

ИГРАЯ СО СЛОВАМИ КЛАССИКИ: ДОСТОЕВСКИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тэцуо Мотидзуки

1. Литературу можно уподобить волшебному зеркалу, которое отражает свой прежний образ, но только в искаженном виде: она разнообразно пользуется наследием классики, играет с ним и представляет его в новом, иногда неожиданном контексте. А как именно это делается? Какое место занимает подобное явление в современной культуре? Моя статья касается именно таких вопросов.

Конкретной темой является судьба текста Ф.М. Достоевского в современной русской словесности, т.о. статья имеет целью рассмотреть несколько примеров стилизации и пародирования Достоевского современными авторами и осмыслить их как показатели специфических отношений современников к своей культурной традиции. Это одновременно поможет нам узнать ту уникальную позицию, которую занимает Достоевский в истории самопознания русского народа.

Писатели, о которых здесь главным образом идет речь, – **Валерия Нарбикова, Алина Витухновская, Дмитрий Галковский, Виктор Пелевин, Владимир Сорокин**. Но перед тем, как рассмотреть произведения этих писателей, мы сделаем очень короткий обзор бытия текстов Ф.М. Достоевского в современной России.

2-1. Во-первых, надо заметить, что тексты Достоевского имеют и сейчас вполне актуальный смысл для русского культурного самосознания, и исследователи и писатели не прекращают попыток их нового осмысления. Среди ряда новых вопросов вокруг Достоевского особенно любопытными являются: «Идеи Достоевского и политическая жизнь России нового времени»; «Достоевский и христианство»; «Позиция Достоевского в психоистории России»; «Достоевский и народная культурная традиция»; «Специфика творческой поэтики Достоевского», и т.д.

К примеру, **Игорь Смирнов** предпринял любопытную попытку охарактеризовать творчество Достоевского как своеобразное решение конфликтов между нигилизмом и антинигилизмом и тем определить его позицию как уникального представителя эдиповой стадии психоистории русского народа.¹

Валерий Подорога и **Михаил Ямпольский** описывают специфичность бытия и статуса тела в словесном мире Достоевского, и осмысливают ее в контексте логоцентризма русской культуры.²

¹ *Смирнов И.* Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Григорий Чхартишвили делает интересные итоги о позиции Достоевского в истории суицидологии,³ а **Г.А. Левинтон** характеризует колоритные детали произведений Достоевского с точки зрения *низких* жанров фольклора.⁴

Таких любопытных примеров можно назвать много.

2-2. Художественная литература также черпает темы и образы у Достоевского и пробует осмыслить их по-новому. Например, интересные варианты образа *подпольного человека* можно найти у **Юрия Мамлеева** и **Владимира Маканина**.

Мамлеев изображает солипсизма, который из-за отворачивания к условиям человеческой жизни впадает в эротическую жизнь в закрытом хронотопе, и потом в некрофилию.⁵ Его рассказы напоминают философские притчи Достоевского (например, «Бобок» и «Сон смешного человека»), которые Михаил Бахтин назвал мениппеями.

Герой романа Владимира Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени»⁶ – еще один современный вариант подпольного героя. Он писатель из советского культурного андеграунда, но сейчас работает частным сторожем огромного дома, типического топоса Маканина. В романе герой совершает два убийства и испытывает ту же проблему, что и Раскольников, т.е. вопрос о возможности и смысле исповеди преступника, который не верит в Бога. Маканин также описывает, как его герой размышляет о своем опыте именно словами героя «Преступления и наказания», и тем самым развивает тему господства литературы над жизнью в России, что в свое время с юмором описал **Вячеслав Пьецух** в «Новой московской философии».⁷

Другой пример своеобразного развития темы Достоевского находим в романе «Плаха» **Чингиза Айтматова**,⁸ где автор описывает хождения христовидного героя по грешному миру советской Средней Азии. Автор тоже изображает во сне героя сцену Иисуса с Понтием Пилатом и предлагает любопытные вариации на темы Великого инквизитора в «Братьях Карамазовых» и сцены Иешуа с Пилатом из булгаковского романа «Мастер и Маргарита» (хотя и Иисус, и сам герой айтматовского романа скорее напоминают положительного героя соцреализма, чем парадоксального героя Достоевского).

2 Подорога В. Человек без кожи // Ad Marginem 93; Ямпольский М. Конвульсивное тело: Гоголь и Достоевский // Демон и лабиринт. М., 1996.

3 Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 1999.

4 Левинтон Г.А. Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Богомолов Н.А. (ред.) Анти-мир русской культуры: язык, фольклор, литература. М., 1996.

5 Мамлеев Ю. Тетрадь индивидуалиста // Виктор Ерофеев В. (ред.) Русские цветы зла. М., 1997.

6 Маканин В. Андеграунд, или герой нашего времени // Знамя. 1998. №1-4.

7 Пьецух В. Новая московская философия // Новый мир. 1989 №1.

8 Айтматов Ч. Плаха // Новый мир. 1986. №6, 8, 9.

Интересно наблюдать, как писатели черпают темы в самой личности Достоевского и в дискуссиях вокруг него. Повесть **Юрия Кувалдина** «Поле битвы – Достоевский»⁹ включает в себя ироническое развертывание критики в адрес Достоевского: критики его антисемитизма, идеологичности, публицистичности его поэтики и т.д. Короче говоря, здесь устами одного героя перечисляются всякие варианты стереотипных нападений на писателя. Критическая дискуссия, развиваемая в виде диалога двух литературоведов, проявляет двустороннюю функцию: она обличает не только болезненные стороны писателя, но и пошлость и лицемерие критикующего – советского литератора–ортодокса еврейского происхождения.

Кстати сказать, пример более веселой игры со стереотипными образами писателя находится у поэта **Д.М. Пригова**:

Вот Достоевский Пушкина признал:
Лети, мол, пташка, в наш-ка окоем
А дальше я скажу, что делать
Чтоб веселей на каторгу вдвоем

А Пушкин говорит: Уйди, проклятый!
Поэт свободен! Сраму он нейдет!
Что ему ваши нудные мученья!
Его Господь где хочет – там пасет!¹⁰

3-1. В произведениях Валерии Нарбиковой и Алины Витухновской находим еще больше примеров словесной игры.

В повести **Валерии Нарбиковой** «План первого лица. И второго»¹¹ образ Достоевского выступает в роковой паре с Львом Толстым, но только в виде веселой игры пародийной переделки собственных имен. Это история одной женщины, полюбившей человека по имени *Додостоевский*, но вышедшей замуж за его друга по имени *Тоестьлстой*, и вступившей в странный любовный треугольник. При этом пародия имен доходит до того, что героев зовут иногда причудливыми аббревиатурами – *Додо* и *Т.е.*, а имя героини как раз *Ирра*, подразумевающее иррациональную женщину.

Здесь отношения между подлинными фигурами и их словесными масками не очень простые. До некоторой степени автор придает героям окраску, напоминающую их подлинников: оба героя повести – большие любители книг, причем у *Додостоевского* больше интереса к фантастическому и фи-

9 *Кувалдин Ю.* Поле битвы – Достоевский // Дружба народов. 1996. №8. Повесть Кувалдина выглядит как комическая версия пьесы Ф.Н. Горенштейна «Споры о Достоевском» (Театр. 1990. №2)

10 *Пригов Д.М.* Законы литературы и искусства // Написанное с 1975 по 1989. М., 1997.

11 *Нарбикова В.* План первого лица. И второго // Избранное: Шепот шума. Париж-Москва-Нью Йорк, 1994.

лософскому, тогда как у *Тоестьлстого* к эротике и материальному. Это в некотором смысле ассоциируется с таким стереотипом от символистского времени, как Достоевский – духовный писатель, а Толстой – писатель земной плоти, и т.д. Некоторые высказывания героев тоже напоминают идею их моделей (напр., слова *Додостоевского* о невозможности любить близкого как самого себя: *План...*, 50).

Но подобные совпадения не имеют никакого решающего смысла для понимания героев, т.к. игривые впечатления от такого причудливого наименования героев, вместе с ощущением случайности или анекдотичности сюжетного хода, делают ассоциации весьма относительными. Маски переделанных фамилий классических писателей работают здесь скорее как знаки, обозначающие карнавальную необычность хронотопа повести, где позволяют всякие нелогичные или непоследовательные сочетания слов, образов и событий. В самом деле, в некоторых местах текст повести сближается со стилем сюрреалистического или авангардистского гротескного комизма *а-ля* Даниил Хармс (См. текст А).

Игра с именами классических авторитетов, в конце концов, символизирует новаторское отношение автора к традиционной для литературы теме любовного треугольника, мастерами которой были и Достоевский и Толстой. Нарбикова здесь лишает эту вечную тему всяких оттенков романтического трагизма вместе с фаллоцентрической логикой, а взамен придает ей женскую логику любви и желания. Иррациональная *Ирра* здесь никак не пассивный предмет любовного соперничества, а буквально героиня, ведущая эту игру. В то же время писательница ограничивает сюжетное пространство почти исключительно стенами квартиры господина *Додостоевского* и тем самым превращает любовную историю в нечто вроде физиологического явления, подобного пищеварению или выделению. Таким образом, она редуцирует этическую и психологическую проблематику, присущую традиционному варианту этого сюжета, и приближает его к более философской аллегории в духе маркиза де Сада, упомянутого в самой повести. Пародирование имен писателей – часть такого обновления жанра, и в результате получилась веселая история новой Настасьи Филипповны и новой Анны Карениной.

3-2. Алина Витухновская прилагает мотивы текста Достоевского к более фантастической ситуации. Мир ее повести «Последняя старуха-процентщица русской литературы»¹² – это воображаемый тоталитарный мир *отделившейся Москвы*, подчиненной *Мао Дзедуну из Вселенского Китая*. Главный герой – инженер типа подпольного человека, который тайно держал в банке запрещенную правительством рыбу, и кормит ее брызгой, волосами и томом Л.Н. Толстого. Однажды его мать узнала тайну сына и попробовала убить рыбу, из-за чего сын убил мать *топором* (аллюзия к убийству Рас-

¹² *Витухновская А.* Последняя старуха-процентщица русской литературы. М., 1996.

кольникова). Умиравшая мать обросла длинными кудрявыми волосами, велела сохранить свои волосы во имя русской литературы, рыбы и наступающей антикитайской революции, а потом изменила свое лицо и стала *кудрявым Федором Достоевским*, который потом остается живым в тюрьме...

Повесть Витухновской насыщена подобными фантастическими приключениями, напоминающими сны наркомана, что сближает ее скорее с авантюрным жанром, чем с философско-политическим. Но нельзя забывать, что сам Достоевский интересовался оригинальной логикой сна, и часто ею пользовался для своего творчества. Витухновская как бы максимально преувеличивает иррациональные моменты в творчестве писателя и получает любопытные детали для своеобразной политической фантастики.

При этом писательница четко воспроизводит здесь тему амбивалентности отношения сына к отцу, потенциально присутствующую в большинстве произведений Достоевского. Ее *Федор Достоевский* – странный симбиоз материнского и отцовского образов – вызывает у героя повести двойственные чувства: обожание и комплекс неполноценности, с одной стороны, и ненависть к его пошлости, хитрости, половой безалаберности, и чувство соперничества в отношении к женщинам, с другой. Такая эдиповская тематика – точное повторение темы «Подростка» (См. текст Б-1).

Еще одна отцовская фигура – закулисный руководитель московского правительства, находящийся в немецкой психиатрической лечебнице – представляет собой версию *Великого инквизитора*, который осуществляет своеобразный *виртуальной* деспотизм-тоталитаризм над устрешенным народом (См. текст Б-2).

Таким образом, в повести разворачиваются разные аспекты эдипальной психологии с сильными аллюзиями в сторону Достоевского, и этот процесс сопровождается повторяющимся тезисом о возрождении русской литературы. Автор как будто видит в литературе «достоевского» типа исключительную возможность раскрывать прототипы и динамику человеческих взаимоотношений и на частном и на общественном уровне. Но этот последний момент остается двусмысленным, поскольку автор одновременно подчеркивает условность и идеологичную фиктивность литературного текста шуточным тоном повествования и графической игрой на страницах повести (См. текст Б-3). Несмотря на ее освобождающе-обличительную функцию, литература, кажется, неизбежно запрограммирована как часть политического проекта мира (См. текст Б-4).

Творчество Достоевского служит здесь хорошим показателем такого двойного статуса литературы в обществе.

4-1. Рядом с подобными вариациями идей и образов Достоевского встречаются новые попытки стилизации, т.е. произведения, где игра со словами и стилем писателя раскрывает потенциальные возможности его текста, что, в сопоставлении с памятью оригинального текста, вызывает у читателя удивление, комизм и даже ощущение жути. Стилизация и пародия, мастером

которых был в свое время и сам Достоевский, являются эффективным способом критического восприятия традиции или утверждения своей оригинальной позиции в противовес культурному авторитету. Именно поэтому через стилизации текста Достоевского мы можем многое узнавать о культурном самосознании современных авторов. А чтобы разузнавать неоднозначные отношения этих авторов к писателю, мы обратим особенное внимание на следующие моменты: чем мотивируется отдельная стилизация; какие эффекты она прибавляет к произведению; какая именно специфика стиля Достоевского интересует того или иного писателя; что, в конце концов, представляет собой творчество Достоевского в контексте современного восприятия русской культуры.

Ниже речь идет о произведениях трех авторов: **Дмитрия Галковского, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина.**

4-2. В случае «Бесконечного тупика» **Дмитрия Галковского**¹³ стилизация Достоевского мотивируется авторским исканием идеального стиля дискурса о России. Собственно, это уникальное сочетание статьи с ее вариациями и бесконечными примечаниями, целиком посвященное поискам сути русской культуры. Этот своеобразный текст включает в себе экспериментальную игру с текстами ряда русских авторов, в том числе Василия Розанова, Владимира Набокова и Достоевского. Автор обращает на них специальное внимание, так как они обладали не только типично русским мышлением, но и способом его изложения, подходящим выражению русскости русского человека (См. текст В-1).

По логике автора, рационалистическое самовыражение не подходит русской душе, поскольку она сама по сути неясная, обманчивая: русский народ не имеет ни своей центральной мифологии, ни четкого контура своей культуры; русский язык – не логичный, не философский язык (*мысль, высказанная по-русски – ложь*: Г-1, 224); в центре русской души – пустота, и т.д. (См. текст В-2).

Спрашивается, как же именно эта пустая русская душа может выражать свое неясное бытие своим неясным языком? Ответом на это является стиль Розанова, стиль подпольного героя Достоевского и стиль самого Галковского, т.е. собрание фрагментарных, афористических текстов, и снабжение их всякими вариациями, отступлениями и примечаниями.

Фрагментарность его текста мотивируется постмодернистским сознанием ироничности акта самоописания (русскому человеку в конце концов нельзя объективно проанализировать русского человека), а также постмодернистским представлением о культуре как тексте. Для автора Россия – это не какая-нибудь субстанция, а текст или совокупность чужих текстов о России, а говорить о России – это пробовать в своей речи возможность разных дискурсов о России.

¹³ Галковский Д. Бесконечный тупик // Континент. 1995. №81: ниже БТ-1; Галковский Д. Бесконечный тупик. М., 1997: ниже БТ-2.

Таким принципом метадискурса мотивируется здесь и стилизация подпольного героя Достоевского (См. текст В-3):

Здесь автор приписывает то, что М.М. Бахтин назвал микродиалогом внутри человеческой души, исключительно русскому менталитету и на этой основе описывает его теми же словами внутреннего диалога, напоминающего слог подпольного героя Достоевского. В результате получается полное совпадение формы с содержанием, т.е. бесконечное побуждение к самооправдыванию у русского человека объясняется в якобы бесконечном стиле с оригинальным сочетанием самоумаления с самоудовлетворением. И, наконец, сами структурные принципы «Бесконечного тупика» – его фрагментарность, перенасыщенность, недисциплинированность – изоморфны авторской характеристике русского человека. При этом стилизация Достоевского функционирует в качестве своего рода магнитного поля, где происходит преобразование всяких минусов (иррациональности, нелогичности, пустоты...) в плюсы, т.е. в свободу мышления и самовыражения.

4-3. В случае романа **Виктора Пелевина** «Чапаев и Пустота»¹⁴ стилизация Достоевского мотивируется более актуальной сюжетной логикой. В начале этого романа с параллельными сюжетами автор явно нуждается в повествовательной манере с двумя противоположными функциями. Автор должен сразу адаптировать героя к ситуации, т.е. к Москве 1918 года со всеми историческими деталями. Но в то же время он должен выразить ощущение фиктивности этого мира и фиктивность самого героя, поскольку это только мир одной половины личности этого психотропического героя, или, скорее, мир его сна. Стилизация Достоевского делает большой вклад в эту сложную работу.

Так, в первой части романа, в послереволюционной Москве, поэт Петр Пустота – автор цикла «Стихи капитана Лебядкина» – исполнил убийство в атмосфере *темной Достоевщины*. Потом он притворяется убитым им агентом ЧК и отправляется в литературное кабаре, чтобы провести партийную линию. А в кабаре, где сидят, между прочим, В. Брюсов и А. Толстой, как раз начинается маленькая трагедия «Раскольников и Мармеладов», стилизованная сцена в трактире из «Преступления и наказания». На сцене выступают два героя в греческих масках, и после несвязного разговора Мармеладов начинает выпрашивать топор у Раскольникова. А когда состоялась эта странная сделка, Раскольников вдруг заметил, что под маской Мармеладова скрывалась старуха с мышинной косичкой. Он падает... (См. текст Г).

Этот текст в тексте исполняет сразу несколько ролей:

- А) Многослойность структуры сцены: трагедия греческого стиля по мотивам Достоевского в сомнительном литературном кабаре среди беспокойной ночной столицы – передает хаотическую пестроту атмосферы революционной России.

¹⁴ Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 1996.

- Б) Сцена символизирует позицию героя – представителя лишней интеллигенции, и преступника, напоминающего Раскольникова. Но эта аллюзия варьируется здесь по особой логике, похожей на логику сна: насильника-убийцу обезоруживают и обличают в несостоятельности его акта, а безысходный маленький человек преобразается в эксплуататора – процентщицу. Особенно этот образ бессмертной процентщицы, упомянутый и во сне героя в оригинальном романе, и в повести Витухновской, освещается здесь как навязчивый кошмар русской интеллигенции, подразумевающий победу реального принципа над идеальным.
- В) Одновременно эта сцена показывает структурную модель самого романа. Во-первых, она выдвигает принцип преобразования, или зыбкости человеческой идентичности, которому подвергаются почти все герои романа. Во-вторых, она представляет идею об относительной действительности и фантазии, сцены и зала, т.е. идею, пронизывающую структуру и тему романа.

Отношение Пелевина к тексту Достоевского оказывается очень свободным: исчерпывая вышеуказанные моменты в тексте Достоевского, он оставляет другие. Например, момент чувства вины перед своей жертвой, так волновавший героя Маканина, нигде не присутствует в пелевинском романе. Но зато он хорошо перевоплотил то ожидание катаклизма и ощущение шаткости человеческого существования, которые пронизывают и творчество Достоевского, и литературу революционного времени, чтобы потом проектировать их на современный сюжет, т.е. приключения второй личности героя уже в постсоветском времени.

4-4. Для творчества **Владимира Сорокина** стилизация чужого текста имеет более существенный смысл. Художник концептуализма, он скорее отказывается от собственного стиля, подразумевающего определенную позицию или ориентацию внутри культурной схемы, и предпочитает обеспечить себе роль внекультурного наблюдателя, с абсолютно свободным подходом к культурным текстам и мастерством их использования. Причем он умеет не только воспроизводить отличительные черты чужого текста, но и подчеркивать и развивать его потенциальные возможности, производя совершенно новый эффект. В таких его романах, как «Норма» и «Роман», ощущается любопытная амбивалентность авторского подхода – сочетание постмодернистского цинизма (*литература не большие бумаги, покрытой знаками*) с тонким вкусом мастера, испытывающим большое наслаждение от обработки текстов, т.е. парадоксальное сочетание пафоса деконструкции / демифологизации литературы с максимальным пристрастием к ее мифотворческому бытию.

Творчество Сорокина исключительно автореференциально или самоупоминающе, т.е. даже тогда, когда он пишет вульгарную порнографию под стиль классического автора, он не только исполняет насилие над художественной литературой. Он изображает сущность и бытие самой литературы,

как объемный сосуд, способный вместить в себе противоположные полюсы душевных явлений у человека. Именно поэтому он осознает и многогранную функцию литературы. Собственно, он отрицает значения читательского восприятия для автора. Литература для автора – это чисто творческий акт, приносящий ему наслаждение обработки текста, что исключает проблему этической ответственности автора. Но, хотя довольно парадоксально, есть отдельно и отношение между произведением и читателем. И это довольно одностороннее отношение, т.е. литература – тоталитарно-насильственный механизм, который будто бы непосредственно влияет на подсознание читателя и насильственно навязывает ему свою специфическую логику мировосприятия.

Таким образом, когда Сорокин сравнивает литературу с наркотиком, у этого наркотика просматриваются по крайней мере три разных *эффекта*: эстетическое наслаждение от творческого процесса; наслаждение от совмещения разных желаний и их виртуального исполнения; гипнотическое влияние текста на читателя.

Стилизация «Идиота» в сорокинской пьесе «Kostoevsky-Trip»¹⁵ посвящена веселому обличению именно таких аспектов наркотичности литературы, в том числе творчества Достоевского.

В пьесе семь действующих лиц вместе *принимают* роман Достоевского в качестве наркотика и вступают в мир романа как его персонажи. Сначала почти буквально повторяется сцена именин у Настасьи Филипповны. Потом люди потихоньку выходят за рамки своих ролей и начинают вскрывать потаенные желания отдельных персонажей, а игра становится словесной компенсацией их неудовлетворенного чувства достоинства. В этой стадии текст оригинального романа подвергается серьезной деформации, с явным преувеличением истеричности, конвульсивности и вульгарности, до некоторой степени присущих собственному слогу Достоевского (См. текст Д).

В следующей, третьей стадии, персонажи уже совсем отходят от ролей в романе, и по очереди начинают рассказывать свои собственные сексуальные травмы детства, и слог становится совершенно другим. А в конце пьесы, когда персонажи совсем истощают себя и падают, *продавцы* литературного наркотика снова узнают опасность чужого текста, в том числе текста Достоевского.

Таким образом, Сорокин карикатурно изображает на одном холсте разные *эффекты* литературного текста: гипнотическое освобождение человека от его общественного статуса, виртуальное исполнение его подсознательных желаний, насильственное искажение его мировосприятия и т.д. При этом нельзя не заметить, что сорокинская игра стилизации строится на основе точного постижения специфики текста Достоевского, где оригинальная динамика словесного потока расшатывает статус самого говорящего, и раскрыва-

15 Сорокин В. Kostoevsky Trip. М., 1997.

ет ему самому незнакомое я. Именно это явление подчеркнутое Подорогой и Ямпольским (См. сноску 2).

В романе «Голубое сало»¹⁶ Сорокин пародирует Достоевского более фантастическим способом: стилизацию исполняет некто *Достоевский-2*, клон писателя, разработанный спецкомандой в 2068 году. Этот клон, вместе с шестью другими клонами русских писателей, запрограммирован так, чтобы писать текст под свою модель и в этом процессе побочным продуктом производить спецпредмет *голубое сало*, вещество исключительной важности для энергетической политики 21-го века. Есть еще один щекотливый момент, который обуславливает качество стилизации текста. Дело в том, что степень соответствия каждого клона оригиналу отличается друг от друга по техническим причинам, напр., соответствие у клона Толстой-4 – 73%, а у Набокова-7 – 89%. Таким образом стилизации в романе не полные, не однозначные, а условные и местами даже изломанные, что добавляет текстам оттенок гротескного юмора.

В результате роман, словно шуточный литературный музей, включает в себя ряд подделанных чужих текстов, в том числе произведение *Достоевского-2* «Граф Решетовский» (См. текст Е).

Интересно сравнивать пародию с оригинальным текстом, т.е. вступительной частью «Преступления и наказания» и «Идиота». Автор мастерски подражает лексике и слогу Достоевского, в том числе используя характерные слова и словосочетания – *чрезвычайно, внезапно, совсем уж, подлая тварь, не по-петербургски* и т.д.; аббревиатуры – *... через А-в мост и ... на Г-ой улице*; структуры – *В самом конце июня в третьем часу пополудни...*; *Бывают иные люди, один вид которых действует...*; длинные придаточные предложения – *Трехэтажный дом этот ... и был одним из тех знаменитых в своем роде домов, к коим по вторникам или четвергам, как пчелы к улью, да, как проворные, хлопотливые пчелы...*

Рядом с такой стилизацией находится ряд нарочных отступлений от оригинального слога, обусловленных несовершенством клона, т.е. смешное повторение слов, недомолвки, неуместное использование слов, смысловые отступления и т.д.: – *и все это было до чрезвычайности как это не совсем с и про куриное слово про куриное слово совсем уж не хорошо; ... был одет в короткий овчинный тулуп, подпоясанный дохлюю, но чрезвычайно длинною змеею желто-черного окраса; ... студент и пожилая дама остановились, как вкопанные в землю столбы, столбы столбы столбы с столбы, да, верстовые столбы...*

Все это вместе производит своеобразный эффект вроде *déjà vu*, т.е. тонко искаженного образа знакомого мира. Но надо заметить, что здесь даже искажение слога происходит в конвульсивном темпе и динамике оригинального текста.

Рядом с подобной микроскопической игрой стилизации идет пародия на

¹⁶ Сорокин В. Голубое сало, М., 1999.

уровне сюжетной конструкции: ситуация, как два героя противоположного типа посещают человека из светского мира, находящегося в конфликте с *блядь*, – это повторение начальной ситуации «Идиота». Пародия продолжается за рамками цитированного нами текста и является вариантом сцены компрометирования знатного человека нервничающей *свободной женщиной* перед любопытным народом. А в конце эпизода является сорокинский вариант *deus ex machina* – вдруг в зал графа вступают два немецких инженера с маленьким человечком и со странной шивальной машиной и, сшив трех из героев вместе, похищают главного героя за границу. Такой фантастический ход – тоже преувеличенное подражание способу смены сцен и ликвидации конфликтов у Достоевского. Странные немцы с машиной – эквивалент убийства героини и эпилептического припадка у героя в «Идиоте».

5. То, что мы рассмотрели выше – это явления, целиком обусловленные постомодернистской интертекстуальностью, т.е. сознанием того, что текст существует во взаимоотношении с другими текстами, и что, собственно, нет оригинального стиля, а есть только оригинальное отношение к стилям, и что всякий текст есть метатекст, который выражает, между прочим, авторское отношение к письменности, и т.д. В этом смысле и творчество Достоевского является не больше чем одним из чужих текстов, и нет причины придавать ему исключительное значение для современных русских авторов.

Но в то же время есть некоторые моменты, которые делают его литературу исключительно плодотворным материалом для стилизации.

Прежде всего надо заметить, что Достоевский владеет динамичной творческой манерой, отражающей неоднозначную емкость и многогранность его миропонимания. Это подразумевает возможность сосуществования разнообразных, часто взаимоисключающих восприятий, и, следовательно, разнонаправленных обработок его текста. И в самом деле, каждый из рассмотренных нами писателей обращает внимание на какую-нибудь специфическую сторону его стиля, т.е. его логику восприятия и описания мира. Например, если допустить условное упрощение, то Галковского интересует прежде всего стиль внутреннего диалога, который вроде бы позволяет адекватное самовыражение русского человека с противоречивым сочетанием самоуменьшения с самоудовлетворением, тогда как Пелевин скорее интересуется разными проявлениями его логики относительности – относительности человеческой идентичности, относительности действительности и фантазии, и т.д. – которые сопровождаются привкусом какого-то катаклизма. А Сорокин более обращает внимание на самое бытие его словесного потока, т.е. на ритм, тон и диапазон его голоса, который может совмещать в себе противоположные идеи и чувства в сжатом виде, чем и вызывать головокружительное самораскрытие у героев и у читателя.

Причем, интересно отметить три момента:

- А) Писателей интересуют самые пестрые и противоречивые аспекты стиля Достоевского, которые допускают и положительные и негативные оцен-

ки. Оказывается, что именно *самые проблематичные моменты* стиля Достоевского являются *самыми значительными и плодотворными* для современных писателей.

- Б) Писатели воспринимают стиль Достоевского далеко не только как личное явление, но и как явление, отражающее *специфику русского менталитета*. Через стилизацию Достоевского писатели по-разному демонстрируют именно *русскость* русского человека.
- В) Для многих писателей творчество Достоевского представляет собой типичный пример *специфического бытия литературы* в русском обществе. Речь идет о большом значении и влиянии литературы на общество, что иногда называется *литературоцентризмом*. По установившемуся среди культурологов мнению, литература снабжала русское общество очень многими вещами – не только идейными и этическими проблемами, но и самими схемами восприятия мировых явлений, образцовыми жизненными сюжетами с их положительными и отрицательными героями, способами и средствами выражения своего отношения к миру, и т.д. Короче говоря, литература до некоторой степени заменяла жизнь, и, может быть, была более реальной и актуальной, чем настоящая жизнь.

Обрабатывая темы и стиль Достоевского, современные писатели по-разному подчеркивают уникальный образ русской литературы, связанный с литературоцентризмом: литература как представитель магистрального сюжета жизни, или восприятие действительности через сюжетную схему романа (Пецух, Маканин, Пелевин); литература как способ философского дискурса или самоанализа/самовыражения народа (Галковский); наркотическая функция литературы, или тотальная замена действительности литературой (Сорокин) и т.д. А поскольку в их текстах речь идет не только о литературе Достоевского, но и о русской литературе, а также о литературе вообще, то игра со словами Достоевского всегда включает в себя моменты иронической двусмысленности или парадоксальности самоупоминания. Его стилизация, таким образом, является одновременно обличением специфического бытия русской литературы и его повторной демонстрацией.

ТЕКСТЫ

А: Тоестыстой пришел очень скоро. Он прошел прямо на кухню. Он спросил из кухни: А что, она здесь была? – Она здесь была, а что? – Сказал Додостоевский. Тоестыстой вышел из кухни и направился в туалет. Додостоевский увидел его и перекрыл ему путь. Тоестыстой двигался медленно, у него был переполнен мочевой пузырь и желудок. Когда они столкнулись, Додостоевский хотел взять его за горло, но Тоестыстой мгновенно свернулся в клубок. У него был очень сильный спинной мускул, и Додостоевский никак не мог его разжать. Тогда он покатиł клубок к ванной, и пока набирал воду, держал Тоестыстого ногой. Когда ванна наполнилась, он кинул в нее Тоестыстого, и тот мгновенно развернулся в воде.

Додостоевский опасался, что вот-вот придет Ирра, и хотел поскорее закончить. Тоестылой не мог свернуться в клубок в воде, и Додостоевскому было уже легче справиться с ним. Когда он сжал ему горло, Тоестылой сказал: Дурак. Додостоевский не отпустил его, и Тоестылой сказал: Пусти, дурак – и Додостоевский сказал: Сам дурак! – и Тоестылой не ответил, и Додостоевский увидел, что уже душил его. И т.д. (План первого ..., 61).

Б-1: Он вину мою на себя взял! А Я В ГРЕХЕ СВОЕМ ВСЮ ГРАНДИОЗНОСТЬ ПОТЕРЯЛ, МЕЛКИЙ СТАЛ, НИЧТОЖНЕНЬКИЙ С НИМ В СРАВНЕНИИ, С ФЕДОР МИХАЛЫЧЕМ. Комплексы мучают.

ОН – ГЕНИЙ, А Я – ЗЛОДЕЙСТВО.

ОН ГЕРОЙ. А Я РЕВОЛЮЦИИ ЖДУ, ЧТОБ В СВОЕМ ГЕРОИЗМЕ ОСУЩЕСТВИТЬСЯ.

ТО ЕСТЬ УЖЕ НЕ ГЕРОИЗМ, ЧТОБ РЕВОЛЮЦИЮ СВЕРШИТЬ, ПРИЧИНОЮ НУЖЕН И КАЧЕСТВОМ НЕОТЪЕМЛЕМЫМ, А НАОБОРОТ ВСЕ... ОН ГЕНИЙ. А Я ЗЛОДЕЙСТВО.

ТАК ОН МЕНЯ ЗАДЕЛ, ЧТО Я СТАЛ НЕДОСТОИН МИССИИ СВОЕЙ И УНИЗИЛСЯ ДО САМОУТВЕРЖДЕНИЯ **ТО ЕСТЬ ДО ТОГО ДОШЕЛ, ЧТО ЧЕРЕЗ МИССИЮ ЗАДУМАЛ САМОУТВЕРДИТЬСЯ.**

(.....)

Он же подлец и сволочь большая. Редкая сволочь.

Во-первых, он маму мою в себя перевоплотил по причине желания смены пола (Значит, гомосексуализм какой-то или что-то равно преследуемое здесь было).

Во-вторых, он за деньгами ко мне пришел. 117 рублей ему надо было.

Так, ни с того, я бы ему, ясно, не дал. А горем пренебречь не могу. Чувствительный я. Это он вызнал.

А про апелляцию и расстрел он заранее знал и просчитал все. Поэтому никакого благородства в нем не было, но хитрость гениальная. Все передачи, что я ему в тюрьму прислал, он продал, причем денег на том поимел 123 рубля, т.е. на 6 рублей больше, что говорит еще о каком-то обмане, потому что цены на продукты у нас стойкие. Много лет.

А деньги ему нужны были – в карты играть, потому как страсть непреодолима.

А играет он с такими же мертвецами, аферист, темнит, хитрит и все равно наверняка проигрывает, в чем фатальность и рок очевидные. Но бессмысленно осознание их, потому как страсть непреодолима.

За деньгами пришел. Подлец он и сволочь большая. И водка у меня из дома пропала. Значит, не так **ТАМ** все бесплотно. Это меня успокаивает. И от комплексов он меня враз избавил своей подлостью явственной. Все хорошо теперь.

«Только, думаю я, стоит ли спасать Русскую Литературу?..» – так рассуждал Сутуленький Инженерик (Последняя старуха ..., 41-45).

Б-2: А пульты сигналы, время преодолев, достигли Инженерика Сутуленького, и проводки рассоединились.

И понял он все, и безумие ушло, и узнал про отца предательство, про галлоци-нации, коими сам обманут был всю жизнь свою и народ обманул в заблуждении великом.

И было рабство в отсутствии хозяина, и была диктатура в отсутствии диктатора.
И люди муками изничтожались, уверовав в иллюзорное. И все ложью было.
Только мать он по правде убил.
По-правде и во имя ее.
Только все равно прощения нету (Последняя старуха ..., 51).

Б-3:



(Последняя старуха ..., 12-13)

Б-4: И тогда они создали себе Мао и Рабство, Государство и Страх, Извращенную прелесть подчинения и Щекотку подавленного протеста. И тогда они создали себе Большой Секс и Большую Политику, Начало Русской Литературы и ее Конец, Символ и Уничтожение Рыб, Всеобщую Молитву и Страшную Сказку про Сутуленького Инженерика.

ТОГДА ОНИ СОЗДАЛИ СЕБЕ ЛОЖЬ И СМОТРЕЛИ В НЕЕ ГЛАЗАМИ ЛЖИ. А ОНА СМОТРЕЛА НА НИХ ГЛАЗАМИ ПРАВДЫ.

И ИХ ВЗГЛЯДЫ НИКОГДА НЕ ПЕРЕСЕКАЛИСЬ (Последняя старуха ..., 55).

В-1: Достоевский – это философ, родившийся в стране, где еще не было отечественной философии, но была отечественная словесность, литература. И Достоевский выражал свою философию в виде романов. В этом его трагедия, но в этом его счастье. Счастье, так как в этом уникальном случае не произошло разрыва между внутренним духовным миром и словесной формой его выражения. Достоевский был свободен, и его философский талант развернулся на обширной лоне русской словесности. В Достоевском сказался, выразился русский тип мышления: судорожный, прерывистый, и одновременно тягучий, с бесконечными оговорками и спохватываниями (БТ-1, 240).

В-2: Само по себе русская душа молчалива, бессловесна и бесформенна. Это абсолютная пустота. Молчание, зияние. И само по себе Россия бесплодна. «Не надо мира сего». Но эта же пустота порождает страшную восприимчивость и способность к удивительному и неправдоподобному просветлению воспринимаемого материала (БТ-1, 229).

В-3: В русской культуре есть дар молчания, но нет дара умолчания. Русский человек не может вовремя остановиться и начинает выговариваться. Этот процесс выговаривания блестяще изображен в «Записках из подполья» (Далее упоминается идея М.М. Бахтина о внутреннем бесконечном диалоге у героя Достоевского – *Т.М.*).

Не в силах оборвать свою речь, русский, раз начав говорить, говорит до конца – это поток слов, доходящий в конце концов до истощающего саморазрушения. Если с этой точки зрения посмотреть на «Бесконечный тушик» (основной текст), то его модно представить как своеобразную филологическую катастрофу. (...)

Все это является конкретным проявлением чувства вины. Чувства вины, направленное на себя, то есть не просто оправдание, а самооправдание, – это и есть причина «внутренней бесконечной речи», проговаривающейся речи, того, что можно назвать «редукцией» (...)

Отсюда понятен несчастный характер русского «я». Оправдываясь, русский всегда хватается за наиболее слабые и болезненные части своего мира, и говорит не что думает, а то, что о нем думают (якобы) другие, чтобы эти «другие» о нем так не думали. Это кривое самосознание приводит к потере ориентации в объективном мире, так что русский как мотылек летит на горящую свечу и Порфирию Петровичу остается только смеяться в лицо своей жертве: (...)

Русского человека всегда засасывала вращающаяся воронка своего «я», пустота своего самооправдания (БТ-2, 5).

Г: Актер, остановившийся у таблички «Мармеладов», медленно поднял руку и нараспев заговорил:

– Я – Мармеладов. Сказать по секрету,
мне уже некуда больше идти.

Долго ходил я по белому свету,
но не увидел огней впереди.

Я заключаю по вашему взгляду,
что вам не чужд угнетенный народ.
Может быть, выпьем? Налить вам?

– Не надо.

Актер с топором отвечал так же распевно, но басом; заговорив, он поднял руку и вытянул ее в сторону Мармеладова, который, быстро налив себе рюмку и опрокинув ее в отверстие маски, продолжил:

– Как вам угодно. За вас. Ну так вот,
лик ваш исполнен таинственной славы,
рот ваш красивый с улыбкой молчит,
бледен ваш лоб и ладони кровавы.

А у меня не осталось причин,
чтоб за лица неподвижную кожей

гордою силой цвела пустота,
и выходило на Бога похоже.

Вы понимаете?

– Думаю, да...

Меня пихнул локтем Жербунов.

– Чего скажешь? – тихо спросил он.

– Рано пока, – ответил я шепотом. – Дальше посмотрим.

Жербунов уважительно кивнул. Мармеладов на сцене говорил:

– Вот. А без этого – знаете сами.

Каждое утро – как кровь на снегу.

Как топором по затылку. Представить
можете это, мой мальчик?

– Могу.

– В душу смотреть не имею желанья.

Там темнота, как внутри сапога.

Словно бы в узком холодном чулане–
мертвые женщины. Страшно?

– Ага. Что вы хотите? В чем цель разговора?

– Прямо так сразу?

– Валяйте скорей.

– Может, сначала по рюмке ликера?

– Вы надоедливый, как брадобрей.

Я ухожу.

– Милый мальчик, не злитесь.

– Мне надоел наш слепой разговор.

Может быть, вы наконец объяснитесь?

Что вы хотите?

– Продайте топор...

Я тем временем оглядывал зал. За круглыми столиками сидело по трое-четверо человек; публика была самая разношерстная, но больше всего было, как это всегда случается в истории человечества, свино-рылых спекулянтов и дорого одетых блядей. За одним столиком с Брюсовым сидел заметно потолстевший с тех пор, как я его последний раз видел, Алексей Толстой с большим бантом вместо галстука. Казалось, выросший на нем жир был выкачан из скелетоподобного Брюсова. Вместе они выглядели жутко.

Я перевел глаза и заметил за одним из столиков странного человека в перехваченной ремнями черной гимнастерке, с закрученными вверх усами. Он был за столиком один, и вместо чайника перед ним стояла бутылка шампанского. Я решил, что это какой-то крупный большевистский начальник; не знаю, что показалось мне необычным в его волевом спокойном лице, но я несколько секунд не мог оторвать от него глаз. Он поймал мой взгляд, и я сразу же отвернулся к эстраде, где продолжался бессмысленный диалог:

– ...Что? Да зачем?

– Это мне для работы.

Символ одной из сторон бытия.

Вы, если надо, другой украдете.

Краденым правильной, думаю я?
– Так... А я думаю – что за намеки?
Вы ведь там были? За ширмою? Да?
– Знаете, вы, Родион, неглубоки,
хоть с топором. Впрочем, юность всегда
видит и суть и причину в конечном,
хочет простого – смеяться, любить,
нежно играет с петлею подплечной.
Сколько хотите?
– Позвольте спросить,
вам для чего? – Я твержу с первой фразы –
сила, надежда, Грааль, эгрегор,
вечность, сияние, лунные фазы,
лезвие, юность... Отдайте топор.
– Мне непонятно. Но впрочем, извольте.
– Вот он... Сверкает, как пламя меж скал...
Сколько вам?
– Сколько хотите.
– Довольно?
– Десять... Пятнадцать... Ну вот, обокрал.
Впрочем, я чувствую, дело не в этих
деньгах. Меняется что-то... Уже
рушится как бы... Настигло... И ветер
холодно дует в разъятой душе.
Кто вы? Мой Бог, да вы в маске стоите!
Ваши глаза – как две желтых звезды!
Как это подлю! Снимите!
Мармеладов выдержал долгую и страшную паузу.
– Снимите!

Мармеладов одним движением сорвал маску, и одновременно с его тела слетел привязанный к маске хитон, обнажив одетую в кружевные панталоны и бюстгальтер женщину в серебристом парике с мышинной косичкой.

– Боже... Старуха... А руки пусты...

Раскольников произнес эти слова еле слышно и рухнул на пол с высоты своих котурнов (Чапаев и Пустота, 30-33).

Д: НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Я сожгу все деньги! Все кассы и банки! Все монетные дворы мира!

ГАНЯ. Я выстрою замок на вершине Эвереста! Там, где только льды и облака! Он будет дороже всех замков мира! Его фундамент будет из платины! Стены из бриллиантов и изумрудов! Крыша из золота и рубинов! Каждое утро я буду выходить на нефритовую террасу моего замка и бросать вниз людям драгоценные камни! И люди внизу будут ловить их и кричать: «Слава тебе, Ганя Иволгин, Самый Богатый Человек Мира!»

РОГОЖИН. Я хочу всех женщин мира! Я чувствую их! Я знаю и люблю каждую из них! Я должен оплодотворить их всех! Это цель моей жизни! Мой

божественный хуй светится в темноте! Моя сперма клокочет, как лава! Ее хватит на всех женщин мира! Подводите ко мне женщин! Я оплодотворю всех! Всех! Всех!

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Я построю замечательную совершенную машину! Она, как стальной великан, будет идти по земле и сжигать! Идти и – сжигать! Я буду управлять моей машиной! Я сожгу города и деревни! Леса и поля! Реки и горы!

КНЯЗЬ. В моем организме 3265150 нервов! Пусть к каждому из них привяжут скрипичную струну! 3265150 скрипичных струн протянутся от моего тела во все стороны света! Пусть 3265150 детей-сирот возьмут 3255150 скрипичных смычков и прикоснутся к струнам! О, эта Боль Мира! О, эта музыка страданий! О, эти худые детские руки! О, натянутые нервы мои! Играйте, играйте на мне все сироты и обездоленные, все униженные и оскорбленные! И да будет ваша боль – моей Болью!

ВАРЯ. Я подниму в воздух прекрасный корабль под названием «Любовь Сестры»! Он будет серебристым и прозрачным, легким, как воздух, и твердым, как алмаз! Я поднимусь на нем в небо над подлостью и мерзостью мира, я крикну на весь мир: «Любимые сестры! Невинные сестры! Сестры, в ком жива Бескорыстная Любовь Сестры! Идите ко мне! Я заберу вас из мира зла в мир Добра и Света!» И они придут и встанут внизу! И я спущу им серебряную лестницу! И они поднимутся ко мне!

ЛЕБЕДЕВ. Я превращусь в громадную стальную свинью! Мои передние лапы будут лапами крога! Я буду жить под землей и только ночью вылезать на поверхность, чтобы пожирать нечистоты мира! Я оплету Землю сетью подземных ходов! Ночью я буду пожирать помойки и выпивать канализации! И под моей стальной кожей будет откладываться тяжелое свинцовое сало! И только язык мой останется человеческим, нежным, розовым и влажным! Днем, переваривая нечистоты, я высушу на поверхность только язык и буду облизывать подошвы графов и князей, маркизов и баронов!

ИППОЛИТ. Я обману смерть! Я найму лучших ученых мира, чтобы они сделали Нового Меня! Нового, Вечного Ипполита! О, это будет грандиозная работа! Ее сделают 165 научных институтов под руководством 28 академиков – лауреатов Нобелевской премии! За две недели, которые остались моему гниющему телу, они изготовят Новое Вечное Тело Ипполита Терентьева! Оно будет создано из самых прочных и долговечных материалов! Оно будет сиять, как солнце! Оно будет сильным и молодым! От него во все стороны простекут лучи Радости и Оптимизма! И когда мое старое тело забьется в смертельной агонии, лучшие нейрохирурги мира вынут мой Неповторимый Мозг из старого тела и поместят его в Новое! И я встану и возьму своими крепкими новыми руками старое тело Ипполита Терентьева и с хохотом брошу его в пасть старухи-смерти! И когда ее желтые зубы начнут жевать мое старое тело, я, Молодой и Вечный, буду хохотать и плевать в ее безглазую морду! Хохотать и плевать!

ГАНЯ. Эй, лодышки внизу! Ловите, ловите бриллианты и изумруды! Ловите сапфиры и рубины! О, как они сверкают в лучах восходящего солнца! Сверкают и падают вниз! А там, лодышки, похожие на муравьев, суетясь, ловят их! (*Куда-ет.*) Лево́й рукой – бриллианты! Право́й – изумруды! Лево́й – бриллианты! Право́й – изумруды! Ха-ха-ха! (Kostoevsky-Trip, 29-32)

Е: Достоевский-2
Граф Решетовский

В самом конце июля в третьем часу пополудни, в чрезвычайно дождливое и не по-летнему промозглое время, забрызганная дорожной грязью коляска с накидным верхом, запряженная парой невзрачных лошадей, перекатила через А-в мост и остановилась на Г-ой улице возле подъезда серого дома в три этажа и все это было до чрезвычайности как это не совсем-с и про куриное слово про куриное слово совсем уж не хорошо.

Из коляски вышли два солидных господина, одетых, впрочем уже не по-летнему, да и не по-петербургски: Степан Ильич Костомаров, советник госдепартамента по особым поручениям был одет в короткий овчинный тулуп, подпоясанный дохлою, но чрезвычайно длинною змеею желто-черного окраса, члены другого – богатого наследника рано умершего генерала и посему – человека без определенных занятий Сергея Сергеевича Воскресенского были обтянуты узким пестрым шелком на манер венецианских арлекинов, дающих представления на площадях когда он имел удовольствие выказывать свое а она эта подлая *тварь* совсем уж.

Бывают иные люди, один вид которых действует на нас как-то внезапно подавляюще и умиляюще, отчего грудь сжимается и беспричинные слезы выступают на глазах и это очень жалко-с если человек предрасположен а к чему это уж сами постарайтесь понять не негодная ведь.

Такое точно впечатление на немногочисленных прохожих произвели своим появлением Костомаров и Воскресенский; двое простолюдинов, студент и пожилая дама остановились, как вкопанные в землю столбы, столбы столбы столбы-с столбы, да, верстовые столбы, и с нескрываемым волнением проводили глазами удивительную пару до самого подъезда. Трехэтажный дом этот принадлежал графу Дмитрию Александровичу Решетовскому и был одним из тех замечательных в своем роде домов, к коим по вторникам или четвергам, как пчелы к улью, да, как проворные, хлопотливые пчелки к новому, добротнo обделанному улью хотя ульи имеют разную конструкцию есть колоды есть домики и борть и земляные ульи-с и так изволят тянуться тянется светская петербургская публика. Впрочем, так как была среда, визитеров встретил не швейцар в расшитой золотом ливрее, а хромо́й казак Мишка, верный ординарец графа, прошедший с ним всю турецкую кампанию и ставший для графа своеобразным Санчо Пансой, однако это полная катастрофа и нельзя же представить его положение и по положению вовсе не обязан быть *подноготным кавалергардом* или просто скверным человеком а по-русски – подлецом (Голубое сало, 32-34).

Тэцуо Мотидзуки