

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Чжан Юй

**Образно-мотивные константы любовной темы
в русском постмодернистском рассказе
1960–1990-х годов**

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Голубков Михаил Михайлович

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Зарождение постмодернистских тенденций в раннем творчестве А. Битова	29
Любовная история в рассказе «Пенелопа» (1962)	29
Глава II. Развитие постмодернистских тенденций в рассказах Татьяны Толстой	47
Любовная история в рассказе «Соня»	52
Вариативность любовной истории в рассказе «Милая Шура»	66
Искусство жизни и любви в рассказе «Факир»	83
Выводы	102
Глава III. Своеобразие любовной истории в «жесточких» рассказах Людмилы Петрушевской	107
Ситуация курортного романа в рассказе «С горы»	111
Иллюзия любви в рассказе «Мост Ватерлоо»	127
Любовные пути в рассказе «По дороге бога Эроса»	144
Выводы	158
Глава IV. Постмодернистские тенденции отражения любовной истории в рассказах Виктора Пелевина	163
Приемы мистификации любовной истории в рассказе «Ника»	165
Игровые ходы в рассказе «Зигмунд в кафе»	189
Заключение	204
БИБЛИОГРАФИЯ	217

Введение

Тема любви как одна из вечных тем русской и мировой литературы не обошла стороной современные художественные произведения постмодернистского направления. При этом надо констатировать, что данная тема в малой степени рассматривалась литературоведами специально и непосредственно. Хотя понятие *любовь* широко представлено в художественных произведениях различных современных российских авторов, тем не менее границы исследований данной темы все еще остаются весьма размытыми и неточными, локальными по сути.

Степень научной разработанности проблемы. Рассматривая феномен любви в современной русской постмодернистской литературе, нельзя не заметить, что его иллюзорная и мистическая специфика уже были затронуты в критике. Так, можно обратиться, к монографии О. В. Богдановой «Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века – начало XXI века)»¹, к монографической работе Н. П. Беневоленской «Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика»², к пособию Д. В. Кротовой «Современная русская литература»³ и др. Современные российские исследователи трактуют постмодернизм как релятивистское направление, отрицающее возможность достижения реальности за пределами знаковых систем (в рамках постмодернизма мир воспринимается как бесконечная перекодировка знаков, за которыми бесполезно искать означаемое)⁴. Как еще в середине XX века подчеркивал Р. Барт, основоположник структурной семиологии, в основе

¹ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века – начало XXI века). СПб., Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.

² Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: истоки и предпосылки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. 272 с.

³ Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 219 с.

⁴ Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2010. 50 с.

«всякой семиологической системы» лежит дихотомия «Язык / Речь», где «язык» представляет собой социальный институт и систему значимостей, а «речь» — индивидуальный акт выбора и актуализации, который комбинирует эти знаки для выражения личной мысли⁵. Эта дихотомия, по мысли Барта, применима не только к вербальной коммуникации, но и ко всем знаковым системам, включая одежду, пищу, меблировку и даже автомобиль⁶. Именно этот принцип, согласно которому культура обладает строением, подобным строению языка, и был перенесен структуралистами на анализ любых гуманитарных объектов, в том числе на литературу. Этот структуралистский подход, однако, был радикально переосмыслен в рамках постструктурализма. Как отмечал Ж. Деррида, основоположник деконструкции, классическое структуралистское мышление неизбежно предполагает наличие некоего «центра», который организует структуру, но сам остается вне ее, будучи «неподвижным началом» и «точкой наличия»⁷. Деррида доказывает, что любой центр на самом деле не является центром: он постоянно замещается, подвергается бесконечной субституции в игре знаков. «Отсутствие трансцендентального означаемого бесконечно раздвигает поле и игру означающих»⁸. Именно это «отсутствие центра» и определяет ту иллюзорность и множественность смыслов, которые, как будет показано далее, составляют сущность любовной темы в русском постмодернистском рассказе. Таким образом, если структурализм Барта объясняет, *как* знаковые системы организуют восприятие реальности, то деконструкция Деррида показывает, *почему* любая попытка зафиксировать единый и окончательный смысл обречена на провал. Именно этот принципиальный отказ от единства и неподвижности смысла становится философской основой для художественной

⁵ Косиков Г. К. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 250-251.

⁶ Там же. С. 258-260.

⁷ Там же. С. 408.

⁸ Там же. С. 410.

практики постмодернизма, в которой любовь перестает быть устойчивой ценностью и превращается в одну из множества подвижных и иллюзорных семантических конструкций. Как справедливо отмечает исследователь современной романной прозы, в художественном мире произведений последней трети XX века «блуждание во времени приобретает социально-психологический и экзистенциальный смысл»⁹, а композиция повествования нередко строится на синхронных, пересекающихся в ключевых эпизодах и трагических финалах линиях изображения, где реальность и иллюзия переплетены настолько, что герой уже не в состоянии провести между ними отчетливую границу. В этом контексте показательно, что даже «потенциала эпохи перемен не хватило не только на национальную жизнь, но и на личную»¹⁰, — и частная судьба персонажа неизменно оказывается отражением судьбы национальной, что роднит поэтику романа и короткого рассказа постмодернистского периода. Вслед за указанными исследователями можно утверждать, что для писателей-постмодернистов мир не реален, не говоря уже о любви, которой присущи иллюзорные, не поддающиеся логическому осмыслению свойства и качества.¹¹ То есть в постмодернистской русской прозе любовь преимущественно отображает идеальные стремления героев, делая интерпретацию любви в различных художественных произведениях особой и уникальной.

Тема любви в современной русской литературе не стала самостоятельной

⁹ Ничипоров И. Б. «Мысль семейная» в современном романе // Феномены русской литературы XX – начала XXI века: монография / Авторский коллектив: Т. В. Мальцева, Н. Н. Кознова, А. А. Гаганова, О. Ю. Осьмухина, Д. И. Старцев, Н. К. Данилова, И. Б. Ничипоров. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2025. С. 177–188.

¹⁰ Там же. С. 177–188.

¹¹ См. об этом: 张宇, 王宗琥. 《叶甫盖尼·奥涅金》爱情叙事的矛盾原型研究 // 河北大学学报(哲学社会科学版), 2022, 47(06): 79 – 86.; 张宇. 俄罗斯后现代主义文学中的神话浑融性 // 外国文学动态研究, 2023(02): 118 – 126. (Чжан Юй, Ван Цзунху. Исследование парадоксального архетипа любовного нарратива в «Евгении Онегине» // Вестник Хэбэйского университета (Философия и социальные науки). 2022. Т. 47. № 6. С. 79–86; Чжан Юй. Мифологический синкретизм в русской постмодернистской литературе // Новые перспективы в изучении мировой литературы. 2023. № 2. С. 118–126.)

темой, она представлена в различных по тематике произведениях как неотъемлемый, но далеко не везде структурообразующий элемент. В романах Андрея Битова «Пушкинский Дом» (написан в 1964—1971), «Улетающий Монахов» (опубл. в 1990), Саши Соколова «Школа для дураков» (написан в 1973, опубл. в 1976)¹², В. Сорокина «Тридцать любовь Марины» (написан в 1982–1984, впервые издан на русском в 1995) и «Роман» (создан в 1985—1989, опубл. в 1994), безусловно, тема любви становится одной из ключевых тем, но проблематика названных романов много шире любовных коллизий.

Как отмечают исследователи, в постмодернистской русской прозе любовь отображает преимущественно *идеальные* стремления героев повествования, что делает объект страсти едва ли не виртуальным, в значительной степени вымышленным, выдуманным, созданным романтическим воображением центрального (как правило, мужского) персонажа. Примерами таких иллюзорных субъектов могут быть в романной прозе «тройственная» возлюбленная Левушки Одоевцева в «Пушкинском Доме» Андрея Битова — Фаина-Альбина-Любовь (три возлюбленных, воплощающих разные грани любви героя Левы). Об этом пишет исследователь О. В. Богданова: все три женщины Левы «существовали порознь, от каждой он получал свое, но они составляли и что-то одно: ту одну женщину, которой не было, да и быть не могло»¹³. На этом основании О. В. Богданова видит «симулятивность образов героев»¹⁴ Битова, как его мужского, так и женских персонажей-возлюбленных.

В еще большей мере иллюзорны и загадочны Вета Акатова и Роза Ветрова в «Школе для дураков» Саши Соколова, героини то ли реальные, то ли созданные болезненным воображением героя¹⁵. Прагматичные критики

¹² См. об этом: Чжан Юй. Любовная иллюзия в романе Саши Соколова «Школа для дураков» // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3. № 2. С. 233–238.

¹³ Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом». Версия и вариант русского постмодерна. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. С. 116.

¹⁴ Богданова О. В. Петербургский текст русской литературы (вторая половина XX века). СПб.: Алетейя, 2023. С. 40.

¹⁵ См. об этом: Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: истоки и предпосылки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. 272 с.

расходятся в интерпретации *природы* образов женских персонажей романов Саши Соколова¹⁶.

В романах Владимира Сорокина, например, в «Романе», существование героини, возлюбленной молодого барина Романа, вообще может быть поставлено под сомнение, так как весь роман – то ли бред больного сознания центрального героя, то ли суммарный хаос приемов и мотивов русского традиционного романа, талантливо эксплуатированный прозаиком¹⁷.

Как показывают наблюдения исследователей, особенность постмодернистского изображения любви обусловлена явным превосходством иллюзий над объективными реалиями. В типичной постмодернистской истории любви основной сюжетной линией, как правило, оказывается «маниакальное влечение к заведомо виртуальному, фиктивному объекту, на который герои проецируют свои идеалы влюбленного персонажа»¹⁸. И подобный подход мотивирован самой природой постмодернистского мировосприятия. Так, исследователь А. О. Большев пишет, что, например, «у Битова, если можно так выразиться, изначально постмодернистское мироощущение, в координатах которого мир – это текст, игра и перекодировка знаков»¹⁹. Конститутивные черты литературы постмодерна – мнимость действительности, деиерархичность мира, отсутствие цельности героя, «нулевая степень письма» (по Р. Барту) и др. – с неизбежностью влияют на характер изображения любовной истории в литературном произведении, на изображение чувственно-интимных отношений возлюбленных, влюбленных (или мнимо-влюбленных).

¹⁶ См.: Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2010. 50 с.

¹⁷ См.: Богданова О. В., Биберган Е. С. «Концептуалистский проект» Владимира Сорокина. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 114 с.

¹⁸ Чжан Юй. Особенность любовной истории в русской постмодернистской прозе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета: филологические науки. 2022. № 2 (165). С. 262–264.

¹⁹ Большев А. О. Андрей Битов: в поисках «чрезвычайной» воплощенности // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом»: колл. монография / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. С. 39.

С наибольшей отчетливостью и выраженностью тема любви проявляется в «малых» жанрах русского постмодернизма: в рассказах Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т. Толстой, Д. Рубиной, В. Пелевина и др. Заметим, что гендерный признак во многом влияет на сконцентрированность темы и мотивов любви в прозе названных писателей. И хотя герои этих постмодернистских авторов созданы явно из наблюдений над реальными людьми, но их образы в рассказах писателей (писательниц) так глубоко погружены в мир грез, что их объективность тоже может быть поставлена под сомнение.

Достаточно посмотреть на рассказы Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т. Толстой, Д. Рубиной и др., как становится ясно, насколько мощно в современной русской «женской» прозе представлена тема любви, ее «варианты», мотивные слагаемые и проч.

Так, вступление Татьяны Толстой (р. 1951) в современную русскую литературу пришлось на время проявления постмодернистских тенденций в российском обществе и в культуре. Поэтому можно представить, что самые первые рассказы молодого прозаика должны были включать в себя признаки «новой» философии, выражающей постмодернистский взгляд на мир. Н. П. Беневоленская, Е. А. Богданова (Аверьянова), Е. Гоцило, С. И. Пахомова, (и др.), анализируя прозу Татьяны Толстой, делают в своих исследованиях акцент на модернистской эстетике и ряде модернистских приемов²⁰, которые существенно влияют на любовные линии в толстовских художественных текстах (эстетическое жизнеустройство, законы эстетической игры, отражающей «высшую реальность», логика и условия (не)обыденной жизни и др.).

²⁰ *Аверьянова Е. А.* Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; *Богданова Е. А.* Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 16 с.; *Гоцило Е.* Взрывоопасный мир Татьяны Толстой: [монография] / перевод с английского Д. Ганцевой, А. Ильенкова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. 200 с.; *Пахомова С. И.* Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. 119 с.

Специалисты по творчеству Толстой, как и сама писательница, отмечают, что в начале своей карьеры ее больше всего интересовали классические темы литературы. К ним относятся «вечные» вопросы, такие как *жизнь и смерть, добро и зло, любовь и ненависть*. Ее проза была сосредоточена на исследовании концепций «добра и зла» в контексте современности²¹. Прозаик анализировала, как эти понятия воспринимаются и проявляются в жизни людей, затрагивая моральные дилеммы и социальные проблемы. Автор стремилась показать сложность современных «вечных» вопросов и их влияние на человеческие отношения и общество в целом.

В ранних произведениях Толстой главными героями становятся обычные люди, которых писательница описывает как «нормальных», обладающих внутренним светом, добротой и теплотой, несмотря на их внешнюю простоту и обыденность. Эти персонажи напоминают «маленьких людей»²², известных в русской литературе, таких, например, как у А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского или А. П. Чехова. В рассказах Толстой можно встретить таких «маленьких» героев, как дядя Паша из рассказа «На золотом крыльце сидели...», тетя Шура из «Милой Шуры» или Симеонов из «Реки Оккервиль», несомненно, Соня из «Сони» и другие.

Художественное письмо Толстой, особенно в ее ранних рассказах, выделяется артистичным стилем, разнообразием языка и высоким уровнем метафоричности. Критики отмечают эти характеристики как отличительные черты ее раннего творчества²³. «В яркости, точности, узнаваемой красоте метафорически представленных реалий — особая притягательность и, конечно, стилистическое своеобразие прозы Т. Толстой 1980-х годов»²⁴ —

²¹ См. подробнее: Московские новости. 1990. 24 июня.

²² См. подробнее: Богданова О. В. Современный литературный процесс: претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 64.

²³ См. подробнее: Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир 1988. № 1. С. 252–261; Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; и др.

²⁴ Фролова Т. Г. Рассказы Т. Н. Толстой. К проблеме метафорического стиля // Вестник

констатирует Т. Г. Фролова. Метафоризм и роскошество письма являются художественными приемами, которые автор использует для создания выразительного образа ранних рассказов. Эти стратегии помогают создать поэтическую атмосферу мечты и сказки вокруг толстовских героев, которые представляют собой нередко неудачников или чудаков, во всех смыслах «маленьких» людей. Герои Толстой живут под тяжестью трудностей реальной жизни и испытывают полное непонимание со стороны близких и друзей.

По мнению исследователей, ведущий конфликт художественных произведений «малой» формы у Татьяны Толстой – конфликт между фантазией и реальностью, «детской необузданной фантазией, романтической мечтой о небывалом» и «глубоким ощущением неудачности жизни»²⁵, который формируется хаосом иллюзии и действительности, что, без сомнения, влияет и на любовную линию в прозе писательницы.

Другой представитель современной русской «женской» прозы — Людмила Петрушевская (р. 1938). Хотя, по мнению специалистов-филологов, рассказы писательницы трудно воспринимать как женскую прозу. Наоборот, многие литературные критики считают их «мужскими» из-за их остроты, мрачности и жесткости. Исследователи отмечают, что Петрушевская «писала о современной жизни, и основная масса ее произведений действительно была “мрачна” и “тяжела” по своему содержанию: “Грипп” — о самоубийстве, “Бессмертная любовь” — о помешательстве, “Дочь Ксении” — о проституции и еще — о смертельных болезнях, об убивающем равнодушии, о неблагополучии семейной жизни, о беспросветной мерзости, о неустройстве личной судьбы, о безысходности человеческого существования»²⁶.

К осмыслению любовной темы в рассказах Л. Петрушевской обращались

СПбГУ. Язык и литература. 2012. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskazy-t-n-tolstoy-k-probleme-metaforicheskogo-stilya> (дата обращения: 02.01.2025).

²⁵ Булин Е. Откройте книги молодых // Молодая гвардия. 1989. № 3. С. 138.

²⁶ Богданова О. В. Современный литературный процесс: претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 5.

исследователи Н. П. Беневоленская, О. В. Богданова, Т. Н. Маркова, С. И. Пахомова, Т. Г. Прохорова, О. В. Родикова и др.

Судьба одиноких и несчастных женщин, которые, как правило, были оставлены мужчинами и теперь ведут унылую жизнь в коммунальных квартирах с детьми, является важной темой творчества писательницы. Эта тема, без сомнения, раскрывает и особенности любовных отношений персонажей, однако не является основной в «неженской» прозе автора²⁷. Интересно наблюдать, как современный прозаик воплощает определенные тематические направления в своем творчестве и в каких аспектах это происходит, например, в рамках любовной тематики ее рассказов.

Среди произведений Людмилы Петрушевской выделяется сборник «По дороге бога Эроса» (1993)²⁸, который включает повести и рассказы, написанные в 1960–1980-х годах. В этих текстах любовь изображается как катастрофические аспекты человеческого существования. Автор исследует законы и закономерности трагической реальности времени через тему любви, показывая жизненные условия и способы выживания русской женщины, любимой или чаще нелюбимой, в советской действительности.

Так, Н. П. Беневоленская отмечает, что в произведениях Людмилы Петрушевской тема любви часто представлена как сложное и противоречивое явление. Исследовательница подчёркивает, что любовь не всегда является источником счастья и радости, а скорее становится предметом страдания и утраты²⁹.

²⁷ См. об этом: *Маркова Т. Н.* Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003. 267 с.; *Пахомова С. И.* Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. 120 с.; *Прохорова Т. Г.* Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2006. 264 с.; «Время ночь» Людмилы Петрушевской / отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. 121 с.; О текстах Людмилы Петрушевской / сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. 124 с.; и др.

²⁸ *Петрушевская Л. С.* По дороге бога Эроса. Проза. М.: Олимп, ППП, 1993. 336 с.

²⁹ См. об этом: *Беневоленская Н. П.* Образ и мотивика в пьесе Л. Петрушевской «Любовь». О текстах Людмилы Петрушевской (Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 9). СПб.: Изд. СПбГУ, 2009. С. 104–111.

По мнению О. В. Родиковой, писательница раскрывает термин «любовь» с бытовой стороны, показывая обусловленность чувства и его психологию. Например, в пьесе «Любовь» все три героини хотят любить и быть любимыми, но на лишения ради любви и духовно-родственной близости не каждая из них способна³⁰. О. В. Родикова акцентирует внимание на том, что в рассказах Петрушевской любовь не всегда соответствует традиционным представлениям и ассоциациям: в основе семейных отношений ее героев далеко не всегда лежит то чувство любви, которое соответствует традиционным представлениям³¹.

По мнению Т. Н. Марковой, в прозе Л. Петрушевской любовь представляется в женском сознании как главная константа мира, которая пронизывает все аспекты женской жизни. В ее рассказах личная жизнь женщины, связанная с любовью, рождением детей, заботой о семье, а также страданиями и потерями, становится фоном для описания более широких социально-экономических условий и коллизий. По Т. Н. Марковой, бытовая жизнь, несмотря на свою обыденность, раскрывает в рассказах Петрушевской глубокие экзистенциальные вопросы и трагедии. Любовь в этом контексте становится источником боли и страдания, фиксируя внимание на сложности и многогранности женского опыта. Автор подводит к мысли о том, что именно в повседневности кроются важные философские и жизненные истины, делающие любовь сложной и многослойной темой³².

На взгляд Т. Г. Прохоровой, в рассказах Петрушевской модернистский

³⁰ См. об этом: *Родикова О. В.* Темы семьи и любви в творчестве Л. С. Петрушевской (на примере пьесы «Любовь» и повести «Время ночь») // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2019. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/temy-semi-i-lyubvi-v-tvorchestve-l-s-petrushevskoy-na-primere-piesy-lyubov-i-povesti-vremya-noch> (дата обращения: 03.01.2025).

³¹ Там же.

³² См. об этом: *Маркова Т. Н.* Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fiziologiya-i-metafizika-semeynoy-zhizni-v-rasskazah-l-petrushevskoy> (дата обращения: 05.01.2025).

дискурс в произведениях писательницы характеризуется обращением к ключевым онтологическим понятием, таким как *Жизнь, Смерть и Любовь*. Это приводит к мифологизации повествования и насыщению текстов культурными отсылками и аллюзиями, что позволяет увидеть универсальные и вечные темы в повседневных ситуациях. В то же время постмодернистский дискурс в творчестве Петрушевской также играет значительную роль, придавая системе гибкость и открытость. Он позволяет совмещать несовместимое и взаимодействовать различным дискурсам в одном произведении, создавая сложные игровые отношения между ними. Основой этой системы служат гуманистические ценности, что объясняет постоянное обращение писательницы к семейным темам³³.

На фоне *женской* прозы Татьяны Толстой и Людмилы Петрушевской очень интересно рассмотреть, как любовная тема проявляется в произведениях писателей *мужчин*-постмодернистов. Это позволяет проанализировать влияние гендерного аспекта на трактовку любви в постмодернистской литературе. В этом свете стоит обратить внимание на творчество Виктора Пелевина, известного и любимого читателями писателя-постмодерниста.

О прозе Виктора Пелевина много пишут Н. П. Беневоленская, О. В. Богданова, А. О. Большев, О. Ю. Осьмухина, И. В. Соколова и многие др.

Творчество Виктора Пелевина признаётся значимым явлением в современной литературе³⁴. Так, П. Басинский подчеркивает, что Пелевин имеет потенциал стать литературным лидером и важной фигурой среди современных российских авторов³⁵. И. Роднянская называет Пелевина «превосходным писателем»³⁶. Это все статьи 1990-х годов. В ретроспективе очевидно, что их авторы в своих *прогностических* ожиданиях («Пелевин

³³ См. об этом: *Прохорова Т. Г.* Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2008. 27 с.

³⁴ См. об этом: *Басинский П.* Новейшие беллетристы // Литературная газета. 1997. № 22.

³⁵ Там же.

³⁶ *Роднянская И.* «И к ней безумная любовь.» О творчестве В. Пелевина // Новый мир. 1996. № 9. С. 212–216.

станет литературным лидером», «властителем дум») исходили из инерции предшествующей литературоцентричной парадигмы. Однако главное для нас в данном контексте — не сбывшиеся или несбывшиеся прогнозы, а сам факт признания за В. Пелевиным уже тогда статуса ключевой, репрезентативной фигуры русского постмодернизма. Как показывает М. М. Голубков, именно в конце 1980-х — начале 1990-х годов в России произошел фундаментальный «катаклизм»: литература перестала быть «учебником жизни» и «формой религии», а писатель утратил сакральный статус «пастыря» и «инженера человеческих душ»³⁷. В новой культурной ситуации фигура писателя-пророка, способного давать окончательные ответы на «проклятые вопросы», неизбежно уступила место другим типам творческой индивидуальности. В свою очередь А. Г. Коваленко, обобщая опыт изучения литературы этого периода, прямо определяет В. Пелевина как «одного из самых “загадочных” писателей современной русской литературы», в чьем творчестве центральная «антиномическая доминанта» -- антитеза реального и иллюзорного миров — «каждый раз находит свое конкретное воплощение»³⁸. Следовательно, выбор произведений Пелевина для анализа в последней главе данной диссертации *хронологически и типологически обоснован*: его проза репрезентирует этап *зрелого, институционализированного русского постмодернизма, сложившегося к середине 1990-х годов*.

Исследователь С. Корнев выделяет Пелевина в *отдельный* сегмент современной российской прозы, сопоставляя его творчество с такими авторами, как Борхес и Кастанеда, и описывает его рассказы и повести как философское литературное явление с элементами мистики³⁹. По С. Корневу,

³⁷ См. об этом: Голубков М. М. Литературный процесс: от реализма к модернизму. М.: Издательство АСТ, 2026. С. 363–364.

³⁸ См. об этом: Коваленко А. Г. Современная русская литература в глобальном культурном пространстве. М.: РУДН, 2008. С. 69.

³⁹ См. об этом: Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 246.

Пелевин даже формирует «школу» под названием «Русский Классический Пострефлекторный Постмодернизм», утверждая, что Пелевин имеет уникальный стиль, который невозможно встретить у других авторов⁴⁰.

Специалист по литературе постмодерна О. В. Богданова отмечает, что «современный писатель Пелевин, представитель литературы пост-реализма, пост-модернизма, пост-объективизма и других пост-, видит ответ на “вечные” вопросы бытия в осознании их относительности и неустойчивости»⁴¹. Как указывает исследователь, «иллюзорность реальности – одна из основных тем Пелевина»⁴². И хотя тема любви не занимает центрального места в прозе Пелевина, в его художественных произведениях, где реальность обретает фантастический характер, иллюзорные аспекты любви получают ярко выраженные черты, формируя сложные образы и мотивы, связанные с этой тематикой.

Н. П. Беневоленская исследует типологические корни повествователя в произведениях Пелевина и акцентирует внимание на том, что речь идет не только о герое, который рефлексит или мечтает, но и о герое, который является творцом⁴³. Исследователь подчеркивает, что Пелевин использует приемы постмодернистского письма и смешивает различные жанры, создавая многослойные и сложные тексты, в том числе не чуждые любовным коллизиям. Н. П. Беневоленская также подчеркивает, что автор размышляет о современном обществе, идентичности и монистических концепциях и выявляет влияние культурных и философских течений на его творчество. Н. П. Беневоленская рассматривает произведения Пелевина как отражение глубинных проблем и парадоксов современности, что делает его тексты

⁴⁰ Там же. С. 244–259.

⁴¹ Богданова О. В. Петербургский текст русской литературы (вторая половина XX века). СПб.: Алетей, 2023. 536 с.

⁴² Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). С. 298–299.

⁴³ Беневоленская Н. П. «Ника» Виктора Пелевина. СПб.: Ф-т филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009. 94 с.

актуальными и многогранными⁴⁴.

Исследователи И. И. Яценко и О. В. Богданова отмечают элементы интертекстуальности, которые проявляются в манере письма Пелевина и позволяют воспринимать его текст как палитру, где каждый штрих несет двойное значение, интригует и «обманывает» читателя, открывая перед ним множество возможных, допустимых или недопустимых интерпретаций⁴⁵.

По представлениям О. В. Богдановой, подтексты, просвечивающие в прозе Пелевина, помогают автору более глубоко раскрыть сложные вопросы человеческих взаимоотношений. Проблематика взаимодействия между мужчинами и женщинами, а также различие человеческих типов и мировосприятия представляют собой не просто отдельные сюжетные линии, но структурируют текст как пространство «постмодернистского всеединства». По мысли исследователя, Пелевин использует интертекстуальные отсылки как инструмент, чтобы поставить перед читателем сложные философские и культурные вопросы, создавая таким образом не просто художественный, но и интеллектуальный контекст⁴⁶.

Исследователь О. Ю. Осьмухина видит тематические пристрастия Пелевина в том, что в его произведениях нет ясной границы между реальностью и вымыслом. Пелевин занимается изучением сущности реальности, иллюзий и человеческого сознания, акцентируя внимание на их изменчивом и многогранном характере⁴⁷.

⁴⁴ См. об этом: *Беневоленская Н. П.* Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... д. филол. н. СПб., 2010.

⁴⁵ См. об этом: *Яценко И. И.* Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина «Ника») // *Мир русского слова*. 2001. № 1. С. 72–78; *Богданова О. В.* «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника» // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2: История, языкознание, литературоведение*. 2003. № 1(2). С. 73–82.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ *Осьмухина О. Ю.* Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // *Вестник ННГУ*. 2013. № 4–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskoe-prostranstvo-otechestvennogo-romana-rubezha-xx-xxi-vv-na-materiale-prozy-v-pelevina-i-d-lipskerova> (дата обращения: 07.01.2025).

А. В. Курочкина отмечает, что «писатель стирает грань между вымыслом и реальностью, виртуальным пространством и действительностью, моделируя свой мир, где уживаются как герои из литературных мифов, компьютерных игр, так и его современники»⁴⁸.

Остается добавить, что самую емкую и близкую нам по любовной проблематике работу написал профессор А. О. Большев, посвятивший изображению любви в русской литературе монографическое исследование, где много внимания уделил феномену так называемой *любовной иллюзии* — «очевидному самообману, основанному на подмене действительного желаемым, когда объекту любовного влечения приписываются несуществующие черты и свойства»⁴⁹.

В своих представлениях о любовной истории в русской литературе А. О. Большев опирается на типологию любовной ситуации, предложенную канадским социологом и психологом Джоном Аланом Ли.

Согласно Дж. А. Ли, так называемые *любовные истории* можно разделить на три основных разновидности: эрос, людус и сторге⁵⁰.

Эрос связан со страстной, романтической или сексуальной любовью. Находясь под влиянием того чувства, которое Ли называет эросом, влюбленные интуитивно ощущают себя погруженными, по выражению ученого, в реку любви. Особым видом эроса является маниакальная любовь, которая представляет собой вид психического расстройства и подразумевает болезненную страсть, одержимость.

Под *людусом* Ли подразумевает то, что другими словами можно назвать «любовной игрой». Этот стиль или манера поведения присущи тем, кто не стремится к постоянным отношениям и не желает отвечать за объект своей

⁴⁸ Курочкина А. В. Знакомый, незнакомый В. Пелевин в контексте современной литературы и критики // Национальная ассоциация ученых. 2023. Т. 3. № 96. С. 141–145.

⁴⁹ Большев А. О. Морфология любовной истории. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2013. С. 5.

⁵⁰ Lee J. A. Colours of love: an exploration of the ways of loving. Ontario: New Press, 1973. 294 p.

страсти.

Третья разновидность, так называемый *сторге*, — это семейная любовь, зарождающаяся, согласно психологу, на основе чувства дружбы и взаимного доверия⁵¹.

Исследователь А. О. Большев берет за основу положения теории Дж. А. Ли и считает, что в русской литературе, особенно в литературе постмодернизма, «очень многие известные описания любви на самом деле являют собой изображение именно любовной иллюзии, они носят характер проекции собственных идеалов героев и героинь вовне»⁵². Представляется, что можно согласиться с петербургским исследователем и предположить, что специфика постмодернистского изображения любви обусловлена фактором явного доминирования иллюзий над объективными реалиями.

Действительно, читательский опыт подсказывает, что основу типичной постмодернистской любовной истории, как правило, составляет ситуация страстного влечения героя к заведомо виртуальному, фиктивному объекту, на который проецируются собственные идеалы охваченного чувствами персонажа. Именно эту особенность подчеркивают современные исследователи, обращающиеся к литературным произведениям постмодернизма, в той или иной мере затрагивающим тему любви. При этом весьма важная для интерпретации любовной истории интересная и неординарная работа А. О. Большева, однако, на наш взгляд, находится на грани между собственно филологическим анализом и психоанализом (вслед за Дж. А. Ли) и потому в нашей работе будет учитываться, но не составит фундамента исследования. В нашей работе мы будем полагаться на традицию приемов и методов классического литературоведения.

Таким образом, как показывает реферативный обзор, тема любви не занимает центрального и основного места в творчестве писателей-

⁵¹ Там же. С. 15–16.

⁵² Там же.

постмодернистов. И соответственно научных исследований, посвященных теме любви в постмодернистских произведениях русской литературы, в настоящее время совсем немного⁵³. На сегодняшний момент *целостных* литературоведческих (и лингвистических) работ, касающихся избранной нами локальной диссертационной темы, в современной *филологической* науке не представлено. Можно лишь отметить, что этическими составляющими любовной темы (концепта любви) занимаются современные философы, психологи, культурологи, то есть исследователи, обращенные к пониманию сущности *чувства любовь* на материале практических (т. н. «полевых», эмпирических) наблюдений, но не литературного творчества современных российских писателей⁵⁴. Потому представляется актуальным изучение любовной темы (любовной истории) в прозе современных русских писателей-постмодернистов. Можно предположить, что каждый из российских писателей-постмодернистов не только по-разному изображает любовные истории своих героев, но и по-разному интерпретирует смысл изображаемой им любовной ситуации. На наш взгляд, у каждого из избранных в данной диссертации писателей любовь занимает разное место в мировосприятии его героя, становится разной частью огромного жизненного материала персонажей рассказов. Таким образом, **актуальность исследования** определяется комплексом означенных выше суждений и мотивируется отсутствием научных работ, *комплексно* рассматривающих тему любви в

⁵³ Среди смежных по проблематике см.: Куан Хун Ни. Проблема счастья/несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи Ли: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 17 с.; Гуреев В. Н. «Любовно-бытовой взрыв» в русской литературе 1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 16 с.; Парина А. С. Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2018. 23 с.

⁵⁴ Панкратов Н. Н. Проблемы изучения сущности любви и ее происхождения // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. 2011. № 22; Сотникова А. Ю. Безответная любовь как причина психологических расстройств у подростков // Концепт. 2013. № 8 (24); Владимирова А. Н. Языковая репрезентация любви как показатель человеческой сущности на примере поэтических произведения Джин Инджелоу // Lingua mobilis. 2011. № 7 (33); и др.

современной русской литературе, в частности, в рассказах писателей-постмодернистов рубежа XX–XXI веков.

Что касается **хронологических рамок** исследования, то наше внимание было сосредоточено на русском постмодернистском рассказе, охватывающем период с начала 1960-х по 1990-е годы. Нижняя граница обусловлена тем, что именно в начале 1960-х годов в творчестве Андрея Битова начинают формироваться первые признаки постмодернистской поэтики — деиерархизация, симулятивность, новый тип «неравного себе» героя, что позволяет рассматривать его ранние рассказы как предтечу зрелого русского постмодернизма. Верхняя граница определяется временем активного развития и институционализации постмодернистских тенденций в русской литературе, а также созданием ключевых рассказов Татьяны Толстой, Людмилы Петрушевской и Виктора Пелевина, вошедших в круг анализа данной диссертации. Отчасти выйти за эти рамки нас побудила необходимость обратиться, с одной стороны, к ранней прозе Андрея Битова, чьи рассказы конца 1950-х — начала 1960-х годов («Бездельник», «Пенелопа») закладывают основу для дальнейшего развития постмодернистской любовной истории; с другой стороны, мы обращаемся и к явлениям позднейшей рецепции постмодернистской прозы, в том числе к критическим и литературоведческим работам, осмысляющим творчество избранных писателей вплоть до настоящего времени.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена тем, что в работе впервые предпринята попытка специального научного рассмотрения образно-мотивных констант темы любви в рассказах писателей-постмодернистов. Как было показано выше, тема любви как самостоятельный или даже «включенный» компонент в художественных произведениях современных русских прозаиков мало изучена учеными. Однако в настоящее время существует множество исследований, посвященных проблеме любви в таких сферах, как философия, антропология, психология, медицина,

культурология, но тема любви в художественной литературе до сих пор как объект системного исследования не затрагивалась. Единственными исключениями являются монография петербургского исследователя А. О. Большева⁵⁵, упомянутая выше, а также труд московского ученого И. А. Есаулова⁵⁶.

Материалом исследования послужили рассказы 1960—1990-х годов писателей постмодернистов, прозаические тексты «малой прозы» Андрея Битова, Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Виктора Пелевина. К анализу привлекаются произведения и других современных писателей, творивших в историческом контексте постмодернистской эпохи, одновременно с названными прозаиками, позволяющие акцентировать особенности воплощения любовной истории в современной русской прозе.

Объект исследования — рассказы наиболее ярких представителей русского литературного постмодернизма: «Пенелопа» (1962) А. Битова, рассказы «Соня» (1984), «Милая Шура» (1985), «Факир» (1986) Т. Толстой, рассказы «С горы» (1996), «Мост Ватерлоо» (1995), «По дороге бога Эроса» (1994) Л. Петрушевской, рассказы «Ника» и «Зигмунд в кафе» (1993) В. Пелевина, связанные с проявлением темы любви и ее различных авторских интерпретаций.

Предмет исследования — *любовная история* в малых жанровых формах писателей-прозаиков Андрея Битова, Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Виктора Пелевина, образы и ключевые мотивы темы любви, их семантические варианты и оппозиционные пары в постмодернистской прозе современных писателей. Избранный ракурс представляется наиболее репрезентативным и значимым в рассказах постмодернистов и позволяет выявить доминантные черты художественного своеобразия мира избранных

⁵⁵ Большев А. О. Морфология любовной истории. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2013. 157 с.

⁵⁶ Есауловъ И. А. О любви. Радикальные интерпретации. Магадань: Новое Время, 2020. 216 с.

писателей, проследить эволюцию любовной истории в рассказах 1960—1990-х годов.

Цели исследования — проанализировать образно-мотивные константы темы любви в рассказах современных российских писателей-постмодернистов, найти их общие черты и собственные свойства воплощения данной темы, посмотреть на развитие любовной темы в литературе русского постмодернизма, осознать, какое место занимает любовная история в творчестве наиболее ярких представителей постмодернизма рубежа веков — и, как следствие, проанализировать любовную историю в рассказах Андрея Битова, Татьяны Толстой, Людмилы Петрушевской, Виктора Пелевина.

В соответствии с выдвинутой целью в диссертации ставятся следующие **задачи исследования**:

1. Выявить основные проблемные зоны и лакуны в изучении любовной темы в русской постмодернистской прозе 1960–1990-х годов, а также определить круг наиболее репрезентативных для анализа текстов.

2. Установить типологические и индивидуально-авторские особенности воплощения любовной истории в рассказах А. Битова, Т. Толстой, Л. Петрушевской и В. Пелевина, исходя из их тематической близости и поэтологического своеобразия.

3. Определить характерные черты раннего этапа формирования постмодернистского мировосприятия в русской литературе второй половины XX века на материале рассказа А. Битова «Пенелопа», выявив принципы построения образа «неравного себе» героя и механизмы замещения реальности иллюзией.

4. Выявить способы создания нового типа героя в рассказах Т. Толстой, в которых синтезируются традиции классической русской прозы (образ «маленького человека») и экспериментальная поэтика постмодернизма, а также определить роль любовной иллюзии как формы эскапизма в ее художественном мире.

5. Установить специфику любовного нарратива в рассказах Л. Петрушевской, показав, каким образом двойственность ее постмодернистского текста (бифокальная структура повествования) и принципы деиерархизации и хаотизации формируют особый тип «жестокой» любовной истории.

6. Определить основные принципы игровой поэтики «зрелого» постмодернизма в рассказах В. Пелевина («Ника», «Зигмунд в кафе»), выявив, как через любовную тематику в них воплощается образ постмодернистского «мира-текста» и иллюзорности человеческих чувств.

7. Обобщить результаты анализа и выявить эволюцию любовной истории в русском постмодернистском рассказе 1960–1990-х годов, проследив переход от рефлексивной иллюзии (*А. Битов*) через поэтизацию мечты (*Т. Толстая*) и бифокальное структурирование (*Л. Петрушевская*) к тотальной игровой симуляции, вовлекающей читателя (*В. Пелевин*).

В основу **теоретических и методологических принципов** работы положены фундаментальные литературоведческие труды Г. К. Косикова, М. М. Голубкова, труды по современной русской литературе и постмодернизму А. Г. Коваленко, П. Вайля, А. Жолковского, В. Н. Курицына, а также работы по литературе постмодернизма И. С. Скоропановой, Г. Л. Нефагиной, Е. Гоцило, Т. М. Колядич, Т. Г. Прохоровой, Т. Н. Марковой, Н. П. Беневоленской, А. О. Большева, О. В. Богдановой, С. И. Пахомовой и др.; литературоведческие работы непосредственно по творчеству избранных писателей Е. А. Аверьяновой (Е. А. Богдановой), И. Грековой, А. Барзаха, Р. Тименчика, И. Пруссаковой, А. Ю. Колесниковой, Л. Б. Крюковой, Л. Миллер, О. Ю. Осьмухиной, Е. А. Власовой и мн. др.

Методы исследования. В данной диссертационной работе используется комплекс методов, объединивший приемы проблемно-тематического, структурно-семантического, образно-мотивного, сравнительно-типологического, интертекстуального анализов, включая другие современные

подходы целостного анализа художественного произведения.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что результаты проведенного исследования вносят дополнительный вклад в изучение творчества русских писателей-постмодернистов 1960–1990-х годов, в осмысление эволюции постмодернистской литературы, в интерпретацию ее ранее мало отрефлексированных образцов. Исследование развивает существующие научные суждения об особенностях современного постмодернистского рассказа, в целом «малой прозы», выявляет новые ракурсы художественно-философского видения мира писателями-постмодернистами.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты проведенных наблюдений могут быть использованы как для дальнейшего изучения русской постмодернистской литературы 1960–1990-х годов, для выявления своеобразия отдельных ее представителей, так и для осмысления динамики литературного процесса второй половины XX века. Результаты исследования могут быть использованы в вузовской и школьной практике, в лекционных и семинарских курсах по проблемам современной русской литературы, в спецкурсах и спецсеминарах по изучению основных тенденций в истории современной русской прозы как в России, так и в Китае.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Тенденции постмодернизма обнаружили себя в русской литературе в начале 60-х годов XX века, в значительной степени опосредуя магистральные направления в развитии российской культуры в целом.
2. Андрей Битов, признанный критиками и литературоведами одним из «отцов» русского постмодернизма, создает *нового* героя, который выходит за пределы традиционных литературных типов. *Новый* герой Битова характеризуется двойственностью личностной сущности и способностью легко менять свою точку зрения, изменять взгляды на жизненные обстоятельства, причем не в зависимости от объективных законов и условий

существования, но радикально и органично преобразовывать нравственно-этические постулаты человеческого бытия. Любовь в русской и мировой литературе перестает существовать в прежнем виде, уступая место *иллюзии любви*.

3. Вслед за А. Битовым Татьяна Толстая входит в литературный мир русской культуры в период развития постмодернистских течений. Несмотря на то что на раннем этапе творчества молодую писательницу интересовали так называемые «вечные» проблемы, такие как *жизнь и смерть, добро и зло, любовь и ненависть*, в ее ранних рассказах нашли отражение тотальная метафоричность и необычайное богатство языка, которые для нее стали доминантными художественными стратегиями, которые позволили ей развить тип *нового* постмодернистского героя и создать в ее «малых» текстах поэтическую атмосферу мечты и сказки, в конечном счете иллюзии, свойственной для воплощения темы любви в произведениях постмодернизма.

4. В отличие от Т. Толстой, в постмодернистских текстах Людмилы Петрушевской ярко выражены т. н. «мужские», мрачные и жестокие особенности восприятия действительности и, как следствие, мрачные и жестокие черты характера ее литературных персонажей. Петрушевская предлагает уникальный взгляд на действительность: мировоззрение ее героев выходит за рамки традиционной русской литературы, она воспроизводит уникальную реальность, полную жестокости и страха. И даже долгий и сложный путь к богу Эросу в поисках любви, счастья и сострадания не дает героям (героиням) Петрушевской выхода и спасения — только иллюзия, воплощенная, например, в форме кинофильма, дарует ее героям возможность выхода в огромный и безграничный мир (псевдо)счастья.

5. Виктор Пелевин, самый известный автор постмодернизма в России и на Западе (как и на Востоке), вошел в русскую современную литературу, создав тексты, пронизанные фантастикой и мифо-мистицизмом, наполненные виртуальной реальностью и законами компьютеризированного

мира с его техногенными аномалиями. Как представитель зрелого постмодернизма Пелевин прибегает прежде всего к *игровым* тактикам постмодернистского искусства: для него любовь является частью всеобъемлющего *иллюзорного* мира, *ирреальности* человеческого существования и обманчивости эмоциональных реакций человека. Любовь для зрелого постмодерниста перестает быть частью общего неблагополучия мира, но становится условием облегченной игры в ненастоящую жизнь.

Достоверность и научная обоснованность результатов исследования обеспечиваются системным подходом к анализу избранных произведений русских писателей-постмодернистов 1960–1990-х годов, использованием апробированных и традиционных литературоведческих методов, в том числе сравнительно-типологического, структурно-семантического, образно-мотивного и интертекстуального анализа, верифицируемостью представляемых сведений, по возможности полным учётом достижений современной научной литературы о постмодернизме, последовательной аргументацией.

Теоретической и методологической основой исследования послужили фундаментальные труды отечественных и зарубежных учёных, посвящённые поэтике постмодернизма, истории русской литературы второй половины XX века, проблемам нарратологии и интертекстуальности. Выводы диссертации основаны на анализе репрезентативного корпуса текстов «малой прозы» А. Битова, Т. Толстой, Л. Петрушевской и В. Пелевина, что позволяет обеспечить репрезентативность и объективность полученных результатов.

Промежуточные наблюдения и итоговые заключения неоднократно апробированы в научной печати, а также в форме докладов на международных и всероссийских научных конференциях, что подтверждает их научную состоятельность и открытость для научной дискуссии.

Апробация работы. Положения исследования были представлены в виде докладов на международных научных и научно-практических конференциях:

«Международный молодежный научный форум “Ломоносов-2021”» (Москва, МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М.В.ЛОМОНОСОВА, 12–23 апреля 2021 г.); «XXIV Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения» (Санкт-Петербург, РХГА им. Ф. М. Достоевского, 25 мая – 1 июня 2024 г.); «Русская литература и психопатология (1824–2024)» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 7–8 октября 2024 г.); «Литература в контексте современности» (Челябинск, ЮУрГГПУ, 13 декабря 2024 г.); «Собственное имя в жизни литературы» (ДНР, Горловка, ДГПУ им. В. Шаталова, 20 декабря 2024 г.); «Русский фольклор Мордовии в контексте мировой культуры» (Саранск, МГУ им. Н. П. Огарева, 6–7 марта 2025 г.); «Современные пути изучения литературы» (Смоленск, ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 14–16 мая 2025 г.); «XXV Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения» (Санкт-Петербург, РХГА им. Ф. М. Достоевского, 28–31 мая 2025 г.). Результаты исследования представлены в 4 статьях — в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационных советах МГУ.

Статьи в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова:

1. Чжан Юй. Любовь как испытание: жизнетворчество в рассказе Т. Н. Толстой «Факир» // Казанская наука. 2026. № 4. С. 333-335. Импакт-фактор 0,200 (РИНЦ). Объем 0,234 п.л. EDN: ZFZUUN.
2. Чжан Юй. Деконструкция классического любовного канона в русском постмодернистском рассказе // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2026. № 6. С. 261–265. Импакт-фактор 0,187 (РИНЦ). Объем 0,578 п.л. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/416e7f41-e14f-4811-bd6a-ba0f10bd18e9>
3. Чжан Юй. Две модели любовной иллюзии в рассказах Т. Толстой

«Соня» и Л. Петрушевской «Мост Ватерлоо» // Мир науки, культуры, образования. 2026. № 3(118). С. 368–371. Импакт-фактор 0,807 (РИНЦ). Объем 0,789 п.л. EDN: KOWWHT.

4. Чжан Юй. «Мудрая дура»: Трансформация любовной истории в рассказе Т. Толстой «Соня» // Litera. 2026. № 5. С. 237–250. Импакт-фактор 0.153 (РИНЦ). Объем 1,088 п.л. EDN: INKLZZ

Структура работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка, включающего 164 наименования.

Глава I. Зарождение постмодернистских тенденций в раннем творчестве А. Битова

Любовная история в рассказе «Пенелопа» (1962)

Приступая к анализу образно-мотивных констант любовной темы в русском постмодернистском рассказе 1980–2000-х годов, было бы логично и правильно обратиться в первую очередь к «женской прозе», так как именно гендерный признак во многом влияет на сконцентрированность определенных тем в творчестве того или иного писателя. Достаточно посмотреть на рассказы Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т. Толстой, Д. Рубиной и др., как становится ясно, насколько мощно в их рассказах представлена тема любви, ее «варианты», ее мотивные слагаемые и проч. Между тем в нашем случае правильнее обратиться к рассказам «мужским», к ранним рассказам Андрея Битова, так как именно этого писателя критики и литературоведы-теоретики относят к тем «трем китам», на которых стоит русский постмодернизм конца XX века. «“Пушкинский Дом” Андрея Битова наряду с “Прогулками с Пушкиным” А. Терца и “Москвой — Петушками” Вен. Ерофеева считается текстом, открывающим в современном литературном процессе новые постмодернистские тенденции»⁵⁷. Как отмечает исследователь А. Г. Коваленко, роман Битова по праву считается одним из наиболее классических образцов «центонной прозы» нового времени. Ученый подчеркивает, что «отсылки и аллюзии к классической литературе отражаются в названиях глав и эпиграфах», а само произведение представляет собой «метапрозу», где автор-повествователь постоянно «вмешивается» в повествование, а читатель сталкивается с разными вариантами одних и тех же событий⁵⁸. Действительно, если обратиться к критике 1980-х годов, то станет

⁵⁷ Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. С. 3.

⁵⁸ Коваленко А. Г. Современная русская литература в глобальном культурном пространстве. М.: РУДН, 2008. С. 10.

очевидно, что имя Андрея Битова неизменно значится среди тех писателей, которые заложили основы постмодернистского видения «новой литературы» (достаточно обратиться к работам Н. Лейдермана, В. Курицына, И. Скоропановой, М. Голубкова, А. Коваленко, О. Богдановой и др.). Так, А. Большев пишет: «У Битова, если можно так выразиться, изначально постмодернистское мироощущение, в координатах которого мир — это текст, игра и перекодировка знаков»⁵⁹.

И хотя в литературной критике бытует и другое суждение — о том, что Битов не относится к писателям-постмодернистам⁶⁰, но подобная точка зрения стала набирать силу лишь в последние десятилетия. На наш взгляд, в настоящее время, когда тенденции постмодернизма (почти) сошли на нет, практически о каждом русском писателе-постмодернисте можно сказать, что авангардистски-экспериментальные тенденции в его творчестве были локальными или временными, не основными и едва ли не случайными. Однако в период подъема и расцвета постмодерных тенденций творчество Андрея Битова оказывалось тем, которое в весьма яркой мере демонстрировало тематическую, мотивную, стилевую неординарность, которые в тот период квалифицировались как постмодернистские⁶¹.

⁵⁹ *Большев А. О.* Андрей Битов: в поисках «чрезвычайной» воплощенности // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом» // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом»: колл. монография / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. С. 39.

⁶⁰ *Гордин Я. А.*: Мы знакомы с 1959 года, никогда не были близкими друзьями, но много лет пребывали в добрых, приятельских отношениях. Любопытно, что я никогда не думал о нём как о постмодернисте. Почему Андрей — постмодернист, а не просто своеобразный, умный, тонкий прозаик — у меня нет ответа на этот вопрос. Те, кто лично знал Битова, воспринимают его совсем по-другому, чем те, кто его только читали» («Быть свободным и не оглядываться». Почему стоит читать и перечитывать Андрея Битова. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/7445>)

⁶¹ См.: Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом»: колл. монография / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. 98 с.; *Беневоленская Н. П.* Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. 90 с.; *Богданова О. В.* Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. 96 с.; *Большев А. О.* Морфология любовной истории. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2013. 157 с.

Помня о конститутивных чертах литературы постмодернизма — мнимость действительности, деиерархичность мира, отсутствие цельности героя, «нулевая» (по Р. Барту) степень письма и др. — легко обнаружить все эти признаки уже в раннем творчестве Битова⁶². Как подмечено критикой, герой самых первых рассказов Битова предстает неопределенным, нечетким, дву- и много-составным, персонажем «не равным самому себе», «не совпадающим с самим собой»⁶³. Достаточно вспомнить битовский рассказ 1961 года «Бездельник» (= «Без дела»), где сам герой говорит о себе: «Я — уже не я...» (I, с. 61) или «Я произвожу много разных впечатлений...» (I, с. 46)⁶⁴. И эти впечатления — не «со стороны», внешние, например, профессиональные или социальные, но внутренние, психологические, когда не только посторонние люди, но и сам герой не видит себя устойчивым, даже с определенными чертами лица — то он низок, то высок, или его глаза ему самому представляются то карими, то серыми (I, с. 47). Герой как будто живет не своей, а чужой, «краденой» (I, с. 60) жизнью. Как обнаруживает текст рассказа «Без дела», повествование о жизни героя-бездельника пронизано мотивами «невидимости существования» (I, с. 48, 65), неистинности, призрачности, игры, притворства, сна, теней и отражений, (I, с. 50, 55, 61, 63, 65 и др.). Напомним, что именно эти константы и дефинируют литературу постмодернизма, становятся конститутивными признаками постмодернистского типа мировосприятия.

В этом контексте важно понять, как тема любви проявляется в ранних рассказах Битова и каким образом она художественно интерпретируется

⁶² См., напр.: *Большев А. О.* Андрей Битов: в поисках «чрезвычайной» воплощенности // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». С. 39–60; *Левенталь В. А.* Мистика и инфернальное в романе А. Битова «Пушкинский Дом» // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». С. 62–78; *Сухих И. Н.* «Пушкинский Дом» Андрея Битова: 1964–1971, 1978–... // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». С. 3–38; и др.

⁶³ *Богданова О. В.* Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. С. 5.

⁶⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Битов А. Г.* Империя в четырех измерениях. Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 1996, – с указанием тома и страниц в скобках.

писателем. Повлияло ли битовское восприятие темы любви на дальнейшее развитие русской постмодернистской литературы? В чем особенность образно-мотивных слагаемых темы любви в произведениях «новой» литературы?

О теме любви, ее мотивной вариации, о многоликости женских образов в романе Битова «Пушкинский Дом» критика уже писала достаточно много и подробно⁶⁵, однако в малой прозе прозаика тема любви, мотивы любовного увлечения самостоятельно и целенаправленно практически не затрагивались. Именно поэтому необходимо взять для анализа один из самых ранних рассказов Битова — «Пенелопа» (1962) — и проследить, как молодой прозаик начинал формировать *будущее* (постмодернистское) восприятие темы любви, на какие особенности ее проявления обращал внимание автор.

Совершенно очевидно, что в центре рассказа Битова стоит мужской его-персонаж, молодой герой, о котором и ведется повествование, чьи мысли, настроение, самочувствие и самоанализ в мельчайших нюансах воспроизводит повествователь (я-рассказчик). Между тем я-повествователь появляется (контурируется) в тексте рассказа только эпизодически, всего несколько раз, в основном же наррация ведется словно бы от третьего лица (*он*), но граничит с формой изложения в несобственно-прямой речи, тем самым ставя героя и автора в отношения «второго я» (героя = *alter ego* автора). Субъективность, личностность, психологизм повествования словно бы удваиваются, насыщая рассказ частностью, внутренними, скрытыми от посторонних, колебаниями «неравного себе» героя. Персонаж предстает словно бы в разных ракурсах: он смотрит на себя из глубины, изнутри и одновременно «корректирует» *свое* впечатление глазами *окружающих*. Стереоскопия образа возрастает,

⁶⁵ См., напр.: «О возлюбленных Левы известно, что их было три...» (Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. С. 33–40 и др.). См. также: Беневоленская Н. П. Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». С. 40–48, 52–60 и др.

«выделенность» персонажа в пространстве рассказа словно бы намеренно усиливается и подчеркивается.

Однако подобная *выделенность* героя, осуществленная нарратором в рамках композиционно-повествовательной архитектоники, применительно к самому герою свидетельствует о другом — потребность оценивать себя не только изнутри, но и со стороны, заботясь о мнении окружающих (далеко не всегда даже замечающих его), позволяет говорить о неуверенности персонажа, о его ориентированности на оценку других, посторонних, чужих. Если сам герой мыслит себя взрослым, уверенным, сложившимся мужчиной, то апелляция к оценкам других ставит его в положение человека неуверенного в себе, не могущего самостоятельно сделать выбор и принять решение. Герой не осознает этого, но автор ставит его в такую позицию, когда поведение персонажа опосредовано фактически не им самим, а окружающим миром, диктующим ему собственные *извне* нормы поступков и поведения. Принципы свободы и самости, которые выдвигаются героем Битова (и героями его современников, в том числе представителями «молодежной прозы») на первый план, по существу оказываются нивелированными, обнуленными, деструктурированными. Возникает *мнимость* самости и самостоятельности, мнимость свободы мнения и поведения, мнимость независимости и цельности. Свободный герой оказывается несвободным, самостоятельный — несамостоятельным. Принцип постмодерности различимо эксплицируется в образе битовского персонажа.

Подобно тому, как это было в «Бездельнике», герой «Пенелопы» на самом деле не самостоятелен, он только *создает впечатления*. Доказательство тому — те обстоятельства, которые могли бы иметь место, происходить с героем в данный момент (могли бы, но не происходят). Однако в отличие от «Бездельника» сферой проявления несамостоятельности-несвободы героя оказывается не профессиональная сфера (присутствующая в рассказе, но сдвинутая на фоновый план), не окружающий социум (герой постоянно

подчеркивает свою тягу к одиночеству и неслиянности с толпой), но любовь — Битов вырисовывает множественность (многоликость) своего героя в новых обстоятельствах — через отношения с девушкой. Мотив любви в рассказе «Пенелопа» становится лакмусовым для идентификации и самоидентификации персонажа.

Главный герой рассказа — молодой человек по фамилии Лобышев⁶⁶, ему «не семнадцать» (с. 69)⁶⁷, себя он воспринимает как «взрослого человека» (с. 70). Ленинградец, живет в городе вместе с родителями («Позвонил домой: мама?», с. 70). Работает, занимает вполне ответственную должность — бригадир, «начальник отряда... в экспедиции» (с. 75).

Оказавшийся в условиях вынужденного «простоя», когда у него появились 2–3 часа свободного времени в середине рабочего дня (ожидание получения запаздывающей экспедиционной зарплаты — «денег из банка еще не привезли», с. 68), он избирает для себя способ скоротать время.

«В общем-то, он очень здорово себя ощущал, когда шел вот так по Невскому, по любимому осеннему Невскому, и смотрел по сторонам — воздух-то какой! Свободно и просторно было ему, когда он так шел. Он было подумал, что непонятно, с чего бы это у него такое прекрасное самоощущение, вроде бы никаких оснований: все равно через три часа надо возвращаться в

⁶⁶ Обращает на себя внимание следующее обстоятельство. На одном из сайтов Интернета рассказ Битова «Пенелопа» публикуется с именем героя Бобышев. Звуковая переключка очевидна. Возможной ошибки в тексте нет — он тщательно выверен, и все производные от фамилии Бобышев даются в той же орфографии.

Примечательно, что реальный человек (поэт) с фамилией Бобышев действительно существовал в Ленинграде 1960-х. Более того, он был широко известен в том числе в связи с историей любви Иосифа Бродского (Дмитрий Бобышев был его соперником и разлучником), потому стал героем ряда литературных аллюзий в текстах друзей и писателей-современников, преимущественно представителей ленинградского андеграунда 1960-х.

Связь фамилий Лобышев/Бобышев тем более допустима, потому что, например, Н. П. Беневоленская пишет о прообразах Льва Одоевцева в «Пушкинском Доме» и одним из прототипов «невоплощенного» героя Левушки называет Иосифа Бродского (см.: *Беневоленская Н. П.* Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». С. 44).

⁶⁷ Здесь и далее цитаты из рассказа «Пенелопа» приводятся по изд.: *Битов А. Г.* Империя в четырех измерениях. Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 1996, Т. 1, — с указанием страниц в скобках.

контору, а после этого ехать опять в свою тьмутаракань, в свой отряд, раздавать рабочим деньги и волноваться из-за отсутствия, к примеру, ключа на девятнадцать, из-за которого — тьфу, гадость-то какая! <...> — но думать об этом было противоестественно, раз уж он так хорошо себя сейчас чувствовал, он инстинктивно понял, что подобным можно все это к черту развеять и потерять и поэтому лучше не думать ни о чем подобном» (с. 68–69).

Охватившее его ощущение *свободно и просторно* поддерживается простым рациональным способом — не думать или, в его определении, думать *вскользь*. «Все это опять же было вскользь: и воспоминания, и мысль, и мысль о мысли, и то, что обо всем этом лучше не надо, — он вроде бы вовсе и не подумал об этом» (с. 69), «он не думал, не вспоминал, и его нигде не грызло и не тянуло» (с. 70).

Как и герой-бездельник из раннего рассказа, Лобышев во всем видит варианты: он может пойти в Летний сад или в Михайловский и, сидя на скамье (почти онегинской) в окружении осенних деревьев, посвятить часы раздумьям о себе и о жизни («в саду сидеть и думать хорошие, быть может, вещи», с. 70). Герой представляет себе различные варианты, но выбирает наиболее облегченный и для собственного «удовлетворения» способ-вариант — он решает пойти на сеанс какой-либо картины в ближайшем ленинградском кинотеатре на Невском проспекте — «...все равно он получит удовольствие, как бы ни плевался потом...» (с. 71).

Выше уже было сказано, что рассказ посвящен целиком герою и воспроизведению механизма его самоанализа и самоощущений. Реципиенту-читателю ранее уже представлен герой, фрагментарно дан его портрет. Однако автор специально акцентирует момент, когда герой «проходит в темную подворотню кинотеатра» (с. 71). Прозаик выделяет это обстоятельство, тем самым дальнейшие события — встреча и знакомство с девушкой — выдвигаются им на передний план. Любовный мотив по воле автора занимает

центральную позицию. Далее именно любовная интрига организует сюжет повествования.

В системе героев рассказа появляется второй персонаж — женский, безымянная героиня-девушка, случайная незнакомка. Критики уже обращали внимание на то, что героиня никак не названа, не поименована. Если герой представлен по фамилии (Лобышев), то героиня — нет. Она не представляется герою, он не спрашивает ее имени. Однако это не вполне так. Дело в том, что герой отправляется автором на сеанс в кинотеатр с неслучайным названием «Колизей» и фильм неслучайно называется «Одиссей». Прецедентные «имена» фильма и кинотеатра пробуждают древнегреческие аллюзии и порождают содержательные параллели к происходящим в сегодняшней рассказе событиям. Название рассказа «Пенелопа» органично смещается, словно бы переносится на героиню рассказа — безымянная девушка-героиня получает значимое имя. Древняя история Одиссея и Пенелопы (в их системе координат история *любовная*) оживает в реалиях современного мира.

Будучи в хорошем настроении и чувствуя себя свободным, битовский персонаж еще на Невском поглядывал на проходящих мимо него по проспекту девушек. «Тут, конечно же, ходили женщины и девушки, на них можно было посмотреть» (с. 69). Готовый к любовному приключению, оказавшись в толпе в подворотне кинотеатра и услышав «женский голос, молодой» (с. 72), герой мгновенно реагирует на него.

«Лобышев обернулся и, не разглядывая особо, увидел небольшую крепенькую фигурку, короткую светлокрашеную прическу и молодое, ничего себе лицо. Девушка была почти рядом с ним, и он, слегка обернувшись, сказал совершенно моторно, не задумываясь: — Это вы мне?» (с. 72).

Ранее автор уточнил: голос — «молодой», теперь он (посредством впечатления героя) добавляет: лицо — молодое, «ничего себе лицо» (с. 72). Фигурка — «небольшая» и «крепенькая». Волосы — светлые,

«светлокрашенные». Все внешние приметы незнакомки располагают к себе героя, он готов к знакомству и близости («девушка была почти рядом с ним»).

Обращенный к героине вопрос звучит в представлении героя «непринужденно», так «что ему самому понравилось» (с. 72). В ответной реплике («ласково сказала») и во взгляде девушки «не было ни возмущения, ни желания пройти мимо» (с. 72). Другими словами, все детали, сопутствующие завязывающемуся знакомству, — благожелательные, располагающие, обещающие. Героиня-девушка сразу и без колебания находит определение для (еще) незнакомца — «симпатичный» (с. 73). Она взглянула «на него и преданно и восхищенно, можно сказать любовно, или призывно...» (с. 73). Завязка любовной истории состоялась.

Между тем автор поместил героя и героиню в такую ситуацию, что в условиях темной арки-подворотни «особенно разглядывать ее он [Лобышев] не мог; впрочем, ничего неприятного в ней пока не обнаружил» (с. 72). Более того, намерение персонажа познакомиться заявлено и проговорено автором: «...надо было как-то умудриться не растоптать огонька этого легкого разговора...» (с. 72). В тексте возникают отчетливые и узнаваемые знаки любовной мотивики, мелькает романтическая метафора «огонек разговора». Битов словно бы сознательно выстраивает реалии событий таким образом, что реципиент должен замереть в ожидании будущей любовно-романтической истории, знакомой как по штампам литературы, так и по законам кинематографа. Битов словно бы сознательно выстраивает реалии событий таким образом, что реципиент должен замереть в ожидании будущей любовно-романтической истории, знакомой как по штампам литературы, так и по законам кинематографа. В этой связи уместно вспомнить роман В. Набокова «Камера обскура» (1932), название которого уже содержит ключевую метафору: «камера-обскура» — это темный ящик, создающий перевернутое, иллюзорное изображение. Как и у Битова, любовная иллюзия у Набокова рождается в кинематографе — пространстве тьмы и искусственных

образов, а её разрушение связано либо с выходом на свет (у Битова), либо с трагической слепотой (у Набокова). Оба писателя используют «темноту» как условие возникновения ложного чувства и «свет» (или его утрату), как момент разоблачения. Это позволяет говорить о том, что Битов уже в 1962 году разрабатывал поэтику «оптического обмана», которая станет одной из важнейших в литературе постмодернизма.

Между тем сюжет битовского рассказа обретает иной и решительный поворот. В восприятии любовной истории срабатывает эффект обманутого ожидания.

Герои (уже почти влюбленные) «вышли из подворотни на свет», и «тут что-то в его спутнице показалось Лобышеву непривычным или неприличным <...> то, что он увидел на свету и пока не понял, уже стало настораживать его» (с. 73).

При ярком свете героиня предстала перед героем в совершенно ином образе. «А разглядел он, что короткая ее прическа — и не прическа вроде, а недавно отросшие волосы, к тому же перекрашенные до ломкости, что — задрипанный, в обтяжку, вроде бы мужской пиджак с загибающимися, как собачьи уши, старомодными лацканами, а под пиджаком — ковбойка, тоже вроде бы мужская и давно не стиранная, ну юбка-то, конечно, — юбка, но на ногах что-то невозможное: стоптанное, бесформенное, — и чулок нет. Это ведь, конечно, кто же скажет...» (с. 74).

Обаяние молодого лица, стройной фигуры и теплого голоса, очаровавшие персонажа в полумраке арки, подверглось разрушению нищенски-неряшливым внешним одеянием девушки. Битов (а вслед за ним и герой) настойчиво подчеркивает и акцентирует убогость и «задрипанность» вида героини. Персонаж, репрезентированный как герой мыслящий, думающий, понимающий, вдруг оказывается перед вещностью мира и бедностью (нищетой) его спутницы. Однако знакомый любовный сюжет — сюжет

Золушки — не срабатывает в рассказе Битова: герой стыдится убогого вида незнакомки и пытается всячески ретироваться.

Заметим, что и внешний вид героя не самый «выходной», не для визитов. Несколько ранее, думая о себе, герой размышлял, что его теперешнее одеяние — рабочая фуфайка и сапоги — не подходят для прогулки по Невскому и для похода в кино. «...одетым стоило бы быть получше, потому что он, как приехал из деревни, в куртке и сапогах, домой не заезжал, и теперь на него и не смотрят...» (с. 70). Однако мысль съездить домой и переодеться — из прагматической целесообразности (необходимость вскоре вернуться к работе) — он отвергает и отправляется в кинотеатр одетый как есть, по-рабочему.

Героиню-девушку не смущает внешний вид героя — он же повержен видом ее стареньких пиджака, юбки и башмаков. Хотя раньше, в разговоре с самим собой и о себе, мысли об одежде он называл «малыми» (с. 70).

Но, как бы то ни было, можно предположить, что прозаик намеренно и сознательно (в традиции мировой литературы) подвергает своего героя любовному испытанию. Причем проходит его герой (в условиях современной реальности) по-сказочному трижды.

Оказавшись в кинотеатре, героиня, наконец, поясняет, чем был вызван ее возглас на улице: «Совсем бедная женщина, старушка, в очереди, а у нее деньги украли, двадцать рублей. Хоть бы знали, у кого крадут... А то старушка, бедная, в очереди... <...> А как же их еще назвать! Скоты и есть» (с. 74). Героиня проявляет эмпатию, заметим, к *бедной* старушке, тогда как герой в отношении к *бедной* девушке охвачен совсем иными чувствами. Нищенски-жалкий внешний вид героини вызывает в нем отторжение, стыд, смущение, желание поскорее и любым способом избавиться от своей спутницы. Испытание не пройдено.

Однако этим автор не ограничивается: испытания продолжаются. Девушка предлагает перед сеансом зайти в буфет, так как, по ее словам, она сегодня еще не завтракала. Герой почти с радостью признается, что у него «как

назло, денег нет» (с. 75). И в этой ситуации нищенствующая героиня оказывается на высоте — она признается, что денег на бутерброд у нее хватит и она щедро предлагает герою — «съедем пополам» (с. 76).

Герой не обманывает героиню, у него действительно только «рубль найдется» (с. 76), но ситуация выстроена Битовым таким образом, что незрелость «не-семнадцатилетнего мальчика» становится видимой и ощутимой. Ложные (как очевидно читателю) стыд и смущение обнажают в характере героя слабость и несвободу, от которых ранее тот, казалось, так уверенно и убедительно отказывался. И в этой мини-сцене центральный персонаж обречен на провал.

Наконец автор предоставляет «задрипанной» героине возможность продемонстрировать вкус и интеллект: во время демонстрации киножурнала о Китае девушка обращает внимание на красивую вазу и задает риторический вопрос: «Правда, красивая?» (с. 77), а спустя какое-то время спрашивает Лобышева: «А как ты относишься к абстрактной живописи?» (с. 77), давая понять, что она знакома с такого рода искусством. Герой не верит в глубину познаний героини, потому в его сознании проскальзывает высокомерное суждение: «Боже, подумал он, ведь до чего дошли... Что же это за жуткий опыт такой она приобрела, что со мной про абстрактную живопись заговаривает?..» (с. 78). Он уходит от разговора, явно давая понять, что героиня не дотягивает до того уровня, когда бы умный и образованный герой мог бы с нею на равных беседовать о живописи. Героиня не получила возможности высказаться, она принуждена молчать.

Между тем герой опасается вступать в диалог с девушкой и не только потому, что он не доверяет познаниям героини. Его пугают окружающие люди, зрители, которые, как ему кажется, все смотрят на них. И, скорее всего, смотрят с осуждением. Герой боится общественного мнения.

Правда, последнее обстоятельство (*осуждение*) опровергается сюжетно: посторонний молодой человек, видя, что билеты у героев в разных местах, с

готовностью меняется с Лобышевым, чтобы уступить тому место рядом с девушкой. Для читателей подозрение в «недоброжелательности» зрителей оказывается разрушенным, для Лобышева — нет. Поступок случайного «хорошего парня» (с. 78) не замечен Лобышевым. Способность героя к аналитическим наблюдениям и заключениям, казалось ранее, отличающая персонажа, поставлена автором под сомнение.

Как уже было сказано ранее, случайный фильм, на который попал герой, избран писателем неслучайно. Проекция любовной линии древнего Героя Одиссея и верной Пенелопы пересекается с любовными перипетиями Лобышева и его спутницы. Обратим внимание, во время просмотра киносеанса и главное — в темноте, без света — смущенный и расстроенный герой чувствует себя весьма комфортно, даже уютно, стыд и смущение (почти страх), которые он испытывал при свете, исчезают. В силу вступает принцип постмодернистского восприятия жизни — призрачность, искусная искусственность (=кино), тени и отражения. Свет пугает современного героя, спасительной оказывается темнота. Люди вокруг не придают силы, но порождают страх и сомнение. Любовь и верность воспринимаются истинными только в рамках (кино)иллюзии и утрачивающей реальные очертания тьме.

Девушка, о которой «уничтожающе» (с. 76) думал герой при свете, в темноте зрительного зала даже нравилась Лобышеву: «Ему, в общем, было приятно, как она обращалась с ним в темноте» (с. 77). «Девушка положила руку Лобышева себе на колени <...> Девушка гладила себя рукой Лобышева» (с. 78). Для героя полумрак желаннее освещения, иллюзия — возжеленнее реальности. При погасшем в зале свете «Лобышеву снова полегчало. Снова стало почти хорошо» (с. 78).

Неслучайный фильм, на просмотре которого оказываются герои, привносит в повествование новые акценты, которые дополняют повествование. Реальность, в которой оказался сейчас герой, его стыд и

смущение сменяются живым интересом к экранным событиям. Киносюжет захватывает, герой даже чувствует себя «немного Одиссеем» (с. 79).

Однако, в представлении Лобышева, векторы взаимоподобия трансформированы. Хитроумный киногерой видится Лобышеву «совершенно <...> современным парнем», в котором, по мысли центрального персонажа, доминирует «жажда острых ощущений: наслаждение то есть» (с. 79). Между собой и гомеровским героем Лобышев видит «до странности кое-что схоже[е]» (с. 79). Двойственность характера персонажа проецируется на образ древнегреческого героя. Лобышев словно подыскивает себе оправдание в том, что и в Одиссее сила и слабость взаимозаменяемы, взаимоподобны. Более того, герой обобщает, переносит это наблюдение и на всех людей: «...лучшее в людях — их сила. Слабаки, в сущности, они чрезвычайные» (с. 79). Плюс с легкостью меняется на минус, минус — на плюс.

Герой достигает кульминации проявления постмодернистского взгляда: что было силой, стало слабостью, верх — низом, чувства — стыдом. И, по представлениям героя, таковые метаморфозы присущи всем эпохам — от античности до современности, от гомеровского Одиссея до него, бригадира Лобышева.

В глазах современного героя Одиссей с его силой и слабостью «оправдан» (с. 80), а вслед за ним оправдан и сам Лобышев. Теперь фильм воспринимается персонажем реальностью, а случайная «задрипанная» спутница — «странной тенью», «дурным сном» (с. 80). Мир героя по-постмодернистски перевернулся и обрел свою *другую* логическую обоснованность. Как выясняется. в сегодняшнем мире, как и в мире Древней Греции, в атмосфере мифа и сказки можно выбрать точку зрения, найти особую позицию, которая обеспечит оправдание и объяснение всему.

На этом постмодернистском акценте можно было бы завершить анализ рассказа Битова, но необходимо помнить, что рассматриваемый битовский рассказ — ранний, 1962 года, когда тенденции постмодернизма еще только

начинали формироваться в современной русской литературе. В более поздних произведениях Битов и другие писатели-постмодернисты будут завершать повествование на таковом «распутьи», когда финал будет неизменно предлагать множественность вариантов и вариаций дальнейшего развития (поли-)сюжета, а главное — будет демонстрировать многообразие аксиологических оценок, а точнее — безоценочности. Доминанты авторского присутствия будут нивелированы, позиция автора будет «нулевой», четкости взглядов центрального героя нельзя будет обнаружить.

Однако пока, в 1962 году, Битов еще ищет в рассказе моральный итог и пытается указать на нравственную оценку свершенного. Его герой *осознает*, что совершил подлость, другое дело, что он находит этому и объяснение-оправдание. Характерологично восклицание, которое вырывается у персонажа: «Господи, черт! помоги мне» (с. 82), где в одном ряду, через запятую, стоят и добро и зло, и Бог и дьявол. Герой находится между ними, причем не в силовом поле борьбы, а в равной готовности примкнуть к одному или к другому, в зависимости от обстоятельств. Ценностная иерархия нарушена, деструктурирована.

Полисемантичность героя — неравность самому себе — выводится Битовым в пред-постмодернистском пока еще персонаже на первый план. Он и хороший и плохой, и честный и подлый, и думающий и бездумный, и стыдящийся себя и своих поступков и находящий им весомое оправдание. Но одно только то, что герой Битова заговаривает (задумывается) о стыде, о грехе, о вине («Как же... как же я буду с этим жить? — мучительно думал он...», с. 83), уже (еще) не вмещает его в рамки героя постмодернистского. Пока герой только приближен к постмодернистскому видению, но он еще не является полноценным постмодернистским героем. Но уже близок к этому. «...впечатление органичного и уверенного в себе человека <...> это лишь

иллюзия, которая по ходу сюжета развеивается, обнаруживая все ту же тотальную симулятивность»⁶⁸.

Неслучайно ответом на сакральный и мучительный вопрос битовского героя («Как жить?..») оказывается простое «исчезновение» героини — «вдруг исчезла, ушла» (с. 83). Почти псевдо-идеалистическое восприятие действительности демонстрирует герой: *ее* нет, поскольку я *ее* не вижу.

Битовского героя мучило обманное расставание с героиней, но едва она скрылась в толпе на Невском проспекте, как Лобышеву «вдруг стало так <...> легко, словно он взлетит сейчас в воздух, как отпущенный шарик. Он почти подавился — так сильно, со свистом, глотнул этот прекрасный осенний воздух. Страх прошел» (с. 83). Избавление от мук совести происходит в герое рассказа мгновенно — по-постмодернистски, не требуя времени или реалистичной мотивации.

Любовь, которая в классической русской и мировой литературе становилась мерилom человечности и гуманности, в рассказе Битова утрачивает свою аксиологически оценочную функцию. Герой не ищет настоящей любви и верности по образцу гомеровских Одиссея и Пенелопы. Ему достаточно осознать, что и в древние времена в мире были стыд, позор, предательство, измена. Его утешает мысль, что и в прошлом человек был плох, слаб, способен на подлость. Героя Битова утешает иллюзия любви — нечто невидимое, сокрытое тьмой, спрятанное в темноте зрительного зала.

Под завесой темного кинозала герой фактически пережил (хотя и иллюзорно пережил) то любовное приключение, к которому был готов с утра. Он проверил себя на привлекательность и импозантность — современная Пенелопа поддалась его обаянию. Его мужское самолюбие оказалось удовлетворенным. Герой готов к новым завоеваниям: выйдя на Невский, он замечает, что по проспекту «шли нарядные люди. Женщины среди прочих.

⁶⁸ *Большев А. О.* Андрей Битов: в поисках «чрезвычайной» воплощенности // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом» // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». СПб., 2009. С. 39–40.

Девочки» (с. 81). Драму случайной встречи-расставания герой не переживает, не рефлексировать на этот счет. Его умение объяснить себе любую подлость, как показывает Битов, будет в дальнейшем только возрастать и совершенствоваться.

Таким образом, делая некоторые выводы по анализу рассказа Андрея Битова «Пенелопа», можно заключить, что как в целом исследователи считают писателя одним из основоположников постмодернистских тенденций в русской литературе 1960-х — 1990-х годов, так и применительно к постмодернистским ракурсам освещения темы любви первенство прозаика трудно оспорить. Уже в ранних рассказах 1960-х годов Битов обнаруживал и отражал в своем творчестве тип нового — *другого* — героя, который выходил за рамки привычных литературных канонов. Герою новой прозы, в частности ранних рассказов Битова, была свойственна амбивалентность, готовность с легкостью изменить свою точку зрения, поменять воззрения на то или иное обстоятельство, радикально трансформировать не просто нравственно-этические, но и объективно существующие законы мироздания. Субъективное оказалось выше объективного. Мир такого рода героя был деиерархизирован, часть вытесняла целое, но в свою очередь могла быть без труда замещена чем-либо еще.

Любовь в мире постмодернистских героев перестала быть одной из высших ценностей. В «Пенелопе» Битов показал, как иллюзия вытесняет реальность, как заместителем настоящего и подлинного чувства может стать обманная (не)видимость. И если у Битова его героиня — верная Пенелопа — пока еще объективно реальна, она существует, плотики достижима, то очень скоро в литературе постмодернизма *субъект* любви как *объект* исчезнет, растворится, перейдет в мир ирреального и мистического. В прозе постмодернизма самым привычным воплощением любви станет вымысел, бесплотная мечта, иллюзия, обретающая статус реальности и (мнимой) подлинности. Объектом любви постмодернистских героев станут голос,

письмо, воспоминание, киногерой, собственный вымысел, даже кошка. Любовь, получившая традиционное отражение в русской и мировой литературе, перестанет существовать, уступив место иллюзии любви.

Глава II. Развитие постмодернистских тенденций в рассказах Татьяны Толстой

По сведениям, представленным в энциклопедическом словаре «Литературный Санкт-Петербург. XX век»⁶⁹, Татьяна Никитична Толстая (р. 1951) обратилась к литературной работе в конце 1970-х годов. В начале 1980-х годов выходят ее первые рассказы, сразу привлечшие внимание читателей и критиков. Первой публикацией молодого прозаика стал рассказ «На золотом крыльце сидели...», появившийся в 1983-м году в ленинградском журнале «Аврора» (№ 8).

Первая половина 1980-х годов для Татьяны Толстой стала временем интенсивной творческой работы — именно в это время были написаны большинство из тех рассказов, которые привлекли к ней внимание критики и породили интерес первых исследователей, лингвистов и литературоведов. В начале 1980-х были опубликованы «На золотом крыльце сидели...» (1983), «Свидание с птицей» (1983), «Соня» (1984), «Чистый лист» (1984), «Река Оккервиль» (1985), «Милая Шура» (1985), «Охота на мамонта» (1985), «Огонь и пыль» (1986), «Петерс» (1986), «Поэт и муза» (1986), «Спи спокойно, сынок» (1986), «Факир» (1986), «Круг» (1987), «Любишь — не любишь» (1987) и др. К этому времени относится и появление первого сборника рассказов Толстой — «На золотом крыльце сидели...» (М., 1987)⁷⁰.

Вхождение прозаика Татьяны Толстой в литературу совпало со временем появления постмодернистских тенденций в обществе и в культуре, то есть можно было бы предположить, что уже первые рассказы молодого писателя должны были нести на себе черты «новой» — постмодернистской — философии и, соответственно, эстетики. Однако специалисты по творчеству

⁶⁹ См.: Литературный Санкт-Петербург. XX век. Энциклопедический словарь: в 3 т. / гл. ред. и сост. О. В. Богданова. СПб., 2015. Т. 3. П–Я. С. 388–392.

⁷⁰ Толстая Т. «На золотом крыльце сидели...» Рассказы / послесл. А. Михайлова. М.: Молодая гвардия, 1987. 189 с. Серия «Молодые голоса».

Толстой (и сама писатель) говорят о том, что особенно на раннем этапе ее более всего привлекали традиционные проблемы литературы — так называемые «вечные», то есть проблемы жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти. По словам исследователя О. В. Богдановой, «раннее творчество Толстой, с одной стороны, с полным основанием отнесено к современному постмодернизму, с другой стороны, как ни странно для литературы конца XX века, пронизано только “вечными проблемами” и ориентировано главным образом на понимание “добра и зла” в современном мире»⁷¹.

Действительно, родившаяся в литературной (писательской) семье, Толстая и в собственном творчестве придерживалась классической традиции, воспринятой ею от дедов и бабушек по отцовской и материнской линии. Более того, ведущим современным ориентиром в писательской практике Толстой в начальный период ее творчества была так называемая «деревенская» проза, с ее традиционными идеалами и тяготением к реалистической манере письма (В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов).

Героями ранних произведений Толстой становятся обыкновенные люди, точнее, по словам самой писательницы, — «“нормальный человек”, при всей внешней простоте, обыденности, заурядности, может быть, даже жалкости и убогости остающийся “душевным” человеком: со “светом” в душе, с теплотой и добротой в сердце»⁷². Прозаик уточняет: «Мне интересны люди „с отшиба“, то есть к которым мы, как правило, глухи, кого мы воспринимаем как нелепых, не в силах расслышать их речей, не в силах разглядеть их боли. Они уходят из жизни, мало что поняв, часто недополучив чего-то важного, и, уходя, недоумевают, как дети: праздник окончен, а где же подарки? А подарком и была жизнь, да и сами они были подарком, но никто им этого не объяснил»⁷³.

⁷¹ Богданова О. В. Толстая Татьяна Никитична // Литературный Санкт-Петербург. XX век. Энциклопедический словарь: в 3 т. СПб., 2015. Т. 3. П–Я. С. 389.

⁷² Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 227.

⁷³ Цит. по изд.: Русские писатели и поэты: краткий биографический словарь / сост. С. И. Хозиева. М.: Рипол-классик, 1999. 574 с. С. 427.

Как понятно, в литературоведении подобный тип героев принято назвать «маленькими» людьми (в традиции А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского).

Однако следует заметить, что и литература русского постмодернизма, как ни парадоксально, тяготела именно к подобному типу героя⁷⁴, человека (по разным причинам) задавленного рациональным удушливым социумом. Неслучайно в малой прозе Толстой часто присутствуют образы-символы круга, круговой дороги, зеркала, тумана, сна, ставшие выражением обреченности современного «маленького человека». Таким образом Толстая, с одной стороны, как будто бы остается в рамках традиции реалистической литературы, но, с другой, доминирование такого типа героя в ее ранних рассказах ставит писателя в ряд практиков русского постмодернизма 1980–1990-х годов.

Отличительной особенностью художественного письма Толстой (преимущественно ее ранних рассказов) критика признает ее подчеркнуто артистичный стиль, богатство речевой палитры, высокий метафоризм письма⁷⁵. По общему признанию исследователей, метафора является главным орудием Толстой. Метафоризм и роскошество письма — это те художественные стратегии, которые ориентированы прозаиком на избранный ею тип персонажа, позволяя создать поэтическую атмосферу мечты, сказки, желаний вокруг героев-неудачников, героев-чудаков («чудиков»), существующих под грузом тягот окружающей жизни и тотального непонимания родных и друзей.

Спасением «маленького» героя толстовской прозы становится мир мечты, мир иллюзии, мир сна, которые берут на себя охранительные функции в

⁷⁴ См.: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.; Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; Тернова Т. А. Современная русская литература: избранные страницы прозы. Воронеж: ВГУ, 2024. 166 с.; и др.

⁷⁵ Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир 1988. № 1. С. 252–261; Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; и др.

отношении к персонажу, но которые с очевидностью уводят его от реальной жизни в туманное существование. Как и продиктовано законами философии постмодернизма, герой в современном мире (в современной литературе) мал и убог, его существование иллюзорно, ирреально, у Толстой — сказочно и мифологично. Герой Толстой не умеет жить настоящим, его мир — это мир вымысла и мечтаний, мир желаний и их невоплощенности (вслед за А. Битовым).

«Маленький» герой Толстой жалок, убог, смешон, он не умеет адекватно и рационально адаптироваться к реальной жизни, но писатель проявляет к нему видимую симпатию и сочувствие. Толстая моделирует мир мечты каждого из своих героев, позволяя им погрузиться в ту сказку, которую они сами для себя выдумывают. Иллюзия пронизывает все существование толстовских героев.

Любовь в рассказах Толстой становится одним из способов погружения персонажа в мир сказки и мечты, именно любовь дарит «маленькому» герою Толстой надежду и веру, ощущение необходимости и желания преодолеть долгий и суровый жизненный путь.

Любовные истории, которые воплощает на страницах своих произведений Толстая, — это, как правило, истории мнимых влюбленностей, иллюзорных встреч, выдуманных избранников. «Герои произведений Толстой — мечтатели»⁷⁶. Но Толстая с терпением и сочувствием относится к псевдомиру своих персонажей, позволяя им познать счастье и любовь их особым — оторванным от реальности — способом. Сказка и мечта спасает героев Толстой, автора, гуманистически настроенного по отношению к своим несчастным (по сути) персонажам. Пессимистической обреченности в судьбах героев в рассказах Толстой нет, неотвратимые жизненные утраты ее придавленных жизнью персонажей преодолеваются любовью, хотя эта

⁷⁶ Чжан Юй. Любовная иллюзия в творчестве Татьяны Толстой на примере рассказов «Круг», «Поэт и муза» // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3, № 1. С. 44.

любовь может оказаться не-случившейся («Милая Шура» и др.), может быть только сказочной мечтой («Река Оккервиль» и др.) или даже обманом («Соня» и др.).

Наша задача — рассмотреть, как и каким образом в пространстве художественного текста Толстая представляет читателю влюбленности своих героев, в чем состоят постмодернистские черты ее любовных историй.

Любовная история в рассказе «Соня»⁷⁷

Рассказ Татьяны Толстой «Соня» — один из первых рассказов прозаика, начинавшего свой творческий путь в первой половине 1980-х годов. К настоящему моменту о рассказе уже много написано, исследователи-филологи выделили в нем систему важных текстовых слагаемых, определили конститутивные смысловые акценты, указали на особенности персонажных взаимодействий и нарративных стратегий⁷⁸.

Как и самый первый рассказ-воспоминание Толстой «На золотом крыльце сидели...», «Соня» в целом тоже была рассказом о детстве, воспоминанием о странной няне-«дуре», которая нередко бывала в их семье и оставила яркие воспоминания в детских душах.

Но в отличие от рассказа «На золотом крыльце сидели...» «Соня» уже не просто история детских воспоминаний, это рассказ не о себе, а о другом человеке, некая семейная легенда-быль, коллективное и сознательное, сохранившееся в памяти не только героини-рассказчицы, но и членов семьи и друзей. В сравнении с «На золотом крыльце сидели...» мера объективизма в рассказе «Соня» возрастает — субъективные детские впечатления героини-повествователя подкрепляются суждениями окружающих персонажей, их сторонними свидетельствами. Таким образом, в центре рассказа «Соня» (уже согласно его названию) оказывается не сама повествовательница (или героиня *alter ego*), но *другой* человек, не-я. В рассказе о другом человеке (персонаже) в

⁷⁷ Результат был опубликован в статье: *Чжан Юй*. Мотив юродства в рассказе Толстой «Соня» // XVI Всероссийская научно-методическая конференция с международным участием в Челябинске 13 декабря 2024 года: сб. научных статей и материалов / отв. ред. Т. Н. Маркова. Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2024. С. 81–84.

⁷⁸ См. об этом: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — нач. XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004; *Беневоленская Н. П.* Рассказ Татьяны Толстой «Соня»: иллюзия нравоописательного контраста // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2009. № 3. С. 5–12; *Богданова О. В.* Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019; *Аверьянова Е. А.* Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012; и др.

тексте актуализируется не только элемент объективизма, но и элементы реалистичности, повествовательности, событийности.

В рамках избранного нами для анализа ракурса — любовная история в литературе постмодернизма — примечательно, что в этом раннем рассказе Толстой на первый план выдвигается не просто характер другого персонажа, не только попытка создания типа другого человека, но любовная история заглавной героини, рассказ о пережитой глубокой и трагичной любви странной и необычной Сони.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в эпицентре толстовского повествования оказывается история любви-иллюзии, любви-вымысла, любви-обмана, вполне традиционной в контексте постмодернистского видения и восприятия действительности. Но примечательно, что, в отличие от А. Битова и *самообмана* его героя, в данном случае любовь-иллюзия Сони выдумана не ею, это не следствие самообмана, но злого и циничного обмана окружающих. Традиционный постмодернистский ход — изображение любви-иллюзии, любви-самообмана — обретает у Толстой иной ракурс, наполняется *реалистическими* коннотациями: героиня не сама погружается в искомый обман, но ее подталкивают к нему. Иллюзии героини уступают место коварному замыслу, исходящему извне, из окружающего мира. То есть в рассказе «Соня», как и было отмечено выше, проза Толстой оказывается как бы на грани литературы постмодернизма, пока еще отчетливо хранящего в себе черты литературы реалистической.

Между тем очевиден изначальный постмодернистский выбор Толстой — ее героиня особая и особенная, она «дура» (с. 6)⁷⁹. Вся первая часть повествования обосновывает это суждение, содержит в себе указание на то, что Соня — человек маленький и нелепый, смешной и неудачливый.

⁷⁹ Здесь и далее цитаты из рассказа «Соня» приводятся по изд.: Толстая Т. Река Оккервиль. Рассказы. М.: «Подкова», 1999, — с указанием страниц в скобках.

«Соня была *дура*. Это ее качество никто никогда не оспаривал, да теперь уж и некому. Приглашенная в первый раз на обед — в далеком, желтоватой дымкой подернутом тридцатом году, — истуканом сидела в торце длинного накрахмаленного стола, перед конусом салфетки, свернутой, как было принято — домиком. Стыло бульонное озерцо. Лежала праздная ложка. Достоинство всех английских королей, вместе взятых, заморозило Сонины лошадиные черты» (с. 6; выд. нами. — Ю. Ч.).

Спустя один-два абзаца героиня-рассказчица упоминает о «кристалле Сониной *глупости*» (с. 6). Следом вскоре тип поведения героини определен героями и нарратором как «Сонин *идиотизм*» (с. 7).

Исходная позиция рассказа ориентирована на постмодернистский канон и, соответственно, *перевернута*: центральная героиня Соня — *дура, глупец, идиотка*. Окружающие ее люди (*умные* персонажи рассказа) принимают ее глупость как факт, поведение дуры всем присутствующим «давало повод для шуток» (с. 7) многочисленных, невинных и/или жестоких.

Так, например, по поводу искусно приготовленных Соней потрохов: «Лев Адольфович, вытягивая губы, кричал через стол: “Сонечка, ваше вымя меня сегодня просто потрясает!” — и она радостно кивала в ответ. А Ада сладким голоском говорила: “А я вот в восторге от ваших бараньих мозгов!” — “Это телячьи”, — не понимала Соня, улыбаясь» (с. 7–8). Любопытно замечание повествовательницы: «И *все* радовались: ну не прелесть ли?!» (с. 8). Над Соней-дурой смеялись все.

В рассказе сразу складывается ситуация противопоставления персонажей: Соня ↔ другие, дура ↔ умные. Ситуация исходно ясна, диспозиция обозначена.

Между тем характерологически важный *знак-имя* персонажа оказывается у Толстой как будто бы смещенным и деформированным. Героиня-дура наделена именем Соня, София, то есть, согласно этимологическим словарям,

«мудрая»⁸⁰, а умные персонажи определены именами с явными прецедентно негативными коннотациями: Лев Адольфович (невольная ассоциация к Адольфу Гитлеру) и его сестра Ада (словно бы от «ад»). Последняя, помимо репрезентативных имени и отчества, охарактеризована как «женщина «острая, худая, по-змеиному элегантная» (с. 7).

Толстая так структурирует рассказ, что создается впечатление, что она словно бы пишет современную сказку: ее героем становится современный дурак (дура), а окружающие почти-сказочные «братья» и «сестры» (Львы и Ады) — прагматичные злодеи и негодяи. Действительно, в описании портрета героини Сони, несмотря на негативные внешние черты («голова как у лошади Пржевальского», «ледяная верхняя губа», «костяные лошадиные зубы», с. 6–7), вскоре начинают эксплицироваться позитивные коннотации, присущие сказочным (положительным в итоге) Иванам-дуракам. Даже внешняя непривлекательность в одежде («А как она сама одевалась? Безобразно, друзья мои, безобразно!», с. 7) в совокупности с чертами «лошадиного» портрета словно бы готовит к чудесному сказочному преображению, после того как герой-дурак искупается в волшебном молоке.

Примерно так и выстраивается сюжет. Прежде всего автором и повествователем-рассказчицей обнаруживаются практические достоинства героини: «Впрочем, по прошествии некоторого времени, когда уже выяснились и Сонины *незаменимость на кухне* в предпраздничной суете, и *швейные достоинства*, и ее *готовность погулять с чужими детьми* и даже *посторожить их сон*, если все шумной компанией отправляются на какое-нибудь неотложное увеселение, — по прошествии некоторого времени кристалл Сониной глупости засверкал иными гранями, восхитительными в своей непредсказуемости» (с. 6). Сониная глупость обретает дефиницию кристалла, сверкающего особыми гранями.

⁸⁰ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995. С. 621.

Позже прозаик (точнее героиня-рассказчица) приходит к упоминанию еще одного важного достоинства героини — «чуткого инструмента, *Сониной души*» (с. 6). Причем Сониная душа словно бы материализуется, *опредмечивается* в образе символической брошки: «Брошка у нее была — *эмалевый голубок*. Носила его на лацкане жакета, не расставалась. И когда переодевалась в другое платье — тоже обязательно прицепляла этого голубка» (с. 7). В русском сознании, как известно, устойчива метафора «голубь — душа», именную эту традиционную параллель и «овеществляет» Толстая. Сказочный Иван-дурак словно бы перевоплощается в современную Соню-дуру, а его сказочные достоинства в том или ином виде эксплицируются в образе современной героини-дуры.

Толстая как будто бы последовательно актуализирует постмодернистский типичный «перевертыш»⁸¹ — главным героем избран не Герой, а дурак, и именно этот тип (а, например, не передовик советского производства) художественно интересен автору. Мир-текст Толстой как будто бы намеренно постмодернистски перевернут.

Итак, в центр рассказа поставлен образ Сони-дуры, в эпицентр вынесена *история любви* дуры Сони. Можно даже уточнить и сказать, что фактически Толстая строит сюжетное повествование вокруг ожидаемого в рассказе о любви типичного «*любовного треугольника*» (Соня — Николай — Ада), но структура этого треугольника снова необычна и вновь по-постмодернистски деформирована.

Мстительная змея-Ада («тоже попавшая однажды в неловкое положение из-за Сониного идиотизма») «мечтала ее [Соню] наказать» (с. 6). Именно мстительность Ады Адольфовны и порождает к жизни «адский планчик» (с. 9):

⁸¹ См. об этом: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — нач. XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004; Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019; Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012; и др.

«Они собрались большой компанией — Ада, Лев, еще Валериан, Сережа, кажется, и Котик, и кто-то еще — и разработали уморительный план <...> Ада была в своей лучшей форме, хотя уже и не девочка, — фигурка прелестная, лицо смуглое с темно-розовым румянцем <...> Аде было даже неудобно, что у нее столько поклонников, а у Сони — ни одного. <...> И она предложила придумать для бедняжки загадочного воздыхателя, безумно влюбленного, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться лично» (с. 9). Героиня-дура погружается в выдуманные мстительной Адой отношения, в искусственно и искусно смоделированную приятелями ситуацию влюбленности. «Отличная идея! Фантом был немедленно создан, наречен Николаем, обременен женой и тремя детьми, поселен для переписки в квартире Адиного отца <...>» (с. 9). Одна против всех, Соня оказалась погруженной в атмосферу лжи, злой выдумки, жестокого розыгрыша.

Если выдумщикам подобного рода переписка дарила радость и веселье («Жить было весело!», с. 9), то одинокая «старая дева» (с. 8) Соня отнеслась к неожиданной любовной переписке всерьез. Героиня поверила, что таинственный поклонник «видел ее <...> в филармонии, любовался ее тонким профилем <...> и вот хочет, чтобы возникла такая возвышенная переписка» (с. 9).

Толстая показывает, как в рамках рассказа разворачивается любовный эпистолярный роман, причем насквозь романтический и узнаваемо литературный. Прозаик словно бы доказывает формулу постмодернизма «мир есть текст», «жизнь — игра (театр)», и героиня Соня из сказочного персонажа-дуры превращается в героиню традиционного русского романа, своеобразную влюбленную и преданную «тургеневскую девушку». Неслучайно на этом уровне сюжетных перипетий в тексте Татьяны Толстой появляется огромное количество литературных отсылок, аллюзий и реминисценций, книжных образов и романских интертекстов, в том числе из прецедентных эпических романов Льва Толстого, особенно узнаваемых «Война и мир» и «Анна

Каренина»⁸². В частности, исследователями давно замечено, что уговор героев Сони и Николая, в одно и то же время смотрящих на одну звезду («куда-то в сторону Пулково»), синонимичен поведению других Сони и Николая, героев знаменитой эпопеи Л. Толстого. Литературность проекций в рассказе Толстой проступает обширно и на различных уровнях (поведенческом, характерологическом, ситуативном, речестилевом и др.).

Важно и то обстоятельство, что толстовская Соня — работник музея: «Соня служила каким-то там научным хранителем» (с. 8). Можно предположить, что профессия накладывает отпечаток на поведение героини и характер проявления ее чувств — они устаревшие, запылившиеся, старокнижные, *музейные*, прошлые по форме и наивно-нелепые по проявлению. Тон и стиль изложения любовных чувств, которые избирает Ада и ее компания для выражения любви вымышленного Николая к Соне, старомодны и смешны. Но они доступны и понятны самой Соне, которая никогда не испытывала чувства любви к мужчине, но читала о них только в романах.

«Николай изощрялся в стихах: Валериану пришлось попотеть. Там были просто перлы, кто понимает, — Николай сравнивал Соню с лилией, лианой и газелью, себя — с соловьем и джейраном, причем одновременно. Ада писала прозаический текст и осуществляла общее руководство, останавливая своих резвившихся приятелей, дававших советы Валериану: “Ты напиши ей, что она — гну. В смысле антилопа. Моя божественная гну, я без тебя иду ко дну!” Нет, Ада была на высоте: трепетала Николаевой нежностью и разверзала глубины

⁸² Об интертексте в рассказе Толстой «Соня» см.: *Богданова О. В.* Интертекстуальные связи в творчестве Татьяны Толстой // Богданова О. В. Постмодернизм в контекст е современной русской литературы (60–90 годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 225–297; а также: *Аверьянова Е.* Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012; *Беневоленская Н. П.* Принцип двоemiрия в художественных и публицистических текстах Татьяны Толстой // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. Сер. 9. Литературоведение. Вып. 2. Ч. 2. С. 3–12; *Мишина Г. В.* Интертекстуальность постмодернистского текста (на материале рассказа Т. Толстой «Река Оккервиль») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 10 (76): в 3 ч. Ч. 2. С. 34–36; и др.

его одинокого мятущегося духа, настаивала на необходимости сохранять платоническую чистоту отношений и в то же время подпускала намек на разрушительную страсть, время для проявления коей еще почему-то не пришло» (с. 10–11).

Как комментирует, рассказчица, «переписка была бурной с обеих сторон» (с. 10). Соня «в письмах горела неугасимым пламенем высокого чувства, обещала Николаю вечную верность и сообщала о себе все-привсе: и что ей снится, и какая пичужка где-то там прощепетала. Высылала в конвертах вагоны сухих цветов, и на один из Николаевых дней рождения послала ему, отцепив от своего ужасного жакета, свое единственное украшение: белого эмалевого голубка» (с. 11). Другими словами — Соня отдала фантому-Николаю свою душу-голубка, всю без остатка.

Казалось бы, ситуация у Толстой развивается весьма смешно и игриво, достаточно забавно и иронично. Но в традициях постмодернизма прозаик совершает еще один «переворот», подменяет веселье трагедией: действие рассказа переносится в холодные зимние дни первого года ленинградской блокады, во времена самого страшного и трагического периода в городе. Опять работает постмодернистский «перевертыш», деиерархия — смешное и нелепое (продолжающаяся любовная переписка) переносится прозаиком в условия блокадного времени.

Если наскучившая Аде переписка утомила ее («потом затея стала надоедать», с. 11) и уже в мирное время подводила ее к мысли о необходимости «убийства» (с. 12) мнимого влюбленного, фантома-избранника Николая, то ситуация военного блокадного времени столкнула героев рассказа с настоящими смертями и убийствами. По сюжету рассказа Ада «отвезла на саночках в братскую могилу своего папу, потом Льва Адольфовича...» (с. 12).

Если еще в мирное время любящая «Соня клялась непременно отдать за Николая свою жизнь» (с. 12), то блокадный голод и холод 1941 года обострили трагизм ситуации и обещание Сони оказалось реализованным.

«...она, возведя полуслепые от голода глаза к вечерней звезде над разбитым Пулковом, в этот день не почувствовала магнетического взгляда своего возлюбленного и поняла, что час его пробил. Любящее сердце — уж говорите, что хотите — чувствует такие вещи, его не обманешь. И, догадавшись, что пора, готовая испепелить себя ради спасения своего единственного, Соня взяла все, что у нее было — баночку довоенного томатного сока, сбереженного для такого вот смертного случая, — и побрела через весь Ленинград в квартиру умирающего Николая. Сока там было ровно на одну жизнь» (с. 13).

По сюжету рассказа Соня находит в блокадном Ленинграде своего фантома-возлюбленного, в изголодавшей и обессиленной Аде Адольфовне узнает Николая и отпаивает его (ее) томатным соком, хватающим только «на одну жизнь». Ада-змея спасена, Соня-голубок погибла во время бомбежки, отправляясь за водой для Николая из замерзшей ледяной Невы.

Современная сказка предстает у Толстой видоизмененной, финал далеко не сказочный: победитель Иван-дурак (Соня-дура) у Толстой умирает, его противник (Ада) спасена и в послевоенном городе доживет до 90 лет («ей, кажется, под девяносто», с. 8).

Но рассказ Толстой написан в эпоху постмодерности. Реальный результат *не окончателен*, финал не вполне таков, каким он видится на уровне фабулы текста. Дура-Соня погибла, но она выполнила свое обещание: она отдала свою жизнь за любимого — и этим была счастлива.

С одной стороны, постмодернизм с его аномалиями и деструктуризацией торжествует: «И вот надо же — жизнь устраивает такие штуки! — счастьем этим она была обязана всецело этой змее Аде Адольфовне» (с. 9).

С другой стороны, рассказчица спрашивает себя и отвечает с уверенностью: «Было ли у нее [у Сони] счастье? О да! Это — да! уж что-что, а счастье у нее было» (с. 9).

Фактически, подобно тому, как в народной сказке Иван-дурак достигает счастья и побеждает, так и дура-Соня у Толстой испытала счастье и победила. Подлинная реальность и мнимая сказка пересеклись, перемешались и наделили друг друга взаимными чертами. Граница между явью и вымыслом оказалась стертой. Рассказ Толстой вобрал в себя признаки одного и другого.

Как замечено, напомним, Толстая в начале 1980-х еще находится на порубежье литературы постмодернизма и традиций реализма. Она придает рассказу форму *воспоминаний* героини-рассказчицы, и тем самым текст воспринимается не как иллюзорный и вымышленный, но как реальный, бывший, имевший место в реальной жизни. Произошедшим событиям у Толстой есть свидетели, среди них и сама Ада Адольфовна.

Другими словами, Толстая словно бы вступает на путь постмодернистской прозы, но неизменно возвращается к канонам литературы реалистической. В ее рассказе *мир — текст*, но одновременно и *текст становится миром*, жизнью для ее героини Сони. Любовь, которую переживает толстовская героиня — не просто вымысел, не просто иллюзия или мираж, это обман, жестокий обман, который учинили мстительная Ада и ее компания. Однако любовь-иллюзия породила *настоящее* счастье героини Сони, *подлинные* чувства, *реальную* жертвенность, которая спасла если не фантома-Николая, то умирающую и слабую Аду.

В отличие от последующих произведений постмодернизма, когда в тексте самой Толстой («Кысь») и других писателей-постмодернистов будут торжествовать иллюзия, мнимость, сон, мираж, в раннем рассказе начинающего прозаика пока еще доминирует система *объективных* жизненных связей, хотя отчасти и окрашенных чертами и приметами постмодернистского сознания, присущего реципиенту конца XX века. В

отличие от последующих произведений постмодернизма, где постмодернистская эстетика становится объектом критического переосмысления (как, например, в романе Толстой «Кысь», где, по справедливому замечанию М. М. Голубкова, осуществляется «деконструкция самой идеи постмодернистской деконструкции»), в раннем рассказе начинающего прозаика пока еще доминирует система объективных жизненных связей, хотя отчасти и окрашенных чертами и приметами постмодернистского сознания, присущего реципиенту конца XX века. Роль «Кыси» в творчестве Толстой и в истории постмодернизма, таким образом, оказывается принципиально иной, чем у ранних рассказов писательницы: если в «Соне» или «Милой Шуре» постмодернистские элементы ещё «вкраплены» в реалистическую ткань повествования, то в «Кыси» постмодернистская поэтика становится одновременно и инструментом, и объектом разрушения.

Как уже неоднократно подчеркивалось критиками, в частности исследователем О. В. Богдановой⁸³, ранняя Толстая в большей мере следует за традиционалистом Шукшиным с его героями-чудиками, по сути тоже дураками, почти сказочными Иванами, чем за постмодернистскими героями с торжеством их ирреальных видений и призрачно-ложных представлений о мире-иллюзии, мире-сне, мире-мираже. Любовная история Сони, рассказанная Толстой, только по видимости напоминает постмодернистскую, по сути же своей предстает ситуацией жизненной, виденной и вспоминаемой — «Помните, Соня говорила...» «Платье похожее, как у Сони...» «Сморкаешься, сморкаешься без конца, как Соня...» (с. 5).

Вслед за писателями-традиционалистами, мудрость толстовской героини Сони проявляется не на уровне ума, а на уровне ее человеческой души, ее духовной *голубиной* сущности. И, как известно, подобный ракурс характерен

⁸³ См.: Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 63–195.

для многих произведений предшествующей русской — классической — литературы (например, «Идиот» Ф. Достоевского).

Однако позднее в своей «малой прозе» Татьяна Толстая будет двигаться по пути *постмодернистского* восприятия окружающего и найдет способы отражения ирреальной действительности на страницах своих будущих рассказов, повестей и романов. В рассказах «Милая Шура» или «Река Оккервиль» постмодернистские слагаемые любовной истории будут обретать более отчетливые черты иномирности, фантомности, иллюзии, которые толстовские герои будут создавать для себя сами, уже сознательно уходя от реального жестокого мира и погружаясь в сладкий вымышленный мир-фантазию, мир-текст, мир-кино (и др.). Самообман героев выйдет у персонажей Толстой на первый план, в том числе и любовную историю окрасив чертами постмодернистского симулякра, неверия в реальность не только разума, но и чувства.

Подводя итог анализу любовной истории в рассказе Татьяны Толстой «Соня», можно заключить, что на раннем этапе творчества прозаик колебалась между тенденциями современной ей постмодернистской прозы и традициями классической русской литературы, на которой она была воспитана. Потому и любовная история в «Соне», при всей внешней мнимости, фантомности, миражности, носит характер реалистического воплощения, поддержанного стратегиями рассказа-воспоминания. Вымышленная художественная история подкреплена реалистическими мотивациями, сюжетными ходами, получающими логически убедительные коннотации.

Толстая выбирает в качестве героя не типичного для литературы того времени, но дурака, фактически не героя, но антигероя или псевдогероя. При этом однозначности прочтения изначально заданных оценок образа нет: героиня-дура в итоге оказывается подлинной героиней повествования, достигая символического сопоставления с образом традиционного голубка.

Соня — голубок, не поддающийся смерти (в том числе горению в огне). Странная героиня Соня — по-постмодернистски *мудрая дура*.

С той же последовательной непоследовательностью Толстой представлены и образы героев антиподов Сони. Задумавшая злой розыгрыш компания приятелей не подвергнута Толстой аксиологическому развенчанию. Так, о Льве Адольфовиче, одном из инициаторов злой шутки, у Толстой сказано: «умнейший человек» и одновременно — «негодяй в сущности» (с. 7). Его сестра Ада, автор «адского планчика», представлена не просто как красавица, но и «интересная женщина» и одновременно «змея» (с. 9)⁸⁴. Ранее уже было обращено внимание на нарративную деталь: предпринятому розыгрышу «все радовались» (с. 8). Как видно по характеру изложения, прозаик выдерживает «нейтральный» стиль повествования, оценочные маркеры намеренно сняты. Но постмодернистская относительность мира наличествует — в современном мире *хорошо* и *плохо* перепутались, они легко меняются местами.

Толстая действительно по-постмодернистски уходит от однозначных мотивировок и оценок, не предлагая читателю осмысления и выработки нравственных ориентиров, традиционно порождаемых русской литературой. И в этом Толстая вступает на путь постмодернизма. Но при этом нравственный ценз в рассказе «Соня» все-таки выдержан, он явственно ощущается читателем, хотя его экспликация и не столько прямолинейна, как в традиционной реалистической прозе. То есть в этом отношении Толстая остается в рамках литературы классической, литературы реализма. Подобная «пограничность» в свою очередь окрашивает характер представления любовной истории в рассказе «Соня» — любовь героини иллюзорна, ее избранник — фантом, но способ авторской интерпретации пока еще тяготеет преимущественно к реалистической манере. В рассказах, которые будут

⁸⁴ О двусоставности образа Ады см. также: Беневоленская Н. П. Рассказ Татьяны Толстой «Соня»: иллюзия нравоописательного контраста // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2009. № 3. С. 5–12.

рассмотрены в последующих главах диссертации, влияние постмодернизма будет усиливаться и возрастать. Любовная история в прозе Толстой будет набирать и накапливать черты и ракурсы, присущие эпохе постмодернизма.

Собственная *позиция автора* в рассказе «Соня» пока еще не вступает в противоречие с позицией героя, героев или персонажа-нарратора. На уровне вводной части рассказа Толстая-автор как будто бы озвучивает мысль о невозможности реинкарнации событий прошлого, но весь текст рассказа свидетельствует об обратном. Соня не забыта, ее имя и образ остаются в памяти ныне живущих людей. Более того, участие и даже *соучастие* автора (применительно к героине) видимы и ощутимы. Толстая-автор симпатизирует героине, с нескрываемой теплотой создает перед читателем ее образ.

Подобная сложность авторской позиции в последующих рассказах Татьяны Толстой, как будет показано ниже, постепенно сдвинется в сторону отчетливой и осознанной игры, аккумулируя в тексте прозаика черты и признаки постмодернистского типа письма, наиболее выпукло представленного в романе-игре «Кысь» (2000), в том числе в любовной истории романых героев Бенедикта и Оленьки.

Вариативность любовной истории в рассказе «Милая Шура»⁸⁵

Как уже было отмечено, первая половина 1980-х годов стала временем активной творческой работы Татьяны Толстой, которая именно в это время написала большую часть рассказов, принесших ей внимание критики и признательность читателей. Именно в начале 1980-х были созданы «На золотом крыльце сидели...» (1983), «Свидание с птицей» (1983), «Соня» (1984), «Чистый лист» (1984), «Река Оккервиль» (1985) и др. К этому времени относится и появление рассказа «Милая Шура» (1985), который вместе с перечисленными выше вошел в первый сборник Толстой «На золотом крыльце сидели...» (1987)⁸⁶.

Рассказ «Милая Шура» обращает на себя внимание. Если в других коротких рассказах этих лет главной героиней становилась автор-повествователь, как правило, молодая рассказчица, которая повествует преимущественно о себе, о своем детстве, о ярких юношеских впечатлениях, то в «Милой Шуре» на передний план выдвигается образ заглавной героини — пожилой, даже старой женщины («Ей девяносто лет, подумала я», с. 39)⁸⁷, и именно ее жизнь становится главным предметом изображения.

Повествование, как и прежде, ведется Толстой от первого лица, от имени молодой рассказчицы «я», но теперь точка зрения Александры Эрнестовны, милой Шуры, уверенно доминирует, причем не фабульно, не сюжетно, как, например, в «Соне», не за счет изображаемого событийного ряда, но ментально, содержательно-психологически. Возникает вопрос: почему героиней Толстой становится старуха?

⁸⁵ Результат исследования был опубликован в статье: Чжан Юй. «Милая Шура» Татьяны Толстой в контексте литературных аллюзий // Вестник РХГА. Филологические науки. Т. 4. Вып. 1–2. СПб.: Изд-во РХГА. 2023. С. 42–51.

⁸⁶ Толстая Т. «На золотом крыльце сидели...» Рассказы / послесл. А. Михайлова. М.: Молодая гвардия, 1987. 189 с. Серия «Молодые голоса».

⁸⁷ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Толстая Т. Река Оккервиль. Рассказы. М.: Подкова, 1999, — с указанием страниц в скобках.

С одной стороны, можно поверить, что в основе рассказа «Милая Шура» вновь лежат детские впечатления-воспоминания, о которых сообщает прозаик, в частности, история жизни ее старой няни (как и в рассказе «Соня»). Однако, с другой стороны, важен и литературный контекст появления рассказа: расцвет так называемой «деревенской прозы» с ее героями стариками и старухами. Исследователь О. В. Богданова уже писала о том, что, на ее взгляд, начало творческого пути Толстой напрямую связано с «деревенской прозой», с ее идеалами и нравственными ориентирами⁸⁸. Рассказ «Милая Шура» становится своеобразным подтверждением этого наблюдения. Возникает предположение, что Толстая, увлеченная, как и многие читатели и критики в 1980-е годы, произведениями В. Шукшина или В. Распутина, пытается затронуть тот же образно-мотивный и проблемный пласты, но с другой стороны, с иной точки зрения. Если у писателей-деревенщиков герои-старика (чаще всего старухи) — жители деревень, обитатели отдаленных сибирских сел, то у Толстой героиней избирается старуха-горожанка, коренная москвичка. Если героини писателей деревенской темы — простые сельские женщины, малообразованные, никогда не выезжавшие из своих деревень, питавшиеся впечатлениями исключительно родных мест, то героиня Толстой — аристократка (капризная «упоительная красавица», «и в шляпке, и без шляпки», «дама в турнюре», с. 40), много повидавшая, путешествовавшая по миру («Весной — в Финляндию. Летом — в Крым», с. 41), любительница театров, ресторанов, роскошных приемов и проч. «Белые кексы, черный кофе. Шляпы с кружевами. Устрицы — очень дорого... Вечером в театр...» (с. 41). То есть Толстая избирает героиню — полную противоположность пожилым персонажам деревенской прозы, но, кажется, она с не меньшей долей поэтичности и восхищения намерена описать судьбу старухи-горожанки, сделать примерно то, что с «последним поклоном» (В. Астафьев) проделывали

⁸⁸ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-е–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 227.

писатели деревенской темы. Образ почти девяностолетней милой Шуры ставится в центр повествования, становясь одновременно и объектом пристального внимания нарратора, и самостоятельным субъектом размышлений.

В отличие от простонародных героинь деревенской прозы — Матрен, Нюр, Настен — героиня Толстой изначально выделяется даже именем, точнее именем-отчеством — Александра Эрнестовна, поименованием «милая Шура», мало подходящим деревенским труженицам астафьевским Марьям или распутинским Дарьям.

Структурно характер повествования об Александре Эрнестовне имеет «тройную» глубину: первый пласт наррации организует голос рассказчицы — «я», второй — образ сегодняшней Александры Эрнестовны, обитательницы многолюдной московской коммуналки, третий — воспоминаниями юной милой Шуры о ее былых годах и яркой шумной молодости. В духе литературы пост-реалистической, пост-соцреалистической, носившей в 1980-е годы определение «постмодернизма», зоны голосов героев не дифференцированы, скорее намеренно слиты, с одной стороны, подчеркивая эмоциональную близость и родство героев-информантов, с другой — демонстрируя артистизм стилевой манеры, которая стала отличительной чертой ранней прозы Толстой (неслучайно исследователи отнесли толстовскую малую прозу к «артистической» вариации русского постмодернизма)⁸⁹. Условно голос молодой рассказчицы вбирает в себя всю окружающую информацию и транслирует ее *через себя*, одновременно насыщая ее аксиологическими нюансами, незаметными комментариями и неэксплицированными оценками.

⁸⁹ Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир 1988. № 1. С. 252–261; Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.; Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 471 с.; Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; и др.

Обычно в статьях по нарратологии рассказа «Милая Шура» исследователи говорят о двусоставной системе повествователей (рассказчица и милая Шура)⁹⁰. Однако, на наш взгляд, это не вполне верно, так как (помимо реальности героини-рассказчицы) реальность бытия *милой героини* в свою очередь корректируется прошлым и настоящим, подлинным и ирреальным, действительным и иллюзорным. Между реальностью и ее восприятием героиней Александрой Эрнестовной ощутима брешь.

Толстая пишет свой рассказ в то время, когда постмодернистские тенденции в русской литературе были весьма ощутимы и доминантны, по-своему модны. Едва ли не каждый писатель того периода обязательно подходил в своем творчестве к мысли об иллюзорности современного существования, по-постмодернистски обыгрывал мысль бытия=небытия, иллюзии реальности. В русле таковых представлений оказывается и Толстая с ее героиней. Действительность бытия Александры Эрнестовны каждый раз (в каждом воспроизводимом эпизоде) не просто ставится под сомнение, но выводится на первый план, требующий уточнения. Героиня-актант у Толстой *живет* в ирреальном мире — героиня-рассказчица *дает понять* эту фантасмагорию, несовпадение истинного и мнимого.

Буквально с первых строк повествования это «бытийное» несовпадение эксплицировано. Героиня-рассказчица ранним московским утром встречает на улице старуху: «Чулки спущены, ноги — подворотней, черный костюмчик засален и протерт. <...> Сливки, булочка и морковка в сетке оттягивают руку, трутся о черный, тяжелый подол. <...> Черное одеяние, светлая шляпа,

⁹⁰ Новикова Э. Г. Лингвопоэтическая структура художественного хронотопа в рассказе Т. Толстой «Милая Шура» // Филологический класс. 2011. Вып. 25. С. 41–45; Новикова Э. Г. Конвергенция речевых художественных приемов в малой прозе Т. Толстой // Вестник Томского гос. ун-та. 2015. № 390. С. 26–34; Аверьянова Е. А. Сказочно-мифологические мотивы в рассказе «Милая Шура» // Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. С. 64–75; Тернова Т. А. Современная русская литература: избранные страницы прозы. Воронеж: ВГУ, 2024. 166 с.; Марьина О. В. Время и пространство в текстах рассказов Т. Толстой // Культура и текст. 2005. № 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-v-tekstah-rasskazov-t-tolstoy>; и др.

побрякивающая мертвыми фруктами, скрываются за углом» (с. 39). Весь облик персонажа свидетельствует о старости, бедности и одиночестве существования персонажа. Кажется, героиня должна понимать всю убогость собственного бытия, чувствовать себя несчастной. Между тем это не так. *«Блаженно улыбаясь, с затуманенными от счастья глазами движется Александра Эрнестовна по солнечной стороне, широким циркулем переставляя свои дореволюционные ноги. <...> Александра Эрнестовна улыбается утру, улыбается мне...»* (с. 39). Лексический повтор семантически значим.

В ходе повествования в рассказе в силу вступает прием контраста, бинарных оппозиций, которые пронизывают и организуют всю нарратацию. Героиня нищенствует, но она счастлива. Героиня на пороге смерти (мортальные мотивы окружают ее повсюду), но она с радостью и благодарностью воспринимает мир.

Другое дело, что мир, в котором оказывается героиня Толстой, *иной*, другой, не такой, как у всех. Чуткая и наблюдательная рассказчица улавливает на блаженном лице старой героини знаки пребывания ее в ином мире — мире рая, мире ангелов. *«Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим — где повис чугунный балкон на нежилой высоте, где крутая крыша, какая-то нежная решеточка, воздвигнутая прямо в утреннем небе, тающая башенка, шпиль, голуби, ангелы, — нет, я плохо вижу»* (с. 39). Разумная молодая героиня признается — *«я плохо вижу»*, для нее окружающая Москва — ад (*«В каменном московском аду...»*, с. 47), тогда как пожилая героиня, по всем признакам счастья на ее лице, видит много больше и умеет насладиться райским простором мира.

Примечательно, что героями так называемой деревенской литературы нередко становились герои дурачки, идиоты, сумасшедшие, блаженные, *юродивые*, традиционно признаваемые русской культурой *святыми*. В разряд

таких героев-старух попадает и Александра Эрнестовна. В другом мире, не деревенском, но городском, она тоже предстает блаженной («*блаженно улыбаясь*»), юродивой, не такой, как все. Потому мир, в котором она существует, — это рай: «Ветер пешком пришел с юга, веет морем и розами, обещает [*героине*] дорогу по легким лестницам в *райские* голубые страны» (с. 39).

Деревенской литературе был свойственен мощный фольклоризм, близость устному народному поэтическому творчеству. В текстах писателей-деревенщиков широко представлены фольклорные приемы: троичность, сказочность, утопизм. И героиня Толстой окружена той же идиллически сказочной условностью. Артистический стиль Толстой поддерживает эти тактики — тернарная структура, троекратные повторения (лексические, стилевые, ситуативные) насквозь пронизывают как портрет героини, так и ее поступки и воспоминания. Например, до знакомства с милой Шурой героиня-рассказчица *трижды* встречает Александру Эрнестовну: на московской улице, в тихом дворике на детской площадке, в кинотеатре. В том же ряду могут оказаться и *три* мужа Александры Эрнестовны, и *троекратные* повторы ее жизненных любовных обстоятельств. Как русская народная сказка строится на приеме троичности, так и в «несказке»⁹¹ Толстой в сюжетике текста рассказа этот прием может быть признан доминирующим и сквозным.

Даже фольклорный сюжет «спасения-избавления» (по В. Проппу) оказывается актуализирован Толстой *по-сказочному*: согласно фабуле, ее героиня-рассказчица *спасает* персонажа-старушку в опасно-грозном потоке московских машин. «...она закрутилась в потоке огнедышащих машин у Никитских ворот, заметалась, теряя направление, вцепилась в мою руку и выплыла на спасительный берег <...> Александра Эрнестовна, дрожащая, перепуганная, выпученная, повисла на мне и потащила меня в свое

⁹¹ Обратим внимание, монография Е. А. Аверьяновой так и названа: «Несказки Татьяны Толстой». См.: Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.

коммунальное убежище...» (с. 40). Символический план фольклорного образа-мотива *река (поток, жизнь)* урбанизирован Толстой, из мира живого и природного он перенесен в мир городской, в мир цивилизации и прогресса («поток... машин»).

Молодая героиня-повествовательница называет коммунальное жилье Александры Эрнестовны на военный манер враждебного в постмодернизме окружающего мира «убежищем», но для самой героини-юродивой, героини-блаженной ее коммунальный приют — часть ее жизненного рая. «Две крошечные комнатки, лепной высокий потолок; на отставших обоях улыбается, задумывается, капризничает упоительная красавица — милая Шура, Александра Эрнестовна. Да, да, это я! И в шляпе, и без шляпы, и с распущенными волосами...» (с. 40). «...безделушки, овальные рамки, сухие цветы» — это мир героини, живые-мертвые знаки ее яркой и долгой жизни.

Интертекстуальные включения, неброско растворенные в тексте Толстой, ассоциативно иллюстрируют долготу жизни героини: от прецедентной для русского сознания интертекстемы «Никитские ворота» (А. Пушкин) подводя к литературной истории любви, тянущейся (как у А. Чехова) от крымского ялтинского побережья до Москвы в «Даме с собачкой» (аллюзия через «белых собачек <...> еще до японской войны», с. 40). Реальная жизнь героини милой Шуры обрastaет литературными аллюзиями и реминисценциями, не требующими детального раскодирования, порождая в сознании реципиента, знакомого с лучшими образцами русской литературы, однозначные любовные проекции и фоновые любовные контексты.

Любовь у Толстой становится сутью жизни милой Шуры. С одной стороны, «три мужа», три замужества, три реальных факта ее биографии, с другой — контрастно противопоставленный им призрачно-иллюзорный Иван Николаевич в белом мундире на берегу Черного моря, который то ли был, то ли не был реальностью в судьбе Александры Эрнестовны.

Литература постмодернизма, как известно, ставила мечту выше реальности, иллюзию выше действительности — именно так и происходит в событийном пространстве рассказа Толстой. Но прозаик не просто инверсирует реальную жизненную действительность героини, не просто переворачивает ее, но порождает допустимое сомнение в рассказанном о милой Шуры, причем генерирует сомнение мотивированно и вполне реалистическими средствами.

Исследователи, как правило, не сомневаются в существовании личности Ивана Николаевича, не сомневается, кажется, и молодая героиня-рассказчица, которая как будто бы даже ищет на южном вокзале ожидающего приезда милой Шуры влюбленного офицера. Но именно героиня-рассказчица так выстраивает структуру наррации, что вопросы подлинности/вымышленности героя Ивана Николаевича появляются неизбежно и закономерно. Постмодернистский ракурс нереальности жизни-действительности углубляется, дублируется, нагнетается. Мотив несостоявшейся любви дополняется мотивом вымысла, измышления, иллюзорности самого субъекта мечты. Был ли в реальности Иван Николаевич?

Толстая так строит повествование, что можно было бы поверить в рассказ героини об Иване Николаевиче, тем более что его образ фактуально «подтвержден» наличием фото с золотой каемкой, стиснутого в старом бархатном альбоме (с. 40). Но дар героини Шуры «преображать» действительное допускает и возможность вымысла ею героя-возлюбленного, позволяет предположение об еще одной интертекстуальной проекции. Теперь уже по И. Бунину, по его «Солнечному удару» или подобному тексту.

Созданный Толстой тип героини — блаженной, юродивой — реализуется в тексте «Милой Шуры» через вспышки-картинки, которые воспроизводит рассказчица. И все они связаны исключительно с любовными историями Шурочки. «О, конечно, у нее всю жизнь были рома-а-аны, как же иначе?

Женское сердце — оно такое! <...> Да, сердце Александры Эрнестовны никогда не пустовало» (с. 41).

Вновь срабатывает сказочная условность-троичность. Первой вполне самостоятельной (мини)историей в сюжетно-нарративной структуре рассказа предстают события, изложенные самой Александрой Эрнестовной и имевшие место в Москве совсем недавно.

«Да вот три года назад — у Александры Эрнестовны скрипач снимал закуток. Двадцать шесть лет, лауреат, глаза!.. Конечно, чувства он таил в душе, но взгляд — он же все выдает! Вечером Александра Эрнестовна, бывало, спросит его: “Чаю?..”, а он вот так только посмотрит и ни-че-го не говорит! Ну, вы понимаете?.. Ков-ва-арный! Так и молчал, пока жил у Александры Эрнестовны. Но видно было, что весь горит и в душе прямо-таки клокочет. По вечерам вдвоем в двух тесных комнатках... Знаете, что-то такое в воздухе было — обоим ясно... Он не выдерживал и уходил. На улицу. Бродил где-то допоздна. Александра Эрнестовна стойко держалась и надежд ему не подавала. Потом уж он — с горя — женился на какой-то, так, ничего особенного. Переехал. И раз после женитьбы встретил на улице Александру Эрнестовну и кинул такой взгляд — испепелил! Но опять ничего не сказал. Все похоронил в душе» (с. 41).

Совершенно очевидно, что реальной истории Александрой Эрнестовной приданы нереальные смыслы. Едва ли можно поверить, чтобы молодой скрипач влюбился в 84-летнюю старушку и «с горя» женился на другой. Скорее правдивее иное. Александра Эрнестовна — выдумщица (с. 43), и приведенный эпизод обнаруживает, как реальность вокруг нее легко превращается в иллюзию. Милая Шура сама творит свой мир, наделяет его теми сказочно-райскими слагаемыми, в которых она нуждается и в которых она комфортно и счастливо (псевдо)существует.

Второй историей, удостоенной самостоятельного и выделенного описания, оказывается рассказ о смерти второго мужа Александры

Эрнестовны. «Со вторым до войны жили в огромной квартире. Известный врач. Знаменитые гости. Цветы. Всегда веселье» (с. 41). Имея некий жизненный опыт, вряд ли можно жизнь известного врача охарактеризовать как «всегда веселье». Скорее — большая практика, множество больных, сострадание и забота о многочисленных пациентах. Но в представлении милой Шуры — жизнь-веселье. В подобном контексте возникает еще одна литературная аллюзия, поддерживающая антуражный фон рассказа Толстой, — интертекстуальный подтекст чеховского рассказа «Попрыгунья», где героиня, подобно милой Шурочке, не считалась с обязанностями мужа-врача, но отдавала себя всецело увлечениям и веселью.

Примечателен эпизод умирания мужа-врача в описании милой Шуры. «...когда уже ясно было, что конец, Александра Эрнестовна решила позвать цыган. Все-таки, знаете, когда смотришь на красивое, шумное, веселое, — и умирать легче, правда? Настоящих цыган раздобыть не удалось. Но Александра Эрнестовна — выдумщица — не растерялась, наняла ребят каких-то чумазных, девиц, вырядила их в шумящее, блестящее, развевающееся, распахнула двери в спальню умирающего — и забренчали, завопили, загундосили, пошли кругами, и колесом, и впрыска: розовое, золотое, золотое, розовое! Муж не ожидал, он уже обратил взгляд *туда*, а тут вдруг врываются, шальями крутят, визжат; он приподнялся, руками замахал, захрипел: уйдите! — а они веселей, веселей, да с притопом! Так и умер, царствие ему небесное» (с. 43).

Александра Эрнестовна не понимает нелепости и трагизма предсмертной ситуации — ей хочется найти для мужа способ «умереть полегче». Она, по ее представлениям, создает для мужа преддверие «царства небесного». В результате последние трагические минуты жизни ее мужа-врача окрашиваются чертами цирка, балагана, красками шутовства («розовое, золотое, золотое, розовое»). Трагический мотив смерти оборачивается мотивом абсурдного надругательства, искренне не осознаваемого милой и

наивной Шурой. Ресторанно-литературная апелляция к цыганам бросает ответ и на образ самой Александры Эрнестовны, доброй и глупой, святой и юродивой одновременно.

На подобном фоне третий эпизод — крымской встречи с «белым» офицером в 1913 году — требует некой меры допущения. С одной стороны, молодая красивая замужняя Шурочка действительно могла завести «случайный» роман в Ялте (как у Чехова) или в Анапе (как у Бунина), но с другой стороны — тяготение выдумщицы Шуры к литературным проекциям и умение видеть то, чего в действительности нет (недавний эпизод с юным скрипачом), наводят на мысль об еще одной иллюзии, которую нарисовала в своем воображении героиня.

Шестьдесят лет после встречи с Иваном Николаевичем в жизни Александры Эрнестовны («Шестьдесят лет прошло, а вот ведь...», с. 42) предстают в подобном контексте *видимостью жизни* и, как следствие, *видимостью любви*. Вполне может быть, что и эта история (подобно истории с юным скрипачом) — только игра воображения блаженной героини, женского варианта городского «чудика» (по следам В. Шукшина).

Однако в отличие от деревенской прозы постмодернистский «перевертыш» торжествует в рассказе Толстой. Как показывает прозаик, вся жизнь Александры Эрнестовны оказалась обманом, самообманом, видимым со стороны, но не осознаваемым героиней. Ее рай искусствен и в итоге разрушен — и не только смертью, но и самой правдой (=вымыслом) ее земного существования. «За углом, на асфальтовом пяточке, в мусорных баках кончаются спирали земного существования. А вы думали — где? За облаками, что ли? Вон они, эти спирали — торчат пружинами из гнилого разверстого дивана...» (с. 48).

Любовь — главная тема «женской прозы» — в рассказе Толстой тоже оказывается ложной, обманной, ненастоящей. Героиня самозабвенно верила в иллюзию, жила этой грёзой, спасалась от настоящего мира в этой причудливо-

миражной вере-мечте. Но все повествование в рассказе построено таким образом, что иллюзия развеивается, не только жизнь героини предстает сплошной фантазией, но и ее любовь (даже сам предмет любви — Иван Николаевич) вызывает сомнение и недоверие. Тем самым Толстая как бы с удвоенной силой утверждает и доказывает справедливость постмодернистских представлений о иллюзорности жизни, ее бессмысленности и бестолковости.

Более того, хронотоп рассказа Толстой выводит эти суждения на «вечный» уровень, придавая им характер универсальности и вневременности. С одной стороны, героиня Толстой живет в конкретном времени («арифметически», вероятно, в 1973 году: 1913 год + 60 лет), в точно обозначенном месте (Москва, возле Никитских ворот), но с другой стороны — ее существование располагается вне времени и вне пространства.

Если рассказчица описывает сегодняшнее положение Александры Эрнестовны, то фраза звучит как «одна *на свете*» (с. 40), продуцируя размах целого (= безграничного) света и в нем маленькой милой Шуры. Если идет описание жизненных обстоятельств героини, то им сопутствуют наречные и местоименные обороты «всегда», «никогда», «никуда», «весь», «вся», «всё», акцентируя крайние точки любого «места, времени и образа действия» (с. 43), с видимой настойчивостью подчеркивая безбрежную амплитуду происходящих с милой Шурой событий. Если героиня идет на кухню по коммунальному коридору, то и тогда «путь» будет бесконечным: «В кухню надо идти *далеко*, по *бесконечному* блестящему полу...» (с. 43), «*Длинен* путь назад по темному коридору...» (с. 44). Время, которое занимает кипячение чайника — вечность: «Я *вечность* отсутствовала...» (с. 44). Прожитая жизнь Александры Эрнестовны измеряется не годами, но временами года: «На четыре времени года раскладывается человеческая жизнь. Весна!!! Лето. Осень... Зима? Но и зима позади для Александры Эрнестовны — где же она теперь?» (с. 42). И в итоге всё завершается исчислением *тысячами*: «*Тысячи*

лет, *тысячи* дней, *тысячи* прозрачных непроницаемых занавесей пали с небес, сгустились, сомкнулись плотными стенами, завалили дороги, не пускают Александру Эрнестовну к ее затерянному в веках возлюбленному» (с. 45). Повторы *тысяч* возводят их в арифметическую степень, в умножающуюся — вечную — прогрессию.

Летоисчисление жизни милой Шуры ведется неконкретизированным временем, его потоком: «Время идет <...> Время течет...» (с. 46) — приводя формулу жизни героини к единому знаменателю, всеобщему, всечеловеческому, вселенскому. История судьбы Александры Эрнестовны, героини особой и особенной, возводится на уровень универсалии и емкого обобщения, проецируемого на судьбы всех людей, всего человечества. Человеческая жизнь — бессмысленная и бестолковая — по-постмодернистски утрачивает значимость и ценность, растворяясь в проекциях всеобщности и безграничности. Жизнь героини-старухи Александры Эрнестовны, прекрасной очаровательницы милой Шуры, — «никому больше не интересная», всего лишь «где-то там отшумевшая жизнь» (с. 45). Система координат, в которую помещена героиня, — бесконечность.

Если писатели деревенской темы возвеличивали своих старух, представляли их как столпов русской крестьянской общины, писали грандиозные портреты хранительниц-берегинь домашнего семейного очага (вспомним Дарью Распутина из «Прощания с Матерой» или бабушку из «Последнего поклона» Астафьева), то старуха Толстой представляет собой полную постмодернистическую противоположность. На новом историческом витке социальных представлений, как будто бы еще опираясь на духовность деревенской прозы, Толстая на самом деле создает уже иной тип героини, персонажа-старухи, лишенной будущего и не подкрепленной верой в ее прошлое. «Маленький человек» постмодернистской прозы (о чем многократно

писали критики⁹²) превращается у Толстой в героя ничтожного, в малую песчинку, не могущую справиться с потоком времени и обстоятельств. Постмодернистское представление о малости человека превалирует в рассказе Толстой.

Между тем целый ряд исследователей относит творчество Татьяны Толстой к постмодернизму с большими оговорками, подчеркивая, что постмодернистская деиерхаризация лишь в ограниченной мере коснулась ее рассказов, особенно применительно к нравственно-этическим слагаемым духовного мира ее героев⁹³. В рассказе Толстой «Милая Шура» позицию, не совпадающую с канонами постмодернизма, демонстрирует молодая героиня-рассказчица.

При всей «малости» и внешней непривлекательности героини Александры Эрнестовны, тем не менее молодая рассказчица испытывает эмпатию к главной героине и признается: «Вы мне нравитесь, Александра Эрнестовна, вы мне очень нравитесь <...> Мне нравится ваша никому больше не интересная, где-то там отшумевшая жизнь, бегом убежавшая молодость, ваши истлевшие поклонники, мужья, проследовавшие торжественной вереницей, все, все, кто окликнул вас и кого позвали вы, каждый, кто прошел и скрылся за высокой горой...» (с. 45).

Вопреки милому «сумасшествию» героини, а, может быть, именно благодаря ему, чужая, посторонняя и старая Александра Эрнестовна вызывает симпатию молодой рассказчицы, тем самым обнаруживая отход писательницы от тенденций постмодернистского видения и постмодернистской аксиологии. В литературе постмодернизма, как правило, не только отсутствует автор

⁹² Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.; Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; Тернова Т. А. Современная русская литература: избранные страницы прозы. Воронеж: ВГУ, 2024. 166 с.; и др.

⁹³ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). С. 225–296.

(согласно бартовской «смерти автора»), но и намеренно аннигилирована проявленная авторская позиция. У Толстой же не так: молодая рассказчица (отчасти) выступает в качестве *alter ego* автора, и следовательно, возлагает на себя авторскую аксиологическую маркированность — выражение интереса и эмпатии к старой героине. Писатель Толстая действительно оказывается в положении *между* представлениями постмодернизма и традицией русской классической литературы, наследуемой *родовитым* в литературном плане начинающим прозаиком.

Завершая наблюдения над текстом рассказа «Милая Шура» следует обратить внимание еще на один эпизод, «выпадающий», на наш взгляд, из стройной системы всей системы повествования. Этим эпизодом представляется тот, когда молодая милая Шура готовится к отъезду в Крым к любящему ее Ивану Николаевичу и по какой-то причине не делает этого.

«Она уже послала телеграмму (еду, встречай), уложила вещи, спрятала билет подальше в потайное отделение портмоне, высоко заколола павлиньи волосы и села в кресло, к окну — ждать. И далеко на юге Иван Николаевич, всполошившись, не веря счастью, кинулся на железнодорожную станцию — бегать, беспокоиться, волноваться, распоряжаться, нанимать, договариваться, сходить с ума, вглядываться в обложенный тусклой жарой горизонт. А потом? Она прождала в кресле до вечера, до первых чистых звезд. А потом? Она вытащила из волос шпильки, тряхнула головой... А потом? Ну что — потом, потом! Жизнь прошла, вот что потом» (с. 43–44).

Не получив конкретного ответа у Александры Эрнестовны, молодая героиня-рассказчица позже сама у себя спросит: «...что ей помешало?» — и сама же ответит в форме риторического вопроса: «Что нам всегда мешает?» (с. 46). В ответе-вопросе *я*-Шуры сливается с *я*-рассказчицы и возникает обобщение *нам*. Грамматически и семантически обнаруживается близость героини-старухи и молодой героини-рассказчицы. В этом плане, на наш взгляд, ситуация исчерпана и на этом должны были бы прекратиться «толкования»

эпизода. Юродивая и счастливая героиня не дает объяснений и сама не ищет их.

Тем не менее Толстая не останавливается на этом. В несобственно-прямой речи, слитой с речью героини-рассказчицы, в какой-то момент звучит суждение: «Пообещала. Потом, в Москве, призадумалась: а на что жить? И где?» (с. 42). Чуть позже уже более твердо: «А у самого, бедного, денег на билет в Москву не хватает!» (с. 42), где *бедный* — далеко не поэтический синоним, а прямая отсылка к понятию *нищий*. Интонация вопроса сменяется интонацией утверждения с выразительным восклицательным знаком. В итоге складывается представление, что героиня милая Шура отказалась от поездки в Крым по соображениям прагматичным и меркантильным.

Однако, на наш взгляд, Толстая так полно и убедительно создала образ блаженной юродивой, что подобные штрихи к ее портрету порождают новые (и чуждые) коннотации, приводят к десемантизации созданного в повествовании образа милой Шуры. Разбросанные по тексту уточняющие объяснения причин отказа от поездки колеблют, частично разрушают цельный образ милой Шуры, героини чудаковатой и иррациональной. Поведенческие доминанты образа «юродивой» смещаются. Созданный Толстой как образ внеземной, над-мирный, типаж «милой Шурочки» вдруг в отдельных микрофрагментах прирастает разумно-рациональными компонентами, чуждыми, на наш взгляд, образу блаженной юродивой.

Подобная перекодировка может быть сочтена неопытностью начинающего автора, либо может быть мотивирована («оправдана») переплетением голосов милой неразумной Александры Эрнестовны и разумной и умной молодой рассказчицы, их невольной речевой аберрации. В любом случае прагматически приземленные детали к портрету милой необычной героини деформируют ее поведенческий импульс и воспринимаются неорганичными и неубедительными. Оторванность героини от мира бытовых и реальных деталей более соответствует образу, созданному

в ходе наррации, способствует цельности выписанного характера милой Шуры. Вся жизнь героини-бабочки (подобная ассоциация мелькает в заключительном абзаце рассказа, с. 49) не была в зависимости от обстоятельств реальной жизни, от прагматики действительности. Отказ от поездки в Крым к влюбленному бедному офицеру Ивану Николаевичу (уже в духе «Поединка» А. Куприна) вряд ли требовал избыточной конкретики и детализации, которую пред(по)ложила Толстая.

Между тем, как бы то ни было, можно заключить, что в целом в рассказе «Милая Шура» Толстая создала емкий и выразительный образ героини-старухи (отчасти отталкиваясь от аксиологии старух деревенской прозы), но одновременно и образ неземной героини-ангела, героини-бабочки, героини-мечты, безумной и блаженной, как фантазия. Мотив любви избран центральным и сюжетообразующим в рассказе, пронизывающим не только фабульную, но и морально-этическую, психологическую плоскости проблемного поля рассказа. Любовь реальная, юридически подкрепленная брачными узаконивающими узами (три официальных брака героини), терпит крах, не оставляя реальных следов в судьбе и памяти милой Шуры, тогда как мимолетная встреча с неким Иваном Николаевичем, любовь-иллюзия, любовь-призрак, любовь-мечта, поддерживает долгое одинокое существование героини в продолжение более, чем полувека.

Однако в традиции русской (и мировой) литературы конца XX века, прозы постмодернизма, любовь милой Шуры — это любовь-обман, причем даже более — любовь-самообман, при этом модальная установка Татьяны Толстой в рассказах середины 1980-х соответствует именно этому — создание иллюзии любви, парадоксально *«реальной, как мираж»* (с. 49).

Искусство жизни и любви в рассказе «Факир»

Эпоха постмодернизма, установившаяся не только в мировой, но и в русской литературе в конце XX века, пробуждала в сознании общества особое — иррациональное — отношение к жизни. Наблюдая законы современной жизни, теоретики постмодернизма ставили во главу угла не логику и рационализм, но алогизм и иррациональность. Наука, как казалось в то время, уступила место искусству, действительность оказалась вытесненной ирреальностью.

Совершенно очевидно, что восторжествовавшие в конце XX века в русской философии *новые* представления о мире и человеке, наложили свой отпечаток и на культуру, искусство, литературу. В центр литературного произведения встал не герой — участник социалистического строительства, характерный персонаж произведений социалистического реализма, а герой-художник, *artist* в самом широком смысле этого понятия. Тенденция актуализации в окружающей действительности свойств и черт ирреальности и мифологизма неизбежно влекла за собой отображение этих примет и в образе литературного персонажа, центрального героя прозы или поэзии современных русских писателей.

В прозе Татьяны Толстой (вслед за писателями-деревенщиками и, в частности, вслед за Василием Шукшиным⁹⁴) *герой-чудик*, герой «не от мира сего» появился довольно рано, уже в самых первых ее рассказах — «На золотом крыльце сидели» (1983), «Соня» (1984), «Милая Шура» (1985), «Река Оккервиль» (1985), «Поэт и муза» (1986) и др. Одним из самых ярких рассказов, в котором Толстая создала образ человека-артиста, стал рассказ «Факир», писанный в 1986 году.

⁹⁴ См.: Богданова О. В. Постмодернизм в контекст е современной русской литературы (60–90 годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.

Обыкновенно, начиная разговор о «Факире» Татьяны Толстой, критика обращает внимание на мощный интертекст, широко проступающий в нарративном пласте рассказа⁹⁵, и акцентирует внимание на тотальной антитезе, пронизывающей все слои художественного текста⁹⁶. Между тем образ центрального героя — «И. И. Филина» (с. 200)⁹⁷ — остается полным загадок, его интерпретации нередко спорны и, как представляется, не всегда отвечают авторскому замыслу⁹⁸. Попытка более глубокого понимания образа центрального персонажа и соответственно постижение законов его реально-ирреального мира и ставится в центр предстоящего анализа. Как и в традиционном литературоведении, мотив любви и образы возлюбленных героя станут источником постижения центрального (заглавного, заголовочного) характера, достижения глубинной интерпретации образа Филина-факира.

⁹⁵ См. работы: *Богданова О. В.* Интертекстуальные связи в творчестве Татьяны Толстой // Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90 годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 225–297; *Попова И. М., Любезная Е. В.* Феномен современной «женкой прозы» // Вестник ТГТУ. 2008. Т. 14. № 4. С. 1020–1024; *Мачавариани Н. В.* Интертекстуальность как способ выражения смысла в малой прозе Т. Толстой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 7 (61): в 3 ч. Ч. 1. С. 32–35; *Витковская Л. В., Мачавариани Н. В.* Интертекстуальность и особенности идиостиля Т. Н. Толстой (на материале рассказа «Факир») // Вопросы русской литературы. 2017. № 3–4. С. 38–47; *Мишина Г. В.* Интертекстуальность постмодернистского текста (на материале рассказа Т. Толстой «Река Оккервиль») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 10 (76): в 3 ч. Ч. 2. С. 34–36; *Богданова О. В.* Рассказ Татьяны Толстой «Река Оккервиль» (интертекстуальная и мотивная система). СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. 35 с.; и др.

⁹⁶ См.: *Беневоленская Н. П.* Принцип двоемирия в художественных и публицистических текстах Татьяны Толстой // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. Сер. 9. Литературоведение. Вып. 2. Ч. 2. С. 3–12; *Богданова О. В.* Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 471 с.; *Аверьянова Е.* Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.; и др.

⁹⁷ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Толстая Т.* Река Оккервиль. Рассказы. М.: Подкова, 1999. 350 с., — с указанием страниц в скобках.

⁹⁸ [Б. а.] Анализ рассказа Татьяны Толстой «Факир». URL: http://uchitel-slovesnosti.ru/publ/analiz_na_urokakh_literatury/analiziruem_literaturnoe_proizvedenie/analiz_rasskaza_tatjanj_tolstoj_fakir/54-1-0-1505

Прежде всего обращает на себя внимание название рассказа — «Факир». Заметим, лексема *факир* ни разу не возникает в тексте рассказа, точнее — не применяется к образу центрального героя. Однако соседство двух слов — факир и Филин — обеспечено автором в первом же абзаце: за названием Факир немедленно возникает первое слово текста — Филин.

Обращает на себя внимание, что в русском языке слово *факир* имеет достаточное количество синонимов (например, ближайший среди них — волшебник). Более того, в своем использовании образ факира в первую очередь связывается с магами-факирами с Востока, из Индии. Но подобных мотивов в тексте рассказа Толстой нет⁹⁹. Тогда эта «инородность» означает, что писатель сознательно эксплуатирует слово, начинающееся с буквы Ф, чтобы подчеркнуть прямо не эксплицированную в текст важную семантическую связь: Филин — факир, маг, волшебник.

Для тонко воспринимающего текст реципиента важно и то, что фамилия героя Филин оказывается близка прозвищу Филин (заметим, фамилия — не Филинов), а это, в свою очередь, указывает на «птичью» параллель, которая возникает в тексте Толстой: Филин-человек // филин-птица.

Можно предположить, что указанная параллель-сопоставление значима для Толстой, которая как филолог-исследователь много занималась фольклором. Известно, что в русском фольклоре птица филин (сова) обладает емкой семантикой и значимой символикой¹⁰⁰. Тотем филин вбирает в себя коннотации мудрости, таинственности, сказочно-магических способностей (неслучайно совы-филины часто сопровождают сказочных Кощея и Бабу-Ягу). Фольклорный филин обладает глубиной мудрости и жизненного опыта, заслуженно пользуется почтением и уважением среди других лесных тварей¹⁰¹.

⁹⁹ Исключение составляет (м.б.) только образ пассажира в метро — «янтарного индуса в белоснежных мусульманских кальсонах» (с. 214).

¹⁰⁰ Королев К. Словарь символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2003. С. 387–416.

¹⁰¹ См. об этом: Даль В. И. Иллюстрированный словарь живого великорусского языка: в 2 т. СПб.: ИД «Нева», 2001. Т. 2. С. 351.

Очевидно, что подобные черты и свойства должны были проективно переместиться и на образ заглавного героя толстовского рассказа.

Между тем критическая аксиология образа центрального персонажа Толстой далеко не столь однозначна и позитивна. Оценка героя Филина в критике может быть и иной, весьма прямолинейной и негативной. Автор одного из критических разборов безапелляционен: «Филин оказался аферистом...»¹⁰² Возникает вопрос: так ли это? И в чем смысл созданного Толстой образа?

Прежде всего следует обратить внимание на характер наррации, которую предлагает Толстая. С одной стороны, повествование начинается как будто бы нейтрально, от третьего (авторского) лица. Однако очень скоро становится ясно, что повествование эмоционально подкрашено, психологизировано, т.е. наррацию ведет не автор, а скорее всего герой, точнее героиня — как вскоре выясняется Галина. Но и этот нарратор у Толстой не закреплён. Повествование оформлено в стилистике несобственно-прямой речи, когда третьеличностная наррация перемежается с изложением от первого лица, условно — от лица героини-рассказчицы, очевидца и участника событий. То есть аксиологические акценты, которые проступают в тексте, далеко не всегда объективны, они могут не принадлежать (и чаще всего не принадлежат) автору. Эмоция, эмпатия или антипатия героини Галины накладываются на восприятие образа заглавного персонажа, выстраивая сложную систему его рецептивной «оценки».

Критика уже отмечала, что сюжет повествования организован антитезой, подчеркнутым контрастом, в рамках которого оказываются не только герои (Филин ↔ другие), но и место, время, судьба (например, проживание Филина в центре, героини — далеко от центра Москвы, за пределами окружной дороги). Несомненно, эпицентром антитетичной конструкции рассказа

¹⁰² [Б.а.] Анализ рассказа Татьяны Толстой «Факир». URL: http://uchitel-slovesnosti.ru/publ/analiz_na_urokakh_literatury/analiziruem_literaturnoe_proizvedenie/analiz_rasskaza_tatjanj_tolstoj_fakir/54-1-0-1505

оказывается психология героев, их причастность к миру постмодернистскому и неоднозначному — реальному и ирреальному, настоящему и вымышленному.

Толстая — писатель-постмодернист, потому она детально и тщательно воссоздает тот волшебный иллюзорный мир, в котором пребывает ее центральный персонаж факир Филин. Все, что окружает «окраинных» героев, Галину в первую очередь, — прозаично и однообразно, все, что сопутствует Филину, — подчеркнуто феерично и волшебно.

Прежде всего, Филин расположился в центре Москвы, в красивом высотном сталинском доме.

«Посреди столицы угнездился дворец Филина, розовая гора, украшенная семо и овамо разнообразнейше, — со всякими зодческими эдакостями, штукенциями и финтибрясами: на цоколях — башни, на башнях — зубцы, промеж зубцов ленты да венки, а из лавровых гирлянд лезет книга — источник знаний, или высовывает педагогическую ножку циркуль, а то, глядишь, посередке вспучился обелиск, а на нем плотно стоит, обнявши сноп, плотная гипсовая жена, с пресветлым взглядом, отрицающим метели и ночь, с непорочными косами, с невинным подбородком... Так и чудится, что сейчас протрубят какие-то трубы, где-то ударят в тарелки, и барабаны сыграют что-нибудь государственное, героическое» (с. 206).

Даже вечернее — *всеобщее* — небо над Филиновым домом, «над его кудрявым дворцом играет светом — кирпичным, сиреневым, — настоящее московское, театрально-концертное небо» (с. 206). Как будто бы не такое, как над всеми.

Толстая не говорит, чем занимается Филин, какова его профессия. Вероятно, прозаику важна не профессиональная среда героя (например, театральная или антикварно-коллекционная), но важна атмосфера, которую создает этот персонаж вокруг себя. Отсутствие «профессионального» маркера

заставляет думать, что исток фееричности Филина не в области его профессиональных занятий, но в его собственной личности.

Дом-дворец Филина — в центре столицы. Но и сам герой — в центре, о чем свидетельствует его портрет, его аристократично-элитарный образ, выписанный Толстой.

«Филин <...> не оскорбит взгляда — чистый, небольшой, в домашнем бархатном пиджаке, маленькая рука отяжелена перстнем. Да не штампованным, жлобским, “за рупь пятьдесят с коробочкой”, — зачем? — нет, прямо из раскопок, венецианским, если не врет, а то и монетой в оправе — какой-нибудь, прости господи, Антиох, а то поднимай выше... <...> Сядет в кресло, покачивая туфлей, пальцы сложит домиком, брови дегтярные, прекрасные анатолийские глаза — как сажа, борода сухая, серебряная, с шорохом» (с. 196).

Как замечает героиня-рассказчица, «есть, есть на что посмотреть» (с. 196).

Но таковы характерологические приметы внешние — дом, квартира, одежда, манера поведения. Между тем, как ясно рассказчице (и читателю-реципиенту), главное в Филине — сотворить атмосферу необычного, удивительного, завораживающего, то есть аспект не внешний, а внутренний, психологический, субъективный.

Всякий вечер-прием у Филина обставлен таинственно и притягательно.

«Программа вечера была ясна: белая хрустящая скатерть, свет, тепло, особые слоеные пирожки по-тмутаракански, приятнейшая музыка откуда-то с потолка, захватывающие разговоры. <...> Новые игрушки — табакерка ли с портретом дамы, упивающейся своей розовой голой напудренностью, бисерный кошелек, пасхальное, может быть, яйцо или же так что-нибудь — ненужное, но ценное» (с. 196).

Обратим внимание: Толстая ставит рядом эпитеты *ненужное* и *ценное*. Во многом именно эти два качества и будут антитетично разделять Филина и других персонажей: одни ищут нужное, он предпочитает ценное.

Казалось бы, Толстая не передает, не анализирует внутренний мир героя — все выше перечисленное, замеченное рассказчицей Галей, может быть даровано Филину судьбой (наследство, происхождение, образование, род занятий). Однако Толстая так строит рассказ героини, что присутствие *личности* Филина становится ощутимым, выводится автором (и невольно рассказчицей) на первый план. Героиня Галя хочет быть похожей на Филина, хочет быть столь же очаровательной и вызывающей восторг (или в ее случае зависть) окружающих. Вслед за Филиным Галина тоже пытается обрести искомое и вожаемое, *нужное* ей.

Так, Галина вместе с мужем и дочерью живет на весьма отдаленной окраине Москвы, фактически уже за пределами Москвы, возле леса и болота.

«...у них, на окружной... боже мой, какая там сейчас густая, маслянисто-морозная тьма, как пусто в стылых провалах между домами, да и самих домов не видно, слились с ночным, отягощенным снежными тучами небом, только окна там и сям горят неровным узором; золотые, зеленые, красные квадратики сияются растолкать полярный мрак... <...> А за окружной, за последней слабой полосой жизни, по ту сторону заснеженной канавы невидимое небо сползло и упирается тяжелым краем в свекольные поля, — тут же, сразу за канавой. Ведь невозможно, немыслимо думать о том, что эта глухая тьма тянется и дальше, над полями, сливающимися в белый гул, над кое-как сплетенными изгородями, над придавленными к холодной земле деревьями, где обреченно дрожит тоскливый огонек, словно зажатый в равнодушном кулаке...» (с. 206).

Потому героиня прежде всего предпринимает попытку изменить место, совершить квартирный обмен — переехать в центр, поближе к Филину. Оказаться в столичном локусе, подобном филиновскому.

«Пробовали карабкаться, пробовали меняться, клеили объявления, до кружевных дыр резали и потрошили обменные бюллетени, униженно звонили по телефону: “У нас тут лес... чудный воздух... ребенку очень хорошо, и дачи

не нужно... сама такая! От психа слышу!..” Заполняли тетради торопливыми пометками: “Зинаида Самойловна подумает...”, “Ксана перезвонит...”, “Петру Иванычу только с балконом...” Юра [*муж героини*] чудом нашел какую-то старуху, сидела одна в трехкомнатной квартире в бельэтаже на Патриарших прудах, капризничала. Пятнадцать семей завертелись в обменной цепи, каждая со своими претензиями, инфарктами, сумасшедшими соседками, разбитыми сердцами, утерянными метриками...» (с. 211).

Но несмотря на все предпринятые усилия, на все угождения «капризной старухе» с такси, лекарствами, продуктами и проч. — старуха «трах!» и «передумала» (с. 211). Совершить желанный квартирный обмен *места* Галине не удалось.

Однако, как показывает Толстая, Галя — человек активный, рациональный, мыслящий, умеющий подсмотреть детали. Наблюдая жизнь Филина, в желании свой быт сделать столь же необычным, героиня тоже пытается организовывать домашние вечера и вслед за хозяином «розового дворца» приглашает в свой дом (небольшую квартирку на окраине) тех же гостей, что встречала у Филина.

Желая подчеркнуть тотальную подражательность Галины, Толстая допускает героине *трижды* повторить опыт Филина — с приглашением историка Матвея Матвеевича (1), барда Власова (2), опрошенного чревоушителя Валтасарова (3). Но все три попытки завершаются неудачей, разочарованием, стыдом. Героиня отчетливо осознает, что «...не было рядом Филина и некому было направить разговор *на интересное*» (с. 198).

Кажется, не касаясь внутреннего мира заглавного персонажа, на самом деле — на фоне Галины — Толстая демонстрирует именно внутренний мир героя, обнаруживает, насколько необычным был Филин, обладающий глубинным умением «направить... на интересное».

Повествование Толстой построено таким образом, что героиня-рассказчица Галина сюжетно подробно излагает фактически всего одну

историю званого вечера у Филина. Именно этот макси-сюжет формирует центральную ось повествования. Другие мини-сюжеты (в том числе рассказы о попытках организации вечеров Галиной) вклиниваются в фабульный строй центральной истории, утопают в ней, перемежаясь во времени с прошедшим, с Галиниными воспоминаниями. Неудачи Галины в организации вечеров оказываются помещенными между монологами и историями самого Филина, слово бы контрастно иллюстрируя беспомощность одной и более выразительно обнаруживая талант другого, Филина, умеющего выявить прекрасное («интересное») в любой ситуации. *Троекратность* бесплодных попыток Галины становится указанием на константную невозможность для нее что-либо изменить — длящаяся в рассказе история *одного* вечера, вбирающего в себя все события, наоборот, композиционно указывает на длительность и протяженность — на константность — умений и дара Филина.

Как показывает Толстая, зерном противопоставления персонажей и их жизни в рассказе становятся феерическая фантазия Филина и прагматизм и рациональность Галины. Так, отправляясь с визитом к Филину, Галя «напихала в сумку полиэтиленовых пакетов», на тот случай, если в высотном доме, где живет Филин, в гастрономе на нижнем этаже, «может быть, селедочное масло будут давать или еще что перепадет» (с. 197). Если Галина сосредоточена на вещном, материальном, предметном, то Филин способен самый прозаический процесс — например, поедание пирожков (вероятно, купленных в том самом гастрономе) — превратить в завораживающую историю жизни знаменитого кондитера, таинственных секретов его старинных рецептов, разыскание едва ли не причины гибели А. С. Пушкина в далекой дуэльной истории. «Э-эх, Лексан Серге-и-ич... Тарталеточек моих не поели... Пообождали бы чуток...» (с. 202). Исторический факт (реальная встреча Пушкина с секундантом Данзасом в кондитерской Вольфа-Беранже) совмещается с увлекательной выдумкой о пирожках-тарталетках, заставляя слушателей поверить в убедительные подробности последнего дня всем

известного (в которого можно верить) русского гения. Подробностей, которые сочиняет, легко и феерично выдумывает Филин, так много, они настолько необычны, что их множество заслоняет собой реальные обстоятельства, становясь подлинной *историей* и *правдой*.

Толстая показывает, что ее герой способен обычное превратить в необыкновенное, нереальное — в возможное, бытовое — в сказочное. Так, во время филиновского вечера, по словам Галины, они «поговорили об удивительном» (с. 205). Примечательно, что Галя озвучивает все истории, рассказанные гостями и хозяином — девушки Алисы-Аллы о ее подруге и разводе, Юры — об угоне автомашины знакомого (правда, «вот в чем была соль — он как-то сейчас точно не припомнит», с. 205) и Филина, который «поведал о знакомой собаке, которая открывала дверь своим ключом и разогревала обед в ожидании хозяев» (с. 205). Обращает на себя внимание структурная компонента: если истории Аллы и Юры уместились в половину предложения (именно так они оформлены Толстой), то история Филина развернута на несколько абзацев, и именно она вызывает восторг и удивление присутствующих («поговорили об удивительном»).

В ходе развертывания двусоставного (по ряду факторов) сюжета в рассказе возникает вначале эпизодически, а затем более детализированно мотив веры-неверия. Толстая сообщает, что слушательницы редкостных историй Филина удивлялись: «Нет, ну каким же образом? — ахали женщины» (с. 205), муж Галины Юрий, как правило, категорически отказывался признать правдивость сообщенного (в любом из мини-сюжетов, например, о веджвуде «Врет ваш партизан!», с. 204). Но Филин непременно оставался спокоен и уверен в себе: «Ничего подобного. <...> знаете... как-то я предпочитаю верить» (с. 204). То есть автором эксплицируется еще одна важная психологически субъективная антитеза: вера — неверие. Персонажи-гости тотально *не верят*, Филин склонен *верить* — миру, людям, вымыслам.

Несмотря на четко контурированный контраст, проступающий в обстоятельствах, в поведении, в характерах, тем не менее Толстая не делит персонажей двучастно на положительных и отрицательных, на хороших и плохих, на умных (по-совиному) и не умных. Тем более, что в условиях постмодернизма сознание *a priori* не дифференцирует (не должно дифференцировать) плюсы и минусы, верх и низ, право и лево — все они меняются местами стремительно и легко, органично взаимозаменяются, взаимодополняются¹⁰³. Четкой реалистической дифференции «Филин ↔ другие» в рассказе Толстой, как ни странно, нет. Противопоставленные герои противопоставлены не во всем.

Речь идет о том, что наррацию в рассказе (как уже отмечалось выше) ведет преимущественно Галина — а значит, это она подмечает *«интересное»*, *«ценное»*, *«веру»*, присущие Филину. Героиня наивно и немного глупо — но устойчиво стремится к прекрасному, к красоте (вспомним ее неудачный поход в Большой театр). Она желает быть похожей на Филина, равной, близкой ему. Оттого такую неприязнь вызывают в ней избранницы героя.

Как уже было сказано ранее, в мировой и русской литературе присутствие женщины всегда рассматривается автором как «испытание» героя, как некая лакмусовая бумажка, которая окрашивает акценты окружающего и, в первую очередь, выявляет внутренний мир героя-мужчины. Таковы и героини Толстой, возлюбленные факира Филина.

Как и в случае с построением сюжета (три ступени, три приема, три попытки), в ситуации любовных увлечений Филина (словно в фольклорной сказке) автором тоже актуализируется прием троичности.

Первой «пассией» (пренебрежительное слово рассказчицы), о которой упоминает Галина, у Филина была циркачка — «вьется на шесте, блистая чешуей, под гром барабанов» (с. 196).

¹⁰³ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90 годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.

Вторая — «просто девочка, мамина дочка, мажет акварельки, — ума на пятак, зато сама белизны необыкновенной, так что Филин, зовя на смотрины, даже предупреждает: непременно, мол, приходите в черных очках во избежание снежной слепоты» (с. 196).

Наконец, третья — Аллочка, или, как ее предлагает именовать Филин, Алиса, «преле-естное существо» (с. 196). «Да, вообще-то она Аллочка, но мы с вами будем звать ее Алисой, не правда ли?» (с. 200).

Алиса — прецедентное имя, следовательно, Толстая актуализирует интертекстуальный мотив — аллюзию к льюисовской «Алисе в стране чудес»¹⁰⁴. Аллочка-Алиса действительно оказывается «маленькой хозяйкой большого дома», действительно юной обительницей «страны чудес», витиевато и соблазнительно сотканной Филиным.

Действительно, как их определяет Галина, «дамы у Филина тоже не какие-нибудь — коллекционные, редкие» (с. 196).

Особость дам важна не сама по себе, она усиливает и подчеркивает особость Филина, выявляет его страстный интерес не только к удивительному в культуре, истории, литературе, но и в любви. Ничего ординарного в мире Филина нет — его чувства тоже предполагают быть неординарными.

Примечательно, что Галина, которая не смогла переехать в центр Москвы, которая не могла устроить захватывающие вечера, вновь, по закону троичности, в третий раз делает попытку приблизиться к Филину — она примеряет на себя роль его возлюбленной-избранницы.

После знакомства с Аллой-Алисой Галина решает, что, «конечно, Алиса ему не пара, и страну чудес ей не оценить. <...> Тут должен быть кто-то понимающий... <...> Да, кто-то понимающий, чуткий... Малиновый халат ему отпаривать... Напускать ванну... Тапки что-нибудь...» (с. 212).

¹⁰⁴ См. также: *Витковская Л. В., Мачавариани Н. В.* Интертекстуальность и особенности идиостиля Т. Н. Толстой (на материале рассказа «Факир»). С. 38–47.

Правда, чувства своей героини Толстая проверяет материально, экономически, вещно. Готовая осознать себя влюбленной в Филина, тем не менее Галина не может бросить все, уйти от мужа по зову сердца «ни с чем»: «Вещи поделить так: Юра пусть берет квартиру, собаку, мебель. Галя заберет дочь, что-нибудь из белья, утюг, стиральную машину. Тостер. Зеркало из коридора. Машины хорошие вилки. Горшок с фиалкой. Вот и все, пожалуй» (с. 212). В ранг вещей попадают и собака, и дочь, и горшок с фиалками. Обдуманый и уверенный — протяженный — перечислительный ряд, предложенный автором, становится знаком рационализма и прагматизма героини. Толстая акцентирует, что рассудительность превалирует даже в любовных делах Галины.

Кажется, глупенькая и примитивная Аллочка-Алиса не умеет ценить Филина. По словам Галины, она «не ценит, глядит равнодушным, блестящим взглядом лемура на гостей, на Филина, на цветы и печенье, словно все это в порядке вещей, словно это так и надо!» (с. 210). Между тем Аллочка очень скоро обжилась в квартире Филина: «Этой зимой <...> уже болталась по квартире как своя, смело хватала дорогую посуду, пахла ландышем, позевывала» (с. 208). Но, в представлении Галины, «конечно, Алиса ему не пара, и страну чудес ей не оценить. Да и не заслужила...» (с. 212).

Кажется, Галина понимает Филина лучше. Умеет ценить его и восхищается им. «Галя смотрела на Филина с обожанием. Как-то вдруг сразу он перед ней раскрылся — красивый, бескорыстный, гостеприимный...» (с. 210). Героиня мысленно восхищается: «О, Филин! Щедрый владелец золотых плодов, он раздает их направо и налево, насыщает голодных и поит жаждущих, он махнет рукой — и расцветают сады, женщины хорошеют, зануды вдохновляются, а вороны поют соловьями» (с. 209). В представлении достаточно прагматичной героини Филин — сказочный волшебник, один благородных из героев русского фольклора.

Между тем в повествовании обнаруживается примечательный ракурс: в какой-то момент Толстая эксплицирует сходство Аллочки и Галины и выводит в тексте маркирующие знаки, позволяющие акцентировать это сходство.

Напомним, что едва ли не с самого начала наррации в тексте толстовского рассказа появляется мотив леса, дикой природы, раскинувшейся за пределами окружного дорожного кольца. Описывая места собственного обитания, Галина упоминает о том, что рядом с ней «темно-белый холод, горбушка леса, где тьма еще плотней, где, может быть, вынужден жить несчастный волк, — он выходит на бугор в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой, хмуро, с отвращением смотрит в слепые ветреные дали, снежные катыши набились между желтых потрескавшихся ногтей, и зубы стиснуты в печали, и мерзлая слеза вонючей бусиной висит на шерстяной щеке, и всякий-то ему враг, и всякий-то убийца...» (с. 207).

Итак, рядом с домом Галины бродит лесной *волк*. Когда сама героиня торопится на прием к Филину, она «змеей влезает» в колготки» (с. 196). «Прелестное якобы существо» (с. 200) Аллочку Галина видит в особом облике: «Да что в ней такого прелестного? Черные волосы блестят как смазанные, нос крючком, усики. Платье простое, вязаное, цвета соленого огурца. Подумаешь...» (с. 201). И этот наряд «цвета соленого огурца» позволяет далее развить образ и представить Аллочку то ли в образе крюконосой лесной обитательницы Бабы-Яги, то ли в *лягушачье-жабьем* наряде, болотно-зеленом обличье с пупырышками. То есть становится ясно, что обе героини — и Галина, и Аллочка — существа из разряда лесных жителей, земноводных, амфибий или пресмыкающихся. Они — обитательницы болот, *Филин* — хоть и лесная сказочная птица, но властелин вершин.

И подтверждается это сходство героинь тогда, когда Галина узнает от Аллочки о неудавшемся бракосочетании, о *самозванстве* Филина, о том, что «квартиру в высотном доме он снимает у какого-то полярника, и все вещички-

то скорее всего не его, а полярниковы, а сам он прописан в городе Домодедово!» (с. 215).

Для героини-рассказчицы рушится Филинов дворец, исчезает обаяние его личности. «Вот оно как... А они-то с ним знали! Да он ничем не лучше их, он такой же, он просто притворялся, мимикрировал, жалкий карлик, клоун в халате падишаха! Да они с Юрой в тыщу раз честнее! Но он хоть понимает теперь, что виноват, разоблачен, попался?» (с. 215).

Обратим внимание: контраст, о котором шла речь выше, теперь достигает своего апогея, а точнее — снимается и трансформируется. По словам героини, они-обыкновенные «разоблачили» необыкновенного-Филина. Противопоставление героев, с одной стороны, снято («он такой же...»), с другой — не менее контрастно актуализировано в иной плоскости («Да они с Юрой в тыщу раз честнее»). Толстая умело раскручивает фабулу и заставляет окружающих обитателей пережить катарсис, удовлетворение: герой Филин повержен, побежден, повинен. Галина же поднимается до высот, даже обретает некое самоуважение (она/они *честнее*). Контраст сохранен, но инверсирован, перевернут.

Очевидно, что повествование от лица героини (я-рассказчицы) более всего актуально именно на этом катарсическом этапе. Несобственно-прямая речь героини нужна Толстой, чтобы, во-первых, эмоционально окрасить кульминационный финал, во-вторых, позволить в итоге дистанцировать взгляды и суждения героини и автора, обнаружить сквозную авторскую иронию и несогласие с аксиологией Галины. Толстая дает понять, что Галей руководит не чувство справедливости, а по-прежнему зависть. Даже «разоблаченный» Филин, не-житель «розового дворца», не-обладатель «сокровищ царя Соломона», остается тем, кто продолжает раздражать завистливое и зависимое («вторичное») сознание героини.

Итак, сюжет действительно тотально (хоть и в перевернутом виде) антитетичен и контрастен. Соответственно, может закрасться подозрение, что

окончательно определившееся противостояние героев далеко не постмодернистское. Может показаться, что Толстая выстраивает сюжет фактически во вполне реалистических традициях, с дифференциацией позитивного и негативного, с долей морализаторства и нравственного поучения (отсюда инвективы типа «авантюрист»¹⁰⁵), что рассказ, написанный в середине 1980-х, на уровне идеи и нравственно-моральных установок создан писательницей-традиционалисткой. Мол, в полную силу постмодернистская игра будет продемонстрирована Толстой позднее, в ее романе (повести) «Кысь»¹⁰⁶.

Между тем рассказ Толстой все-таки постмодернистский. Несмотря на обвинительные приговоры критики, Толстая, без сомнения, поэтизирует образ факира Филина, однако по-постмодернистски не делает его однозначно положительным. Ее герой постмодернистски *разный*. С одной стороны, он волшебник, обладающий необычайной способностью преображать мир. «Это только Филин, неутомимый, способен подбирать, кормить, развлекать кого попало, — ну и нас, и нас, конечно! О, Филин!» (с. 209). Но он же (вдруг) может предстать в толпе метро и самым обыкновенным человеком. «Он идет как обычный человек, маленькие ноги его <...> ступают по зашарканному банному кафелю перехода, взбегают на объединенные ступени; маленькие кулачки шарят в карманах, нашли носовой платок, пнули — буф, буф! — по носу — и снова в карман; вот он встряхнулся как собака, поправил шарф — и дальше, под арку с чахлой золотой мозаикой...» (с. 214).

Даже внешние приметы героя разнятся: то он «небольшой» (невысокий), «маленький» (по росту) с маленькой аристократической ручкой и маленькими ножками, то он представляется Галине «гигантом <...> с пугающе черным

¹⁰⁵ [Б. а.] Анализ рассказа Татьяны Толстой «Факир». URL: http://uchitel-slovesnosti.ru/publ/analiz_na_urokakh_literatury/analiziruem_literaturnoe_proizvedenie/analiz_rasskaza_tatjany_tolstoj_fakir/54-1-0-1505

¹⁰⁶ См. об этом: Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. / сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. 92 с.; Богданова О. В. Петербургский текст русской литературы (вторая половина XX века). СПб.: Алетейя, 2023. 536 с.

взглядом, *огромными*, искрящимися от перстней *руками*, с металлическим шорохом сухой восточной бороды» (с. 214). Толстая воспринимает постмодернистское (почти битовское¹⁰⁷) неравенство героя самому себе и актуализирует эту неустойчивость, дихотомию в образе Филина.

И интерпретация *обмана* (не поставил в известность своих гостей о том, что снимает квартиру, но не владеет ею) тоже репрезентируется Толстой по-разному. Прозаик так выписывает образ героя, что кто-то из критиков видит в Филине бесчестного обманщика и авантюриста (как и героиня Галя)¹⁰⁸, другие — в согласии с авторской позицией — оставляют право за самим героем творить собственную жизнь. Неслучайно в финале повествования Толстая вводит эпизод, когда, кажется, уже «разоблаченный» герой обедает дома в одиночестве (Алиса его покинула), но перед ним на столе по-прежнему стоят цветы и «откуда-то сверху» звучит музыка. «Он был один, и нагло ел треску под музыку Брамса, и на стол перед собой поставил вазу с белыми гвоздиками» (с. 215). И рыба — в духе волшебства — названа героем не треской, а «судаком орли» (с. 215). Толстая словно бы реализует в пространстве рассказа постмодернистскую формулу «*жизнь как текст*»: герой Филин во многом именно словом творит свою жизнь, заставляет очароваться его вымышленными — ирреальными — историями. Волшебный мир *творится* самим Филином, подвластный его *слову*.

Героиней Галиной теперешнее поведение Филина охарактеризовано как наглое и возмутительное («нагло ел...»), она возмущена музыкой и цветами, хочет упрекнуть его в обмане «побольнее» (с. 216), Филин же, наоборот, в присутствии неожиданного зрителя его жизни-театра заметно «оживился,

¹⁰⁷ Нечто подобное применительно к постмодернистическому герою исследователи наблюдали и в творчестве А. Битова на примере его героя «не равного самому себе» (см.: Bogdanova O., Zhilene E., Svyatoslavsky A., Zhang Yu. The emergence of postmodern trends in the literature of Socialist Realism (early Andrey Bitov) // Ad Alta. 2024. Vol. 02)

¹⁰⁸ [Б. а.] Анализ рассказа Татьяны Толстой «Факир». URL: http://uchitel-slovesnosti.ru/publ/analiz_na_urokakh_literatury/analiziruem_literaturnoe_proizvedenie/analiz_rasskaza_tatjany_tolstoj_fakir/54-1-0-1505

помолодел» (с. 216). Но важно и то, что и в одиночестве, для себя одного, он тоже творит собственный мир — с Брамсом и букетами. Мудрый талантливый Филин не просто украшает, он преображает свой мир.

Герой рассказа Толстой — не мошенник и не обманщик, он творец, *artist*, одаренный талантом создавать прекрасное, обворожительное, чудесное. Другое дело, что ни одна из его избранниц, в том числе и Галина, не смогли подняться над материальным и вещным, не захотели (не умели) жить в мире особом, ирреальном, фантазийном. «...позвонила Аллочка и с возмущением рассказала, что они с Филиным ходили подавать заявление в загс и там, заполняя документы, она обнаружила, что он — самозванец, что квартиру в высотном доме он снимает у какого-то полярника, и все вещички-то скорее всего не его, а полярниковы, а сам он прописан в городе Домодедово! И что она гордо швырнула ему документы и ушла, не из-за Домодедова, конечно, а потому, что выходить замуж за человека, который вот хоть настолечко соврал, ей не позволяет гордость» (с. 214–215).

Толстая-писатель мастерски владеет словом. В известии Аллочки мелькают корректирующие слова: «...вещички-то *скорее всего* не его, а полярниковы...» Героиня точно не знает, филиновы ли в квартире вещички или нет, но она точно знает, что прописан он в Домодедово — даже не на окраине Москвы, а «в другом городе» (с. 215). Героиня акцентирует, что «ушла, не из-за Домодедова, конечно» (с. 215), но именно это уточнение-акцент и заставляет понять — ушла именно из-за Домодедова. Прагматик Аллочка (не Алиса) предупреждает прагматика Галину, «чтобы они тоже знали, с кем имеют дело» (с. 215).

Толстая создает образ героя, который в современном мире дельцов, рационалистов, прагматиков умеет выстроить свое собственное волшебное сказочное царство, в которое он готов пригласить и других. Его мир прекрасен, он вызывает восторг и зависть. Но зависть материального толка — центр Москвы, дом-дворец, большая квартира. Героини-избранницы Филина не

умеют подняться над материальным, потому они неизменно остаются за окружной дорогой, на городской периферии, во тьме и в болотах.

Но Толстая, писатель-постмодернист, показывает, что в современном мире границы неустойчивы, пределы смещаются, рвы (по-фридлеровски) засыпаются¹⁰⁹. Прописанный в Домодедово Филин сможет построить свой дворец не только в центре Москвы, но и в ином пространстве, наполнив его сказочными чудесами и волшебством рассказываемых (выдумываемых им) историй.

В заключение важно подчеркнуть, что героем рассказов 1980-х годов Татьяна Толстая выбирает героя-иррационалиста, строящего мир иллюзорный и нереальный, в котором он спасается от одиночества («Все меня бросили. Алиса бросила...», с. 216) и единственно в нем оказывается по возможности счастлив. Как и предписано законами постмодернизма, местом обитания лучших героев, способных творить и мечтать, у Толстой оказывается лишь ирреальность, желанная, но мнимая действительность, преодолевающая вещизм и практицизм, рационализм и прагматизм, девальвированные новой и по-своему радикальной философией постмодерна.

¹⁰⁹ Именно так «Пересекайте границу, засыпайте рвы» называлась статья литературного критика Лесли Фидлера, опубликованная в журнале «Playboy» в 1969 г. С этого момента условно отсчитывается начало постмодернистских тенденций в обществе и сознании, в т.ч. в культуре и в литературе.

Выводы

Завершая разговор о своеобразии отражения темы любви в ранних рассказах Татьяны Толстой, следует отметить, что вслед за Андреем Битовым (по определению О. В. Богдановой, это «битовская версия» русского постмодернизма¹¹⁰) прозаик создает в своих произведениях артистичный мир-иллюзию — мир-текст, мир-вымысел, мир-театр, в котором любовь и чувства героев Т. Толстой неизменно оказываются в эпицентре истории. Толстую не интересуют проблемы социального плана, идейно-идеологические перегибы или экономические катастрофы — в центральной точке ее размышлений неизменно оказывается человек, его проблемы, чаяния, интересы.

Главный герой рассказов Татьяны Толстой — «*маленький*» (но не мелкий) человек. У них все маленькое — «маленькие ручки» у Филина («Факир»), «маленькие теплые ножки» у дяди Паши («На золотом крыльце сидели...»), «маленькие домики» («Река Оккервиль»).

Герои такого типа, как правило, не очень молоды, не очень успешны, не очень желанны в среде других людей. Они не богаты, их быт не устроен, их существование убого и ограничено. Среди более успешных, активных, респектабельных людей они могут легко затеряться. Но исключительной *особенностью изображения* «маленьких» людей у Толстой становится то, что задавленные тяготами жизни, лишённые реальной возможности изменить собственную судьбу, они у Толстой обязательно *творцы, художники, артисты* — в самом широком смысле этих определений.

Каждый из «маленьких» героев Толстой способен творить свой собственный мир, пронизанный счастьем, добротой, взаимной симпатией и сочувствием. Внешне «маленький» и хрупкий, герой Толстой в восприятии

¹¹⁰ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 226.

автора и ее alter ego рассказчицы оказывается гигантом, Творцом и Человеком, способным фантазийно преобразить серый и неинтересный мир.

Главный герой рассказа Толстой «Факир» по фамилии Филин не зря назван рассказчицей факиром, ибо он способен преображать действительность как по велению волшебной палочки, в мгновение ока. «Посреди столицы угнезвился дворец Филина, розовая гора, украшенная семо и овамо разнообразнейше, — со всякими зодческими эдакостями, штуkenциями и финтибрясами <...> Так и чудится, что сейчас протрубят какие-то трубы, где-то ударят в тарелки и барабаны сыграют что-нибудь <...> героическое» (с. 206). Из окон квартиры Филина весь город выглядит совсем не так, как из окон «обычных» людей: у него по улице идет «веселый народ», Москва озаряется «вязанками золотых фонарей, радужными морозными кольцами, разноцветным скрипучим снегом», «театральное» небо над «домом-дворцом» Филина играет «особым светом» (с. 206–207).

Герой рассказа «Река Оккервиль» Симеонов — тоже своеобразный факир. Он способен не просто нарисовать образ вымышленной реальности, но его воображение может выстроить целый город, заселенный счастливыми людьми: «<...> не видя, не зная дальней этой, почти не ленинградской уже речки, можно было вообразить себе все, что угодно: мутный зеленоватый поток, например, с медленным, мутно плывущим в нем зеленым солнцем, серебристые ивы, тихо свесившие ветви с курчавого бережка, красные кирпичные двухэтажные домики с черепичными крышами, деревянные горбатые мостики — тихий, замедленный, как во сне, мир <...> лучше мысленно обсадить ее берега длинноволосыми ивами, расставить крутоверхие домики, пустить неторопливых людей, может быть, в голландских колпаках, в полосатых чулках, с длинными фарфоровыми трубками в зубах... а лучше замостить брусчаткой оккервильские набережные, реку наполнить чистой серой водой, навести мосты с башенками и цепями, выровнять плавным лекалом гранитные парапеты, поставить вдоль набережной высокие серые

дома с чугунными решетками подворотен — пусть верх ворот будет как рыба чешуя, а с кованых балконов выглядывают настурции...» (с. 335–336).

Если героиня Соня из одноименного рассказа Толстой первоначально представлена нарратором как *дура* («Соня была дура», с. 6), то очень скоро автор и ее героиня-повествователь обнаружат перед читателем редкую сердечную доброту персонажа: «...по прошествии некоторого времени, когда уже выяснились и Сонины незаменимость на кухне в предпраздничной суете, и швейные достоинства, и ее готовность погулять с чужими детьми и даже посторожить их сон, если все шумной компанией отправляются на какое-нибудь неотложное увеселение, — по прошествии некоторого времени кристалл Сониной глупости засверкал иными гранями, восхитительными в своей непредсказуемости» (с. 6).

Обрами своих странных и неординарных Толстая словно бы соглашается с мыслью любимого ею Василия Шукшина о том, что «герой нашего времени — это всегда дурачок...»¹¹¹. По сути все герои рассказов Т. Толстой — дурачки.

Жизнь в обычном мире для героев Толстой сложна и чужеродна, потому главный конфликт прозы писательницы — это противоречие между жизнью реальной и вымышленной, столкновение реальности и иллюзии, быта и мечты. Герои рассказов Толстой всегда чужды обыденности, они способны менять реальное существование на мир грез и фантазий, и именно эта их особенность привлекает внимание исследователей.

Действительно, как показано в главе, герои Толстой сбегают в мир ирреальности, мир фантазий и воображения, они с нетерпением ждут исполнения своих сказочно-мифических желаний и мечтаний. Любовь на этом пути — один из наиболее доступных путей перехода в иную реальность. Так, героиня милая Шура, старушка 86 лет, до последних дней своей жизни тешит

¹¹¹ Шукшин В. Собр. соч.: в 3 т. / сост. Л. Федосеева-Шукшина; вступ. ст. С. Залыгина; комм. Л. Аннинского. М.: Молодая гвардия, 1985. Т. 3. С. 618.

себя надеждой отправиться на встречу с «белым офицером» в морской форме, много десятилетий назад сделавшим ей предложение выйти за него замуж. Дура-Соня, не задумываясь, жертвует собственной жизнью ради спасения мнимого — эпистолярного — возлюбленного Николая-Ады. Меломан Симеонов отказывается от реальной заботы и любви обычной и приземленной Тамары во имя, как ему представляется, давно умершей певицы Веры Васильевны, голос которой каждый вечер «торжествуя победу над Симеоновым, неся из фестончатой орхидеи» граммофона — «божественный, темный, низкий, сначала кружевной и пыльный, потом набухающий подводным напором, восстающий из глубин, преображающийся, огнями на воде колыхающийся, — пщ-пщ-пщ, пщ-пщ-пщ, — парусом надувающийся голос» (с. 333). Любовь — значимая и значительная часть мистической Вселенной, в которой обретают *нереальное* счастье герои-мечтатели Толстой.

В ходе анализа различных рассказов Толстой во второй главе показано, что важнейшей отличительной и характеристической чертой авторского «инобытия» героев в текстах писателя становится *сопричастность автора* судьбам ее персонажей.

На первый взгляд, герои Татьяны Толстой могут показаться жалкими, убогими, мелкими, даже маргинальными или чуждыми обыденному сознанию. Однако все эти герои искренне любимы автором, пользуются ее симпатией и глубоким сочувствием. В отличие от Людмилы Петрушевской, чьи рассказы будут рассмотрены в следующей главе, Татьяна Толстая и ее героиня-повествовательница (*alter ego* автора) проникаются искренней любовью к своим персонажам. Писательская эмпатия эксплицируется на всех уровнях художественного текста — начиная с портрета *малых* героев до поэтично-артистического воплощения автором их *больших* мечтаний.

Как и диктуют законы теории (и эстетики) постмодернизма, местом пребывания персонажей, наделенных удивительной способностью мечтать и творить, у писателя Толстой оказывается исключительно действительность

мнимая, побеждающая прагматизм и рационализм современного мира, желанная, но ирреальная. Только в таком — иллюзорном — мире герои Толстой достигают счастья. Любовь же в текстах Татьяны Толстой — «реальна, как мираж» (с. 49).

Глава III. Своеобразие любовной истории в «жестоких» рассказах Людмилы Петрушевской

Начиная разговор о своеобразии воплощения темы любви в творчестве Людмилы Стефановны Петрушевской (р. 1938), необходимо сразу оговорить, что подобная тематика не стоит в центре (не)женской прозы писателя¹¹². Только в редких и единичных случаях ситуация любовной истории оказывается в центре повествования Петрушевской — потому тем более интересно посмотреть, как и в каких направлениях реализуется современным прозаиком рассматриваемая тематическая векторность.

В современной русской литературе проза (как и драматургия) Людмилы Петрушевской занимает особое место: создаваемая писателем-женщиной, она с большим трудом воспринимается как проза *женская*. Скорее, наоборот — целый ряд литературных критиков квалифицирует ее как прозу *мужскую*, острую, мрачную, жесткую и по-своему жестокую. Еще в конце 1990-х исследователи писали, что «с ее “черным”, “жестоким”, “мужским” талантом ей следует писать о жертвах культа, о периодах репрессий, о тирании и ее исполнителях»¹¹³.

Между тем Петрушевская обращалась не к теме лагерей и тюрем, но писала о бытовых аспектах современной (советской) жизни, о судьбах одиноких и несчастных женщин, как правило, оставленных мужчинами, влачащих свои жалкие дни в одиночестве коммунального сообщества с детьми на руках. Трудный быт (= существование) героинь Петрушевской изымал

¹¹² См. об этом: *Маркова Т. Н.* Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003. 267 с.; *Пахомова С. И.* Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. 120 с.; *Прохорова Т. Г.* Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2006. 264 с.; «Время ночь» Людмилы Петрушевской / отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. 121 с.; О текстах Людмилы Петрушевской / сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. 124 с.; и др.

¹¹³ *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е ХХ века — начало ХХI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 379.

собственно любовную тему из ее произведений — разговор о любовных переживаниях был в первую очередь связан с воспоминаниями героинь-актантов, причем преимущественно с воспоминаниями горькими и болезненными. Любовь, как правило, оставалась в прошлом героинь, в будущем художественного пространства и судеб ее героинь любви тоже как будто бы не ожидалось¹¹⁴.

Между тем среди произведений малой жанровой формы Людмилы Петрушевской хорошо известен сборник «малой прозы» о любви, который назван «По дороге бога Эроса» (1993)¹¹⁵ и который включает в себя повести и рассказы, написанные прозаиком в 1960–1980-х годах.

Сборник разбит на пять частей-разделов, каждый из которых имеет свое название: (1) «По дороге бога Эроса», (2) «Бессмертная любовь», (3) «Реквиемы», (4) «В садах других возможностей», (5) «Монологи».

Первая часть (4 рассказа) объединяет тексты, в которых словно бы происходит завязка любовной темы — случайная встреча, знакомство, неожиданное свидание.

Вторая часть (12 рассказов) включает тексты, в которых писателем прослеживается история «бессмертной любви», с которой встретились ее герои.

Третья часть (11 рассказов), согласно названию «Реквиемы», — это истории прошедшей любви, воспоминания-реквиемы о былом и незабвенном.

Четвертая часть (10 рассказов) — о неожиданных и странных перипетиях героев-типов — новых Робинзонов, Гулливера, бога Посейдона и др., об их «других возможностях» и иных воплощениях

¹¹⁴ См. об этом: Чэнь Синьюй, Чжан Юй. Образ женского счастья в рассказах Л. Петрушевской и В. Токаревой // XXIV Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 25–1 июнь 2024 года: сб. научных статей и материалов / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2024. С. 158–164.

¹¹⁵ Петрушевская Л. С. По дороге бога Эроса. Проза. М.: Олимп, ППП, 1993. 336 с.

Наконец, пятая часть (8 рассказов и повестей) вбирает в себя любовные истории, осложненные обстоятельствами окружающего мира, жестокого и равнодушного.

Любовные сюжеты всех пяти частей, как это и присуще прозе Людмилы Петрушевской, предельно лаконичны и пугающе жестки. Судьбы всех героев, коснувшихся чар и волшебства любви, оказываются в ситуации не просто драматической, но едва ли не трагической, всегда сложной и неоднозначной.

Любовь не избирается Петрушевской как отдельная и самостоятельная тема, ее любовь — часть большого мира, в которой ярко и выпукло проступают катастрофические особенности человеческого существования, проявляются законы и закономерности современной действительности. Причем особенность изображения мира Петрушевской такова, что, с одной стороны, ее окружающий мир узнаваем — это мир советской реальности 1960–1980-х годов, с другой стороны — это мир человека вообще, не только советский, но планетарный, универсальный, мир без границ. В центре изобразительной системы Петрушевской оказываются не социальные (тем более не политические или идеологические) аспекты действительности, а словно бы всеобщие законы земного существования, не *homo soveticus*, но, как очевидно, всеобщий *homo sapiens*. Универсальные законы мироздания доминируют в прозе Петрушевской.

Мир героев Людмилы Петрушевской, как сказано, не просто советский, но мир-универсалия, он жесток и страшен, именно поэтому персонажи писателя отправляются в дальний и сложный путь по дороге бога Эроса в поисках любви и счастья, спасения и обретения сострадания.

Но мир Петрушевской столь велик и безграничен, что герой-человек, отправляющийся на поиски счастья, в этом безбрежном мире оказывается затерянным, кажется маленьким и даже мелким. Неслучайно многие исследователи прозы Петрушевской говорят о типе «маленького человека», который вслед за русской классикой различает и развивает современный

писатель. На страницах прозы Петрушевской возникают типы-персонажи, знакомые по прозе А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Чехова — интертекстуальные претексты поддерживают характерологическую систему «малых» героев Петрушевской, способствуют их типологическому портретированию.

Между тем вопрос литературной традиции в творчестве Людмилы Петрушевской весьма сложен и неоднозначен. Классические образы, мотивы, сюжеты, находящие отклик в ее прозе, при всей их узнаваемости тем не менее отличны от традиционных, насквозь пронизаны чертами особенными, собственно характерными для творчества *Петрушевской*.

Наша задача в данной главе отобрать несколько «любовных» текстов Петрушевской и разглядеть те уникальные особенности, которые маркируют тему любви в текстах современного неординарного русского писателя.

Ситуация курортного романа в рассказе «С горы»

Критикой давно было подмечено, что основным мотивом рассказов и повестей Людмилы Петрушевской был и остается мотив одиночества, одичалости и убогости существования женщины-матери, своеобразного «маленького человека» современной прозы, не способного к подвигам (как было принято в советской литературе), не умеющего справиться с рядовыми, казалось бы, бытовыми трудностями. При этом Петрушевская не искала истоки слабости своих героинь в социальных процессах советской жизни, в препятствиях общественно-социологизированного плана, но упиралась в природу самого человека: вне зависимости от социального статуса ее героинь они все тотально несчастны, условно говоря — несчастны «по определению».

Согласно законам постмодернизма, позиция автора в текстах Петрушевской всегда оказывалась равной нулю (по Р. Барту, так называемая «нулевая степень письма»). Точка зрения автора не корректировала события жизни героини, но последовательно и объективировано излагалась, устраняя из текста оценочные моменты, не демонстрируя дифференцию в позициях автора и героя. Как итог — проза Петрушевской лишалась психологической глубины, характеры не раскрывались в их индивидуальных чертах, но фиксировались как тип. По А. Барзаху, проза Петрушевской «внепсихологична», даже «антипсихологична»¹¹⁶.

На наш взгляд, весьма интересную точку зрения на развитие сюжетной организации рассказов и повестей Петрушевской предложила исследователь О. В. Богданова. Если большая часть критиков полагала, что Петрушевская обращается в своих текстах к обычным и рядовым жизненным событиям и бытовым ситуациям, то, по представлениям петербургского исследователя, такое наблюдение ошибочно. Наррация Петрушевской разворачивается

¹¹⁶ Барзах А. О рассказах Л. Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптум. 1995. № 1. С. 253.

скорее иначе: «Из человеческих судеб, из людских “полосатых жизней”, сочетающих в себе “белое” и “черное”, Петрушевская намеренно отбирает только “черные”, наиболее напряженные, накаленные, драматичные “полосы”. При условии отсутствия “альтернативы”, в положении, когда из оппозиции “черное — белое” вырывается только один из полюсов, “чернота”, не имеющая противовеса, уже не выглядит “очень-черной”. Лишенная цветового спектра, не оттененная другой гаммой, избегнувшая контраста с “белым”, “чернота” выглядит единственно-убедительной и возможной, “не-такой-уж-черной”, а скорее — серой, обыденной, обыкновенной»¹¹⁷.

О. В. Богданова считает, что Петрушевская намеренно нагнетает черное, переводит необычное черное в статус обычного серого, нерядовое в положение обыденного, привычного и знакомого. И в итоге сюжет рассказов (и повестей) Петрушевской выстраивается из суммарного набора только «черных» эпизодов, усиливая впечатление от одиночества и трагизма жизни ее героев (героинь), одной или нескольких. «Поэтика мрака»¹¹⁸ (выражение О. В. Богдановой) занимает доминирующие позиции в текстах писателя, опосредуя все остальные принципы повествования — «луча света» в мрачных текстах Петрушевской нет, ее художественный мир насквозь темен, тягостен, удручающе страшен.

В подобном контексте выявление темы (или мотивов) любви, кажется, весьма проблематично. И в главном это именно так. Однако, несмотря на это, целый ряд рассказов Петрушевской все-таки касается любовной тематики и проблематики, более того в них непосредственно заходит речь о любви, причем в отдельных случаях даже декларативно. К таким текстам, на наш взгляд, можно отнести рассказ «С горы», который открывает один из самых известных и репрезентативных сборников Петрушевской — «Дом девушек» (1999).

¹¹⁷ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е XX века — начало XXI века). С. 384.

¹¹⁸ Там же. С. 379–393.

Действительно, в рассказе «С горы» героиня-рассказчица излагает историю курортного романа, «настоящей любви» (с. 10)¹¹⁹, которая возникла между отдыхающими в санатории мужчиной и женщиной — между «всеобщей Кармен», как определяет безымянную героиню рассказчица, и «Первым дядечкой» (с. 10).

Рассказ «С горы» не так часто, как другие тексты Петрушевской, рассматривается исследователями. Один из наиболее развернутых анализов предлагает казанская исследователь Т. Г. Прохорова¹²⁰. С точки зрения исследователя, за канвой сюжетных событий «скрываются истории чудесного преобразования героев под влиянием возвышенного чувства и подлинная трагедия любящих, разлученных не просто в результате стечения конкретных жизненных обстоятельств, но волею жестокой судьбы, перед которой они бессильны»¹²¹. На взгляд Т. Г. Прохоровой, в рассказе Петрушевской «любовь противостоит пошлости»¹²² и писатель «не просто пишет очередной вариант на тему любви и ревности, но дает свою, сугубо авторскую интерпретацию известного сюжета <...> “нашей Кармен”»¹²³.

Однако если взглянуть на текст Петрушевской с иной точки зрения, то центральная интенция рассказа окажется радикально противоположной: речи о «сугубо авторской интерпретации» темы «любви и ревности» в тексте рассказа, скорее всего, нет. Причем нет намеренно, осмысленно и осознанно, по соображениям принципиальным и целевым.

Для того чтобы уточнить некоторые наблюдения критиков относительно рассказа «С горы», в частности — в связи с характером повествования у Петрушевской, обратим внимание на образ героини-рассказчицы, которая

¹¹⁹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Петрушевская Л.* Дом девушек: рассказы и повести. М.: Вагриус, 1999, — с указанием страниц в скобках.

¹²⁰ *Прохорова Т. Г.* Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2006. 264 с.

¹²¹ Там же. С. 120.

¹²² Там же. С. 122.

¹²³ Там же.

ведет повествование. Как нам представляется, именно *форма наррации* в рассказе Петрушевской диктует характер восприятия его *содержательного* контента, противостояния «любви и пошлости» или чего-то иного.

Первоначально может показаться, что героями рассказа «С горы» стали два персонажа, безымянные *он* и *она*, встретившиеся у моря в доме отдыха и пережившие охватившее их чувство любви. Именно с этой точки зрения, критики и смотрят на текст «С горы», размышляют именно о чувствах участников-актантов курортного романа¹²⁴.

Между тем, если быть внимательными, то на первый план наррации на самом деле выходят не *он* и *она*, Кармен и Первый дядечка, но третий персонаж — героиня-рассказчица, излагающая историю любви курортной пары. Если следовать за повествованием Петрушевской, то можно заметить, что это образ — героини-рассказчицы — превалирует над всем и всеми, ее взгляд доминирует и определяет акценты повествования, аксиологические ракурсы. В тексте Петрушевской активным действующим лицом предстают не герои-любовники, а она, рассказчица, со *своей* стороны пересказывающая историю не просто безымянных, но и безликих отдыхающих-влюбленных. Героиня-нарратор, в отличие от *нее* и *него*, обладает собственным характером и собственной витальностью, которых едва контурированные «актанты» на самом деле в рассказе лишены. Они не герои, они только отсветы тех субъектов-призраков, субъектов-теней, за которыми наблюдает рассказчица и которых *она* представляет в том или ином виде-ракурсе. Причем, как будет ясно из рассказа, она представляет их довольно своевольно и спонтанно, в зависимости от ее настроения. В целом с мотивацией очень и очень субъективной.

¹²⁴ См., напр.: Пахомова С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. С. 17–18; Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2006. С. 119–124; Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003. С. 160–173; и др.

Понимание того, что центральную позицию в рассказе занимает героиня-рассказчица, подводит к тому, что проступает осознание того, что точки зрения автора в рассказе нет, то есть объективной точки зрения нет. Характер изложения истории курортного романа достаточно хаотичен, фрагментарен и не объективен. То есть история героев-любовников подается не так, как если бы повествование вел непосредственно автор, но она насквозь окрашена субъективными интонациями, которые привносит в текст свидетельница романа, та-она, кто *со своей точки зрения* повествует об увиденном.

С одной стороны, героиня-рассказчица не персонифицирована в тексте, ее портрет не дан в рассказе, облик ее не контурирован. Но, с другой стороны, речь и язык рассказчицы столь ярко индивидуализированы, что можно говорить о том, что именно *слово* и становится средством портретирования персонажа, формирования ее (не)видимого, но, как было выше сказано, *витального* образа. Образа по-настоящему активного и живого.

Героиня-повествовательница, в традиции прозы Петрушевской, предстает персонажем умным и наблюдательным, она женщина жесткая и жестокая. Героиня, как видно по тексту, в принципе и изначально лишена чувства эмпатии к окружающим людям, ей чужды симпатия и сочувствие, ее оценками окружающих руководит зависть и злость.

Героиня Петрушевской — по-своему философ, своеобразный провинциальный домашний мыслитель-наблюдатель. Именно так, философически, она начинает свой рассказ:

«Удивительно воздействие группового существования вдали от реальной, повседневной жизни, от дома и родственников. Вся тяжесть обыденности как-то исчезает вкупе с проблемой, где взять денег: ты устроен, ты здесь на срок — на неделю, на время отпуска и т.д.» (с. 9).

Это не точка зрения автора, как предположила Т. Г. Прохорова, это личностное суждение-наблюдение неглупой и наделенной автором правом иметь собственное мнение героини-рассказчицы.

Рассказ начинается сентенцией, и, надо сказать, сентенцией достойной внимания: наблюдение героини точно и жизненно. Действительно, тяжесть обыденности отступает в период отдыха (вероятно, именно за тем и нужен человеку отдых). Но помимо смысла самой фразы здесь важен и характерологический момент — в этой первой фразе проступают уже и черты самой рассказчицы-повествовательницы, точнее *ее* обыденности: ее главная, как видно, проблема — «где взять денег».

В связи с зачинной фразой перед читателем возникает образ героини, которая *со стороны*, со своей особой точки зрения, наблюдает курортников, приехавших к морю на отдых за кусочком своего счастья. И сразу формируется оппозиция: у нее нет денег — у них нашлись деньги «на неделю, на время отпуска и т.д.». *Она* и *они* — не совместимы, они находятся по разные стороны барьера, в отношении друг к другу они разные, другие. Потому повествование героини-рассказчицы с первых строк объяснимо проникается интонациями показного высокомерия, на самом деле — (может быть) зависти, терзающей рассказчицу, свидетельницу коротких курортных *чужих* счастливых романов.

Между тем то знание, с которым высказывает первое же суждение героиня-рассказчица, заставляет предположить, что и у нее самой (по замыслу Петрушевской) мог быть подобный опыт, который и дал ей право с такой уверенностью провозгласить собственную исходную сентенцию о «тяжести обыденности» и ее преодолении в отпускной период.

Зачинное слово-эпитет «*удивительно*», использованное Петрушевской, привносит в текст долю иронии, тональность иронического взгляда, который избирает и демонстрирует рассказчица, опытная, мудрая, уже пережившая некогда опыт, подобный курортникам. Героине-рассказчице *удивительно*, как окружающие не понимают того, что понимает она. Она и они снова разнесены, снова дистанцированы. Она выше их, умнее, проницательнее.

Героиня-повествовательница сразу акцентирует слово, которым она квалифицировала курортный роман, — *иллюзия*: «Тут и подстерегает человека иллюзия, что так и должно быть, от завтрака к обеду, от ужина к ночи, и одна забота — выглядеть все лучше и лучше, и уже находится кто-нибудь кто оценит, восхитится, а отсюда недалеко и до восхищения тем, кто восхитился» (с. 9).

Героиня-нарратор эмоционально трезва и несентиментальна, они же, курортники, — наивные идеалисты, которые готовы поверить в истинность возникших во время короткого южного отдыха чувств.

Положения, в которых находятся она и они, — разные, как уже было отмечено, антиномичные (если не сказать — антипатичные). Но, утверждая собственную точку зрения, героиня Петрушевской находит поддержку в том, что она не одна, она не одна *так* думает. Она уходит от формы *я*, она говорит и мыслит от имени *мы*: «Мы наблюдали — мы, живущие напротив их большого дома отдыха...» (с. 9).

Петрушевская тонко и почти незаметно эксплицирует оценочную зависть: у них *большой* дом отдыха, у нас, наоборот, — все *не-большое*, маленькое, другое. Сама речь — *слово* — героини становится характеристическим.

Постановка *я* в окружение *мы* позволяет предположить и еще один смысловой ход прозаика: Петрушевская внесюжетно помещает свою героиню в окружение других, тех, кто наблюдает, а следовательно, тех, кто обсуждает, судачит, сплетничает. Негативные коннотации, не эксплицированные автором прямо, проступают в междустрочии.

Наметившееся противопоставление *я* ↔ *они* (курортники) мотивирует ту негативную оценочность, ту сниженную характеристику-описание, которую дает рассказчица героине-актанту, влюбленной отдыхающей, иронично поименованной «всеобщей Кармен» (с. 10).

Исследователи предположили, что Петрушевская и ее героиня-рассказчица всерьез *так* определяет отдыхающую Кармен, словно бы

актуализируя мотив ее *трагической* влюбленности. По словам Т. Г. Прохоровой, в имени героини «заключена неизбежность трагической развязки»¹²⁵.

Но, во-первых, никакой трагедии в рассказе Петрушевской не происходит и не намечается, а во-вторых, именование Кармен использует *рассказчица*, то есть использует его иронично, скептически, издевательски. Не просто Кармен, но «*всеобщая* Кармен...»

Ничего не зная об отдыхающих, рассказчица без колебаний описывает женщину, «которая выглядела отталкивающе вульгарной и именно что бросалась в глаза. Она много хохотала, отправляясь, скажем, на автобусе в компании мужчин своего рабочего дома отдыха куда-то на базар за фруктами или к местным за банкой их вина — как мы все это делали. Она во главе своей стаи, и вот вам вид: коротковато острижена, какие-то парикмахерские пружинки, дешевая завивка, мертвые волосы после свежесделанной химии, далее: выщипанные и выкрашенные сине-черной краской бровки, рот намазанный, разумеется, но тоже как-то дешево. Вся красота, как говорится, из аптеки рупь двадцать баночка» (с. 9).

Можно было бы предположить, что портрет отдыхающей женщины дан в меру объективно. Та действительно могла быть и вульгарной, и дешево одетой, и безвкусной. Но Петрушевская подтекстово — на уровне речи героини-рассказчицы — обнажает субъективность характеристики и, следовательно, ее сомнительность. Словесные обороты, почерпнутые из опрошенно-разговорной речи, неверно стилистически и грамматически оформленные, сниженно окрашенные, внедряются в описание внешности героини-отдыхающей и напоминают читателю о том, что портрет дан со слов, со стороны, с противоположной «большому дому отдыха» позиции. То есть Петрушевская на уровне речевой характеристики позволяет понять, что портрет не объективен, намеренно не-объективен.

¹²⁵ Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система. С. 121.

«...именно что бросалась в глаза...»

«...из аптеки за рупь двадцать баночка...»

«...как-то дешево...»

И здесь же рядом, почти незаметно, — о поездке: «как *мы* все это делали...»

Петрушевская неброско подчеркивает, что героиня-отдыхающая делает то же самое, что и они (*мы*), в том числе рассказчица, всегда и обычно делают, но делает она по-другому. Например, смысл «таких же» автобусных поездок на базар у нее иной — не ради обеденного стола и необходимости кормить семью, а ради удовольствия и праздника. И, как позволяет понять Петрушевская, разные «целевые установки» раздражают героиню-рассказчицу, настраивают ее против отдыхающих, порождают негатив в ее оценках-суждениях.

Наблюдение, которое рассказчица адресует *ей*-отдыхающей: «Она покушалась, бедная бабенка, на счастье, хотела вкусить, оторвать себе клочок настоящего, не доступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах» (с. 10). Но на фоне почти фрейдовских оговорок рассказчицы это философическое наблюдение оказывается переориентированным и на нее саму. Она тоже оказывается в числе «бедных бабенок».

Рассказчица иронизирует: «Итак, море, солнце, а у нее модные босоножки, крутая завивка, бровки, черные очки и тут же (внимание!) толпа восхищенных самцов, с ними она едет на базар» (с. 10).

Буквально каждое слово в этом внутреннем монологе героини-рассказчицы пронизано иронией: *внимание* — с восклицательным знаком, еще совсем недавно *немодные* босоножки в этом пассаже иронично названы уже *модными*, поклонники-отдыхающие охарактеризованы как «*толпа... самцов*», где оба слова эмоционально окрашены и семантически сниженно маркированы. И подобная — эмоционально-окрашенная — речь служит у Петрушевской самораскрытию героини-рассказчицы: такое отношение к

мужчинам могло сформироваться только после ее собственного неудачного любовного опыта, сходного с наблюдаемым курортным романом.

Физиологический ракурс (*самцы, особи*) эксплицирует оценочное отношение повествовательницы к мужчинам (поклонникам). Процесс ухаживания брезгливо назван ею «собачьей свадьбой», лексема «толпа (самцов)» вскоре мутирует в определение «стая» (с. 10). Снижающая тенденция очевидна и намеренна. Злость и скепсис персонажа-рассказчицы нарастают, аккумулируются. Даже уводят ее в зону чужеродной лексики — с использованием лагерного термина «смейники» (с. 10), не отвечающего лагерной семантике.

Как демонстрирует Петрушевская, ее повествовательница не глупа, она наблюдательна, умеет обобщающе философизировать свои наблюдения. Прозаик не позволяет ей перейти на уровень недалёковидной и глупой сплетницы, но внедряет в ее речь философически мудрые сентенции. К числу таковых можно отнести ее замечание о серьезности в поведении: «Серьезность вообще более значима и весит много больше, нежели раскованность и свобода, легкость и веселье. Серьезность правит бал и тут, как везде» (с. 10). Философические абстракции обретают характер всеобщности — «как везде». Петрушевская-автор не сливается с образом своей героини-повествовательницы¹²⁶, но и не допускает ей спуститься на примитивно-сплетнический уровень. Прозаик-автор заставляет героиню обобщать, словно бы на основе частных наблюдений выводя всеобщий закон — и в данном случае закон *любви-иллюзии*.

В интерпретации героини-рассказчицы фабульная канва любовных ухаживаний персонажей-отдыхающих (героев-актантов) тоже обретает черты если не всеобщности, то типичности:

¹²⁶ Ср. Т. Г. Прохорова: «Рассказчица явно близка автору» (*Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система*. С. 120).

«Семейники Кармен и Первый дядечка ходят уже спокойно, она больше не хохочет, он носит ее сумочку, они *как на работу* идут в столовую, *серьезно* на пляж, как *по делу* едут в автобусе на рынок, это всегда тесный автобус, они тесно стоят, прижавшись друг к другу в давке, она снизу <...> взглядывает на него, но <...> в глаза ему не смотрит. Первый признак, что она влюблена, внимание» (с. 10–11).

В тексте вновь на лексическом уровне проявляются опыт и всезнание рассказчицы («*внимание*»), актуализирующее по-прежнему ироничное отношение к наблюдаемому и описываемому. Обобщение героини-рассказчицы вновь переносится на *мы*: «...они двое любят друг друга и отделены ото всех; и толпа их тоже как бы отбраковывает, не одобряет, отшатывается — даже в общей свалке они какие-то обреченные, не свои» (с. 11). Я-*мы* отбраковывают, не одобряют, отшатывается. (Но так ли это «для всех»?)

В контексте повествования Петрушевской героини счастливые отчетливо противопоставляются несчастным, но противопоставляются с обратным (по-постмодернистски) знаком. Предположительно счастливые влюбленные у рассказчицы Петрушевской, по ее логике, оказываются несчастными: «Да, это с ними произошло, самое большое *несчастье*» (с. 11). Ожидаемые читателем-традиционалистом слова *любовь* и *счастье* подменяются рассказчицей словом *несчастье*, вытесняя представление о возможности счастья в современном — реальном — мире. Действительно, несчастливы влюбленные, но несчастливы и не-любящие — у Петрушевской все героини несчастливы.

Ощущение *общего несчастья* примиряет героиню-повествовательницу с героиней-отдыхающей. Наступает момент, когда рассказчица почти сердечно, по-доброму описывает облик теперь тоже несчастной героини-курортницы:

«Причем за отчетное время она, Кармен, как-то поутихнув, приобрела мягкость и некий золотой ореол (то ли юг повлиял, загар). Волосенки ее выцвели, распрямились слегка, легли белой волной, раз. Второе, что кожа

потемнела, глаза посветлели и просияли. Стройненькая, ладная, не хуже никакой кинозвезды, наша Кармен вся светилась любовью, жалостью, как будто растерялась...» (с. 11).

Восприятие героини-отдыхающей меняется. Но это не признание силы любви, как полагает исследователь Т. Г. Прохорова ¹²⁷, но мелкое и эгоистическое чувство удовлетворения, посетившее героиню-рассказчицу. Она оказалась права в своих наблюдениях-умозаключениях, ее точка зрения восторжествовала.

Обращает на себя внимание стиль Петрушевской. Героиня-рассказчица произносит: «*за отчетное время...*» — будто она вела некий сухой бухгалтерский учет тех эмоций и чувств, которые переживали влюбленные-отдыхающие. Теперь, в представлении рассказчицы, Кармен — «стройненькая» (см. уменьшительно-ласкательный суффикс), «ладная» и она теперь «*наша*». Любовь-иллюзия, на взгляд наблюдательной героини-рассказчицы, ввела ее-чужую в круг *наших*, несчастных. Оппозиция стерта, контраст растушеван. Любовь и счастье в очередной раз («за отчетное время») дискредитированы, они — только иллюзия, которая по истечении курортного 24-дневного срока катится «с горы» (название рассказа).

Поэтому согласиться с тем, что в название Петрушевской вкладывается глубинный символический смысл, приближенный к традиционному, вряд ли возможно. Т. Г. Прохорова: «Поскольку образ “горы” символизирует движение человеческой души вверх, вдаль от уродующей, коверкающей все живое обыденности, в рассказе выстраивается целая цепочка образов-знаков, как бы напоминающих о существовании иной реальности — “горней”: “гора”, “море”, “золотой слепящий свет рая”...» ¹²⁸ Однако, на наш взгляд, для героини-рассказчицы не существует таких горних высот, для нее это только

¹²⁷ «Интонация рассказчицы меняется от пренебрежительно-иронической к трагедийно-поэтической...» (Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система. С. 122).

¹²⁸ Там же. С. 123.

штампы, клише, банальности, которые вызывают у нее иронию и презрение. Рассказ потому и назван «С горы» — как констатация разрушения, неприятия ею всех подобных стереотипов и трафаретов.

Между тем мотивы *море, отдых, курорт, юг* заставляют вспомнить весьма сходную ситуацию из рассказа А. Чехова «Дама с собачкой». Как помним, в нем Чехов тоже изображает курортный роман, завязавшийся на ялтинской набережной. Однако если для писателя-классика Чехова ялтинская встреча Анны Сергеевны и Гурова была поводом для индивидуализации любовной истории, передачи глубинных нюансов их развивающихся чувств (вспомним «начальную» знаменитую сцену с арбузом), раздумчивых мыслей о драматизме человеческой жизни ¹²⁹, то у прозаика-постмодерниста Петрушевской ее история — это уже намеренно сухой и равнодушный отчет героини-рассказчицы о бывшем и «новом заезде в доме отдыха» (с. 12), об однообразии мнимых любовных историй-иллюзий и бесполезно жалкого человеческого опыта.

«Их уже нет, на пляже бестолково топчутся новые белые тела, крикливые, ничьи, сами по себе, эгоистические свинюшки, рыла, а нашей чудесной пары тут нет, <...> они канули в вечность, летят где-то в мерзлой вышине в разных самолетах домой, в свои места, к своим детям и супругам, в зиму, снег и труд» (с. 12).

Точка зрения героини-рассказчицы *как будто бы* изменилась ¹³⁰, но на самом деле нет, она осталась прежней — опять животная символика («свинюшки»), опять негатив («рыла»). Позже (затекстово) рассказчица наверняка *отчитается* о том же самом — иллюзии любви — на примере другой пары, других «скотов», «собачьих свадеб», «свинюшек» и «рыл», оказавшихся на отдыхе в южнобережном санатории. Она (*мы*) бесстрастно наблюдает за повторением любовного сюжета каждые 24 дня («мы

¹²⁹ См.: Богданова О. В. «Маленькие рассказы» А. П. Чехова. Новые грани смысловой интерпретации. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 135 с.

¹³⁰ См. Прохорова

наблюдали...») — и они не трогают ее (как полагают некоторые исследователи), но раздражают, злят, ожесточают. Потому и последний заключительный абзац текста звучит сухо и в форме отчетности, с характерными математическими метами: «Только Кармен будет бегать на почту до востребования с *паспортом*, а Первый дядечка вызовет ее телеграммой на переговорный пункт, и там, по *междугороднему* телефону, они снова сольются душой, <...> будут плакать и что-то кричать *ровно десять минут*, сколько он *заказал и оплатил* — как тогда, летом, когда было оплачено *ровно двадцать четыре дня*» (с. 12). Скептицизм и высокомерная ирония повествовательницы ощутимы и нескрываемы. Оборот «сольются душой» — не перерождение героини-рассказчицы, изменение ее точки зрения по отношению к свинюшкам и рылам, а ее очередной скепсис по поводу банальщины и литературных клише.

В итоге в рассказе Петрушевской «С горы» писатель сохраняет на поверхности постмодернистский принцип восприятия любви — любви как иллюзии, любви как сна, отдыха и обмана. Героиня-актант, по словам доминирующей героини-рассказчицы, «покушалась, бедная <...>, на счастье, хотела вкусить, оторвать себе клочок настоящего, не доступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах» (с. 10). Но настоящее счастье в постмодернизме доступно только в телесериалах. В реальной жизни — счастье *ненастоящее, недоступное*.

На этом можно было бы завершить наблюдения над текстом Петрушевской «С горы», но остаются еще некие минимизированные акценты, замечания.

Как уже было сказано выше, в рассказе точки зрения автора-Петрушевской (в отличие от автора-Чехова), как будто бы, вообще нет — позиция автора осмысленно и намеренно сведена к «нулевой степени письма». Неучастие и безоценочность автора принципиальны и конститутивны в постмодернизме. «Нулевой градус письма» (П. Вайль) избавляет Петрушевскую-писателя от необходимости выражения авторского сочувствия

героям, передоверяя аксиологические акценты героине-рассказчице, моделируя стиль ее повествования жестким и по-постмодернистски «*этически*» жестоким.

Между тем выразительная стилевая экспликация зоны сознания и говорения героини-рассказчицы и «обнуления» позиции автора в тексте рассказа, несомненно, предпринято Петрушевской действительно *не*-случайно. Согласно постмодернистской поэтике прозаик отказалась от выявленности голоса художника-создателя и, следовательно, от собственной оценочной *авторской* позиции. Однако, как известно, русская литература (классическая, в первую очередь) всегда была и остается мыслеемкой, *учительной*, по-своему *морализаторской*. Российский читатель традиционно ждет от писателя нравоучения, морали, вывода, как бы декларативно от них ни отказывались теоретики и практики постмодернизма или концептуализма¹³¹. Как показывает опыт, и сами писатели-постмодернисты, вопреки своим броским заявлениям, — между строк — оставляют реципиенту возможность прочувствовать позицию автора, ее аксиологический градус.

Речь о том, что если бы в рассказе «С горы» Петрушевская вела повествование от имени автора (третьеличная форма наррации), то отношение к любви, к взаимоотношениям влюбленных было бы *a priori* опосредовано, окрашено, маркировано сознанием автора-творца, то есть обрело бы статус неоспоримой объективности. В существующей же форме, когда повествование ведет героиня, как понятно уже на рече-стилевом уровне, далеко *не совпадающая* с образом автора, точка зрения прозаика остается невыявленной, затекстовой, внетекстовой. Но именно это обстоятельство и позволяет допустить, что оценки рассказчицы и автора принципиально не совпадают, что суждения героини-повествовательницы могут быть подвергнуты переоценке. Суждения неглупой рассказчицы, отчасти даже

¹³¹ См. об этом: Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетейя, 2023. 332 с.

философичные, в итоге предстают неокончательными, доступными пересмотру и кардинальному переосмыслению. Постмодернистская *теория* «безмысленной» литературы оказывается потесненной *практикой* русского смыслодержающего постмодернизма, обязательной направленности (в том числе современной) русской литературы на смысл, содержательность, так называемый контент. Именно несовпадение позиций автора и героини-нарратора порождает бифокальность повествования и, как следствие, этически невыраженного, но имплицированного авторского подтекста.

Остается понять, чем позиция автора Татьяны Толстой, рассмотренной ранее, отличается от позиции автора Петрушевской, в чем разница нарративных тактик различных писателей-постмодернистов, представителей женской прозы. Применительно к рассказу «С горы» очевидно, что различие сосредоточено (сфокусировано) именно в *форме повествования*. Толстая, будучи моложе Петрушевской и вступая в литературу позднее нее, тем не менее много дольше (вплоть до романа/повести «Кысь») сохраняла в своих рассказах приверженность традициям русской классической традиционной литературы, где позиция автора может быть закамуфлирована, но не может быть «обнулена». Петрушевская же более радикальна в этом плане — она создала *образ-маску* героини-повествовательницы, которая по-своему умна, убедительна, авторитетна, обладает личностной *самостью* и на этом пути ни в коей мере не совпадает с образом автора-создателя¹³². Образ-маска героини-рассказчицы позволяет Петрушевской не эксплицировать авторский аксиологический план, но подтекстово имплицитно обнаружить его, в итоге — дать некую точку опоры читателю-реципиенту, особенно русскому читателю, воспитанному в русле учительных традиций классической отечественной прозы.

¹³² См.: *Осьмухина О. Ю.* Традиция авторской маски в русской прозе XVIII–XIX веков. М.: ИНФА-М, 2023. 379 с.

Иллюзия любви в рассказе «Мост Ватерлоо»¹³³

В отличие от рассказа «С горы» рассказ Людмилы Петрушевской «Мост Ватерлоо» анализируется очень часто, более того — он включен в программу средней школы по современной литературе (11 класс).

Исследователи и школьные учителя в ходе анализа, в первую очередь, выделяют образ центральной героини повествования — немолодой женщины, названной в рассказе «баба Оля» (с. 131)¹³⁴. Именно ее судьба оказывается в центре повествования, именно эта героиня, с точки зрения анализирующих, проходит эволюционный процесс: от ада реального быта до иллюзорного рая киножизни.

Одна из интерпретаций, предлагаемая школьникам: «В рассказе легко заметить преобразование героини: она научилась любить себя, обрела чувство собственного достоинства... Мир мечты стал для нее главнее всех прочих дел, в нем она была защищена от невзгод любовью красивого и сильного мужчины... В мире фантазии она была Героиней — женщиной, личностью. Преобразование произошло именно с ней, а не с дочерью, судьба которой близка ее собственной, потому что баба Оля умеет понимать людей, она добра к ним. Героиня — человек из толпы и в то же время уникальна»¹³⁵.

Еще один пример: «Петрушевская стремится дать своей героине возможность вырваться из западни жизни, приобщиться к иному миру»¹³⁶.

¹³³ Результаты данного исследования были опубликованы в статьях: *Чжан Юй*. Иллюзия любви как форма эскапизма: анализ мотива абсурдности в рассказе Людмилы Петрушевской «Мост Ватерлоо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 18. № 4. Тамбов: Издательство «Грамота», 2025. С. 1303–1309.; *Чжан Юй*. Кино и реальность в «неженской» прозе Л. Петрушевской (рассказ «Мост Ватерлоо») // Вестник РХГА. Филологические науки. Т. 4. Вып. 1–2. СПб.: Изд-во РХГА. 2023. С. 42–51.

¹³⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изб.: *Петрушевская Л. С.* Дом девушек. М.: Вагриус, 1999, — с указанием страниц в скобках.

¹³⁵ *Федорова С. И.* Тема маленького человека в литературе двух веков. URL: <https://school-science.ru/6/10/36376>

¹³⁶ *Оводенко Ю. В.* Формирование представлений о своеобразии стиля Л. Петрушевской на уроках литературы в 11 классе. URL: <https://multiurok.ru/index.php/files/formirovanie-predstavlenii-o-svoeobrazii-stilia-l.html>

В том же ключе интерпретирует рассказ и казанский исследователь Т. Г. Прохорова: «Таким образом, произошедшая по закону житнетворчества подмена жизни экранным миром стала для героини спасением — обретением жизни истинной, где нет места одиночеству, непониманию»¹³⁷.

Утверждения исследователей звучат на первый взгляд убедительно. Однако так ли это, правы ли исследователи? Действительно ли Петрушевская сочувственно ищет в рассказе путь избавления героини от одиночества и предлагает ей такой путь — выход пусть и иллюзорный, но охранительный, спасительный, *райский* («возник рай», с. 134).

На наш взгляд, это не так. Почему? Дело в том, что исследователи (и школьные учителя) идут по традиционному пути — ищут *гуманистический* смысл в произведении и для этого используют традиционный литературоведческий инструментарий, выработанный при исследовании произведений русской классической литературы. Как уже ранее отмечалось, мыслеемкая русская литература по своей сути действительно гуманистична, моралистична, учительна. Достаточно вспомнить традицию нравоучительной прозы (эпоса) Льва Толстого. Однако при анализе текстов Людмилы Петрушевской нужно исходить из того, что она — писатель-постмодернист, прозаик, категорически и принципиально деструктурирующий и в итоге обнуляющий авторскую позицию. Как уже многократно писали теоретики постмодернизма, «нулевая позиция автора» — один из *категориальных* принципов литературы постмодернизма. И, надо заметить, принцип весьма органичный для поэтики самой Людмилы Петрушевской. Писатель Петрушевская принципиально лишена эмпатии и сочувствия к своим героям, она творит мир абсурдный, выявляет законы этой абсурдности и, что весьма важно для Петрушевской, — никогда не обнаруживает сострадания к своим героям. Другое дело — позиция ли это человека Петрушевской или маска ее

¹³⁷ Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007. С. 131.

автора, повествователя, рассказчиц. Но в любом случае важна исследовательская стратегия — подходить с традиционными мерками к тексту Петрушевской нельзя.

Именно в предложенном ракурсе и постараемся взглянуть на текст рассказа «Мост Ватерлоо» и понять, какова авторская установка, о чем в действительности (в противовес приведенным выше суждениям) написан рассказ Петрушевской.

Принципиально и семантически значимо, что повествование в рассказе «Мост Ватерлоо» начинается с того, что центральный (каким его считают исследователи) образ бабы Оли сдвигается — сразу и изначально — на второй план. На первый же план выдвигается повествователь (скорее повествовательница, внесценический герой-нарратор), который наблюдает за происходящим и через собственное восприятие описывает и воссоздает события, имевшие место в жизни бабы Оли. Исходно важно, что анонимный нарратор сразу устанавливает дистанцию: «Ее уже все называли кто “бабуля”, кто “мамаша”, в транспорте и на улице. В общем, *она* и была баба Оля...» (с. 131). Рассказ ведется о *ней*.

Возникает повествовательная дихотомия: *я*-рассказчица и *она*-героиня. Но, как справедливо замечали многие исследователи, рассказ демонстрирует близость нарративной системы рассказчицы и героини ¹³⁸. Прозаик Петрушевская активно использует прием несобственно-прямой речи, когда в стиле изложения героини-нарратора отчетливо угадываются, проступают языковые фрагменты суждений бабы Оли (или ее дочери и других персонажей). Например, о дочери: «...потом она и привела домой фотоработника (к тому же алиментщика и без жилья), к порядочной маме и

¹³⁸ Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. 268 с.; Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007. 264 с.; Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоиделические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2010. 50 с.; и др.

тогда еще папе в их маленькую трехкомнатную профессорскую квартиру, дура» (с. 132). Очевидно, что оценочное ругательство «дура» не принадлежит повествователю, а является проекцией несобственно-прямой речи героини бабы Оли. Это ее суждение, ее оценка. Таким образом, использование несобственно-прямой речи повествовательницей-рассказчицей, с одной стороны, становится знаком ее всезнания о бабе Оле и ее окружении, даже о мыслях героини, невысказанных вслух. Но, с другой стороны, благодаря несобственно-прямой речи устанавливается некая дистанция между *я* и *она*, и в ходе повествования диспозиция намеренно сохраняется писателем — этот «зазор» конститутивно важен в рассказе Петрушевской.

Что касается центральной героини бабы Оли, то ее портрет, внешность, характер, личность представлены героиней-повествователем достаточно полно и репрезентативно.

«Облезлая была баба Оля, кроткий выпученный взгляд из-под очков, перья на головке, тучный стан, широкая нога...» (с. 132). Как маркер бедности и убогости — «...привыкла к винегрету и постному маслу...» (с. 132). Как знак нелепости и болезненности — «...ботинки покупала в ортопедической мастерской для бедных инвалидов, как бы детские, на шнурках и шире обычного: из-за шишек...» (с. 132). «Некрасивая, болтливая, преданная, вызывающая у посторонних людей полное доверие и дружелюбие <...> — такова была баба Оля» (с. 133).

Подробно изложена линия жизни бабы Оли. Она любила рассказывать посторонним людям «свою историю блестящей певицы из консерватории, которая вышла замуж и уехала с мужем по его распределению в заповедник Тмутаракань» — «он там делал диссертацию, а она родила и т.д.» (с. 133). В теперешнем же немолодом уже возрасте покинутая мужем-профессором, одинокая баба Оля живет в небольшой трехкомнатной квартирке с незамужней дочерью и внуками. Спит на диване в проходной гостиной («как спала на диване в гостиной, так там и застряла», с. 133).

В анализируемом рассказе, как постепенно становится ясно, для Петрушевской весьма важной оказывается *толпа*, которая окружает бабу Олю, сгущенность и толчея, которые царят вокруг нее. Героиня одна и одновременно не одна. Так, в квартире вместе с нею живет («гнездится») ее дочь, «взрослый географ в школе, полная, большая» (с. 131), «очкастая дылда с припухшими глазами» (с. 132). Но мать и дочь живут как абсолютно чужие люди (дочь «ни в грош не ставила мать», с. 133)¹³⁹. Дочь героини *такая же* одинокая, несчастная, незамужняя, что добавляет «одиначества» и самой бабе Оле. Появление приходящего к дочери время от времени алиментщика-фотографа («ничтожный фотограф из ателье», с. 131) не меняет существа дела: «...муж этот то приходил, а то и не являлся...» (с. 131), «вел побочное существование» (с. 132).

Примечательно, что во временном плане Петрушевская настойчиво подчеркивает однообразие и константность жизни персонажей. Обе они «давным-давно» (с. 131) живут в одиночестве. Заметим: не просто *давно*, но *давным-давно*. Повтор акцентирует *стабильность* житейского состояния героинь. Атмосфера неизменности и устойчивости формируется в разных направлениях — места, времени, однотипности событий.

Центральная героиня весьма сдержанно поименована — баба Оля, ее дочь, муж, зять, внуки вообще не названы по имени. В текущих эпизодах они называются в форме неопределенного местоимения: «*куда-то* звонить, *кого-то* искать и тем более с *кем-то* встречаться» (с. 131). Вся атмосфера вокруг героини расплывчата, растушевана, неопределенна. Если речь заходит о подругах дочери — то и они «*так называемые*» (с. 132). Даже о том, сколько у бабы Оли внуков (девочки? мальчики?) в тексте не сказано. Как становится постепенно понятно реципиенту, для Петрушевской это не важно. Важен и значим только один характеристический принцип — все вокруг «неизвестно

¹³⁹ Добавим: внуки тоже не любят бабу Олю, например, «внуки не выносили бабы Олина пения» (с. 133).

зачем» (с. 131), всё абсурдировано и обесмыслено. Всего и всех много, но они словно бы не видят и не слышат друг друга.

Признак неизменности и константности, который сопровождает героиню (героев), стилистически поддерживается и нагнетается бесконечным количеством фразеологизмов, устойчивых речевых оборотов, которые обильно пронизывают речь повествователя и, как следствие, несобственно-прямую речь центральной героини. О чем бы ни заходила речь, у нарратора обязательно возникают либо ситуации, соответствующие реализации какого-то знакомого бытового фразеологизма (например, «не сотвори себе кумира», о чем пойдет речь ниже), либо в тексте непосредственно эксплицируются паремические обороты, характеризующие и дополняющие приметы существования героев. Фразеологизмы не просто насыщают текст Петрушевской, они его универсализируют — «плюнь на все...», «дело прошлое, много воды утекло...», «и на старуху бывает проруха...» (с. 132), «не выдержала бремени и хлопот» (с. 133) и др., обобщая характеристик социума в рассказах.

По определению героини-нарратора, баба Оля «добрая» (с. 133). «Баба Оля была, однако, удивительно доброе существо, вечно о ком-то хлопотала, таскалась с сумками по всяким заплесневелым родственникам, шастала по больницам, даже могилки ездила приводить в порядок, причем одна» (с. 132). Кажется, ей симпатизируют окружающие — «...вызыва[ла] у посторонних людей полное доверие и дружелюбие» (с. 133). Однако манера поведения героини бабы Оли нелепа, смешна, наивна, намеренно оглуплена повествователем. Достаточно обратить внимание на оговорку рассказчицы: «Баба Оля была, *однако*, удивительно доброе существо», где *однако* — спор с самой собой, с теми суждениями, которые уже прозвучали о смешной и нелепой героине. Или, например, можно вспомнить эпизод демонстрации бабой Олей умения петь. По долгу службы оказавшись в чужой коммунальной квартире, среди посторонних людей, баба Оля вдруг могла «даже исполн[ить]

фразу из романса “Мой голос для тебя и ласковый и томный”, хохоча вместе с изумленными слушателями, которые не ожидали такого эффекта, поскольку в буфете начинали звенеть стаканы, а с подоконника срывались голуби» (с. 133). Растерянное смущение коммунальщиков и нескрываемая ирония повествователя (детали *стаканы, голуби*) очевидны.

Иными словами, Петрушевская создает картину стабильного, константного, непреодолимого абсурда, который окружает одинокую и несчастную центральную героиню. Именование безымянных героев по профессии — фотограф, географ, страховой агент — добавляет устойчивости в картину мира центральной героини. Потому, может показаться, что следующий сюжетный ход, по которому направляет свою героиню Петрушевская, — это погружение ее в *иллюзию* постмодернистского мира. Складывается впечатление, что Петрушевская «спасает» свою героиню в ирреальности кинематографического рая, отправив ее на сеанс фильма «Мост Ватерлоо» (именно так интерпретируют данный сюжетный поворот исследователи¹⁴⁰).

Действительно, согласно сюжету, героиня однажды — впервые в жизни — «вдруг заваялась в кино лично для себя» (с. 133). Она мгновенно (по словам нарратора) почувствовала «чужое тепло фойе», а с началом показа кинофильма в темноте кинозала вокруг нее вдруг «возник рай» (с. 134).

Весьма показательны и мысли, чувства, ощущения, которые охватили героиню: «Баба Оля увидела на экране все свои мечты, себя молоденькую, тоненькую, как тростинка в заповеднике, с чистым личиком, а также увидела

¹⁴⁰ См.: Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург. 2003. 46 с.; Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007. 264 с.; Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоиделические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2010. 50 с.; Федорова С. И. Тема маленького человека в литературе двух веков. URL: <https://school-science.ru/6/10/36376>; Оводенко Ю. В. Формирование представлений о своеобразии стиля Л. Петрушевской на уроках литературы в 11 классе. URL: <https://multiurok.ru/index.php/files/formirovanie-predstavlenii-o-svoeobrazii-stilia-l.html>; и др.

своего мужа, каким он должен быть, и ту жизнь, которую она почему-то не прожила. Жизнь была полна любви, героиня умирала, как мы все умрем, в бедности и болезнях, но по дороге был вальс при свечах» (с. 134).

Исследователи подчеркивают, что героиня Петрушевской впервые за долгие годы пережила мгновение счастья. Теперь регулярные походы на любимый фильм («любимая картина», с. 135) станут спасением героини от мрака жизни, от ничтожности существования, компенсацией за долгие годы несчастий и одиночества. По мысли исследовательницы С. И. Пахомовой, героиня «уходит в виртуальный мир прекрасной любви <...>», теперь, засыпая, «баба Оля “вплывала в сновидения”, где ее окружала “иная жизнь, другая, неземная, высшая”»¹⁴¹.

Кажется, что исследователи правы. Именно такую информацию предоставляет текст Петрушевской. Можно представить, что прозаик действительно осуществляет переход героини в иную — виртуальную — реальность и тем самым по-постмодернистски актуализирует несостоятельность окружающего мира. Мир плох и жесток, но героиня спасена. Ее жизнь изменилась — она счастлива, спокойна, молода («шла по-молодому», с. 137).

Но если вдуматься, то понятно, что ничто в жизни героини бабы Оли не изменилось. Никто не стал ее любить больше, никто не проявил к ней заботы, дочь и внуки по-прежнему холодны к ней. Более того, и сама баба Оля не стала лучше, скорее наоборот. Если раньше «бабу Олю ценили на работе, уважали клиенты» (с. 135), то теперь ее уже значительно меньше интересовали чужие печали: «...она уже не так прилежно внимает всем этим историям, не так заинтересованно, как раньше, обсуждает их квартирные интриги, суды, измены, планы, <...> она уже слушает все это как бы машинально, кивая и хлюпая носом в поисках носового платка» (с. 136). Прежние заботы и хлопоты

¹⁴¹ Пахомова С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. С. 19.

о других теперь представляются ей «дребеденью, накипью, пеной жизни» (с. 136), главное же для нее теперь — иллюзорные кинематографические «муки ЕГО. И, попутно, муки ЕЕ» (с. 136). Как понятно по графике — ЕГО И ЕЕ, то есть спроецированные с киногероев на саму героиню¹⁴².

Как звучит в тексте, «главнейшей своей задачей баба Оля почитала теперь не страхование и не сбор взносов, а внушение погруженным в персть земную клиентам, именно что внушение мысли, что есть иная жизнь, другая, неземная, высшая», которую баба Оля связывает с «сеансами, допустим, девятнадцать и двадцать один, кинотеатр “Экран жизни”, Садово-Каретная» (с. 136). Примечательно, что «иная жизнь» — «другая, неземная, высшая» — поставлена героиней в единый перечислительный ряд с указанием часа сеанса — 19 или 21 и даже точным адресом кинотеатра.

С поворотом сюжета рассказа в сторону «иной жизни» поведение героини бабы Оли становится еще более нелепым, чем было прежде. Вместо того, чтобы проявлять сочувствие к несчастным, страхованием которых занималась баба Оля, теперь «...о чем бы ни говорили, она обязательно снова и снова вворачивала любимое имя, Роберт, название фильма (“Мост Ватерлоо”) и подробности жизни актеров...» (с. 135).

Теперь она представлена в тексте подобной неразумному ребенку. Как у романтического подростка, «у нее уже имелась толстая тетрадка с переписанными из газет статьями о Роберте Тейлоре и Вивьен Ли», «там же были вклеены портреты и кадры из фильма» (с. 136). Прозаик очень тонко намекает на детскость героини: когда баба Оля решила во второй раз посмотреть фильм «Мост Ватерлоо» — на следующий день «там, однако, шел уже другой фильм, *детский*» (выд. нами; с. 135). Динамика развития образа обозначена.

¹⁴² В этом смысле не вполне верен акцент Т. Г. Прохоровой, что графическое выделение ЕГО уподоблено библейско-церковной грамматической традиции *Его* (см.: Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007. С. 128–129). Как будет показано ниже, семантический план этих выделений различен.

Исследователи настойчиво говорят о счастье, которое обрела героиня баба Оля, *полюбив* фильм «Мост Ватерлоо». Но текст рассказа обнаруживает и обнажает неоднозначность подобной интерпретации: героиня баба Оля счастливо пребывает «во сне», в кино-иллюзии, а одновременно героиня-рассказчица последовательно и настойчиво нагнетает иронию, теперь уже открыто смеется над героиней.

Кажется, что у героини бабы Оли появилась новая высокая миссия: «Зачем и почему она это делает, баба Оля не знала, но ей было необходимо теперь нести людям счастье, новое счастье, нужно было вербовать еще и еще сторонников “Робика”, и она испытывала к редким новобранцам (новобранкам) нежность матери» (с. 136). Заметим, у героини теперь не дело, а миссия — «нести людям счастье, новое счастье». Новое счастье, новую жизнь... Вербовать...

Как правило, исследователи воспринимают подобные чувства героини бабы Оли всерьез, принимают «за чистую монету» (вспомним принцип паремических ситуаций у Петрушевской). Однако это служение «новому счастью» преподнесено героиней-нарратором в такой форме, что его сущность воспринимается как весьма сомнительная, наподобие деятельности многочисленных религиозных сект — например, «свидетелей Иеговы» или чего-то подобного, обходящих подъезды и квартиры и *вербующих* соратников.

Очевидец-рассказчица открыто иронизирует над чувствами и поведением бабы Оли и таких же престарелых любительниц кино. Так, например, рассказчицей весьма иронично представлено поклонение актеру Робикку (Роберту Тейлору) и, в частности, празднование его дня рождения — заметим, названного поклонницами «рождеством» (с. 136). Рассказчица нескрывая иронично повествует о том, как «рождество» празднуется перед показом фильма — зрительницы «отмечали это свое рождество в фойе кинотеатров», «пили кагор и беленькую, шумели перед сеансом» (с. 136). Более нелепую картину героиня-нарратор едва ли могла выписать.

Баба Оля, кажется, дистанцируется от неумеренных поклонниц — она, «как строгий жрец, праздновала одна дома на кухне...» (с. 136). Однако жалкий и странный смысл такого рода «жречества» от этого ничуть не умаляется, его «частная», «кухонная» абсурдность отчетливо эксплицирована рассказчицей.

Героине только кажется, что она не смешивается с другими. Ей только видится, что она делает не то и не так, как они. Но вопреки паремической формуле «Не сотвори себе кумира»¹⁴³ героиня Петрушевской сотворяет кумира, идола, то есть поддается обману, глупо и нелепо погружается в желанную иллюзию. «Снижающий» абсурд ситуации (*иной жизни, нового счастья*) нагнетается.

Говоря о поклонении актеру «Робику» и о мотивах «рождества», исследователь Т. Г. Прохорова предлагает увидеть в них евангелический сюжет. С ее точки зрения, «взаимоотношения с экраном явно приобретают религиозную окраску», героиня «включается в новый, почти “евангелический” сюжет...»¹⁴⁴, графика ЕГО будто бы уподобляет героя, в восприятии поклонниц, Христу. Однако, на наш взгляд, речи о христианских параллелях у Петрушевской нет, жречество и идолопоклонство бабы Оли (и К⁰) носит, как уже было сказано, скорее сектантский, неканонический характер и насквозь пронизано иронией и осмеянием.

В повествовании об иллюзорности «нового» мира у Петрушевской важным оказывается то, что в атмосфере киноиллюзии баба Оля, стремящаяся выделиться (чтобы быть замеченной *героем?*), никогда не оказывается одна. Она — только одна из «множества сверстниц у входа» (с. 133) в кинотеатр, одна из тех многих, кто плакали и «сморкались» (с. 134) после просмотра любовной истории на киноэкране. Баба Оля снова, как и в прежней своей

¹⁴³ Если быть точнее, то это заповедь Моисея (Исход: 20, 4), которая обрела статус бытовой паремической формулы.

¹⁴⁴ Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007. С. 128–129.

жизни, оказывается в *толпе*. По словам самой героини (несобственно-прямая речь), «худо было то, что орды теток и бабок слетались на священнодействия, это уже был какой-то содом и гоморра, рыдания, истерики, ходили по рукам поэмы» (с. 136).

Однако жизнь и самой героини оказывается сродни Содому и Гоморре. Героиня вскользь упоминает о чужих «поэмах», но, как сообщает рассказчица, баба Оля тоже теперь пишет стихи, любовные стихи. Если раньше баба Оля нелепо исполняла оперные арии в коммунальных квартирах клиентов по страхованию, то теперь на грязных чужих кухнях звучат ее вирши. По словам рассказчицы, «...в тиши ночей сама писала стихи», а потом «неудержимо поверяла их своим клиентам, выбрав момент»: «Баба Оля проборматывала свои возвышенные стихи особо избранным клиенткам, торопилась, шмурыгала носом, очки заплывали слезой» (с. 137). Героиня неудержимо и взволнованно читала стихи, а «слушатели маялись, глядели в сторону, как тогда, когда она, расчувствовавшись, пела в полную мощь» (с. 137). Ничего не изменилось для героини, нелепости в ее жизни и поведении только прибавилось. Героиня как будто бы счастлива, но ирония рассказчицы становится еще более безжалостной.

Если на начальном этапе *преображения* героиня даже в собственном представлении сознавала, что «скатывается куда-то вниз» (с. 136), то постепенно, как замечает нарратор, баба Оля больше не «стеснялась других бабулек, и в том числе себя, и на выходе видела счастливые заплаканные лица и сама утиралась большим мужским носовым платком» (с. 135). Поведенческая доминанта сместилась — баба Оля «плюнула на все условности...» (с. 136).

Пожилая героиня со страстью и восторгом бегала на свидания к любимому, точнее «семенила на свидание с любимым» (с. 135), и вновь и вновь возвращалась «в тот волшебный мир своей другой жизни...» (с. 135). Исследователи встают на точку зрения героини: она влюблена, она счастлива,

она в «другой жизни», но — в противовес — прозаик Петрушевская и ее героиня-рассказчица настойчиво эксплицируют нелепость событий и иронизируют, жестоко посмеиваются над влюбленной *старушкой*. Обратим внимание, баба Оля настойчиво и неизменно именуется нарратором *бабой* Олей. В своей новой жизни героиня, как было отмечено, подобна ребенку, она подросток, она «молода» («шла по-молодому», с. 137), она влюблена, она бежит-семенит на свидание, но в речи рассказчицы она неизменно *старуха*, она *баба*. Петрушевская настойчиво повторяет это поименование, перенося словоформу *баба* из одной фразы в другую.

Особенно нелепо и иронично оборот *баба Оля* предстает в пересказе истории сна героини: «И она вплывала в сновидения, где один раз даже проехала с Робертом Тейлором на открытой машине, оба они сидели на заднем сиденье, больше в ЛАНДО никого не было, даже шофера, и ОН полуобнимал плечи *бабы Оли* и преданно сидел рядом» (с. 137). Петрушевская не заменяет бабу Олю на тоненькую тростиночку (ср. с. 134), не называет ее Оленькой или как-то иначе, она усиливает саркастическую иронию амплификацией оборота, акцентирующего возраст и старость героини.

Если центральной героине кажется, что она ушла от прежней жизни, спаслась (и этому доверчиво вторят исследователи), то повествователь (и автор) подчеркивает, что абсурд окружающего мира только нарастает — старухи, любовь, детство, жречество и проч.

В какой-то момент преображения героини в тексте Петрушевской звучит оборот — «честная и чистая, как горный хрусталь» (с. 135). Исследователи *буквально* воспринимают поэтическое сравнение, подчеркивая (мнимое на самом деле) очищение и просветление героини. На наш взгляд, появление этого оборота связано с совершенно другими (вновь ироничными) обстоятельствами, к которым *горный хрусталь* и станет ключом.

Исследователи по-разному интерпретируют последний эпизод рассказа, где восторженная баба Оля, возвращаясь после очередного просмотра

любимого киносеанса, встречается странного молодого человека («высокий, полный, в шапке-ушанке с опущенными ушами», с. 137), который обращается к ней: «— Какая у вас маленькая нога! — Шшто? — переспросила баба Оля. Он приостановился и задал вопрос: — Размер ноги какой? — Тридцать девять, — удивленно ответила баба Оля. — Маленькая, — печально откликнулся молодой человек...» (с. 137).

Исследователь С. И. Пахомова, предполагает, что осуществилась мечта героини бабы Оли, ей встретился любимый: «В конце концов ей даже удастся встретить ночью тоскующего и небритого незнакомца, возможно, Тейлора»¹⁴⁵.

С. И. Федорова развивает сходную мысль: «Конец рассказа очень важен в понимании авторской концепции мира и человека в нем. Печальный молодой человек, встретившийся бабе Оле у Заставы Ильича, — странный персонаж в рассказе. Если предложить реалистическую мотивировку, то его появление на ночной улице и нелепый вопрос можно истолковать довольно просто: бродяга, возможно, душевнобольной. Но, может быть, в этой точке пространства пересеклись два мира — реальный и фантазийный? В чьем сознании соединились две точки пространства — Застава Ильича и мост Ватерлоо? На трагической ноте обрывает автор повествование <...>»¹⁴⁶.

Однако, с нашей точки зрения, смысл и значение микросценки иные, в финальном эпизоде образно-мотивное поле рассказа ширится.

Действительно, может быть, у данного эпизода есть реалистическая мотивация: герой душевнобольной. Может быть, что он бродяга, бомж, который намеревался снять в темноте с бабы Оли ее «ортопедические» ботинки взамен своих сношенных и обшарпанных («шаркающие подошвы», с. 138), но размер, как выяснилось, был ему мал («маленький»).

¹⁴⁵ Пахомова С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. С. 19.

¹⁴⁶ Федорова С. И. Тема маленького человека в литературе двух веков. URL: <https://school-science.ru/6/10/36376>

Между тем в тексте художественного произведения финальная сцена всегда обеспечивает *сильную позицию*, то есть не может не быть значимой, по-своему символичной. И в данном случае это так. Выше прозвучавший мотив «горного хрусталя» и вопрос о размере ноги героини, в нашем представлении, иронически эксплицирует образы и мотивы известной сказки «Золушка», обозначает ее прототипическую структуру. Странный ночной прохожий пытается «примерить» хрустальную туфельку бабе Оле. Но размер 39, «нога «маленькая». Образ *ландо* из сна бабы Оли — то есть почти *какета* — дополняет семантику и стилистику возникающих «золушкиных» ассоциаций¹⁴⁷. Реальный эпизод обрастает претекстовыми (прецедентными) ассоциациями, но использование интертекстом у Петрушевской по-прежнему снижено и иронизированно. Мера сарказма усиливается, жесткость прозы Петрушевской нарастает.

Возникает вопрос: каков же смысл этой финальной сцены? На наш взгляд, он двоичен, в нем различимы, как минимум, два кода восприятия. С одной стороны, финальный эпизод ясно дает понять, что баба Оля — не Золушка, *happу end* в ее случае никак не ожидаем. Но, с другой стороны, Петрушевская вводит в текст еще одного *иллюзорного* персонажа (заметим, мужчину) — «какой-то бедный и больной *призрак* в маловатом пальто» (с. 138). Странный герой, подобно бабе Оле, пребывает в своем иллюзорно-сказочном поиске, может быть, в поисках его прекрасной Золушки, предмета настоящей и страстной любви.

Применительно к произведениям традиционной литературы можно было бы сделать вывод — исход рассказа трагичен, как и полагают многие исследователи («На трагической ноте обрывает автор повествование»¹⁴⁸). Однако в случае писателя-постмодерниста Петрушевской это решительно не так — смысловой однозначности в финальной сцене нет, как нет и трагизма.

¹⁴⁷ Обратим внимание: в тексте «в поддержку» звучит название Садово-*Каретная* (с. 136).

¹⁴⁸ Федорова С. И. Тема маленького человека в литературе двух веков. URL: <https://school-science.ru/6/10/36376>

Петрушевская не сочувствует героям, не скорбит об их доле, она надэмоционально констатирует абсурдность всего мира — женского и мужского, реального и вымышленного, бытового и киношного. Абсурд везде и во всем, и сокрушаться на этот счет, в представлении Петрушевской, бессмысленно и бесполезно. Постмодернистская абсурдность как бы удваивается, нагнетается — она и в реальной жизни, и в ирреальной, в существующей и в желанной.

«Нулевой градус письма» формируется введением в текст рассказа образа героини-рассказчицы, анонимной, но контурно эксплицируемой героини-повествователя. Анализировать рассказ Петрушевской без учета этого нарративного субъекта, на наш взгляд, значит обеднять текст и привносить в него коннотации, не свойственные писателю-постмодернисту. В рассказе «Мост Ватерлоо» Людмила Петрушевская еще раз демонстрирует природу своего «мужского» таланта, по-особому жесткого и жестокого.

В отличие от артистично-поэтической вязи письма в рассказах у Татьяны Толстой, проза Людмила Петрушевской точна, детализирована, весьма конкретна и насквозь (подтекстово, стилистически) иронична. Не доверять позиции героя-рассказчика у Петрушевской означает не выявить глубинную авторскую позицию, не понять истинный смысл петрушевского повествования, но уйти в сторону от верной интерпретации художественного текста, семантически опустошить письмо Петрушевской, ее писательский постмодернистский дискурс.

Что касается темы любви, которая особым образом представлена в рассказе «Мост Ватерлоо», то следует отметить, что здесь писатель использовала мотивы и образы любви *локально* и одновременно *универсально* — для иллюстрации через любовь меру нелепости и абсурдности всего мира. Жалкая любовь-страсть старухи бабы Оли — только частный случай всеобщего жизненного абсурда, окружающего людей, но не осознаваемого ими самими, в том числе и героиней. В отличие от Татьяны Толстой, мягко и

сострадательно пишущей о своих наивных героях-мечтателях, Людмила Петрушевская (вероятно, в силу особенностей ее собственного характера, особого личного взгляда на мир) обнаруживает бесстрастность хирурга, который распознал болезнь и знает способы борьбы с нею, понимая, что сострадательными чувствами и душевными эмоциями пациента не спасти. В этом хирургическом *своеобразии позиции автора* прозаика Людмилы Петрушевской и состоит самобытность и неповторимость ее «жесткого» стиля, ее «жесткой» манеры художественного — постмодернистского — письма.

Любовные пути в рассказе «По дороге бога Эроса»

Как показал анализ предшествующих рассказов Людмилы Петрушевской на любовную тему, самую существенную роль в ее текстах играет, на наш взгляд, не автор, которого «нет» в литературном постмодернистском тексте, и не центральный персонаж, как правило персонаж женский, — доминирующую роль в рассказах Петрушевской о любви занимает образ повествователя, точнее — повествовательницы, героини-рассказчицы, свидетельницы описываемых событий, как представляется, близко и хорошо знающей и понимающей центральную героиню-актанта (героев-актантов). Как было продемонстрировано выше, Петрушевская не допускает сюжетную нить событий центральных персонажей воспринимать доверчиво и однозначно: все события жизни ее персонажей оказываются скорректированы представлениями героини-рассказчицы. Любовный сентиментально-романтический сюжет (зона действия центральных персонажей-актантов) неизменно подвергается корректировке с точки зрения героини-рассказчицы, получая двойной смысл, удвоенный код восприятия: лирические интенции и любовная чувствительность актантов репрезентируются иронизированными, осмеянными, сниженными — дезавуированными ¹⁴⁹. События и обстоятельства, которые кажутся героям *истинными*, в восприятии героини-нарратора предстают посрамленными, отринутыми, разоблаченными, *ложными*.

Иными словами, доминантным персонажем, который в рассказах Петрушевской задает угол зрения и ракурс восприятия, демонстрирует ценностные акценты, высказывает окончательные суждения, предстает

¹⁴⁹ См. также: *Тименчик Р.* Уроки музыки Людмилы Петрушевской // *Театральная жизнь*. 1987. № 23. С. 115–119; *Пруссакова И.* Погружение во тьму // *Нева*. 1995. № 8. С. 186–191; *Гоцило Е.* Художественная оптика Петрушевской. Ни одного «луча света в темном царстве» // *Русская литература XX века. Направления и течения*. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 109–119; *Маркова Т. Н.* Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // *Уральский филологический вестник*. 2013. № 2. С. 88–98; и др.

героиня-нарратор, героиня-повествователь, очевидец-рассказчик. Литературная традиция позволяет напомнить, что Петрушевская фактически использует тот же прием, который еще в XIX веке эксплуатировал А. С. Пушкин, создав образ-маску Ивана Петровича Белкина, вымышленного персонажа, героя-рассказчика, стоявшего *между* персонажами и автором, *серединного* героя, который сокращал дистанцию между объективным всеведением автором и субъективностью действующих в сюжете героев. Оказывающийся между автором и героями, в чем-то близкий одному и другим, этот образ-персонаж открывал возможности более глубокого понимания событий и характеров, постижения истины через *посредника*.

Писатель-постмодернист Петрушевская использует ту же стратегию — создает промежуточный персонаж, который, с одной стороны, подобен автору в способности умно и философически рефлексировать по поводу увиденного и, с другой стороны, который близок персонажам, словно бы находясь с ними в едином пространстве, едва ли не за одним кухонным — собеседническим — столом. Персонаж-повествователь Петрушевской, в отличие от пушкинского Белкина, не персонифицирован, не контурирован, не наделен биографией, не выведен в качестве действующего лица¹⁵⁰, но, как многократно подчеркивала критика, героиня-рассказчица наделена собственным стилем, собственным языком, собственной манерой изложения, которые позволяют контурно эксплицировать ее образ, ощутить ее незримое присутствие в тексте¹⁵¹.

¹⁵⁰ См., напр.: Берковский Н. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: сб. статей. М.; Л.: Гослитиздат, 1960. С. 94–207; Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: исследования и материалы. Л.: Наука, 1989. С. 63–87; Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.; Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: ИРЯ РАН, 1994. 333 с.; и др.

¹⁵¹ Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. 268 с.; Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007. 264 с.; Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоиделические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2010. 50 с.; и др.

Для адекватного понимания *бифокального* семантического плана рассказов Петрушевской необходимо учитывать наличие этого героя-рассказчика (рассказчицы), не ограничиваясь интерпретацией одного плана — персонажной фабулы, но соотнося ее с другим планом — нарративными рефлексиями маски-повествователя. С такой позиции и подойдем к анализу еще одного из любовных рассказов Петрушевской — «По дороге бога Эроса».

Обращаясь к анализу рассказа «По дороге бога Эроса» критика, как правило, останавливается на единственном плане повествования — интерпретации подвергается фабула событий, связанных с центральной героиней Пульхерией и ее счастливым обретением любви в далеко не молодом возрасте.

Так, исследователи М. Н. Жорникова, Е. П. Березкина, Е. Г. Суранова уверенно настаивают на том, что «любовь героев далеко не ущербна, ведь он и она нашли друг друга, и для них уже не существовало <...> ни прошлого, ни будущего, а было только настоящее»¹⁵².

Тонкий и вдумчивый исследователь Т. Н. Маркова не столь прямолинейна, но и ее вывод достаточно однозначен. В представлении ученого, в рассказе «По дороге бога Эроса» «соотношение телесности и духовности разрешается в пользу бессмертной любви — в онтологическом (не романтическом) смысле этого понятия»¹⁵³. Т. Н. Маркова пишет о преображении героини: «...вдруг исчезает (сбрасывается) “личина толстенькой тихой бабушки” и открывается прекрасная сущность»¹⁵⁴. Обретение героиней любви признается критиком итоговым событием.

¹⁵² Жорникова М. Н., Березкина Е. П., Суранова Е. Г. Жертвенный тип героя в малой прозе Л. С. Петрушевской // Вестник Бурятского гос. ун-та. Сер. Язык. Литература. Культура. 2016. Вып. 6. С. 46.

¹⁵³ Маркова Т. Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 94.

¹⁵⁴ Там же.

Примерно в том же ракурсе воспринимает сюжетику рассказа и С. И. Пахомова¹⁵⁵.

Следуя тексту, исследователи непременно повторяют суждение из несобственно-прямой речи героини: «Пульхерия поняла, что должна остаться в его жизни — “остаться верной, преданной, смиренной, жалкой, слабенькой немолодой женой, Бавкидой”»¹⁵⁶.

Действительно, можно представить себе, что сюжет рассказа Петрушевской разворачивается и заканчивается идиллично: *он* и *она*, типично безымянные герои Петрушевской остаются вместе — в будущем их ждет счастье. Однако, как предварительно было сказано, на наш взгляд, подобные заключения у Петрушевской не носят финального — завершающего — характера: в итоге в рассказах неизменно обнаруживается точка зрения повествователя-рассказчицы и смысловые акценты оказываются сдвинутыми, если не решительно противоположными.

В тексте рассказа «По дороге бога Эроса» образ героини-повествовательницы выявляется — проступает — не сразу. Поначалу складывается впечатление, что объективный рассказ ведет объективный повествователь. Однако постепенно в тексте все чаще начинают мелькать вводные слова и обороты («так вот», «как известно», «как мы увидим дальше», «как правило» и др., с. 45)¹⁵⁷, свидетельствующие о присутствии затекстового персонажа, который (которая) рассказывает историю Пульхерии, комментируя со своей точки зрения обстоятельства этой истории, дополняя факты собственными суждениями о законах мира и человеческого бытия.

Повествователь-рассказчица, будучи, вероятно, не дальней знакомой центральной героини-актанта, может быть, ее приятельницей или

¹⁵⁵ Пахомова С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. С. 12–38.

¹⁵⁶ Жорникова М. Н., Березкина Е. П., Суранова Е. Г. Жертвенный тип героя в малой прозе Л. С. Петрушевской. С. 46.

¹⁵⁷ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Петрушевская Л. С. Дом девушек. М.: Вагриус, 1999, — с указанием страниц в скобках.

сослуживицей, довольно компетентно излагает фабулу и детали событий жизни Пульхерии. Ее приближенность к героине, как кажется, — залог истинности и правдоподобия.

Между тем *особость* повествовательной позиции рассказчицы обнаруживается уже в использовании антропонима, в том, что центральная героиня называется (обозначается) рассказчицей не по имени, а по прозвищу — Пульхерия. Рассказчица уточняет, что так ее называли на службе — «они на работе называли ее по имени гоголевского персонажа, верной пожилой жены своего мужа» (с. 45). Сама же рассказчица расширяет интертекст и добавляет: «...а могли бы ее называть также и Бавкидой по заложенным в нее природой данным быть верной, бессловесной, твердой как камень и преданной женой» (с. 45). Вполне незаметно повествователь к одному прозвищу прибавляет другое и, как ясно, делает это не из симпатии к персонажу, так как вскоре звучит иронизированная сентенция: «...но Господь Бог судил иначе, и Пульхерия осталась очень рано в единственном числе с двумя дочерьми» (с. 45). Математическая выкладка на фоне упоминания Господа Бога выглядит иронично и снижено, сочувствия к героине не обнаруживается. Апелляция к гоголевскому — старому и несовременному — имени Пульхерия эксплицирует иронический флер прозвища (особенно если вспомнить претекст «Старосветских помещиков»), обращение же к образу мифологической Бавкиды только нагнетает подобные архаичные оттенки и «устаревшие» идеалы. Иронии и сарказма добавляет и несоответствие героини прозвищу — она верная Пульхерия-Бавкида, но муж ее бросил: «Она-то была верной, но этого для жизни мало, как выяснилось...» (с. 45). Постфикс *-то* («она-то...») грамматически подчеркивает иронию повествовательницы и наивность и неприспособленность к реальной жизни героини. *Пульхерия-то* сразу предстает героиней недалекой, наивной, если не глупой.

Противоречие усиливается на фоне того, что сама героиня мыслит себя умной. Ей казалось, что она «очень хорошо и с некоторой неловкостью всегда

понимала истинные побуждения людей, и в этом случае она тоже понимала...» (с. 46). Или в другом случае снова Пульхерия: «она носила в своей душе маленького <...> ангела-спасителя, который все про всех понимал...» (с. 47). Но, как показывают развивающиеся события в рассказе, Пульхерия абсолютно не верно истолковывает многие обстоятельства: не догадывается, по какой причине «ни с того ни с сего» сослуживица Оля пригласила ее домой на празднование дня рождения, довольно долго (до смешного долго) не понимает, кто тот мужчина, который оказался ее соседом за праздничным столом, она не догадывается, почему он «был <...> в домашних тапках» (с. 49).

Видя, что гости за праздничным столом сидят парами (муж и жена), зная о замужестве Оли, Пульхерия не осознает, что хозяйка дома сознательно посадила одинокую гостью рядом со своим душевнобольным мужем. В представлении сослуживицы Оли, Пульхерия была «безопасной» (с. 48) и тоже немного сумасшедшей. Замкнутость Пульхерии, ее изолированность от всех, погружение в некую собственную раковину, вероятно, напоминало Оле о самоуглубленности и замкнутости ее больного мужа¹⁵⁸. Неслучайно вскоре и о Пульхерии будет сказано: «...некоторые считали, что она слегка повредила в разуме» (с. 45).

Как правило, исследователи считают «раковину» проявлением ума героини Пульхерии. Одна из точек зрения: «За всем этим “бытовым хламом” скрывается богатое духовное содержание героини. Ведь неслучайно после слов “ушедшая в свое тело, как в раковину”, следует пояснение: “именно ушедшая решительно и самостоятельно”. То есть, женщина сама для себя выбрала такой способ существования. Она как бы смотрит на себя со стороны...»¹⁵⁹. Однако на фоне *другой* позиции рассказчицы подобная интерпретация сомнительна.

¹⁵⁸ «...ну как это у них, не спал, ни с кем не разговаривал, одичал...» (с. 56).

¹⁵⁹ Жорникова М. Н., Березкина Е. П., Суранова Е. Г. Жертвенный тип героя в малой прозе Л. С. Петрушевской. С. 45.

Героиня Пульхерия вызывает иронию окружающих и, в первую очередь, ироничный скепсис повествовательницы. Пульхерия далеко не молода и внешне мало привлекательна («маленькая пухлая немолодая женщина», с. 45; «толстененькая тихая бабушка», с. 46). Но, словно бы в следование традициям литературных штампов, рассказчица, констатирующая убого-жалкую внешность героини, намеренно компенсирует внешний план внутренним — богатой душой. По словам рассказчицы, в Пульхерии была душа, причем душа, конечно же, богатая и бессмертная: «Пульхерия спрятала душу, бессмертную душу юного гения, каким его рисуют — с крыльями, бесплотного, с кудрями и сверкающими лаской и слезой глазами» (с. 45). Штампы с крылатыми и кудрявыми гениями души нескрывая эксплицируют циничную нарративную иронию. Последующая фраза еще более оценочно окрашена: «Все это Пульхерия быстро спрятала, быстро обросла брэнной плотью, кудри обвисли» (с. 45). Заметим, рассказчица иронично совмещает кудри Пульхерии и кудри гения — сарказм удваивается.

В продолжение разговора об уме Пульхерии стоит обратить внимание и на понимание героиней самой себя, своей внешней и внутренней красоты. Героиня, как будто бы, «решительно и самостоятельно» погрузила себя в раковину и надела «личину толстененькой тихой бабушки и чуть ли не древней старушки» (с. 46). Рассказчица (на уровне несобственно-прямой речи) поясняет: «Пульхерия расценивала свою внешность как несуществующую», но при этом «знала про себя, что настанет момент, и она из куколки, из кокона обратится обратно в бабочку» (с. 46). Героиня словно бы и признавала свою «несуществующую» внешность, но одновременно таила в себе надежду «обратно» стать *бабочкой*. Семантико-стилевая игра Петрушевской очевидна. Представляется, что немолодой возраст героини-актанта принципиален для Петрушевской — надежды ее выглядят еще более оглупленными.

Итак, далеко не молодая героиня Пульхерия («старуха») готова к любви, готова вновь влюбиться. Заметим, между тем, что Пульхерия уже влюблена.

Она работает в библиотеке какого-то НИИ, занимается описанием архива некоего ученого. Рассказчица сообщает: «Ученый был уже разоблачен, свергнут, забыт и упоминался только в юмористическом и разоблачительном плане, а Пульхерия знала всю его жизнь и все его взаимоотношения с великими мира сего, любила его, как энтомолог любит особую разновидность, допустим, мелкого жучка, признанного вредоносным, но открытого собственноручно» (с. 48).

Развернутое сравнение семантически значимо: Пульхерия любит своего «вредоносного жучка» — то есть ей все равно кого любить, будь на его месте «червячок», она полюбила бы и его. Переход на энтомологические сравнения существен и откровенно ироничен: *куколка, бабочка, жучок*, позже появятся *пиявки*¹⁶⁰.

В подобном контексте переход на любовь к безымянному незнакомцу (сумасшедшему больному мужу Оли) не выглядит стремительным и странным необычным или невозможным. В улыбающемся незнакомце — «красноватое худое лицо, седые всклокоченные волосы, недостаток одного зуба впереди и воспаленные, часто моргающие, очень светлые глаза» (с. 49) — Пульхерия разглядела «ушедшее в высокие миры существо, прикрывшееся для виду седой гривой и красной кожей» (с. 49). Заметим: *существо*, покрытое гривой и красной кожей. Описание выполнено вполне в соответствии с видом очередного открытого червячка или куколки. Потому *готовая* героиня влюбляется мгновенно, страстно, навсегда: «Пульхерия тут же полюбила его жалостливой, щемящей любовью» (с. 49). Примечательно, что о постоянно улыбающемся собеседнике — улыбка как индикатор сумасшествия («он, видимо, вообще улыбался всегда», с. 49) — рассказчица сообщает, что тот был «восхищен ее [Пульхерии] *разумом*» (с. 49). Два героя — одиноких, больных, сумасшедших — находят друг друга.

¹⁶⁰ Оля: «Присосались к нему какие-то *пиявки* опять» (с. 56).

Рассказчица сообщает о происходящем: «Пульхерия тихо и со вздохами, но твердо и обоснованно рассказала о предмете своих исследований — то, чего она никому бы не рассказывала, но важен был не предмет, а сущность разговора. Сущность же была в том, что эти двое нашли друг друга за пиршественным столом, где вино лилось рекой и дым стоял коромыслом...» (с. 49). Высокая лексика (*пиршественный стол*), фразеологический гиперболизм (*вино лилась рекой*) соседствует с расхожим оборотом (*дым коромыслом*). Застольная ситуация проецируется на сумасшедшие чувства, охватившие престарелых влюбленных.

Петрушевская (точнее ее рассказчица) словно бы намеренно смешивает и переворачивает все традиционные стереотипы и клише, причем делает это так, что на уровне восприятия центральной героини Пульхерии — все происходящее воспринимается как нормальное, адекватное, на уровне же *над* Пульхерией, на уровне героини-нарратора — все описываемое именно «дым коромыслом», бред, туман, сумасшествие. «Шизофрения» (с. 51).

Исток сумасшествия героев в рассказе «По дороге бога Эроса» (в частности) — это любовь, вспыхнувшая между немолодыми — большими — персонажами. Любовь, по Петрушевской, — сумасшествие.

Героиня рассказчица, как было уже сказано выше, вставляет в историю сумасшедших влюбленных собственные наблюдения, касающиеся законов мира и жизни. Согласно основному мотиву повествования, одна из центральных сентенций в рассказе «По дороге бога Эроса» касается именно любви: «...любовь — это игра и ничего больше, она боится взаимности, привязчивости, преданности, боится платить долги и любит загадку и ложные пути» (с. 61).

Петрушевская дает дефиницию, предлагает «формулу любви». Но любовь охарактеризована как бы от противного — любовь-наоборот. В традиционном восприятии любовь предполагает взаимность — у Петрушевской любовь *боится взаимности*. Обычно, говоря о любви, (в том числе) литераторы пишут

о преданности и взаимности — здесь *боязнь преданности*. Обыкновенно любовь освещает все пути влюбленных — здесь любовь сопровождают *загадки и ложные пути*.

Возвращаясь к сопоставлению, с которого начинались размышления над текстом, об образе Белкина-повествователя, напомним, что у Пушкина образ Ивана Петровича был посредником, по сути проводником тех идей, которые намеревался донести до читателя автор. Вероятно, нечто подобное можно сказать и о маске героини-рассказчицы у Петрушевской. Она необходима прозаику, чтобы «от чужого лица», «с чужого голоса» озвучить то, что вызывает рефлексию ее самой.

В этой связи любопытно обратиться к работе исследователя А. О. Большева «Исповедь под маской обличения»¹⁶¹ (2009). В названной работе ученый размышляет о том, что информация, связанная с наиболее болезненными для авторов личностными вопросами, как правило, либо искажается в создаваемом автором литературном произведении, либо попросту замалчивается. Ученый задается вопросом: «Значит ли это, что искренняя литературная исповедь в принципе невозможна?» — и отвечает на него так: «Откровенность недостижима, если автор рассказывает о себе напрямую, без нарративной маски или других защитных механизмов: “сам замысел быть искренним уничтожает искренность” [Хансен Леве]. Опосредованная же и завуалированная форма саморефлексии позволяет достичь очень высокой степени откровенности: “Самую ценную и трудную правду о себе люди рассказывают только тогда, когда они о себе не говорят” [Л. Шестов]»¹⁶².

По наблюдениям исследователя, откровенность писателя (автора) возможна только при отсутствии внешних атрибутов исповедального дискурса, когда нарратор повествует словно бы о другом человеке или

¹⁶¹ Большев А. О. Исповедь под маской обличения. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. 145 с.

¹⁶² Там же. С. 6–7.

различными способами маскирует личностные признания. А. О. Бولшев пишет: «Опыт показывает, что в тех случаях, когда основу идейной структуры литературного произведения составляет конфликт двух героев, соотнесенных по принципу амбивалентной равнозначности, свои по-настоящему сокровенные черты создатель текста воплощает, как правило, не столько в образе позитивного Джекила, сколько в фигуре негативного Хайда. Именно отрицательные персонажи чаще обнаруживают сугубо автопсихологическую природу — тогда как их добродетельные антиподы оказываются воплощением достоинств, о которых авторы произведений могли, увы, только мечтать»¹⁶³. Серьезная работа исследователя на целом ряде примеров доказывает справедливость предложенного наблюдения.

В случае Петрушевской, на наш взгляд, можно полностью положиться на наблюдения А. О. Болшева. Нам представляется, что Петрушевская потому и создает маску рассказчика (рассказчицы), чтобы не брать на себя ответственность за (а)моральные — с традиционной точки зрения — аксиологические ракурсы повествования, чтобы высказать собственные личностные суждения под маской *другого*, точнее — *другой*, умной, наблюдательной, философически настроенной героини-рассказчицы, хорошо знающей жизнь и не опасющейся высказать жесткие и жестокие суждения по поводу увиденного и рассказанного¹⁶⁴.

Таким образом, любовная история героини Пульхерии, кажется, имеющая счастливый конец, когда герои соединились: «Гость медленно встал, открыл перед ней дверь, Пульхерия прошла, позорно споткнувшись, — он поддержал ее под локоть, как даму, и повел к лифту» (с. 61) — на самом деле представляет собой только *половину истории*, половину от того, что видит и хочет обна(ру)жить автор. Лирическая любовная история Пульхерии и

¹⁶³ Там же. С. 8.

¹⁶⁴ См. также: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-е–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 379–394.

Каменного гостя (традиционный «позитив», который ищут в рассказе критики) на деле реинтерпретируется маской-рассказчицей (условно — *alter ego* автора), подвергается семантической перекодировке и переакцентировке, выявляя подлинную сущность восприятия, суть авторской позиции, а именно — петрушевский «негатив», особый характер мировосприятия, свойственный не столько ее героине-рассказчице, сколько ей самой, безжалостному, нейтрально-равнодушному, принципиально безэмоциональному писателю-постмодернисту (и, может быть, человеку).

Подводя итоги, можно заключить, что любовная тема в рассказе Людмилы Петрушевской «По дороге бога Эроса» раскрывается в двух планах — внешнем *сюжетном* и внутреннем *нарративном*. На поверхностно фабульном уровне Петрушевская (ее героиня-рассказчица) повествует о счастливо заканчивающейся истории двух «сумасшедших», нашедших друг друга и, возможно, могущих в дальнейшем оказаться вместе (может быть, и в ситуации психиатрической больницы). И на данном уровне любовь, по Петрушевской, предстает хотя и шизофренической («По институту прошел слух, что у Пульхерии не все в порядке с головой...», с. 55), но по видимости счастливой. Любовь героев Петрушевской, таким образом, — это узнаваемая постмодернистская любовь-иллюзия, как это можно было наблюдать в «любовных» текстах Татьяны Толстой.

Между тем Петрушевская не останавливается на этом — перфектность суждений автора достигается в продолжение наррации на ином уровне. Образы, мотивы, характеры (кажется, достигших счастья героев) обрастают дополнительными коннотациями. С точки зрения рассказчицы Петрушевской, любовная история Пульхерии и Незнакомца — это только часть большой истории всей человеческой жизни, где царят всеобщие абсурд, болезнь, шизофрения, сумасшествие. В рассказе «По дороге бога Эроса» прозаик отчетливо демонстрирует это на «боковых» сюжетных линиях рассказа.

Так, герой возлюбленной Пульхерии — Каменный гость — это только частный случай попадания персонажа (человека) в сумасшедший дом. Практически все герои Петрушевской — видимо или невидимо — пребывают в состоянии сумасшествия, находятся в одном большом сумасшедшем доме-мире. Так, по словам героини Пульхерии, она уже знакома с системой официальных сумасшедших домов и психиатрических клиник, так как ее брат, диссидент («его брали как диссидента», с. 57), был тоже несколько лет назад заключен в психушку. Словно бы незаметно, случайно, попутно Петрушевская заговаривает о законах современного мира, о преодолимости и подвижности границ состояния любого (по сути) человека: болезнь — не-болезнь, шизофрения — не-шизофрения, сумасшествие — не-сумасшествие. Здоровый брат Пульхерии, не больной, но инакомыслящий, оказывается в Кащенко: «У меня брат лежал в Кащенко» (с. 56), — рассказывает она. Заметим, сослуживица Оля, рассказывающая о муже, на реплику Пульхерии реагирует весьма показательно: «В Кащенко *мы* не лежали, — ответила Оля задумчиво» (с. 57), как если бы в сумасшедший дом вместе с мужем попала и она.

В разговор о сумасшедшем доме — с компетентностью — включается и начальница библиотечных сотрудниц НИИ. На опасения Оли, что в «буйном отделении» ее мужа могут «заколоть», начальница уверенно подтверждает: «В буйном да, сделают» (с. 55). Как следствие у опытной Оли появляется решение перевести больного мужа во второе отделение. Обратим внимание на построение фразы, предложенное Петрушевской: «Там его знают, там его *любят*» (с. 55). Сумасшествие (шизофрения) снова ставится в один ряд с любовью.

Не меньше признаков полицентрического сумасшедшего дома несет в себе и дом-квартира Оли, как и вся бредовая атмосфера, царящая в нем. Поведенческие доминанты хозяйки дома сомнительны, иерархии нарушены, признаки сумасшествия легко диагностируются.

В день своего рождения Оля собирает многочисленную компанию друзей, о которых говорит: «Какие мужики, и все мои любовники, я их всех собрала с женами, жены тоже все мои подруги» (с. 52). Подруги и любовники — в одном ряду, Содом и Гоморра (образ из рассказа «Мост Ватерлоо»), душевных колебаний на этот счет у героини Оли нет. В этой связи можно предположить, в чем истоки неадекватного поведения Олиного мужа, его болезненного сумасшествия.

В плане сумасшествия Олиного дома емким семантическим маркером служит экфрасис в рассказе героини об очередном приступе ее мужа. «Кидался в окно, разбил стекло головой, весь порезался, все было залито кровью, еще кошка эта поганая пришла, я *его держу, как Иван Грозный*, а она лижет с пола... Веником выгнала, нализалась человеческой крови, как людоед!» (с. 56). Оля словно «проговаривается»: с ее стороны *невольно* (со стороны автора *сознательно*) героиня актуализирует сопоставление с сумасшествием Ивана Грозного, воспроизводит эпизод знаменитой картины И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», мотивы сумасшествия грозного царя. И тут же — тоже бредово и инфернально иронично — трагизм кровавой сцены снимает упоминанием кошки-людоедки. Постмодернистские — хаотизирующие — реалии сливаются и смешиваются.

Действительно, *все смешалось* в доме Оли. *Все смешалось* в мире Петрушевской. Весь мир, по Петрушевской, — сумасшедший дом. Любовь, влюбленность, любовники суть наиболее характерные семантические знаки на дороге бога Эроса, ведущей в психоневрологическую клинику. То есть семантической однозначности (как, например, у Татьяны Толстой) в восприятии темы (мотивов, образов, символов) любви у Петрушевской нет, аспекттивные ракурсы любовной темы деструктивно смещены, коррелятом темы любви становится не счастье, а сумасшествие. У Петрушевской, счастье-сумасшествие, или наоборот.

Выводы

Завершая разговор о своеобразии отражения темы любви в «малых» жанровых формах Людмилы Петрушевской, следует отметить следующее.

В отличие от других писателей-постмодернистов, например, Татьяны Толстой, ведущую роль в интерпретации любовной темы у Людмилы Петрушевской играет не образ центрального персонажа (ср., например, толстовские милая Шура или Симеонов), не позиция автора, традиционно сострадательная и гуманистически ориентированная (ср., рассказ «Соня»), но позиция героя-повествователя, точнее — героини-повествовательницы, выражающей позицию автора не прямо (ср. *alter ego* автора у Толстой), а опосредованно — как персонаж промежуточный.

Как было показано в ходе анализа разных рассказов, героиня-повествователь у Петрушевской действительно занимает позицию *между* — между автором и героями-актантами. С одной стороны, она хорошо осведомлена о всех деталях жизни-существования «фабульных» героев Петрушевской, словно бы оказывается с ними в сходном пространстве, но, с другой стороны, оказывается тем персонажем-маской, который близок автору и который берет на себя решимость выразить подлинное отношение к событиям изображаемой жизни героев.

В этой связи стилистически речь героини-повествователя окрашена у Петрушевской интонациями *полизональными* — это несобственно-прямая речь персонажа-актанта (актантов) и одновременно речь несобственно-авторская, проницательная и грамотная.

Как героиня, *близкая персонажам*, действующим в сюжете рассказов, рассказчица может говорить на языке улицы, с использованием устойчивых фразеологизмов, даже бранных слов («дура», «суки» и др.). Ее речь пронизала разговорными оборотами: «ну вот...», грамматически неверными формами:

закрывши вместо *закрыв*, стилистически маркированными фразеологемами: *ни фи́га не вы́шло* и др.

Как героиня-повествователь, *приближенная к автору*, она демонстрирует ум и наблюдательность (неслучайно любой текст неизменно насыщен вводными конструкциями типа «как известно», «как видно», «как будет потом понятно», «как правило», «известно, что...» и др.). Она умеет делать выводы и подводить итоги, насыщать свою речь (и, как следствие, весь текст) философическими сентенциями, наполняющими рассказ глубиной. Среди наблюдений героини-рассказчицы могут быть такие: «Люди быстро объединяются на почве общего негодования, забыв все свои взаимные чувства...» (с. 45). Или, например: «...ты думаешь, что к тебе начали относиться плохо, а на самом деле просто это ты уже плохо начал думать о человеке» (с. 50–51).

Героиня-повествователь у Петрушевской двулика (не двулична), ее положение *между* позволяет донести до читателя как точку зрения героя (акцент субъективности), так и точку зрения автора (акцент объективности). Повествование Петрушевской словно бы удерживается на «золотой середине», не позволяя аксиологическим акцентам сдвинуть нарратив в ту или иную сторону.

Наличие в текстах Петрушевской образа героини-рассказчицы выводит ее повествование на уровень «двойных стандартов», в положение ситуаций неоднозначности, дву- или много-составности. Как было показано в ходе анализа различных текстов, сюжетная линия рассказов Петрушевской условно и (не)зримо распадается на два сюжета, на две линии, которые по-разному воспринимаются читателем и критикой.

Как правило, герои-актанты, отправляющиеся на поиски счастья в любовных рассказах Петрушевской, имеют свой собственный сюжет. Участника такого рода сюжета находят свою любовь — краткосрочно-«курортную» или болезненно-шизофреническую, но в любом случае самим

персонажам-актантам кажется, что они счастливы, они обрели искомую любовь, пусть даже эта любовь будет «киношная» («Мост Ватерлоо»), иллюзорная, ненастоящая (хотя сами персонажи эту иллюзорность не осознают). В рамках этого актантного сюжета персонажи преобразуются: их одиночество скрашивается присутствием возлюбленного, старость сменяется молодостью, глупость — умом. Герои возвышаются, перерождаются, в их сердцах пробуждается доброта, в душе рождается ангел («По дороге бога Эроса»). Именно этот сюжет критика избирает для анализа, именно на его примере исследователи делают вывод о высокой мощи любви, о горных вершинах, достигнутых «маленькими» и «убогими» персонажами, участниками действия.

Однако в ходе исследования показано, что обращение только к этому сюжету означает *недоанализированность* рассказов Петрушевской, оставление без внимания второй половины фабульных линий ее текстов. Вычленение образа героини-рассказчицы, не контурированной и, кажется, отчетливо не эксплицированной в тексте, позволяет понять, что в рассказах Петрушевской есть второй сюжет (по сути — сюжет-антоним), сюжет, в пределах которого никакого преображения героев-актантов не происходит, перерождения или возрождения не наблюдается. Позиция героини-рассказчицы второго сюжета насквозь иронична и саркастична. Она намеренно актуализирует в речи возвышенные обороты, традиционно свойственные сентиментально-романтической литературе, ожидаемые в любовных историях поэтические ряды, но в данном случае эти *поэтонимы* служат выражению ехидства и откровенного ерничанья нарратора-рассказчицы. «Честная и чистая как хрусталь...» «Глаза раскрылись, румянец проступил <...> ангел-хранитель вознесся...» «Кармен вся светилась любовью...» и др.

В анализах, предпринятых в этой главе, показано, что Петрушевская «обнуляет» романтический поэтический пафос первого сюжета. Второй сюжет

снижает и опускает первый, приводя события к исходной точке — ничто в этом мире измениться не может, все это только мечты, сны, призраки, иллюзии. Плюс-сюжет нейтрализуется минус-сюжетом — мир Петрушевской прочен и стабилен — взлеты и преобразования в нем невозможны, недопустимы.

В ходе анализа высказано предположение, что подобная — «нулевая» (но не по Р. Барту) — точка зрения есть выражение не только алогизма всего мира в контексте философии постмодернизма, но и особенность личностного мировосприятия писателя и человека Людмилы Петрушевской. Подобное «неэтичное» утверждение базируется на позиции исследователя А. О. Большева, который убедительно доказал, что «литературное творчество носит в значительной мере исповедальный характер: автор занят прежде всего сокровенными персональными проблемами и именно к ним фактически все время возвращается, изображая различные явления окружающей действительности. Исповедь в литературном тексте может принимать парадоксальные и неожиданные формы»¹⁶⁵. По мысли петербургского исследователя, «литературная исповедь рождается на пересечении двух разнонаправленных тенденций: с одной стороны, индивид жаждет озвучить мучающее его и тем самым от этого освободиться, а с другой — стремится закамouflировать свою тайну»¹⁶⁶. У Петрушевской, на наш взгляд, как показано в главе, средством преодоления подобного парадокса, помощником-посредником оказывается сгенерированная прозаиком маска героини-рассказчицы, допускающей себе высказывать далеко не гуманистичные и не гуманные соображения, умеющей быть жесткой и жестокой, холодной, но одновременно максимально правдивой.

Таким образом, в ходе анализа «малых форм» Людмилы Петрушевской в данной главе продемонстрировано, что любовь у писателя — только один из способов показать абсурдность всего современного мира. Любовь — это

¹⁶⁵ *Большев А. О.* Исповедь под маской обличения. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. 145 с. С. 144.

¹⁶⁶ Там же. С. 7.

безумие, сумасшествие, сон, шизофрения. Любовь — это маркер бреда и безумства всего мироздания. По Петрушевской, безумная любовь — часть от целого безумного мира.

Глава IV. Постмодернистские тенденции отражения любовной истории в рассказах Виктора Пелевина

На фоне женской прозы Татьяны Толстой и Людмилы Петрушевской весьма любопытно обратиться к анализу воплощения любовной истории в творчестве писателя-постмодерниста мужчины, попытаться осознать, как гендерный аспект влияет на характер реализации темы любви в постмодернистском тексте. В этом плане весьма интересным, на наш взгляд, может оказаться обращение к творчеству писателя-постмодерниста, популярного среди читателей талантливой прозаика Виктора Пелевина. Как отмечает исследователь А. Г. Коваленко, «Виктор Пелевин — один из самых “загадочных” писателей современной русской литературы, и «это определение является не только приманкой в издательских бизнес-стратегиях, но и отражением реальной оценки его многочисленных читателей и почитателей»¹⁶⁷.

Особая биография Виктора Пелевина, его базовое техническое образование (МЭИ), не ранний приход в литературу (после Литературного института им. А. М. Горького), невключенность в литературные кружки или объединения (со специфическими тенденциями текстопорождения, как, например, московский концептуализм) позволяют сразу предположить, что тема любви не составляет в прозе Пелевина приоритетной темы. И это действительно так. Как подчеркивают исследователи, главный интерес писателя Пелевина с первых шагов составляла фантазийность реальности (первый опубликованный рассказ — «Колдун Игнат и люди», 1989). По словам специалиста по литературе постмодернизма О. В. Богдановой, «к концу 80-х Пелевин уже был известен <...> главным образом как писатель-

¹⁶⁷ Коваленко А. Г. Современная русская литература в глобальном культурном пространстве. М.: РУДН, 2008. С 69.

фантаст»¹⁶⁸. И как следствие — попытка начинающего прозаика разглядеть и постичь в ранних рассказах таинственный иллюзорный мир посредством внутритекстового общения с оборотнями, верволками, призраками и мистическими чудовищами (рассказы «Синий фонарь», «Мардонги», «Проблема верволка в Средней полосе», «Омон Ра» и др.).

Постепенно мифо-мистицизм окружающей действительности, отчасти естественный и почти природный, поглотивший раннего Пелевина и пронизывающий всю его «малую прозу», сменился виртуальной реальностью компьютеризированного мира (начиная с «Принца Госплана»), его техногенного инобытия и непознанных и/или недоступных человеческому разуму кибернетических законов и закономерностей. Мистицизм сменила виртуальная реальность, и последующие произведения Пелевина (теперь уже не рассказы и повести, но преимущественно романы) стали мощно насыщаться сюжетными поворотами таинственной сложности и запутанности бесконечной и вневременной «киберпанковой» Вселенной («Generation П», «Диалектика переходного периода из Ниоткуда в Никуда» и др.).

Среди тематических констант творчества Пелевина любовная тема, мотивы, образы, сюжеты никогда не становились в центр произведений малой или крупной формы прозы Виктора Пелевина. Любовные мотивы если и затрагивались писателем, то составляли «косвенный» план его произведений (вспомним, например, «Чапаев и Пустота»). Между тем среди ранних текстов прозаика, в частности среди его рассказов первой половины 1990-х годов, есть образцы виртуозной и игровой интерпретации темы любви и разворачивания любовной истории. Речь идет о рассказах «Ника» и «Зигмунд в кафе», которые и составят предмет нашего дальнейшего анализа.

¹⁶⁸ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 298–299.

Приемы мистификации любовной истории в рассказе «Ника»¹⁶⁹

Рассказ Виктора Пелевина «Ника» был написан в 1992 году и стал одним из самых востребованных реципиентами текстов. Тонкая мистификация, которую предпринял молодой прозаик, восхищала и очаровывала замороженного читателя и провоцировала интерес критиков и филологов, обращенных к вопросам художественного мастерства при создании своеобразного литературного иллюзиона.

О рассказе «Ника» писали многие критики и ученые. Среди наиболее глубоких и перспективных исследовательских разборов — статьи Н. Беневоленской¹⁷⁰, О. Богдановой¹⁷¹, С. Кибальника¹⁷², Л. Миллер¹⁷³, О. Осьмухиной¹⁷⁴, Е. Переслегиной¹⁷⁵, Д. Баранова¹⁷⁶, О. Хорохординой¹⁷⁷,

¹⁶⁹ Результат данного исследования был опубликован в статье: *Чжан Юй. Любовная история в «Нике» В. Пелевина (приемы мистификации)* // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 17. № 6. Тамбов: Издательство «Грамота», 2024. С. 1936–1942.

¹⁷⁰ *Беневоленская Н. П. Философия художника, или Драма современного мечтателя* // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 2008. Вып. 2. № 4. С. 79–84. То же: *Беневоленская Н. П. «Ника» Виктора Пелевина*. СПб.: Ф-т филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009. С. 3–15.

¹⁷¹ *Богданова О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника»* // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 2003. Вып. 1. № 2. С. 73–82.

¹⁷² *Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина*. СПб.: Петрополис, 2008. 182 с.

¹⁷³ *Миллер Л. Конфликт рассказа В. Пелевина «Ника» в контексте национальной эстетической традиции* // Мир русского слова. 2001. № 1. С. 65–69.

¹⁷⁴ *Осьмухина О. Ю. Специфика освоения набоковских приемов в романах А. Битова и В. Пелевина начала XXI в* // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2010. № 4. С. 122–129.

¹⁷⁵ *Переслегина Е. Р. Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (анализ ключевого концепта)* // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 504–507.

¹⁷⁶ *Баранов Д. К. К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника»* // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 3. С. 340–353. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2018.302>

¹⁷⁷ *Хорохордина О. В. Художественное наследие Гайто Газданова в современной русской литературе: рассказ В. Пелевина «Ника»* // Русская литература в мировом культурном и

М. Блиновой¹⁷⁸, И. Яценко¹⁷⁹. Анализу небольшого по объему рассказа посвящены отдельные издания: например, в Санкт-Петербургском государственном университете в серии «Текст и его интерпретация» вышел тематический сборник «Рассказ Виктора Пелевина Ника», содержащий текст рассказа и его интерпретации, предложенные различными учеными¹⁸⁰. Рассказу «Ника» посвящены и монографические издания¹⁸¹.

Аспекты, которые затрагивали исследователи в ходе анализа, разнообразны. Это и дифференция образов героя-повествователя и автора (Л. Миллер, Д. Баранов), и образ и характер героини-девушки и героини-кошки (Е. Переслегина), и повествовательная структура рассказа (Д. Баранов), и постмодернистские стратегии наррации (О. Богданова), и коммуникация «читатель — текст» (Д. Баранов), и обширный интертекстуальный пласт рассказа (Н. Беневоленская, О. Богданова, С. Кибальник, И. Яценко, М. Блинова) и мн. др. Однако талантливо написанный Пелевиным рассказ продолжает предлагать обширный материал к научным изысканиям разного рода, в частности — к связанным не только с вопросами механизмов создания литературной мистификации, но и воплощения любовной истории в художественном тексте постмодернизма.

При первом знакомстве с рассказом практически ничто в тексте не подсказывает реципиенту осуществленного Пелевиным «обмана» и произведенной им «подмены» — реальная героиня *она*, *Ника*, только в самом

образовательном пространстве: материалы конгресса (Санкт-Петербург, 15–17 октября 2008 г.): в 2 т. / под ред. П. Е. Бухаркина. Т. 2: Новое в истории русской литературы. Ч. 2: Литература XIX — начала XX века: новые взгляды и концепции. СПб.: МИРС, 2008. С. 372–380.

¹⁷⁸ Блинова М. П. Архетипический подтекст рассказов В. Пелевина (2011). URL: http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/arkhitipicheskij_podtekst_rasskazov_v_pelevina/5-1-0-59

¹⁷⁹ Яценко И. И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина «Ника») // Мир русского слова. 2001. № 1. С. 72–78.

¹⁸⁰ Рассказ Виктора Пелевина «Ника». Серия «Текст и его интерпретация» / отв. ред. О. В. Богданова. Вып. 1. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. 58 с.

¹⁸¹ Беневоленская Н. П. «Ника» Виктора Пелевина. СПб.: Ф-т филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009. 94 с.

последнем предложении (слове) текста представлена не как юная очаровательная героиня-девушка, возлюбленная героя, но как сиамская кошка. В этой связи любопытно проследить, каким образом и какими средствами Пелевину удалось осуществить тонкую изысканную мистификацию, прочно и до последнего момента удерживая внимание читателя в рамках вполне обычной любовной истории.

Традиционно среди тех приемов, к которым прибегают писатели в ходе создания литературной мистификации, оказываются прежде всего средства языковые¹⁸² — игра слов, использование многозначности, полисемия, смысловые оттенки паронимов, модальность, каламбур и проч.¹⁸³ Однако среди инструментария автора неизбежны и приемы речестилевые — недосказанность, непроговоренность, ситуативная двусмысленность, эффект обманутого ожидания и др. Применительно к «Нике» важно разобраться, какой набор лингвистических, семантико-смысловых, образно-мотивных, поведенческо-психологических, портретных (и др.) средств и способов использует Пелевин, чтобы, не искажая реальной истории кошки, представить ее в совершенно иной рецептивно-понятийной плоскости — имитировать человеческую любовную историю.

¹⁸² См. б этом, напр.: *Переслегина Е. Р.* Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (анализ ключевого концепта). С. 504–507.

¹⁸³ Так, глагол *дрессировать*, исходно используемый применительно к животным, в рамках наррации Пелевина эксплуатируется на грани двусмысленности, двоякого смысла. Гость рассказчика обращается к последнему со словами: «Ты совершенно не умеешь их дрессировать...» (с. 4), в недрах посвященных участников сцены, несомненно, будучи связанным с кошкой. Однако автор-мистификатор (или легкомысленный герой-рассказчик) умело актуализирует иную семантику глагола дрессировать, связывая его с людскими отношениями: «Я знал, что он отлично разбирается в предмете, потому что жена *дрессирует* его уже четвертый год...» (с. 4). «Усмешечка» (с. 4), обращенная знакомыми в адрес кошки, оказалась мастерски (и незаметно для непосвященного читателя) скоординированной рассказчиком и переадресованной герою-человеку. Высокомерное пренебрежение, ощутимое в репликах гостей героя, оказалось обращенным к ним самим.

Приступая к анализу, прежде всего обратим внимание на *название* рассказа. В традиции русской классической литературы постановка имени героини в сильную заголовочную позицию привычна — таковы названия лермонтовской «Бэлы», тургеневской «Аси», набоковской «Лолиты» и др. Распространенное женское имя Ника (полный вариант Вероника), оказавшееся в центре заголовочного комплекса, изначально ориентирует сознание имплицитного читателя на восприятие истории некой героини с этим именем. Заголовок изначально ориентирует вектор внимания именно на героиню рассказа.

Повествовательная стратегия, которую избирает Пелевин — наррация в *перво-личной* форме, дополняет и поддерживает установку на пересказ «архетипической» (Н. Беневоленская) любовной истории, связанной с героиней Никой. Вслед за названием, воспроизводящим имя героини, звучит голос героя: «...я иногда отрываю взгляд от страницы и смотрю на стену, где висит *ее* случайно сохранившийся снимок» (с. 3, здесь и далее выделения в цитатах сделаны нами. — Ю. Ч.)¹⁸⁴. А priori, еще до начала наррации, герой и героиня оказываются условно связанными, и — как диктует литературная традиция — связанными (предположительно) любовными чувствами. Опыт знакомства с русской литературой актуализирует именно таковой — *любовный* — ракурс.

Исследователи уже обращали внимание на то, что начало рассказа Пелевина окрашено интертекстуальными включениями. Так, О. В. Богданова пишет: «Рассказ Виктора Пелевина “Ника” открывается едва ли не точной цитатой из хрестоматийно известного рассказа И. Бунина “Легкое дыхание”,

¹⁸⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Пелевин В. Ника // Рассказ Виктора Пелевина «Ника». СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. С. 3–14, — с указанием страниц в скобках.

повествующего о юной, “ветреной” и “беззаботной” <...> гимназистке Оле Мещерской, о ее легком дыхании, ее любви и трагической гибели»¹⁸⁵.

Благодаря имени Бунина и интертекстеме *«легкое дыхание»* весь зачинный комплекс настраивает на традиционную и отчасти знакомую — обыкновенную — историю любовных отношений, которые должны быть представлены в рассказе далее. Именно так — повествовательно — и будет развиваться наррация, подпитывая ощущение реципиента, что герой-рассказчик (одновременно и герой-актант) вспоминает историю своей любви к Нике. «...через апелляцию к “Легкому дыханию” современный писатель “вынуждает” воспринимать события, происходящие с кошкой, как коллизии человеческой жизни, до самой последней фразы повествования нигде не оговорив (не раскрыв) “зооморфизм” своей героини»¹⁸⁶.

Как отмечает А. Г. Коваленко, для творчества В. Пелевина принципиально важна антитеза мира реального и иллюзорного. Исследователь подчеркивает, что «этот писатель соединял в себе элементы остросюжетного триллера, сатирической фантазии, гротеска, иронической игры, пародии на лозунги и идеи культуры соцреализма и элементы социалистического быта». В сущности, рассказ «Ника» представляет собой виртуозную литературную игру, которая подчиняется общим законам пелевинской поэтики. Как пишет А. Г. Коваленко, Пелевин создает миры, где наряду с реальностью сосуществуют виртуальность, мистика чисел и психоделический бред. Применительно к «Нике» можно сказать, что этот «мир игры и игра мирами» выстраивается на столкновении высокого интертекстуального ряда («Легкое дыхание» Бунина, «Лолита» Набокова) и банальной, зоологической реальности, которую читатель открывает для себя только в финале¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Богданова О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника». С. 73.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Коваленко А. Г. Современная русская литература в глобальном культурном пространстве. С. 69–70.

Как уже было сказано, название рассказа обращено к Нике, то есть ожидаемый рассказ должен быть именно о ней. Однако исследователи нередко подчеркивают, что рассказ Пелевина — это история самого рассказчика (см. суждения Л. Миллер, С. Кибальника, Д. Баранова и др.). И в целом с этим, несомненно, нельзя не согласиться. Между тем организующие структурные параметры текста сконцентрированы вокруг образа Ники («Ника»), именно *она* составляет объект мистификации писателя, потому в ходе нашего анализа выделим именно этот образно-семантический аспект — поставим в центр исследовательского внимания заглавный образ.

Как подсчитано исследователями, в тексте рассказа Пелевина героиня 130 раз поименована как *она* и 25 раз как *Ника*¹⁸⁸. Другими словами, Пелевин сознательно от смыслового и значимого существительного Ника/Вероника («Я никогда не называл ее полным именем — слово “Вероника” для меня было ботаническим термином и вызывало в памяти удушливо пахнущие белые цветы с оставшейся далеко в детстве южной клумбы», с. 3) уходит в сторону местоименного *она*, которое в русской литературной традиции имеет свои определенные поэтические коннотации. Как справедливо подмечает Е. Переслегина, в «Толковом словаре русского языка»¹⁸⁹ С. И. Ожегова отмечается, что этот поэтоним «употр. для обозначения любимого человека, возлюбленной, героини романа»¹⁹⁰. Поэтически-маркированная форма *она* оказывается затекстово поддержана многочисленным рядом литературных героинь русской поэзии и прозы. Как вариант: «Итак, она звалась Татьяной...» (*она* стоит прежде *имени* пушкинской героини). Пелевин же (во избежание «путаницы») начинает с названия-«Ники», но уверенно придерживается в тексте поэтонима *она*.

¹⁸⁸ Переслегина Е. Р. Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (анализ ключевого концепта). С. 504.

¹⁸⁹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / под общ. ред. Л. И. Скворцова. 28-е изд., перераб. М.: Мир и образование, 2015. 1375 с.

¹⁹⁰ Там же. С. 505.

В традиции русской классической «именной» литературы мистификация начинается с того, что Пелевин в самом начале наррации предлагает (должен предложить) *портрет* героини.

«Она была намного моложе меня; судьба свела нас случайно, и я не считал, что ее привязанность ко мне вызвана моими достоинствами; скорее, я был для нее, если воспользоваться термином из физиологии, просто раздражителем, вызывавшим рефлекс и реакции, которые остались бы неизменными, будь на моем месте физик-фундаменталист в академической ермолке, продажный депутат или любой другой, готовый оценить ее смуглую южную прелесть и смягчить ей тяжесть существования вдали от древней родины, в голодной северной стране, где она по недоразумению родилась. Когда она прятала голову у меня на груди, я медленно проводил пальцами по ее шее и представлял себе другую ладонь на том же нежном изгибе — тонкопалую и бледную, с маленьким черепом на кольце, или непристойно-волосатую, в синих якорях и датах, так же медленно сползающую вниз — и чувствовал, что эта перемена совсем не затронула бы ее души» (с. 3).

Обилие гипотетически возможных возлюбленных-героев вокруг Ники (физик-фундаменталист, депутат, их (или «любого другого») руки — тонкопалая и бледная, с маленьким черепом на кольце (как, например, у героя-любовника Павла Петровича Кирсанова в тургеневских «Отцах и детях»), или флибустьерски-разбойничья непристойно-волосатая рука в синих якорях — в еще большей степени нагнетают представление о множественности вариаций (поэтических реинкарнаций) героини-Ники, заставляя читателя репродуцировать в собственном сознании обилие примеров любовных историй разного рода, известных по литературе (или кино — актуальный ракурс для произведений постмодернизма). То есть портрет героини, кажется,

предложенный героем-рассказчиком (*alter ego* автора¹⁹¹) в тексте, на самом деле подменяется ожидаемым набором портретных характеристик *любой* возлюбленной, *многих* возлюбленных, знакомых по произведениям вербального или визуального (русского или мирового) искусства. Собственно Никины приметы (молода, смуглая южная прелесть, некая древняя родина) — точечны, единичны. Позже будут добавлены еще некоторые черты — «маленькая красивая головка» (с. 5), упоминание о «по-кошачьи гибком теле» (с. 5) и о «загадочных зеленоватых глазах» (с. 7). И эти черты словно бы индивидуализируют героиню (*ее*), но не позволяют воспринимающему сознанию выйти за пределы канона *классической* возлюбленной. Например, в апелляции к русской литературе чем-то напоминающей лермонтовскую Бэлу-дикарку¹⁹².

Движения Ники легки и подчеркнуто женоподобны. «...она никогда не спускалась в лифте, а неслышными быстрыми шагами сбегала по лестнице вниз — я думаю, что в этом не присутствовало ни тени спортивного кокетства; она действительно была так юна и полна сил, что ей легче было три минуты мчаться по ступеням, почти их не касаясь, чем тратить это же время на ожидание жужжащего гробоподобного ящика» (с. 8). Понятная, с точки зрения кошачьего поведения, манера спускаться по лестнице у Пелевина репрезентирует девичью легкость и молодость.

Визуальный образ Ники рассказчик не вырисовывает, но с самого начала повествования Ника оказывается в *окружении* именно *женских* (шире —

¹⁹¹ Ср. точки зрения других исследователей. Так, если Н. Беневоленская, О. Богданова, О. Хорохордина склонны сблизить образы автора и героя (напр., Беневоленская даже сопоставляет имена Ника — победа и Виктор — победитель; см.: Беневоленская Н. П. *Философия художника, или Драма современного мечтателя*. С. 18), то исследователь Д. Баранов настаивает на проведении резкой «границы между героем и повествователем» (Баранов Д. К. К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника». С. 348).

¹⁹² Параллель предложена О. Богдановой. См.: Богданова О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника». С. 77.

человеческих) образов. Так, размышление об имени героини автор (и герой) помещает в соседстве с упоминанием образа «тезки-богини, безголовой и крылатой» (с. 3), тем самым и Нику-героиню возводя в аллюзийный ранг *человечьей* фигуры, хотя бы частично, но «зрительно» сопоставимой с античной богиней. В более поздних рассуждениях героя о типе «нового человека» Ника тоже оказывается вплетенной в *человечий* ряд: «...я иногда думал, что именно *такой тип* и пытались вывести коммунисты древности, не имея понятия, как будет выглядеть результат их усилий» (с. 4). В какой-то момент герой-рассказчик готов поменяться с героиней телами, стать ею: «Господи! — как же мне было жаль, что я не могу на несколько секунд стать ею и увидеть по-новому все то, что уже стало для меня незаметным...» (с. 8). Героиня рассказа неизменно оказывается окруженной людьми, она — среди людей, потому зримый абрис *человеческой фигуры* проецируется и на Нику.

Антропологический флер образа Ники-героини, который сознательно формирует и поддерживает Пелевин, без сомнения, обнаруживает свои проявления и в *поведенческих* реакциях заглавного персонажа. Причем для характеристики манеры поведения героини-кошки повествователь (и рассказчик) использует такие слова и обороты русского языка, которые могут быть приложимы как к поведению человека, так — в равной мере — и к поведению животного.

Характер поведения героини(-кошки) описывается словами «нейтральными», общеупотребительными: «...когда ко мне приходили, она чаще всего *вставала* и *шла* на кухню...» (с. 4), герой нередко видит, как «она *зевает*...» (с. 5), вспоминая образ их жизни, упоминает, что они «*ходили* на прогулки вдвоем» (с. 5), персонально о Нике — «дневника <...> она *не вела*...» (с. 5). Ничто не выдает «иную» природу героини. Двойственный смысл, точнее — подтекстовый смысл — описываемого проступает для реципиента только

тогда, когда в финале он понимает, что речь в продолжение всего рассказа шла о кошке.

Но о Нике-кошке, как помним, реципиентам-читателям *неизвестно* вплоть до последнего слова рассказа, потому выражения «Мы были рядом каждый день...» (с. 5), «Ника полностью была в моей власти...» (с. 5), «У нее была привычка подолгу просиживать у окна...» (с. 5), «Она часами дремала у телевизора, почти не глядя на экран...» (с. 5) воспринимаются относящимися словно бы к героям-людям, к паре возлюбленных, хотя и несколько странных влюбленных — как будто бы художественно индивидуализируемых.

Любимые Никины места в квартире героя тоже привычны, обыкновенны, *неудивительны*: «...она с патологическим постоянством оказывалась в том самом *кресле*, куда мне хотелось сесть» (с. 4). Ранее упоминалось любимое *окно* («подолгу просиживать у окна...»). Позднее будет «*диван*, на котором она сидела» (с. 5). Вся обстановка окружающего мира Ники — квартирная, домашняя, то есть людская, человеческая. Особость героини «по месту» не эксплицирована.

При первом прочтении рассказа мистификационная игра писателя скрыта, завуалирована, «первичная» ирония не проступает. Однако в тексте Пелевина ненавязчиво, но настойчиво мелькают лексемы с корнем от «*illusion*» — это и кинотеатр «Иллюзион» («билет в “*Иллюзион*” с неоторванным контролем», с. 4), и характеристическое определение *иллюзорная* («проявление какой-то иллюзорной одухотворенности», с. 5), и мысль о собственных (персонажа) иллюзиях («сохранить у себя *иллюзию* прежней заботы», с. 8). Автор словно подсказывает читателю верный ход восприятия событий, словно бы предупреждает о некой иллюзии. Другое дело, что в период расцвета постмодернизма иллюзорным в текстах русской современной литературы признавался весь мир, вся окружающая действительность (см. об этом

подробнее¹⁹³). Предупреждением «от автора» могут служить и подмеченные исследователем О. В. Хорохординой ошибки и неточности, которых немало и которые сознательно инициированы в тексте¹⁹⁴.

Однако в рассказе Пелевина (вопреки суждению исследователя О. В. Богдановой¹⁹⁵) иллюзорность, на наш взгляд, носит характер не вполне постмодернистский. Пелевин порождает иллюзию *реалистического* уровня — она базируется не на принципе деиерархичности постмодернизма, а на условности и непознанности *чужого сознания, чужой души* (ср. русскую поговорку «Чужая душа — потемки»). Условно говоря, автор прибегает к приему *психологизации* образа центральной героини — и на этом пути вновь следует законам традиционной любовной истории, остается в рамках литературного канона.

Русская реалистическая традиция требует предложить читателю психологический портрет главного героя или героини. Именно так и поступает Пелевин — он обращается к *внутреннему миру* заглавной героини, в частности к таким понятиям, как *душа* и *чувства*. При этом Пелевин работает на противоприеме, на минус-приеме. Он не наделяет Нику (героиню-кошку) душой, но его персонаж-рассказчик неизменно заговаривает о таких категориях, как душа (мысли о душе своей или чужой), как чувства («помню *свои* чувства по этому поводу», с. 8). Так, упоминая о возможной смене поклонников Ники, герой как бы между прочим проговаривает, что таковая «перемена совсем не

¹⁹³ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. 714 с.; Курицын В. Русский литературный постмодернизм М.: ОГИ, 2001. 288 с.; Нефагина Г. Л. Параллели и пересечения: русская литература во времени и пространстве. Минск: Четыре четверти, 2017. 456 с.; Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2001. 608 с.

¹⁹⁴ Хорохордина О. В. Художественное наследие Гайто Газданова в современной русской литературе: рассказ В. Пелевина «Ника». С. 373.

¹⁹⁵ Богданова О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 2003. Вып. 1. № 2. С. 73–82.

затронула бы ее души» (с. 3). Обратим внимание, повествователь не приписывает Нике-кошке душу, он только высказывает *предположение*: если бы у героини была душа, то она осталась бы не затронутой. Традиция «бессердечных» героинь известна в мировой литературе — потому «незатронутая душа» Ники тоже срабатывает в плане поддержания выстраиваемой мистификации.

В другом эпизоде повествователь эксплицирует наблюдение: «Ника не интересовалась чужими чувствами, но инстинктивно угадывала отношение к себе — и, когда ко мне приходили, она чаще всего вставала и шла на кухню» (с. 4). Если вдуматься, то Пелевин не лукавит: действительно, героиню-кошку вряд ли могли интересовать «чужие чувства», в ней превалировали инстинкты («инстинктивно»).

Если герой или его знакомые (фоновые персонажи рассказа) касаются подобного рода психологических проблем, то и тогда суждения персонажей носят скорее гипотетический, чем констатирующий характер. Например: «Что ж твоя Ника, на меня и глядеть не хочет? — спрашивал меня один из [знакомых] <...> со странной наивностью он полагал, что в глубине никиной души ему отведена целая галерея» (с. 4). Вновь звучит оборот «никина душа», но по-прежнему герой-рассказчик высказывает только предположение — «он *полагал...*»

Именно «чужая душа» (будь то душа девушки или кошки) у Пелевина остается загадкой, своеобразным иллюзионом, хранящим неразгаданные тайны. «Но что же тогда такое ее душа?» (с. 7). Так, даже предметный мир, окружающие ее вещи существуют для странной героини только до тех пор, «пока она ими пользовалась, а потом исчезали» (с. 4). Героиня Пелевина будто живет в нечеткой системе философских представлений субъективного идеализма, объективное познание ее сущности («никиной души») невозможно, недостижимо для героя-рассказчика.

Ранее уже заходила речь о том, что на фоне «загадочной» и «непознанной» Ники исследователи видят попытку героя познать *самого себя*¹⁹⁶. Применительно к самосознанию героя Ника — только повод понять себя, найти свое место в окружающем бесконечном мире. Однако взглянем на этот сюжетно-композиционный ход с иной стороны. Именно вставки о саморефлексии героя (по сути имеющие к Нике весьма отдаленное отношение) не просто соприкасаются с образом Ники, но *укрупняют* образ героини(-кошки). Философские поиски героем «доказательств реальности бытия» (с. 4) и вовлеченность в них таинственной сущности Ники делают ее образ значительнее, масштабнее, позволяя соотнести его с образом рефлексирующего героя. На наш взгляд, это еще один прием антропоморфизации героини, который использует Пелевин. Намерение связать саморефлексию героя с Никой ставит ее *рядом* с героем, *вровень* с героем. Обращенность персонажа именно к ней (Нике) позволяет ему задуматься о жизни — а ей стать источником важных перемен в сознании и чувствах персонажа-мужчины. «Мой <...> интерес к ее внутренней жизни <...> объяснялся, видимо, моим стремлением измениться, избавиться от постоянно грохочущих в моей голове мыслей, успевших накатать колею, из которой они уже не выходили» (с. 7).

Подобную роль в русской классической литературе традиционно брала на себя героиня-девушка (вспомним тургеневских девушек, например, «Дворянское гнездо») — и Пелевин копирует, наследует подобный сюжетный ход. Ника, как одна из многих героинь русской литературы (Татьяна, Ася, Соня и др.), запускает процесс саморазвития героя, становится условием преодоления (или попытки преодоления) его духовного кризиса. Неслучайно в признании героя: «...я надеялся, находясь рядом с Никой, увидеть какие-то незнакомые способы чувствовать и жить» — звучит пушкинско-вяземское «И

¹⁹⁶ См. работы Н. Беневоленской, С. Кибальника, О. Богдановой, Д. Баранова, М. Блиновой и др.

жить торопится, и чувствовать спешит». Современный одинокий и (почти) лишний герой пробуждается к жизни через Нику, ее присутствие ведет героя к взрослению. Благодаря Нике герой подготовлен к тому, чтобы «понять окончательную истину» (с. 8).

Даже признание героя: «Когда я сознался себе, что, глядя в окно, она видит попросту то, что там находится, и что я <....> имею дело не с реально существующей Никой, а с набором собственных мыслей; что передо мной <...> оказались мои представления, принявшие ее форму» (с. 7) — не меняет сути сказанного выше. Именно отношение к героине, отношения с героиней в русской литературе традиционно были своеобразной «лакмусовой бумажкой» процесса выявления духовно-психологической сущности героя-мыслителя, персонажа-мужчины (как правило, главного героя литературы).

Другими словами, на наш взгляд, введение в текст рассказа ментальных терзаний героя были нужны Пелевину не сами по себе, не применительно к внутреннему самораскрытию героя ¹⁹⁷, но прежде всего в связи с подчеркиванием *функции женского персонажа*. Ника у Пелевина взяла на себя роль Татьяны (и др.), тем самым скрыто (имплицитно) подкрепляя прочность авторской мистификации.

Классический женский персонаж русской и мировой литературы неизменно (или как правило) связан с *музыкой*. Традиционно духовность героини классической литературы раскрывается через звуки музыки, посредством ее удивительного, трогаящего душу героя музицирования. Через музыку классическая героиня прикасается к высокому и прекрасному и тем самым приобщает к возвышенному героя. Пелевин тоже (ожидаемо)

¹⁹⁷ Ср. точку зрения Н. П. Беневоленской (*Беневоленская Н. П. Философия художника, или Драма современного мечтателя*. С. 21–62).

использует этот мотивный ход — и он вспоминает о музыкальных пристрастиях Ники.

Уже словно бы предупредивший читателя о действующем иллюзионе (как отмечалось, нанизыванием лексем с определенным корневым составом), Пелевин сообщает: «Кстати сказать, Ника была на редкость равнодушна и к этой группе [«Dereche Mode»], и к року вообще — единственное, что на моей памяти вызвало у нее интерес — это то место на “Animals”, где сквозь облака знакомого дыма военной трехтонкой катит к линии фронта далекий синтезатор, и задумчиво лают еще не прикормленные <...> электрические псы» (с. 8). В одном ряду оказываются «Animals» (*англ.* животные) и существительное *псы*. Сумма анималистических примет нарастает (в том числе на фоне портретных «зеленоглазой непостижимости» (с. 10) героини и ее кошачьей гибкости), но и теперь Пелевин использует минус-прием: героиня не любит музыку, но музыка становится критерием ее причастности миру людей, миру главного героя, личности его заинтересованной и «своеобразной психической реакции» (с. 8).

Надо заметить, что в том же ряду классических сюжетных ходов оказывается и отношение персонажа к *литературе*. Неслучайно в тексте Пелевина обширно интертекстуально — эксплицитно или имплицитно — присутствуют имена Бунина, Чернышевского, Набокова, Газданова, Блока, Булгакова (и др.). Но пелевинская Ника не любила литературу. «У меня была привычка читать вслух <...> она меня не слушала...» (с. 10). Традиционный аксессуар классической литературной героини — тайный девичий дневник — тоже эксплуатирован Пелевиным, но «дневника <...> она не вела...» (с. 5). Автор рассказа настойчиво обращается к привычным литературным мотивам, приметам и деталям, традиционно характеризующим героиню-женщину — а несоответствие Ники канону не только не выводит ее за рамки традиционного литературного женского персонажа, но и делает ее образ еще более

загадочным и привлекательным («тем неразрешимее и мистичнее становилась ее загадка», с. 10).

Сюжетная канва литературного канона должна быть сопровождается персонажами ближайшего круга героини — подругами и (возможно) любовниками. Пелевин учитывает и не упускает и эти обстоятельства — «у нее [центральной героини] есть свой круг» (с. 11). Применительно к Нике упоминается подруга («у нее была подруга по имени Маша — рыжая и шустрая; пару раз я видел их вместе», с. 10), локально заходит речь и о любовнике («я успел узнать того, кто был с Никой. Он жил где-то в нашем доме, и я несколько раз встречал его на лестнице, когда отключали лифт — у него были невыразительные глаза, длинные бесцветные усы и вид, полный собственного достоинства», с. 12). Традиционные составляющие сюжетно-композиционного строения выдерживаются автором.

Уже только присутствие героини-женщины становится в классической литературе истоком самоанализа героя. Но упоминание о смерти героини, к тому же данное зачинно, в самом начале повествования («Теперь, когда ее легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...», с. 3), усиливает трагический оттенок наррации и, как следствие, глубину внутренних переживаний героя-рассказчика, экзистенциальный потенциал его суждений. А финальное изображение сцены гибели Ники под колесами автомобиля («это была “лада” кооперативного пошиба с яркими наклейками на заднем стекле», с. 14) композиционно замыкает «кольцевое» построение рассказа. Иными словами, Пелевин мастерски вычленяет и последовательно реализует в тексте рассказа основные слагаемые традиционного любовного сюжета, демонстрируя тонкое понимание русской классики и талантливое «копийное» письмо, перерастающее границы подражания, но выводящее современный текст на

уровень высокого образца. «Память героя об умершей героине вполне вписывается в традицию классической литературы»¹⁹⁸.

Подводя итог анализу механизмов литературной мистификации, предпринятой Виктором Пелевиным в рассказе «Ника», остается понять, в чем смысл осуществленного прозаиком «иллюзиона».

Как уже многократно свидетельствовала критика, несомненно, рассказ «Ника» — это литературная *игра* Пелевина, которую он задумал и реализовал в контексте постмодернистского времени, когда истинное приобретает вид вымышленного, а ложное — черты правдивого и действительного¹⁹⁹. Классические приметы деиерархизации срываются в творческом сознании современного художника, заставляя его играть в литературе и играть с литературными приемами, давно известными и (для постмодернистов) «устаревшими».

Однако, например, в отличие от «московских концептуалистов», которые достаточно механистично используют трафареты и лекала искусства пережитого русской литературой периода соцреализма для создания нового — концептуального — «объекта» или «проекта», Пелевин создает живой текст, полный очарования и бытийного смысла. Его рассказ о Нике-кошке, созданный как будто бы по *канонам* традиционной литературы, обретает индивидуальное (авторское и художническое) своеобразие, получает собственный (не-копийный) сюжет, связан с формированием самостоятельных и полноценных образов современного молодого героя-философа и его «пассии», красивой сиамской кошки, послужившей персонажу к познанию «мира вокруг», «системы зеркал разной кривизны» (с. 12). Привычное постмодернистское одиночество не преодолевается героем, но

¹⁹⁸ Баранов Д. К. К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника». С. 350.

¹⁹⁹ См. работы Н. Беневоленской, О. Богдановой, С. Кибальника, Д. Баранова, О. Хорохординой, М. Блиновой и др.

появление в жизни персонажа-рассказчика любимого существа (кошки) демонстрирует новые возможности бытия, не постмодернистски оптимистичные.

На наш взгляд, анализ рассказа «Ника» обнаруживает, что квалификация прозы Виктора Пелевина как постмодернистской требует исследовательской коррекции и научного уточнения. Прав Д. Баранов, что в настоящее время, «когда постмодернизм уже в достаточной степени изучен, нет нужды в том, чтобы изучать постмодернистскую литературу исключительно с позиций уже отрефлексированной постмодернистской философии»²⁰⁰. В тексте пелевинского рассказа развитие *любовного сюжета* оказывается мнимым, но реального уплощения фабулы не происходит — история взаимоотношений героя и Ники полна серьезного смыслового контента. Можно утверждать, что рассказ В. Пелевина «Ника» встраивается не в ограниченное лоно литературы постмодернизма, но истории всей русской (в т.ч. реалистической) литературы.

Д. К. Баранов: «...главным событием рассказа оказывается вовсе не то, что девушка оказалась кошкой, а то, что на место традиционной героини удалось поставить кошку, и ничего в глазах читателя принципиально не изменилось»²⁰¹.

Подводя итоги наблюдениям над рассказами Виктора Пелевина «Ника» (1992) и «Зигмунд в кафе» (1993), можно заключить, что в отличие от т.н. «женской» прозы Татьяны Толстой и Людмилы Петрушевской, в «мужской» прозе Виктора Пелевина любовная тема рассматривается кардинально противоположно и художественно специфически.

²⁰⁰ Баранов Д. К. К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника». С. 341.

²⁰¹ Там же. С. 350.

Если Толстую и Петрушевскую интересуют глубинные — психологические — механизмы проявления любви, взаимоотношений мужчины и женщины, законы обретения героями счастья или (гораздо чаще) невозможности достижения счастья в любви, то прозаика Пелевина не интересует тема любви как тема самостоятельная, самоценная, доминантная и сюжетно приоритетная. Для писателя-постмодерниста Пелевина любовь — часть всеобщего иллюзорного мира, ирреальности человеческого бытия и обманности человеческих эмоциональных реакций. Любовь — часть всеобщего неблагополучия мира и жизни людей.

Однако в традиции литературы (и философии) постмодернизма невозможность познания любви в той глубине и сложности, которые находили в этой теме русские писатели-классики, у Пелевина не обретает оттенка трагичности и необходимости драматичной рефлексии. В канонах и стратегии литературы постмодернизма Пелевин играет в литературе и в том числе играет с любовью, играет с темой любви. Умея талантливо передать все нюансы человеческих чувств и психологических переживаний (не менее филигранно, чем Толстая или Петрушевская) Пелевин намеренно отходит от реалистической трактовки и воплощает тему любви в ракурсе иронического прочтения, иронико-сатирической интерпретации в духе постмодернизма.

Как было показано в ходе анализа рассказа «Ника», Пелевин как писатель глубоко проникается нюансами человеческой психики и психологии, может тонко и талантливо передать движение души и сердца героев. Однако писателя-постмодерниста не интересует подобный (традиционный) ракурс — Пелевин играет с темой любви, в «Нике» на редкость блистательно создавая «обманный» фон, в который он погружает читателя-реципиента.

Достаточно емкий по объему рассказ «Ника» от начала до конца выдержан в игровой стилистике, опирающейся на недосказанность и недоговоренность нарратора. Рассказчик (*alter ego* автора) мастерски вырисовывает все повороты и фабульные извивы любовных отношений я-

героя и Ники, тонко имитируя развитие и угасание, взлеты и спады любовных симпатии и антипатии, не допуская читателя в ходе длящегося повествования обнаружить ложь и обман, ошибки и промахи автора, повествующего (как выясняется в финале) не об отношениях возлюбленных, но об отношениях хозяина и его кошки по имени Вероника (Ника).

Пелевину-прозаику удастся талантливо имитировать семантико-смысловую и образно-субъектную подмену, не позволяя нарушить установленный изначально ракурс восприятия «любовных» взаимоотношений героев (*он* и *она*). Интертекстуальный план (как показано в главе) создает тот мистифицирующий поддерживающий фон-контекст, который заставляет читателя-реципиента поверить рассказчику и принять наррацию за еще одну литературную любовную историю. Мастерство прозаика позволяет ему обеспечить аллюзийно-смысловые «переносы» из прецедентных претекстов, чтобы закрепить «достоверность» знаний (портрета, манеры поведения, походки героини, способов ее кокетства и обольщения).

Писатель Пелевин структурно и последовательно воспроизводит в своем тексте «шаблон» любовной истории, которая фрагментарно (как мозаика) словно бы разбросана по ранее созданным литературным текстам. Его же авторская задача — как будто бы снова собрать мозаику-пазл, чтобы любовный калейдоскоп заиграл новыми красками, сохранив прежнюю насыщенность и оттенки. Пелевин будто из разных текстов собирает самые яркие и показательные эпизоды (прежде всего модернистские рассказы Бунина или романы Набокова), как будто бы заново конструируя любовный сюжет, в данном случае связанный с Никой, которому искренне верит читатель.

Пелевин как будто бы демонстрирует постмодернистскую «вторичность» письма, выписывает почти пастиш, позволяет читателю почувствовать нескрываемую зависимость текста и в частности образа Ники от образов бунинской Оленьки Мещерской или набоковской Лолиты, но окрашивает

повествование собственным индивидуальным стилем, идиоманерой и идиописьмом, создавая оригинальное произведение, которое, как выясняется в финале, не имеет ничего общего с моделируемой (как казалось) традиционной любовной историей, а представляющей собой мастерскую языковую игру писателя-постмодерниста с трафаретами читательского сознания и человеческой психики.

Как понятно, Пелевин-прозаик мог бы создать любой рассказ о любви, о реальных персонажах, об их чувствах и эмоциях, мог бы убедительно представить перед читателем историю любовных отношений героев, но как писатель-постмодернист Пелевин переворачивает любовную литературную схему, но не превращает ее (вслед, например, за концептуалистами) в сцены скабрёзности, сексопатологию, откровенные эротические зарисовки, фетиш и проч. Пелевин выписывает удивительно увлекательный рассказ об отношениях *его* и *ее*, позволяя проследить красоту и истинность их взаимоотношений, но одновременно обнаружив читательскую «зависимость» от литературного канона, продемонстрировав игру с «перевернутой» темой, позволив критичнее взглянуть на стандарты и стереотипы — как в литературе, так и в жизни, как в доверии писателю, так и в самостоятельности собственной точки зрения.

Рассказ Пелевина «Ника» — образец блистательной постмодернистской имитации, которую предпринял писатель в рамках любовной темы, с одной стороны, по-постмодернистски перевернув ее, с другой — сохранив поэтичность и романтизм признанных тематических констант.

Что касается рассказа «Зигмунд в кафе» Пелевин продолжил в нем игровые отношения с читателем-реципиентом, затеяв новый постмодернистский «обман» уже на уровне почти-теоретического осмысления темы любви, точнее исследования ее психогенеза, стандарты которого были предложены австрийским ученым и врачом-практиком Зигмундом Фрейдом.

Игра с прецедентным именем Зигмунд, вызывающим немедленную ассоциативную апелляцию к имени Зигмунда Фрейда, позволяет Пелевину еще раз обыграть читателя и завести его в новое поле постмодернистских перевертышей, так как «заместителем» теоретика психоанализа Зигмунда Фрейда в пелевинском рассказе комично оказывается попугай Зигмунд.

Как и в «Нике», Пелевин умело имитирует внешние детали, которые уводят читателя в иную реальность, которой в данном случае оказывается старая Вена, уютное кафе и исследовательский (как кажется) интерес Зигмунда к нескольким парам героев, посетителей и хозяев венского кафе.

Внимательное прочтение текста, апелляция к амбивалентности речевых единиц и формул русского языка позволяют разглядеть в рассказе Пелевина два повествовательных плана, один из которых кажется нейтральным, обыденным и обыкновенным (герои пребывают в кафе, пьют кофе, отдыхают или работают), другой же эксплицирует детали сексуально-эротических проявлений, которые внимательный Зигмунд различает в поведении выделенных и наблюдаемых им пар.

Многозначность русских слов, стилевая окраска разговорной речи позволяют Пелевину обычный повествовательный ракурс перевести в сценки любовной игры, взаимной симпатии и любовных ухаживаний. Полисемия отдельных слов (*раздеться, подпол, подол*), образная символика гастрономического заказа (*устрицы, грибы, крем, соус*), как и характеристические портретные детали (*сильные руки, кряжистый официант, облизывание губ* и проч.), предметный мир (*зонт, мундштук* и др.) дают Пелевину возможность так выстроить нарративный текст, чтобы подтекстово эксплицировать эротико-сексуальные аллюзии, доступные читателю.

Фрейдовские положения психоанализа как бы переносятся Пелевиным на практику поведения посетителей кафе и «врачебного» наблюдения за ними проницательного Зигмунда. Многозначность комментирующих возгласов Зигмунда — «Ага!», перемежающих описание внешности отдельных

персонажей и их трапезы или замены лампы хозяйкой и игры хозяйских детей, порождает бифокальность восприятия сюжетного нарратива. Зигмунд в маленьком венском кафе становится «заместителем» Зигмунда Фрейда и предлагает свои бессловные (и по сути бессмысленные) комментарии «Ага!», заставляя читателя-реципиента самого включиться в домысливание и додумывание ситуации в опоре на собственный, в том числе сексуальный, опыт.

Как и в «Нике» Пелевин играет с читателями, заставляет его погрузиться в выдуманный им, но тонко и точно смоделированный мир, чтобы по-постмодернистски весело перевернуть «кажимость» ситуации и серьезные умствования Фрейда представить забавной игрой (глупыми возгласами попугая). Однако, как показано в главе, Пелевин иронизирует не столько непосредственно над теорией Фрейда (хотя, вероятно, отчасти и над ней), сколько над доверчивостью читателя, которого автор легко вовлекает в вымышленный иллюзорный мир и заставляет поверить в созданные им фантазии, игры, обман.

Как и в «Нике», любовная история оказывается не непосредственным предметом исследования писателя, не объектом (как, например, у Толстой или Петрушевской), но только поводом к тому, чтобы по-постмодернистски легко и весело низвергнуть одни представления, заменив их другими, традиционные — нетрадиционными, серьезные — ироничными. Постмодернистский *мир-текст* (и *текст-мир*) дает писателю большие возможности для подобной талантливо-артистичной игры.

То есть подход к теме любви у писателя-постмодерниста — мужчины — Виктора Пелевина обретает иные черты, чем те, что демонстрирует женская проза Т. Толстой или Л. Петрушевской. Если у писателей-женщин любовная история (особенно у Толстой) непременно оказывается в эпицентре повествования, то у прозаика Пелевина любовь — только один из способов

обнаружить всеобщие иллюзии мира, словно бы художественно реализовать в тексте (*опредметить*) житейскую мудрость о том, что любовь — обман.

Игровые ходы в рассказе «Зигмунд в кафе»²⁰²

В отличие от рассказа «Ника», много и глубоко проанализированного критикой, рассказ Виктора Пелевина «Зигмунд в кафе» не столь популярен среди исследователей. Обыкновенно он оказывается в перечислительном ряду тех игровых текстов, которые создал писатель на раннем этапе своего творчества²⁰³.

Действительно, рассказ «Зигмунд в кафе» — один из ранних рассказов Пелевина. Впервые он был опубликован в «Независимой газете» 30 апреля 1993 года, позже вошёл в сборник 1998 года «Жёлтая стрела»²⁰⁴.

Рассказ крайне мал по объёму, кажется, ничего экстраординарного не предлагает читателю, кроме уже опробованного в «Нике» приема так называемого «обманутого ожидания»: главный герой рассказа оказывается не тем, за кого его принимает изначально реципиент-читатель. Однако обращение к анализу рассказа предлагает интересные ракурсы исследования темы любви в постмодернистском тексте, рассмотрения любовной истории и ее мотивов в рассказе писателя-постмодерниста, писателя-мужчины (гендерный ракурс, на наш взгляд, существен).

Прежде всего привлекают внимание периферийные элементы текста, которые, по определению Ж. Женетта ²⁰⁵, предшествуют основному

²⁰² Результаты были опубликованы в статьях: Zhang Yu, Cvetova N, Vlasova E, et al. Game strategies in victor Pelevin's short story "Sigmund in the café". // Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research, 2024, 14(2). P. 433–435.

²⁰³ Колесникова А. Ю., Крюкова Л. Б. Постмодернистский текст: методический и лингвистический аспекты интерпретации в иноязычной аудитории // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 10 (175). С. 129–132; Шахметова Н. Р. Сатирические аллюзии заглавий романов Виктора Пелевина // Известия ВГПУ. Сер. Филологические науки. 2019. № 6 (39). С. 230–235; Смирнова О. О. К вопросу о «Чесателе и питателе», или Специфика комического в прозе Виктора Пелевина // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Литературоведение, журналистика. 2012. № 3. С. 24–29; и др.

²⁰⁴ Пелевин В. О. Желтая стрела [сборник]. М.: Вагриус, 1998. 430 с. ISBN 5-7027-0568-8

²⁰⁵ Genette G. Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987. 388 p.; Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

повествовательному текстуальному блоку. В первую очередь это, несомненно, название.

Как известно, название произведения семантически значимо. Оно задает исходный ракурс восприятия сюжетных событий, формирует программу смыслового восприятия изображаемого. Название, как правило, отражает эпицентрическую сферу текста, выводя на передний план либо проблему («Преступление и наказание»), либо центральный вопрос («Кто виноват»), либо приводя на авансцену главного героя («Евгений Онегин»).

Пелевин поступает именно так — в титульной позиции его рассказа актуализировано прецедентное для любого современного реципиента имя — Зигмунд, порождая цепочку неизбежных ассоциаций, среди которых раньше всего встает имя Зигмунда Фрейда. Название «Зигмунд в кафе» словно бы включает в себя маркер культурной интертекстуальности, антропоним задает смысловой код восприятия, создает дополнительный вспомогательный контекст²⁰⁶.

Вряд ли сегодня можно найти человека, которому не было бы известно имя Зигмунда Фрейда (1856–1939) — австрийского психиатра, основоположника теории и практики психоанализа, авторитетной психоаналитической школы рубежа XIX–XX веков²⁰⁷, того направления в медицине, социологии, философии и даже культуре, согласно которому доминантная область в поведении человека определяется бессознательными (животными) импульсами, заключающими в себе глубинный сексуальный

²⁰⁶ См. об этом: *Суперанская А. В.* Общая теория имени собственного / отв. ред. А. А. Реформатский. 4-е изд. М.: Либроком, 2009. 368 с.; *Ермолович Д. И.* Имена собственные на стыке языков и культур. М.: Р. Валент, 2001. 199 с.; *Васильева Н. В.* Собственное имя в мире текста. М.: Академ. гуманитар. иссл., 2005. 223 с.; *Лазарева Э. А.* Заголовочный комплекс текста — средство организации и оптимизации восприятия // *Изв. урал. гос. ун-та.* 2006. № 40. С. 158–166; *Алтухова О. Н.* Ономастический контекст в постмодернистской литературе (на материале произведений В. Пелевина): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 16 с.; *Белоконева А. О.* Антропонимы в постмодернистском тексте: структурные и функциональные типы (на материале произведений В. О. Пелевина) // *Вестник Томского гос. ун-та.* 2012. № 360. С. 7–10; и др.

²⁰⁷ Впервые термин «психоанализ» был употреблен З. Фрейдом в 1896 г.

подтекст и активную витальную энергию. В этом плане *любовная история* приобретает в тексте Пелевина весьма специфический и неожиданный поворот.

Как известно, сферу интереса Зигмунда Фрейда в области психоанализа составляли сновидения, гипноз и главное — сексуальная природа человека, сексуальные импульсы и инстинкты, по Фрейду, бессознательные, но неизменно главенствующие в природе человека и его естественного и социального поведения. В этой связи любовная мотивика рассматривается Пелевиным в бессознательном (почти) фрейдистском плане.

Начало рассказа Пелевина установочное:

«На его памяти в Вене ни разу не было такой холодной зимы. Каждый раз, когда открывалась дверь и в кафе влетало облако холодного воздуха, он слегка ежился. Долгое время новых посетителей не появлялось, и Зигмунд успел впасть в легкую старческую дрему, но вот дверь снова хлопнула, и он поднял голову» (с. 499)²⁰⁸.

Поименовав своего титульного героя *Зигмунд*, поместив его в венское кафе («в *Вене*», «в *кафе*»), определив его старцем («впасть в легкую *старческую* дрему»), Пелевин тонко, детально, но не навязчиво и весьма действенно задает контекст исходной ситуации и активно формирует ракурс восприятия последующих изображаемых событий — читатель невольно подчиняется указке автора и следует за ним в уютное венское кафе, где отец психоанализа Зигмунд Фрейд расположился в уголке за маленьким столиком для наблюдений и — психоанализа. При такой экспозиции каждое действие участников событий в австрийском кафе, любое движение персонажей-посетителей, всякая последующая реплика Зигмунда обретают не только особый внешний абрис, но и существенный внутренний подтекст. Процесс психоанализа запущен Пелевиным с первого абзаца текста.

²⁰⁸ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Пелевин В. О. Generation «П». Рассказы. М.: Вагриус, 1999, — с указанием страниц в скобках.

«Пациентами» — *объектами* — пелевинского психоанализа становятся три пары персонажей.

Первая из них — «господин с бакенбардами и дама с высоким шиньоном» (с. 499), одетые по моде рубежа XIX–XX веков, подчеркивающей акценты прошлого, былой Австрии, Вены и жизненных реалий практикующего Фрейда. Первая пара героев выписана таким образом, что может быть квалифицирована как условно базовая в системе психоанализа Фрейда, то есть когда герои представлены так, что рассказ о них порождает представление о процессе ухаживания, возникшей взаимной симпатии, о поре влюбленности. Дама и господин — (условно) классические объекты психоанализа Фрейда.

Согласно исходной установке, в рассказе Пелевина каждый «медицинский» случай, избранный для наблюдения героем Зигмундом, складываются из множественности деталей, переданных с безэмоциональным повествовательным объективизмом. Внутренняя наррация Зигмунда (несобственно-прямая речь) строго организована, по-научному лаконична и исследовательски характерологична. Тень Фрейда неизменно маячит на заднике наррации Пелевина.

«Дама держала в руках длинный острый зонт.

Господин нес небольшую женскую сумочку, отороченную темным блестящим мехом, чуть влажным из-за растаявших снежинок.

Они остановились у вешалки и стали раздеваться — мужчина снял плащ, повесил его на крючок, а потом попытался нацепить шляпу на одну из длинных деревянных шишечек, торчавших из стены над вешалкой, но промахнулся, и шляпа, выскочив из его руки, упала на пол» (с. 499).

Лишних деталей в пелевинском описании нет. Эмоциональные эпитеты отсутствуют. Действия персонажей воспроизводятся короткими предложениями, грамматически верно отражающими последовательность действий, производимых героями, условно — пациентами. Зигмунд в кафе словно бы наблюдает факты и точно их фиксирует, почти «записывает»,

обеспечивая «чистоту» практического эксперимента и последующих теоретических выводов Зигмунда.

Более того, на протяжении всей наррации правом голоса наделен только Зигмунд, тогда как все участники событий лишены голоса, и вплоть до финала повествования никто из персонажей не произносит ни единого слова. Зона молчания, которая формируется вокруг героев-пациентов, в еще большей степени нагнетает атмосферу наблюдения и внутреннего зигмундова психоанализа, словно бы отторгая лишние — чужие — слова и комментарии, позволяя сосредоточиться только на взгляде психоаналитика и им подчеркнуто акцентированных деталях.

Поскольку для реципиента события отображаются с точки зрения Зигмунда (Фрейда), психоанализа с тенденцией всякую человеческую реакцию привязать к сексуальным инстинктам, то и лексический ряд, используемый Пелевиным для описания действий, движений, манеры поведения персонажей (и условно — их любовных историй), оказывается опосредованным именно этими — эротико-сексуальными — оттенками и ассоциациями. Пелевин использует те слова и обороты, такие образы и детали, которые стилистически и семантически не однозначны и на уровне читательского восприятия маркированы претекстовыми коннотациями.

Так, оказавшись в кафе, господин с бакенбардами и дама с высоким шиньоном не просто снимают пальто, но раздеваются («Они остановились <...> и стали *раздеваться*», с. 499). Стилиевая норма использования глагола не нарушена, но акцент в предстоящей (возможной) любовной истории намечен. Неслучайно вслед за словами о раздевании пациенты удостоены реплики старца Зигмунда, наблюдающего за ними из угла: «Ага! — тихо сказал Зигмунд и покачал головой» (с. 500).

Междометное «ага» не декодируется, не расшифровывается, не комментируется автором, но в условиях проводимого в рассказе сеанса психоанализа восклицание воспринимается как семантически значимое.

Словесный комментарий исключен, но психологический — незримо эксплицирован, затекстово актуализирован.

В развитие любовной истории описание сцены обеда дамы и господина создано Пелевиным насквозь *сексологичным*. Внешне прозаик словно бы описывает блюда из меню, заказанные клиентами, но сам выбор героев скрывает некий смысловой подтекст.

«Им уже подали закуски. Господин глотал устриц, уверенно раскрывая их раковины маленьким серебряным ножичком, и говорил что-то своей спутнице, которая улыбалась, кивала и отправляла в рот шампиньоны — она по одному цепляла их с блюда двузубой вилкой и внимательно разглядывала, перед тем как обмакнуть в густой желтый соус» (с. 501).

Дама и господин выбрали неординарные и неслучайные в культуре еды блюда, наделенные символическим смыслом — *устрицы* и *шампиньоны*.

Что касается устриц и других моллюсков, заключенных в морские или речные раковины, то на этот счет словари символов предлагают первейшие и самые характерологичные интерпретации: «Раковина — олицетворение женского начала, *vulva*, символ материнского лона, порождающего все живое <...>» (и т.д.)²⁰⁹. Об эротической символике грибов написано еще больше, чем о раковинах, в частности на основании фольклорных записей о грибах и их сексуальной символике рассуждал еще В. И. Даль²¹⁰.

В процессе чтения рассказа, на первый взгляд, в гастрономическом заказе дамы и господина нет ничего особенного, но для посвященных реципиентов — в данном случае ориентированных на теорию Зигмунда Фрейда —

²⁰⁹ Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2003. С. 422–423. См. также: Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. М.: АСТ, Астрель, 2003. С. 553–555; и др.

²¹⁰ См. также: Топорков А. Л. Малоизвестные источники по славянской этносексологии (конец XIX — начало XX века) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 307–318; Топоров В. Н. Семантика мифологических представлений о грибах // *Balkanica*. М., 1979. С. 234–297; Секс и эротика в русской традиционной культуре: сб. ст. / сост. и авт. послесл. А. Л. Топорков. Москва: НИЦ «Ладомир», Б. г. (1996). 534 с.

сексуально-эротические аллюзии закуского заказа героев отчетливо маркированы²¹¹.

Еще более открыто и откровенно эротические аллюзии проступают в сцене обращения героев к десерту. С одной стороны, само слово *десерт* в современном русском языке включает коннотации двусмысленности и соответствующие стилевые оттенки эротизма (как, например, «клубничка», «малинка» и т.п.), с другой — сцена выписана Пелевиным с явными акцентами *бессознательного психоанализа*, по Фрейду.

«Дама с шиньоном успела перейти к десерту — в ее руке была продолговатая трубочка с кремом, которую она понемножку обкусывала с широкой стороны. <...> засунув трубку в рот, она сжала ее зубами, и густой белый крем, прорвав тонкую золотистую коробочку выдавился из задней части пирожного. Господин с бакенбардами мгновенно среагировал, и вырвавшийся из пирожного кремовый протуберанец, вместо того чтобы шлепнуться на скатерть, упал в его собранную лодочкой ладонь. Дама расхохоталась. Господин поднес ладонь с кремовой горкой ко рту и в несколько приемов слизнул ее, вызвав у своей спутницы еще один приступ смеха <...> Слизав крем, господин поймал над столом руку дамы и с чувством ее поцеловал, а та подняла стоявший перед ним бокал с золотистым вином и отпила несколько маленьких глотков» (с. 503).

Эпизод виртуального соития героев передан виртуозно (кокетство, смех, ассоциативность), но одновременно и корректно, на внешнем речевом уровне — нейтрально²¹². При этом даже закуривание господина по окончании любовной игры смоделировано в духе традиционных эротических сцен из американских бестселлеров. «После этого господин закурив новую сигарету

²¹¹ В них же проступает и стилевая ирония: рифма *шиньон* // *шампиньон*.

²¹² Упомянутый в тексте Луис Бунюэль (1900–1983), кинорежиссер, тяготеющий к сюрреализму, как известно, изображал в своих фильмах, что и как и едят люди, его киногерои. Интерес Пелевина к фильмографии хорошо известен.

— вставив ее в свой конический красный мундштук — он сделал несколько быстрых затяжек, а потом принялся пускать кольца» (с. 504).

Не менее значимы в отношениях пары влюбленных, дамы и господина, и «проходные» образы-детали — маленькая *сумочка*, отороченная мехом, *зонт* (у дамы) и *мундштук* (у господина). Описание предметов выполнено Пелевиным элегантно, провоцируя читателя к домысливанию и построению допустимых эротических сопоставлений²¹³.

В рамках мини-сюжета «дама — господин» неоднозначные, *двусмысленные* действия героев-актантов ожидаемо сопровождаются вздохами и возгласами наблюдателя Зигмунда: «Ага! — *тихо сказал* Зигмунд» (с. 500). «Ага! — *сказал* Зигмунд» (с. 501). «Ага! — *воскликнул* Зигмунд» (с. 504). Нарастающая эмоциональность в словах Зигмунда становится признаком стремительного развития отношений влюбленных, видимых со стороны.

Вторую пару наблюдаемых пелевинским психоаналитиком Зигмундом составляют дети — играющие в дальнем уголке кафе мальчик и девочка, брат и сестра.

«Между стеной и стойкой бара, недалеко от столика, к которому направились господин с бакенбардами и его спутница, был небольшой пустой закуток, где возились хозяйские дети — мальчик лет восьми в широком белом свитере, усеянном черными ромбами, и девочка чуть помладше, в темном платье и полосатых шерстяных рейтузах. Недалеко от них на полу лежали кубики и полуспушенный резиновый мяч» (с. 500).

Внешность героев-детей, точнее их одежда (ромбы, клетка, черно-белые контрасты) позволяют дополнить характерный западный австрийский, т.е. фрейдовский, колорит.

²¹³ В тексте упомянут Сальвадор Дали (1904–1989). Знатокам и любителям работ Дали хорошо известны изображения предметов, наполненные эротикой.

Хозяйские дети играют на полу, тем самым вновь усиливая и аккумулируя *половые* ассоциации любовной тематики рассказа.

Появление детской пары в контексте фрейдовского психоанализа в рассказе Пелевина неслучайно. Как известно, австрийский психолог выводил импульсы сексуального бессознательного из детских лет ребенка, репрезентируя природу животного начала в детском и особенно подростковом возрасте.

Пелевинские девочка и мальчик играют на полу с кубиками и монетками, демонстрируя модели поведения человека, выходящие далеко за пределы их возраста. У Пелевина «мальчик лет восьми» и «девочка чуть помладше» (с. 500).

«Вели себя дети на редкость тихо. Мальчик возился с горой больших кубиков с цветными рисунками на боках — он строил из них дом довольно странной формы, с просветом в передней стене <...> Девочка сидела напротив, прямо на полу, и без особого интереса следила за братом, возясь с горкой мелких монет — она то раскладывала их по полу, то собирала в кучку и запихивала под себя. Вскоре ей наскучило это занятие, она оставила монеты в покое, наклонилась в сторону, схватила за ножки ближайший стул, подтянула его к себе и стала двигать им по полу, слегка подталкивая мяч его ножками. Один раз толчок вышел слишком сильным, мяч покатился в сторону мальчика, и его шаткое сооружение обрушилось на пол в тот самый момент, когда он собирался водрузить на его вершину последний кубик, на сторонах которого были изображены ветка с апельсинами и пожарная каланча. Мальчик поднял голову и погрозил сестре кулаком, в ответ на что она открыла рот и показала ему язык» (с. 500–501).

Мальчик у Пелевина строит дом (позже стену-укрепление), девочка — лукаво разрушает строение. Роль мальчика — созидание, функция девочки — кокетство и заигрывание. Герои-дети у Пелевина так же, как и у Фрейда, прогностически демонстрируют свою человеческую природу, получающую

развитие во взрослом возрасте (особенно примечательна игра девочки с монетками²¹⁴). Потому, как и взрослые, дети у пелевинского Зигмунда получают соответствующую квалифицирующую — исследовательскую — оценку: «Ага, — сказал Зигмунд» (с. 501).

Третья пара героев, которые подвергаются психоанализу Зигмунда, — это хозяйка венского кафе и ее работник, «кряжистый официант» (с. 501). Пелевин выделяет еще одну типологическую пару пациентов, интересных Зигмунду (Фрейду), — любовники, адюльтер. Но если в паре «дама — господин» доминировал мужчина, то в новой паре героев лидирующая роль принадлежит хозяйке-женщине: она управляет, она командует, она приказывает²¹⁵. «Официант вопросительно поглядел на нее — она *энергично кивнула*, и он полез вниз <...> Выбравшись наружу, он решительно закрыл люк и шагнул к стремянке, но хозяйка *жестом остановила* его и *велела повернуться*» (с. 502). «Напарник»-официант поставлен в положение зависимого, активная роль передана (по всей видимости, одинокой) женщине-хозяйке. Но эпитет *кряжистый*, использованный прозаиком и выразительно портретирующий героя, позволяет понять, что официант выделен хозяйкой и, можно предположить, выделен партнерски-сексуально. Неслучайно энергичный возглас «Ага!» (с. 503) сопровождает наблюдаемое взаимодействие новой пары героев.

Как и в случае описания пары «господин — дама», казалось бы, рядовая бытовая активность героев хозяйки и официанта передана писателем с эротическим подтекстом. Зигмунд наблюдает два этапа действия: сначала официант лезет в черный подпол («под пол» // почти под подол) — следом

²¹⁴ Исследователи А. Ю. Колесникова и Л. Б. Крюкова видят в детском поведении «намек на психические отклонения» (см.: Колесникова А. Ю., Крюкова Л. Б. Постмодернистский текст: методический и лингвистический аспекты интерпретации в иноязычной аудитории // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 10 (175). С. 130). Однако согласиться с подобным суждением вряд ли возможно. Исследователи не учитывают игровую природу текста Пелевина.

²¹⁵ Фрейдистские противоположности объектов «Я» — «не-Я» и обмен ролями.

хозяйка берет инициативу в свои руки и вкручивает перегоревшую под абажуром лампу:

«Поднявшись на пять или шесть ступенек, хозяйка просунула руку внутрь абажура и попыталась вывернуть лампочку, но та была ввинчена слишком прочно, и абажур стал поворачиваться вместе со шнуром. Тогда она зажала новую лампочку во рту, осторожно обхватив ее губами за цоколь, и подняла вторую руку, которой ухватила абажур за край, после этого дело пошло быстрее» (с. 503).

В приводимом эпизоде у Пелевина появляется фрейдовская «проговорка», точнее — характеристическая деталь в поведении героя: «Сильными руками сжимая лестницу, официант заворуженно следил за движениями ее [хозяйки] пухлых ладоней, время от времени проводя по пересохшим губам кончиком языка» (с. 503). Картинные *сильные руки, пухлые ладони, пересохшие губы и кончик языка* трансформируют внешне обычную бытовую сценку в глубоко интимную, любовную. А в тот момент, когда едва не упавшая с лестницы «бледная от испуга хозяйка спрыгнула на паркет и обессиленно замерла в успокаивающем объятии *напарника* [рифмуется с *любовника*]» (с. 503), слышится громкий возглас Зигмунда: «Ага! Ага! — громко сказал Зигмунд» (с. 503).

Пелевин играет на стойко поддерживаемых им ассоциациях к Фрейду и стилистически — на приеме речевой недосказанности. В тексте писателя обильно рассыпаны неопределенные местоимения и наречия «что-то», «кто-то», «как-то», «где-то». Пелевин и описывает вещи или действия персонажей-пациентов, но заставляет и читателя додумать о них *что-то*.

Внимание рассказчика (автора) к любой мелочи, к каждому едва уловимому жесту героев словно бы эксплицирует логику *исследовательского* интереса Зигмунда, заставляя предположить, что сюжет рассказа движется к новым открытиям ученого-врача на основе анализа сексуальных проявлений в поведении человека, наблюдаемых на примере различных героев в маленьком

венском кафе. Точность и объективность наблюдений в сфере обычной бытовой жизни, как у реального Фрейда, подводит (должна подвести) к серьезным умозаключениям, эксплицированным многозначным зигмундовым «Ага». Различная интенсивность произнесения междометного «ага» — то *тихо*, то *громко*, то один раз, то дважды, то *сказал*, то *крикнул* или даже *воскликнул* — передает процесс нарастания эмоциональности высказывания и, как следствие, возрастание семантической наполненности многозначного междометия, увеличение оценочного веса происходящего и наблюдаемого. Автор и герой условно переходят от наблюдения и констатации к выводам и итогам: к сомнению или возмущению, к отрицанию или (может быть) восхищению. Степень эмоциональности восклицаний Зигмунда обретает характерологические качества, бессмысленное «ага» словно бы наполняется емким и содержательным смыслом²¹⁶. В атмосфере недосказанности и многозначных «ага» любой жест героев воспринимается неслучайным, значимым и по-своему значительным. Жизненные эпизоды обрастают истолкованием, рядовое переходит в статус неординарного, фрейдовское бессознательное прирастает неким со-знанием (в том числе знанием и сексуальным опытом реципиента-читателя).

Однако, как и в рассказе «Ника», финальная часть текста «Зигмунд в кафе» демонстрирует у Пелевина постмодернистское нарушение логики, иерархии, последовательности, цельности, разумности. В традиционном постмодернистском тексте рождается постмодернистский хаос: только из финальной реплики господина становится понятно, что Зигмунд — не исследователь-психиатр, даже не человек, но попугай.

²¹⁶ «Повтор фразы не только создает композиционный рисунок, но усиливает эмоциональную тональность: тихо сказал — сказал — громко сказал — воскликнул — беспокойно крикнул — изо всех сил закричал» (Колесникова А. Ю., Крюкова Л. Б. Постмодернистский текст: методический и лингвистический аспекты интерпретации в иноязычной аудитории // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 10 (175). С. 130).

По словам А. В. Уржи, «новые <...> характеристики персонажа застают читателя врасплох, вся выстроенная им система образов произведения, интерпретация событий оказываются неверными, достроенными им “в лабиринте пустот” за “каменными лицами истуканов”, где обычно, как подсказывает эпиграф к тексту, селятся птицы»²¹⁷.

Как и в «Нике», подготовленный недомолвками, срабатывает эффект «обманутого ожидания». Все серьезные — околонуточные — умозаключения, которые пришли реципиенту-читателю на ум, оказались развенчанными и осмеянными.

Амбивалентная (или даже многовалентная) сущность зигмундовских «Ага» с узнаванием реального источника возгласов мгновенно утрачивает смысловое наполнение — единомоментно осуществляется декодирование авторской задачи, комическое со стремительной неожиданностью выходит на первый план.

Автоматизм восприятия разрушен, а вместе с ним, кажется, подвергается иронизации и сама теория психоанализа. Последовательно выстраиваемая в рассказе концепция психоаналитика «доводится до абсурда и подвергается ироническому переосмыслению»²¹⁸. Суждение А. Ю. Колесниковой и Л. Б. Крюковой воспринимается убедительным и логичным.

Между тем вряд ли можно утверждать, что Пелевин иронизирует в отношении Фрейда, как считают критики. На наш взгляд, ирония Пелевина направлена не на Фрейда и его теорию, но на нас — реципиентов (= читателей), с легкостью готовых поддаться чужому (= авторскому) влиянию и превратиться (возомнить себя) доморощенными Фрейдами.

²¹⁷ Уржа А. В. Субъектная перспектива провоцирующего текста: рассказ В. Пелевина «Зигмунд в кафе» // Научное наследие В. Г. Адмони и современная лингвистика. Мат-лы Международной научной конференции. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 251–252.

²¹⁸ Колесникова А. Ю., Крюкова Л. Б. Постмодернистский текст: методический и лингвистический аспекты интерпретации в иноязычной аудитории // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 10 (175). С. 130).

У Пелевина игра с ожиданиями читателя оказывается ориентированной на самого читателя, спровоцированного опереться не на авторский текст (как было отмечено выше — вполне корректный и сдержанно нейтральный²¹⁹), а на собственные иллюзии и аллюзии, фривольные домыслы и личный сексуальный опыт. Мастерство игрового провокативного письма Пелевина торжествует.

Таким образом, подводя итог, можно заключить, что, в отличие от сентиментально-романтических рассказов Татьяны Толстой и жесткой прозы Людмилы Петрушевской, в мужской прозе Виктора Пелевина любовная история, как правило, уходит на второй план, а если оказывается затронутой писателем непосредственно, то обретает выраженный иронично-игровой оттенок. Гендерный подход позволяет дифференцировать характер осмысления любовных историй в женской прозе Толстой и Петрушевской и в мужской прозе Пелевина.

Пелевин остроумно играет с любовной темой, мастерски дискредитируя традиционные подходы к ней, предлагая к осмыслению почти теорию любви, ее бессознательное, но интерпретируя эту теорию шутейно, анекдотически, по-постмодернистски абсурдно. У Пелевина словно бы художественно реализуется традиционная истина: любовь — обман.

В любовном мире Пелевина чувства человека по-прежнему остаются непознанными, но не по тем сложным и глубинным психологическим причинам, которые интересны Толстой или Петрушевской, а потому что писатель-постмодернист, прозаик-мужчина Пелевин подходит к этой теме по-мужски и по-постмодернистски легко, переводя ее с семантического уровня на стилевой, с проблемного — на языковой. В постмодернистском мире Пелевина как жизнь, так и любовь предстают категориями сущностно

²¹⁹ В отличие, например, от практик концептуалистов (см., напр.: *Zhilene E. V. Sorokin's novel "Marina" thirtieth love* in the coordinates of soc-art and social realism / E. Zhilene, O. Bogdanova, D. Bogatyrev, L. Bogatyreva // *Ad Alta*. 2024. Vol. 14, Issue 01 (14/01), June. P. 283–288).

непостижимыми и непознаваемыми. Писатель-постмодернист, Пелевин намеренно *облегчает* осмысление традиционных «вечных проблем» и «проклятых вопросов» русской классической литературы, предлагая новые — нетрадиционные — пути взаимодействия героя и автора с ирреальной реальностью, с иллюзорной действительностью, с призрачной жизнью-миражом (сном, туманом и др.).

Заключение

Эпоха постмодернизма в целом и доминирование постмодернистских тенденций в литературе в частности в работах российских критиков и литературоведов хронологически связываются с периодом конца 50-х годов XX века вплоть до первых десятилетий XXI века ²²⁰. Так, крупный исследователь русского постмодернизма И. Скоропанова выделяет три периода возникновения и развития постмодернизма в России: «кон. 60-х — 70-е годы — период становления; кон. 70-х — 80-е годы — утверждение в качестве литературного направления <...>; кон. 80-х — 90-е годы — период легализации» ²²¹. Однако, как показал опыт, тенденции постмодернизма продолжали обнаруживаться в русской литературе в конце XX века, в значительной степени опосредуя магистральные направления в развитии российской культуры в целом.

Как многократно отмечали исследователи, ситуация постмодернизма в русской литературе связана, прежде всего, с угасанием тенденций традиционной литературы и возникновением тактик и стратегий так называемой литературы «новой» или «другой» (первоначальные определения литературы постмодернизма). И, как определили специалисты, в период формирования литературы постмодерна «преодоление» традиций классической реалистической прозы шло «по пути формалистических поисков, оттачивания техники и приема, стиля и слова, в отказе от служебной функции искусства» ²²². Теоретики-филологи неоднократно указывали на такие

²²⁰ См. подробнее: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. 714 с.; *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм М.: ОГИ, 2001. 288 с.; *Нефагина Г. Л.* Параллели и пересечения: русская литература во времени и пространстве. Минск: Четыре четверти, 2017. 456 с.; *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2001. 608 с.

²²¹ *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта; Наука, 2001. С. 71.

²²² *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. С. 27.

формальные признаки постмодернизма, как «многообразие, разнообразие, своеобразие, <...> интерференция, диффузия, гетерогенность, гибридность, паралогичность, дихотомия и синкретизм, <...> обратная перспектива, деиерархизация, отказ от причинно-следственной линейности и стирание границ центра и периферии»²²³ и др. Однако, как справедливо отмечает критик-постмодернист Вяч. Курицын, «многим кажется, что главное в постмодерне — отход от стандарта жесткой рациональности, что нужно только как следует вымешать коктейль и сдобрить его солидной дозой экзотики <...>. Но эта мешанина из всякой всячины порождает только безразличие, а этот псевдопостмодерн не имеет с постмодерном ничего общего <...>. Подлинный постмодерн абсолютно не похож на этот суррогат. И эта несхожесть достигается в постмодерне разрушением целого, но не с выдачей лицензии на хаотизацию, а в предоставлении широкого выбора дифференций»²²⁴. Западный исследователь В. Вельш соглашается с российским критиком: «Подход постмодернизма по своей сути не равнозначен призыву к эклектическому цитированию и использованию легко заменяемых декораций. Напротив, требуется, чтобы отдельные архитектурные единицы — слова не звучали подобно словесным отрывкам, но наглядно представляли логику и специфические возможности того или иного используемого языка»²²⁵.

То есть в ситуации «стабилизированного хаоса» (Вяч. Курицын) постмодерна *тематические* ракурсы литературы, с одной стороны, сохранили свою устойчивость (темы жизни и смерти, мира и человека, социума и индивидуальности и др.), с другой — оказывались чрезмерно расширены и чрезвычайно микшированы. Так, например, весьма важно, что трагическая тональность в осмыслении бытийных проблем человеческой жизни в литературе постмодернизма оказалась утраченной, ведущую позицию заняла ирония, иронико-комический ракурс. Традиционные, казалось бы, темы

²²³ Там же. С. 30.

²²⁴ Курицын В. Русский литературный постмодернизм М.: ОГИ, 2001. С. 130.

²²⁵ Welsch W. Unserepostmoderne Moderne. Weinheim, 1987. С. 121.

выстраивались писателями и рассматривались критиками по-иному, обретали новую окраску и огласовку.

В этом контексте было особенно интересно посмотреть на развитие *любвиной темы* в литературе русского постмодернизма, осознать, какое место занимает *любовная история* в творчестве наиболее ярких представителей постмодернизма 1960–1990-х годов — проанализировать любовную историю в рассказах Андрея Битова, Татьяны Толстой, Людмилы Петрушевской, Виктора Пелевина.

Как показал анализ «малой прозы» названных писателей, все они в разной мере, но обращались к теме любви. В творчестве одних (в «женской» прозе) эта тема становилась преимущественно доминантной, в творчестве других (в «мужской» прозе) присутствовала косвенно, становясь способом раскрытия более важных для автора тематических констант. Обращение к ситуации любовной истории позволило на примере этой «узкой» темы увидеть принципиальную разницу в творческих тенденциях разных авторов, выделить те приоритеты, к которым тяготели писатели в осмыслении этой традиционной темы.

Прежде всего следует констатировать, что для всех названных писателей, как обнаружил анализ, любовь — это иллюзия, точнее любовь — это часть той огромной иллюзорной реальности, которая окружает человека эпохи постмодернизма. Любовь оказывается принадлежностью постмодернистской иллюзии и фантазии, вымысла и домысла, мнимых чувств и неосуществленных надежд, частью от целого.

Между тем при общей единой позиции: любовная история как часть всецелой современной иллюзии — каждый из писателей-постмодернистов по-разному не только изображает любовную историю, но по-разному видит смысл изображаемой любовной истории. У каждого из названных писателей любовь занимает разное место (становится разной частью) огромного жизненного материала.

Так, проведенный в первой главе анализ рассказа Андрея Битова «Пенелопа» показал, что для зачинателя основ русского литературного постмодернизма²²⁶ любовь есть маркер иллюзорности окружающей человека действительности. Битову важна не сама любовь, влюбленность или увлеченность персонажа некой незнакомкой, встреченной в кинотеатре, а *существен способ отношения к действительности* героя-рассказчика.

Битов одним из первых в русской литературе показал мнимость того мира, который окружает современного человека. Его герой, центральный персонаж рассказа «Пенелона», условно *alter ego* автора, осознает *относительность* всего сущего. В период рабочей смены, рабочего дня, герой-бригадир Битова может с легкостью выбрать для себя разные варианты — поехать домой, посидеть и помечтать в Летнем саду или пойти прогуляться по Невскому проспекту и зайти в кинотеатр. У героя нет обязательств (точнее — они есть, но ими можно пренебречь), он может без ущерба для себя поменять планы, он волен выбирать в огромном мире то, чего ему хочется (*субъективное* желание превалирует над общим *объективным* началом). То есть ранее, как казалось, задавленная социальными нормами человеческая личность у Битова обретает свободу — право самому решать, что и как выбрать в собственной жизни. Частное, личностное начинает доминировать над общественным и гражданским. Персонаж-бригадир свободен, как показывает Битов, не потому что возникла пауза в доставке рабочей зарплаты, а потому что таков *выбор самого героя*, который единолично моделирует свою жизнь, выстраивает ее координаты.

Жизнь битовского героя иллюзорна и вариативна, а следовательно, и короткое чувство симпатии, которое возникает у него в отношении к молодой

²²⁶ См. об этом: Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. 96 с.; Беневоленская Н. П. Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. 90 с.; Большев А. О. Андрей Битов: в поисках «чрезвычайной» воплощенности // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом» // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом»: колл. монография / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009; и др.

девушке, оказавшейся рядом с ним в кинотеатре, тоже иллюзорно и тоже достойно возможных вариантов воплощения/невоплощения.

Одним из первых русских прозаиков 1960-х годов Битов вводит в своей небольшой рассказ мотивы темноты, тени, сумрака, которые симптоматично и декларативно «затемняют» мотивы постмодернистской любви, ранее в русской литературе, как правило, чувства светлого. Темнота арки, тень дома, сумрак зала в кинотеатре позволяют битовскому герою создать собственную ино-реальность: увидеть себя гордым и мужественным Одиссеем, а невидимую невзрачную соседку — верной и преданной Пенелопой. Мотив кинореальности дополняет мотив ненастоящей любви, порождая в литературе русского постмодернизма множественные варианты кино-реальности, кино-героев, кино-чувств.

Если тень и тьма дарят битовскому герою счастье, уверенность в себе, чувство интимной симпатии к современной Пенелопе, то выход на свет из темного кинозала, наоборот, переворачивает мир героев: настоящий Одиссей превращается в жалкого труса и обманщика, красота верной жены оборачивается убожеством и непарадной нищетой внешнего облика современной Пенелопы.

Но еще важнее не сам деструктурирующий принцип, обнаженный писателем, но *правомерность* в постмодернизме подобных «перевертышей», когда *верх* становится *низом* и наоборот, когда *право* превращается в *лево*.

Более того, «нулевая степень письма» позволила показать, что моральная установка в литературе может отсутствовать, критике со стороны автора герой Битова (в отличие от русской классической литературы) не подвергается. Наоборот, герой самоутверждается, уверенно и просто, вполне убедительно находит себе самооправдание, которое (на эксплицированном уровне) никак не опровергается и не игнорируется писателем. Прозаик-постмодернист словно бы соглашается со своим героем (повторим: *alter ego* автора),

морально-нравственный критерий выходит из обихода литературы постмодернизма.

В «малой» прозе Битова герой и негерой поменялись местами. В центр повествования был поставлен не-герой, а его обнуленная нравственная сущность была проиллюстрирована прозаиком посредством краткой любовной истории, начавшейся и завершившейся в течение двух часов, не оставив в душе центрального героя каких-либо следов, не побудив его к ценностному самоанализу, который был законом для русской классической литературы XIX века.

Нет сомнения, что самообнажение битовского героя не было аморальным и безнравственным, но Битов был одним из первых русских писателей, будущих постмодернистов, которые в середине 1960-х годов перевернули ценностную шкалу литературы, деиерархизировали идеалы, заговорили о я-герое переменчивом, вариативном, нестабильном — иллюзорном. Любовная история в рассказе «Пенелопа» позволяла Битову указать тот путь в русской литературе, на который впоследствии почти на пол столетия встали и другие писатели-постмодернисты, вся современная русская литература.

Татьяна Толстая, на период ее обращения к художественному творчеству еще представитель ленинградской прозы, восприняла от Андрея Битова целый ряд конститутивных черт, унаследованных и проявляющихся в ее манере писателя. Однако главным «уроком» Битова по отношению к Толстой была не тематическая подвижность координат, которую предложил предшественник, а манера письма — особый стилевой артистизм, свойственный «ленинградской школе». Обратившаяся к малой прозе Толстая не просто писала свои ранние рассказы, она *живописала* истории своих героев, филигранно и артистично, образно и красочно передавая нюансы как быта/бытия ее героев, так и собственного восхищенного авторского созерцания их жизни.

Вслед за Андреем Битовым Татьяна Толстая тоже приступила к созданию мира-иллюзии, но ее героем стал не герой-мыслитель, современный домашний философ, как у Битова, а скорее шукшинский (постшукшинский) чудик, человек с некоей чудинкой, герой необычный, неординарный и странный. «*Маленький*» герой Толстой, живущий в огромном неуютном мире, не может найти счастья и покоя, потому строит свой собственный мир, мир-иллюзию, мир-спасение, который у писателя-женщины опирается исключительно на любовную историю.

В рассказе «Соня» вся судьба главной героини основана на любви — вначале на любви к людям, потом на любви к детям, в итоге — на любви к мужчине, которого никогда не было, который был выдуман злобной завистливой Адой. Но именно любовь героини Сони оказывается у Толстой жизнотворящей — «голубок» щедрой души Сони спасает не только возлюбленного Николая (как думает Соня), но и ненавидящую ее Аду. Любовь у Толстой побеждает зло, побеждает смерть, другое дело, что эта любовь — иллюзия, вымысел, фантазия, злая шутка бессердечной Ады.

В рассказе «Факир» главный герой по фамилии Филин — тоже «маленький» человек, но который умеет выстраивать розовые дворцы, одаривать окружающих бесценными (в точном смысле слова) подарками, дарить любовь, способную преображать мир. Однако, как и в «Соне», у писателя-постмодерниста Толстой любовь-фантазия Филина не может повергнуть реальный мир: не только Алиса уходит от героя, узнав, что квартира в центре Москвы принадлежит не ему, но и Галина, уже как будто бы готовившаяся стать новой избранницей Филина, оставляет героя в одиночестве.

В рассказе «Милая Шура» Толстой представлена еще одна история любви, но по-прежнему (по-постмодернистски) любви-иллюзии, любви-вымысла, о которой трудно сказать, была ли встреча героини на берегу Черного моря или

это только фантазии, которые преследовали 86-летнюю милую старушку на исходе ее жизни.

Любовь-иллюзия, любовь-мечта составляют центральное ядро и других рассказов Татьяны Толстой («Река Оккервиль», «Поэт и муза», «Круг» и др.)²²⁷, всякий раз демонстрируя, с одной стороны, волшебную сказочность выстраиваемого повествования, с другой — трагическую хрупкость созданного мечтой образа, не приносящего героям счастья, избавления от холода жизни, истинной любви. Главное же, как было выше сказано, качество прозы Толстой — ее поэтичность, ее роскошный словесный артистизм, на который неизменно обращала и обращает внимание критика²²⁸.

Если проза Татьяны Толстой, обращенная к любовной истории того или иного персонажа, несла в себе интонации сочувствия и глубокой авторской симпатии к маленьким и ущемленным, не способным противостоять реальной жизни героям, то в прозе Людмилы Петрушевской прослеживается иная, кардинально противоположная направленность. Прозаик Петрушевская создает маску героя-повествователя, героини-повествовательницы, которая рассказывает ту или иную любовную историю, но ее рассказ только на уровне представлений героини-актанта (героини, о которой ведется повествование) может оказаться счастливым. В изображении рассказчицы все героини Петрушевской, ищущие счастья, покоя, любви, оказываются горько и жестоко

²²⁷ См. об этом: *Чжан Юй*. Любовная иллюзия в творчестве Татьяны Толстой на примере рассказов «Круг», «Поэт и муза» // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3, № 1. С. 44–50.; *Чжан Юй*. Образ круга в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль» // XXIV Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 25–1 июнь 2024 года: сб. научных статей и материалов / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2024. С. 158–164.

²²⁸ *Грекова И.* Расточительность таланта // Новый мир 1988. № 1. С. 252–261; *Новикова Э. Г.* Конвергенция речевых художественных приемов в малой прозе Т. Толстой // Вестник Томского гос. ун-та. 2015. № 390. С. 26–34; *Аверьянова Е. А.* Сказочно-мифологические мотивы в рассказе «Милая Шура» // Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. С. 64–75; *Тернова Т. А.* Современная русская литература: избранные страницы прозы. Воронеж: ВГУ, 2024. 166 с.; *Марьина О. В.* Время и пространство в текстах рассказов Т. Толстой // Культура и текст. 2005. № 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-v-tekstah-rasskazov-t-tolstoy>; и др.

осмеянными — не жизнью, не обстоятельствами, но самой рассказчицей-нарратором.

В ходе анализа рассказов Людмилы Петрушевской о любви показано, что доверие критики к «счастливым концам» историй у этого прозаика-постмодерниста обманчиво, ложно, саркастично. Продемонстрировано, что в рамках любовных рассказов Петрушевской всегда выделяются два сюжета. Если сами героини Петрушевской (внешний сюжет) словно бы обретают счастье — например, пережив любовный курортный роман в духе «Дамы с собачкой» А. П. Чехова (рассказ «С горы») — становятся счастливыми, будут вечно помнить свою случайную счастливую встречу, то позиция героини-рассказчицы (внутренний сюжет) совершенно иная — она, как правило, издевательски и саркастически зло оценивает истории своих героинь, показывая обманность их чувств, обнаруживая неверие в любовь и лживость любовной симпатии. Сентиментальные стиливые обороты одного сюжета (*любовь* и вся линейка производных) безжалостно разрушаются во втором подсюжете (патетика и поэзия низвергаются, превращаясь в кучу грубых обломков).

Две сюжетные линии Петрушевской не сталкиваются друг с другом, но развиваются параллельно. И если остановиться в пределах одного из них, то (как часто и наблюдается в критике) речь должна будет пойти о счастье, дарованном несчастным героиням прозаиком Петрушевской. Однако, как показал анализ, несчастные героини Петрушевской навсегда остаются несчастными (даже если сами того не знают), но еще и подвергаются жестокому осмеянию со стороны героини-маски, героини-рассказчицы, как будто бы объективного свидетеля изображаемого, на самом деле — безэмоционально констатирующей жестокость не собственную, а всего мира.

Постмодернизм Петрушевской проявляется не в манере письма (как у Толстой), но в констатации враждебности сущего мира. Мир, по Петрушевской, — не просто иллюзия, но еще и безжалостная иллюзия, не

имеющая своего разрешения, своего исхода. Изменить этот мир, как показывает Петрушевская, нельзя — иллюзия любви только усиливает неизбежное трагическое разочарование. Оттого так смешны и нелепы ее героини — убогие старушки, престарелые дамы, одинокие пенсионерки, ищущие любовь на склоне лет. Тем более смешна та страсть, которую наблюдает героиня-рассказчица, например, в рассказе «Мост Ватерлоо», когда толпы одиноких старух кочуют из одного кинотеатра в другой с целью еще и еще раз посмотреть-пережить кинокартину о той любви, которой не случилось в их собственной жизни.

Постмодернизм Петрушевской проявляется на уровне *конструирования* любовной истории, которая предстает в ее текстах словно бы бифокально — с двух разных сторон. *Субъективно* — через мечтания одинокой несчастной героини-актанта, *объективно* (по крайней мере *отстраненно*) — посредством изложения и демонстрации независимой точки зрения героини-рассказчицы.

Два сюжета, выстроенные автором, не пересекаются, развиваются параллельно, позволяя «за текстом» совместить разные позиции героев, сложить воедино плюс и минус, порождая в итоге нейтральность авторской точки зрения, ее нулевого постмодернистского письма.

Наконец, еще один образец интерпретации любовной истории предлагает «малая проза» Виктора Пелевина, его ранние рассказы, в частности, «Ника» и «Зигмунд в кафе».

Писатель другого поколения (он много младше А. Битова, Л. Петрушевской, Т. Толстой), Пелевин совершенно иначе касается темы любви в своих постмодернистских текстах — *игрово*.

В отличие от Андрея Битова, который вводил в русскую литературу нового героя, т.н. рефлексующего персонажа, пусть и с ослабленной нравственно-этической позицией, — Виктор Пелевин уже иначе воспринимает мир-иллюзию. Если на раннем этапе Битов (и его герой) еще сомневался, рефлексировал, искал смысл окружающего, то много позже

Пелевин воспринимает «мир как текст» и его понимание такового мира уже лишено всяческой серьезной рефлексии, причем лишено принципиально, концептуально.

Любовная ситуация в рассказах Пелевина насквозь игровая, не просто вымышленная, но в самом точном смысле слова — *иллюзорная*. Прозаик не занимается окружающей реальностью, не рассматривает события действительного плана, но заставляет читателя-реципиента поверить в возможную любовную интригу («Ника») или теоретическое осмысление генезиса любви («Зигмунд в кафе») — тогда как ни того, ни другого в текстах Пелевина нет. Любовная история в «Нике» оборачивается заботой хозяина о кошке по имени Вероника, а в «Зигмунде в кафе» многозначные, как кажется, возгласы «Ага!», звучащие в венской кофейне, на самом деле оказываются пустым звукоподражанием глупого попугая.

Пелевин играет уже не в тексте, не с героями и не с текстовыми ситуациями — он играет с читателем. Сферой пелевинского воздействия и влияния оказываются не литературные персонажи, а читатели, реципиенты, реальные люди, которые (в традиции русской ментальности) доверяют слову автора-создателя, доверяют смыслу и пафосу русской литературы.

Пелевин успешно пользуется сложившимися веками особенностями литературоцентричности российского сознания (или бессознательного) и играет уже не с текстом, а играет *вне текста* — играет с чувствами, с готовностью доверия, с сознанием читателя. Пелевин словно бы реализует метафору «мир как текст», заставляя читателя оказаться вовлеченным в игровые стратегии текста, самому оказаться в этом мире-тексте и быть обманутым этим миром-иллюзией или суметь разгадать игру автора, то есть обыграть писателя.

В отличие от Битова, Толстой, Петрушевской, постмодернизм Пелевина выходит далеко за рамки литературного текста, распространяется на внетекстовое пространство, делая читателя своеобразным *литературным*

героем. Для Пелевина любовь, любовная ситуация, тема любви — лишь повод к тому, чтобы проиллюстрировать смысл и содержательность постмодернистского *мира-текста*, обнаружения всепроницаемости литературы и окружающей действительности, уравнинности и соразмерности литературного героя и реципиента-читателя. Любовь у Пелевина — повод для постмодернистской игры, один из игровых ходов огромной иллюзорной (=постмодернистской) действительности.

Итак, обращенные, кажется, к одной и той же теме (любовь, любовная ситуация), рассмотренные писатели-постмодернисты А. Битов, Т. Толстая, Л. Петрушевская, В. Пелевин весьма непохожи друг на друга.

Любовная ситуация в «Пенелопе», — это *рефлексия* «невоплощенного» героя-мыслителя, это подступы к ситуации постмодернизма.

Постмодернизм у Толстой (в том числе посредством любовных историй) проявляется прежде всего на уровне *стиля* и артистично-роскошной манеры поэтически организованного письма.

Постмодернистское начало прозы Петрушевской обнаруживается в характере *структурирования* текста — в частности, во введении героини-маски, которая двойит жизненный сюжет и задает разные ракурсы восприятия одного и того же любовного события.

Наконец, *мир-текст* Пелевина вовлекает в игровое действие не только литературных персонажей, но и читателя. Текст-иллюзия, текст-вымысел становится миром реального читателя, его участия в текстовых событиях.

То есть тема у писателей одна — характер ее воплощения различен и самобытен, природа тематической проявленности разнородная.

Наконец, в заключение остается добавить, что в перспективе научные поиски подобного рода могут быть продолжены. Любовная ситуация может быть рассмотрена не только на материале творчества русских писателей-постмодернистов, но и в сопоставлении с текстами писателей из Китая, где в настоящее время тенденции постмодернистской литературы становятся все

более активными. Популярность русских писателей-постмодернистов в КНР необычайно высока, переводов произведений русского постмодернизма становится все больше. Современные китайские прозаики (поэты и драматурги) идут вслед за русской литературой, в том числе — за литературой постмодернизма, пытаясь в китайской действительности обнаружить и обнажить те же (или сходные) постмодернистские тенденции.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Битов А. Г. Пенелопа // Империя в четырех измерениях. Собр. соч.: в 4 т. М.: АСТ, 1996, Т. 1 С. 68–83.
2. Битов А. Г. Пушкинский дом. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999. 560 с.
3. Толстая Т. Н. На золотом крыльце сидели // Аврора. 1983. № 8. С. 16–21.
4. Толстая Т. Н. Соня // Аврора. 1984. № 10. С. 76–83.
5. Толстая Т. Н. Река Оккервиль // Аврора. 1985. № 3. С. 60–83.
6. Толстая Т. Н. Милая Шура // Октябрь. 1985. № 12. С. 103–106.
7. Толстая Т. Н. Петерс // Новый мир. 1986. № 7. С. 125–128.
8. Толстая Т. Н. Поэт и муза // Новый мир. 1986. № 12. С. 113–119.
9. Толстая Т. Н. Факир // Новый мир. 1986. № 12. С. 119–130.
10. Толстая Т. Н. Любишь – не любишь // Октябрь. 1987. № 4. С. 65–78.
11. Толстая Т. Н. Круг // Октябрь. 1987. № 4. С. 84–92.
12. Толстая Т. Н. Лимпопо // Синтаксис. 1990. № 27. С. 45–70.
13. Толстая Т. Н. На золотом крыльце сидели: Рассказы М.: Молодая гвардия, 1987. 198 с.
14. Толстая Т. Н. Любишь — не любишь. [Предисл. В. Новикова]. М.: Оникс; Олма-Пресс, 1997. 381 с.
15. Толстая Т. Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 1999. 462 с.
16. Толстая Т. Н. Кысь: Роман. М.: Подкова; Иностранка, 2000. 320 с.
17. Толстая Т. Н. Круг: Рассказы. М.: Эксмо, 2003. 346 с.
18. Петрушевская Л. С. Бессмертная любовь. Как цветок на заре: Рассказы. М.: Вагриус, 2002. С. 217–222.
19. Петрушевская Л. С. По дороге бога Эроса. Проза. М.: Олимп, ППП, 1993. 336 с.
20. Петрушевская Л. С. По дороге бога Эроса. / Дом девушек. М.: Вагриус, 1999. С. 44–61.
21. Петрушевская Л. С. С горы. / Дом девушек. М.: Вагриус, 1999. С. 9–11.

22. Петрушевская Л. С. Мост Ватерлоо. / Дом девушек. М.: Вагриус, 1999. С. 131–138.
23. Петрушевская Л. С. Реквиемы. М.: Вагриус, 2001. 270 с.
24. Петрушевская Л. С. Номер один, или в садах других возможностей М.: Вагриус, 2009. 251 с.
25. Петрушевская Л. С. Милая дама: монологи и истории М.: Вагриус, 2003. 160 с.
26. Пелевин В. О. Колдун Игнат и люди // Наука и религия. 1989. № 12. С. 29.
27. Пелевин В. О. Синий фонарь. М.: Текст, Серия Альфа - фантастика 1991. 317 с.
28. Пелевин В. О. Омон Ра // Знамя. 1992. № 5. С. 11–63.
29. Пелевин В. О. Желтая стрела [сборник]. М.: Вагриус, 1998. 430 с.
30. Пелевин В. О. Generation 'П'. Рассказы. М.: Вагриус. 1999. 302 с.

Научная и критическая литература

31. Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 126 с.
32. Алтухова О. Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе (на материале произведений В. Пелевина): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 16 с.
33. Баранов Д. К. К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 3. С. 340–353.
34. Барзах А. О рассказах Л. Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптум. 1995. № 1.
35. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского Л.: Прибой, 1929. 244 с.
36. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики М.: Художественная литература, 1975. 506 с.
37. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества М.: Искусство, 1979. 423 с.
38. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи М., 1986. С. 130–145.

39. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
40. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [Пер. с фр. Н. В. Кисловой, Г. В. Волковой, М. Ю. Михеева; под ред. Л. Б. Комиссаровой]. М.: РОССПЭН, 2004. 374 с.
41. Белоконева А. О. Антропонимы в постмодернистском тексте: структурные и функциональные типы (на материале произведений В. О. Пелевина) // Вестник Томского гос. ун-та. 2012. № 360. С. 7–10
42. Беневоленская Н. П. Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом». СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. 90 с.
43. Беневоленская Н. П. Философия художника, или Драма современного мечтателя // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 2008. Вып. 2. № 4. С. 79–84.
44. Беневоленская Н. П. Рассказ Татьяны Толстой «Соня»: иллюзия нравоописательного контраста // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2009. № 3. С. 5–12.
45. Беневоленская Н. П. «Ника» Виктора Пелевина. СПб.: Ф-т филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009. 94 с.
46. Беневоленская Н. П. Принцип двоемирия в художественных и публицистических текстах Татьяны Толстой // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. Сер. 9. Литературоведение. Вып. 2. Ч. 2. С. 3–12.
47. Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: истоки и предпосылки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. 272 с.
48. Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2010. 50 с.
49. Берковский Н. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах

- народности литературы: сб. статей. М.; Л.: Гослитиздат, 1960. С. 242–356.
50. Блинова М. П. Архетипический подтекст рассказов В. Пелевина (2011). [Электронный ресурс] URL: http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/arkhitipicheskiy_podtekst_rasskazov_v_pelevina/5-1-0-59
 51. Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом». «Версия и вариант» русского постмодерна. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002.
 52. Богданова О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 2003. Вып. 1. № 2. С. 73–82.
 53. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.
 54. Богданова О. В. Рассказ Виктора Пелевина «Ника». Серия «Текст и его интерпретация» / отв. ред. О. В. Богданова. Вып. 1. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. 58 с.
 55. Богданова О. В. Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. / сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. 92 с.
 56. Богданова О. В. «Время ночь» Людмилы Петрушевской / отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. 121 с.
 57. Богданова О. В., Кибальник С., Сафронова Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: Петрополис, 2008. 182 с.
 58. Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 471 с.
 59. Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Санкт-Петербург, 2003. 35 с.
 60. Большев А. О. Исповедь под маской обличения. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. 145 с.

61. Большев А. О. Морфология любовной истории. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2013. 157 с.
62. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.
63. Васильева Н. В. Собственное имя в мире текста. М.: Академ. гуманитар. иссл., 2005. 223 с.
64. Витковская Л. В., Мачавариани Н. В. Интертекстуальность и особенности идиостиля Т. Н. Толстой (на материале рассказа «Факир») // Вопросы русской литературы. 2017. № 3–4. С. 38–47.
65. Владимирова А. Н. Языковая репрезентация любви как показатель человеческой сущности на примере поэтических произведения Джин инджелоу // *Lingua mobilis*. 2011. № 7 (33).
66. Голубков М. М. Литературный процесс: от реализма к модернизму. Москва: Издательство АСТ, 2026. 416 с.
67. Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 144 с.
68. Гоцило Е. Художественная оптика Петрушевской. Ни одного «луча света в темном царстве» // *Русская литература XX века. Направления и течения*. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 109–119.
69. Грекова И. Расточительность таланта // *Новый мир* 1988. № 1. С. 252–261.
70. Гуреев В. Н. «Любовно-бытовой взрыв» в русской литературе 1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 16 с.
71. Даль В. И. Иллюстрированный словарь живого великорусского языка: В 2 т. СПб.: ИД «Нева», 2001. Т. 2.
72. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. М.: Р. Валент, 2001. 199 с.
73. Жирмунский В. М. Теория литературы Поэтика Стилистика Л.: Наука, 1977. 405 с.
74. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.:

- Наука, 1979. 495 с.
75. Жорникова М. Н., Березкина Е. П., Суранова Е. Г. Жертвенный тип героя в малой прозе Л. С. Петрушевской // Вестник Бурятского гос. ун-та. Сер. Язык. Литература. Культура. 2016. Вып. 6. С. 44–48.
 76. Коваленко А. Г. Современная русская литература в глобальном культурном пространстве: Учебное пособие. М.: РУДН, 2008.
 77. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: ИРЯ РАН, 1994. 333 с.
 78. Колесникова А. Ю., Крюкова Л. Б. Постмодернистский текст: методический и лингвистический аспекты интерпретации в иноязычной аудитории // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 10 (175). С. 129–132.
 79. Королев К. Словарь символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2003. 524 с.
 80. Косиков Г. К. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Перевод с французского и вступительная статья Г. К. Косикова. Москва: Издательская группа «Прогресс», 2000. 536 с.
 81. Курицын В. Русский литературный постмодернизм М.: ОГИ, 2001. 288 с.
 82. Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 219 с.
 83. Куан Хун Ни. Проблема счастья/несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи Ли: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 17 с.
 84. Лазарева Э. А. Заголовочный комплекс текста — средство организации и оптимизации восприятия // Изв. урал. гос. ун-та. 2006. № 40. С. 158–166.
 85. Левенталь В. А. Мистика и инфернальное в романе А. Битова «Пушкинский Дом» // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом»: научно-методическое пособие. С. 62–78 / [отв. ред. - О. В. Богданова]. - Санкт-Петербург.: Фак. филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009.

86. Лосев А. Ф. Философия имени. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2016. 672 с.
87. Лосев, А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии М.: Просвещение, 1957. 620 с.
88. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 325–348.
89. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский— Блок). СПб.: Искусство, 1995. С. 814–819.
90. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
91. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург. 2003. 46 с.
92. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003. 267 с.
93. Маркова Т. Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 88–98.
94. Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: исследования и материалы. Л.: Наука, 1989. С. 63–87.
95. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): автореф. дис. ... докт. ... филол. наук. Екатеринбург, 2003. 46 с.
96. Марьина О. В. Время и пространство в текстах рассказов Т. Толстой // Культура и текст. С. 228–231.
97. Мачавариани Н. В. Интертекстуальность как способ выражения смысла в малой прозе Т. Толстой // Филологические науки. Вопросы теории и

- практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 7 (61): в 3 ч. Ч. 1. С. 32–35.
98. Миллер Л. В. Конфликт рассказа В. Пелевина «Ника» в контексте национальной эстетической традиции // Мир русского слова. 2001. № 1. С. 65–69.
 99. Мишина Г. В. Интертекстуальность постмодернистского текста (на материале рассказа Т. Толстой «Река Оккервиль») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 10 (76): в 3 ч. Ч. 2. С. 49–52.
 100. Нефагина Г. Л. Параллели и пересечения: русская литература во времени и пространстве. Минск: Четыре четверти, 2017. 456 с.
 101. Ничипоров И. Б. «Мысль семейная» в современном романе. Феномены русской литературы XX – начала XXI века: монография. Авторский коллектив: Т. В. Мальцева, Н. Н. Кознова, А. А. Гаганова, О. Ю. Осьмухина, Д. И. Старцев, Н. К. Данилова, И. Б. Ничипоров. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2025. С. 176–188.
 102. Новикова Э. Г. Лингвопоэтическая структура художественного хронотопа в рассказе Т. Толстой «Милая Шура» // Филологический класс. 2011. Вып. 25. С. 41–45.
 103. Новикова Э. Г. Конвергенция речевых художественных приемов в малой прозе Т. Толстой // Вестник Томского гос. ун-та. 2015. № 390. С. 26–34.
 104. Оводенко Ю. В. Формирование представлений о своеобразии стиля Л. Петрушевской. XI класс. // Литература в школе. 2016. № 2. С. 27–30.
 105. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / под общ. ред. Л. И. Скворцова. 28-е изд., перераб. М.: Мир и образование, 2015. 1375 с.
 106. Осьмухина О. Ю. Специфика освоения набоковских приемов в романах А. Битова и В. Пелевина начала XXI в // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2010. № 4. С. 122–129.
 107. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской прозе XVIII–XIX

- веков. М.: ИНФА-М, 2023. 379 с.
108. Панкратов Н. Н. Проблемы изучения сущности любви и ее происхождения // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. 2011. № 22.
 109. Паринова А. С. Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2018. 23 с.
 110. Пахомова С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2006. 120 с.
 111. Переслегина Е. Р. Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (анализ ключевого концепта) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 504–507.
 112. Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2006. 264 с.
 113. Пруссакова И. В. Погружение во тьму // Нева. 1995. № 8. С. 186–191.
 114. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2001. 608 с.
 115. Смирнова О. О. К вопросу о «Читателе и питателе», или Специфика комического в прозе Виктора Пелевина // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Литературоведение, журналистика. 2012. № 3. С. 24–29.
 116. Сотникова А. Ю. Безответная любовь как причина психологических расстройств у подростков // Концепт. 2013. № 8 (24).
 117. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / отв. ред. А. А. Реформатский. 4-е изд. М.: Либроком, 2009. 368 с.
 118. Сухих И. Н. «Пушкинский Дом» Андрея Битова: 1964–1971, 1978–... // Роман Андрея Битова «Пушкинский Дом»: научно-методическое пособие. С. 3–38/ [отв. ред. - О. В. Богданова]. - Санкт-Петербург.: Фак. филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009. С. 3–38.

119. Тернова Т. А. Современная русская литература: избранные страницы прозы. Воронеж: ВГУ, 2024. 166 с.
120. Тименчик Р. Д. Уроки музыки Людмилы Петрушевской // Театральная жизнь. 1987. № 23. С. 115–119.
121. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995. 736 с.
122. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1931. 334 с.
123. Топорков А. Л. Малоизвестные источники по славянской этносексологии (конец XIX — начало XX века) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 307–318.
124. Топорков. А. Л. Секс и эротика в русской традиционной культуре: сб. ст. / сост. и авт. послесл. А. Л. Топорков. Москва: НИЦ «Ладомир», Б. г. (1996). 534 с.
125. Топоров В. Н. Семантика мифологических представлений о грибах // Balkanica: Лингвистические исследования. М.: Наука, 1979. С. 234–297.
126. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Под ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
127. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. 624 с.
128. Тресиддер Д. Б. Словарь символов. М.: фаир-Пресс, 1989. 294 с.
129. Трофимова Е. И. Стиливые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов// Общественные науки и современность. М.: Наука, 1999. № 4. С. 169–176.
130. Трыкова О. Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. М., 1999. 331 с.
131. Уржа А. В. Субъектная перспектива провоцирующего текста: рассказ В. Пелевина «Зигмунд в кафе» // Научное наследие В. Г. Адмони и

- современная лингвистика. Мат-лы Международной научной конференции. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 251–252.
132. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 56. 1997. № 5. С. 105–109.
 133. Федорова С. И. Тема маленького человека в литературе двух веков. [Электронный ресурс] URL: <https://school-science.ru/6/10/36376>
 134. Хозиева С. И. Русские писатели и поэты: краткий биографический словарь / сост. С. И. Хозиева. М.: Рипол-классик, 1999. 574 с.
 135. Хорохордина О. В. Художественное наследие Гайто Газданова в современной русской литературе: рассказ В. Пелевина «Ника» // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве: материалы конгресса (Санкт-Петербург, 15–17 октября 2008 г.): в 2 т. / под ред. П. Е. Бухаркина. Т. 2: Новое в истории русской литературы. Ч. 2: Литература XIX — начала XX века: новые взгляды и концепции. СПб.: МИРС, 2008. С. 372–380.
 136. Цуркан В. В. Игровое начало в творчестве Татьяны Толстой // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: [сб. док. междунар. конф.]. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003. С. 453–486.
 137. Чжан Юй. Любовь как испытание: житнетворчество в рассказе Т. Н. Толстой «Факир» // Казанская наука. № 4. Казань., 2026. С. 333–336.
 138. Чжан Юй. Деконструкция классического любовного канона в русском постмодернистском рассказе // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2026. № 6. Москва. С. 261–265.
 139. Чжан Юй. Две модели любовной иллюзии в рассказах Т. Толстой «Соня» и Л. Петрушевской «Мост Ватерлоо» // Мир науки, культуры, образования., 2026. № 3. Горно-Алтайск. С. 368–371.
 140. Чжан Юй. «Мудрая дура»: Трансформация любовной истории в рассказе

- Т. Толстой «Соня» // Litera. 2026. № 5. Москва. С. 237–250. DOI: 10.25136/2409–8698.2026.5.80108 EDN: INKLZZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=80108
141. Чжан Юй. Особенность любовной истории в русской постмодернистской прозе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2022. № 2 (165). С. 262–264.
 142. Чжан Ю. «Милая Шура» Татьяны Толстой в контексте литературный аллюзий // Вестник РХГА. Филологические науки. 2023. Т. 4. Вып. 1–2. С. 52–64.
 143. Чжан Ю. Кино и реальность в «неженской» прозе Л. Петрушевской (рассказ «Мост Ватерлоо») // Вестник РХГА. Филологические науки. 2023. Т. 4. Вып. 3–4. С. 114–124.
 144. Чжан Юй. Любовная иллюзия в творчестве Татьяны Толстой на примере рассказов «Круг», «Поэт и муза» // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3, № 1. С. 44–50.
 145. Чжан Юй. Любовная иллюзия в романе Саши Соколова «Школа для дураков» // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3, № 2. С. 233–238.
 146. Чжан Юй. Любовная история в «Нике» В. Пелевина (приемы мистификации) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 17. № 6. Тамбов: Издательство «Грамота», 2024. С. 1936–1942.
 147. Чжан Юй. Образ круга в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль» // XXIV Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 25–1 июнь 2024 года: сб. научных статей и материалов / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2024. С. 158–164.
 148. Чжан Юй. Мотив юродства в рассказе толстой «Соня» // XVI Всероссийская научно-методическая конференция с международным участием в Челябинске 13 декабрь 2024 года: сб. научных статей и материалов / отв. ред. Т. Н. Маркова. Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2024. С. 81–84.

149. Чжан Юй. Контраст реальности и иллюзии любовной темы в рассказе Т. Толстой «Милая Шура» (советское и традиционное) // Соцреалистический канон. Опыт переоценки стереотипов: сборник научных статей XXV Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге 27–31 мая 2025 г. / отв. ред. Д. К. Богатырев, сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА им. Ф. М. Достоевского, 2025. С. 259–264.
150. Чжан Юй. Иллюзия любви как форма эскапизма (мотив абсурдности в рассказе Людмилы Петрушевской «Мост Ватерлоо») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 18. № 4. Тамбов: Издательство «Грамота», 2025. С. 1303–1309.
151. Чэнь Синьюй, Чжан Юй. Образ женского счастья в рассказах Л. Петрушевской и В. Токаревой // XXIV Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 25–1 июнь 2024 года: сб. научных статей и материалов / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2024. С. 153–157.
152. Чжан Юй. Тема любви и литературный быт в рассказе А. Битова «Пенелопа»: постмодернистские тенденции в русской прозе второй половины XX века // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей. Вып. 25 / отв. ред., предисл. О. А. Новикова, М. А. Короткова. Смоленск: СмолГУ, 2025. С. 19–27.
153. Чжан Юй. «Мудрая дура»: Трансформация любовной истории в рассказе Т. Толстой «Соня» // Litera. 2026. № 5. С. 237–250. DOI: 10.25136/2409-8698.2026.5.80108 EDN: INKLZZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=80108
154. Шахметова Н. Р. Сатирические аллюзии заглавий романов Виктора Пелевина // Известия ВГПУ. Сер. Филологические науки. 2019. № 6 (39). С. 230–235.

155. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 3 т. / сост. Л. Федосеева-Шукшина; вступ. ст. С. Залыгина; комм. Л. Аннинского. М.: Молодая гвардия, 1985. Т. 3.
156. Яценко И. И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина «Ника») // Мир русского слова. 2001. № 1. С. 72–78.
157. Анализ рассказа Татьяны Толстой «Факир». [Электронный ресурс] URL: http://uchitelslovesnosti.ru/publ/analiz_na_urokakh_literatury/analiziruem_literaturnoe_proizvedenie/analiz_rasskaza_tatjany_tolstoj_fakir/54-1-0-1505
158. Bogdanova Olga, Zhilene Ekaterina, Zhang Yu, Svyatoslavsky Alexey. The emergence of postmodern trends in the literature of Socialist Realism (early Andrey Bitov) // Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research, 2024, 14(2). P. 53-56. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1402/papers/A_bogdanova.pdf
159. Genette G. Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987. 388 p.; Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
160. Welsch W. Unserepostmoderne Moderne. Weinheim, 1987. С. 121.
161. Zhang Yu, Cvetova Natalia, Vlasova Elizabeth, Ternova Tatiana. Game strategies in victor Pelevin's short story "Sigmund in the café" // Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research, 2024, 14(2). P. 433-435. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1402/papers/A_yuzhang.pdf
162. Zhilene E., Bogdanova O., Bogatyrev D., Bogatyreva L. V. Sorokin's novel "Marina' thirtieth love" in the coordinates of soc-art and social realism // Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research. 2024, 14(1). P. 283–288.
163. 张宇, 王宗琥. 《叶甫盖尼·奥涅金》爱情叙事的矛盾原型研究 // 河北大学学报(哲学社会科学版), 2022, 47(06): 79–86. URL: <https://xb-zsb.hbu.edu.cn/EN/lexeme/showArticleByLexeme.do?articleID=8015>
[Zhang Yu, Wang Zonghu. A Study on the Paradoxical Archetype of Love Narrative in Yevgeny Onegin // Journal of Hebei University (Philosophy and

Social Science). 2022. 47(06) p. 79–86.]

164. 张宇. 俄罗斯后现代主义文学中的神话浑融性 // 外国文学动态研究, 2023 (02) :118 – 126. URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=xC-_u-weiHscWuXu_u5b9mDFIp-yv9m07PJ6PbBhno1k2l7R_px5-HQ0MBnoCB-V1N22nIhPXZ3YRgVNtMmx7GcV7hBcZXI4mN7vIG4JpDLXCVmLSfU1ir0zAD9S7EedpfWtGwC6HJUBWaxFeg7VhC_A8cwsUqO-O9YYoZKozp5C0aC77RG1mg==&uniplatform=NZKPT&language=CHS [Zhang Yu. The mythological syncretism in Russian Postmodern Literature. // New Perspectives on World Literature. 2023. № 2. p. 118–126.]