определения его характеристик в русской постмодернистской литературе конца XX века в романном творчестве Саши Соколова, Владимира Сорокина, Виктора Пелевина.

Сравнительно-сопоставительный метод позволяет выявить природу постсоветского дискурса в тех его функциях и в том образе, в каком он опосредованно представлен в литературе, в сопоставлении с расположенным в едином историческом ряду социокультурным дискурсом советской эпохи в его множественных разновидностях, в том числе в публицистическом и литературном воплощении. Данный метод дает возможность дифференцировать прагматическое (опосредованное инстанцией автора) отношение (включая иронию, пародию и другие инструменты деконструкции) постсоветского дискурса в русской литературе к дискурсам различных историко-культурных укладов советской истории: от послереволюционных 1920-х к сталинской эпохе и периоду позднего советского строя, а также ко времени «перестройки».

Структурно-семиотический метод преимущественно зарождался и развивался в языкознании и литературоведении (в частности, в разысканиях русской формальной школы в первой трети XX века) и приобрел характерные научные и культурологические черты в рамках московско-тартуской семиотической школы в 1960-1970-х годах в трудах Ю.М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова и других ученых. Представители этой школы в разработке и применении данного метода выходили широко за пределы собственно языкового и литературного материала в сторону культурных и ментальных практик общества, чем способствовали распространению метода на сферы родственных гуманитарных наук – искусствоведения, культурологии, этнологии, этносоциологии и др. На рубеже XX-XXI веков структурно-семиотический метод становится востребованным при изучении нарративных практик в культуре и общественной деятельности.

В изучении литературных явлений структурно-семиотический метод позволяет перейти от уровня художественного произведения к его тексту и рассмотреть его как систему, включающую в себя определенный набор организованных и взаимосвязанных элементов, каждый из которых обладает определенным значением и определенной значимостью в составе произведения. Обратим внимание на различие в рамках данного метода аспектов значения и значимости: значение элемента отсылает к определенному внешнему по отношению к системе референту, тогда как значимость характеризует отношение элемента к другим элементам семиотической системы.

Структурно-семиотический метод в исследовании нашей проблемы необходим для выявления системы и структуры символических значений и функциональных (поэтологических) значимостей элементов постсоветского дискурса в изучаемых литературных произведениях.

Помимо общих литературоведческих методов, специфика объекта изучения – постсоветского дискурса в художественной литературе в аспектах его нарративного функционирования в системе эстетического целого литературного произведения – требует применения специализированных **частных методов** дискурсного, нарратологического и поэтологического анализа.

Дискурсный анализ связывает проблематику стилевого единства и многообразия литературного произведения с анализом языка как субстрата дискурса и самого дискурса как субъектно-речевой субстанции произведения.

Нарратологический анализ направлен на выявление и анализ структур рассказанного события, изложенной истории и нарратора как составляющих литературного нарратива в их связи с доминантной функцией дискурса, эксплицированного в литературном произведении.

Поэтологический анализ направлен на изучение особенностей поэтики избранного произведения, определяющих общие и частные художественные стратегии и тактики автора, а также применяется для выявления как прямых, явленных в тексте, так и опосредованных, явленных в сюжете и персонажной

речи образных составляющих дискурса, эксплицированного в литературном произведении.

Теоретическая значимость работы заключается в разработке модели и принципов анализа нарративной стратегии постсоветского дискурса в литературном тексте как стратегии деконструкции советского, в исследовании дискурсной структуры наррации в русском постмодернистском романе конца XX века.

Практическая значимость результатов исследования заключается в разработке инструментария анализа наррации литературного произведения с учетом экстра-литературных дискурсных взаимодействий с художественным текстом. Материалы диссертации могут быть использованы в университетских курсах по теории и истории новейшей русской литературы, при написании учебных пособий и рабочих программ литературоведческих дисциплин.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В переходную эпоху конца XX века русская постмодернистская литература, в первую очередь в формате романного жанра, вступает во взаимодействие с актуальным постсоветским дискурсом как коммуникативной практикой ценностно-смыслового отражения советского во всех аспектах его социокультурного бытования. Постсоветский дискурс в зоне художественной литературы обретает ауто-поэтический потенциал и сосредотачивается на предмете советского как объекте эстетического преобразования с целью его деконструкции.

2. Творческое конструирование самой нарративной инстанции постмодернистского романа оказывается в силовом поле присвоенного автором дискурса. Речевая позиция нарратора становится двоякой – она несет в себе языковые, идиостилевые и собственно нарративные формы внешнего дискурса, в который погружен автор, и в то же время выступает носителем образа дискурса, согласно авторскому замыслу. В этом синтезе проявляется нарративная стратегия

постсоветского дискурса как фактора и факта поэтики в романах Саши Соколова, Владимира Сорокина, Виктора Пелевина.

3. Модель анализа нарративной стратегии постсоветского дискурса в литературном произведении разворачивается: в измерении референтной компетенции, что предполагает исследование мета-литературного отношения «дискурс – текст» и архитектурного отношения «автор – наррация»; в измерении креативной компетенции, что предполагает исследование модального отношения «постсоветский дискурс – советское (в аспекте его объективации)»; в измерении рецептивной компетенции, что предполагает исследование функционального отношения «нарративная стратегия постсоветского дискурса – художественные средства и приемы ее реализации».

4. Радикальным инструментом деконструкции советского в романе Саши Соколова «Палисандрия» выступает анекдотизация диегетического мира произведения, влекущая за собой субъективацию истории и ее трансформацию в эго-историю Палисандра. Произведение оказывается насыщенным мифологическими образами, реальными для нарратора в рамках его прямой фокализации, но ирреальными для читателя. Тотальная ремифологизация исторических событий и персонажей в романе вскрывает и развенчивает основную метаморфозу советского дискурса – замену историографии мифографией.

5. Для Сорокина, как и для Соколова, исключительно важен аспект деконструкции языка как фундамента советского дискурса. Вместе с тем Сорокин вносит принципиально новый момент – постсоветский дискурс в его версии посягает на архитектурные основания советской классичности как таковой. Деконструкция оборачивается прямой деструкцией – ее мишенью выступает, прежде всего, литературная классичность, апеллирующая, во-первых, к русской литературе XIX века, во-вторых, к образцам литературы советского периода, включая как соцреалистический канон, так и альтернативные традиции русского модерна XX века.

6. Постсоветский дискурс в романах Пелевина реализуется иначе, чем у Соколова и Сорокина. У последних он выступает самодостаточным началом и порождает сюжет. В романе Пелевина «Чапаев и Пустота», напротив, сюжет задает векторы развития постсоветского дискурса, при этом диегетический мир с модальностью любых возможностей позволяет автору развернуть данный дискурс в полной мере. В рамках художественной задачи романа «Generation “П”» автора интересует уже не советский дискурс как таковой (ко времени создания романа он становится вполне банальным), но образ советского дискурса. Само существование этого образа возможно только в иронической среде постсоветского дискурса, внедренного в художественный текст. Деконструкция советского оборачивается в романе конструкцией рекламно-медийного дискурса, отвечающего новой символической реальности постперестроечного российского общества.

7. Взаимодействие постсоветского дискурса с инстанцией автора на металитературном уровне формирует синтетическую природу наррации рассматриваемых романов. При этом нарративной стратегией постсоветского дискурса, формирующей финальные художественные смыслы рассмотренных произведений, выступает стратегия деконструкции советского как в диегетическом, так и в языковом плане.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и источников (192 наименования).

Во введении обоснована актуальность темы диссертации, раскрыта степень разработанности проблемы, сформулирована научная гипотеза; разграничены и определены объект и предмет исследования; определен материал исследования; сформулированы его цель и задачи, обоснована методология работы, а также ее научная новизна; определены теоретическая и практическая значимость диссертации; раскрыты положения, выносимые на защиту.

В главе 1 «Дискурс и наррация в литературном произведении» раскрыты теоретические подходы к исследованию категории дискурса в системе литературоведческого знания, охарактеризована ауто-поэтическая функция дискурса в литературной наррации, разработана структура анализа нарративной стратегии постсоветского дискурса.

В главе 2 «Дискурсная структура наррации в романе Саши Соколова “Палисандрия”» исследуется нарративная стратегия постсоветского дискурса в произведении в аспектах ремифологизации советской истории и деконструкции языка как фундамента советского дискурса.

В главе 3 «Деконструкция классичности в романах Владимира Сорокина “Норма”, “Тридцатая любовь Марины”, “Роман”, “Сердца четырех”, “Голубое сало”» исследуется нарративная стратегия постсоветского дискурса в произведениях писателя в аспекте деструкции архитектурных оснований советской классичности.

В главе 4 «Романы Виктора Пелевина “Чапаев и Пустота” и “Generation “П””: от деконструкции советского мифа к конструированию постсоветского рекламно-медийного дискурса» нарративная стратегия постсоветского дискурса исследуется в аспекте ее сюжетного развертывания в произведениях писателя и в плане конструирования рекламно-медийного дискурса.

В заключении в соответствии с целями и задачами делаются общие выводы, подводятся итоги исследования.

ГЛАВА 1. Дискурс и наррация в литературном произведении

1.1. Теория дискурса в современном литературоведении

Понятие дискурса в современной филологии трактуется в рамках двух различных научных парадигм. Первый подход зарождался в русле лингвистической идеи о предметном изучении речи как первичной материи языкового существования. Эта идея отчетливо сформулирована Ф. де Соссюром в контексте провозглашенной им триады «*langue – langage – parole*», где второй член (*langage*) отвечает за представление о целостном феномене рече-языковой деятельности, в рамках которой формируется системное отношение языка и речи как таковое¹. Собственно, речевая деятельность (*langage*) и есть дискурс в широком понимании этого термина, происходящего от латинского «*discursus*», первоначально – «круговорот», в нашем случае – круговорот речи. Таким образом, дискурсный анализ в рамках первого подхода предполагает комплексные исследования речи – как индивидуальной, так и совокупной, интегральной, соотношенной с определенным коммуникативным сообществом. Становление и развитие лингвистических теорий дискурса подробно рассмотрено в монографиях М.Л. Макарова и В.И. Карасика².

Второй подход связан, прежде всего, с трудами М. Фуко³ и исследованиями языка и коммуникативных процессов в системе культурных укладов общества в различные эпохи. Дискурс и, шире, дискурсная формация в рамках данного подхода означает устойчивую социокультурную традицию человеческого

¹ Золотухин Д.С. Терминологическая триада «*langue – langage – parole*» Фердинанда де Соссюра в работах разной степени аутентичности // Преподаватель XXI век. 2016. № 3. С. 329-333.

² Макаров М. Л. Основы теории дискурса. М., 2003; Карасик В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. М., 2004.

³ Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 47-96; Фуко М. Археология знания. СПб., 2004.

общения. Дискурсные формации, по Фуко, с одной стороны, охватывают исторические ментальные эпохи (Средневековье, Возрождение, Новое время), с другой стороны, в каждом социально и культурно оформленном периоде истории отвечают многообразию публичных и частных сфер общения – обиходной, официальной, религиозной, образовательной, политической и многим другим¹. В отечественной филологической традиции культурологический подход наиболее последовательно воплощен в обобщающих работах В.И. Карасика² и исследованиях Э.В. Чепкиной, посвященных анализу журналистского дискурса³.

Ведущая роль в становлении литературоведческих интерпретаций теории дискурса принадлежит эстетике словесного творчества М.М. Бахтина и систематизирующим трудам В.И. Тюпы.

Отношение автора и героя в плане эстетической деятельности, по М.М. Бахтину, невозможно без творческого осуществления и языкового воплощения ключевого коммуникативного объекта литературы – собственно художественного произведения⁴. Именно произведение, подобно речевому высказыванию, выстраивает систему эстетической коммуникации, в которую вовлечены автор как адресант, читатель как адресат и герой как непосредственный эстетический предмет коммуникации.

¹ О сходстве и различии понятий дискурса и сферы общения см.: Ким И.Е., Силантьев И.В. Сфера общения и дискурс: терминологическая избыточность или сущностное различие? // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 163-174.

² Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 5-20; Карасик В.И. Структура институционального дискурса // Проблемы речевой коммуникации. Межвузовский сборник научных трудов. Саратов, 2000. С. 25-33; Карасик В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. М., 2004.

³ Чепкина Э. В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды. Екатеринбург, 2000.

⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7-11.

Аналогия с высказыванием не случайна – последнее выступает ключевым конструктивным элементом коммуникативной ситуации как таковой. Языковую основу высказывания составляет предикация как механизм формирования информации по принципам, раскрытым представителями Пражского лингвистического кружка в рамках теории актуального членения¹. В рамках теории актуального членения трактует начало информации и В.И. Тюпа: «Информация есть явление локального изоморфизма взаимодействующих систем»². Как пишет в этой связи И.В. Силантьев, «информативно не только взаимодействие (или, для нас, дискурсивное соположение) двух формально внешних по отношению друг к другу моментов – информативно и соположение частей внутри целого, частей, которые это целое, охватывая их общими границами в дискурсе, вынуждает тем самым входить в отношения соположения»³.

Бахтинская трактовка произведения оказывается максимально близкой пониманию высказывания как ключевой коммуникативной единицы, с той существенной поправкой, что произведение является целостной и завершенной единицей собственно эстетической коммуникации, функцией и средством передачи эстетического смысла как момента окончательного завершения героя в экзистенциально значимом событии.

Последний момент исключительно важен как для понимания самого феномена эстетической коммуникации, так и для определения роли этого понятия в системе литературоведческой теории дискурса. В общем виде концепция

¹ Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 239–245; см. также: Николаева Т. М. Актуальное членение – категория грамматики текста // Вопросы языкознания. 1972. № 2. С. 48–54; Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976.

² Тюпа В. И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Дискурс – 2/96. Новосибирск, 1996. С.12.

³ Силантьев И.В. Текст в системе дискурсивных взаимодействий. Новосибирск, 2004. С. 11.

М.М. Бахтина рассматривает сущностное понимание жизни не как статичную данность, а как действие и событие. Нравственное понимание жизни является для мыслителя философией поступка. Хотя он и различает жизнь и искусство онтологически, но говорит о том, что их связь лежит в области ответственности личности. В «мире эстетического видения»¹ моральное понимание поступка переходит в план художественного произведения как эстетического события. Последнее предполагает, что событие совершается лишь при двух участниках, и это неизбежно приводит к несовпадению и различению сознаний, а также самих инстанций автора и героя. М.М. Бахтин использует философское понятие *другого*, подразумевая, что герой отчуждается от автора в первую очередь самим автором (впоследствии феномен смыслового отчуждения по-своему интерпретируют представители французской школы анализа дискурса – см. ниже). Сознание автора охватывает и сознание героя, и окружающий героя мир, и, таким образом, обуславливает необходимость автономии героя от автора. Герой обладает определенной целостностью «себя» и своей личности по отношению к автору: видение автора переходит в видение героя, подобно тому, как человек в обыденной жизни оценивает себя, представляя себя и окружающий мир глазами другого. Но в отличие от мира обыденных представлений, в эстетическом событии не происходит последующего возврата к видению автора. Полная тождественность сознания автора и героя приводит к разрушению эстетического события и его трансформации в событие этическое, либо к элиминации художественного героя как такового.

Отношение автора и героя, эстетическое по своей природе и коммуникативное по определению, интересует М.М. Бахтина много более, чем отношение автора и читателя – адресата автора и реципиента героя, но именно эта достроенная до триады цепочка оказывается в центре внимания В.И. Тюпы.

¹ Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 18.

Исследователь осуществляет синтез теории эстетической коммуникации М.М. Бахтина и концепции прагматического дискурса голландского лингвиста Т. ван Дейка¹. Интересы голландского ученого располагаются совсем не в области эстетики, его исследовательский фокус полностью сосредоточен на прагматической коммуникации, имеющей целью непосредственную передачу информации. Поэтому для него оказываются важными как позиция отправителя информации, адресанта, так и позиция ее получателя, адресата. Это же становится существенным и для концепции В.И. Тюпы, проецирующего эстетико-коммуникативную модель на литературную триаду автора, произведения и читателя, но с учетом бахтинского высшего смыслового центра, в бесконечности стремящегося к пределу трансцендентной сущности.

Другая траектория преемственности в трактовке дискурса в литературоведении имеет отправной точкой концепцию речевых жанров, сформулированную М.М. Бахтиным в одноименной работе «Проблема речевых жанров»: «Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны *в целом* высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*»².

¹ Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

² Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. Т.5:

Концепция речевых жанров М.М. Бахтина имела плодотворное продолжение в современной лингвистике, где исследования в рамках данной проблематики сформировались в отдельную область под названием «жанроведение» (иногда «генристика»)¹. Здесь изучаются тематические и композиционные характеристики жанров, их принадлежность к различным сферам общения, их прагматические признаки, их широкое многообразие, начиная от традиционных устных жанров бытового приветствия и прощания, от письменных жанров делового письма и договора, и заканчивая достаточно неочевидными в своих коммуникативных стратегиях речевыми жанрами гражданского паспорта или, в пределе, трамвайного билета.

Иная линия рецепции и развития бахтинской концепции речевых жанров проявляется в литературоведении, также в работах В.И. Тюпы и снова во взаимодействии с идеями Т. ван Дейка.

Для последнего дискурс предстает как «коммуникативное событие социокультурного взаимодействия» (а не как способ или средство), включающее в себя «говорящего и слушающих, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации»². В характеристике дискурса автор выделяет три уровня его организации – макроструктурный, суперструктурный и микроструктурный. Макроструктурный уровень включает аспекты обобщенной тематики дискурса и системы его коммуникативных стратегий, вовлекающих в поле общего организации смысла адресанта и адресата как субъектов дискурса. Макроструктура предполагает владение субъектами дискурса его макропропозиций, отвечающих общей тематике и коммуникативным правилам дискурса. Суперструктура, в понимании Т. ван Дейка, отвечает за правила построения

Работы 1940-1960 гг. С. 159.

¹ Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 1-5. Саратов, 1997-2005; Дементьев В.В. Теория речевых жанров. М., 2010.

² Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 122.

жанров дискурса, или речевых жанров, в терминологии М.М. Бахтина¹. Микроструктура предполагает разбиение дискурса на элементарные предикативные составляющие, которые не тождественны лингвистическому предложению и могут быть больше или меньше его.

Для нашей темы существенным является понятие суперструктуры, практически тождественное понятию речевого жанра, но с той важной поправкой, что оно в первую очередь учитывает коммуникативно-прагматические аспекты построения, употребления и распознавания дискурса в конкретной ситуации. Именно коммуникативно-прагматический аспект, артикулированный в концепции Т. ван Дейка, оказывается определяющим для В.И. Тюпы, распространяющего это измерение на литературоведческую теорию жанров.

Отметим, что жанры как таковые в литературоведении традиционно трактуются не в коммуникативно-прагматическом, а в поэтологическом плане. Например, различия жанров новеллы и романа определяются по тематическим и структурным признакам построения сюжета, особенностям эстетического типа главного героя, функциональным свойствам наррации и собственно нарратора и т.д. Так, Е.М. Мелетинский, сопоставляя роман и эпопею, писал: «Роман в отличие от эпоса разделяет со сказкой и специфический интерес к формированию и судьбе (испытаниям и приключениям) отдельной личности, но гораздо больше, чем сказка, ориентирован на изображение “частной жизни” и личности, достаточно эмансипированной от эпического фона. Роман дерзает и на недоступное сказке изображение внутренних душевных коллизий, а позднее — и на широкий бытовой фон»². По определению Н.Д. Тмарченко, «жанровая сущ-

¹ Ср. у Цв. Тодорова: «В литературоведческих исследованиях правила, свойственные дискурсу, изучаются обычно в разделе “жанры”» (Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 367).

² Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 124.

ность новеллы – семантический ореол такой ее важнейшей и минимально необходимой для сохранения ее идентичности структурной особенности, как пуант»¹.

Между тем существуют и различия литературных жанров в коммуникативно-прагматической сфере, если ее понимать достаточно широко – как сферу взаимодействия автора и читателя в аспекте определенной конвенции передачи экзистенциального смысла. В этом аспекте интенция романа соотнесена с авторским раскрытием и читательским постижением концепта смысла жизни, смысловой эссенцией судьбы и окончательного отношения субъекта литературного дискурса к высшей точке самосознания и самоощущения – тогда как новелла отнесена, скорее, к практическому опыту жизни и отношению к смерти, метафорически воспринимаемой как опасный предел, обрыв, чреватый падением и исчезновением. Соответственно, конечные смысловые итоги постижения произведений в жанре романа или новеллы предстают как различные и даже противоположные, но равновеликие в своей экзистенции для автора и читателя как участников коммуникативные события.

В работе «Жанр и дискурс» В.И. Тюпа связывает оба понятия и тем самым расширяет парадигму литературного жанра до прагматического (коммуникативного) измерения эстетического дискурса². По мысли автора статьи, «дискурс – это система не семиотических конвенций, а коммуникативных компетенций: креативной (субъектно-авторской), референтной (объектно-геройной) и рецептивной (адресатно-читательской)»³. Система данных компетенций закономерно распространяется и на литературный жанр как коммуникативно-прагматический (и уже после этого структурно-поэтический) тип художественного произведения.

¹ Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. С.19-20.

² Тюпа В. И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. 2011. № 15. С. 31-42.

³ Тюпа В. И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. 2011. № 15. С. 34.

В.И. Тюпа подчеркивает аспект определенности дискурса по отношению к жанру: «жанр – это инвариант одноименного дискурса (если их имена совпадают) или, точнее, субдискурса, ибо речевые “жанры” всегда – модификации некоторого более широкого сегмента словесной культуры (“рода”)»¹, а также: «жанры художественной словесности суть такие же “речевые жанры”, как и все прочие дискурсивные практики»².

Таким образом, мы возвращаемся к проблеме соотношения общекоммуникативного понятия высказывания и литературоведческой категории произведения.

Высказывание как единица дискурса обладает уникальными свойствами, одновременно связывающими его с лингвистическим предложением и отделяющими от него. Предложение в рамках своего предикативного формата и в силу действия закономерностей актуального членения выступает потенциальным носителем информации, но только в живой, коммуникативно актуализированной речи способно реализовать эту функцию – и тем самым стать высказыванием как единицей дискурса. То же относится и к другому базовому свойству – интенциональной завершенности. Коммуникативную интенцию и сопряженный с ней интонационный рисунок предложение в окончательном виде обретает в живой речи – и мы снова имеем дело уже с высказыванием. Но в целом дело обстоит сложнее, потому что дискурсивное высказывание может быть как меньше лингвистического предложения, так и много больше его.

Даже в спонтанной бытовой речи говорящие наполняют высказывания в диалоге различным количеством и качеством предложений, а также жестов, пауз, недосказанностей, что тоже несет определенную интенциональную нагрузку. Положение кардинальным образом меняется при переходе из устных в письменные дискурсы, целостные высказывания которых, построенные в рам-

¹ Тюпа В. И. Указ. соч. С. 39.

² Тюпа В. И. Указ. соч. С. 37.

ках определенных речевых жанров, могут быть весьма большого объема – но при этом весь массив высказанного скрепляется единым коммуникативным намерением, или интенцией.

Раскрывая особенности художественного дискурса, И.В. Саморукова выделяет стадию «художественного высказывания», которое есть «эстетическая деятельность субъекта в дискурсивном пространстве»¹. Еще один шаг – и мы оказываемся в зоне литературных жанров, будь то роман, повесть или новелла, или мемуары и дневниковые записи, или спектр стихотворных жанров. В любом случае базовое отношение остается неизменным – произведение является единицей литературного дискурса (литературно-художественным высказыванием), а жанр является типом произведения в рамках определенного литературного рода и литературной традиции, но с той оговоркой, что теперь мы учитываем, как подчеркивали выше, коммуникативно-прагматическое измерение жанра.

Культурологическая трактовка дискурса становится актуальной для литературоведческой проблематики в рамках проблемы образа дискурса, т.е. ситуации, когда дискурс в определенной конфигурации выступает самостоятельным эстетическим объектом в литературном произведении, важным вне зависимости от позиции завершения героя как субъекта дискурса. Об «образе дискурса» применительно к русской классической литературе пишет Е.А. Сурков. Автор ориентируется на понимание дискурса как ««речевой» парадигмы конкретной коммуникативной ситуации или коммуникативного события, в которых устойчиво определены предмет высказывания и способ «говорения» о нем, мотивный комплекс реализации темы, тип речи и ее синтагматическое построение, а также и предполагаемый «образ аудитории», то есть необходимый тип восприятия, понимания, узнавания даже по отдельному «жесту» или элементу

¹ Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности. Самара, 2002. С. 57.

парадигмы основной смысловой доминанты в данном речевом акте»¹. Проблематику образа дискурса затрагивает В.И. Тюпа в характеристиках повестей Белкина: «...всякое высказывание Белкина само становится событием; изображающее слово подставного «автора» в свою очередь оказывается словом изображенным, требуя эстетического отношения не только к обозначаемым им фактам, но и к себе самому»². В русской литературе XX века особенно важным становится собственно рече-языковой аспект образа дискурса, позволяющий автору эстетически объективировать нарратора, представить его как самостоятельную идиостилевую инстанцию в повествовательной системе художественного произведения (что, например, характерно для нарраторов в произведениях М. Зощенко).

Типологически понятие образа дискурса отвечает понятию «образа текста», или «гештальта» текста, разработанному В. Изером в рамках подхода рецептивной эстетики: «Группируя написанные части текста, мы позволяем им вступать во взаимоотношения, наблюдаем, в каких направлениях они нас ведут, и проецируем на них логику, необходимую нам как читателям. Этот гештальт неминуемо окрашивается нашим субъективным выбором. Он не задан самим текстом; он возникает из встречи написанного текста с индивидуальностью читателя, с его личным жизненным опытом, с его сознанием, с его видением мира»³. Таким образом, гештальт текста, по мысли В. Изера, формируется в ракурсе имплицитного читателя. Это ключевое понятие в концепции ученого О.Н. Турышева трактуется как «установку текста на формирование у потенциального реципиента желаемой им (текстом) реакции»⁴. С учетом идей В. Изера и в

¹ Сурков Е.А. Образ дискурса, «память культуры», текст и межтекстовые связи // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 65.

² Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001. С. 119.

³ Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., 2004. С.213.

⁴ Турышева О.Н. Имплицитный читатель: портрет в исторической развертке // Ино-

связи проблематикой театральной постановки литературного произведения концепт «инсценированного дискурса» развивает Н.С. Скороход в монографии «Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика»¹.

Важное методологическое значение для понимания функции дискурсивного обособления нарратора в литературном произведении приобретает подход к исследованию советского языка, предложенный Патриком Серио, представителем французской школы анализа дискурса.

В работе «Русский язык и анализ советского политического дискурса: анализ номинализаций»² автор подвергает детальному разбору синтаксис образцов советского политического дискурса – партийных докладов Н. Хрущева и Л. Брежнева. Описывая «деревянный язык» подобных текстов, П. Серио обращает внимание на характерную двусмысленность его структурных составляющих – предложений, и склонность к обобщению, универсализации субъектов и фактов. Стремление языка к некой однородности, универсальности, монолитности, как показывает автор, скрывает внутри себя противоречия, поскольку дискурс, стремясь к внешней «объективности» и претендуя на тотальность описания окружающей реальности, одновременно нуждается и избегает выражения *другого*, иными словами, включает его имплицитно, но эксплицитно «притворяется», что *другого* не существует. В практическом приближении это могло выражаться, например, в преобладающей идее политического единства. Тезис о единстве партии и народа, определенной гомогенности политической структуры предполагает тотальную политическую реальность, внутри которой отрицается существование внутренних «противников» политической структуры, и в то

отдельные языки и литературы: текст и контекст. Екатеринбург, 2018. С. 122-123.

¹ Скороход Н.С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010.

² Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса, анализ номинализаций // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 337-383.

же время противостоит возможности «враждебных антисоветских действий», имплицитно включенных и наделенных субъектностью в дискурсе.

Советский политический дискурс создает «безопасного» и в то же время «пустого», не имеющего собственного конкретного содержания универсального субъекта (констатирующего «псевдоочевидные» факты), но в то же время скрывает и нейтрализует реального, самостоятельного субъекта, противопоставленного «универсализующей» и «тотализирующей» политической и языковой реальности. Таким образом, советский политический дискурс стремится к универсальности и целостности и при этом содержит неустранимые противоречия.

Аналогичные идеи прослеживаются в другой работе автора – «Язык народа»¹, где описываются исторические языковые трансформации в советском обществе, вызванные политикой вмешательства в язык с целью его идеологизации. Стремление выделить предельно простой «народный» язык и одновременно унифицировать его как «язык всего народа», «язык единого народа» вновь приводит к противоречиям, свойственным для советского дискурса, в том числе, в случае упомянутого «деревянного» языка бюрократии. Необходимость тотализации языка в его множественных проявлениях в рамках различно понятой «языковой простоты» приводит к расхождениям в понимании языковой политики, поскольку весьма относительное понятие «народа» подразумевает различные атрибуты, свойственные языку, зачастую противоположного значения: обыденность и романтичность, вульгарность и «высокую литературность». Можно сделать вывод, что данная многозначность является следствием «универсализации и нейтрализации» языка как способного содержать «враждебные», противопоставленные «народным», «пролетарским» смыслы, равно как и следствием оперирования «псевдоочевидным» представлением о едином и го-

¹ Серио П. Язык народа // Транслит. 2014. № 14. С. 6-16.

могенном народе, фактически, внутренним постулатом советского политического дискурса.

Исключительное внимание французской школы анализа дискурса к тексту значимо для литературоведения. Выше мы определяли высказывание в качестве основной единицы дискурса, но так дело обстоит в устных сферах общения, преимущественно обиходных или, напротив, сугубо спонтанных в своем творческом статусе, где особо значима риторика устных выступлений. Однако чем более баланс бытования дискурса продвигается от полюса устной речи к письменной, тем большее значение в его структуре приобретает собственно текст¹. В общем случае высказывание и текст образуют в системе дискурса равновеликое целое.

В простых и начальных случаях мы можем проследить рождение текста как момент кодовой фиксации высказывания (например, посредством букв) на бумаге, дисплее компьютера или другом доступном и принятом в культурной практике носителе. Собственно, начала текста можно обнаружить уже в обыденном дискурсе: люди обмениваются записками, текстовыми сообщениями в смартфонах, короткими письмами по электронной почте и т.д. – везде, где отсутствует возможность непосредственной устной коммуникации. В более сложные отношения высказывание и текст вступают в документальных дискурсах деловых сфер, администрирования, юриспруденции, законотворчества и т.п., где текст выступает носителем не только информационного и интенционального начала, но и определяет и сохраняет устойчивую структуру самого речевого жанра, будь то жанр делового письма или договора, приказа или пояснительной записки, правовой инструкции или законопроекта. В таких случаях содержа-

¹ Демьянков В. З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. М., 2002. № 3. С. 32-43; Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т. М. Николаевой / Под ред. В.Н. Топорова. М., 2005. С. 34-55.

тельно-композиционные структуры текста простраивают дискурс, определяя в целом контуры его традиции. Далее, в дискурсах литературного творчества высказывание и текст уже в принципе невозможно разделить, разве что как два сопряженных вектора создания произведения, что особенно характерно для мира прозы.

Именно при анализе сложных дискурсов культуры и литературы, ориентированных на традиции текстопроизводства, становится значимым подход, представленный в работах П. Серио, и не только для целей общей характеристики дискурса, но и для задач исследования внутри- и междискурсивных взаимодействий, происходящих в пространстве единого текста. Это особенно важно для синтетических по своей природе текстов современной литературы, и здесь снова начинает звучать собственно литературоведческая проблематика, обогащенная теорией дискурса.

Концепция художественного дискурса, развернутая в обобщающих трудах В.И. Тюпы, совместно с подходами дискурсного анализа французской школы и представлениями об образе дискурса приводит к актуальной проблематике постсоветского дискурса в русской литературе конца XX века в двух важных аспектах: как эстетически значимого предмета изображения, характеризующего речевой портрет общества переходной эпохи и, что намного важнее, как эстетически «нагруженного» способа развертывания литературной наррации, когда между автором и читателем становится не просто характерный рассказчик с его характерной речью, но сам язык и дискурс из предмета изображения становится активной средой и движущим началом наррации. Данный аспект, в свою очередь, отвечает общей проблеме нарративных стратегий дискурсов в системе литературы. Нарративные стратегии как таковые, в том числе их референтные, креативные и рецептивные компетенции, в своих различных проявлениях и конфигурациях формируют историческое повествование, публицистические и политические традиции, социальный быт эпохи и, наконец, выступают базовым основанием художественной литературы, в первую очередь ее эпического рода.

Особенно важными нарративные стратегии дискурсов становятся в переломные моменты развития общества, поскольку в такие периоды они формируют сам предмет исторической рефлексии, понимание процессов, сдвигов, смыслов перемен, целей общественной и индивидуальной жизни – как в идеологии, так и в художественной литературе, которая в такие эпохи также в известной степени становится имманентно или открыто идеологичной.

1.2. Постсоветский дискурс в литературном тексте

В основе принятой в нарратологии модели литературного повествования лежит базовое отношение автора и нарратора¹, а через последнего и параллельно с ним – отношение к литературному герою, что в конечном итоге проецируется на читателя.

В отечественном литературоведении от М.М. Бахтина развивается представление об авторе как отчужденной от биографического (юридического) автора и самодостаточной инстанции, выступающей исходной точкой построения эстетической архитектоники произведения. Определяющей особенностью отчужденного автора, или «абстрактного», в противоположность «конкретному», в принимаемой нами терминологии В. Шмида², выступает его тотальная компетенция быть творцом художественного мира произведения во всем его эстетическом своеобразии, в его смысловой и образной целостности и завершенности.

Вместе с тем очевидны непосредственные и многосторонние связи абстрактного автора с конкретным автором в таких измерениях, как личная память и опыт, в первую очередь экзистенциальный, личные ментальности, интуиция, объем и направления образованности, принятая идеология, а также язы-

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 44-70.

² Шмид В. Указ соч. С. 46-47.

ковой опыт и собственно литературные компетенции и литературная техника, или личная поэтика.

Практически все «романы детства», «взросления», «воспитания» и т.д. построены на основе личных историй и впечатлений конкретного автора, переосмысленных, эстетизированных, встроенных в литературную фабулу и сюжет, вплоть до ощутимых проявлений т.н. автобиографизма¹.

Отношение абстрактного автора к нарратору и самому феномену наррации находится в центральной зоне предметного интереса нарратологии и затрагивает такие измерения, как авторские компетенции быть творцом инстанции нарратора в его композиционных, сюжетных и речевых статусах и степенях персонализации, особенностей его фокализации, языка и стиля.

Наконец, отношение абстрактного автора к герою охватывает компетенции быть творцом событийной истории и сюжета героя, его образного целого, его ценностного и смыслового завершения.

Представленная схема – от конкретного автора к абстрактному, от абстрактного автора к нарратору и герою и в целом к произведению – предполагает языковую и дискурсивную прозрачность отношения конкретного и абстрактного автора и, что самое важное, отношения автора и нарратора. Согласно этой модели, языковые и рече-стилевые конкретизации и усложнения в инстанции и образе нарратора и героя находятся в сфере творческой воли автора (за исключением феномена наивного автора) и поэтому являются составной частью данных инстанций и образов, они в прямом смысле слова исходят от автора и творчески – автором – образованы, сделаны. Иными словами, автор в идеальном измерении волен создать произвольный языковой и рече-стилевой

¹ Медарич М. Автобиография/автобиографизм // Автоинтерпретация / Под ред. А.Б. Муратова и Л. А. Иезуитовой. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. С. 5-32; Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002; Болдырева Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. С. 242-251.

формат и образ нарратора и героя и в целом текста произведения, это зависит от его художественной задачи, таланта и языкового чутья.

Наше видение отличается от изложенного выше и предполагает активное участие в формировании наррации литературного произведения самодостаточной ауто-поэтической инстанции – собственно дискурса. Это касается как языкового и рече-стилевого субстрата наррации, так и – в особенно насыщенных воздействием дискурса случаях – событийных и сюжетных, т.е. собственно диегетических аспектов наррации.

Конкретный автор, а вслед за ним и абстрактный, помимо осознанного творческого выбора языковых и речевых средств, находится в сфере воздействия различных дискурсов, которые во многих аспектах простраивают его идиостиль и речевые компетенции, его ментальность и идеологию, его языковую и референтную картину мира, наконец, его моделирование адресата (абстрактного читателя). Эти факторы приводят к тому, что творческое конструирование самой нарративной инстанции произведения неизбежно оказывается в силовом поле воздействующего на автора (и присвоенного им) дискурса, на что, конечно, наслаивается и осознанная творческая воля автора. В результате речевая позиция нарратора оказывается двоякой – она несет в себе языковые, идиостилевые и собственно нарративные следы внешнего дискурса, в который погружен автор, и в то же время выступает носителем образа дискурса согласно собственному авторскому замыслу – того образа, который в той или иной степени оформляет речевую фигуру героя, в том числе конкретного нарратора. Оба аспекта встречаются и взаимодействуют, и так, в частности, дело обстоит в литературе, охваченной постсоветским дискурсом, для которого, помимо яркой стилистики и языковой и идеологической символики, характерна особенная нарративная стратегия деконструкции советского. В этом заключается структурно-функциональная особенность и ауто-поэтический фактор дискурса в системе формирования литературной наррации в произведении.

Советский дискурс неоднократно становился предметом российских и зарубежных исследований как самодостаточный феномен политических и социальных коммуникаций – см., в частности, работу Н.А. Купиной «Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции», посвященную лексическим аспектам советского дискурса¹, рассмотренные выше работы П. Серио², а также обзор исследований советского дискурса в англоязычной научной литературе Э.В. Будаева³.

Для нашей работы актуален собственно литературоведческий и культурологический анализ советского дискурса как конструктивного фактора текстообразования в художественной литературе в ее взаимодействии с массовой культурой своей эпохи, чему посвящены, в частности, статьи Даниэла Вайсса⁴, Е.А. Добренко⁵, Томаса Лахусена⁶, И.Н. Гридиной⁷, а также коллективная монография «Ностальгия по советскому»⁸ и монография А.И. Куляпина и

¹ Купина Н.А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург-Пермь, 1995.

² Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса, анализ номинализаций // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 337-383; Серио П. Язык народа // Транслит. 2014. № 14. С. 6-16.

³ Будаев Э.В. Советский политический дискурс: англосаксонская традиция анализа // Человек. Культура. Образование. 2015. № 2 (16). С. 208-222.

⁴ Вайсс Д. «Новояз» как историческое явление // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 539-555.

⁵ Добренко Е. Социалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 459-471; Добренко Е. Между историей и прошлым: Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 639-672.

⁶ Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 609-624.

⁷ Гридина И.Н. Советский дискурс накануне и во время второй мировой войны // Приволжский научный вестник. 2011. № 3. С. 25-30.

⁸ Ностальгия по советскому. Томск: ТГУ, 2011.

О.А. Скубач «Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи»¹.

В целях детализации анализа дискурса в системе литературной поэтики обратимся к классификации, представленной в работах В.И. Карасика, тем более значимой для нас, поскольку ряд категорий для ее построения автор привлекает из парадигмы литературоведения.

Отталкиваясь от базового разграничения персональных и институциональных дискурсов, В.И. Карасик обращает внимание на бытийную разновидность персонального дискурса: «В отличие от бытового в бытийном дискурсе предпринимаются попытки раскрыть свой внутренний мир во всем его богатстве, общение носит развернутый, предельно насыщенный смыслами характер, используются все формы речи на базе литературного языка; бытийное общение преимущественно монологично и представлено произведениями художественной литературы и философскими и психологическими интроспективными текстами»².

Таким образом, по В.И. Карасику, художественная литература относится к бытийной разновидности персонального дискурса.

«Институциональный дискурс, – по определению автора, – представляет собой общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений. Применительно к современному обществу, по-видимому, можно выделить следующие виды институционального дискурса: политический, дипломатический, административный, юридический, военный, педагогический, религиозный, мистический, медицинский, деловой, рекламный, спортивный, научный, сценический и массово-информационный»³. И далее: «Основными участниками институцио-

¹ Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М., 2013.

² Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 6.

³ Карасик В.И. Указ. соч. С. 12.

нального дискурса являются представители института (агенты) и люди, обращающиеся к ним (клиенты)»¹.

В.И. Карасик выделяет четыре группы признаков институционального дискурса: «1) конститутивные признаки дискурса, 2) признаки институциональности, 3) признаки типа институционального дискурса, 4) нейтральные признаки»². «Конститутивные признаки <...> включают участников, условия, организацию, способы и материал общения <...> Признаки институциональности фиксируют ролевые характеристики агентов и клиентов институтов, типичные хронотопы, символические действия, трафаретные жанры и речевые клише. <...> Специфика институционального дискурса раскрывается в его типе, т.е. в типе общественного института, который в коллективном языковом сознании обозначен особым именем, обобщен в ключевом концепте этого института <...> Нейтральные признаки институционального дискурса включают общедискурсивные характеристики, типичные для любого общения, личностно-ориентированные признаки»³.

В свете классификации В.И. Карасика советский дискурс можно представить как институциональный, но при этом включающий в себя определенные области бытийной разновидности персонального дискурса.

Советский дискурс – это прежде всего дискурс власти, однако он существенно и принципиально шире политического дискурса как такового, поскольку занимает тоталитарную позицию в системе общественных коммуникаций. В силу этого советский дискурс внедряется не только в идеологию и общественные науки, но и в сферы культуры и образования. По существу, дискурсы культуры во многих отношениях становятся субдискурсами первого. Они и привносят в институциональный советский дискурс тотальной власти бытий-

¹ Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 12.

² Карасик В.И. Указ. соч. С. 14.

³ Карасик В.И. Указ. соч. С. 14.

ные элементы персонального дискурса как типа. Данная взаимосвязь в первую очередь относится к художественной литературе в формате социалистического реализма. Фактически литература социалистического реализма является конструктивной частью советского дискурса, сочетая в себе конститутивные признаки и бытийного персонального, и институционального дискурса. Последнее закономерно отразилось в развитии институционального начала советской литературы в виде союза писателей, иных сращенных с властью органов управления и регулирования литературы, структур издания литературных произведений и государственного взаимодействия с культурой, образованием и читательской сферой.

Как отмечает В.И. Карасик, «...структура институционального дискурса в его социально-прагматической интерпретации включает следующие компоненты: цели, участники, хронотоп, ценности, стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные тексты, дискурсивные формулы»¹.

В целом советский дискурс с его стратегией тотализации всех общественных и большинства персональных коммуникаций (пожалуй, за исключением доверительного, т.н. «кухонного» общения) вбирал в свою сферу в качестве конкретных субъектов практически всех членов общества от детей до престарелых, объединяя их декларируемым единством ценностей, смыслов и целей всеобщего взаимодействия как процесса «строительства светлого будущего». Поэтому расщеплять советский дискурс на конкретные компоненты по схеме, предложенной В.И. Карасиком, возможно только при спецификации предмета анализа и выборе той сферы дискурса, которая интересует исследователя. В нашем случае, это объединяющий дискурс советской литературы в разновидности соцреализма.

¹ Карасик В.И. Структура институционального дискурса // Проблемы речевой коммуникации. Межвузовский сборник научных трудов. Саратов, 2000. С. 29.

Остановимся на параметре хронотопа, который представляет для нас особый интерес, потому что исходно принадлежит к категориальной парадигме литературоведения.

Понятие хронотопа было разработано М.М. Бахтиным и в дальнейшем получило богатую интерпретацию в работах и подходах следующих поколений ученых. При этом в отечественной традиции анализа дискурса освоение данной категории носит достаточно специфический характер – налицо ее семантическое и референтное расширение. Изначально М.М. Бахтин понимал под хронотопом сюжетогенное единство собственно художественного времени и пространства как ауто-поэтических факторов сложения сюжетной структуры литературного произведения: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»¹.

В литературе хронотоп выполняет функцию сюжетообразования, вовлекает в себя характерные мотивы, сюжетные функции и роли, обстоятельства и сценарии (фреймы) развития фабулы, – и это отчетливо видно на материале авантюрного повествования, анализ которого неслучайно выступил отправной точкой для разработки концепции М.М. Бахтина. Подчеркнем при этом, что в литературном произведении хронотоп обладает свойством псевдо-референции, поскольку отсылает воображение читателя не к реальной ситуации, а к совокупности художественных образов, или «примет», как писал М.М. Бахтин.

¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-235.

Хронотоп в структуре дискурса, напротив, имеет прямую референцию и отсылает субъекта в его речевом поведении к той ли иной реальной типичной ситуации. Так, дискурс бытового общения сопрягает, к примеру, типичные ситуации покупки в магазине или ожидания транспорта на остановке с характерными для этих ситуаций пространственными и временными параметрами. Поэтому хронотоп в дискурсе несет, скорее, коммуникативно-организующую и прагматическую функцию, в отличие от художественного хронотопа, выполняющего сюжетно-организующую и в целом эстетическую функцию.

Таким образом, хронотоп советского дискурса является внешним по отношению к литературе соцреализма. Это хронотоп, участвующий в организации самой литературы как комплексной коммуникативной ситуации, будь то творческая поездка на завод или стройку, заседание писательского союза, встреча с читателями и т.п. При этом, конечно же, сама литература соцреализма в поэтологическом измерении вырабатывала собственные, внутренние, сюжетогенные хронотопы, по своему существу и функции ничем не отличающиеся от иных, однако при этом они все равно оставались сопряженными с внешним советским дискурсом по своей тематике, семантике и сюжетному потенциалу¹. Так, типичная творческая поездка на производство оборачивалась производственным романом (например, у Валентина Катаева в романе «Время, вперед!»), в хронотопе которого цикличное время технологических процессов вступает в конфликт с устремленным к финалу однонаправленным временем производственных планов и социалистических обязательств, а художественное пространство завода расширяется до размеров окружающего мира, исполненного завершающими смыслами строительства нового общества. Показательно, что у Катаева внешний хронотоп творческой поездки на производство в сниженной, иронической

¹ О концептуализации советского дискурса в постсоветской литературе см.: Ханов Б.А. Концептуализация советского дискурса в романе А. Терехова «Каменный мост» // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 1 (148). С. 26-33.

форме становится внутренним хронотопом в сюжетной линии персонажа – писателя Георгия Васильевича.

Для нарративной стратегии социалистического реализма в целом характерна такая особенность, которую мы назвали бы «прямоговорением». Это наррация, сопряженная с экспликацией прямых и безусловных, при этом высоких смыслов, сравнимая с нарративной стратегией средневековой агиографии, что, кстати, выразилось в признаках преемственности поэтики в так называемых советских житиях. Так, о моделях агиографического повествования в поэтике поэмы В. Маяковского пишет Ю.В. Шатин¹, о романе Н. Островского «Как закалялась сталь» как житии Павла Корчагина пишет Ю.С. Подлубнова², она же разрабатывает в общем виде концепцию «коммунистической агиографии в советской литературе»³.

В целом в обращении соцреализма к элементам средневековой поэтики не следует видеть признаков его архаизации. Это было явлением обратного порядка – творческой стратегией, активно осмысляющей агиографический нарратив в семантических и прагматических контекстах новой эстетики своеобразного советского «полуторного» модерна, по выражению Б. Гройса⁴.

¹ Шатин Ю.В. Эстетика агиографического дискурса в поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // Дискурс. Новосибирск, 1996б. № 2. С. 24-29.

² Подлубнова Ю.С. Агиографический канон в жанровой структуре романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» // Дергачевские чтения – 2022. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2004. С. 313-316; см. также: Климова М.Н. К изучению житийной традиции в русской литературе XIX-XX веков // Вестник ТГПУ. 2009. № 4 (82). С. 156-161

³ Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория). Автореф. дисс. ... канд. филол. н. Екатеринбург, 2005.

⁴ Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 45. См. об этом также: Добренко Е. Социалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» // Соцре-

Таким образом, можно заключить, что советская литература (в части литературы соцреализма) как своеобразное явление модерна была органической частью советского дискурса.

Напротив, в постсоветском дискурсе литературы постмодерна советский дискурс сам становится частью и предметом литературы, объектом и образом дискурса.

С учетом типологии В.И. Карасика можно утверждать, что «бытийность» советского дискурса завершается в постсоветскую эпоху, равно как и его институциональность. Он становится, по выражению Б. Гройса, «вне-институциональным пространством сравнения»¹.

Постсоветский дискурс мы понимаем как коммуникативную практику ценностно-смыслового отражения советского дискурса. Это отражение может принимать формы идеологического опровержения или прямого наивного отрицания, что было характерно для массового политического сознания эпохи 1990-х годов, но вместе с тем может обретать поэтические формы и функцию деконструкции советского уже в зоне художественной литературы – в первую очередь, через особенную нарратацию, проникнутую иронией и пародией, как в «Палисандрии» Саши Соколова, гротеском и сюрреализмом, как в произведениях Владимира Сорокина, языковой игрой и символическим орнаментализмом Виктора Пелевина.

Таким образом, постсоветский дискурс как литературный обращает свой предмет – советский дискурс – в объект постмодернистского эстетического преобразования. И в первую очередь эстетическому преобразованию подвергается повествовательное «прямоговорение» советского дискурса, о котором было сказано выше. На место прямого в своих смыслах соцреалистического нар-

алистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 459-471, а также коллективное исследование: Социокультурные основания советского модерна. М., 2022.

¹ Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 54.

ратива приходят коммуникативные события иронического и пародийного рассказывания, гротескные образы и сюрреалистические фабулы, распад классических приемов сюжетообразования в пространстве символов орнаментализма. При этом эстетизация советского в аспекте нарративной стратегии постсоветского дискурса носит деконструктивный характер, она не возвышает, а, напротив, принижает и развенчивает.

Остановимся еще на одном характерном явлении, порожденном встречах советского и постсоветского на художественном поле литературы, — явлении смешения и сопутствующего смещения дискурсов в тексте произведения.

Советский дискурс оказывается разрушенным политическими и коммуникативными событиями рубежа 1980-1990-х годов, но разрушение не означает исчезновения: его обломки, как части некогда могучего айсберга, вполне жизнеспособны и держатся на поверхности. Это и обновленная риторика политических партий, и речи и тексты публицистов, это фразеология преподавателей средней и высшей школы и идиостили спикеров региональной и федеральной власти, это и сама литература, наконец, в лице ее левых представителей.

Все эти элементы, осколки, обломки объективирует и в текстовом виде захватывает постсоветский дискурс и сочленяет их с элементами нарождающихся дискурсов рекламы, средств массовой информации, новой общественной риторики, с одной стороны, и гигантскими всплесками опрощенной городской культуры, просторечия, улицы, пивной, барахолки.

В результате смешения дискурсов происходит их смещение: реклама включает элементы «высокого стиля» политической речи и поэзии (но в игровом формате), сама политическая речь становится рекламой с ее характерными жанровыми чертами (например, предвыборные политические ролики по телевизору), поэзия становится частью политического дискурса, а политический дискурс проникает в поэзию и т.д.

Обратим внимание на двойственный ретро- и перспективный характер коммуникативных стратегий постсоветского дискурса: с одной стороны, это

дискурс, призванный деконструировать советское и поэтому охватывающий его кольцами иронии и пародии, гротеска и абсурда, языковой игры и текстуальной комбинаторики, а с другой стороны, это дискурс, закладывающий условия и форматы нового общения, новых коммуникаций в условиях радикально меняющегося общества.

Все то же, но в усиленном, сконцентрированном режиме происходит в художественной литературе. В произведениях выбранных нами авторов – Соколова, Сорокина и Пелевина – постсоветский дискурс выступает в качестве мощного агрегатора советских в своем генезисе языка и речи, нарративов и сюжетов, персонажей и героев, в значительной степени эстетизированных на прототипическом уровне мифологии массовой культуры и закономерно попадающих в поле иронии и пародии, гротеска и языковой игры. Но самое главное – и этому ключевому вопросу посвящена наша работа – постсоветский дискурс в своей нарративной стратегии деконструкции советского определяет существенные особенности повествования в произведениях этих авторов.

Художественные эффекты смешения и смещения дискурсов усиливаются стратегией разработки образа дискурса. Это значит, что самодостаточные дискурсные начала оказываются выраженными в речи и идиостиле персонажей и тем самым в существенной мере формируют их образную характерологию, проникают в обстоятельства действия и сращиваются с хронотопом и сюжетом, и поэтому в целом становятся не только фактором, но и фактом поэтической структуры литературного произведения.

Во введении мы проецировали понятие нарративной стратегии литературного произведения как эстетического события на структуру дискурса как события общекоммуникативного статуса, что позволило расширить позицию референтной компетенции автора до уровня референтной компетенции коллективного и обобщенного субъекта дискурса, собственно креативную компетенцию – до уровня креативной компетенции обобщенной нарративной инстанции дис-

курса, а рецептивную компетенцию – до уровня рецептивной компетенции коллективного и обобщенного адресата дискурса.

С учетом данной проекции мы можем сформулировать базовые измерения анализа литературного произведения в рамках поставленной в работе цели исследования нарративной стратегии постсоветского дискурса:

1. Измерение референтной компетенции нарративной стратегии дискурса предполагает исследование мета-литературного отношения «дискурс – текст», в том числе выявление механизмов трансфера внелитературных дискурсов и сопряженной с ними картины мира в текстовое измерение литературного произведения, в первую очередь в аспекте наррации; анализ процессов смешения и смещения дискурсов в тексте произведения как фактов и факторов его поэтики.

При учете очевидного институционального характера трансферных дискурсов следует иметь в виду, что при трансфере в текст литературного произведения многие существенные параметры институциональных дискурсов оказываются снятыми, поскольку речь идет не о полноценном функционировании дискурсов, а об их текстовом (и внутри-текстовом) статусе.

Так, из четырех групп признаков, выделяемых В.И. Карасиком¹, следует учитывать только вторую группу, т.е. собственно «признаки институциональности»: «ролевые характеристики агентов и клиентов институтов, типичные хронотопы, символические действия, трафаретные жанры и речевые клише»², или, в другой работе: «цели, участники, хронотоп, ценности, стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные тексты, дискурсивные формулы»³, а также отчасти третью группу («ключевой концепт института»)⁴.

¹ Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 12.

² Карасик В.И. Указ. соч. С. 12.

³ Карасик В.И. Структура институционального дискурса // Проблемы речевой коммуникации. Межвузовский сборник научных трудов. Саратов, 2000. С. 29.

⁴ Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персо-

Данное измерение также предполагает исследование архитектурного отношения «автор – наррация», и в первую очередь, выявление соотношения авторской мета-позиции и нарративных фокализаций, в том числе в аспекте метафикциональности¹, а также анализ эстетически значимых оппозиций нарративного уровня и авторского мета-уровня.

2. Измерение креативной компетенции нарративной стратегии дискурса предполагает исследование модального отношения «постсоветский дискурс – советское (в аспекте его объективации)». Постсоветский дискурс – это критическое (в бартовском смысле) отношение к объективированному советскому, но осуществленное языковыми средствами и ментальными инструментами самого советского. В собственно языковом плане постсоветский дискурс по большей мере не выходит за границы советского, он критикует и деконструирует советское при помощи его же собственного языкового инструментария.

3. Измерение рецептивной компетенции нарративной стратегии дискурса предполагает исследование функционального отношения «нарративная стратегия постсоветского дискурса – художественные средства и приемы ее реализации в аспекте рецепции»: в аспектах языковых и дискурсных практик (в том числе нарративных вербализаций, рече-стилевых образов и образов дискурса), мифологии, символики и собственно поэтики в ее тематической части (сюжетов и мотивов, системы персонажей и др.).

Резюме и выводы

Понятие дискурса формируется в мировой гуманитарной науке постепенно и поэтапно – от представлений о речевой деятельности общества в теоретической лингвистике начала XX века и прагматике языка в социолингвистике се-

нальный дискурс. Волгоград, 2000. С. 12.

¹ Моисеева Е.Ю. Метафикциональность // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь. М., 2022. С. 30.

редины XX века к металингвистике и теории речевых жанров, теории диалогизма, концепции дискурсных формаций и дискурсного анализа.

В настоящее время категория дискурса трактуется как устойчивая социокультурная традиция человеческого общения и отражает глубинную и определяющую роль вербальных коммуникаций в процессах формирования и функционирования культуры и общественной деятельности.

В конце XX века теория дискурса осваивается литературоведением в сопряжении с проблематикой изучения речевых жанров и методологией нарратологии как науки о повествовательных практиках в различных сферах коммуникации и культуры.

Современная теория литературы связывает понятия жанра и дискурса и тем самым расширяет парадигму литературного жанра до прагматического (коммуникативного) измерения эстетического дискурса.

В русской литературе последней четверти XX века происходит последовательный слом и обновление поэтологических парадигм от модернизма и неотрадиционализма к постмодернизму. С этим процессом, в частности, сопряжено явление экспликации в эстетической системе литературного произведения социокультурных дискурсов – и как носителей и генераторов нарративного начала, и как самодостаточных в образном отношении эстетических объектов.

В формировании наррации литературного произведения дискурс обретает роль самодостаточной ауто-поэтической инстанции. Это касается как языкового и рече-стилевого субстрата наррации, так и – в особенно насыщенных воздействиям дискурса случаях – событийных и сюжетных аспектов наррации. В результате речевая позиция нарратора оказывается двоякой – она несет в себе языковые, идиостилевые и собственно нарративные следы внешнего дискурса, в который погружен автор, и в то же время выступает носителем образа дискурса согласно авторскому замыслу – того образа, который оформляет речевую фигуру героя, в том числе конкретного нарратора. Оба аспекта встречаются и

взаимодействуют, и так дело, в частности, обстоит в литературе, охваченной постсоветским дискурсом.

Постсоветский дискурс понимается как коммуникативная практика ценностно-смыслового отражения советского. Это отражение может принимать формы идеологического опровержения или прямого наивного отрицания, что было характерно для массового политического сознания эпохи 1990-х годов, но вместе с тем может обретать поэтические формы и функцию деконструкции советского уже в зоне художественной литературы – в первую очередь, через нарратив.

Таким образом, постсоветский дискурс как литературный обращает свой предмет – советский дискурс – в объект постмодернистского эстетического преобразования. В первую очередь эстетическому преобразованию подвергается повествовательное советское «прямоговорение». На место прямого в своих смыслах соцреалистического нарратива приходят коммуникативные события иронического и пародийного рассказывания, гротескные образы и сюрреалистические фабулы, распад классических приемов сюжетообразования в пространстве символов орнаментализма. При этом эстетизация советского в аспекте нарративной стратегии постсоветского дискурса носит деконструктивный характер, она не возвышает, а, напротив, принижает и развенчивает.

В целом нарративные стратегии дискурсов, в том числе их референтные, креативные и рецептивные компетенции, в различных проявлениях и конфигурациях формируют историческое повествование, публицистические и политические традиции, социальный быт эпохи и, наконец, могут выступать базовым основанием художественной литературы, в первую очередь ее эпического рода. Особенно важными нарративные стратегии дискурсов становятся в переломные моменты развития общества, поскольку в такие периоды они формируют сам предмет исторической и социальной рефлексии – как в идеологии, так и в художественной литературе, которая в такие эпохи также становится имманентно или открыто идеологичной.

Модель анализа нарративной стратегии постсоветского дискурса в литературном произведении разворачивается: в измерении референтной компетенции, что предполагает исследование мета-литературного отношения «дискурс – текст» и архитектурного отношения «автор – наррация»; в измерении креативной компетенции, что предполагает исследование модального отношения «постсоветский дискурс – советское (в аспекте его объективации)»; в измерении рецептивной компетенции, что предполагает исследование функционального отношения «нарративная стратегия постсоветского дискурса – художественные средства и приемы ее реализации».

ГЛАВА 2. Дискурсная структура наррации в романе Саши Соколова «Палисандрия»

Наррация в «Палисандрии» имеет сложную дискурсную структуру и включает следующие взаимодействующие уровни: собственно речь главного героя, выступающего в роли мемуариста – конкретного нарратора от первого лица, субъективирующего повествование; дискурс советского, точнее, кремлевского мира, развернутый в диегетическом измерении романа и в формате нарративной фокализации героя-мемуариста; постсоветский дискурс в его нарративной стратегии деконструкции советского в романе; речь абстрактного нарратора, объективирующего повествование.

Обратим еще раз внимание на то, что явление постсоветского дискурса трактуется нами не столько в прямом хронологическом плане, сколько в феноменологическом аспекте ментального преодоления советского, в духе концепции дискурсных формаций М. Фуко. Именно поэтому для нашего анализа предельно значимым является творчество Саши Соколова как автора романа «Палисандрия» (1985), в пространстве текста которого постсоветский дискурс формировался в значительной степени перспективно.

При анализе дискурсной структуры наррации романа «Палисандрия» (и в следующих главах – произведений Сорокина и Пелевина) мы делаем специальный акцент на моменте речи в противоположность языку¹. Дискурсы романа проявляются в тексте прежде всего в самом бытии речи, которая может быть ассоциирована с автором, с абстрактным и конкретным нарратором, которая может быть обременена социокультурными и стилистическими фактурами и жанрами, а также коммуникативными интенциями, связанными с семио-эстетическими стратегиями произведения. Речь в таком предельно широком предмет-

¹ О примате речи над языком в анализе романа см. также в работе: Ребрикова К.А. Деформация нарративной структуры в романе Саши Соколова «Палисандрия» //А-фактор: научные исследования и разработки (гуманитарные науки). 2017. № 4. С. 1-14.

ном и функциональном охвате результирует в художественном языке литературного произведения.

Палисандр в своих записках, выполненных в квазимемуарном жанре, рассказывает о себе и своих похождениях от первого лица и в рамках прямой и наивной точки зрения. Многослойная ирония, которой насыщен роман, как правило, сопряжена с уровнями авторской позиции и мета-позиции постсоветского дискурса.

В литературоведении детально рассматривались аспекты интертекстуальных связей романа «Палисандрия» с литературой различных эпох и направлений – см. развернутое исследование А.К. Жолковского «Стилистические корни “Палисандрии”»¹, а также работы Т.Н. Беловой², Н.Л. Блищ³, А.В. Снигирева⁴, В.В. Десятова⁵, К.А. Ребриковой⁶. В рамках проблематики нашей работы мы со-

¹ Zholkovsky A. The Stylistic Roots of Palisandria // Canadian–American Slavic Studies. N 21 (3-4; Fall-Winter 1987). Pp. 369-400; Жолковский А.К. Стилистические корни «Палисандрии» // Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. Kaikolempiala (Цвелодубово): Свое издательство, 2012. С. 29-60.

² Белова Т.Н. «Палисандрия» С. Соколова – «Лолита» наоборот. К проблеме постмодернистской пародии // Набоковский вестник. Вып. 1. Петербургские чтения. СПб., 1998. С. 157-167; Белова Т.Н. Художественное и документальное в романах Саши Соколова «Школа для дураков» и «Палисандрия»: к проблеме набоковской традиции, новаторства и типологического схождения. Филология и культура. 2021. № 3. С. 61-68.

³ Блищ Н.Л. Квазироман С. Соколова «Палисандрия» // Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI вв. В 2 ч. Ч. 1. Минск, 2007. С. 214-219.

⁴ Снигирев А.В. Канон. Литературность. Интертекст (к проблеме динамики языкового диалогизма) // Лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества. Т. 9. Екатеринбург, 2003. С. 154-172.

⁵ Десятов В.В. В. Сирин и V. Nabokov в зеркале «Палисандрии» С. Соколова // Сибирский филологический журнал. 2004. № 1. С. 73-81.

⁶ Ребрикова К.А. Языковая трансгрессия в постмодернистском тексте (роман Саши Соколова «Палисандрия») // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 1. С. 179-182.

средоточимся на аспектах повествовательной речи героя романа как образного целостного феномена, вместе с тем проникнутого противоречивой игрой дискурсных смещений.

Наивная позиция Палисандра, в том числе как рассказчика, открывает широкие возможности для авторских внешних ракурсов в изображении героя, связанных в первую очередь с моментами его оценки, как эстетической, так и этической. Так, при предложении Палисандра Брикабраккову следить за любовными похождениями Ш. (Шагане) Брикабракков картинно отвергает предложенный ему пакет с деньгами, а Палисандр не менее картинно бросает деньги в камин, и с позиции нарратора описывает эту сцену так: «обнявшись, мы потрясенно – так по последним инструкциям экскурсанты обязаны лицезреть разгорающийся над Эмском рассвет – смотрели, как пламя дошатывает купюры больших достоинств, и клялись в вечной дружбе. При этом я знал, а Оле ни на йоту не сомневался, что отвергнутые им деньги – фальшивы...» (399)¹. Нарциссизм Палисандра не позволяет ему критично отнестись к самому себе, но сквозь призму авторской оценки читатель вполне может оценить степень беспринципности героя и его визави².

С позицией наивной фокализации Палисандра как нарратора связано безудержное нанизывание деталей в описаниях романских сцен и ситуаций, в своей неразборчивости граничащее с шизофренической речью³: «Преследуемое сло-

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих. СПб., 2023, с указанием страниц в круглых скобках.

² О нарциссизме героя см. в работе: Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука: Восточная литература, 1994. С. 226-228.

³ Обратим внимание на иную точку зрения: в аспекте риторического анализа текста романа Ю.В. Шатин сближает многословие речи нарратора «Палисандрии» со средневековыми стилистическими приемами амплификации (Шатин Ю.В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6. С. 77-78).

новством, человечество держалось вплотную за домашним кошачеством, то есть почти настигало его, претендуя занять почетное двадцать четвертое место. А несколько впереди этой тройки стремилась сильная группа шакалов, жирафов, кроликов, дышавшая прямо в затылок гончим, койотам, гиенам, монгольским ослам и лисицам серым. <...> А замыкали забег домашние свиньи, индейки, ящерицы, пауки, тараканы, лягушки, гусеницы и признанный аутсайдер улитка садовая, *liguus fasciatus*, ночующая под застрехой почтовой станции, где можно сменить лошадей, разузнать, нет ли писем, спросить самовар, посудачить со всклоченным телеграфистом и тоже заночевать в отведенной Вам комнате» (516-517). Характерно, что в приведенном фрагменте бессистемное перечисление животных в забеге, саркастически завершающееся образом улитки, метонимически сменяется образом почтовой станции. В итоге позиция наивной фокализации героя приводит к расфокусированию самой наррации, о чем герою впоследствии говорит его мифический рецензент В. Аксенов: «В Вашей прозе нет ничего конкретного. В ней все размыто и запредельно. Она похожа на цепь волшебных клубящихся облаков, и уследить, где кончается то и начинается сё, особенно в эротических сценах, почти невозможно» (535).

Последовательные характеристики речи Палисандра-мемуариста (конкретного нарратора) неизбежно выводят нас на проблематику функционирования в романе советского дискурса, зафиксированного нами в качестве второго уровня дискурсной структуры наррации в романе. Оба уровня, будучи исходными и полноценными творениями автора, целиком остаются в пространстве романного диегезиса как образы дискурсов. При этом советский дискурс обнимает и во многих отношениях подчиняет себе речь конкретного нарратора. В свою очередь, речь нарратора остраивает и примитивизирует и в итоге обесмысливает советский дискурс в романе, прежде всего своей неводержанностью и чрезмерностью. В результате в романе возникает своеобразный концептуально-стилевой синтез нарративной речи героя и советского дискурса: это автоматизированный стиль, обилие клише, вербальная и эмотивная избы-

точность¹, обилие плеоназмов, наконец, прямое пустословие и декларируемая графомания, – но вместе с тем предельная символичность и мифологичность нарратива. Даже столь свойственный герою романа нарциссизм не является самодостаточным, но характерно отвечает нарциссизму самого советского дискурса (вспомним идеологические слоганы ушедшей эпохи: «Наше, советское – лучше!» и т.п.).

Характерный пример слияния нарциссической речи нарратора и советского публичного дискурса самолюбования находим в авторефлексивном пассаже Палисандра-мемуариста, занявшего здесь подчеркнутую обобщенно-анонимную позицию: «Мысль о новаторстве – первая, что приходит на ум, перечитывая настоящие воспоминания, – писал я в анонимном предисловии. – Все дышит в них дерзостным обновлением. Взять композицию. <...> ...если у Джойса в „Улиссе“ все действие укладывается в двадцать четыре часа, то в нашем случае речь идет о минутах, в течение коих длится инцестуальный коитус. Им книга начинается, вместе с ним и заканчивается. Совершая его, автор успевает не только утешить соблазвившую его престарелую родственницу, но и проанализировать причинно-следственную цепочку приведших к нему событий историко-политического и бытового характера. По сути, этот ярчайший во всей словесности – шире – во всей мировой культуре – акт человеческой близости представляет собою не что иное, как грубую свежевыватканную основу – холстину для изображения на ней многокрасочной панорамы той грандиозной эпохи, что так чутко совпала со старостью Командора, – эпохи сплошных страстей и коллизий» (514). Вне зависимости от стилистического вектора несколько искусственной авторефлексии, текст в полной мере сохраняет наивные интенции конкретного нарратора. Вместе с тем на него очевидным образом проецируется

¹ О. Матич связывает эту черту стиля Палисандра с барочной поэтикой: «Роман выделяется необарочной словесной избыточностью» (Матич О. Необарочная «Палисандрия» Саши Соколова: время, альтернативная история, память // Новый Журнал. 2017. № 289. С. 310).

авторская ирония, видная читателю и позволяющая воспринимать данный текст как пародию – и на нарциссизм повествующего героя, и на слог торжественного самовосхваления, вырастающего из дискурса самой советской эпохи.

Обратной стороной нарциссизма конкретного нарратора в плане фокализации выступает радикальное снижение тематики повествования, низведение ее до отвратительных физиологических начал, обезображивание деталей. Можно говорить о натурализации как темной стороне нарциссизма героя, отраженной в его нарративной речи – но та же черта оказывается свойственной и кремлевскому миру, как он описывается нарратором: «Годами пульверизировал он (Брикабравов – А.С.) кремлевские покои и туалеты, но мухи всё продолжали жужжать, комары – нудели, клопы – покусывали, а когда, преисполненный мизантропических настроений, Вы устремлялись к пока еще не наполненной ванне, чтобы наполнить ее, то обнаруживали в ней безобразнейших «прусаков». И Вас начинало не то что подташнивать, а форменным образом рвать» (372). И это не предел: от нейтральной степени натурализации диегетический мир романа опускается до откровенной низости – так, детстве герой аутентично (по-советски) доставляет в клинику на анализ «щепотку кала, несомую в спичечном коробке» (347), еще и собранный рукой, поскольку «щепотка», а в «виршах» «следователя по особо важным проступкам» Ореста Модестовича Стрюцкого, впоследствии ведущего его дело, в сортире звучит «Лунная соната» Бетховена.

Радикальному снижению подвержена не только тематика диегетического плана, но и речь персонажей: «Леонид <...> вынул соответствующее постановление. В нем, в частности, предлагалось: «По подписании упомянутым выше узником заявления о лояльности следствие за нехваткой улики *похерить*» (451). Таким образом, в стилевом отношении текст нарратора, вопреки декларируемому им нарциссизму, движется в обратном направлении: от возвышенного к низменному. И это, в конечном счете, закономерно, потому что возвышенное в романе носит искусственный, навязанный порядку вещей и людей характер – но

люди и вещи мира «Палисандрии» являются изначально низменными, и в провалах в просторечие и безобразии раскрывают свою подлинную сущность.

Нарциссизм Палисандра и его возвышенные и низменные отражения в нарративной речи романа взаимодействуют с другой тотальной речевой характеристикой героя, в существенной степени формирующей стилевые и дискурсные характеристики его нарративов – с его декларируемой и даже культивируемой графоманией: «Врожденное уважение ко всякого рода писчебумажному, развившееся с годами в неизлечимый, но гениальный недуг графомании, не должно тем не менее заслонить остальных достоинств Вашего корреспондента. Никуда, например, не спрячешься от наиболее зримого: я велик» (311). Герой сам ставит себе парадоксальный и верный диагноз, объясняющий его стилевое и языковое безудержье, своего рода языковое раблезианство¹.

В последнем аспекте Палисандр выступает даже не полиглотом, а поглотителем языков, при этом весьма пристрастным. Приведем его гурманские рассуждения о выборе языка послания своим несбывшимся родственникам в Бельведере: «Древнегреческий и латынь отпадали без разговоров. Лапидарные, кучные, они бы только стеснили воображение. Использование родного могло бы создать у моих адресатов ложное впечатление, будто будущий внук их – невежа, неуч, не дружен с иностранными языками. Писать на этрусском? Да ведь писать на этрусском этрускам – не значит ли одолжительно снисходить к ним, снисходительно их обязывать? В итальянском я был не слишком силен, санскрит рисовался слишком уж мертвым, французский – слишком живым, немецкий – черствым, английский – чопорным, а турецкий нуждался в основательном освежении. Практики требовал и цыганский, поскольку шатры его непосед-носителей давно не пестрели у наших стен» (314-315).

¹ О раблезианстве Палисандра см.: Савельзон И. В. Маскарад в зеркальной комнате. О романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 212–227.

Поглощение языков закономерно оборачивается у героя их произвольным, практически физиологическим извержением: «Я глаголил в обратном порядке, на вдохе, не — из, но — вовнутрь, отчего теснившиеся в плотном теле переживания не находили исхода и буйствовали — и душили. По той же причине революционно менялся порядок слов в моих фразах и букв — в словах: первые становились последними, последние — первыми, а средние так и оставались посредственными» (510-511).

Характерно, что Палисандр осмысляет проблему графомании в связи со своей писательской манерой: «Что же касается перемарываний вообще, то, верите ли, не стоит свеч. Сколько ни переименовывай — все равно не оценят. Поэтому в целом работаю сразу набело — потоком сознания, слов. <...> Хорошо нам, писателям: пишешь, пишешь, и вот — бессмертен. Хотя и не всяк» (296).

Палисандр как нарратор строит свою стилевую позицию в отталкивании от точки нейтрального «не-стиля», от нулевой точки отсутствия стиля — и в соответствии с этим специально замазывает или разукрашивает и в целом искривляет свою нарративную оптику.

Соответственно, графомания Палисандра порождает, с одной стороны, изощренное витийство, с другой — косноязычие, нередко приводящее к прямому распаду языка нарратора. При этом оба речевых вектора и полюса графомании Палисандра проникнуты прямым лексическим и косвенным символическим воздействием советского дискурса и его архаичных предшественников из жанрово-стилевого репертуара русской церковной и придворной панегирической словесности, вирусно повсеместно присутствующих в дискурсной стихии романа, и в то же время девальвированных постсоветской нарративной стратегией, деконструирующей советское в романе посредством тотальной авторской иронии.

Так, текст письма Палисандра своим несбывшимся родственникам в герцогстве Бельведер изобилует возвышенной архаизированной лексикой, отягощенной символической семантикой героики: «Милостивая Государыня Анаста-

сия Николаевна, голубушка! Будучи сыном своих высокопорядочных, благородных, однако давно почивших родителей и ради общерусской идеи дерзнув покуситься на жизнь недостойного супостата, я брошен в застенки, томлюсь, стоически жду заведомо несправедливого судилища...» и т.д. (435).

Витийство нарратора нередко заканчивается созданием искусственных и откровенно нелепых языковых конструкций, своего рода стилевых «творений Франкенштейна», неспособных к полноценной речевой жизни вне текста романа: «...через полуотверстую форточку с уже замурованных мразом прудов конькобежная доносилась музыка. Нам было покойно, задумчиво, светлопечально, и тон беседы делался поминутно возвышенной и нездешней» (400).

Обратим внимание на одну важную оговорку в витийственной речи героя-нарратора: «Явившись на свет в семье потомственных руконаложников, а *говоря без ужимок* – самоубийца, я годам к десяти-двенадцати впадаю в сплошное сиротство, нарушаемое лишь визитами опекунов, чьим вниманием дорожу все менее и забот которых все более убегаю» (294; курсив наш – А.С.). «Говоря без ужимок» – эта оговорка в речи героя важна в плане проблематики дискурсных смешений, столкновений и конфликтов, внутренних противоречий не только в сюжете, но и в самой сложно построенной нарративной речи романа. Моральный конфликт, который несет в своей душе герой, проникает существенно и принципиально глубже, в стилистический и – более широко – в дискурсивный образ нарратора. «Говорить с ужимками» – это риторическое кредо нарратора. Мы встречаемся здесь, по существу, с витийством в духе ущербных персонажей романов Достоевского вроде графомана Фомы Опискина. Текст «Палисандрии» насыщен возвышенным говорением – но от лица, не наделенного общественным и личностным статусом и стилистической санкцией говорить возвышенно, а значит, от лица подлого, в первичном смысле этого слова, подлого – в смысле подложного, а также ложного. И, что совершенно логично, – внука «виднейшего сибирского прелюбодея», родившегося в «семье потомственных руконаложников» и в юности совращенного, чтобы впослед-

ствии продолжить свой генерализованный грех. Великий грешник, по «Палисандрии», – это великоречивый грешник, проходящий через все стадии морального (развратник), физического (гермафродит) и языкового (повествование в среднем роде) отклонения и падения в финальной части романа.

Велеречивое витийство, фальшивое, источенное наследственным и продолженным грехом изнутри, перебивается редкими порывами героя говорить «без ужимок» и в целом уходить в моральную сферу покаянного дискурса, о чем пишет Е.М. Тюленева: «В полифонии дискурсов, формирующей текст «Палисандрии» Саши Соколова и репрезентирующей полиморфного нарратора — Палисандра Дальберга, одним из дискурсов-голосов оказывается покаяние»¹, и далее: «Одним из первостепенных жанровых параметров покаяния выступает исповедальность как демонстрация серьезности намерения и ожидаемого качества высказывания (подлинности, предельности и т. п.). Именно на этой жанровой платформе строится субъектный нарратив «Палисандрии»: перед читателем не просто записки Палисандра, но его исповедь»².

Витийство под знаком графомании приводит громоздкую, избыточную, неестественную речь героя к ее языковому распаду. Так, в речи нарратора регулярно и нелепо нарушаются нормы построения деепричастных оборотов: «...навещаая несчастного в упомянутом заведении для гвардии пожилых, мне показали его персональную карточку» (286); «Летосчисляя восточно, стоял год Мокрицы» (308); «Огибая Азорские острова с подветренной стороны, беспрестанно качало» (354); «Став другом семьи, мне открылись страницы ее истории» (356); «Выехав за пределы поместья, действие ускоряется» (560); «Витая еще в путевой прострации, вид ее показался знакомым» (363).

¹ Тюленева Е.М. Покаянный дискурс в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 4. С. 49.

² Тюленева Е.М. Указ. соч. С. 50.

Безудержная раблезианская графомания приводит нарратора к речевой тавтологии: «Воздымаясь по лестнице, круто я воздымаюсь по ней» (397); к грамматическому уродованию речи: «Черт с ней», – думалось мне, чихая» (563); «...если когда-нибудь Вам случится прогуливаться Парижем...» (562); к языковому садизму: «закусочная околесица» (315); наконец, к распаду и канализации языка как такового: «...и пальцы их не сомкнутся в замок, взаимозаполнив зияющие пустоты промеж» (313); «Мы оба были настойчивы, бескомпромиссны и беспощадны друг к другу, словно маньяки, купнодушно ищущие философский камень» (369).

Столкновение дурного витийства и нарочито уродливой речи нарратора закономерно приводит его к дискурсивной позиции юродивого. В беседе с Андроповым Палисандр вроде бы играючи, но также и всерьез переходит в дискурсивный регистр шутейных прибауток: «Нянчили-нянчили, холили-холили – ну и пристрастили, лукавицы, сироту. Шить ли, вязать ли, подштопать ли что – все умею. Несите, ежели что прохудится. А посмотрите-ка, что за козочка тут у нас с вами выходит. А тут вот коника чалого ей пристроим под бок. Вот и будут они у нас жить-поживать, козлятушек-жеребятюшек наживать – бе да ме в теремке невысоком. А козлятушки – скок-поскок, жеребятюшки – прыг да брык, одно копытце мамино, иное папино, и борода у каждого клинышком...» (477). Крайне показательна реакция собеседника: «А чего это вы притчами изъясняетесь? – заметил Андропов. – Что ли, в юроды записались?» (477).

Именно «в юроды» Палисандр и записался по жизни. Его язык, его видение – это язык и зрение юродивого. В этом своеобразном прессе наложенного на себя рече-стилевого и, глубже, языкового уродства заключается один из ключей к пониманию смысла Палисандра как субъекта дискурса и как эстетической фигуры – он юродивый и он уродец, семипалый гермафродит.

Показательно юродивое поведение Палисандра как скриптора. Для средневековых юродивых, в частности, в русской традиции, характерно двойственное поведение: днем, на людях, это безумцы с вызывающими выходками на

границы нормы и общественной морали, ночью же это вполне разумные и богопослушные молеельщики и начетчики религиозных книг. Юродство Палисандра в целом локализуется более в его речевом поведении, нежели в социальном, — но при этом в позиции собственно скриптора, автора мемуарно-дневниковых записок, герой вполне нормален.

При этом не следует сводить феномен уродства/юродства Палисандра и его речи только к аспектам его сюжетной персонализации. Речевая позиция юродствующего генерализуется инстанцией постсоветского дискурса, что в итоге приводит к развертыванию в тексте уродующей пародии на возвышенный стиль советского дискурса.

Вообще, проблема графомании Палисандра в поэтике и риторике романа носит тотальный характер. Это не просто стилистическая и психологическая черта героя, а дискурсный облик и образ романа в целом. Это своего рода оболочка, внутри которой возможно все — фантазмы, гротеск, сюрреализм, и какие угодно иные средства деконструкции советского. Именно поэтому следующая эманация графомании конкретного нарратора с прямой подачи автора выходит уже за границы *стиля* — но не *языка* в его символических аспектах — и разрастается в тексте романа пышным порнографическим сюжетом. Об этом свидетельствует сам герой: «...соболезнуя нездоровому интересу читающей публики к интригующим и фривольным названиям, мы вынесли на обложку одно из них: „Инцест кремлевского *графомана*“» (569; курсив наш — А.С.). По существу, в «Палисандрии», в системе символических смыслов романа графомания героя и его порнография выступают взаимосвязанными началами *похоти* и вместе сливаются в едином порыве *порнографомании* и *стилесмешения*, чему автор отвечает своей мета-стратегией построения текста как смешения дискурсов. Для сравнения приведем весьма едкую характеристику, которую герой дает нелепому персонажу романа Одеялову как несостоявшемуся полиглоту: «...пытливый, неистово он берется за языки: изучает, зазубривает и всякое слово, брошенное из седла, подхватывает на лету. И, выучив множество языков, похвалялся.

Узнав об этом, Господь решил наказать Одеялова и смешал их у него в голове, будто игральные кости в горсти своей» (319). Вавилоноподобное крушение полиглотства Одеялова вызвано его наивной гордыней и дерзостью в стремлении охватить языки, тогда как врожденность греха Палисандра неизбежно и естественно позволяет ему совершить еще и грех многоязычия.

Вернемся к аспектам дискурсного анализа текста романа. Графомания Палисандра неожиданно и в то же время закономерно сочетается с одним из ключевых принципов авторского формирования самой стихии романной прозы – принципом орнаментализма. В этом сочетании нет противоречия, поскольку Палисандр – это литературный герой, но лишь в малой (необходимой, но не достаточной) степени антропоморфный. Это персонаж гротескный, сюрреаличный и парадоксальный (в том числе и физиологически, чего не осмеливается открывать читателю до финальных сюжетных моментов). И по-своему трагичный, поскольку на протяжении всей своей романной жизни пытается обрести целостность, не данную ему и поэтому несуществующую: «...однажды наступит час, когда все многократно воспроизведенные дежавю со всеми их вариациями сольются за глубиной перспективы в единое *ужебыло*. И я не смогу себе дать отчета, в каком из бытий моих я бегу вот сейчас, вот сию минуту, и что такое сия минута, и к чему здесь эти бегонии, и при чем тут – а если при чем, то кто – кто этот некто, обозначаемый, с Вашего позволения, буквой я» (544; курсив автора «Палисандрии»). Обратной стороной нецелостности героя становится его нечеловеческая всеядность не только в любовных похождениях, но и в пространстве дискурсов и языка как такового. Палисандр раблезиански неразборчив в своем языке, его личный дискурс показательно разбросан, анормален и временами отвратителен, это бесстыдство даже не человека, а самого языка. И в этой черте героя как речевого субъекта сосредоточен посланный автором мощный заряд постсоветской языковой критики – развенчания и разрушения советского языка в его сталинской ампирной помпезности и предельной нормированности и правильности. Можно сказать, что письмом Палисандра веща-

ет разрушительная стихия самого языка, восставшего против советского языкового порядка, но дирижером этого действия является, конечно, автор.

Орнаментализм прозы «Палисандрии» отвечает определенной системе поэтических приемов, для раскрытия которых нужно обратиться к анализу развернутого пассажа нарратора на тему молодости: «Игривая, ты разразилась граем хазарских харчевен, ширазских базаров, хорезмских гаремов и бань. Ты выплеснулась хартией вольностей, партией фортепьяно, грянула бранью казарменной барабанной побудки. Ты прынула рьяным пьянящим ливнем – прыная, будто воробьиная ночь...» (292) и далее. Перед нами орнаментальная проза, схваченная воедино риторическим пафосом самолюбования героя, а также скрепленная характерным для поэтики Соколова поэтическим приемом метафоры, метонимически распространяющейся на последующий текст. При этом метонимические расширения начальной метафоры разворачиваются в плане наррации и в аспекте диегетического действия: «...гофрированное косноязычье дождя все не рвется» – «Заосеняло и мне. Сам – сырое ненастье, в сознании крайней задолженности грядущему, я поспешаю предать бумаге обстоятельства моей жизнедеятельности. Поспешаю, да не спешу» (291).

Рассмотрим в деталях механику сцеплений орнаментального текста в романе.

1) Формирование начальной метафоры: «Ты (молодость – А.С.) выплеснулась... партией фортепьяно...» (292).

2) Предметный план метафоры трансформируется в художественный предмет (собственно, музыкальный инструмент, рояль), который представлен в динамическом развертывании образа: «Причем инструмент непременно распахнут, расстроен иль по-рахманиновски разбит» (292).

3) Расширенная метафора, введенная в план диегезиса (через образ рояля), развертывается в нем метонимически и влечет за собой формирование (сотворение) акторов (действующих лиц) и действия как такового: перед нами предстает фигура настройщика и образы его жалкой жизни: «Не избегайте

услуг настройщика, но прибегните к ним. Стремглав приведите себе на память, а то и сразу в гостиную, это невероятно взвинченное действующее лицо. То нередко студент всевозможных учебнейших заведений, но чаще – потенциальный студент. Выходя из дворян, хлопнул дверью и сделался разночинцем. Влюблен, недостаточен. Чахоточен и хаотичен. Вечен и обречен. Вот его вермишель без соли. Вот средства от цыпок, от потливости, от угрей» (293).

4) Метонимически выстроенный нарратив возвращается к позиции начального художественного предмета, но уже сопряженного с серией музыкальных образов и авторских окказионализмов на музыкальную тему: «А инструмент, говорим мы, – распахнут. И вот уже партия этого допотопного фортепьяно, ликуемая в четыре неврастенические, алчные до бемолей и нигде не находящие себе места руки и вся исполненная неопишуемой фиоритуры, фугобахально неистовствует: она состоялась» (293).

5) Следующий шаг: музыка – данный образ выступает движителем действия – вырывается из окон на улицу и увлекает взор, фокус нарратора в центр Москвы, к Боровицким воротам. И здесь метонимически возникает (из памяти нарратора) фигура «Булата – бродячего музыканта тех светозарных дней» (293), который поет куплеты о проходящей юности. Тема молодости, таким образом, оказывается закольцована, приведена к самой себе, но при этом максимально обогащена метафорическими образами и метонимически сопряженными с ними акторами и самим действием. Таков орнаментальный закон завершения – не произведения, но самого текста – внутри мегатекста романа. Орнаментальный текст романа закольцовывается и завершается ежемоментно и перманентно.

Таким образом, метафора в романе, как его семантическое парадигмальное начало, вторгается в метонимию, как синтагматическое начало его наррации: «За годы потянувшегося за тем безвременья и сменившей его эволюции из прохуdivшихся кранов нашей твердыни воды утекло (начальная метафора – А.С.) – на редкость. Вот и сегодня, внаброс окрыляя себя крылаткой, паки и паки влачишься в Комендантскую башню живым меморандумом (далее разверты-

вается метонимический нарратив – А.С.): «Все течет! Пришлите специалистов!» А комендант лебезит, заискивает, дескать, о да, Ваша Вечность, уже высылаем, уж выслали. Однако Улита все едет, и факт остается фактом: беспечности кремлевских водопроводчиков можно лишь позавидовать» (291).

Принцип метонимической организации в целом характерен для поэтики орнаментальной прозы «Палисандрии». Так, риторическое противопоставление высокого и низкого (высокая история vs низкие, низменные калоши), явленное Палисандром Андропову («...перед судом все той же истории совесть моя чиста. И не таясь говорю ему просто и внятственно: “Да, я люблю калоши”» (298)), служит мотивом спонтанного метонимического перехода повествования к лирическому отступлению и последующему микронарративу на тему «мокроступов» в московском хабитусе: «Люблю, шагая слякотным предвечерьем с каких-нибудь образцово-показательных похорон, вслушиваться в поквакивание заморских своих мокроступов <...> И гуляю ли в оголенных пущах имени Горького, предаюсь ли увеселениям в куцах Нескушного, мысль моя поминутно обращается к ним: «Мокроступы!» С каким-то хорошим чувством читаю и перечитываю я их следы, отпечатанные на песчаных дорожках, безоговорочно принимая всю их (подошв мокроступов. – П. Д.) пупырчатость и ребристость. Мне привычно сдавать свои мокроступы ворчливому церберу оперных гардеробов, привычно являть себя в астматическом полумраке прелюдий в глубинах балетных лож...» и т.д. (298)

Прозаическому орнаментализму «Палисандрии» свойственны и элементы собственно стихотворной поэтики:

«Одни упоминают, что он воспользовался минутной стрелкой, другие настаивают на часовой. Часовой же не только ни на чем не настаивает...» (285).

«“Все сибаритствуете?”

“Напротив: лечу себорею. Присаживайтесь”» (303).

Парадигма созвучий преобразуется в синтагму словесных соположений:

«“Dommage, – сказал Брикабрак, – Dommage. Нет, не зря они вас прозвали Лемуром”.

“Лямуром?”

“Лемуром, – поправил он. – Вы – Лемур, дорогой мой, подумайте”» (304).

Пунктиром в романе проходит игра слов, созвучий корней по законам стихотворного языка, например, в виде стилизации моделей словообразования под иностранные языки: «старикос в Афинах, старчелло в Неаполе, стармен в Ливерпуле, старье́ в Лярошели, стариньо в Парамарибо» (485).

Автором созвучной речи является Палисандр, и эти созвучия скрепляют орнаментальный текст поверх плана романной наррации: «оклеветан клеветрами» (285); «поймать близжужжащую муху» (643); «рыхлая рухлядь ее телес» (464); «толерантнее самого Талейрана» (476); «не только переживал, но также и пережевывал ужин всем сердцем» (501); «Страна просыпáлась. Просы́пался где-то в казармах горох барабанной побудки» (484); «в рощах урочищ» (489); «...все сие ужебыло – было (Вы помните? как будто не с нами, а с жабами)» (542); «копаясь в допотопных энциклопедиях, где то и знай попадались высохшие клопы» (542); «Новодевичье! Вольница! Я ль не люблю твоего подворья, твоих лукоглавых храмов, лукавых калек, лупоглазых паломников...» (347); «У многих обложено нёбо, но небо – у всех» (371); «Ах, Тула, Тула. Да что же мы знаем о ней? Что дорого нам в данном звуке? Почти ничего. Какие-то самовары, пряники. В крайнем случае – втулки. Толстой...» (415); «лакеи лакают ликеры» (455); «...ночи сумчатых упырей и русалок; с наступлением сумчатой ночи...» (313) – в последнем случае созвучие слов совмещается с метонимическим переносом, порождающим вторичное метафорообразование.

В следующем примере ряд созвучий особенно эффектно подчиняется принципу метонимического развития – от слова «тик» (нервный) текст скользит к наречию «так», собирает оба слова в иконическом часовом «тик-так», и в итоге преобразует часовое «тик-так» снова в наречие, на этот раз уже окказиональное:

«“И если вы до сих пор удивляетесь, отчего он так поступает, то знайте: он поступает так потому, что не может не. Ибо это так называемый тик. А поскольку причина данного тика так связана с часовыми приборами, то попросил бы его называть точнее – тик-так”».

“Тик-так, Палисандр Александрович, безусловно, тик-так, как же иначе”» (382).

Роль метафоры в поэтике «Палисандрии» не ограничивается участием в механизмах наррации и развертывания орнаментальной ленты прозы. Метафора выступает одним из архитектурных факторов романа как целого.

Само имя главного героя – Палисандр Дальберг – строится на метафорическом образе особенной древесины деревьев рода дальбергия (*Dalbergia*) или «розовое дерево». Эта древесина, как сообщают справочники, выделяется особенной плотностью и прочностью, насыщенным цветочным запахом и изысканным рисунком шпона. Все эти признаки развертываются в романе в смысловом и, что еще важнее, в нарративном плане, воплощаясь в особенном образе своего героя – персонажа изысканного и избалованного жизнью, и одновременно страдающего от экзистенциального одиночества («Ваше Сиротство»), от жестокости и извращенности окружающего его мира. Об этом, в частности, пишет Т.Д. Брайнина: «Фамилия главного героя «Палисандрии» – Дальберг – обусловлена актуализацией прямого значения слова “палисандр” – “красиво окрашенная древесина дальбергии или некоторых других южно-американских деревьев”». В контексте произведений Саши Соколова наиболее важна ассоциация между палисандром и “деревом модернизма”, о котором говорит писатель в речи “Ключевое слово словесности”. Явные интертекстуальные связи между этими произведениями и совпадения в описаниях “дерева модернизма” и главного героя “Палисандрии” свидетельствуют о том, что образ Палисандра является

символом модернизма»¹. К сказанному добавим, что в отличие от диегетического образа Палисандра, который, очевидно, имеет в виду исследовательница, самый *образ* дискурса героя как нарратора разработан автором уже в русле постмодернистских стратегий текстообразования.

Герой сам представляется деревом и в то же время сомневается в символической назначенности своего имени: «Я взял у Одеялова протянутые мне им спички и оживил свечу. Операция удалась на славу, если не считать тех по ловкому совпадению семи остывающих на данном листе стеариновых капель, что сберегут для Вас оттиски моих пальцев: тех тоже ведь семь, как у деда. Воспользуйтесь лупой, всмотритесь. Линии отпечатков замкнуты, концентричны и, словно круги на древесном срезе, с годами растут числом» (323); «Я – Палисандр, и с именем таким / Я чувствую себя благоприятно. / Мы двуедины и созвучны с ним. / Но дерево ли я? Навряд ли. / <...> А может, ты – и дерево: бывает» (468).

Ключевое значение для архитектоники романа несет метафора часов, ее символичность задает общее смысловое пространство «Палисандрии» и даже ее мета-сюжет, открывающийся прологовым эпизодом самоубийства Лаврентия Берии. В этой связи рассмотрим метафоричность сюжета пролога в аспектах ее символизма и дискурсно-стилевой структуры.

В прологе романа Берия представлен не только как ключевой государственный деятель, важнейший чиновник и узурпатор власти – все эти номинальные качества вполне очевидны в приложении к его мифологической фигуре, какой она явлена в популярной российской историографии. Ко всему перечисленному Берия выступает «хранителем времени»: «В кремлевской “Табели о должностях и зарплатах” старообразным почерком казначей-попечителя Саввы Морозова указывается, что с такого-то по такой-то год дядя мой, генерал-ге-

¹ Брайнина Т.Д. Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 18.

нерал философских войск, состоял Кардинальным хранителем настоящего времени и имел на руках соответствующий документ» (285).

«Хранитель времени» – это одновременно и прямой денотатив (поскольку в обязанности Берии входила инспекция главных часов империи на Спасской башне), и метафора, отсылающая к широкому сигнификативному ряду с разветвленной символической семантикой, уходящей в истоки культурно-философских учений Нового времени, в частности, философии Гоббса.

Берия – хранитель времени и тем самым, по Гоббсу, часть политического тела государства, ассоциированного с идеей механизма. Как отмечает Я.А. Кирсанов, в традиции политической философии Нового времени «механицизм формируется на волне увлечения причудливыми, сложными механизмами (шарманки, музыкальные шкатулки, часы, счетные устройства, куклы, заводные автоматы)»¹. При этом символический центр механистической картины мира и общества, безусловно, занимают часы как самодостаточное устройство: «К середине XVII в. искусство создания механических часов достигло небывалых вершин, а образы «мир – часы» и «Бог – часовщик» окончательно зафиксировались в философском дискурсе. В тот же период, с формированием науки Нового времени, машина становится моделью мышления, научным методом, а также новой формой господства над природой и человеком»².

¹ Кирсанов Я. А. Метафора машины власти в «Левиафане» Т. Гоббса: механицистская и абсолютистская традиции дискурса // // Вестник Воронежского государственного университета. Серия "Философия. Социология. Культурология". 2008. Вып. 9. № 32 (133). С. 146.

² Кирсанов Я. А. Метафора машины власти в дискурсе нового времени (на материале трактата Т. Гоббса «Левиафан») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2009. №1. С. 153; о метафоре часов в европейской философии Нового времени и, в частности, у Гоббса см. также: Дмитриев И. С. «Они верны, точны, неумолимы»: метафора часов в европейской мысли Нового времени // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2023. Т. 7, № 1. С. 243–278.

Политическое тело государства, по Гоббсу, это механическое тело, или *автоматон*. Развертыванием этой идеи философ начинает трактат «Левиафан»: «Человеческое искусство (искусство, при помощи которого Бог создал мир и управляет им) является подражанием природе как во многих других отношениях, так и в том, что оно умеет делать искусственное животное. Ибо, наблюдая, что жизнь есть лишь движение членов, начало которого находится в какой-нибудь основной внутренней части, разве не можем мы сказать, что все *автоматы* (механизмы, движущиеся при помощи пружин и колес, как, например, часы) имеют искусственную жизнь?»¹. И далее: «...искусством создан тот великий Левиафан, который называется Республикой, или Государством (Commonwealth or State), по-латыни – Civitas, и который является лишь искусственным человеком»².

Берия в «Палисандрии» совершает бунт против машины, механизма, часов, государства и, в конечном итоге, против самого себя как «хранителя времени». Бросаясь с кремлевской башни с петлей на шее, он входит в смертельный конфликт с главными часами государства как символическим воплощением его механического тела. Более того, хладнокровным актом самоубийства Берия – уже в авторской перспективе – наносит ироническую смерть самому фактору имперского времени. Часы на Спасской башне, очевидно, останавливаются и приходят в негодность после того, как тело хранителя повисает на стрелках. «Его самоубийство, – пишет О. Матич, – состоявшееся вскоре после случайной смерти Сталина от розыгрыша кремлевских детей, знаменует начало романного *безвременья*, что по-старинному значит *застой*, а вообще – отсутствие времени. Тут это слово также означает *окончание времени*»³. Таким образом, роман начинается с манифестации внутреннего экзистенциального конфликта государ-

¹ Гоббс Т. Левиафан. М., 2001. С. 8.

² Гоббс Т. Указ. соч. С. 8.

³ Матич О. Необарочная «Палисандрия» Саши Соколова: время, альтернативная история, память // Новый Журнал. 2017. № 289. С. 306.

ственного *организма* и государственной *машины* и, вместе с тем, с пророчества о его финале.

В этом ключевом эпизоде отчетливо просматривается авторская ироническая мета-позиция по отношению к изображаемому квазисоветскому миру романа, «остраненная» безусловно серьезной и даже возвышенно-героизирующей точкой зрения повествователя, для которого самоубийца Берия остается образцом и эталоном государственного деятеля и обожаемым родственником.

Мифология и символика часового дела протраивает последующий сюжет «Палисандрии» в линии «часовщиков», озвученной Андроповым сначала в риторическом плане: «Мы, келейная партия часовщиков, постановили отмстить ренегатам за смерть Лаврентия Берии, нашего поруганного секретаря...» (336), а затем развивающейся в событийной линии заговора, в центре которого становится Палисандр – «член Ордена Часовщиков по праву рождения» (362), готовый «пострадать за правую часовщическую идею». И завершает роман также образ часов, но уже мировых: «И, вращая стрелки вселенских часов – часов на миллионах небесных брильянтов в миллиарды карат, – прихлынули в виде воспоминаний все остальные столетия» (576)¹.

Текст пролога носит финализирующий характер для романа не только в плане повествования о событии самоубийства Берии, но и в ситуативном плане художественного описания города Эмска, раскинувшегося перед последним взором героя (289). На фоне серьезно-простой до наивности точки зрения кон-

¹ Следует также отметить латентный антагонизм Палисандра в отношении часов как таковых: его не берут учиться на часовом отделении Кремлевского Ремесленного Училища Благородных Сирот по причине «величины и неловкости пальцев», но самое главное – герой в детстве получает травму, связанную с часами (гиря от ходиков упала ему на нос в детстве): «...с колыбельных лет переносицу ему заменила платиновая пластинка и вследствие происшедшего он лишен возможности наслаждаться течением Хроноса, тиканьем его адептов – часов, а особенно – ходиков! Всех эпох и конструкций! Ибо он ненавидит – бежит – или же сокрушает их – на бегу!» (381).

кретного нарратора это описание наполнено авторской мета-иронией и стилистическим лукавством, если так можно выразиться, потому что претендует на всеохватность и исчерпываемый характер, но на самом деле является перечислением достаточно случайных деталей, на месте которых могли быть многие другие. Ключ к пониманию этого текста – в орнаментальной поэтике прозы романа и приеме спонтанного нанизывания деталей, пришедшем из поэтики лирического стиха. Обратим внимание на функцию тире в описании: оно заменяет в перечислении стандартную запятую и передает спонтанность и панорамность квазилирического восприятия персонажем-самоубийцей покидаемого им города и жизни в целом.

В целом столкновение и смешение иронического от автора и серьезного (вплоть до пафосно-героического) от конкретного нарратора приводит к стилистическому макаронизму и бриколажу Пролога и всего последующего текста романа¹. Это в целом отвечает мета-иронической нарративной стратегии постсоветского дискурса, каким он явлен в романе в аспекте тотальной авторской позиции.

Макаронизмы пронизывают текст романа не только на уровне его лексики и языка. Прямая и наивная, с элементами шизофренического дискурса, наррация Палисандра приводит к высшей степени субъективации и мифологизации диегетического мира романа, в итоге обретающего беспорядочный, макаронический характер: «Некоторые не послушались, уселись за клавесин да и бренчат

¹ Стилистике интертекстуального бриколажа «Палисандрии» Саши Соколова посвящена развернутая работа А.К. Жолковского: Zholkovsky A. The Stylistic Roots of Palisandria // Canadian–American Slavic Studies. N 21 (3-4; Fall-Winter 1987). Pp. 369-400; см. авторский перевод статьи в электронном источнике (указан ниже в списке литературы), а также: Стилистические корни «Палисандрии» // Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. Kaukolempiala (Цвелодубово): Свое издательство, 2012. С. 29-60; см. также работу: Шувалова О.С. Функция языковой игры в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник ТГУ. 2010. Вып. 5 (85). С. 315-318.

себе некую чепуху опереточную, жили-де у бабуси веселые гуси, аллегро...» (383); «Верно ли, наконец, что Голда Меир в девичестве состояла в возвышенных отношениях с Шикльгруббером и, когда правительство Нидерландов не оказало ему политического приюта в Гренландии, он спрятался в Палестине под именем Моше Даян и наглазной повязкой?» (321); «...из мира сценического искусства, с эстрады в Кремль шагнуло немало ярких, истинных дарований. Начинала с канкана выученица Баланчина тетя Катя Фурцева; известным у себя на Урале канатоходцем и вольтижером был когда-то Яков Свердлов; Анастас Микоян устраивал публичные спиритические сеансы; а Жданов работал маркером в игорных домах Мариуполя» (333).

Мы видим неестественное сцепление и рядоположение несопоставимых деталей, насилие над здравосмысленным порядком всего и вся. Референциальный мир в романе оказывается принципиально перемешанным. В тексте парадигмы нелепо растянуты в синтагмы¹, катастрофически теряющие первоначальные советские смыслы-пресуппозиции. Это происходит в романе как тотальном коммуникативном сообщении помимо главного героя, помимо нарратора, помимо, в конце концов, автора. Это само обесмысливающее, деконструирующее начало постсоветского дискурса, каким он явлен и существует в идеальном пространстве языковых и ментальных возможностей мира смыслов и коммуникаций. В этом заключается нарративная стратегия постсоветского дискурса, к анализу которого мы переходим.

Само советское в полной мере высвечивается в произведении именно в рамках нарративной стратегии постсоветского дискурса. На фоне пародийных, саркастических, гротескных, сюрреалистических и других деконструирующих эффектов читатель может реконструировать исходные денотативные и рефе-

¹ «В художественном языке Саши Соколова парадигма никогда не достигает устойчивости, но всякий раз демонстрирует способ своего разрушения синтагмой» (Шатин Ю.В. «Курс дискурса» в «Триптихе» Саши Соколова: от риторики к поэтике // Критика и семиотика. 2013. № 1. С. 202).

ренциальные очертания советского мира, стоящего за непосредственным действием в романе.

На первичном, собственно речевом уровне соположение советского и постсоветского раскрывается на первых страницах романа в тексте стилистически громоздкой записки «Биографа», предваряющей основное повествование. Уже здесь можно наблюдать принципиальные (заданные стратегией деконструкции) отклонения советского дискурса от него самого: нормой является языковое ханжество, а здесь читатель с первых строк наталкивается на нелепый и неуместный оксюморон «виднейший сибирский прелюбодей», в котором главное слово стилистически маркировано как неудобное, нежелательное в силу своей архаичной семантики и прагматики. Данный оксюморон распространяется семантически двусмысленным оборотом, к тому же содержащим прямую речевую ошибку: «обласканный последней русской царицей и таким образом расшатавший трон». Еще одно отклонение – это словцо «неосюрреализм», приоткрывающее официальные завесы рамочного биографического дискурса и адресующее восприятие читателя к гротескным статусам диегетического мира романа.

В разработке нарративной стратегии деконструкции велика роль языковой архаики. Деланная архаика языка нарратора пародийно обесмысливает советский дискурс романа. Она уничтожает дискурс, но сам герой-нарратор этого не замечает, он предельно серьезен. Ровно так же серьезен и «прямословен» советский дискурс в романе, но его низлагает дискурс постсоветский: «“Не желаете ль воспригубить?” – сказал я себе, воспривстав. И, несколько восприсев, отвечал: “Восплесните”. И, несколько воспривстав, всплеснул и рек: “Воспригубьте”. Затем восприсел, воспригубил и, воспривстав: “Ну, что скажете?” И, сызнова восприсев: “Превосходно!” Тогда, воспривстав, восполнил и возгласил: “Ваше!” И возражал: “Взаимно!”» (474-475).

С явлениями архаизации языка и самого диегетического мира взаимодействует сквозная стратегия смешения дискурсов. Так, речь Палисандра при

оставлении Родины предстает юродивой смесью глума, пародии и иронии, игры словами и дискурсами, с прямыми и скрытыми отсылками к русской литературе, библии и фольклору: «О ты, оставляемая мною из лучших побуждений и до лучших времен! Не гляди сиротливо из-за острожных решеток, из-под соломенных крыш и чиновничьих козырьков, из замочных скважин и крепостных бойниц. Не пой грустных песен – не пей из копытца – поди туда не знаю куда – сотвори то не знаю что – только бы не преглупо – только бы не предико. Да не укради – да не убий – не лжесвидетельствуй себе же во зло пред ужасным судом истории. Стань честнее. Будь доброй и славной. Благопристойной и чистой. Юродивой и святой. Будь, если можешь, счастливой. Будь!» (489-490). «“Палисандрия” – произведение о хаосе дискурсов и о пустоте», – пишет М.Л. Кременцова¹. Уточним при этом, что сам текст романа как результат смешения дискурсов приводит не к хаосу, а к их *смещению* в семиотическом пространстве произведения.

Архаизация как инструмент деконструкции советского проникает в диегетическое измерение, в частности, в изображение предметного мира: «После захода солнца на кладбище наступал комендантский час, лавочка закрывалась и дом начинал выполнять основную функцию – функцию входа на станцию «Новодевичья» нашей совершенно секретной орденоносной конки» (402); «...с лаем псов, с бубенцами, с бренчаньем сбруй, со скрипом ржавых колес, скрипкой Ойстраха, с криками «С новым счастьем!» и с прочими атрибутами новогодней охоты из жерла тоннеля выдвинулись вагонетки» (403).

Диегетический мир романа не только архаизируется. В рамках нарративной стратегии постсоветского дискурса он подвергается целому ряду значимых и смыслообразующих тематических искажений, направленных на разрушение советского фона в романе.

¹ Кременцова М.Л. Художественный мир Саши Соколова. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 16.

Самый образ публичного дома при Кремле – Дома Массаж – является разрушительным для официозного облика власти. Но суть заключается в том, что это *пародия* на разоблачительный образ. Постсоветский дискурс пародирует разоблачительные интенции возможного (и предполагаемого) антисоветского дискурса как составной части советского: «...это не что иное, как дом свиданий, где руководство Кремля находит необходимым встречаться не только друг с другом и не только для обсуждения очередных неотложных мер по внедрению войск в не охваченные еще районы земшара» (406). Обратим также внимание на сопутствующее пародийное воспроизводство советского жаргона: «районы *земшара*».

Прямым образом антисоветское пародируется в эпизоде покушения Палисандра на Брежнева: «Веселящий запах озона и мокрого города будил, расшевеливал вольномыслие. Я увидел, как стая студентов, начитавшихся всякого вздору, выбежала из читальни на площадь и, выкинув на шестах крамольный девиз, сбила с ног кентавра от жандармерии. “За вашу и нашу свободу!” – гласил транспарант. Учащихся повязали. Озноб сочувствия заставил меня сжать в кармане шинели шершавую рукоять» (423). Столь жестокую пародию может себе позволить только постсоветский дискурс романа, метонимически распространяющий пародийный момент и на самый момент покушения: «“За вашу и нашу свободу!” – ответил я держиморде студенческим лозунгом. И с тянущим ощущением раскольниковской вседозволенности потянул за крючок. Звук удара бойка о капсуль был туп и растерян» (427).

Тематика диегетического мира романа выступает главной ареной развенчания советского с иронической позиции постсоветского дискурса. Так, роман устами Палисандра предлагает альтернативную детализированную историю знаменитого револьвера, из которого Каплан стреляла в Ленина, заполняющую идиотической детализацией и нелепыми мотивировками вакуум официальной советской истории: «В незабываемом девятьсот девятнадцатом знаменитая революционерка Фаина Каплан произвела из него ряд выстрелов по Ульянову-Ле-

нину Владимиру Ильичу, в музей которого он и хранился. В тридцать четвертом году револьвер из музея похитили и при посредстве его аннулировали Сергея Кирова, после чего колът сослали в морозную Вятку, в музей последнего» (423-424) и т.д.

Палисандр мимоходом делает забавное, но закономерное с точки зрения наивного нарратора замечание: «Обидно, когда хорошую книгу портят такие, казалось бы, незначительные, а по существу непростительные ошибки, способные привести на мысль о намеренной фальсификации прошлого, о попытке если не повернуть обратно, то уж во всяком случае застопорить его маховик» (359). Этот текст овеян двойной иронией: автора по отношению к нарратору и самого постсоветского дискурса по отношению к диегетическому миру – через наивный нарратив героя, но посредством своей нарративной стратегии. Как мы отмечали выше, ирония над-авторского дискурса облекает и сам язык нарратора, уродует его, понуждает его быть громоздким, нелепым, макароническим.

От иронии нарративная стратегия постсоветского дискурса смещается к гротеску и сарказму. Сама история о создании публичного дома в монастыре является ошеломительным гротеском в отношении советского. Следует, однако, уточнить, что все советское в романе является таковым по своей внутренней сути, по духу, но в референциальном плане это, конечно, советское вымышленное, или квази-советское. При этом в измерении романного вымысла советская предметность чревата эстетическим отношением к ней, она вымышлена автором именно для того, чтобы стать объектом гротеска. «В абсурдную игру с историческими фактами вовлекаются не только реально существовавшие люди, но и вещи, которые, попадая в историческое пространство, порождают новые истории»¹.

¹ Шатин Ю.В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6. С. 75.

Объектами сарказма становятся известные советские имена: «“Фамилию помнишь?” – спросил я официанта. “Солоухин”, – ответил тот. Тогда имя это мне ничего не сказало, однако впоследствии он нашумел своими речами и манифестами так, что даже и мне, человеку без политической подоплеки, случилось почитать его сочинения. Горяч, задирист, автор их не лишен был известной публицистической жилки. В послании, куда его удалили за антиправительственные дерзости, мы познакомились лично. Правда, там его знали под несколько видоизмененной фамилией – Солженицын» (353-354).

Гротеск затрагивает не только предметную и актантную сферы диегетического мира романа, но и его глубинную идеологию и порождает сюрреалистический мотив бюрократического оформления злодеяния с целью превращения его в общественно полезную государственную функцию (не убийство, а казнь). Именно такое письменное распоряжение Палисандр потребовал от Андропова, чтобы снять с себя моральную ответственность за покушение на Брежнева: «Вместе с инструкцией мне вручили обмундирование, пропуск в крепость и вид на жительство на имя какого-то кавалерийского подхорунжего, ордер на казнь и другие необходимые документы. Все были нотариально заверены» (420). Таким образом, декларируемая мораль в советском мире «Палисандрии» оборачивается вседозволенностью, согласно нотациям того же Юрия Гладимированича: «В богоспасаемой нашей отчизне, дражайший мой Палисандр, законы, препоны и прочая дребедень существуют только для смертных. А к ним относиться мы не имеем участи» (488).

Сюрреалистичность в нарративном построении диегетического мира отвечает открытой интенции деконструкции, облакающей текст романа: «Сколько раз, совершая деловые прогулки по кладбищам многих стран, доводилось выслушивать сетования упокоенных там соотечественников, точнее, их тонких тел на жестокую эмигрантскую грусть. Не ведая в слепоте душевной, как вернуться в пенаты, они десятилетиями ожидали достойных оказий, а не дождавшись, вселялись в новорожденных летучих мышей и с весною – неслись. А если

не было и таких вакансий, то принимали обличие сороконожек, цикад и гадов, чтобы усеменить, упрыгать или хоть уползти восвояси» (490).

Еще более радикальным инструментом нарративной деконструкции постсоветского дискурса выступает анекдотизация диегетического мира романа, влекущая за собой явление субъективации истории и трансформации ее в эго-историю Палисандра¹.

Анекдотизация советского в романе означает его перевод в категорию частного обращения, частной жизни, сопряженной с жизнью героя. Подчеркнем при этом, что анекдотизация не совпадает с позицией конкретного нарратора – он вполне наивен в своих характеристиках диегетического мира. Возникает вопрос: это позиция автора? Конечно, только с той оговоркой, что автора самого в его креативных интенциях охватывает постсоветский иронический дискурс – но именно автор представляет результирующий нарратив в эстетически продуктивном ракурсе, в данном случае, в жанровой оболочке анекдота. Заметим еще раз, что речь идет не об антисоветском дискурсе (который борется и разоблачает советское), а именно о постсоветском, который не борется, а преодолевает, не разоблачает, а расконструирует и деконструирует, разъедает иронией и пр.

Анекдотические случаи и происшествия, как правило, сопряжены с личностью Палисандра, тем самым в диегетическом мире романа происходит персонализация большой истории вокруг главного героя. Вот как, например, в рамках эго-истории Палисандра преломляется фигура Владимира Высоцкого: «Ах, Вольдемар, Вольдемар, – молвил я ему умогласно, – вольно́ тебе было ссориться с власть предержащими. Видишь, к чему это привело: нужда, шарманство. А помнишь, как лихо гоняли мы с тобой почтарей по кремлевским крышам? Ведь то обстоятельство, что ты был сыном довольно мелкого крепостного служащего, не помешало мне протянуть тебе руку дружбы и покровительства» (486).

¹ О феномене эго-истории в общем плане см.: История в эго-документах: исследования и источники. Екатеринбург, 2014.

Анекдотизация романного нарратива влечет за собой связанное явление фамильяризации исторических персон через установление принципиально короткой дистанции (биографически мотивированной) нарратора – и в то же время главного героя происходящего. Он воспитывается в среде и в обществе верховной советской власти, и поэтому ее герои предстают персонажами его биографии. Автор же вплетает в это сугубо личное отношение Палисандра к советским бонзам свое мета-отношение, эстетическое по своей сути, ироническое и в пределе саркастическое.

Анекдотизации сопутствует еще один мощный инструмент деконструкции советского – абсурдизация. Как пишет Ю.В. Шатин, сравнивая семиотические структуры «Палисандрии» и сталинского «Краткого курса ВКП(б), «“Палисандрия” Саши Соколова как по своей художественной структуре, так и по коммуникативной функции – своеобразный *reductio ad absurdum*, доведенная до логического предела (или точнее беспредела) нарративных, хронологических интенций “Краткого курса”»¹, и далее: «...границы исторического правдоподобия и вымысла не просто нарушаются, но их нарушение носит абсурдный характер»². Читатель романа неизбежно сталкивается со смысловым переименованием, перепутыванием и смешиванием. Последнее слово можно считать ключевым в трактовке этого явления, поскольку оно отвечает смешению дискурсов как феномену поэтической риторики «Палисандрии». Смешение дискурсов влечет за собой и смешение реалий диегетического мира романа, как это происходит, например, в детской истории Палисандра про повешение кошки на задворках Кремля: «Дело получило огласку. Но его наверняка удалось бы замять, если

¹ Шатин Ю.В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6. С. 74.

² Шатин Ю.В. Указ. соч. С. 75. О деконструкции советской истории в «Палисандрии» в аспекте жанра постмодернистского псевдоисторического романа см. также: Ащеулова И.В. Деконструкция советской истории в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 2 (62). Т. 4. С. 101-104.

б не выяснилось, что казненная кошка была не бродячая, а была презентована китайским правительством русскому и отзывалась на кличку Мао. Слух о казни дошел до последнего как такового, и, оскорбленный, он требовал извинительных грамот и выдачи озорников по этапу. Следственная мельница встрепелась, взмахнула крыльями, и, звеня кандалами, по Сибирскому тракту в Пекин потянулись колонны причерноморских скифов, ни в чем, казалось бы, не повинных» (358).

Абсурдизация деталей порой доходит до степени полнейшей эксцентричной чуши: «В принципе, различают три вида икоты. Одиночная, или спорадическая, происходит от невоспитанности и присуща грубым сословиям – мужикам, рабочим, купечеству. Более благородной, серийной икотой страдают телеграфисты, актеры, искусствоведы. Следствие их впечатлительности, она может мучить часами, но в конце концов отпускает. Имеется, наконец, икота хроническая, что является прерогативой персон ответственных и высокопоставленных» (472).

Повествование в романе приходит к тотальному разрушению связи времен и событий. Субъективация истории в нарративах Палисандра становится шизофреничной, но это не самоцель как следствие душевной болезни (герой вполне здоров), а средство деконструкции советской истории в рамках нарративной стратегии постсоветского дискурса.

В итоге диегетический мир романа оказывается насыщен иной мифологической реальностью – вполне реальной для нарратора в рамках его прямой фокализации, но ирреальной и абсурдной для читателя. Рецептивный парадокс, однако, заключается в том, что читатель все равно читает и принимает все это. Можно, конечно, предположить, что условием рецептивного принятия романного мифа являются правила постмодернистской игры. Однако позиция абстрактного читателя двойственна: он вне текста, но в то же время внутри произведения, внутри его эстетической архитектоники, равно как посетитель собора, переступив порог, оказывается внутри сооружения, и поэтому он, читатель, ста-

новится солидарен не автору – но герою. И одновременно автору – но в его иронии, а не в жестокости по отношению к герою и его миру. Авторскую жестокость читатель замещает любовью, сочувствием, даже восхищением, как не парадоксально это звучит на фоне сюрреалистического разврата, в который погружены персонажи романа.

Не следует, однако, полагать, что главный герой и нарратор «Палисандрии» в ауре своего наивного нарциссизма и безудержной похоти порнографомании совсем лишен способности моральных переживаний. Но моральная проблема Палисандра лежит не в плоскости Бога и совести (что также выступает жесткой этической авторской оценкой советского), а в плоскости истории (в первую очередь эгоистически личной) и ее отражения в наррации сквозь призму времени и памяти. Устами Служителя хранилища архивов и документов автор выносит приговор самонадеянной гордыне героя-нарратора: «Распространенное среди экзальтированных натур впечатление, будто достаточно умереть – и имя ваше просияет в веках, не подтверждается практикой. Вот уже сотни лет, как в хранилище почти никто не заглядывает» (296).

Проблема памяти и забвения – это не только манифестация личного комплекса Дальберга, она включена в концептуальную сферу постсоветского дискурса. Это манифестация подспудного комплекса всей советской не столько историографии, сколько мифографии. Советская мифоистория замысливалась и монументально создавалось на века и навсегда – но сквозь помпезность сталинского ампира и дифирамбы соцреализма сквозил страх забвения, страх смерти и конца советской вечности. У Дальберга это очевидная эмоция и одновременно нарративная интенция. Самое прологовое самоубийство Берии свидетельствует о провале проекта советской вечности. Парадоксально, но и показательно, что денщик Одеялов величает Палисандра «Вашей Вечностью» (318), при том, что герой боится вечности: «Беспардонная, продувная, прожорливая бестия Вечности уж алкала себе новой жертвы, и соль хрустела под обувью, как на зубах» (311). Как пишет А.К. Жолковский, «роковой силой, меняющей все

знаки нарциссизма на противоположные, является тема времени, систематически пародируемая в романе о Его Вечности Палисандре»¹.

С острым осознанием кризиса памяти (и предполагаемой вечности – в связи с вечной памятью) граничит мета-ироническая позиция постсоветского дискурса по отношению к феномену самого исторического нарратива. Событий, согласно пронизательным ощущениям и откровениям Палисандра, нет вообще, но есть процессы, наслаивающиеся друг на друга, и в ряду этих процессов, их сползающих и наползающих слоев, уже нет места уникальной в своем величии и вечности советской истории: «...история есть типичная кантовская вещь в себе. Если не замечать известной апокалиптичности ее интонаций, то прежде всего отмечаешь тот неслучайный, быть может, факт, что она преисполнена скрупулезно датированных, но незнакомых и непознаваемых происшествий. Взятые по отдельности, они озадачивают; вкупе – обескураживают» (297).

В начале романа в фантасмагорическом письме к «Великой Княгине Анастасии Романовой» герой иронически обличает саму историософскую идею «далекого близкого», и неслучайно именно в этом месте появляется гротескная фигура Андропова, а завершается пассаж пародийной констатацией мелкого бытового (калоши) в противовес высокому историческому.

Помимо персонифицированного конкретного нарратора, сопряженного с Палисандром, в повествовании романа прослеживается речь нарратора абстрактного, в противоположность Палисандру объективирующего повествование. Характерный образчик такой речи находим уже в прологе – в упоминавшемся нами описании города Эмска: «Продутый умеренными ветрами, Эмск возник перед дядей своей юго-западной панорамой –дохнул на него городской распутицей, неуютом складских помещений, жилищ, больничной карболкой, строительными работами, хлебной гарью, квашениями и солениями, ворванью

¹ Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 228.

и рогожами, бьющимся на веревках бельем, пищевыми отбросами, дегтем...» и т.д. (289). Фокализация описания, представленного в данном фрагменте, предельно широка и не может принадлежать точке зрения Палисандра как внутреннего и конкретного нарратора. Это случай прямого вторжения в текст речи абстрактного нарратора, сопряженной с орнаментальной манерой письма, заданной авторской поэтикой.

В другом случае позиция абстрактного нарратора, согласно авторской воле, совмещается с позицией нарратора конкретного, и подобные совмещения обременяют роман рефлексиями собственно нарратологического и поэтологического толка: «Текст постепенно утрачивает присущую ему изначально четкость и обретает расплывчатость. И хотя субъективно автор по-прежнему не поступает никакими средствами, чтобы как можно полнее раскрыть внутренний мир персонажей, читатель претерпевает лишения путника, застигнутого наступающей ночью. В смятении свидетельствует он ускользновение деталей. <...> Исчезает и такая деталь, как время. Причем регулярно. Проблема его систематического отсутствия мучит мемуариста всечасно» (544-545); «Безвременье вредно, губительно. Оно разъедает структуру повествования до мутной неузнаваемости» (546).

«Ход событий заметно ускорился. Эпоха летела на перекладных» (420) – замечает нарратор в конце романа, и в этом скупом сообщении совмещаются персональная речевая позиция Палисандра, сопряженная с инстанцией конкретного нарратора, и позиция абстрактного нарратора, за которой стоит рефлексия автора. Романная история (story) вбирает в себя кремлевскую историю (history). Совмещение нарративных позиций обременяется, с одной стороны, рефлексией героя, с другой стороны, иронией, происходящей, очевидно, от автора: «...когда, сменяя бегонии луга, бегу я, взволнованно помолодевший, ему (кабриолету Мажорет – А.С.) навстречу, со мною случается *уже было* – очередной его приступ. Писатель использует здесь прием аппликации. Он берет картину

моего моментального озарения и накладывает ее на перспективу пространств и времен» (541).

В редком случае образы видения и оценки конкретного и абстрактного нарратора оказываются тождественными, как здесь: «...речь — о России. Зане, как бы она ни была к нам строга и немилосердна, в какие б обличия ни рядилась, мы обязаны ей слишком многим, чтобы не оказывать хоть элементарного пиетета. Почтите, впрочем, за лучшее возлюбить ее и вседневно, всечасно хвойте о ней гражданской душой. Лично я, безусловно, было, есть и останусь горячим поклонником нашей неброской Отчизны» (656-566). Что это и кем сказано? Снова тотальная ирония и пародия или это сказано с позиции полной искренности и разделено автором? Нам здесь видится несомненное и крайне редкое для романа тождество нарративных позиций.

Резюме и выводы

Нарративная структура романа «Палисандрия» включает четыре уровня: повествование от лица главного героя (конкретного нарратора); дискурс советского (кремлевского) мира, представленный в диегетическом измерении романа; постсоветский дискурс в его нарративной стратегии деконструкции советского в романе; речь абстрактного нарратора, объективирующего повествование.

Позиция конкретного нарратора является прямой и наивной, полностью подчиненной ограниченной точке зрения самовлюбленного, экзальтированного, охваченного порноманией и графоманией героя. Последовательный анализ нарративной речи Палисандра-мемуариста выводит на проблематику функционирования в романе советского дискурса. Оба повествовательных уровня находятся в пространстве романного диегезиса как образы дискурсов. Советский дискурс во многих отношениях подчиняет себе речь конкретного нарратора. В свою очередь, речь нарратора остраивает и примитивизирует и в итоге обес-

смысливает советский дискурс, прежде всего своей неводержанностью и чрезмерностью. В результате в романе возникает концептуально-стилевой синтез нарративной речи героя и советского дискурса: это автоматизированный стиль, обилие клише, вербальная и эмотивная избыточность, высокая степень бессодержательности, обилие плеоназмов, прямое пустословие и декларируемая графомания, – но вместе с тем предельная символичность и мифологичность нарратива.

Проблема графомании Палисандра в поэтике и риторике романа носит тотальный характер. Это не просто стилистическая и психологическая черта героя, а дискурсный облик и образ романа в целом. Это своего рода оболочка, внутри которой возможно все – фантазмы, гротеск, сюрреализм и какие угодно иные средства деконструкции советского. Именно поэтому следующая эманация графомании конкретного нарратора с прямой подачи автора выходит уже за грани стиля – но не языка в его символических аспектах – и разрастается порнографическим сюжетом.

Особую роль играет в поэтике романа метафора. Ее функции не ограничиваются участием в механизмах наррации и развертывания орнаментальной ленты прозы. Метафора выступает одним из факторов эстетической архитектуры произведения. Ключевое значение несет метафора часов, ее символичность задает общее смысловое пространство «Палисандрии» и мета-сюжет, открывающийся эпизодом самоубийства Лаврентия Берии. Берия совершает бунт против машины, механизма, часов, государства и, в конечном итоге, против самого себя как «хранителя времени». Бросаясь с кремлевской башни с петлей на шее, он входит в смертельный конфликт с главными часами государства как символическим воплощением его механического тела. Актом самоубийства Берия – уже в авторской перспективе – наносит ироническую смерть и самому фактору имперского времени.

В целом столкновение и смешение иронического от автора и серьезного (вплоть до пафосно-героического) от конкретного нарратора приводит к стилистическому макаронизму и бриколажу пролога и последующего текста романа. Это в целом отвечает мета-иронической нарративной стратегии постсоветского дискурса, каким он явлен в романе в аспекте тотальной авторской позиции.

Самое советское высвечивается в произведении в рамках нарративной стратегии постсоветского дискурса. На фоне пародийных, саркастических, гротескных, сюрреалистических и иных деконструирующих эффектов читатель может реконструировать исходные денотативные и референциальные очертания советского мира, стоящего за непосредственным действием в романе.

В разработке нарративной стратегии деконструкции велика роль языковой архаики. Деланная архаика языка нарратора пародийно обесмысливает советский дискурс романа. Она уничтожает дискурс, но сам герой-нарратор этого не замечает, он предельно серьезен. Ровно так же серьезен и «прямословен» сам советский дискурс в романе, но его низлагает дискурс постсоветский.

Архаизация как инструмент деконструкции советского проникает и в диегетическое измерение романа, в частности, в изображение предметного мира. Тематика диегетического мира романа выступает главной ареной развенчания советского с иронической позиции постсоветского дискурса.

От иронии нарративная стратегия постсоветского дискурса смещается к гротеску, сарказму и сюрреализму. Радикальным инструментом деконструкции выступает анекдотизация диегетического мира романа, влекущая за собой субъективацию истории и ее трансформацию в эго-историю Палисандра.

Анекдотизации сопутствует еще один инструмент деконструкции – абсурдизация, смысловое переименование и смешивание. Последнее слово является ключевым в трактовке этого явления, поскольку оно отвечает смешению дискурсов как феномену поэтической риторики «Палисандрии». Смешение дискурсов влечет за собой смешение реалий диегетического мира романа. В итоге произведение оказывается насыщено иной мифологической реальностью –

вполне реальной для нарратора в рамках его прямой фокализации, но ирреальной и абсурдной для читателя. Тотальная ремифологизация исторических событий и персонажей в романе вскрывает и развенчивает основную метаморфозу советского дискурса – замену историографии мифографией.

Стилевое столкновение витийства и косноязычия приводит героя-нарратора к речевой позиции юродствующего. Показательно при этом поведение Палисандра как скриптора. Для средневековых юродивых в целом характерно двойственное поведение: днем, на людях, это безумцы с вызывающими выходками на грани нормы и общественной морали, ночью же это вполне разумные и богопослушные молеельщики и начетчики религиозных книг. Юродство Палисандра в целом локализуется более в его речевом поведении, нежели в социальном, – но при этом в позиции скриптора, автора мемуарно-дневниковых записок, герой вполне нормален. Вместе с тем не следует сводить феномен уродства/юродства Палисандра и его речи только к аспектам его сюжетной персонализации. Речевая позиция юродствующего генерализуется инстанцией постсоветского дискурса, что в итоге приводит к разворачиванию в тексте уродующей пародии на возвышенный стиль советского дискурса.

Наряду с персонифицированным конкретным нарратором, сопряженным с Палисандром, в повествовании романа прослеживается речь нарратора абстрактного, объективирующего повествование. С подачи абстрактного нарратора, отвечающего прямым авторским интенциям смыслопродления, в романе – в пределах ментального кругозора его героя – ставится проблема памяти и забвения. Эта проблема возникает не только в качестве манифестации личного комплекса Дальберга, но и в качестве подспудного комплекса самой советской мифографии – и оказывается нерешенной на обоих уровнях: герой бежит от времени и вечности в суету мирского возвышения и власти, но его настигает банальная смерть. При этом советская вечность терпит провал уже в прологовой (и пророческой для всего романа) сцене реального и в то же время символического самоубийства Берии. Финальная трагедийность романа является ито-

гом нарративной стратегии постсоветского дискурса, в сфере которого изначально находится не только диегезис, но и самый текст романа и, в конечном счете, его автор.

ГЛАВА 3. Деконструкция классичности
в романах Владимира Сорокина «Норма»,
«Тридцатая любовь Марины», «Роман», «Сердца четырех»,
«Голубое сало»

Спектр нарративных форм романов Сорокина очень широк – здесь и разработанные инстанции абстрактного и конкретного нарратора, сопряженного с точкой зрения того или иного ключевого персонажа в сюжетной структуре произведения, здесь и вставные новеллы и иные короткие повествования, вплоть до нарративных миниатюр, как в «Норме», здесь и прямая нарративная речь в жанре личного письма и дневника, и многое другое. Вместе с тем собственно постсоветский дискурс в его нарративной стратегии деконструкции советского затрагивает преимущественно инстанцию абстрактного нарратора, реже – конкретного. И, разумеется, с учетом включения авторского начала, которое, впрочем, в произведениях Сорокина предельно абстрагировано, потому что наполнено не столько авторской иронической интонацией, за которой можно ощутить живое заинтересованное сознание, сколько бескомпромиссной интенцией разрушения, которая, по существу, отождествляет авторскую позицию с обезличенным началом самого постсоветского дискурса. Как пишет в этой связи Т. Г. Юрченко, «в центре творчества раннего Сорокина – деперсонализированный текст, где единственным «героем» является собственно дискурс при отсутствии субъекта и объекта»¹.

«В раннем творчестве Сорокина <...> языки культуры и идеологии понимаются как практики насилия, – пишут Г.А. Жиличева и В.И. Тюпа, – и поэтому, согласно принципам концептуализма, подлежат деконструкции»².

¹ Юрченко Т. Г. «Все мои книги – это отношение только с текстом»: о творчестве Владимира Сорокина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2019. № 3. С. 165.

² Жиличева Г.А., Тюпа В.И. С. Нарратор // Тезаурус исторической нарратологии (на

Центральной мишенью деконструкции культурных оснований советского у Сорокина выступает литературная классичность как таковая, апеллирующая, во-первых, к русской литературе XIX века, во-вторых, к образцам литературы советского периода, включая как соцреалистический канон, так и альтернативные традиции русского модерна XX века.

Ключевым для образной системы романа «Норма» является собственно миф о «норме». Сорокинская «норма» – это метафора добровольно принятого (в качестве долга) и поэтому *нормального* и *нормированного* идеологического принуждения со стороны власти. Как замечает Т.В. Казарина, «...здесь низменно-материальное (фекалии) становится знаком лояльности, то есть элементом семиотической реальности. Это само по себе свидетельствует о победе семиозиса над природой: он поглощает естественное, он способен превратить в символ сколь угодно презренную материю»¹. «Норма» – это своего рода обездвиженный миф, встроенный в конструкцию постсоветского дискурса. Он подобен элементу вируса, внедренному в антивирусную вакцину. Мертвый элемент помогает разрушить живой вирус. Ровно так же и миф о «норме», в который читатель, конечно, не верит (и поэтому это мертвый миф), помогает разрушить, деконструировать живую мифологию советского мира, в котором каждый его обитатель был обязан в знак лояльности употреблять ежедневную норму пропаганды в знак принятия режима.

По своей разрушительной силе сорокинский миф о «норме» сопоставим с развернутой мифологией «Палисандрии» Саши Соколова, представляющей кремлевский мир в виде замкнутого пародийного сообщества, пораженного интригами и всеми возможными человеческими грехами. И это, заметим, тоже обездвиженный миф, в правдивость которого читатель также не верит, но с его помощью постсоветский дискурс расправляется с советским мифом Кремля как

материале русской литературы): экспериментальный словарь. М., 2022. С. 78.

¹ Казарина Т.В. Владимир Сорокин и русский авангард // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 4. С. 136.

партийно-политического Олимпа. Заметим, что по этому же пути пойдет и Пелевин, разрабатывая в «Чапаеве и Пустоте» альтернативный и вновь обездвиженный, «вакцинальный» миф о полководце гражданской войны (см. об этом в Главе 4). Вместе с тем у обоих младших современников Соколова спектр инструментов деконструкции расширяется и разрушающему мифу сопутствует разрушающий (и в итоге разрушающийся) язык как таковой.

Метафорический образ «нормы» и сопутствующий сюжет ее всеобщего обязательного поглощения гражданами в реалиях правдоподобного советского мира брежневской эпохи выступает жесточайшим саркастическим инструментом деконструкции в поэтике романа. Одним из наиболее ярких образчиков в ряду подобных сюжетов становится сцена употребления «нормы» в ситуации подготовки партийных работников Осокина и Коньшина к ноябрьской демонстрации. Сарказм сюрреалистически разрастается и распространяется на квазиисторическое время в эпизоде благоговейного изучения персонажами музейного экспоната – «нормы» из далекого 1943 года.

Сцены употребления «нормы» облекаются в романе в различные дискурсные оболочки. Органически это субдискурсы советского мира – в частности, институциональный литературный дискурс. Так, в разговоре двух подружек, занятых приготовлением блюда с «нормой», звучит значимый пересказ соцреалистического романа, написанного знакомым писателем, «членом союза»: «Производственный роман. Он любит ее, она в завкоме, он бригадир. Бригада – завалющаяся, из последних. Не справляется. Бригада сыпется, текучка кадров. Она его критикует. А он ревнует ее к главному инженеру. Кончается все, правда, хорошо. План перевыполняют и они женятся. Старый литейщик тост говорит. Молодые хлопают. Все» (21)¹.

Снова «норма» появляется на фоне и в контексте советского дискурса в

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Сорокин В. Норма. М.: OBSCURI VIRI и изд-во «Три Кита», 1994, с указанием страниц в круглых скобках.

сцене редакторского разговора с автором о рукописи: «Я б на вашем месте все-таки поработал над главой. Целиком. – А смысл? Это же меняет содержание романа. Что ж, Борисова выкидывать, а Елецких из простых инженеров в зам. нач. цеха переводить? – Ну, зачем такие крайности. Дело не в том, кем работает Елецких, а как он к завкому и парткому относится...» и т.д. (63).

На фоне узнаваемого образа советского дискурса звучит сюрреалистическая тональность псевдоисторического мифа о поедании «нормы» Твардовским: «Вы вот норму едите, а я вспомнил, как мы с Чеготаевым пришли в “Новый мир”. К Твардовскому. Он при нас норму вытащил, тогда они ведь поменьше стали, так вот, норму, значит, вытащил и бутылку с коньяком. Нам по стопке налил, а сам раз куснет – стопку опрокинет, другой и снова стопку. Так полбутыли выпил» (64). А Гамзатов, продолжает его собеседник, «вообще ее на шампур, вперемешку с шашлыком. Жарит и ест, хванчкарой запивает» (64).

В другой сцене в речи персонажей звучит инженерно-научный дискурс, базовый для общей технократической конструкции советского мира: «На промышленное внедрение нажимал, на сложность испытаний (речь о предзащите диссертации – А.С.). Экономия большая, там, механические свойства высокие. А Чесленко потом по таблицам пошел. Почему, говорит, устойчивость к интеркристаллитной коррозии так мало экспериментирована?» и т.д. (35).

Еще один микросюжет о поглощении «нормы» оказывается обрамлен образом субдискурса бытовой политинформации «из телевизора», что семантически отвечает самому мифу о «норме»: «Денисов повернул ручку. По четвертой программе шел спектакль “Лес”. <...> Денисов усмехнулся и снова переключил на “Время”. Женщина-диктор, чуть склонив завитую голову, говорила о новом премьер-министре Индии. Денисов сел на диван. Жена вязала, изредка поглядывая в телевизор» (54).

Наконец, мотив поедания «нормы» предельно саркастически разворачивается в контексте высокой эстетической беседы персонажей о Пикассо и Дюшане (55-56).

Советский дискурс не только обрамляет своими речевыми образами сюжетные сцены употребления «нормы», но и выступает самостоятельным фактором текстообразования в романе. Так, в одном из эпизодов первой части романа советский дискурс в его характерном жанровом образе новостей по стационарному радио протраивает текст в эмоционально-просодическом ракурсе, при этом международная тема в новостях оранжирруется различными интонациями диктора: «Диктор кончил перечень международных событий и более спокойным голосом заговорил о спорте. Людмила Ивановна зажгла две горелки, поставила суп и пустую сковородку, на которую бросила масло» (46).

В то же время советский дискурс нередко утрачивает самостоятельность и выступает в пародийных образах, обнаруживая тем самым влияние иронической мета-позиции постсоветского дискурса. Так, его пародийный образ предстает в третьей части романа («Падеж» – кошмарный рассказ Антона) в жанровом варианте управленческих приказов председателя колхоза полубессмысленного содержания, но отмеченных натушной последовательностью и скрупулезностью: «“Приказываю расщепить казенное бревно на удобные щепы по безналичному расчету. Председатель Тищенко”. ... “Приказываю проконопатить склад инвентаря регулярно валяющейся веревкой. Председатель Тищенко”. ... “Приказываю снять дерн с футбольного поля и распахать в течении 16 минут. Председатель Тищенко”» и т.д. (124).

Пародийная стилизация советского дискурса в жанровом варианте пропагандистского выступления партийного секретаря Кедина перед колхозниками причудливо играет псевдонародными речевыми образами: «Поля, что, опять хером пахать будем?! Утюгу кланяться, да на ежа приседать? Оглядываться, да на куму валить?! Крыльцо молоком промывать?! Толпа насторожилась. – Мое – на моем! Его – на его! Ее – на ее! Ихнее – на ихнем! Но наше, наше-то – на нашем! <...> Толпа одобрительно загудела» (143).

Шестая часть романа также соткана из пародийно переосмысленных типичных лозунгов советского языкового быта в плане особого значения «нормы»

в сюжете романа: «Я свою норму выполнил!», «Ты свою норму выполнил!», вплоть до откровенно издевательского «У Васи с Леной все в норме» (194).

Для постмодернистской риторики романа характерно смешение дискурсов, и более того, смешение фокализаций как базовых факторов построения наррации. Так происходит в седьмой части романа в «Речи главного обвинителя». В нее вклинивается повествование от «Я» подсудимого, а сам обвинительный дискурс в его официозной форме нарушается бытовыми парадоксальными высказываниями: «Ну и взяли молодца. Пришли с ордером на арест и на обыск. И попросили за милую душу, так, что пух из подушек пропоротых летел в распахнутые окна, плыл в жарком воздухе, смешиваясь с тополиным. А подсудимый сидел на стуле и торчал...» (220). Обвинительный дискурс смешивается с уголовным: «По дороге в лагерь на пересыльном пункте в г. Гурьеве подсудимый имел ряд инцидентов с соседями по камере, а именно – с Бортниковым Ильёй Сергеевичем по кличке Сохатый и Муравьёвым Василием Кузьмичём по кличке Ноги. В результате вышеназванных инцидентов подсудимый потерял три фикса, шкары и корочки. Да и бациллы с него смыли все, а заодно и выхарили пару раз, чтоб не срал громко» (220). В финале обвинительный дискурс вообще трансформируется в «культуросодержащий» коктейль из имен, названий произведений – весьма в духе, заметим, словоблудия Палисандра из романа Саши Соколова: «...купил, падла, проектор, обзавелся слайдами, проецировал их на простыню послевоенного пошива. Подтаяло, отнялось сердце, когда поползли по ней автоматические рисунки Арпа, Пикабии, Миро, когда сверкнула, перемежаясь, живопись Шагала, Кирико, Пикассо, Эрнста, Тойбер, Кандинского, Клее, Ван Дусбурга, Мондриана, Жанко, когда распластался на простыне, свербя душу неземными переливами “Великий мастурбатор” Сальвадора Дали... <...> Всё это, всё это, всё это» (221). В финале обвинительной речи язык «главного обвинителя» переходит в деконструированный мат и распадается как таковой, по типу языка автора писем Мартину Алексеевичу.

Изощренной деконструкции подвергается диегетический мир романа в отношении его советских образов и квази-реалий. По точному выражению Е. А. Добренко, «соц-арт демифологизировал реальность через ее ремифологизацию»¹. Основным приемом и даже общим подходом в «Норме» и выступает абсурдистская и сюрреалистическая ремифологизация. Особенно это выражено в коротких рассказах романа.

Так, под кремлевскую обыденность маскируется диегезис в рассказах «Диалог» и «Незабываемое». Типологически ремифологизированные сцены этих рассказов подобны развернутой мифологии кремлевского мира в «Палисандрии» Саши Соколова.

В рассказе «Диалог» ремифологизация в жанровом отношении облекается в анекдот: «Трубка его (Сталина – А.С.) погасла. Он пососал её, поискал обо что бы выбить. Берия перехватил его ищущий взгляд и, порывисто наклонившись, подставил полысевшую голову. Сталин улыбнулся и принялся выбивать трубку неторопливыми, но уверенными ударами» (243).

Текст «Незабываемого» вместе с тем демонстрирует и принципиальное отличие поэтики Сорокина: диегезис становится необратимо сюрреалистичным: персонажи держат, словно вывеску, самое *слово*: «Руки молодых командармов крепко держались за слово ЛЕНИН, повисшее на уровне их сёдел. Хотя буквы были не очень широки, в них всё равно хорошо различались обнесённые заборами гектары дач и две счастливые семьи, и заседание президиума Верховного Совета СССР...» и т.д. (231).

Овеществление слова и материализация знака как такового вообще является характерным приемом сюрреализации в коротких рассказах романа. В рамках данного приема происходит «срастание, взаимопроникновение означающего и означаемого, слова и вещи. Но активная роль принадлежит слову: оно

¹ Добренко Е. Сорокин и рождение новой русской литературы // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 91.

произнесено – и это решает судьбу вещи», – пишет Т.В. Казарина¹. Так, в рассказе «В сердце солдатском» происходят встречные сюрреалистические явления вербализации ценностей и материализации соответствующих слов: «На ладони лежало дымящееся сердце. Капитан потряс его над другой ладонью. Из разнокалиберных артериальных отверстий посыпались разноцветные слова: РАСКУЛАЧИВАНИЕ, ЭМПИРИОКРИТИЦИЗМ, ИНДУСТРИЯ, СТАЛИН, ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ, НКВД, ЖДАНОВ, СОЦИАЛИЗМ, ЛЕНИН, ВКПб, СТАХАНОВ, ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ и другие» (228). В рассказе «Есть!» представлено сюрреалистическое превращение перформатива «есть!» в исполняемую реальность вещной трансформации, когда семья офицера с их скромным скарбом помещается в материализованную коробочку «Есть!».

Материализация слов-символов происходит и в рассказе «Тепло»: «Лейтенант <...> долго искал что-то у себя за пазухой, нагибаясь, склоняя голову и морщась. Потом вытащил руку, поднёс к лицу и медленно разжал пальцы. На загрубевшей, грязной ладони лежали два красных слова: ЛЕНИН и СТАЛИН» (235).

Конструктивно схожей риторической процедурой является буквализация и последующая сюрреалистическая материализация метафорических клише, или, по М. Липовецкому, «прямая карнализация» как «буквальное воплощение метафор и языковых идиом»². Это представлено, например, в рассказе «Самородок» о парнишке-рабочем с «золотыми руками»: «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

¹ Казарина Т.В. Владимир Сорокин и русский авангард // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 4. С. 136.

² Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 103.

восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов» (225)¹. Далее, в рассказе «В походе» моряки-подводники по причине нехватки воздуха дышат Родиной, в прямом смысле слова, буквализируя известное выражение: «Вечером, когда во всех отсеках горело традиционное ВНИМАНИЕ! НЕХВАТКА КИСЛОРОДА! экипаж подлодки сосредоточенно дышал Родиной. Каждый прижимал ко рту карту своей области и дышал, дышал, дышал. Головки – Львовской, Карпенко – Житомирской, Саюшев – Московской. Легче всего дышалось Мануеву: он родился в Якутске» (239). В подобных случаях, как пишет И.А. Калинин, происходит «перевод общих мест того или иного дискурса (его топики) в у-топию языка, в такое пространство, где отсутствует различие между буквальным и переносным, между означаемым и означающим, т.е. в такое пространство, где язык перестает работать как семиотическая система»².

Сюрреалистической деконструкции подвергается и диегетический контент рассказов. Это и расстрел «одинок бродящей гармонии» в одноименной миниатюре, и физиологическая картина рождения Комсомольска-на-Амуре, метафорически осмысленная как роды (миниатюра «В дороге»).

В рассказе «В память о встрече» материализуются женские поцелуи: «Лидя открыла платяной шкаф, заглянула внутрь. Поцелуи лежали на третьей полке под стопкой белья между двумя ночными рубашками» (226), которые впоследствии, разбирая вещи расстрелянного, смершевцы бросают в печку: «Огуреев

¹ Ф.Б. Бешукова объясняет данный прием при помощи понятия «асимволизации» как «лишения слов переносных значений»: «Асимволизация снимает прежде всего ироническую или юмористическую окраску действия, оказывается, что все происходящее весьма серьезно и страшно, во-вторых, приводит к ощущению абсурда и ужаса жизни» (Бешукова Ф. Б. Деконструктивистская практика в письме В. Сорокина // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 4. С. 122).

² Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 217.

отворил дверцу печки и швырнул поцелуи в огонь. Затрещало, запахло чем-то приторным» (227). Наконец, вполне лиричным выглядит расстрел прибившейся к солдатам осени – молчаливой женщины в «длинном грязном пальто», после чего в расположении войск сразу наступает зима.

Сюрреализации подвергается не только диегезис, но и сам дискурс коротких рассказах. Так, дико и отчужденно воспринимается стихотворный размер речи персонажей (конвойного и зэка) на фоне реалий фабулы строительной зоны в рассказе «Степные причалы». Стихотворный размер в формально-стилистическом плане делает речь персонажей формально возвышенной, а реалии диегетического мира рассказа остаются при этом предельно сниженными. В других текстах стихотворная размерность выходит за пределы гротескной речи персонажей и захватывает саму повествовательную речь, которая тем самым приобретает формальные орнаментальные черты – но в рамках пародийной деконструкции советских нарративов как таковых.

В целом для короткой прозы романа характерна деланно возвышенная тематика, и этой искусственной «высокости» противостоит традиционная «высокость» стихотворной речи. Стихами в советском дискурсе можно было говорить о высоком – но только в собственно высоких жанрах, например, в гимнах и торжественных поэмах, и при этом совершенно всерьез. Здесь же нерегламентированная встреча двух аспектов «высокого штиля» порождает комический эффект и в итоге деконструирует сам советский контент.

В романе «Тридцатая любовь Марины» стратегия деконструкции советского разворачивается в трех взаимосвязанных аспектах: от деконструкции диегетического к деконструкции стилистического и в конечном итоге – языкового.

В аспекте диегетического в романе получает развитие нарративная стратегия постсоветского дискурса, выраженная в прямой физиологической деконструкции сакрального текста. Оргазм героини совмещается с исполнением гимна СССР даже не в ее сознании, а в самом дискурсе романа. В диегезисе

произведения через наивную фокализацию, сопряженную с персонажами, проступает тотальная ирония автора, выстраивающего произведение как пародию на соцреалистический роман воспитания нового человека, или, по точному определению Е.С. Жилене, «производственный роман»¹.

В аспекте деконструкции стилистического можно отметить, что по ходу своего движения текст все более упрощается, имитируя данный жанр:

«Алексеева покачала головой:

— Вот что значит вовремя не подготовить станок.

— Да, — согласился Соколов, — безалаберность Золотарева повлекла за собой серьезную поломку оборудования и производственные потери. Его проступок мы разберем на цехкоме.

— А мы обсудим поведение Золотарева на комсомольском собрании цеха, — громко проговорила Туруханова. — Сегодня он вел себя недостойно.

— Полностью одобряю твое предложение, — заметила Алексеева, — Тем более, это неприятное происшествие произошло на моих глазах» (364)².

Заметим, кстати, что имя героини Марина характерно заменяется на ее фамилию – Алексеева. Происходит отчуждение героини от своего имени, камера фокализации, словно при съемке фильма, «отъезжает» из ближнего плана в средний. Смена имени на фамилию формализует и выхолащивает ауру интимных смыслов и коннотаций, окружавших героиню, что оказывает прямое влияние и на стилистику ее собственной речи.

Повествование и сама нарративная речь также все более формализуются и упрощаются, и в то же время наполняются клише, по своему стилистическому типу приближаясь к жанру очерка в советской газете:

¹ Жилене Е. С. Советский производственный роман в системе канонов соцреализма и соц-арта («Тридцатая любовь Марины» В. Сорокина) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Том 17. Выпуск 10. С. 3510-3519.

² Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024, с указанием страниц в круглых скобках.

«Много сил отдал он за четыре десятка лет родной работе. А сколько раз приходилось сталкиваться ему лицом к лицу с опасностью! Но в трудных ситуациях Виктору Трофимовичу на выручку приходил боевой характер советского солдата.

Советский народ по достоинству оценил нелегкую службу старшего лейтенанта Журавлева: за эти годы он награжден четырьмя медалями и орденом «Знак Почета».

Рассказ Журавлева был выслушан членами бригады с большим вниманием» (367; курсивом выделены наиболее очевидные советские газетные клише – А.С.).

По мере развертывания поэтики деконструкции в сорокинских романах наряду с нарративной стратегией разрушающей мифологии развивается мощный фактор разрушающего – и при этом разрушающегося языка как такового. Языковой механизм деконструкции советского явлен уже в «Норме»: так, в пятой части романа, в письмах Мартину Алексеевичу представлено разрушение и распад до абсолютного нуля языка советского обывателя: «Я тега егал могол срать на нас говда. Я тега егад могол сдат над мого. Я тега ега мого така мого. Я тага мого така водо мога» и т.д. (182).

Распад языка советского дискурса характерен и для текстов восьмой части «Нормы», в пародийном эпизоде обсуждения на «летучке» подготовленных к публикации номеров некоего периодического литературного издания, вероятно, толстого журнала. Распадается как язык предназначенных для публикации произведений, так и язык самого обсуждения: «Григоррий Кузьмич развёл руками: – Тогда что ж – прого ывав кеа жчлолоошоы? – Зачем же, просто – арпвепк шочрорва. А потом проаренр нап. – Все одобрительно закивали. – А проернп спиапие» (251).

Распад, практически полный, но с вкраплением нормальных слов ради сохранения не то чтобы смысла, но хотя бы ощущения связности речи, происходит на уровне лексики при сохранении грамматической структуры речи и ха-

рактерного интонационного рисунка высказываний. Это несколько похоже на известные грамматические примеры Л. Щербы, но с одним принципиальным отличием – данный прием используется не ради учебной демонстрации, а в целях развенчания, вплоть до полного разрушения самого советского языка. Сорокин моделирует своего рода черную дыру деконструкции (точнее, расконструкции) языка и его исчезновения, при ироническом сохранении его видимости. Все это напоминает исчезнувшего Прохора Петровича из булгаковского романа «Мастер и Маргарита», вернее, его костюм, который в отсутствии хозяина продолжает говорить, жестикулировать и принимать решения. Как пишет В. Курицын, «...его (В. Сорокина – А.С.) обычный ход: начиная повествование как обычную пропись того или иного дискурса, завершить его одним из двух способов: либо нарастающими потоками непонятной речи <...> либо невероятным насилием»¹.

Разрушаются не только языковые основания типичного дискурса советской литературной редакции – уничтожается язык литературы как таковой, какой бы жалкой и ничтожной она не была в абсолютном ценностном измерении. Особенно комичными и одновременно ужасающими выглядят обсуждаемые на заседании стихи, например:

«Сроям дебо кодятся иды,
Он орбя кеда в землю врос.

Под щосы – эми баровиты
И добиламо так всерьёз» (253).

В целом как речь абстрактного нарратора, так и прямая речь персонажей пародийно отягощаются конструкциями «деревянного» языка, в терминологии

¹ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 96.

П. Серио¹, и становятся стилистическими аналогами «брежневского» стертого, безличного дискурса.

Так обстоит дело и в завершающей части романа «Тридцатая любовь Марины». Речь абстрактного нарратора строится из прямых синтаксических конструкций. Это простые предложения с правильным порядком слов и тематической прозрачностью: «После этого на собрании выступил секретарь парткома завода товарищ Румянцев. Он сказал...» и т.д. (372).

Текст при этом становится полностью клишированным, причем клише сливаются и пересекаются друг с другом:

«Он сказал:

– Товарищи комсомольцы! В первую очередь разрешите мне *от имени партийной организации завода* поздравить вас с наступающим 165-летием со дня рождения и 100-летием со дня смерти *пламенного революционера и основателя научного коммунизма* — Карла Маркса.

Комсомольцы ответили на приветствие *бурными продолжительными аплодисментами*.

Все советские люди, — продолжал далее товарищ Румянцев, — *отдают в эти дни дань светлой памяти Карла Маркса, своей самоотверженной борьбой успешно осуществляя великие идеалы марксизма-ленинизма. Под руководством Коммунистической партии и ее Центрального Комитета трудящиеся нашей страны будут и впредь непоколебимо идти по пути, указанному Марксом и Лениным, по пути строительства коммунизма*» (373; курсив наш – А.С).

Благодаря сплошному клишированию текст выступления товарища Румянцева становится автоматическим, следуя в своем развитии ауто-риторической энергии речевого жанра «публичного выступления партийного работни-

¹ Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса, анализ номинализаций // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 337-383.

ка». Примечательным риторическим приемом, характерным для советского дискурса в целом, выступает здесь то, что можно назвать «будущее проективное»: «будут и впредь непоколебимо идти по пути».

Однако не только в речь партийных выступлений, но и в бытовые разговоры простых персонажей романа вплетается, а затем и полностью их захватывает дискурс советского официоза. Это своего рода стилистический сюрреализм, к которому в целом так склонен автор, трансформирующий не только речь, но и самих субъектов речи, которые в результате становятся своеобразными дискурсными зомби. Как пишет А. Ляйтнер, «персонажи Сорокина <...> оказываются в плену у наличествующих в мире текстов, становятся заложниками медиума коллективного языка»¹. Они захвачены дискурсом советской пропаганды и невольно транслируют его даже в бытовых ситуациях, например, в заводском общении:

«Вздохнув, Лопатина села на разобранную кровать:

– Меня крайне возмутили новые злодеяния израильской военщины, сообщения о которых получены сегодня из Бейрута. Повторением трагедии Сабры и Шатилы стало варварское преступление израильтян в городах оккупированного западного берега реки Иордан. Массовое отравление газом нервно-паралитического действия арабского населения Дженина и Наблуса привело к многочисленным жертвам среди жителей...

Смолкнув, подруги слушали ее» (378).

Дискурсные зомби завершают вечернюю беседу, и сам текст являет нам конфликтный пародийный контраст бытового нарратива и «деревянного» языка:

«Девушки легли в кровати, Лопатина погасила свет:

– Спокойной ночи, товарищи.

¹ Ляйтнер А. Низвержение в счастье: «Тридцатая любовь Марины» // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 333.

– Спокойной ночи, товарищ Лопатина, – дружно ответили подруги» (381).

В финале романа диалог между Золотаревым и заводскими подругами Алексеевой трансформируется в текст, уже вполне принадлежащий пропагандистскому дискурсу – и его деконструкция происходит не изнутри, из текста, а извне, с позиции авторской разрушающей иронии, адресованной непосредственно читателю. При этом сплошной текст на самом деле оказывается пародийно сшитым из самодостаточных частей, и только внимательный взгляд находит границы между фрагментами. Это снова стилистический сюрреализм: «...Чехословакия поддерживает позицию Советского Союза, предложившего расширить зону, свободную от ядерного оружия, до 500—600 километров. ЧССР готова оказать всестороннее понимание и поддержку созданию такой зоны и принять участие в соответствующих переговорах, которые должны быть основаны на принципах равенства и одинаковой безопасности. *Грандиозными манифестациями и митингами отметила общественность Боливии 33-ю годовщину создания коммунистической партии страны. <...> Первый секретарь ЦК КПБ выразил твердую уверенность в том, что при поддержке всего трудового народа Боливия продолжит путь к свободе и независимости.* В демократических кругах Греции все настойчивей звучат требования о ликвидации американских военных баз на территории страны. Решительно отверг утверждения отдельных политических деятелей о необходимости сохранения баз США в Греции для «обеспечения безопасности Запада» Генеральный секретарь ЦК Компартии Греции Х. Флоракис» (398-399; курсив наш – А.С.).

По замечанию Ф.Б. Бешуковой, в романе «последние тридцать страниц текста – “насильственно” вставленный в текст образец письма развитого тоталитаризма в духе передовиц “Правды”»¹. Создан этот текст автором или это коллаж реальных текстов, взятых из газетных передовиц, – становится неважно.

¹ Бешукова Ф. Б. Деконструктивистская практика в письме В. Сорокина // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 4. С. 122.

Важно другое – объектом тотальной разрушительной иронии становится сам советский пропагандистский дискурс.

В романе «Голубое сало» вставная история про «заплыв» поражает своим сюрреалистическим сюжетом, согласно которому сотни натренированных военных пловцов ценой невероятных усилий держат в речном течении особый строй, имитирующий текст идеологической цитаты. Но не менее существенно, что эта история представляет гротескную фиксацию советского «деревянного» языка, чреватого своим собственным разрушением и распадом, поскольку он строится на нечеловеческих в своей бессмысленности усилиях дискурса и рассыпается, если эти усилия не прикладывать к нему извне, от власти. Собственно, старания военных пловцов в речном течении и символизируют ту силу, которую власть прикладывает к своему искусственному языку.

В небольшом по объему тексте, набранном в книге прописными буквами («цитате номер двадцать шесть» из «Книги Равенства») можно наблюдать целый ряд стилистически нежизнеспособных конструкций, неуклюже выполняющих риторические задачи идеологического убеждения. Прокомментируем данный текст (187)¹.

«ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ»: риторика советского дискурса предполагает, что все затрагиваемые партией вопросы – «важнейшие». «СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО»: концепт «строительства» является ключевым для советской риторики, важнейшее звенья его – это «строительство коммунизма», «строительство социализма», «строительство нового общества» и т.д., при этом общество мыслится как некая рациональная конструкция, доступная инженерным подходам и решениям, поэтому строительство всегда «целевое», целенаправленное, телеологическое, наконец, если иметь в виду утверждающие будущее стратегии Маркса и Ленина. «БОРО»: не-

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Сорокин В. Голубое сало. М.: Издательство АСТ, 2024, с указанием страниц в круглых скобках.

важно, аббревиатура это или некий идеологический символ, главное, чтобы в центре риторического высказывания находилась глубокомысленная пустота, вызывающая убеждающий эффект. «ЯВЛЯЛСЯ, ЯВЛЯЕТСЯ И БУДЕТ ЯВЛЯТЬСЯ»: прямая риторическая параллель к известному заклинательному слогану о Ленине («Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить»), выстраивающему в советском общественном сознании противоречивую перспективу исторической вечности. «ВОПРОС СВОЕВРЕМЕННОГО УСИЛЕНИЯ КОНТРАСТА»: при всей внешней пустоте и даже абсурдности этих слов сама идея, которую они выражают, глубокая и действенная, поскольку советский дискурс настойчиво эксплуатирует модус контраста, что исходит от изначальных идеологических максим типа «борьба противоположностей», «классовая борьба возрастает» и т.п.

Примечательно и значимо то, что власть, согласно тексту, выдает знаки отличия служителям своего дискурса, в том числе рядовым «пловцам»: «За семь лет службы Иван имел звание младшего сержанта, медаль «Государственный пловец», множество устных похвал перед строем и Почетную грамоту «За образцовую службу при водном транспортировании VI главы книги Аделаиды Свет “Новые люди”» (главу транспортировали в течение четырех месяцев, и каждую ночь Иван плавал запятой)» (188-189).

Имитацию советского дискурса в его новостной разновидности по радио находим в эпизоде встречи «детки Вила» с «великим магистром». Примечательно детальное воспроизведение ситуации: «Раздались позывные радио; вслед за ними послышалась мелодичная симфоническая музыка и женский голос вкрадчиво произнес: – Писатели у микрофона. – Симфоническая музыка зазвучала громче, потом стихла, уступая мужскому голосу...» (215).

Необходимо заметить, что советский дискурс, безусловно, занимал тотальные позиции в коммуникативном пространстве общества и поэтому, как правило, осуществлял себя «весомо, грубо, зримо», если говорить словами Маяковского. Отсюда громогласные лозунги, нависавшие с крыш домов над пло-

щадами и встречавшие обывателей с плакатов на стенах и витринах, и прочее, вплоть до заклинательных надписей на школьных тетрадках. С другой стороны, этот же дискурс был способен негромко, «вкрадчиво» вписываться в несложный советский быт в его частных коммуникациях, таких как радио и телевидение: «Здравствуйте, дорогие товарищи!..»

Последующий текст (215-216) является плотной мозаикой дискурсных формул и штампов. «Сегодня у нас в гостях...» – это обычный радиный штамп, а вот «лауреат Сталинской премии, московский писатель Николай Буряк» уже содержит советские формулы принадлежности персонажа к писательской элите – «лауреат», «московский», правда, все эти социальные маркеры иронически портит фамилия – «Буряк», намекающая на многозначный цвет лица автора. Впрочем, колхозная тема здесь также правильно просматривается, и поэтому данная языковая деталь тоже идет в плюс гостю на радио. «Только что в издательстве “Гослитиздат” вышла его новая книга...» – очередная формула принадлежности к элите, поскольку где еще, как не в центральном издательстве, публиковаться «лауреату Сталинской премии», «широко известному прозаику, печатное слово которого так любимо нашим народом»? «В нее вошли рассказы, написанные Николаем Буряком за последние три года во время многочисленных поездок писателя по Стране Советов и по зарубежным странам и континентам» – совершенно характерная для своей эпохи черта писательской деятельности: писатель динамичен, подвижен, он в поездках, в поездках, в командировках, он впитывает социальный опыт и отпечатки времени: «объездил Дальний Восток и Прибалтику, Среднюю Азию и Цейлон, был в Нью-Йорке и Берлине, на мысе Доброй Надежды и на острове Комодо, встречался с рыбаками Камчатки и полярниками Севера, южноафриканскими миллиардерами и бесстрашными офицерами люфтваффе». Автор, конечно же, не преминул сдобрить перечень творческих путешествий персонажа издевательским упоминанием фигурантов буржуазного мира в духе альтернативной истории, разворачиваемой в диегезисе романа.

Распадается и язык персонажей романа «Сердца четырех», который мы кратко привлекаем к анализу в данном аспекте: «я усвоил и готов к исправлению, готов к, ну, разным, готов быть в форме и знать то, что вам и мне и что нужно знать, что необходимо знать, я готов» (36)¹ – бормочет из подвала увечный мученик Андрей Борисович; «по мере роста наших сил враг становится будто бы стерокнепри все более ручным и безобидным. Такое предположение в корне стерокнут неправильно. Оно является отрывком правого уклона, уверявшего всех и вся, что враги будут потихоньку вползать в социализм, что они станут стероул в конце концов настоящими социалистами. Не дело большевиков почивать стерошущеп на лаврах и ротозействовать» (101) – зачитывает Ребров «обращение ЦК ВКП(б) к партийным организациям», перемежая стандартный «деревянный» текст асемантическими словесными вставками; в мат и невнятицу распадаются выкрики Штаубе: «он — говноборок! Говноборок! Говноборок! Говноборок! Х**ло! Так бор нет? Х**ло! Так бор нет? Х**ло! Так бор нет?» (149). Как писал А. В. Щербенок, «Сорокин не просто воспроизводит какой-либо дискурс, он деконструирует его, – например, обнажая скрытое в языке насилие, которое вырывается на фабульный уровень и уничтожает не только сам язык, но и его носителей»². Подчеркнем, что именно это закономерно происходит в эпизодах и в самом финале романа «Сердца четырех».

В романе «Роман» – а в данном аспекте мы специально рассматриваем его последним в нашем ряду – кардинальной деконструкции также подвергается язык повествования – но здесь не советский «деревянный», а русский литературный. Это связано с общей нарративной стратегией романа, направленной на деконструкцию русской классичности.

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Сорокин В. Сердца четырех. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024, с указанием страниц в круглых скобках.

² Щербенок А.В. Сорокин, травма и русская история // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С.211.

Насколько деланно изысканным и причудливым был повествовательный язык романа в его первой части, настолько прямым он становится в кризисной части, в финале: «Роман вошел в дом Николая Горохова. Роман нашел труп Николая Горохова. Роман разрубил брюшную полость трупа Николая Горохова. Роман вынул из брюшной полости трупа Николая Горохова кишки. Роман взял кишки Николая Горохова и вышел из дома Николая Горохова. Роман пошел к церкви. Роман вошел в церковь. Роман положил кишки Николая Горохова на пол. Татьяна трясла колокольчиком» и т.д. (582-583)¹.

Синтаксис повествования упрощается до примитива. Это убийство — только не простым, а «синтаксическим» топором — живого стиля русской литературной классичности. Как замечает Дж. Галло, «начиная с “Романа”, литература предстает как ритуальная жертва, все еще подчиненная эстетическим целям, или является, что еще хуже, бессмысленной, несодержательной, иногда даже не способной рассказать ни о чем — она зиждется только на риторике»².

Разрушению подвергаются и каноны классической литературной эстетики: «Роман вложил себе в рот четыре пальца. Романа вырвало. Роман опустился на колени. Роман стал сгребать рвотные массы в кучу. Роман сгреб рвотные массы в кучу. Роман присел над кучей. Роман испражнился на кучу рвотных масс. Роман стал перемешивать кал с рвотными массами» и т.д. (627).

Н.П. Беневоленская подчеркивает обратное значение в поэтике Сорокина метафорических образов экскрементов и сопутствующих образов гноя, рвоты и др.: «...тошнота персонажей нередко выполняет в сорокинском дискурсе очистительную функцию, знаменуя собой выход за рамки человеческой природы»³.

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Сорокин В. Роман. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024, с указанием страниц в круглых скобках.

² Галло Д. Сакральность и десакрализация: последние произведения Владимира Сорокина в новой концепции литературоцентризма // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 1 (40). С. 63.

³ Беневоленская Н.П. Владимир Сорокин и ритуальное действие в его прозе // Вестник

Применительно к данному эпизоду романа можно сказать, что язык произведения освобождается от любых затверделых форм литературности, «испражня» и тем самым отвергая их.

Примечательно, что роман заканчивается в точке практически полного синтаксического распада нарратива – однотипные предложения теряют распространения, а притом, что их тематическая часть является константой (имя Роман), то фокус рассказывания переходит на рематическую глагольно-сказуемую часть предложений, притом нередко с утратой необходимых для полноты смысла сказуемых дополнений: «Роман пополз. Роман остановился. Роман качнул. Роман обсосал. Роман качнул. Роман стукнул. Роман вскрикнул. Роман пополз» (634). Это буквальный распад «синтаксиса» самого героя – и окончательный распад его нарратива: «Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. *Роман умер*» (637; курсив наш – А.С.).

Роман умер. Как герой, а также как литературный жанр и как эстетическое начало русской классичности: «герой <...> убивает топором население целой деревни, зарифмовывая конец конкретного текста, конец жанра, конец героя по имени Роман и конец миметической репрезентации, характерный для реалистического романа»¹.

Еще раз вернемся к сопоставлению с поэтикой Саши Соколова. В разработку нарративной стратегии деконструкции советского Сорокин вносит принципиально новый момент. Для Соколова важен аспект ремифологизации поздней советской истории в варианте кремлевского мира, а также принципиален аспект деконструкции советского дискурса и самого языка как его фундамента. Сорокин в полной мере следует названным стратегиями деконструкции,

СПбГУ. Сер. 9. 2010. Вып. 3. С. 9.

¹ Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 216.

и вместе с тем постсоветский дискурс в его версии являет новое – он покусается на архитектурные основания зрелой советской классичности во всех ее проявлениях – в общественной морали, языке, искусстве, литературе, и, что очень важно, в общем образовании, в школе. Эта школьная классичность принципиально и в то же время спекулятивно апеллирует, в первую очередь, к классической русской литературе. По этой цели и бьет острое сорокинской деконструкции в романе «Роман».

Достигается эта цель реализацией двух нарративных тактик. Первую можно охарактеризовать как ироническую стилизацию нарратива в духе русского классического романа, «усредненного» по символическим «реперным точкам» усадебной тематики творчества Тургенева и Гончарова, вторую – как последующее разрушение и даже сокрушение этой классичности, в буквальном смысле, т.е. топором, отсылающим к бунтовщикам Пушкина и убийцам Достоевского.

Неверно было бы полагать, что вектор этого тотального разрушения исходит от автора – последний, скорее, выступает творческим посредником, принявшим на себя бремя постсоветского нигилизма¹.

Демифологизация евангельских историй об Иисусе Христе в версии персонажа романа резонера Ключина – это, по существу, первый знак обрушения русской классичности, на протяжении веков строящейся на христианской основе: «С детства отчим-безумец и ненормальная мать внушают ему, что он мессия. Постепенно он сходит с ума, то есть становится настоящим шизофреником, бродящим без дела из города в город, резонерствуя и совращая слабохарактерных или таких же сумасшедших» и т.д. (149). И в финале произведения

¹ А.А. Санькова и А.А. Фокин в связи с прямой интенцией разрушения в творчестве Сорокина пишут о «деструкции» как важнейшем приеме поэтики писателя (Санькова А.А., Фокин А.А. Деструкция как важнейший принцип организации художественного мира Владимира Сорокина // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2022. № 2. С. 209-223).

Роман Алексеевич завершает свои зверства именно в церкви, что закономерно и символично с точки зрения общей нарративной стратегии романа.

Пародийной банализации подвергаются стилистические «общие места» поэтики русского классического романа, в первую очередь речевые штрихи и рисунки, выделяющие социальность персонажей. Поначалу это мотивируется шутовскими выходками Антона Петровича:

«Антон Петрович глубоким вздохом набрал в грудь побольше воздуха и стал кричать так оглушительно, громко и протяжно, с таким воодушевлением, что все сидящие в телеге закачались от смеха, а лошадь, как от выстрела, испуганно присела, оглядываясь и прядая ушами:

– Здорооооово!!!

– Здорооооовоооо!!!

– Как доехаааал!!!!

– Ничавооооо!!!!» и т.д. (258)

И в завершение: «Антон Петрович кричал, раскрасневшись, присев, растопыря ноги и чуть разведя руки на манер орущего мужика. Он искусно изображал Кузнеца – истошным высоким голосом, и мокровского мужика – густым надрывистым басом. Сосновый бор гудел от этой переключки, слушатели смеялись изо всех сил» (259-260).

Далее сюжетных мотивировок уже не требуется, потому что функцию пародийной деконструкции персонажной речи берет на себя абстрактный нарратор: «Пламя перекидывалось уже и на хлев. – Свиней, свиней отоприся!!! – истошно кричала Ротатиха, не замечая, что свиньи, корова и теленок были выпущены и мешались с толпой, которая росла с каждой минутой» (331). Речевая стилистика романа становится открыто наигранной, наполненной характерными окказиональными звукоподражательными формами простой якобы крестьянской речи, что скрупулезно передается в орфографии текста.

Пародийному переименованию подвергается и архитектура самого внутреннего мира героя классического русского романа – размышляющего аристо-

крата: «Какая красота, – подумал он (Роман – А.С.), рассматривая лежащий на ладони гриб. – Сколько подробной ювелирной работы проделано для такого невзрачного существа. Да и что такое гриб? Растет из земли, незаметно в траве. И кому нужен? Обойдутся без него и люди, и животные» и т.д. (263).

С развитием сюжета пародийное морализаторство Романа приобретает гротескные формы – в частности, в его вымученных размышлениях о расправе над волком: «Только что я дрался со зверем, дрался насмерть, и мы оба рычали, стремясь скорее убить друг друга. А эти березы спокойно стояли, и ничто бы в них не дрогнуло, если б победил зверь, а не я. Нет, мы навсегда одни, одни на этом свете, и неоткуда ждать помощи. Господь оставил нас, когда мы отвергли райскую жизнь, и теперь мы в одиночестве...» и т.д. (273).

Страшноватый моральный итог «ненастоящим» размышлениям, намекающий на ужасный финал, Роман подводит в беседе с Клюгиным: «В каждом из нас живет автономная мораль...», на что Клюгин проницательно и даже пророчески отвечает: «Потечет, потечет кровушка, и утонут в ней эти ваши “автономия морали”, “добродетель”, этические категории. Все утонет. Все» (288)¹.

Пародийная деконструкция захватывает характерные сюжетные ходы классического романа. Так, герои устраивают состязание с заряженным одним патроном револьвером (русская рулетка), которое вполне благополучно заканчивается мелодраматической сценой: «Куницын и Татьяна плакали, обнявшись. На мгновение Татьяна обернула к Роману свое заплаканное, полное искреннего страдания лицо и прошептала: – Уйдите!» (324). Пародия на роман обретает дурной вариант, это уже не просто пародия, а утрата (растрата) стиля, безвкусица. Тем более отвратительная, что сотворена автором умышлено. Это нарочитая безвкусица.

¹ О роковой роли Клюгина в развитии сюжета романа см.: Гройс Б. Русский роман как серийный убийца, или Поэтика бюрократии // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 349.

Выходкой бесноватого представляется «чудесное» вызволение Романом из горящей избы иконы Богородицы. Следующий за этим эпизодом опереточный сюжет помолвки и скорой свадьбы Романа и Татьяны окончательно принижает и обесценивает высокую архитектуру русского романа – затем, чтобы на контрасте с порядком поднадоевшей пародией пришел ужасный финал.

Как замечает Е.С. Биберган, «тема убийства вводится Сорокиным отнюдь не неожиданно. На протяжении всего текста появляются разного рода маячки-сигналы, диссонирующие с общим характером повествования и, в совокупности, имеющие общие черты: все они так или иначе ассоциативно связываются со смертью, кровью, убийством, преступлением»¹. Окончательно эстетическое направление текста меняется после слащавой сцены вскрытия молодоженами конверта с письмом «Супруге Романа Алексеевича Воспенникова» от его мамы – Дуролом вручает Татьяне деревянный колокольчик, а Роман обнаруживает в подарках клюгинский топор. Предвестником наступающего ужаса выступает и волчья шкура на полу возле кровати: «Тот самый... – восклицает Роман, – и шкура еще не просохла» (511).

И следом совершается не мотивированный фабулой, но обусловленный сюжетом переход: «Пойдем!» – зовет герой возлюбленную, – «Я знаю, что делать. Пойдем» (514). Сюжетный слом, очевидно, является мотивированным в рамках общей авторской стратегии – уничтожить архитектуру русской классичности в ее советском школьном каноне. В итоге псевдоклассический приговорный нарратив оборачивается постмодернистским насилием и концентрацией ужасов.

Деконструкция классичности, являющейся фундаментом тотальности советского дискурса, выступает нарративной стратегией постсоветского дискурса и в романе «Голубое сало». «Заумь, на которой изъясняется Глогер (начальный

¹ Биберган Е.С. Проблема интертекстуальности в романе Владимира Сорокина «Роман» // Университетский научный журнал. 2015. № 12. С. 155.

персонаж романа – А.С.), наилучшим образом подходит для описания того гротескного мира, в котором он живет. Собственно, посредством новаторского языка во многом и творится этот художественный мир, населенный множеством эксцентричных и фантастических образов», – отмечает М.П. Марусенков¹. Но фантазмы, гротеск и эксцентрика в диегезисе романа не самодостаточны. Эти приемы выступают обрамлением ключевой идеи романа об извлечении вечного «чудотворного» голубого сала из нелепых клонов русских литературных классиков². Данная идея изначально разрушает сколько-нибудь адекватное отношение диегетического мира романа и окружающей его иронии постсоветского дискурса к высокой классичности: «Объектов семь: Толстой-4, Чехов-3, Набоков-7, Пастернак-1, Достоевский-2, Ахматова-2 и Платонов-3» (24).

При этом если в «Романе» происходит жестокое покушение на русскую классичность, в том числе транслируемую через советскую школьную традицию, то в романе «Голубое сало» целенаправленно разрушается уже советская классичность – и не только в суженном соцреалистическом варианте (фигуранты этого измерения, как правило, выступают в сюжетном мире романа в качестве гротескных сталинских собутыльников), но и в расширенном плане альтернативных традиций русского модерна XX века. Этот план включает непризнанных, забытых, репрессированных, изгнанных, а впоследствии возрожденных в интеллигентской ментальности поэтов и писателей, которых советская власть в лучшем случае терпела, а в худшем с ними враждовала, – Платонова, Ахматову

¹ Марусенков М.П. Заумный язык в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» как средство отражения социокультурной ситуации в России 1990-х годов // // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 225.

² Феномен «голубого сала», по мысли М. Липовецкого, заключается в том, что «дискурс русской литературы прямо переводится в физиологическое измерение, приобретая одновременно трансцендентальное значение» (Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 106).

и Мандельштама, поэтов-шестидесятников, лианозовцев¹ и диссидентов, Солженицына и Бродского.

Особенно жестокому разрушительному сарказму подвергается фигура Ахматовой. Здесь и написанные ее клоном нелепые стихи про братьев Ахматов, являющиеся, по сути, уничтожительной пародией на соцреалистическую поэму с густой примесью порнографии, и максимально сниженный и вновь откровенно порнографический образ юродивой ААА, передающей поэтическое призвание девиантному юному Бродскому, и Мандельштам, представленный тюремным предателем и убийцей, и в то же время блатным франтом с экзальтированной речью.

Речь гротескного Мандельштама заслуживает отдельной характеристики: это не просто жесткая пародийная, но вырожденная речь: «Слова мои неловки, как пердеж на похоронах, но искренни, как вопли на допросах...» и т.д. (307). Это своего рода анти-речь, уничтожающая хрестоматийный образ поэта-мученика. Таким образом постсоветский дискурс в отчужденном нарративе романа расправляется с символическими идолами не только советского, но и вне-советского мира культуры и литературы.

Отметим характерный контраст между гротескным сюрреализмом в нарративном представлении персонажей и классичным описанием утренней Москвы: «Она (ААА – А.С.) тщательно сгребла плевков (Мандельштама – А.С.) в горсть, встала и пошла по просыпающейся Москве. Во дворах уже слышались сонные метлы дворников, шуршащие по мерзлым мостовым. Милиционеры в белых валенках с галошами и черных полушубках выезжали на свои посты. Серо-голубые машины с горячим хлебом ехали в булочные. Красно-зеленые фур-

¹ Лианозовцы представлены в романе в виде шайки маргинальных дворовых хулиганов, унижающих юных поэтов-шестидесятников – о семантическом соответствии этого эпизода биографическому мифу лианозовской школы см.: Ткачук Ю.В., Бокарев А.С. Лианозовский биографический миф в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» // Мир русско-говорящих стран. 2021. № 4 (10). С. 112-126.

гоны везли пахнущие свинцом газеты. Поползли первые трамваи и автобусы» (312-313). Противоречивым представлено и столкновение образов юродивой ААА (которой поклоняются на улицах прохожие, как подлинные верующие подлинной юродивой) – и ее «роскошной серо-бежевой виллы в стиле модерн, с садом и обсерваторией на крыше» на улице Воровского (315).

Еще одной значимой литературной мишенью сорокинской деконструкции выступает Солженицын и его повесть «Один день Ивана Денисовича» – или Денисовича, в версии романного Хрущева. Примечательно, что в фокусе разрушающей нарративной стратегии постсоветского дискурса в данном случае является не собственно советский, а, скорее, антисоветский дискурс в его характерном культовом образчике 1960-х годов, что, собственно, говорит о двуедином характере советского, включающего и свои антагонистические концепты и мотивы. И снова мы встречаем альтернативную и перевернутую в семантическом отношении историю, в данном случае в формате художественного образа и литературного сюжета: «Иван Леопольдович Денисович», оказывается, «был приговорен ОСО к десяти годам LOVEЛАГА за сексуальные перверсии третьей степени. Работал аккомпаниатором в Одесской филармонии. Заманивал к себе домой школьниц старших классов...» и т.д. (351-352).

Издательской процедуре переименования вновь подвергается язык как субстрат советского: «на сто страниц (повести Солженицына – А.С.) ни одного итальянского слова. О французском языке вообще речи не идет. Английские фразы встречаются, но крайне редко. Выходит, что все зеки говорят по-русски? Что за arrogance?» (352).

Достается и автору: «В общем, какие-то подозрительные лагеря... да и тип этот мне сразу не понравился. Хитрый. А русский писатель не должен быть хитрым. Грубым, наглым, злым – пожалуйста. Только не хитрым...» (353).

Как и в «Палисандрии» Саши Соколова, в романе «Голубое сало» постсоветский дискурс в диегетическом плане облегает советскую мифологическую историю порнографической темой. В обоих романах создается альтернативная

история кремлевского мира, погруженного в интриги, натуралистический разврат, гротеск, сюрреализм и фантасмагорию.

Так, на фоне соколовского Дома Массаж у Сорокина в Большом театре совершается «праздничный концерт, посвященный открытию Всероссийского Дома Свободной Любви» (228). В обращении к гостям концерта ведущего «Александра Первача» (так обычно именуют самогон) мы видим макароническое смешение подлинных элементов советского дискурса и мнимых, фантазийных, развенчивающих первые: «Итак, дорогие товарищи, дамы, господа, друзья, приятели, добрые и не очень добрые знакомые, коммунисты и беспартийные, миллионеры и совслужащие, военные и гражданские, семейные и холостые, верующие и атеисты, гетеро- и гомосексуалы, поклонники свободной любви и приверженцы старых добрых традиций, москвичи и гости столицы...» (229).

Заметим, что в обоих романах альтернативная кремлевская история завершается нелепо и мелко, лишившись своего основного мотива – биения, пульсации советской вечности. В «Палисандрии» герой старится и умирает, а его нарратив утрачивает свое креативное начало и сходит на нет, свертываясь в ничто в скупом телеграфном стиле. В романе «Голубое сало» после всех грандиозных метаморфоз, которые претерпевает трансгуманистическое существо Сталина, данный персонаж, растеряв все завершающие смыслы, сжимается до нулевого фабульного предела и самого себя псевдодокументального, каким его вспоминали современники в мемуарах: «Сталин недоверчиво посмотрел на себя — желтолицего старика с редкими рыжеватыми усами, обвислым носом, низким рябым лбом, бесцветными глазами и седыми, зачесанными назад волосами» (460-461).

Вместе с тем развертывание и стилистическое оформление порнографического сюжета в данных романах в некоторых аспектах различается.

У Соколова больше символики, и, кроме того, гипертрофированная позиция «эго» Палисандра патологически искажает нарративную оптику, поэтому

на первое место, при всей натуралистичности порнографических сцен, выходит иронический лиризм эго-восприятия героем всего с ним происходящего и самой истории в ее альтернативной кремлевской версии. Это нарциссизм в дурной оправе иронического мифа.

У Сорокина в развертывании порнографической темы символику и эго-нарратив заменяет откровенный физиологизм, оформленный натуралистичной речью абстрактного нарратора, при этом данная тематика отчуждается и становится, по существу, фоном для построения мифологической альтернативной истории в диалогах фантазмагорических Сталина, Хрущева, Гитлера и т.д.

Другая девиантная тема сопрягает «Голубое сало» с первым романом писателя – романом «Норма» – и, собственно, с «нормой» как стандартизованными экскрементами. Так, во вставной новелле «Синяя таблетка» фантазмагорический «зал Большого театра представляет собой главный отстойник московской канализации», в пространстве которого зрители в аквалангах посещают концерты и праздничные мероприятия. Метафора экскрементов снова главенствует, как и в «Норме».

Разработка данной метафоры, очевидно, направлена на деконструкцию советского мира в диегезисе романа, притом, в первую очередь, вновь на обесценивание советской культурной классичности. Ключевое сакральное пространство этой культуры – зал Большого театра в Москве – становится объектом системы канализации, а сталинская эпоха представлена как жизнь в пространстве экскрементов.

Вернемся к Большому театру. «Славный бас» Гремин «поет, как ваяет. Я чувствую мощные вибрации водяной толщи. Громадные пузыри воздуха, исходящие из его чувственного рта, сверкая и расширяясь, устремляются вверх, разгоняя пугливо мечущиеся стаи экскрементов. Это поет стихия... <...> Зал снова не выдерживает. Овация. Да такая, что муть от измельченных, расплюснутых ладонями экскрементов заволакивает все» (223-224). Издевательская интонация, сквозящая поверх наивной нарративной речи персонажа, возрастает вместе

с авторской разрушающей иронией в рамках тотальной метаболы сталинского мира как пространства фекалий.

В финале истории читатель осознает, что это был рассказ про галлюциногенный мир, возникший от действия синей таблетки. Но в плане поэтики романа разницы нет – в пространстве вымышленного диегетического мира все последующие, порожденные сюжетом вымыслы одинаково равны и действенны. И одинаково действительны для читателя, принявшего конвенцию условности мира литературного произведения.

В общем плане метафора в романах Сорокина генерализуется, обращаясь метаболой, и поэтому она, по существу, не нуждается в сюжетном развитии и, более того, не имеет его. И в «Норме», и в романе «Голубое сало» последующий сюжет, порожденный генерализованной метаболой, просто выполняет роль литературного приема дальнейшего, исчерпывающего нарративного развертывания самой метаболы. Поэтому развязки метаболического сюжета либо не происходит, как в «Норме», либо она невыразительна и, по сути, формальна и избыточна, как в романе «Голубое сало».

На уровне диегезиса деконструкция советского в романе «Голубое сало» осуществляется при помощи характерных поэтических и риторических инструментов постсоветского дискурса.

В частности, это сарказм. Так, лаборатория по извлечению голубого сала была «...размещена в бывшем КП ПВО. Глубокое заложение. Армированный бетон эпохи совкома. Полвека назад здесь днем нажимали на кнопки, а ночами мастурбировали советские ракетчики» (12): на столе же в приемной Сталина «лежал завтрашний номер газеты «Правда» (248).

Это тотальный макаронизм деталей и образов, прочно слитый с гротеском, как и в «Палисандрии» Саши Соколова. Таков «негр Сисул – личный слуга вождя» (249), таковы гости Сталина: «помимо Молотова, Ворошилова, Бе-

рии, Микояна, Ландау и Сахарова, Сталин пригласил на ужин Булганина, Кагановича, Маленкова, князя Василия, сахарозаводчика Гуриновича, писателей Толстого и Павленко, композитора Шостаковича, художника Герасимова и кинорежиссера Эйзенштейна» (267), таковы и бессмысленные разъяснения фантазмагорического Ландау: «при прохождении сквозь мягкое время лептоны антиатомов аннигилируют свободные электроны в молекулах гранита, образуя антинейтроны, которые за 896 секунд как раз успевают распасться на антипротоны и позитроны. <...> Все крайне просто» (273-274) и др.

Фантазийный, вымышленный мир представлен как альтернатива советскому кремлевскому миру, равно как у Соколова. Только с одним отличием в плане реализации нарративной стратегии постсоветского дискурса: у Сорокина этот мир представлен в отчужденной речи абстрактного нарратора, в отличие от крайне персонифицированной речи конкретного нарратора у Соколова.

Отчужденная наррация способствует раскрытию альтернативного образа Сталина как роскошествующего сибарита: «Сталин встал с бокалом шампанского в руке. На нем был темно-зеленый, бутылочного оттенка костюм, идеально подчеркивающий стройность его фигуры; напояженные волосы были гладко уложены, высокий белоснежный воротник стягивала широкая полоса бриллиантового ожерелья со знаменитым тридцатикаратным изумрудом, подаренным вождю шахом Ирана; породистое точеное лицо светилось бодрым вниманием к происходящему» (267-268). Да и сама обстановка расписана под стать хозяину: «Стол был прелестный: на бело-голубой домотканой скатерти русского стиля стояла золотая и серебряная посуда Александра I; обильная русская закуска дразнила своим многообразием; здесь были копченые угри и заливная осетрина...» и т.д. (269).

Более всего макаронизмов в романских мифологических нарративах альтернативной истории, разрушающих официальную историю и общепринятую мифологию советского дискурса – здесь и упоминания о «военном альянсе против Германии» с Пекином, и скупые воспоминания Хрущева, в частности, о

подписании «мирного договора с Гитлером» и «атомном грибе над Лондоном» (327), и др.

Таким образом, принципиальная особенность нарративной стратегии постсоветского дискурса в версии Сорокина заключается в целенаправленной и, более того, тотальной критике, вплоть до уничтожения, советской классичности во всех аспектах ее представления в произведениях автора – как в диегезисе, так и собственно в дискурсном плане, и в конечном итоге – в аспекте распада самого языка советской эпохи.

Резюме и выводы

В рассмотренных романах Сорокина постсоветский дискурс в нарративной стратегии деконструкции советского затрагивает преимущественно инстанцию абстрактного нарратора, реже – конкретного. При этом авторское начало в произведениях Сорокина также предельно абстрагировано и наполнено не столько иронической интонацией, за которой можно ощутить живое заинтересованное сознание, сколько бескомпромиссной интенцией разрушения, по существу, отождествляющей авторскую позицию с обезличенным началом самого постсоветского дискурса.

Центральной мишенью деконструкции культурных оснований советского у Сорокина выступает литературная классичность как таковая, апеллирующая, во-первых, к русской литературе XIX века, во-вторых, к образцам литературы советского периода, включая как соцреалистический канон, так и альтернативные традиции русского модерна XX века.

По своей разрушительной силе сорокинский миф о «норме» в одноименном романе сопоставим с развернутой мифологией «Палисандрии» Саши Соколова, представляющей кремлевский мир в виде пародийного замкнутого сооб-

щества, пораженного интригами и всеми возможными человеческими грехами. Сцены употребления «нормы» облекаются в романе в различные дискурсные оболочки. Органически это субдискурсы советского мира – в частности, институциональный литературный дискурс. При этом советский дискурс не только обрамляет своими речевыми образами сюжетные сцены употребления «нормы», но и выступает самодостаточным фактором текстообразования в романе. В то же время данный дискурс нередко утрачивает самодостаточность и выступает в пародийных образах, обнаруживая тем самым влияние иронической мета-позиции постсоветского дискурса.

Изощренней деконструкции подвергается диегетический мир романа «Норма» в отношении советских образов и квази-реалий. Основным подходом здесь выступает сюрреалистическая и абсурдистская ремифологизация. Особенно ярко это выражено в коротких рассказах романа – характерным приемом сюрреализации в них выступает овеществление слова и материализация знака как такового.

По мере развития поэтики деконструкции в сорокинских романах наряду с нарративной стратегией разрушающей мифологии развивается мощный фактор разрушающего – и при этом разрушающегося языка как такового. Языковой механизм деконструкции советского явлен уже в «Норме». Распад, практически полный, но с вкраплением нормальных слов ради сохранения не то чтобы смысла, но хотя бы ощущения связности речи, происходит на уровне лексики при сохранении грамматической структуры речи и характерного интонационного рисунка. Сорокин моделирует своего рода черную дыру деконструкции (точнее, рас-конструкции) языка и его исчезновения, при ироническом сохранении его видимости.

В целом как речь абстрактного нарратора, так и прямая речь персонажей пародийно отягощаются конструкциями «деревянного» языка, в терминологии П. Серио, и становятся стилистическими аналогами «брежневского» стертого, безличного дискурса.

Так обстоит дело и в завершающей части романа «Тридцатая любовь Марины». Речь абстрактного нарратора строится из прямых и простых синтаксических конструкций. При этом не только в партийные выступления, но и в бытовые разговоры персонажей романа вплетается, а затем и полностью их захватывает дискурс советского официоза. Это своего рода стилистический сюрреализм, к которому в целом так склонен автор, трансформирующий не только речь, но и самих субъектов речи, которые в результате становятся своеобразными дискурсными зомби.

В романе «Голубое сало» вставная история про «заплыв» также представляет гротескную фиксацию советского «деревянного» языка, чреватого своим собственным разрушением и распадом, поскольку он строится на нечеловеческих в своей бессмысленности усилиях дискурса и рассыпается, если эти усилия не прикладывать к нему извне, от власти.

В романе «Роман» кардинальной деконструкции вновь подвергается язык повествования – но не советский «деревянный», а русский литературный. Это связано с общей нарративной стратегией романа, направленной на деконструкцию русской классичности. Текст романа заканчивается в точке практически полного синтаксического распада нарратива.

В сравнении с Соколовым, в разработку нарративных стратегий деконструкции советского Сорокин вносит принципиально новый момент. Для Соколова был важен аспект ремифологизации поздней советской истории в варианте кремлевского мира, а также был принципиален аспект деконструкции советского дискурса и самого языка как его фундамента. Сорокин в полной мере следует названным стратегиями деконструкции, но вместе с тем постсоветский дискурс в его версии вносит новое – он покусается на архитектурные основания зрелой советской классичности во всех ее проявлениях – в общественной морали, языке, искусстве, литературе, и, самое главное, в общем образовании, в школе. Советская школьная классичность принципиально и в то же время спекулятивно апеллирует, в первую очередь, к классической русской

литературе. По этой цели и бьет острое сорокинской деконструкции в романе «Роман». Достигается эта цель реализацией двух нарративных тактик. Первую можно охарактеризовать как ироническую стилизацию нарратива в духе русской классического романа, «усредненного» по символическим «реперным точкам» усадебной тематики творчества Тургенева и Гончарова, вторую – как последующее разрушение и даже сокрушение этой классичности, в буквальном смысле, т.е. топором, отсылающим к бунтовщикам Пушкина и убийцам Достоевского. Неверно было бы полагать, что вектор этого тотального разрушения исходит от автора – последний, скорее, выступает творческим посредником, принявшим на себя бремя постсоветского нигилизма.

Если в «Романе» происходит жестокое покушение на русскую классичность, в том числе транслируемую через школьную традицию, то в романе «Голубое сало» целенаправленно разрушается уже советская классичность – и не только в соцреалистическом суженном варианте, но и в расширенном плане альтернативных традиций русского модерна XX века.

Как и в «Палисандрии» Саши Соколова, в романе «Голубое сало» постсоветский дискурс в диегетическом плане облегает советскую мифологическую историю порнографической темой. В обоих романах создается альтернативная история кремлевского мира, погруженного в интриги, натуралистический разврат, гротеск, сюрреализм и фантазмагорию, – и в обоих же романах альтернативная кремлевская история завершается нелепо и мелко, лишившись своего основного мотива – биения, пульсации советской вечности. В «Палисандрии» герой старится и умирает, а его нарратив тем самым утрачивает свое креативное начало и сходит на нет, завершаясь, свертываясь в ничто в скупом телеграфном стиле. В романе «Голубое сало» после всех грандиозных метаморфоз, которые претерпевает трансгуманистическое существо Сталина, данный персонаж, растеряв все завершающие смыслы, сжимается до нулевого фабульного предела.

Вместе с тем развертывание и стилистическое оформление порнографического сюжета в данных романах различается. У Соколова – больше символики, и, кроме того, позиция гипертрофированного «эго» Палисандра искажает его нарративную оптику, поэтому на первое место, при всей натуралистичности порнографических сцен, выходит иронический лиризм эго-восприятия героем всего с ним происходящего и самой истории в ее альтернативной кремлевской версии. Это нарциссизм в дурной оправе иронического мифа. У Сорокина в развертывании порнографической темы символику и эго-нарратив заменяет откровенный физиологизм, оформленный натуралистичной речью абстрактного нарратора, при этом данная тематика отчуждается и становится, по существу, фоном для построения мифологической альтернативной истории.

В общем плане метафора в романах Сорокина генерализуется, обращаясь метаболой, и поэтому она, по существу, не нуждается в сюжетном развитии и, более того, не имеет его. И в «Норме», и в романе «Голубое сало» последующий сюжет, порожденный генерализованной метаболой, просто выполняет роль литературного приема дальнейшего, исчерпывающего нарративного развертывания самой метаболической. Поэтому развязки метаболического сюжета либо не происходит, как в «Норме», либо она невыразительна и, по сути, формальна и избыточна, как в романе «Голубое сало».

Таким образом, принципиальная особенность нарративной стратегии постсоветского дискурса в версии Сорокина заключается в целенаправленной и тотальной критике, вплоть до уничтожения, советской классичности во всех аспектах ее представления в произведениях автора – как в диегезисе, так и собственно в дискурсном плане, и в конечном итоге – в аспекте распада самого языка советской эпохи.

ГЛАВА 4. Романы Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”»: от деконструкции советского мифа к конструированию постсоветского рекламно-медийного дискурса

Закономерный вопрос, возникающий при чтении романа «Чапаев и Пустота», касается отношения сюжетов героя как пациента психбольницы и как участника гражданской войны. «Кажется, что Пелевину совершенно не важно, которая из «реальностей» Петра настоящая, – пишет Г.В. Емельянова, – и поиск единственно правильного ответа на этот вопрос он оставляет читателю. Слияние “миров” произведения воедино является вполне логичным следствием солипсизма, исповедуемого автором на протяжении всего романа»¹. В первом сюжете в первичности психической болезни героя (и вторичности сюжета гражданской войны как шизофренического бреда) его убеждает психиатр Тимур Тимурович. Во втором сюжете командир Петра Пустоты Чапаев уверяет героя в том, что психбольница ему снится, и советует герою вести максимально подробные записи о его жизни в военных реалиях. Эти же записи Тимур Тимурович трактует как характерный пример письменных практик шизофреников². В

¹ Емельянова Г.В. Категория «правды» в художественной литературе. Анализ романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» на основе критериев правдивости произведения искусства Р. Ингардена // Соловьевские исследования. Выпуск 4 (36) 2012. С. 107.

² «В своих произведениях Пелевин с легкостью создает одну, другую, третью картины мира, которые пересекаются, накладываются друг на друга. Герои, такие как, например, Петр Пустота, существуют сразу в нескольких мирах» (Чебоненко О.С. Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX в. (на примере романа В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 10. С. 167). Ср.: «У В.О. Пелевина идеальный герой – это герой *вне солипсизма*, то есть такой герой, который осознает иллюзорность как собственного индивидуального сознания, так и окружающего мира (примером тому служит образ Петьки, который в какой-то момент понимает, что Чапаев – это его вымысел и все с ним происходящее – это вымысел, реальность – это та лечебница, в которой он находится, но даже она нереальна, так как мир

целом для читателя перемежающиеся картины романа предстают как сложная игра самоотражений сознания Петра Пустоты:

«— Простите, не понял, — сказал я, — что, мое воспаленное сознание порождает кошмар, или само сознание является порождением кошмара?

— Это одно и то же, — махнул рукой Чапаев. — Все эти построения нужны только для того, чтобы избавиться от них навсегда. Где бы ты ни оказался, живи по законам того мира, в который ты попал, и используй сами эти законы, чтобы освободиться от них. Выписывайся из больницы, Петька» (338)¹.

Выйти из этого замкнутого круга возможно, если перевести вопрос в плоскость дискурсного анализа. Самоотражение — это нормальное функциональное состояние дискурса, который отражает себя в различных текстах и только таким образом воспроизводит себя и развивает. С этой точки зрения Петр Пустота, подобно Палисандру, — это не антропоморфный герой, а дискурсивный, или дискурсоморфный. Это значит, что в позиции героя романа находится сам дискурс, принимающий различные текстовые воплощения, что в целом, конечно, отвечает постмодернистской стратегии поэтики романа. При этом, поскольку дискурсная структура романа постмодерна по определению не может быть изолирующей, но, напротив, является открытой и синтезирующей, то закономерным следствием протагонирования романного дискурса в «Чапаеве и Пустоте» становится явление совмещения и смешения дискурсов как таковых. В рамках такого подхода становится понятным и художественный статус других персонажей романа — это не более чем тексто-речевые воплощения различных дискурсов, их репрезентанты, облеченные в мифо-фантастические одежды реплик, развернутых высказываний и сознаний как таковых — в сюжете

устроил некий Котовский)» (Комовская Е. В. Жанр романа-созерцания как самостоятельная жанровая категория (на примере романа В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Концепт. 2014. № 10. С. 93).

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: АСТ, 2019, с указанием страниц в круглых скобках.

гражданской войны это Чапаев, Юнгерн, Анка, Котовский и др.¹, в сюжете психиатрической больницы – Тимур Тимурович и собраты Петра по палате. При этом своеобразными медиаторами-трикстерами между двумя сюжетами выступают матросы-санитары Жербунов и Барболин.

Приведем пример диалога, в котором можно увидеть взаимоотражение текстов в дискурсе героя. Вот, например, барон Юнгерн спрашивает Петра:

«– ...что это для вас такое – золотая удача?

– *Золотая удача*, – ответил я, – это когда *особый взлет свободной мысли* дает возможность увидеть *красоту жизни*. Я понятно выражаюсь?

– О да, – сказал барон. – Если бы все выражались так понятно и по существу. Как это вы пришли к такой отточенности формулировок?

– Это из моего сна, – ответил я, – точнее сказать, из моего кошмара. Эти странные слова я запомнил совершенно точно. Они были записаны в большой тетради из дома умалишенных, которую я листал в этом сне» (277; курсив автора романа).

Одна из ключевых особенностей романа заключается в том, что дискурс, обретающий изначальные формы в первичной нарративной речи героя, в своих сюжетных самоотражениях эмансипируется и становится дискурсом романа как такового, в наррации которого сам герой нередко растворяется, исчезает, и позиция конкретного нарратора объективно замещается позицией нарратора абстрактного. При этом эмансипированный от конкретного нарратора, генерализованный дискурс в своем интенциональном и тематическом спектре может быть квалифицирован, в частности, как постсоветский дискурс. Подчеркнем, что постсоветский дискурс у Пелевина не является главенствующим, он встраивается в конструируемое автором сплетение и смешение дискурсов:

¹ Ср.: «В «Чапаеве и Пустоте» сам Чапаев, Котовский и Черный Барон имеют косвенное отношение к человеческому роду» (Сорокина Т.Е. Феномен преодоления истории в прозе Виктора Пелевина // Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 2. С. 183).

«— Чапаев попросил меня взять вас с собой, чтобы вы хоть раз оказались в месте, которое не имеет никакого отношения ни к вашим кошмарам о доме умалишенных, ни к вашим кошмарам о Чапаеве, — сказал барон. — Внимательно поглядите вокруг. В этом месте оба ваших навязчивых сна одинаково иллюзорны. Стоит мне бросить вас у костра одного, и вы поймете, о чем я говорю» (278-279).

Приведенная цитата подводит нас к ключевому вопросу: есть ли вообще такая точка в тексте, в которой смешение и взаимоотражение дискурсов в романе приходит к нулю и тем самым к абсолюту? Ответим на этот вопрос утвердительно: это сам Петр, который Пустота, в буддийском смысле данного термина¹. В пустоте, в нуле заключается абсолют и закономерная остановка дискурса.

Именно этому учит героя инфернальный барон Юнгерн:

«— Тогда подумайте вот о чем, — сказал барон. — Здесь, как я уже говорил, оба ваших навязчивых состояния — и с Чапаевым, и без — одинаково иллюзорны. Чтобы оказаться в нигде <...> достаточно убрать то единственное пространство, которое еще остается, то есть то, где вы видите меня и себя самого. <...> Вы, наверно, любите метафоры — так вот, это то же самое, что взять и выпиться из дома умалишенных» (282-283).

Так в завершение своего наставления барон остро и неожиданно формулирует максимум, предугадывающую в метафорическом, да и прямом смысле сюжетный финал романа.

¹ О буддийских смыслах и аллюзиях в романе см. в работах: Чебоненко О.С. Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX в. (на примере романа В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 10. С. 164-170; Попковский В.В. Буддистские аллюзии в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Гуманитарные науки. 2014. № 2. С. 114-120.

Более того, пустота объявляется в романе не только коммуникативным, но и эстетическим абсолютом, одновременно являющимся абсолютом сознания:

«— Эх, Петька, — сказал Чапаев, — объясняешь тебе, объясняешь. Любая форма — это пустота. Но что это значит?

— Что?

— А то значит, что пустота — это любая форма» (384).

Буддийское утверждение Чапаева является общей формулой романа. Напомним, что, с нашей точки зрения, Чапаев в романе не столько антропоморфный персонаж, сколько репрезентант дискурса, в данном случае, очевидно, сопряженного с философско-эстетической идеей романа.

При этом в абсолютной точке нуля (пустоты = Пустоты) происходит уравнивание диегетических миров романа: «...я, именно я, стоявший рядом с этим непонятным человеком (*да и человеком ли?*), и был той возможностью, тем единственным способом, которым все эти психбольницы и гражданские войны приходили в мир» (279; курсив наш — А.С.). Таким образом, пустота, становящаяся в романном дискурсе, в итоге «материализуется» в измерении поэтики произведения и становится его ключевым сюжетогенным мотивом¹.

В итоге герой и сам приходит к пониманию пустоты как таковой и себя как представителя и начала пустоты: «Словно бы одну декорацию сдвинули, а другую не успели сразу установить на ее место, и целую секунду я глядел в просвет между ними. И этой секунды хватило, чтобы увидеть обман, стоявший за тем, что я всегда принимал за реальность...» (286).

Характерные случаи дискурсных смещений находим в пародийных сценах общения «новых русских» бандитов. В частности, в речи Коляна пара-

¹ См. об этом: Сейдашова А.Б. Мотив пустоты в романе В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 3. С. 449-456.

доксально совмещаются высокая культурная тематика философии жизни и прямая бандитская речь: «Мне потом Вовчик Малой книгу одну дал, где все про это растерто, хорошо растерто, в натуре. Ницше написал. Там, сука, витиевато написано, чтоб нормальный человек не понял, но все по уму. Вовчик специально одного профессора голодного нанял, посадил с ним пацана, который по-свойски кумекает, и они вдвоем за месяц ее до ума довели, так, чтоб вся братва прочесть могла. Перевели на нормальный язык» (315-316).

Подобную трансформацию претерпевает и христианский дискурс. В речи того же персонажа встречаем саркастическое (в авторской интенции) переименование христианской максимы о загробной жизни через дискурс уголовников: «Я раз с мокрухи шел, на душе тоска, сомнения всякие – короче, душевная слабость. А там ларек с иконками, книжечки всякие. Ну я одну и купил, “Загробная жизнь” называется. Почитал, что после смерти бывает. В натуре, все знакомое. Сразу узнал. Кэпээ, суд, амнистия, срок, статья. Помереть – это как из тюрьмы на зону. Отправляют душу на такую небесную пересылку, мытарства называется» и т.д. (322).

С ответом Коляну его собрата Шурика становится ясно, что комичные романские бандиты создают нехитрый миф, согласно своим «понятиям», который выступает инструментом развенчания и деконструкции постсоветской мифологии вновь пришедшей религиозности. Подчеркнем, что вся эта пародийная сцена воплощается в измерениях дискурсного совмещения и смешения: «Может, не потому Бог у нас вроде пахана с мигалками, что мы на зоне живем, а наоборот – потому на зоне живем, что Бога себе выбрали вроде кума с сиреной» (325).

Дискурсная структура наррации в романе включает следующие уровни и составляющие: нарративную речь героя (конкретного нарратора) с элементами речи потенциального абстрактного нарратора; образ раннесоветского (послереволюционного) дискурса, раскрытый в первичном нарративе; образ позднесоветского дискурса (перестроечного), также раскрытый в нарративе героя; пост-

советский дискурс, внедряющийся в первичный нарратив и наделенный волею автора всеми существенными инструментами деконструкции – иронией, сарказмом, сюрреалистичностью и др.; сквозящую в первичном нарративе героя разоблачающую позицию автора.

Стилистика первичного нарратива в изобразительном плане точна и взвешена, и тому есть прямая мотивировка: Петр Пустота в аспекте сюжета гражданской войны выступает в качестве опытного литератора – известного поэта-декадента. Однако наррация не менее точна и в соотнесенном сюжете психиатрической больницы, в котором Петр является не писателем, а несчастным пациентом, угнетенным шизофреническими состояниями, – хотя, казалось бы, качество нарративной речи и сама структура ее фокализации должны деградировать. Объяснение заключается в том, что первичная наррация в романе на самом деле проникнута, как мы отмечали выше, возможной речью абстрактного нарратора, которая волею автора не ограничена персонажными форматами фокализации и стилевых аспектов. Именно этим неявным синтезом объясняется богатая стилистика первичной наррации романа и расширенная фокализация, очевидно не укладывающаяся в объем точки зрения персонажа, особенно в его больничном бытии.

Вот характерный пример: «Страстной монастырь был еле виден за снежной мглой. На площади перед ним стояли два грузовика с высокими кузовами, обтянутыми ярко-алой материей; вокруг колыхалась толпа, и долетал голос оратора – я почти ничего не разбирал, но смысл был ясен по интонации и пулеметному “р-р” в словах “пролетариат” и “террор”. Мимо меня прошли два пьяных солдата, за плечами у которых качались винтовки с примкнутыми штыками. Солдаты торопились на площадь, но один из них, остановив на мне наглый взгляд, замедлил шаг и открыл рот, словно собираясь что-то сказать; к счастью – и его, и моему – второй дернул его за рукав, и они ушли» (11-12). В данном тексте отчетливо заметен переход от расширенной фокализации к суженной, персонажной, при сохранении стилистической составляющей текста.

Нарративная речь героя-повествователя характеризуется интенцией эмоционально-умеренного объективирующего разоблачения раннесоветского (послереволюционного) мира в его романном диегезисе: «Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно – оттого, наверно, что на груди у него висел красный фартук с надписью: “Да здравствует первая годовщина Революции”. Но никакого желания иронизировать по поводу того, что здравствовать предлагалось годовщине, а революция была написана через “ять”, у меня не было – за последнее время я имел много возможностей разглядеть демонический лик, который прятался за всеми этими короткими нелепицами на красном» (11).

Вместе с тем развертывание фокализации в речи первичного нарратора может быть намеренно противоречивым, оксюморонным, и в этом также ощущается присутствие авторского конструирующего начала: «Подхватив фон Эрнена под руки, я поволок его по коридору <...>, но замер в дверях. Несмотря на разгром и запустение, здесь еще видны были следы прежней, озаренной довоенным светом жизни. Это была бывшая детская – у стены стояли две маленькие кровати с легкими бамбуковыми ограждениями, а на стене углем были нарисованы лошадь и усатое лицо (отчего-то я подумал о декабристах). На полу лежал красный резиновый мяч – увидев его, я сразу закрыл дверь и потащил фон Эрнена дальше» (23).

Временами героя охватывает не просто неприятие, но картинная ненависть к послереволюционному миру, каким он явлен в его нарративе: «Почему, думал я, почему любой социальный катаклизм в этом мире ведет к тому, что наверх всплывает это темное быдло и заставляет всех остальных жить по своим подлым и законспирированным законам?» (347-348).

В целом раннесоветское в диегетическом мире романа волею автора не ограничено только объектной стороной – в повествовании явлен образ самого дискурса раннесоветского.

Этот дискурсный образ в диегезисе романа реализуется, в первую очередь, в речи Чапаева, временами тонко стилизованной автором под хрестоматийную фигуру хитрого простака и правдоруба:

«— Нам Толстых перечитывать незначем, — сказал Чапаев. — А если ты из-за Анки горюешь, так я тебе скажу, что ко всякой бабе свой подход нужен. По Анке сохнешь, да? Угадал?

Его глаза превратились в две узкие хитрые щелочки. Потом он вдруг стукнул кулаком по столу.

— Да ты отвечай, когда тебя комдив спрашивает!» (177).

Стилизация раннесоветского дискурса разворачивается и в сцене с луковичами, легко пародирующей соответствующий эпизод известного советского кинофильма, и в финальных сценах романа подвергающейся, в свою очередь, пародии — но уже резкой, вплоть до полной анекдотизации хрестоматийной истории про картофелины Чапаева:

«— А вот вы скажите, Василий Иванович, только как на духу. Вы красный или белый?

— Я? — спросил Чапаев, переводя на меня взгляд. — Сказать?

Он взял со стола две луковичы и принялся молча чистить их. Одну он ободрал до белизны, а со второй снял только верхний слой шелухи, обнажив красно-фиолетовую кожицу.

— Гляди, Петька, — сказал он, кладя их на стол перед собой. — Вот перед тобой две луковичы. Одна белая, а другая красная...» (178).

И в завершение романа:

«— Еще такой помню, — сказал Сердюк. — Короче, значит, переплывают Петька с Василием Ивановичем Урал, а у Чапаева в зубах чемоданчик... <...> Петька кричит ему: “Василий Иванович, брось чемодан, утонешь!” А Чапаев говорит: “Ты что, Петька! Нельзя. Там штабные карты”. Короче, еле выплыли. Петька говорит: “Ну что, Василий Иванович, покажи карты, из-за которых мы чуть не утопли”. Чапаев открывает чемодан. Петька смотрит, а там картошка.

“Василий Иванович, какие же это карты?” А Чапаев берет две картофелины, кладет на землю и говорит: “Смотри, Петька. Вот мы, а вот белые”» (389).

Чапаев в этой сцене предстает в роли авангардного коммуникатора, поскольку присваивает обыденным объектам (картофелинам) абсолютно чуждые их бытовому функционалу значения («мы» и «белые») и тем самым наделяет их значимостью иного, высшего порядка и дискурса, – вполне в стиле художника-авангардиста, приклеивающего скотчем банан к музейной стенке.

Забегая вперед, отметим также характерную особенность риторической системы романа: подлинную (и одновременно нулевую «буддийскую») историю Чапаева инстанции раннесоветского и постсоветского дискурсов направлено извращают, соответственно, в хрестоматийно-мученическую и анекдотически-глумливую стороны¹.

Собственно постсоветский дискурс, в отличие от раннесоветского, формируется не в диегетическом мире романа как целостный образ, но, напротив, извне, в пространстве авторской творческой ауры. Он строится на нарративной стратегии деконструкции советского в романе, и воздействует на нарративную речь героя и ее диегезис посредством иронии, сарказма и пародии.

При этом постсоветский дискурс у Пелевина обладает двумя существенными отличиями от подобного феномена в творчестве Соколова и Сорокина – эго- и эксцентрического у Соколова и вне-личного и тотального у Сорокина.

Во-первых, данный дискурс в романе «Чапаев и Пустота», в соответствии с общей риторической конструкцией произведения, выступает как арена собственных отражений, на что мы указывали выше в связи с особенностями сюжетного строения романа и ментальных состояний его героя.

¹ См. об этом: Сорокина Т.Е. Феномен преодоления истории в прозе Виктора Пелевина // Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 2. С. 179-180; Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 374-375.

Чапаев так наставляет героя: «...если ты поймешь, что абсолютно все, происходящее с тобой – это просто сон, тогда будет совершенно неважно, что тебе приснится» (262). Череда вложенных друг в друга снов – это в то же время и формула дискурса с чередой вложенных друга в друга текстов, и подспудно перед читателем возникает ключевой вопрос: возможно ли прийти к первотексту и вырваться из власти дискурса? Или же, согласно известной формуле, цель ничто, а движение все? Для нашего ракурса важно то, что в романе постсоветский дискурс постоянно отражает в себе – себя, захватывая при этом, вбирая фрагменты советского дискурса и советского (в том числе послереволюционного) мира, представляя их в ироническом, саркастическом, фантасмагорическом свете.

В итоге постсоветский дискурс в своих диегетических отражениях деконструирует самого себя (в частности, в варианте рекламных текстов): «...на крышах знакомых домов <...> зажигались огромные электрические надписи на каком-то диком волапюке – “SAMSUNG”, “OCA-CO A”, “OLBI”» (403). Заметим, что авто-деконструкция станет основной нарративной стратегией постсоветского дискурса в следующем романе Пелевина – «Generation “П”».

Во-вторых, существенно иным является общий риторический статус постсоветского дискурса в структуре романа «Чапаев и Пустота, поскольку сквозь весь роман автор проводит буддийскую идею о ничтожности дискурса как такового перед инстанцией экзистенциального молчания, уходящего в ничто и в никуда. При этом критику дискурса автор вкладывает в уста героя:

«– Я одну вещь понял, – сказал я. – Свобода бывает только одна – когда ты свободен от всего, что строит ум. Эта свобода называется “не знаю”. Вы совершенно правы. Знаете, есть такое выражение – “мысль изреченная есть ложь”. Чапаев, я вам скажу, что мысль неизреченная – тоже ложь, потому что в любой мысли уже присутствует изреченность» (375-376).

Рассмотрим в деталях существо и функции постсоветского дискурса в романе.

Реализации его носят двойственный характер, что вызвано особенностями сюжетного строения произведения.

Обратимся к первой ситуации. В реальности Петра Пустоты как пациента психиатрической больницы постсоветский дискурс ироничен по отношению к сопряженному с ним, но уже в диегетическом измерении, перестроенному миру (который можно также характеризовать как поздний «совок»¹) и, таким образом, его общее критическое начало частично обращается на него самого. Это ситуация дискурсного отзеркаливания, подобная той, что развернется в следующем объекте нашего анализа – романе «Generation “П”». Приведем характерный пример иронизирования дискурса над сопряженной с ним диегетической реальностью свежих, только что хлынувших с Запада рекламных слоганов («Новое поколение выбирает “Пепси”»): «Ей (Марии – А.С.) навстречу выплывали таблички с надписью “обмен валюты”, изрезанные перочинными ножами скамейки и огромное количество пустых банок, свидетельствовавших о том, что новое поколение в своей массе выбирает все-таки пиво» (60).

Показательно описание Москвы в бредовом полете Просто Марии, если его сравнить с аналогичным описанием города, открывшегося взору Берии в прологе «Палисандрии» – и там, и здесь панорама огромного города, полная смещений и сочетаний разнохарактерных деталей, но в произведении Пелевина сквозь городские образы в восприятии персонажа проступают маркеры постсоветского дискурса в его резких и противоречивых коннотациях и гротеске: «Несмотря на полное безобразие каждой из составных частей, общий вид города был чрезвычайно красив, но источник этой красоты был непонятен. С Россией всегда так, подумала Мария, водя руками по холодной стали – любишься и плачешь, а присмотришься к тому, чем любишься, так и вырвать может» (79).

¹ О концепте «совок» см. ниже, в аналитическом описании дискурсной структуры наррации в романе «Generation “П”»).

Как и в развернутых реализациях в «Палисандрии» Саши Соколова и романах Сорокина, в романе «Чапаев и Пустота» постсоветский дискурс наполнен сарказмом – только не по отношению к советскому, как у Соколова и Сорокина, а по отношению к синхронному срезу пост-«совка», как в следующем характерном примере: «“Воспаление придатков” – редкая для России чисто женская группа. Полный комплект их сценического оборудования весит столько же, сколько танк “Т-90”. Кроме того, в их составе одни лесбиянки, две из которых инфицированы английским стрептококком. Несмотря на эти ультрасовременные черты, “Воспаление придатков” играет в основном классическую музыку – правда, в своей интерпретации» и т.д. (85). Ироническая оценка уровня понимания постсоветским общественным практикумом классического культурного наследия воспринимается тем более жестко в дискурсе, пропущенном сквозь фантасмагорическое сознание Петра в сюжетной фазе сумасшедшего¹.

Стратегия деконструкции постсоветского дискурса в его авторской инициации облачает сарказмом не только внутренние голоса романа, но и его диететический мир. Здесь мы можем встретить «дивной красоты малиновый двубортный пиджак с золотыми пуговицами» (66) как обывательский символ и обязательный элемент статуса «нового русского», и «бронированные киоски, из смотровых щелей которых без выражения глядели на вражескую территорию одинаковые кавказские лица» (195), и саму панораму перестроенной столицы: «Стоило посмотреть на запад, туда, где зеленел забор, и перед глазами открывалась обычная городская панорама. Но стоило посмотреть на восток, и в поле зрения попадало только огромное голое поле, над которым торчало несколько похожих на виселицы фонарей – словно Сердюк попал прямо на секретную границу между постиндустриальной Россией и изначальной Русью» (201-202).

¹ Смирнов А.С. Система культурных маркеров в романе В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Мир в слове. Слово в мире. К 80-летию Гродненского государственного университета имени Янки Купалы и филологического факультета ГрГУ. Сб. научных статей. Вып. 3. Гродно, 2020. С. 198-199.

Перейдем к характеристике второй ситуации. В реальности медикаментозных снов героя-пациента постсоветский дискурс развенчивает уже не поздний перестроечный «совок», а «совок» ранний, становящийся, вылупляющийся из событийных и идеологических форм пореволюционной эпохи.

С первых страниц романа развенчание происходит на уровне диегезиса – например, в описании квартиры фон Эрнена, наполненном противопоставлениями прежнего, дореволюционного мира и быта и нового революционного и сопровождаемом скрытыми ироническими нотами: «То, что стояло на круглом столе в центре комнаты, показалось мне – возможно, из-за соседства с распятием – натюрмортом с мотивами эзотерического христианства: литровка водки, жестяная банка от халвы в форме сердца, ведущая в пустоту лесенка из лежащих друг на друге трех кусков черного хлеба, три граненых стакана и крестообразный консервный нож» (16). Да и сам фон Эрнен изображается подчеркнуто снижено: «Я шагнул в сторону, резко обернулся, ловя в кармане рукоять нагана, и с изумлением увидел перед собой Григория фон Эрнена – человека, которого я знал с детских лет. Но боже мой, в каком виде! Он был с головы до ног в черной коже, на боку у него болталась коробка с маузером, а в руке был какой-то несуразный акушерский саквояж» (13).

Разоблачительная интенция постсоветского дискурса, сквозящая в нарративной речи героя, порой сопровождается даже сочувственными нотами, впрочем, с абсурдистскими интонациями, – и в рассказанном мире гражданской войны читатель глазами нарратора видит «сновавших по вокзалу недосверхчеловеков» (103), которые в своей массе оборачивались «усталыми людьми» (103), и «проступавшая на их лицах однообразная гримаса отчаяния объединяла их в какую-то новую расу» (103), а водитель автомобиля с матросами в его «островерхом войлочном шлеме» (28) представляется герою «ибсеновским троллем» (28). Однако значительно чаще фигуранты диегетического мира романа оказываются представлены в нарративе в жесткой саркастической тональности: «...главарь ЧК Дзержинский был довольно известным в оккультных кругах

гипнотизером. И потом, подумал я, глупа сама постановка вопроса – ведь нет ни одного красного командира, который действительно был бы красным командиром; любой из них просто изо всех сил старается походить на некий инфернальный эталон, притворяясь точно так же, как и я вчера, но безоглядно» (96). Сарказм нередко сопровождается парадоксальной метонимией: «...я понял, что все мы принадлежим к этой секте, все мы, кому довелось нахлебаться в очередной раз свалившейся на Россию свободы и непременно сопровождающих ее вшей» (187). В целом же, как отмечает Г.В. Заломкина, «...в романе “Чапаев и Пустота” деконструкции подлежит не только легендарный образ красного комдива, но и революционная мифология в целом, инструментом становится экстракт из дальневосточных учений, в силу своей экзотичности и сугубой несовместимости с советской идеологией срабатывающий как тот самый глиняный пулемёт»¹.

В рамках общей деконструирующей стратегии постсоветского дискурса, непосредственно сопряженного с авторским началом произведения, образы дискурсов диегетического мира послереволюционного (или раннесоветского) в рамках первичной наррации Петра Пустоты оказываются расщепленными, подверженными ироническому смещению рече-стилевых манер.

Крайне примечателен в этом отношении псевдонародный язык, на котором Чапаев обращается к солдатам: «Только бы дело свое не посрамить – то-то оно, дело-то!.. Как есть одному без другого никак не устоять... А ежели у вас кисель пойдет – какая она будет война?.. Надо, значит, идти – вот и весь сказ, такая моя командирская зарука...» (101). На вопрос Петра о том, что же такое «зарука»², комдив отвечает вполне в духе ключевого правила риторика агональ-

¹ Заломкина Г.В. Слом плена идеологии как ключевой посыл творчества В. Пелевина // Кризисный двадцатый век: парадоксы революционного кода и судьбы литературы: сб. научных. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. С. 81.

² По наблюдениям В.И. Демина, «речь главного героя “Чапаева и Пустоты” представляет собой ироническое переосмысление и искаженное утрирование высказываний Чапаева у

ной коммуникации: «...когда приходится говорить с массой, совершенно неважно, понимаешь ли сам произносимые слова. Важно, чтобы их понимали другие. Нужно просто отразить ожидания толпы» (103-104)¹.

Рядом с чапаевской «заумью» в духе пропагандистского авангарда развертывается пародия на велеречивые выступления красных комиссаров, вложенная в уста ничтожного Фурманова:

«— Товарищи! Остались нам здесь минуты. Пробьют последние звонки, и мы отплывем к мраморному, могучему берегу — скале, на которой и завоюем свою твердыню...

Говорил он уже не заикаясь, а плавно и певуче» (102).

Прием пародийного смешения стилей вовлекает в текст и элементы революционно-бюрократического дискурса, например, в приказной записке нашему герою: «Тов. Фанерному. Согласно приказа тов. Дзержинского вы немедленно переводитесь в распоряжение командира Азиатской Конной Дивизии тов. Чапаева с целью заострения политической работы. Бабаясин» (90; курсив наш — А.С.).

Ироническому пародированию подвергается и либеральный дискурс революционной эпохи: «...концерт перерос в полное безобразие — было очень сомнительно, что хоть кто-нибудь в состоянии был контролировать эту *разбуше-*

Фурманова: Пелевин практически дословно заимствует фрагменты из “Чапаева”, иронически переворачивая и обыгрывая их» (Демин В.И. Исторический роман в постмодернистском исполнении: Виктор Пелевин «Чапаев и Пустота» // Метаморфозы жанра в современной литературе. М., 2015. С. 96).

¹ «Ритор в пространстве агональной коммуникации не может лгать, поскольку всякая ложь проверяема, не может говорить истины, поскольку в отличие от лжи проверить истину невозможно, и не может не говорить, потому что тогда агональный процесс окажется прерванным» (Шатин Ю. В. Фигура ритора в зеркале семиотики // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 1. С. 56).

вавишуюся, как говорили петербургские либералы, народную стихию» (360; курсив наш – А.С.).

Таким образом, первичный нарратив героя в целом оказывается охвачен тотальным воздействием постсоветского дискурса. Вместе с тем в нарративах романа нередко сквозит и позиция автора, в первую очередь в оценочно-коннотативном плане.

Так, перед отправкой поезда на фронт Петр Пустота глядит на чапаевских солдат глазами автора: «Было тяжело смотреть на этих людей и представлять себе мрачные маршруты их судеб. Они были обмануты с детства, и, в сущности, для них ничего не изменилось из-за того, что теперь их обманывали по-другому, но топорность, издевательская примитивность этих обманов – и старых, и новых – поистине была бесчеловечна...» (101-102).

Авторское изобразительное начало просачивается сквозь косвенные нарративы, посвященные больничным персонажам романа, в частности, Сердюку: «...Сердюк вышел на улицу. У него было отвратительное чувство, что он сделал какую-то непоправимую глупость, но, поглядев несколько раз на небо, в котором уже были видны *влажные весенние звезды*, он успокоился» (220; курсив наш – А.С.). «Влажные весенние звезды» – чьи это слова? Узкому взгляду Сердюка этот глубокий и изысканный образ явно недоступен. Способно ли на это перо Петра Пустоты – пациента психиатрической больницы? Возможно, только если его рукой водит сам автор.

Расширенная фокализация, сигнализирующая о присутствии авторской точки зрения, как правило, осложнена образностью, включающей в себя иронически тонкие оценочные коннотации: «В его (фон Эрнена – А.С.) движениях была какая-то стыдливая суетливость, как у впервые пришедшего в публичный дом гимназиста» (20); «...у Барболина на лице на миг отобразилось одно из тех чувств, которые так любили запечатлевать русские художники девятнадцатого века, создавая народные типы – что вот есть где-то большой и загадочный мир, и столько в нем непонятного и влекущего, и не то что всерьез надеешься когда-

нибудь туда попасть, а просто тянет иногда помечтать о несбыточном» (26); «...представилось, как Жербунов с Барболиным, собираясь на очередное убийство, словно две девушки в купальне, помогают друг другу справиться с этой сложной частью туалета (речь идет о пулеметных лентах – А.С.)» (27-28).

В порядке обобщения отметим, что в романе Пелевина «Чапаев и Пустота» постсоветский дискурс оформляется в общей структуре наррации иначе, нежели у Соколова и Сорокина. У последних он выступает независимым и самостоятельным началом и порождает сюжет в различных его типах. У Пелевина, напротив, сюжет задает условия бытования постсоветского дискурса. Глобальная ирония автора заключается в том, что советский (послереволюционный) мир помещается в пространство и время шизофренического нарратива героя и только там и существует, если судить по реплике соседа Петра по сумасшедшему дому Володина: «Трагедия происходит не с художником и не с машинистом поезда, а в уме художника или машиниста поезда» (129). Перефразируя это высказывание, можно сказать, что сам советский мир происходит в уме Петра, и этот мир равен полотну, которое Петр создает на «лечебно-эстетическом практикуме». В итоге между автором и читателем формируется конвенция, которую можно свести к формуле: *в таком мире возможно все*, что и подтверждается, в частности, появлением в финале глиняного пулемета Чапаева и парижских мемуаров Котовского. Диегетический мир любых возможностей позволяет автору в полной мере развернуть через сюжетное начало постсоветский дискурс.

Переходим к роману Виктора Пелевина «Generation “П”». Центральное положение в дискурсной структуре наррации в этом произведении занимает речь абстрактного нарратора. Как и в романе «Чапаев и Пустота», советский дискурс не является здесь самостоятельным, а развернут в качестве образа дискурса. Это объясняется эпохальным сдвигом: если для автора «Палисандрии» и для раннего Сорокина советский дискурс был живым и полноценным коммуникативно-ценностным феноменом, то для автора романов «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”» данный дискурс находится уже в стадии безвозвратного рас-

пада. По существу, автор при конструировании текстов романов работает с остаточными фрагментами этого дискурса. Собственно постсоветский дискурс, с которым сопряжена нарративная стратегия деконструкции советского в романе, находит свое выражение: а) в речи персонажей; б) в речи абстрактного нарратора, в структуре которой просматриваются авторские включения; в) в структуре текстов рекламно-медийного дискурса, конструируемого автором, и в том числе через нарративную инстанцию персонажей. При этом постсоветский дискурс в романе «Generation “П”» двунаправлен – во-первых, на фрагменты советского, как в плане диегезиса, так и в плане языка, во-вторых, на диегетический мир и сам дискурс постсоветского. Таким образом, этот дискурс уязвляет сам себя, и за этим стоит критико-аналитическая позиция автора.

Речь абстрактного нарратора конструируется автором как вполне нейтральная и вместе с тем наполненная ироническими замечаниями и пассажами, например: «Как только вечность (советская – А.С.) исчезла, Татарский оказался в настоящем» (17)¹. В этом сочетании нет противоречия, поскольку ирония сопряжена с автором и как бы накладывается на речь абстрактного нарратора, что делает последнюю, по существу, двойственной. Это псевдо-нейтральная речь.

Ирония, которой проникнута наррация в романе, развернута в самом широком спектре языкового, тематического и стилистического выражения. Так, она может быть ассоциирована с точкой зрения и оценкой героя романа, оставаясь при этом в широких рамках авторской смысловой архитектоники: «По телевизору между тем показывали те же самые хари, от которых всех тошнило последние двадцать лет. 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»

¹ Здесь и ниже текст цитируется по изданию: Пелевин В. Generation «П». М.: Вагриус, 2003, с указанием страниц в круглых скобках.

(17). Как замечает И.Р. Куряев, «...в романе можно обнаружить отдельные фрагменты текста, построенные по принципу внутренней фокализации, которые становятся носителями точки зрения Татарского на среду и представляют собой его монологи, рассуждения, рекламные тексты»¹.

Временами ироническая интенция, персонифицированная в образе Татарского, поднимается до жесткого сарказма: «А когда заказы пошли один за другим, он (Татарский – А.С.) понял, что в бизнесе никогда не следует проявлять поспешности, иначе сильно сбавляешь цену, а это глупо: продавать самое святое и высокое надо как можно дороже, потому что потом торговать будет уже нечем» (31).

Вместе с тем ирония раскрывается в речи абстрактного нарратора и в свободной форме, не связанной с персонажным началом: «В них (сценариях рекламного клипа – А.С.) были задействованы юный повар неясной сексуальной ориентации (предлагался классический сюжет с поручиком Ржевским и вишневой косточкой; слоган был “А повар ел пирожное с вишней”), *черные “мерседесы”, набитый долларами чемодан и прочие народные архетипы*»² (29-30; курсив наш – А.С.).

Ирония неизбежно сливается с пародией, когда их предметом в диегетическом мире романа становится советское во всех его воплощениях – вещных, поведенческих, идеологических, символических и собственно дискурсивных.

Так, в здании Межбанковского комитета, каким его видит Татарский, вещный мир остался в наследство от советской эпохи, что было характерно для

¹ Куряев И.Р. Фокализация в прозе Пелевина (на материале романов «Чапаев и Пустота», «Generation “П”» и «Шлем ужаса») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 12. С. 19.

² О.О. Смирнова относит феномены этого ряда «народных архетипов» к «знакам-деталям», формирующим семиотический образ Татарского (Смирнова М.В. Две Марины (по роману В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 144-145).

столичных офисов начала 1990-х годов: «Коридор, в который они вышли из лифта, выглядел скучно и напоминал о канцелярии советских времен – пол был покрыт обшарпанным паркетом, а двери обиты звукоизоляцией под черным дерматином» (266).

На фоне вещных следов советского в коридорах комитета герой встречает убедительные реалии нарождающегося постсоветского мира, моментально подвергающиеся макароническому развенчанию: «...черная униформа охраны была наотмашь: дизайнер (Морковин сказал, что это Юдашкин) гениально соединил в ней эстетику зондеркоманды СС, мотивы фильмов-антиутопий о тоталитарном обществе будущего и ностальгические темы гей-моды времен Фредди Меркьюри» (205).

Особое значение в диегетическом конфигурировании советского приобретает фиксация идеологических следов ушедшей эпохи, на которые то и дело натыкаются персонажи романа: «...пустота внутри <...> бутылки напоминала об идеологической исчерпанности коммунизма, бессмысленности исторических кровопролитий и общем кризисе русской идеи» (110).

Подытоживает тему недавно ушедшего советского саркастическая картина, открывающаяся Татарскому из окна его офиса: «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» (218).

Между нейтральным полюсом абстрактной, или нулевой наррации и ироническим полюсом авторской интенции развернуто широкое семантическое и риторическое пространство, в котором реализуется собственно постсоветский дискурс в его критической нарративной стратегии. От рассыпанных в диегетическом измерении романа фрагментов образа советского мы переходим к анализу его функционирования, и первый и самый важный момент его становления заключается в речевой манифестации известного словечка «совок». Именно это уничижительное словцо, на наш взгляд, выступает точкой разделения со-

ветского и постсоветского, первую очередь в языковом плане, и в романе «Generation “П”» этот аспект отмечен весьма отчетливо – «зарубкой» в сознании его главного героя: «Что такое “советская ментальность” или сакраментальный “совок”, Татарский понимал не до конца, хотя пользовался этим выражением часто и с удовольствием» (33). Впрочем, некоторые подсказки автор все-таки делает – и героям, и читателю: «...пара кроссовок, привезенная дальним родственником из-за бугра, становилась точкой отсчета нового периода в жизни <...> Счастье, которое можно было извлечь из такого приобретения, было безмерным» (101). Ирония постсоветского по поводу товарного счастья «совка» практически автоматична, она словно и не требует авторского творческого усилия, это работа самого дискурса: счастье заключается не в приобретении, а буквально – в обретении кроссовок, как обретении некоего пусть маленького, но завершающего смысла жизни.

Завершающий вердикт по поводу «совка» субъективирован и вложен в круг размышлений Татарского о самом себе: это «...не до конца выдавленный из себя раб, рудимент советской эпохи. Немного подумав, Татарский пришел к выводу, что раб в душе советского человека не сконцентрирован в какой-то одной ее области, а, скорее, окрашивает все происходящее на ее мглистых просторах в цвета вялотекущего психического перитонита, отчего не существует никакой возможности выдавить этого раба по каплям, не повредив ценных душевных свойств» (56-57). Перед нами жесткая критика советского мира в плане личностной структуры «совка» в иронической отсылке к чеховскому контексту и в рамках гротескной физиологической метафоры. Гротескная метафора вообще выступает частым спутником постсоветского иронического, например, в форме стилистически противоречивого сюрреалистического столкновения деталей: «СССР, который начали обновлять и улучшать примерно тогда же, когда Татарский решил сменить профессию, улучшился настолько, что перестал существовать (если государство способно попасть в нирвану, это был как раз такой случай)» (13).

Заряд иронии постсоветского дискурса распространяется практически на все фрагменты советского, всплывающие как в диегетическом мире романа, так и в его дискурсном пространстве. Так, мы в изобилии встречаем саркастически пародийное переименование ключевых моментов советской идеологии, в том числе, ее анекдотизацию в речи Ханина, обращенной Татарскому: «Соединить пространство и время через четвертое измерение первым сумел физик Эйнштейн. <...> Советская власть это тоже делала, но парадоксально – это ты знаешь: выстраивали зэков, давали им лопаты и велели рыть траншею от забора до обеда» (143). По существу, автора в рамках художественной задачи в подобных эпизодах интересует не советский дискурс как таковой (который ко времени создания романа становится вполне банальным), но образ советского дискурса, или, по В. Изеру, образ текста, увиденный в ракурсе имплицитного читателя. Но само существование этого образа возможно только в иронической среде постсоветского дискурса, внедренного в художественный текст.

В иронической тональности подаются и «совковые» повадки, например, употребление украдкой в ресторане принесенного с собой спиртного (так делает «филателист» Григорий), или тотальные советские фобии: Татарского «тревожило одно – он был уверен, что никогда не рассказывал Пугину историю про свое настоящее имя, а представлялся просто Владимиром. <...> Другие объяснения были так густо замешаны на генетическом страхе перед КГБ, что их Татарский отмел сразу» (99-100).

Жесткой иронии подвергаются отжившие символические ценности советского мира, в частности, фундаментальная уверенность в «советской вечности», рухнувшей в одночасье (и это заставляет вспомнить об аналогичных финалах, настигших советскую вечность в «Палисандрии» Саши Соколова и «Голубом сале» Владимира Сорокина). Экзистенциальный страх перед вечностью оборачивается страхом конца самой вечности. И в романе мы видим безжалостную констатацию гибели этой вечности, вложенную в рамки самосознания Татарского: «Когда исчезает субъект вечности, то исчезают и все ее объекты, – а

единственным субъектом вечности является тот, кто хоть изредка про нее вспоминает»¹ (16).

Пародированию подвергается и своеобразный патриотизм 1990-х в колоритном образе имиджмейкера Малюты: «...убедившись из аналитических таблоидов, что подсолнечные семечки намертво спаяны с имиджем патриота, Малюта привил себе любовь к ним так же самоотверженно и безоглядно, как привил антисемитизм» (135).

Деконструкция советского происходит в диегетическом мире романа в прямых формах – происходит непосредственная замена символов («... там (на плакате – А.С.) серп с молотом был и звезда, а он их убрал и вместо них поставил “coca-cola” и “coke”» (151)) и слоганов («Раньше было: “Единица – ничто, а коллектив – всё”, а теперь – “Имидж – ничто, жажда – всё”» (153)).

Советское подвергается деконструкции не только на уровне диегезиса, но и в плане дискурса: «Даже мирное слово “дизайнер” казалось сомнительным неологизмом, прижившимся в великом русском языке по лингвистическому лимиту, до первого серьезного обострения международной обстановки» (11-12). Мы можем отметить в этом коротком тексте пародийное включение элементов советского дискурса – «великий русский язык» (идеологическое клише), «по лингвистическому лимиту» (бюрократический термин, отражающий реалии ограничительной социальной политики), «до первого серьезного обострения международной обстановки» (речевой штамп газетной пропаганды).

Советские штампы постоянно подвергаются ироническому переосмыслению и пародированию, благо на то есть сюжетные основания – главный герой романа трудится на ниве рекламной деятельности: рекламные агентства «мно-

¹ Чжан Чэндун видит в экзистенциальном для Татарского ощущении утраты советской вечности одну из реализаций более широкой мотивемы «утраты “Я”», выступающей в качестве «сюжетообразующего компонента» романа (Чэндун Ч. Мотив утраты «Я» в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 1. С. 76).

жились неудержимо – как грибы после дождя или, как Татарский написал в одной концепции, гробы после вождя»¹ (33).

Советское застревает в дискурсивном мире романа в виде перешагнувших через свое время табличек, как в Межбанковском комитете: Татарский «нашел комнату с нужным номером; на ее двери висела металлическая табличка со словами “Идеологический отдел” – явное советское наследство» (89), – что намекает на существенную преемственность советского и постсоветского в плане глубинных реалий пропагандистской работы.

Пониманию сложной дискурсивной природы романа способствует раскрытие в его сюжете риторического механизма агональной коммуникации, в частности, в репликах Татарского, обращенных к Ханину по поводу его выступлений: «Смысла никакого, но пробирает так, что сразу все понимаешь. То есть понимаешь не то, что человек сказать хочет, потому он ничего сказать на самом деле и не хочет, а про жизнь все понимаешь» (154). Выше, в рамках дискурсного анализа романа «Чапаев и Пустота», мы также выявляли элементы агональности в публичных выступлениях Чапаева перед солдатами.

Интересна последовавшая за диалогом героев шутливая и в то же время вполне серьезная реконструкция Ханиным советского агонального дискурса, которая в смысловых рамках романного сюжета оборачивается его деконструкцией: «Я думаю, что вам, комсомольским активистам, – сказал он громким и хорошо поставленным голосом, – не надо объяснять, почему решения двадцать седьмого съезда нашей партии рассматриваются не только как значимые, но и как этапные. Тем не менее методологическое различие между этими двумя понятиями часто вызывает недопонимание даже у пропагандистов и агитато-

¹ Как пишет Е.С. Федотова, в этом каламбуре «гроб, вероятно, следует рассматривать <...> как символ перемен, означающий «конец» всего, что связано с историей» (Федотова Е.С. Роман В. Пелевина «Generation “П”»: словесная игра как способ осмысления и пересоздания действительности // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 231). Мы бы уточнили – с советской историей.

ров...» (154). Деконструкция окончательно закрепляется в ответной пьяной реплике Татарского: «...я отлично понял каждое отдельное предложение. Но когда пытаешься понять два любых предложения вместе, уже словно стена какая-то... Невозможно» (154-155). На фоне этого саморазоблачения полной издевкой ретроспективно прочитывается тирада о советском «прямомыслии» из пролога к роману: «...идеологи СССР считали, что истина бывает только одна. Поэтому у поколения “П” на самом деле не было никакого выбора, и дети советских семидесятых выбирали “Пепси” точно так же, как их родители выбирали Брежнева» (8).

Перейдем к характеристике ключевой особенности нарративной стратегии постсоветского дискурса в пелевинской версии – авто-деконструкции. Основным объектом деконструкции в романе «Generation “П”» выступает не собственно советское (хотя оно периодически попадает в фокус), а самое постсоветское, в первую очередь – в лице обобщенного потребителя, различными воплощениями которого выступают практически все персонажи романа, начиная с Татарского. Соответственно, в отличие от нарративных стратегий, развернутых в романах Соколова и Сорокина, основной целью постсоветского дискурса у Пелевина становится не деконструкция советского (оно и так уже само распалось на фрагменты), а разоблачение раннего и первичного постсоветского в форме общества примитивного потребления (согласно авторской концепции «орануса»). Вместе с тем в обществе орануса заключено и позднее советское, изжившее себя, растерявшее идеи и уставшее от тотального дефицита. Это, по существу, две стороны одного явления и две стороны наличного дискурса, который становится мишенью. Однако проблема заключается в том, что и сам постсоветский дискурс в романе является частью своей же мишени. Поскольку его коллективным субъектом остается, по существу, субъект советской ментальной природы («совок»), постольку нарративная стратегия постсоветского дискурса неизбежно захватывает и его собственную субъектность, конечно же, с участием авторской мета-иронии. И, по существу, такова общая формула сте-

ба. Как замечает А.С. Кугаевский, «...в отличие от обычной шутки, стеб мимикрирует под язык объекта стеба, критикуя объект “изнутри”, на его территории, его же языком, а не снаружи»¹. Выпутаться из этой дурной закольцованности, как мы отмечали выше, помогает собственно авторская критико-аналитическая позиция.

Ситуация стеба, в частности, разворачивается в циничном рассказе Морковина о «схеме функционирования бизнеса эпохи первоначального накопления» и строится в рамках авто-иронической и авто-гротескной интенции. Устами своего прямого субъекта Морковина постсоветский дискурс иронически развенчивает свою собственную референциальную реальность, что, конечно же, отвечает глубинной авторской позиции: «...происходит это примерно так. Человек берет кредит. На этот кредит он снимает офис, покупает джип “Чероки” и восемь ящиков “Смирновской”. Когда “Смирновская” кончается, выясняется, что джип разбит, офис заблеван, а кредит надо отдавать. Тогда берется второй кредит – в три раза больше первого. Из него гасится первый кредит, покупается джип “Гранд Чероки” и шестнадцать ящиков “Абсолюта”. Когда “Абсолют”...» и т.д. (20-21).

Реализация нарративной стратегии постсоветского дискурса осуществляется и через ироническую речь абстрактного нарратора, и вновь объектом деконструкции выступают реалии постсоветского и постперестроечного мира, обитатели которого оказались в нулевой ментальной и ценностной позиции переходного времени: это «напитки “Херши”» со «вкусом победы» (37) и «Кока-кола» со «вкусом свободы» (37), «фольклорный “Мерседес-600” с зачерненными стеклами» (188); «пиджак типа “оргазм плебея”» (208) и др. С пародийными реалиями при этом совмещается гротескный рекламный фантазм, напри-

¹ Кугаевский А.С. Художественная интерпретация товарного дискурса в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» // Критика и семиотика. 2006. Вып. 9. С. 145.

мер, в образе «четырех танков», на которых «стоит по Ельцину с цветком в одной руке и стаканом в другой» (93).

Но наступает принципиальный момент истины, открывшийся Татарскому как владельцу «иномарки»: «Вот, взять хотя бы “мерседес”, – вяло подумал он. – Машина, конечно, классная, ничего не скажешь. Но почему-то наша жизнь так устроена, что проехать на нем можно только из одного говна в другое...» (219). Перед нами прямое разоблачающее высказывание, персонифицированное инстанцией главного героя. По существу, постсоветский дискурс здесь разоблачает сам себя.

В целом применительно к роману «Generation “П”» мы определяем данный дискурс как носитель риторической энергии сарказма по отношению к советскому и, в соответствии с дискурсивной логикой постмодерна, по отношению к самому себе. Но это не энергия моральной оценки, и поэтому дискурс находится на грани утраты прямого отношения к авторской позиции.

Независимая позиция дискурса в полной мере раскрывается в краткой разоблачающей фразе, вложенной в уста Морковина, и заключающей капитальное саркастическое определение постсоветской политики: «По своей природе любой политик – это просто телепередача» (230). Истине Морковина вторит романский Березовский, сквозь реплику которого постсоветский дискурс разоблачает факторы формирования общественного мнения: «В наше время люди узнают о том, что они думают, по телевизору» (251). Не отстает и Азадовский, саркастически объясняющий Татарскому парадоксальный феномен «ненависти к телевидению» как основному проводнику политической и рекламной пропаганды: «Хочется его смотреть и ненавидеть, смотреть и ненавидеть» (259). Издательская концепция телеконструирования политической реальности достигает своего апогея в эпическом рассказе Морковина о цифровом (компьютерном¹)

¹ Вообще, все компьютерное (цифровое) играет ключевую роль в поэтике сюжета и стилистике текста романов Пелевина – см. об этом в работе: Катаев Ф.А. Семантика и функ-

пересоздании всего российского правительства периода дефолта 1998 года. Как замечает Л.Д. Бугаева, «...в “Generation «П»” сталкиваются конкурирующие дискурсы, с одной стороны, телеметафоры, с другой – телеметаболы, в которых метаболитами выступают попеременно то телевидение и жизнь, то текст-экфрасис (или телетекст) и реальность»¹.

Сквозь различные дискурсивные инстанции романа, будь то прямая речь абстрактного нарратора или речь персонажей, проникает авторское начало. Оно не только выступает креативным основанием эстетической архитектоники романа, что является общим поэтическим условием художественной целостности литературного произведения, но и выражает себя в прямых и косвенных формах авторской оценки, аналитического суждения и авторской рефлексии в целом. В этой связи особенный интерес вызывают рефлексии по поводу изменения языка в его социальном и идеологическом измерениях. Так, в прологе романа в речи абстрактного нарратора находим следующее знаменательное высказывание: «...в те дни в языке и в жизни вообще было очень много сомнительного и странного» (12). Уравнивание «языка» и «жизни» показательно и симптоматично – это, по существу, говорит о точном авторском понимании семио-прагматической природы языка. Более того, «язык» в переходную эпоху становится во многих отношениях сильнее «жизни» как таковой и, сливаясь с ней и уплотняясь, предстает в оболочке и форме дискурса. А многообразие и противоречивость жизни проводит к многообразному смешению дискурсов.

Анализ смешения и совмещения дискурсов в романе Пелевина «Generation “П”» представлен в монографии И.В. Силантьева «Газета и роман: ритори-

ции компьютерного дискурса в прозе Виктора Пелевина // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 2(14). Российская и зарубежная филология. С. 160-168.

¹ Бугаева Л.Д. Экфрасис в романе Пелевина «Generation „П“» // Мир русского слова. 2010. № 3. С. 99.

ка дискурсных смешений»¹. С позиции стилистического анализа феномен полидискурсивности романа также рассмотрен О.Е. Павловской и Н.Ю. Зиминной². Генетическая программа смешения языков и дискурсов заключена в самом имени главного героя: «...он стал врать друзьям, что отец назвал его так потому, что увлекался восточной мистикой и имел в виду древний город Вавилон, тайную доктрину которого ему, Вавилену, предстоит унаследовать» (12). Как пишет Л.К. Салиева, «...в основе принципа создания ложных символов лежит принцип столпотворения, т. е. смешения всего: языков (прежде всего русского и английского), культур, религий, исторических фактов, персоналий и т. д.»³. При этом ключевым провокатором дискурсных смешений выступает реклама: «Там (в профессиональном чтении Татарского – А.С.) было много шикарных выражений вроде *line extension*, которые можно было вставлять в *концепции* и *базары*» (32; курсив наш – А.С.). Отсюда все макаронические рекламные опыты Татарского: UnCola, березовый Спрайт и т.п. Но здесь же и возможность этической оценки тотальной рекламной лжи – возможность, отданная читателю: «...всегда рекламируются не вещи, а простое человеческое счастье, – говорит Гиреев Татарскому. – Всегда показывают одинаково счастливых людей, только в разных случаях это счастье вызвано разными приобретениями. Поэтому человек идет в магазин не за вещами, а за этим счастьем, а его там не продают»

¹ Силантьев И.В. Газета и роман. М., 2006.

² Павловская О.Е., Зимина Н.Ю. Специфика орнаментального идиостиля постмодернизма (на примере романа В. Пелевина «Generation П») // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. Серия 2: Филология и искусствоведение. № 2. С. 215-218.

³ Салиева Л.К. В.О. Пелевин и новояз масскульта // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 14 (809). С. 307. О сопутствующей сюжетогенной мифологеме Вавилонской башни в романе см.: Баранов А.В. Образ башни и реализация мифологемы Вавилонской башни в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2020. Том 6 (72). № 3. С. 85-103.

(180).

В завершение отметим, что в романе «Generation “П”» развернута целостная концепция взаимодействия дискурса и индивида, сюжетно декорированная в форме откровения духа Че Гевары, явившегося Татарскому при посредничестве волшебной планшетки. В центре этих откровений находится своеобразное определение обобщенного субъекта дискурса, в формат которого включена субъектность индивида, вовлеченного в ментальное взаимодействие с телевидением: «Смене изображения на экране в результате различных техномодификаций можно поставить в соответствие условный психический процесс, который заставил бы наблюдателя переключать внимание с одного события на другое и выделять наиболее интересное из происходящего, то есть управлять своим вниманием так, как это делает за него съемочная группа. Возникает виртуальный субъект этого психического процесса, который на время телепередачи существует вместо человека, входя в его сознание как рука в резиновую перчатку» (114). Ровно то же происходит с индивидом, входящим в сферу социально значимого дискурса как способа и самого осуществления коллективного коммуникативного бытия. Так, например, индивид, выступающий в социальном качестве политика, вынужден строить свою речь во всех значимых аспектах контента, интенций, символики, пропаганды, наконец, – в соответствии с требованиями политического дискурса, в систему которых входят и ожидания общества. Далее: «...виртуальный субъект, замещающий собственное сознание зрителя, не существует абсолютно – он всего лишь эффект, возникающий в результате коллективных усилий монтажеров, операторов и режиссера. С другой стороны, для человека, смотрящего телевизор, ничего реальнее этого виртуального субъекта нет» (115). Развивая наш пример, можно сказать, что обманываются обе стороны: политик думает, что он реален, а это не более чем его социально-дискурсивная роль, текстово-идеологическое обличие. Ровно так же и публика полагает в политике исключительно реального индивида, тогда как на деле это имиджевый продукт дискурса, в который встроен индивид. В этой связке симу-

лякров, по крупному счету, уже нет места реальному человеку, да и не нужен он – разве только самому себе и своим близким, если у них хватит мужества или отчаяния осознать эту потерю. Реального человека в его реальной личности замещает виртуальный субъект дискурса с ролевой личиной. Вернемся к тексту романа: «Субъект номер один (т.е. реальный человек – А.С.) верит, что реальность – это материальный мир. А субъект номер два (т.е. субъект дискурса – А.С.) верит, что реальность – это материальный мир, который показывают по телевизору» (116). Отсюда остается только один шаг к тотальному галлюцинационному миру, в который погружается Татарский в моменты экспериментов с наркотиками и грибами, – и в который помещен диегетический мир романа.

Резюме и выводы

Общие принципы поэтики романа Пелевина «Чапаев и Пустота» следует трактовать с позиции дискурсного анализа и в свете феномена дискурсного самоотражения, под которым понимается неотъемлемое состояние дискурса, отражающего себя в различных текстах и таким образом воспроизводящего и развивающего себя. С этой точки зрения Петр Пустота – не антропоморфный герой, а дискурсоморфный. Это значит, что в позиции героя романа находится сам дискурс, принимающий различные текстовые воплощения, что в целом отвечает постмодернистскому строю романа. При этом, поскольку дискурс романа по определению самого жанра не может быть изолирующим, но, напротив, является синтезирующим, закономерным следствием протагонирования романного дискурса в «Чапаеве и Пустоте» становится явление смешения и совмещения дискурсов. В рамках такого подхода становится понятным художественный статус других персонажей романа – это не более чем тексто-речевые воплощения различных дискурсов, их репрезентанты.

Дискурс, обретающий изначальные формы в первичной нарративной речи главного героя, в своих сюжетных самоотражениях эмансипируется и становит-

ся дискурсом романа как такового, в наррации которого сам герой нередко растворяется, исчезает, и позиция конкретного нарратора замещается позицией нарратора абстрактного. Эмансипированный от конкретного нарратора, генерализованный дискурс в своем интенциональном и тематическом спектре может быть квалифицирован, в частности, как постсоветский дискурс. При этом постсоветский дискурс у Пелевина не является единственным и главенствующим, он встраивается в конструируемое автором сплетение и смешение дискурсов.

Дискурсная структура наррации в романе включает следующие уровни: нарративную речь героя (конкретного нарратора) с элементами речи потенциального абстрактного нарратора; образ раннесоветского (послереволюционного) дискурса, раскрытый в первичном нарративе; образ позднесоветского дискурса («перестроечного»), также раскрытый в нарративе героя; собственно постсоветский дискурс, внедряющийся в первичный нарратив и наделенный волею автора всеми существенными свойствами и инструментами деконструкции – иронией, сарказмом, сюрреалистичностью и др.; сквозящую в первичном нарративе героя разоблачающую интенцию автора.

Первичная наррация в романе проникнута возможной речью абстрактного нарратора, которая волею автора не ограничена в форматах фокализации и стилевых аспектах. Именно этим неявным синтезом объясняется богатая стилистика первичной наррации романа и расширенная фокализация, очевидно не укладывающаяся в объем точки зрения Петра Пустоты, особенно в его больничном бытии.

Раннесоветское в диегетическом мире романа не ограничено только объектной стороной – в повествовании явлен образ самого дискурса раннесоветского. Этот образ в диегезисе романа представлен прежде всего в речи Чапаева.

Собственно постсоветский дискурс, в отличие от раннесоветского, формируется не в диегетическом мире романа как целостный дискурсивный образ, но, напротив, извне, в пространстве авторской творческой ауры, и воздействует

на нарративную речь героя и ее диегезис посредством иронии, сарказма, пародии и стратегии деконструкции в целом. При этом постсоветский дискурс у Пелевина обладает двумя существенными отличиями от подобного феномена в творчестве Соколова и Сорокина – эго- и эксцентрического у Соколова и внеличного и тотального у Сорокина.

Во-первых, данный дискурс в романе «Чапаев и Пустота», в соответствии с общей риторической конструкцией произведения, выступает как пространство собственных отражений, захватывая при этом, вбирая фрагменты советского дискурса и советского (в том числе послереволюционного) мира, представляя их в ироническом, саркастическом, фантазмагорическом свете.

Во-вторых, существенно иным является общий риторический статус постсоветского дискурса в структуре романа «Чапаев и Пустота», поскольку сквозь весь текст произведения автор проводит идею о ничтожности дискурса как такового перед инстанцией экзистенциального молчания, уходящего в ничто и в никуда. В авторском итоге, таким образом, развенчиваются исключительно все позиции постсоветского дискурса, что, очевидно, отвечает постмодернистской архитектонике романа.

В структуре наррации романа «Чапаев и Пустота» постсоветский дискурс оформляется иначе, нежели у Соколова и Сорокина. У последних он выступает независимым и самодостаточным началом и порождает сюжет в различных его видах. У Пелевина, напротив, сюжет задает условия бытования постсоветского дискурса. Глобальная ирония автора заключается в том, что советский (послереволюционный) мир помещается в пространство и время шизофренического нарратива героя и только там существует. Можно сказать, что сам советский мир происходит в уме Петра, и этот мир равен полотну, которое Петр создает на «лечебно-эстетическом практикуме». В итоге между автором и читателем формируется конвенция, которую можно свести к формуле: *в таком мире возможно все*, что и подтверждается, в частности, появлением в финале глиняного пулемета Чапаева и парижских мемуаров Котовского.

Центральное положение в дискурсной структуре наррации в романе «Generation “П”» занимает речь абстрактного нарратора. Как и в романе «Чапаев и Пустота», советский дискурс не является здесь самодостаточным, а развернут в качестве образа дискурса. По существу, автор при конструировании текстов романов работает с его остаточными фрагментами.

Собственно постсоветский дискурс находит свое выражение: а) в речи персонажей; б) в речи абстрактного нарратора, в дискурсной структуре которой просматриваются авторские включения; в) в структуре текстов рекламно-медийного дискурса, конструируемого автором, и в том числе через инстанцию персонажей. При этом постсоветский дискурс в романе «Generation “П”» двунаправлен – во-первых, на фрагменты советского, как в плане диегезиса, так и в плане языка, во-вторых, на диегетический мир и сам дискурс формирующегося общества потребления (концепция «орануса»). В постсоветском обществе орануса заключено и позднее советское, изжившее себя, растерявшее идеи и уставшее от тотального дефицита. Это, по существу, две стороны одного явления и две стороны наличного дискурса, который становится мишенью. Таким образом, постсоветский дискурс в романе выступает частью своего же таргетирования, авто-деконструкции. Поскольку его коллективным субъектом остается, по существу, субъект советской ментальной природы («совок»), постольку нарративная стратегия постсоветского дискурса неизбежно захватывает и его собственную субъектность, конечно же, с участием авторской мета-иронии. Выйти из этой дурной закольцованности вновь помогает авторская критико-аналитическая позиция.

Таким образом, сквозь различные дискурсивные инстанции романа, будь то речь абстрактного нарратора или речь персонажей, проникает авторское начало. Оно не только выступает креативным основанием эстетической архитектуры романа, что является общим поэтическим условием художественной целостности литературного произведения, но и выражает себя в прямых и косвенных формах авторской оценки, аналитического суждения и авторской рефлексии.

сии в целом. В этой связи особенный интерес вызывают рефлексии по поводу изменения языка в его социальном и идеологическом измерениях. Так, в романе подчеркивается уравнивание «языка» и «жизни», что показательно и симптоматично – это, по существу, говорит о глубоком авторском понимании семио-прагматической природы языка.

В финале романа «Generation “П”» развернута целостная концепция взаимодействия дискурса и индивида, сюжетно декорированная в форме откровения духа Че Гевары, явившегося Татарскому при посредничестве волшебной планшеты. Ядром этих откровений является своеобразное определение обобщенного субъекта дискурса, в формат которого включена субъектность индивида, вовлеченного в ментальное взаимодействие с телевидением и рекламой как инструментами виртуализации этой субъектности. В мире дискурсивных симулякров, по крупному счету, уже нет места реальному человеку – его личность замещает виртуальный субъект с ролевой личиной.

Таким образом, постсоветский дискурс в романах Пелевина «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”» не только деконструирует диегетический мир и самый дискурс советского, но также критически оценивает сам себя, и за этим стоит аналитическая позиция автора. При этом деконструкция советского, в особенности в романе «Generation “П”», оборачивается конструкцией реклам-но-медийного дискурса, отвечающего новой символической реальности пост-перестроечного российского общества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В формировании наррации в романах Соколова, Сорокина и Пелевина постсоветский дискурс выступает ауто-поэтическим фактором, взаимодействующим с инстанцией автора на мета-литературной уровне. Это взаимодействие формирует синтетическую природу наррации романов – она несет в себе языковые, идиостилевые и собственно нарративные следы внешнего дискурса, в который погружен автор, и в то же время выступает носителем образа дискурса согласно авторскому замыслу. При этом нарративной стратегией постсоветского дискурса, формирующей финальные художественные смыслы рассмотренных произведений, выступает стратегия деконструкции советского как в диегетическом, так и непосредственно в языковом плане.

Анализ референтной компетенции нарративной стратегии дискурса в произведениях названных авторов позволил раскрыть механизм трансфера вне-литературных дискурсов и сопряженной с ними картины мира в текстовое измерение литературного произведения. У Соколова это выражено во вторжении в текст романа советского историографического и мифографического дискурсов. У Сорокина это, в первую очередь, интервенция советского бюрократического (в «Норме»), газетно-публицистического (в романе «Тридцатая любовь Марины»), школьно-классического (в «Романе») и снова историографического и мифографического дискурсов (в «Голубом сале»). У Пелевина преобладает мифографический дискурс (в романе «Чапаев и пустота») и постсоветский рекламно-медийный дискурс (в романе «Generation “П”»).

Во всех случаях внелитературные дискурсы не просто вторгаются в литературный текст и взаимодействуют с ним, но становятся объектами многогранного деконструктивного воздействия находящего в суперпозиции постсоветского дискурса, который, в конечном счете, и определяет контуры постмодернистской поэтики исследуемых романов. В этом проявляется креативная

компетенция нарративной стратегии дискурса, формирующая модальное отношение «постсоветский дискурс – советское (в аспекте его объективации)».

Измерению рецептивной компетенции нарративной стратегии дискурса отвечает исследование разнообразных приемов реализации данной стратегии в аспектах поэтики и риторики художественного текста: на первый план здесь выходит анализ образа дискурса, в первую очередь советского во всех его разновидностях, а также специальные приемы художественной деконструкции, такие как абсурдизация и анекдотизация нарратива у Соколова, гротеск и метаболизация сюжета у Сорокина, ирония и пародийная символизация у Пелевина.

Абсурдизация и анекдотизация диегетического мира в романе Саши Соколова «Палисандрия» влечет за собой субъективацию истории и ее трансформацию в эго-историю Палисандра, при этом тотальная ремифологизация исторических событий и персонажей в романе вскрывает и развенчивает основную метаморфозу советского дискурса – замену историографии мифографией. В романах Сорокина постсоветский дискурс подвергает гротескным и метаболическим трансформациям архитектурные основания советской классичности и тем самым разрушает ее. Деконструкция оборачивается прямой деструкцией и ее центральной мишенью выступает литературная классичность как таковая. В романах Пелевина, особенно в «Generation “П”», агрессивный вектор деконструкции во многих отношениях сменяется утонченной интенцией иронического развенчания образа советского дискурса и конструированием на его фоне рекламно-медийного дискурса в аспектах его пародийной символизации.

Соотношение позиций конкретного и абстрактного нарратора в романном творчестве Соколова, Сорокина и Пелевина характеризуется различной мерой субъектности.

У Соколова субъектность наррации выражена в максимальной степени: практически весь ход и, что важно, ритм повествования задает главный герой, самозабвенно рассказывающий в квази-мемуарном жанре о своей жизни и судьбе. По степени повествовательной страстности и субъективности точки зрения

Палисандр вполне может поспорить с повествователями Достоевского. При этом диегетическое измерение романа в аспектах фокальной динамики и фабульного развития практически полностью зависит от позиции конкретного нарратора. Читатель романа все видит глазами главного героя и слышит только его голос. Между тем наррация Палисандра время от времени оказывается охваченной неявной речевой аурой абстрактного нарратора, что приводит к расширению фокализации и к объективации повествования как такового – конечно же, в связи с усилением акцентов прямого авторского отношения к тексту.

У Сорокина ситуация обратная: в структуре повествования рассмотренных романов преобладает предельно отчужденная инстанция абстрактного нарратора. Эпизодические переходы повествования к позиции конкретного нарратора связаны с персонажами и эпизодами фабул и реализованы в мотивированных жанровых формах (например, в письмах Мартину Алексеевичу в «Норме», в дневнике Глогера в романе «Голубое сало»). Сколько-нибудь субъективированная позиция конкретного нарратора оказывается не в состоянии изменить общее состояние отчуждения наррации и ее редукцию до точки нулевой субъектности, нулевой заинтересованности повествования в своем предмете – как в моральном, так и, по существу, в эстетическом плане. Это означает, например, что финальная часть «Романа» становится возможна для продуктивного чтения исключительно за пределами моральной оценки добра и зла и эстетического отношения любования или отвращения. Этот текст, по существу, трансгуманен и имеет больше общего с вне-личным текстом компьютерной программы. Отчуждение наррации от предмета повествования обусловлено предельной абстрагированностью авторского начала, сопряженного с обезличенной интенцией тотального разрушения советского – позицией, формируемой постсоветским дискурсом уже вступившей в свои права переходной эпохи.

Романы Пелевина 1990-х годов обнаруживают двойственную картину: в романе «Чапаев и Пустота» доминирует речевое начало конкретного нарратора,

с нередкими расширениями фокализации и повествовательной стилистики до уровня абстрактного нарратора, тогда как роман «Generation “П”» полностью построен в фокально-стилевом формате абстрактного нарратора.

Разоблачающая позиция автора иронично сквозит в первичном нарративе Петра Пустоты – и в полной мере разворачивается в сопряжении с повествовательной речью абстрактного нарратора в «Generation “П”». При этом у Пелевина происходит перераспределение ключевых акцентов сопряженного с авторской мета-позицией постсоветского дискурса. Если для автора «Палисандрии» и для раннего Сорокина советский дискурс был живым и полноценным коммуникативно-ценностным феноменом, то для автора романов «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”» он находится уже в стадии безвозвратного распада. По существу, автор при конструировании текстов произведений работает с его остаточными следами. При этом постсоветский дискурс в романе «Generation “П”» двунаправлен – во-первых, на фрагменты советского, как в плане диегезиса, так и в плане языка, во-вторых, на себя самого, что кардинально отличает риторику романов Пелевина от произведений Соколова и Сорокина.

Постсоветский дискурс у Пелевина обладает существенными отличиями от соответствующего феномена в творчестве Соколова и Сорокина – эго- и эксцентрического у Соколова и вне-личного и тотального у Сорокина. В романе «Чапаев и Пустота», в соответствии с общей риторической конструкцией произведения, постсоветский дискурс выступает как пространство собственных отражений, захватывая при этом, вбирая фрагменты советского дискурса и советского (в том числе послереволюционного) мира, представляя их в ироническом, саркастическом, фантазмагорическом свете. Иным является и общий риторический статус постсоветского дискурса в структуре романа, поскольку сквозь весь текст автор проводит идею о ничтожности дискурса перед инстанцией экзистенциального молчания, уходящего в ничто. В авторском итоге, таким образом, развенчиваются исключительно все позиции постсоветского дискурса, что отвечает постмодернистской архитектонике романа.

В целом постсоветский дискурс в романах Пелевина «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”» не только деконструирует диегетический мир и дискурс советского, но также критически оценивает сам себя, и за этим стоит аналитическая позиция автора. Рекламно-медийный дискурс в романе «Generation “П”» перехватывает инициативу у постсоветского дискурса, становится определяющим в системе поэтической риторики и пародийной символики произведения и в целом выводит этот роман в разряд программных текстов новой, приходящей эпохи.

Таким образом, постсоветский дискурс в русской постмодернистской литературе конца XX века обретает ауто-поэтический потенциал и обращает свой предмет – советский дискурс – в объект эстетического преобразования с целью его деконструкции.

В перспективе исследование может быть продолжено на материале русской литературы начала XXI века, в частности, в аспектах трансформации нарративной стратегии постсоветского дискурса в произведениях Татьяны Толстой и Михаила Елизарова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М.П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 202-209.
2. Ащеулова И.В. Деконструкция советской истории в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 2 (62). Т. 4. С. 101-104.
3. Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 373-376.
4. Баранов А.В. Образ башни и реализация мифологемы Вавилонской башни в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2020. Том 6 (72). № 3. С. 85-103.
5. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 306-349.
6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. 616 с.
7. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407.
8. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7-180.
9. Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986. 541 с.
10. Бахтин М.М. К философии поступка // // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 9-69.
11. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений. М., 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С. 159-206.
12. Белова Т.Н. «Палисандрия» С. Соколова – «Лолита» наоборот. К проблеме постмодернистской пародии // Набоковский вестник. Вып. 1. Петербургские чтения. СПб., 1998. С. 157-167.

- 13.Белова Т.Н. Художественное и документальное в романах Саши Соколова «Школа для дураков» и «Палисандрия»: к проблеме набоковской традиции, новаторства и типологического схождения. Филология и культура. 2021. № 3. С. 61-68.
- 14.Беневоленская Н.П. Владимир Сорокин и ритуальное действие в его прозе // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2010. Вып. 3. С. 7-11.
- 15.Бешукова Ф. Б. Деконструктивистская практика в письме В. Сорокина // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 4. С. 121-124.
- 16.Биберган Н.С. Проблема интертекстуальности в романе Владимира Сорокина «Роман» // Университетский научный журнал. 2015. № 12. С. 152-157.
- 17.Блищ Н.Л. Квазироман С. Соколова «Палисандрия» // Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI вв. В 2 ч. Ч. 1. Минск, 2007. С. 214-219.
- 18.Богданова О.В. Соцреалистическая модель и концептуалистская практика прозы Владимира Сорокина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2023. Т. 24. № 3-2. С. 292-308.
- 19.Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. 168 с.
- 20.Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. 389 с.
- 21.Болдырева Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. С. 242-251.
- 22.Брайнина Т.Д. Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006. 24 с.
- 23.Бубер М. Я и Ты. М., 1993. 175 с.
- 24.Бугаева Л.Д. Экфрасис в романе Пелевина «Generation „П“» // Мир русского слова. 2010. № 3. С. 93-101.

- 25.Будаев Э.В. Советский политический дискурс: англосаксонская традиция анализа // Человек. Культура. Образование. 2015. № 2 (16). С. 208-222.
- 26.Вайсс Д. «Новояз» как историческое явление // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 539-555.
- 27.Вепрева И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002. 380 с.
- 28.Галло Д. Сакральность и десакрализация: последние произведения Владимира Сорокина в новой концепции литературоцентризма // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 1 (40). С. 62-67.
- 29.Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996. 351 с.
- 30.Гиздатов Г.Г. Речевые стратегии постсоветского дискурса (реалии нового казахстанского слова) // Преподаватель XXI век. Лингвистические науки. 2014. № 3. С. 305-312.
- 31.Гоббс Т. Левиафан. М., 2001. 478 с.
- 32.Греймас А.Ж. Структурная семантика: Поиск метода. М., 2004. 368 с.
- 33.Гридина И.Н. Советский дискурс накануне и во время второй мировой войны // Приволжский научный вестник. 2011. № 3. С. 25-30.
- 34.Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 44-53.
- 35.Гройс Б. Русский роман как серийный убийца, или Поэтика бюрократии // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 343-358.
- 36.Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. 310 с.
- 37.Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 1998. 288 с.

38. Демин В.И. Исторический роман в постмодернистском исполнении: Виктор Пелевин «Чапаев и Пустота» // *Метаморфозы жанра в современной литературе*. М., 2015. С. 92-112.
39. Дементьев В.В. Теория речевых жанров. М., 2010. 600 с.
40. Демьянков В. З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // *Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования*. М., 2002. № 3. С. 32-43.
41. Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // *Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т. М. Николаевой* / Под ред. В. Н. Топорова. М., 2005. С. 34-55.
42. Десятов В.В. В. Сирин и V. Nabokov в зеркале «Палисандрии» С. Соколова // *Сибирский филологический журнал*. 2004. № 1. С. 73-81.
43. Дмитриев И. С. «Они верны, точны, неумолимы»: метафора часов в европейской мысли Нового времени // *Философия. Журнал Высшей школы экономики*. 2023. Т. 7, № 1. С. 243–278.
44. Добренко Е. Социалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» // *Соцреалистический канон: сборник статей*. СПб., 2000. С. 459-471.
45. Добренко Е. Между историей и прошлым: Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса // *Соцреалистический канон: сборник статей*. СПб., 2000. С. 639-672.
46. Добренко Е. Сорокин и рождение новой русской литературы // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 88-99.
47. Емельянова Г.В. Категория «правды» в художественной литературе. Анализ романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» на основе критериев правдивости произведения искусства Р. Ингардена // *Соловьевские исследования*. Выпуск 4 (36) 2012. С. 93-109.

48. Заломкина Г.В. Слом плена идеологии как ключевой посыл творчества В. Пелевина // Кризисный двадцатый век: парадоксы революционного кода и судьбы литературы: сб. научных. Самара, 2018. С. 79-85.
49. Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М., 2018. 368 с.
50. Золотухин Д.С. Терминологическая триада «*langue – langage – parole*» Фердинанда де Соссюра в работах разной степени аутентичности // Преподаватель XXI век. 2016. № 3. С. 329-333.
51. Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 1. Саратов, 1997. 212 с.
52. Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 2. Саратов, 1999. 300 с.
53. Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 3. Саратов, 2002. 318 с.
54. Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 4. Саратов, 2005. 440 с.
55. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 1. М., 1998. 469 с.; Т. 2. М., 1998. 469 с.
56. Жилене Е. С. Советский производственный роман в системе канонов соцреализма и соц-арта («Тридцатая любовь Марины» В. Сорокина) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Том 17. Выпуск 10. С. 3510-3519.
57. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск, 2013. 317 с.
58. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. 428 с.
59. Жолковский А.К. Стилистические корни «Палисандрии» // Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. *Kaukolempiälä* (Цвелодубово): Свое издательство, 2012. С. 29-60.
60. Иванов Вяч. Вс. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Знаковые системы. Кино. Поэтика. Москва, 1998. 911 с.
61. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе. М., 2000. 879 с.
62. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории. Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М., 2004. 814 с.

- 63.Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., 2004. С. 201-224.
- 64.Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996. 252 с.
- 65.История в эго-документах: исследования и источники. Екатеринбург, 2014. 368 с.
- 66.Казарина Т.В. Владимир Сорокин и русский авангард // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 4. С. 132-138.
- 67.Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 215-221.
- 68.Калинин И. А. Владимир Сорокин: ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. 2013. № 2 (120). С. 254-269.
- 69.Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 5-20.
- 70.Карасик В.И. Структура институционального дискурса // Проблемы речевой коммуникации. Межвузовский сборник научных трудов. Саратов, 2000. С. 25-33.
- 71.Карасик В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. М., 2004. 477 с.
- 72.Касамара В.А., Сорокина А.А. Постсоветская ностальгия в повседневном дискурсе россиян // общественные науки и современность. 2011. № 6. С. 18-31.
- 73.Катаев Ф.А. Семантика и функции компьютерного дискурса в прозе Виктора Пелевина // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 2(14). Российская и зарубежная филология. С. 160-168.
- 74.Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. М., 1999. 416 с.

75. Ким И.Е., Силантьев И.В. Сфера общения и дискурс: терминологическая избыточность или сущностное различие? // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 163-174.
76. Кирсанов Я. А. Метафора машины власти в «Левиафане» Т. Гоббса: механицистская и абсолютистская традиции дискурса // Вестник Воронежского государственного университета. Серия "Философия. Социология. Культурология". 2008. Вып. 9. № 32 (133). С. 145-149.
77. Кирсанов Я. А. Метафора машины власти в дискурсе нового времени (на материале трактата Т. Гоббса «Левиафан») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2009. №1. С. 150-158.
78. Климова М.Н. К изучению житийной традиции в русской литературе XIX-XX веков // Вестник ТГПУ. 2009. № 4 (82). С. 156-161.
79. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского). Барнаул, 2009. 198 с.
80. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976. 239 с.
81. Комовская Е. В. Жанр романа-созерцания как самостоятельная жанровая категория (на примере романа В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Концепт. 2014. № 10. С. 91-95.
82. Кременцова М.Л. Художественный мир Саши Соколова. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1996. 18 с.
83. Кугаевский А.С. Художественная интерпретация товарного дискурса в романе Виктора Пелевина «Generation "П"» // Критика и семиотика. 2006. Вып. 9. С. 144-157.
84. Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М., 2013. 240 с.
85. Купина Н.А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург–Пермь, 1995. 144 с.
86. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. 288 с.

87. Куряев И.Р. Фокализация в прозе Пелевина (на материале романов «Чапаев и Пустота», «Generation “П”» и «Шлем ужаса») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 12. С. 17-21.
88. Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. С. 609-624.
89. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. 160 с.
90. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. 317 с.
91. Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 100-121.
92. Литовская М.А. «Беломоро-Балтийский канал имени Сталина» как эталонный текст социалистического реализма // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 4. Екатеринбург, 1998. С. 141-157.
93. Литовская М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. №1 (19). С. 14-21.
94. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. 387 с.
95. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. 270 с.
96. Ляйтнер А. Низвержение в счастье: «Тридцатая любовь Марины» // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 332-342.
97. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. М., 2003. 280 с.
98. Марусенков М.П. Заумный язык в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» как средство отражения социокультурной ситуации в России 1990-х годов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 222-226.
99. Марусенков М.П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд. СПб., 2012. 304 с.

100. Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 239–245.
101. Матич О. Необарочная «Палисандрия» Саши Соколова: время, альтернативная история, память // Новый Журнал. 2017. № 289. С. 306-315.
102. Медарич М. Автобиография/автобиографизм // Автоинтерпретация / Под ред. А. Б. Муратова и Л. А. Иезуитовой. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. С. 5-32.
103. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. 320 с.
104. Моисеева Е.Ю. Метафикциональность // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь. Под ред. В.И. Тюпы. М., 2022. С. 30-34.
105. Настройка языка: Управление коммуникациями на постсоветском пространстве. М., 2016. 448 с.
106. Николаева Т. М. Актуальное членение – категория грамматики текста // Вопросы языкознания. 1972. № 2. С. 48–54.
107. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002. 424 с.
108. Ностальгия по советскому. Томск, 2011. 514 с.
109. Павловская О.Е., Зимина Н.Ю. Специфика орнаментального идиостиля постмодернизма (на примере романа В. Пелевина «Generation П») // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. Серия 2: Филология и искусствоведение. № 2. С. 215-218.
110. Подлубнова Ю.С. Агиографический канон в жанровой структуре романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» // Дергачевские чтения – 2022. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2004. С. 313-316.
111. Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-ал-

- легория). Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд.филол.н. Екатеринбург, 2005.
112. Попковский В.В. Буддистские аллюзии в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Гуманитарные науки. 2014. № 2. С. 114-120.
 113. Ребрикова К.А. Деформация нарративной структуры в романе Саши Соколова «Палисандрия» // А-фактор: научные исследования и разработки (гуманитарные науки). 2017. № 4. Раздел: филологические науки (<http://www.a-factor.ru/archive/item/43-deformatsiya-narrativnoj-struktury-v-romane-sashi-sokolova-palisandriya>; дата доступа: 30.08.2024).
 114. Ребрикова К.А. Языковая трансгрессия в постмодернистском тексте (роман Саши Соколова «Палисандрия») // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 1. С. 179-182.
 115. Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1. 314 с.; Т. II. 244 с.
 116. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 2008. 272 с.
 117. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М., 1996. 240 с.
 118. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. 384 с.
 119. Савельзон И. В. Маскарад в зеркальной комнате. О романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 212–227.
 120. Салиева Л.К. В.О. Пелевин и новая масскультура // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 14 (809). С. 303-312.
 121. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности. Самара, 2002. 204 с.
 122. Сандомирская И. И. Родина в советских и постсоветских дискурсивных практиках // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2004. Том 2. № 2-3. С. 16-26.

123. Санькова А.А., Фокин А.А. Деструкция как важнейший принцип организации художественного мира Владимира Сорокина // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2022. № 2. С. 209-223.
124. Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной. М., 2004. 320 с.
125. Сейдашова А.Б. Мотив пустоты в романе В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 3. С. 449-456.
126. Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса, анализ номинализаций // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 337-383.
127. Серио П. Язык народа // Транслит. 2014. № 14. С. 6-16.
128. Силантьев И.В. Текст в системе дискурсных взаимодействий. Новосибирск, 2004. 188 с.
129. Силантьев И.В. Газета и роман. М., 2006. 224 с.
130. Скаков Н. Слово в «Романе» // // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 359-380.
131. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001. 416 с.
 - а. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. 344 с.
132. Смирнов А.С. Система культурных маркеров в романе В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Мир в слове. Слово в мире. К 80-летию Гродненского государственного университета имени Янки Купалы и филологического факультета ГрГУ. Сб. научных статей. Вып. 3. Гродно, 2020. С. 194-202.
133. Смирнова М.В. Две Марины (по роману В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 227-231.

134. Смирнова О.О. Знаки идентичности героев Пелевина (на примере романов «Омон Ра», «Generation „П“», «Числа») // Вестник РУДН. Серия «Теория языка. Семиотика. Семантика». 2015. № 2. С. 142-149.
135. Снигирев А.В. Канон. Литературность. Интертекст (к проблеме динамики языкового диалогизма) // Лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества. Т. 9. Екатеринбург, 2003. С. 154-172.
136. Сорокина Т.Е. Феномен преодоления истории в прозе Виктора Пелевина // Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 2. С. 177-185.
137. Социокультурные основания советского модерна. М., 2022. 300 с.
138. Соцреалистический канон: сборник статей. СПб., 2000. 1040 с.
139. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004. 992.
140. Сурков Е.А. Образ дискурса, «память культуры», текст и межтекстовые связи // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 64-72.
141. Тмарчченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. 73 с.
142. Тмарчченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. 513 с.; Т. 2. Историческая поэтика. М., 2004. 369 с.
143. Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь. Под ред. В.И. Тюпы. М., 2022. 314 с.
144. Ткачук Ю.В., Бокарев А.С. Лианозовский биографический миф в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» // Мир русскоговорящих стран. 2021. № 4 (10). С. 112-126.
145. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 355-369.
146. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001. 334 с.
147. Тлостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. М., 2004. 416 с.

148. Турышева О.Н. ИмPLICITный читатель: портрет в исторической развертке // Иностранные языки и литературы: текст и контекст. Екатеринбург, 2018. С. 122-132.
149. Тюленева Е.М. Покаянный дискурс в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 4. С. 48-57.
150. Тюпа В. И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Дискурс – 2/96. Новосибирск, 1996. С.12-15.
151. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001. 192 с.
152. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002. С. 5-31.
153. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8-24.
154. Тюпа В. И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. 2011. № 15. С. 31-42.
155. Тюпа В.И. Осе́вая нарратологическая категория в исторической перспективе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 1. С. 10-31.
156. Тюпа В.И. Теория литературы. М., 2024. 254 с.
157. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. 360 с.
158. Уффельман Д. Дискурсы Владимира Сорокина. М., 2022. 312 с.
159. Федотова Е.С. Роман В. Пелевина «Generation “П”»: словесная игра как способ осмысления и пересоздания действительности // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 227-234.
160. Фишман Л.Г. Современный российский политический дискурс: модернизм, постмодернизм или домодернизм? // Дискурс Пи. Вып. 3. Дискурс толерантности в глобальном мире. Екатеринбург, 2003. С. 28-30.
161. Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 47-96.
162. Фуко М. Археология знания. СПб., 2004. 416 с.

163. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2005. 405 с.
164. Хансен-Лёве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 215-245.
165. Ханов Б.А. Концептуализация советского дискурса в романе А. Терехова «Каменный мост» // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 1 (148). С. 26-33.
166. Чебоненко О.С. Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX в. (на примере романа В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 10. С. 164-170.
167. Чепкина Э. В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды. Екатеринбург, 2000. 280 с.
168. Черняк М.А. Современная русская литература. СПб.; М., 2004. 335 с.
169. Чхаидзе Е.К. Советские осколки: национальный дискурс и его роль в постсоветской «деколонизации» // Имагология и компаративистика. 2017. № 8. С. 190-213.
170. Чэндун Ч. Мотив утраты «Я» в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 1. С. 74-82.
171. Шатин Ю. В. Фигура ратора в зеркале семиотики // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 1. С. 56-60.
172. Шатин Ю.В. Эстетика агиографического дискурса в поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 2. С. 24-29.
173. Шатин Ю.В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6. С. 67-78.
174. Шатин Ю.В. «Курс дискурса» в «Триптихе» Саши Соколова: от риторики к поэтике // Критика и семиотика. 2013. № 1. С. 200–208.

175. Шатин Ю.В. Русская литература в зеркале семиотики. М., 2015. 344 с.
176. Шмид В. Нарратология. М., 2008. 304 с.
177. Шувалова О.С. Функция языковой игры в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник ТГУ. 2010. Вып. 5 (85). С. 315-318.
178. Щербенок А.В. Сорокин, травма и русская история // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 210-214.
179. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. 495 с.
180. «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. 712 с.
181. Юрченко Т. Г. «Все мои книги— это отношение только с текстом»: о творчестве Владимира Сорокина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2019. № 3. С. 162–169.
182. Zholkovsky A. The Stylistic Roots of Palisandria // Canadian–American Slavic Studies. N 21 (3-4; Fall-Winter 1987). Pp. 369-400 (авторский перевод в электронном источнике: https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/palisandr/#_edn1; дата обращения: 21.04.2024).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Пелевин В. Generation «П». М.: Вагриус, 2003. 336 с.
2. Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: АСТ, 2019. 416 с.
3. Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих. СПб., 2023. 736 с.
4. Сорокин В. Норма. М.: OBSCURI VIRI и изд-во «Три Кита», 1994. 256 с.
5. Сорокин В. Голубое сало. М.: Издательство АСТ, 2024. 480 с.
6. Сорокин В. Роман. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024. 640 с.
7. Сорокин В. Сердца четырех. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024. 224 с.
8. Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024. 448 с.