

УДК 82.7.73

**ДИАЛОГ С Ф.М. ДОСТОЕВСКИМ В РОМАНЕ
ВИКТОРА ЕРОФЕЕВА «РУССКАЯ КРАСАВИЦА»**

Т.Г. Прохорова

Аннотация

В статье выявляются диалогические связи с творчеством Ф.М. Достоевского в романе современного писателя Вик. Ерофеева «Русская красавица», исследуется, на каких уровнях художественной структуры эти связи обнаруживают себя, в каких формах проявляются и какую семантическую нагрузку несут.

Ключевые слова: Вик. Ерофеев, Ф.М. Достоевский, постмодернизм, подтекст, диалог, игра, пародия, травестирование, дискурс.

Одной из доминантных характеристик постмодернизма, как известно, является восприятие мира как текста. В литературе это порождает эстетический эклектизм, полицитатность, когда, по выражению У. Эко, «каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг» [1, с. 97]. Неудивительно, что восприятие такой литературы вне контекста становится невозможным. При этом, как справедливо заметила О.В. Богданова, «хрестоматийное понятие традиции... утрачивает свои устойчивые коннотации, дробясь на множество мозаичных стеклышек-подпонятий, которые всякий раз при обращении к ним структурируют новое взаимоотношение, моделируют неожиданно-новое витражно-калейдоскопическое изображение» [2, с. 4]. Что касается русского постмодернизма, то основным (хотя, разумеется, не единственным) источником литературной игры для него становится русская классика XIX в., а среди писателей, чье творчество чаще всего оказывается в постмодернистском игровом поле, выделяется Ф.М. Достоевский. И это вполне закономерно: достаточно вспомнить хотя бы тот факт, что постструктуралист Ю. Кристева разработала свою теорию интертекстуальности именно в процессе анализа работ М.М. Бахтина о полифонизме романов Достоевского. Таким образом, можно сказать, что этот великий русский писатель XIX в. стоял у истоков постмодернизма.

Диалогические связи с творчеством Ф.М. Достоевского проявляются во многих произведениях новейшей русской литературы (в текстах В. Сорокина, Д. Липскерова, Б. Акунина, В. Пьецуха, Л. Петрушевской и др.). Они могут обнаруживать себя через использование имени, причем как самого писателя, так и его героев, через обращение к фактам биографии Достоевского или в форме обыгрывания каких-либо событий из жизни его персонажей. Игра также может начинаться с заглавия, содержащего отсылки к творчеству Достоевского,

и продолжаться в виде цитации из его произведений или в виде так называемой структурной цитации (по Жолковскому). Словом, формы интертекста могут быть различны, в каждом конкретном случае они зависят от авторской уставки.

Цель настоящей статьи – выявить формы диалога с Достоевским, определить его характер и функции в романе Вик. Ерофеева «Русская красавица» (1980–1982 гг., опубликован в 1990 г.).

Наше обращение к творчеству Вик. Ерофеева обусловлено несколькими причинами: во-первых, это один из ярких представителей русского постмодернизма, в чьем творчестве диалогические связи с Достоевским прослеживаются в целом ряде произведений (помимо «Русской красавицы» – в рассказах «Попугайчик», «Жизнь с идиотом» и др.), во-вторых, и это особенно важно для нас, Вик. Ерофеев не только писатель, но и кандидат филологических наук, ученый-исследователь, который и в своей научной деятельности обращается к творчеству Достоевского.

Роман «Русская красавица» он начал писать спустя пять лет после того, как в 1975 г. защитил кандидатскую диссертацию «Достоевский и французский экзистенциализм». В 1991 г., на следующий год после публикации романа, его диссертация в виде отдельной книги вышла в США, а в 2003 г. под названием «Найти в человеке человека» – в России. Достоевскому Ерофеев посвятил также эссе, вошедшее в его книгу «В лабиринте проклятых вопросов» (1996).

Интерес Вик. Ерофеева к творчеству Достоевского вполне понятен: трудно назвать другого русского писателя, который оказал бы такое огромное влияние на философию, литературу, культуру XX в. и одновременно поднял бы целый ряд вопросов, связанных с проблемой русского национального характера, судьбой России. Приведем по этому поводу суждение Н. Бердяева: «Достоевский не только отражал строй русской души и познавал его, он был также сознательным глашатаем русской идеи и русского национального сознания. И в нем отразились все антиномии и все болезни нашего национального сознания» [3, с. 104–105]. Для Ерофеева вопросы русской ментальности, русской культуры, русской истории тоже являются приоритетными, о чем свидетельствуют заглавия некоторых его книг: «Тело Анны, или Конец русского авангарда», «Энциклопедия русской души», «Русские цветы зла», «Русский апокалипсис: Опыт художественной эсхатологии». Среди отечественных постмодернистов, пожалуй, нет никого, кто мог бы соперничать с Виктором Ерофеевым в столь откровенной демонстрации национального дискурса. Неслучайно в «Энциклопедии русской души» звучат слова: «Я вобрал в себя Россию как художественное произведение» [4, с. 18]. Роман «Русская красавица» – еще одна вариация на тему России.

Название романа содержит характеристику главной героини – Ирины Таракановой, жрицы любви, которая «всегда искала любви... хотела любить и быть любимой» (В.Е., с. 45). Это было для нее единственным способом общения с миром.

Хотя повествование ведется от лица героини и представляет собой поток ее сознания, но, как справедливо заметил М. Липовецкий еще по отношению к рассказам писателя, у Ерофеева «голос повествователя на самом деле... лишь

проекция многочисленных и разноуровневых историко-культурных дискурсов» [5, с. 64], поэтому прозу писателя он определил как «особого рода художественную культурологию» [5, с. 64]. Текст «Русской красавицы» пестрит именами писателей, музыкантов, художников, актеров, знаковых литературных и исторических персонажей, названиями литературных, музыкальных и живописных произведений: Леонардо да Винчи, Мона Лиза, Мария Египетская, Жанна д'Арк, Анна Ахматова и Анна Каренина, Солженицын с его Гарвардской речью, Тютчев, Шолохов, Алла Пугачева, Высоцкий в роли Гамлета, Алексей Толстой, Есенин, Шостакович, Шуберт, Хемингуэй, Фадеев, Черкасов, Пушкин, Блок, Тютчев, Некрасов, «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Мертвые души», Эмма Бовари и Кассандра...

Попытаемся выделить в этом обширном культурном поле подтексты, связанные с творчеством Достоевского. Своеобразными «метками» на этом пути служат для нас встречающиеся в тексте характерные имена (Федор Михайлович, Смердяков), упоминание о «Братьях Карамазовых» (В.Е., с. 181, 245), а также некоторые знаковые слова, отсылающие нас к произведениям Достоевского: «сладогостник», «подарок», «подарочек» и т. п. Они возникают, на первый взгляд, совершенно случайно, но, возможно, именно в силу этого привлекают внимание, пробуждают литературную память читателя. С ними ассоциируются мотивы сладострастия, греха, смерти, значимые в творчестве Достоевского и занимающие центральное место в романе «Русская красавица».

Однако для выявления характера диалога с Достоевским важны не только эти внешние, бросающиеся в глаза знаки-ориентиры. В «Русской красавице» отразились идеи, сформулированные Ерофеевым в его диссертации и монографии, посвященных творчеству Достоевского. В них в центре внимания находится «проблема взаимоотношений индивида и рода, выражающаяся конкретно в плане коммуникации индивида с “другими”», а также тема смерти, точнее «показ того, что мы смертны и наша цель – искусство умирать» [6, с. 15]. По мысли Ерофеева, «все зрелое творчество Достоевского – это не прекращающийся ни на минуту спор двух начал: начала “личностного”, с его великими искусствами для развитого сознания, стремящегося к самоутверждению любыми способами и получающего при этом чувственное наслаждение, которое заслоняет, затемняет идеал Мадонны, – и начала “родового”, освещенного религиозными идеалами, требующего от человека добровольного и восторженного самопожертвования во имя рода, заклания на его алтаре. Достоевский, конечно, ратует за торжество второго начала, он на стороне рода против дерзких посягновений личности на его авторитет, однако ему слишком близки и понятны амбиции развитой личности...» [6, с. 74].

В «Русской красавице» автор не просто продолжает размышления на данную тему, но испытывает свою концепцию травестированием. Типы героев Достоевского помещаются в поле постмодернистской игры, при этом коды их прочтения меняются на противоположные. Те качества, которые присущи идеологам Достоевского, здесь переходят к женщине, а то, что заимствуется у женщин (например, у Сони Мармеладовой), выворачивается наизнанку. Вик. Ерофеев удивляет, зачастую даже шокирует читателя парадоксальными оксюморонными сочетаниями высокого, божественного и низкого, плотского, нормы и антинормы.

Так, если Сонечка фактически лишена плотского начала, в результате она «торгует телом, которого нет» [6, с. 98], то героиня «Русской красавицы», наоборот, обладает красивым телом, она представлена как гетера, нимфоманка и лесбиянка. Одновременно Ерофеев награждает ее и некоторыми качествами героев-идеологов Достоевского. Как и им, ей присущи исключительность и отверженность («я оставалась непонятой в лучшем, что было в моем существе ...») (В.Е., с. 38)), ей тоже «идея вошла... в голову» (В.Е., с. 166), она тоже стремится приобщиться к единству жизни («...я ведь тоже хочу скромное счастье свое подарить делу всеобщей гармонии» (В.Е., с. 80)) и даже готова принести себя в жертву («Стойте! Послушайте! <...> Я сегодня смерть приму, чтобы вы все без исключения могли жить лучше и красивее...») (В.Е., с. 80)). При этом, как справедливо подметила Т.В. Сорокина, «это стремление – обратная сторона гордыни, ее презрения к миру. Отсюда постоянное противопоставление “я” и “они”...» [7, с. 16]. С одной стороны, Ирина связана с народной Россией, сознает себя ее частью, с другой – презирает ее.

Ирину выделяет среди окружающих прежде всего ее «эротическое эго» [7, с. 16], и оно же заставляет героиню совершить отчаянный поступок («невозможное»), причем не только ради спасения России, но и ради собственного самоутверждения («...последнее слово осталось за мной как за мученицей за идею» (В.Е., с. 86)). Однако затем, как и героям Достоевского, Ирине придется пережить крушение «идеи», своего замысла спасения человечества.

Ерофеев идет путем автора «Преступления и наказания» и в плане прояснения евангельского (и шире – религиозного) подтекста образа главной героини. В «Русской красавице» тема любви постепенно наполняется новым содержанием. Прежде всего, становятся ясны вполне очевидные отсылки к Богородице и Марии Египетской (именно с ней сравнил Ирину крестивший ее священник, так же она называет себя в предсмертном письме). Эти культурные знаки связаны с семантикой преображения, рождения Спасителя-Мессии и самопожертвования, что тоже предполагает отсылки к Достоевскому.

Именно внутренние изменения, которые происходят в героине, связаны с превращением блудницы в спасительницу России, пусть и неудавшуюся. Особенно важен в этом отношении дискурс Богородицы, ведь Ирина осознает себя патриоткой, а в русском сознании с присущим ему утопизмом живет упование на рождение Мессии и чудесное спасение. Примечательно в этом смысле, как трансформируется понимание героиней своего предназначения. Вначале, узнав о своей беременности, она еще думает, сохранить ребенка или нет, ведь она зачала его от своего любовника, умершего в момент их сексуальной близости и продолжавшего являться к ней даже после смерти. И хотя ее желание иметь ребенка все же побеждает, но при этом комплекс Богородицы наполняется новым, амбивалентным, разрушительно-созидательным смыслом: «рожу чудовище» – «рожу мстителя» – «рожу херувима», затем «рожу», потому что «другого выхода... нет». И, наконец, героиня приходит к обреченному «отменяю рождение сына». Приведенные ниже примеры позволяют увидеть не только, как пробуждаются материнское чувство и осознание своей особой миссии – «Богородицы», но и как искажаются, меняя свои знаки на противоположные, важнейшие христианские постулаты (самопожертвования, прощения, любви):

«Я рожу вам такое чудовище, что оно отомстит за меня, как Гитлер или еще кто-нибудь! <...> Я страдать за вас не хочу сами страдайте и вы со всякими там идеями страдайте и вы жополизы и ты мой родной народ... а рожать я рожу ждите с радостью будет вам вот такой подарок от любви к вам ко всем вот такой...» (В.Е., с. 72).

«Решили рожать. <...> В конце концов, давно мечтала иметь ребеночка. Буду его нянчить. <...> Чувствую: просыпается материнство» (В.Е., с. 73).

«Я посещаю Станислава Альбертовича и почти не курю, избегая мужчин, и мне в пузо стучится мой будущий мститель, я иначе не смогла и обиды простить – не простила, хотя по-христиански живу, потому что боюсь» (В.Е., с. 93).

«И теперь как дочь православной церкви свидетельствую, стоя над пропастью своего решения родить рокового моего херувима...» (В.Е., с. 106).

«Мой мальчик стучит у меня под сердцем. Пульсирует. Я привыкаю к нему... когда-нибудь он всех вас к ногтю. <...> Вяжу одеяльце» (В.Е., с. 125).

«Я вам такое дитяtko рожу, такое яичко высижу – зубы выпадут!..

Ой, шевелится!.. Шевелись! Шевелись!

(Вяжу одеяльце)» (В.Е., с. 127).

«Нет, не потому я рожу, что из мести или от злобы, не затем, чтобы посмотреть, кем он вырастет, и не для интересов науки или религии, а потому я его рожу, что другого выхода у меня нет и не будет!» (В.Е., с. 159).

«...Начинаю жизнь заново, то есть отменяю рождение сына...» (В.Е., с. 261).

В «Энциклопедии русской души» Вик. Ерофеев отмечает присущий русскому народу культ страдания и жертвы. В связи с этим неудивительно, что сюжет «Русской красавицы» разворачивается именно в этом русле, а потому к характеристикам героини добавляется определение «мученица»: «священник Валериан провозгласил меня мученицей» (В.Е., с. 58); «как последняя мученица» (В.Е., с. 75) и т. п. Однако эти «муки» ведут не к очищению и возрождению, а к смерти. Если путь Марии Египетской, раскаявшейся блудницы, это путь обретения Бога и новой жизни, «великой тишины» и молитв, то путь Ирины, которая себя тоже называет Марией Египетской, несмотря на обряд крещения, на открывшуюся «таинственную особенность», на то, что стала она «ареной борьбы высших сил!», так и не привел ее к Богу.

Это отчетливо проявляется в кульминационном моменте романа – эпизоде бега героини по Куликову полю, напоминающем ночные радения хлыстов, беганье «по кругу», которое считается у них действием накатившего Святого Духа. Ирина услышала голос свыше, повелевающий ей спасти Россию от скверны. Она ощутила способность «всасывать в себя разлившуюся нечисть» (В.Е., с. 95) и захотела, чтобы «сила справедливости восторжествовала и закончилось вековечное колдовство» (В.Е., с. 176). Раздевшись донага, Ирина бежит по полю и ждет, когда дьявольское войдет в нее, ибо здесь «невозможное было возможно» (В.Е., с. 198). Героиня жаждет насилия над собой, ей надо отдаться дьяволу, «чтобы все без исключения могли жить лучше и красивее» (В.Е., с. 191). При этом она знает, что это действие завершится ее смертью и причислением к лику святых: «...я умру, но зато святой стану... на века и меня воспоют» (В.Е., с. 176). Трижды она бегала по полю:

«...Я поняла, что вот этот столп тягучего вещества и есть то самое, что должно войти в меня и разодрать, и это, скажу я вам, уже не было похоже на моего насильника ни из сна, ни из яви... здесь-то как раз и не было ни границ, ни пределов... то есть это уже не укладывается в людские представления, от этого кричат животом и рвут с корнем волосы. <...> И вы знаете, я вам скажу: не дай Бог вам это испытать!

...А тянет – рвусь я... назад, в поле, то есть на полную свою пропажу, как хотите, так и объясняйте, и даже не ради чего-то там возвышенного, это как бы само собой, а манит, манит меня погибель, я как бы в другой разряд перешла и не жилец на этом свете» (В.Е., с. 204, 206).

Но не вошла в нее «нечисть главная»: «молочный туман желтым цветом окрасился, и зловоние поползло с небес на траву, и дышать больше нечем стало...» (В.Е., с. 210).

В этих эпизодах просматриваются сразу несколько подтекстовых слоев: христианский, связанный с идеей очищения через страдание, столь значимый в творчестве Достоевского, религиозно-сектантский (хлыстовство) и мистико-культурологический, отсылающий к популярной в эпоху Серебряного века идее спасительности Эроса. Поясним, чем это обусловлено и что конкретно имеется в виду.

В духе традиции, идущей от Платона, Достоевский понимал любовь как всеобщую, космическую, даже онтологическую силу, которая должна соединить людей друг с другом и миром и тем самым реализовать в нашей земной жизни тот идеал, который возвестил Христос. Философская мысль Серебряного века подхватила и развила многие идеи Достоевского. В. Соловьев, посвятивший памяти писателя несколько речей, перенял его идею о единстве добра и красоты и о вечной спасительной женственности. Он придал философский характер высказанной Достоевским мысли «красота спасет мир» и, что особенно важно, в своей статье «Смысл любви» впервые в истории христианской мысли связал любовь-эрос не с родом, а с личностью. Любовь для него связана не с деторождением и не с бессмертием рода, а с реализацией полноты жизни личности и с личным бессмертием (см. об этом [8, с. 28, 32]).

По поводу «подтекста Достоевского» в эпизоде «бега» Ирины по Куликову полю приведем также цитату из работы Н. Бердяева «Миросозерцание Достоевского»: «Все творчество Достоевского насыщено жгучей и страстной любовью. <...> Он открывает в русской стихии начало страстное и сладострастное. <...> Та народная стихия, которая открылась в нашем хлыстовстве, обнаружена Достоевским и в нашем интеллигентном слое. Это – дионисическая стихия. Любовь Достоевского исключительно дионисична. Она терзает человека. Путь человека у Достоевского есть путь страдания. Любовь у него – вулканические извержения, динамитные взрывы страстной природы человека. Эта любовь не знает закона и не знает формы. <...> Она влечет к гибели. Достоевский раскрывает любовь как проявление человеческого своеволия» [3, с. 75].

С учетом сказанного можно сделать вывод о том, что Вик. Ерофеев в своем романе «Русская красавица» травестирует не только сами идеи Достоевского, но и их интерпретации в культуре Серебряного века. Следовательно, диалог

с Достоевским постепенно превращается в полилог. Об этом свидетельствует и трактовка финального события романа.

Ерофеев, словно воплощая идею Мережковского, который возмущался «воскресением» Раскольникова, «поскольку увидел здесь сползание в толпу, в аморфную массу» [6, с. 79], заменяет это «сползание» самоубийством героини и вместо подлинного человеколюбия, к которому приходит Раскольников в финале, устраивает финальный «скандал», когда вновь предельно обостряется конфликт «они» и «я» при их внешнем симулятивном соединении.

В духе парадоксальной логики Достоевского самоубийство Ирины называется свадьбой: «Роман заканчивается свадьбой. Пора кончать! Задернуть зеркало несвежей простыней...» (В.Е., с. 272).

В этой финальной сцене, когда Ирина оказывается «на пороге» жизни и смерти, происходит, как пишет Ерофеев в своей книге о Достоевском, предельное обострение всех человеческих реакций, эмоций, страстей, они достигают «гипернапряжения» [6, с. 137] – по сути, это состояние умопомешательства. Одновременно это и такая сцена, где все готово, по выражению М.М. Бахтина, «перейти в свою противоположность» [9, с. 195]. Это та исключительная ситуация, которую ученый определил как «жизнь вне жизни», «освобожденная от всех условий, положений, обязанностей и законов обычной жизни» [9, с. 162]. Как и в романах Достоевского, эта ситуация «на пороге» носит площадной, театрализованный характер. Разворачивается типичная карнавальная сцена. Прежде чем перейти к ее анализу, приведем несколько цитат из работы М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского».

«Карнавализация – это не внешняя и неподвижная схема, которая накладывается на готовое содержание, а необычно гибкая форма художественного видения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное» [9, с. 194].

В разных произведениях Достоевского Бахтин обнаруживает разные источники карнализации. Например, говоря об источниках карнализации в «Преступлении и наказании», он называет прежде всего «Пиковую даму» А.С. Пушкина (см. [9, с. 195–198]).

Подхватив эту мысль М.М. Бахтина, заметим, что в романе «Русская красавица» обнаруживаются несколько источников карнализации: «Евгений Онегин» Пушкина, «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Черный человек» Есенина, лирика Блока, западноевропейская литература эпохи Просвещения, в частности Вольтер с его «Орлеанской девственницей», но прежде всего это произведения Достоевского.

В записках Ирины проявляются едва ли не все выделенные Бахтиным особенности мениппеи: «увеличивается удельный вес смехового начала» [9, с. 131] (у Ерофеева – скорее абсурдного начала); проявляется «исключительная свобода сюжетного и философского вымысла»; исключительные ситуации служат для «провоцирования и испытания философской идеи» [9, с. 131]; наблюдается «органическое сочетание... свободной фантастики, символики и – иногда – мистико-религиозного элемента с крайне грубым... трущобным натурализмом» [9, с. 132]; «мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморонными сочетаниями: добродетельная гетера...» [9, с. 135] (в «Русской красавице» гетера –

спасительница России); мениппее также присуще «наличие вставных жанров... писем, ораторских речей и др.» [9, с. 136] (в нашем случае – диалогов, речей, писем, заявлений) и т. п.

Напомним, что Бахтин, указывая на близость жанровых особенностей мениппеи и творчества Достоевского, подчеркивал, что он «вовсе не был стилизатором древних жанров. Достоевский подключился к цепи жанровой традиции там, где она проходила через его современность. <...> Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память жанра, в котором он работал, сохранила особенности античной мениппеи» [9, с. 139–140].

Это пояснение применимо и к роману «Русская красавица», но в данном случае следует добавить, что «субъективная память» автора сохранила мотивировки М.М. Бахтина, труды которого филолог Ерофеев не знать просто не мог.

Важен и еще один момент: Бахтин, говоря об эпохе, в которой формировалась мениппея, выделяет такие ее особенности, как «обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы» [9, с. 137]. Все это напоминает и характеристику постмодерна, с той поправкой, что новая эпоха раздвинула до бесконечности границы сцены, игры, иронии, границы между своим и чужим. В связи с этим не приходится удивляться, что в романе Ерофеева в поле игры попадают не только литературные источники (среди которых и творчество Достоевского), но и научные исследования о них, прежде всего монография Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», в частности его определение мениппеи, карнавала и карнавализации литературы. Можно сказать, что Вик. Ерофеев строит свой роман по «рецептам» Бахтина и с оглядкой на Достоевского. «Русская красавица» воспринимается как своего рода иллюстрация следующей мысли М.М. Бахтина: «Карнавальное мироощущение... позволило облечь философию в пестрое одеяние гетеры» [9, с. 155].

Ерофеев и не скрывает свою «технологическую зависимость» от Бахтина. Он сам дает читателю подсказку, когда, например, обыгрывает в своем романе тот же самый эпизод из «Преступления и наказания», который рассматривается в «Проблемах поэтики Достоевского» как доказательство одного из источников карнавализации романа. Это конец сна Раскольникова, когда он снова совершает убийство и видит смеющуюся старуху. Бахтин выделяет здесь три момента: использование Достоевским фантастической логики сна, позволяющей «сочетать смех со смертью и убийством»; смех толпы, «образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца» [9, с. 196–197]; осмысление пространства в духе карнавальной символики. «Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка получают значение “точки”, где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный поворот судьбы» [9, с. 198]. Таким образом, Бахтин дает характеристику действия в произведениях Достоевского, которое и совершается в основном в этих «точках».

В романе Вик. Ерофеева мы встречаем аналогичный эпизод, выдержанный в соответствии с фантастической логикой сна, содержащий образ смеющегося, точнее, хитро смотрящего старика и образ «всенародного развенчания», являющий собой «кризисную точку» в судьбе героини. Как и рассматриваемый

Бахтиным эпизод из сна Раскольниковова, он может служить своего рода моделью текста произведения в целом, так как содержит важнейшие его характеристики.

В «Русской красавице» это эпизод, следующий за сценой скандала, устроенного Ириной на концерте Бриттена, когда она, почувствовав себя «чужой и лишней», поняв, что ее любимый не введет ее, самозванку, в свой круг и никогда не женится на ней, не выдержала и взорвалась: стала бросать апельсины с балкона в оркестр, в японского дирижера, скрипачей и виолончелистов, «завязала потасовку с капельмейстершами», ворвавшись в ложу. Все последующее представляет собой поток сознания героини, где, согласно оксюморонной логике страшного сна, перемешано все: часть и целое, далекое и близкое, фантазия и реальность, бред и явь. Вот фрагмент этого карнавализованного монолога:

«...Недорого купил, и довозит меня домой, руки пахнут автомобильной кожей, где дедуля, скоротав вечерок с телевизором, спит сном праведного стахановца и вернейшего ветерана, спит и в ус не дует, что его любимую внучку выбрасывают на панель, у самого дома, и напоследок желают доброй ночи! Ну, что же, отревела свое, отсуетилась, вхожу домой, апельсины по комнате катятся мне под ноги, люди во фраках жестикулируют и с пеной у рта кричат дурным голосом, а дирижер-японец дирижерскими палочками ест холодный свалевшийся рис, да не рис, а рисовую кашу, как будто вчера кончилась война, лежит в постели, косоглазый, смотрит хитро, и катятся под ноги апельсины...» (В.Е., с. 88).

Вернемся вновь к финальной сцене романа, в которой получает свое завершение насыщенная открытой и скрытой полемикой исповедь Ирины Таракановой, исполненная в карнавальном, мениппейном духе. По словам М.М. Бахтина, «карнавал – это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. <...> Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам... то есть живут карнавальной жизнью. Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи... “жизнь наизнанку”, “мир наоборот”...» [9, с. 141]. Ирина жила такой карнавальной жизнью, и свою смерть она тоже встречает в «карнавальном духе».

С первых строк этого предсмертного монолога оживает вечная тема памятника и звучит на протяжении всей главы, хотя и приобретает при этом странные, парадоксальные формы выражения:

«И тогда я подумала: поставьте ей памятник, и народ обрадуется, пойдет гульба, а я, страдая предродовой отдышкой, полежу, помечтаю, пусть! до ночи еще далеко, соберусь с мыслями, а не то он, мой лягушонок, он отомстит за меня – чтобы вы приседали от тяжести и умирали в тоске, пусть! я приветствую этот богатый мир и даю разрешение, дерзай, лягушонок, чем хуже, тем лучше – дави их хвостом! <...> ВЫЖИТЬ! Мы выжили – из ума. Истерика прекрасна, как фонтан, но я успела кое-что нацарапать, не взыщите за почерк, и даже составила завещание. <...> Поставьте ей памятник... но, минуточку, не делайте его слишком большим, он не должен взмывать в небо космическим героем или ракетой... все это мужское, чужеродное начало... ей милее смущенный памятник, накрытый шалью или шинелью... и пусть он будет как роза, без всяких лишних фантазий, как роза, – и посадите вокруг цветы, много цветов... в противовес ратной славе – славу любви... и посвятим его не моей персоне, а круглой исторической дате: двухтысячному году новой эры» (В.Е., с. 261, 263, 264).

Как видно из приведенного фрагмента, тема памятника здесь вбирает в себя не только пушкинское («ко мне не зарастет народная тропа»), но и гоголевский образ шинели, и ахматовскую «шал», и ее памятник материнскому горю.

В духе карнавальных монологов Достоевского монолог Ирины превращается в площадной спектакль «на пороге», где смерть и свадьба, свет и тьма, мертвый жених и самоубийство невесты как финальная точка – все смешалось, все, что было разъединено, сблизило на этой последней черте:

«...Больше писать не о чем, сокрушаюсь о содеянном, прошу принять во внимание мою разрозненную жизнь, была всегда на грани, не владела собой, была слишком застенчива, не верила в то, что я кому-нибудь желанна. Скоро, скоро поток гостей вольется в эти унылые комнаты, скоро крикнут: горько! Пир горой. <...>

Свет! Я вижу свет! он ширится. Он растет. Рывок – и я на воле. <...> Свадьба! Свадьба! А где же невеста? А вот и невеста. – Здравствуйтесь!» (В.Е., с. 273, 274).

Объяснение тому, что Вик. Ерофеев «заставил» свою героиню в итоге покончить жизнь самоубийством, несмотря на то что главной отличительной ее чертой было именно чувство жизни, бьющей через край, видимо, тоже следует искать у Достоевского. Самоубийство, жизнь на грани – одна из его основных тем. Ни у кого мы не найдем такого количества самоубийц, как у Достоевского: Свидригайлов и Смердяков, Ипполит и Крафт, Кириллов и «смешной человек», Самоубийца из «Дневника писателя» и героиня «Кроткой»... Если же вспомнить о том, что в своей диссертации и в монографии Вик. Ерофеев рассматривает прозу Достоевского в соотношении с творчеством французских экзистенциалистов, для которых тема выбора смерти, самоубийства представлялась наиважнейшей философской проблемой, то уже не останется сомнений в том, что в «Русской красавице» Ерофеев просто не мог пройти мимо этой проблемы.

В своей монографии «Найти в человеке человека» он пишет следующее: «Достоевский стремился к углублению гуманизма, и он нашел человека в человеке... опираясь на законы “живой жизни”, исследуя глубины человеческой природы. <...> Экзистенциализм, напротив, универсализировал кризис сознания, распространив пламя этого кризиса на все мироздание. <...> Экзистенциалисты разделили судьбу богоборческих героев Достоевского, на собственном жизненном опыте постигших “абсурд” своих теоретических построений. Им пришлось так или иначе отказываться от абсурда “абсурда”, согласуясь с требованиями “живой жизни”. Если Бога нет – все позволено, кроме любви» [6, с. 283, 284].

Финал романа «Русская красавица», на первый взгляд, демонстрирует «правду по Достоевскому». Хотя героиня и выбирает смерть, но в ее заключительном монологе звучит мотив милосердной и всепрощающей любви: «Я вас любила», – говорит она в адрес толпы; «Он был прощен», – звучит по отношению к отцу, совратившем Ирину в малолетнем возрасте; «Помирился», – говорит она своему «неземному жениху», из-за которого и вынуждена уйти из жизни. Последнее слово в этом эпизоде самоубийства – «Здравствуйтесь». Таким образом, на наш взгляд, вновь подтверждается справедливость слов М.М. Бахтина: «Тот катарсис, который завершает романы Достоевского, можно было бы... выразить так: ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово

мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди... таков и очищающий смысл амбивалентного смеха» [9, с. 193].

Однако в постмодернистском романе Ерофеева амбивалентный смех финала вряд ли можно назвать очищающим. Здесь мы убеждаемся, скорее всего, в справедливости той характеристики русского постмодернизма, которую дал М. Липовецкий: он определяет его механизм как «зону компромисса между симулякром и реальностью, как зону нестабильности, где симулякр непрерывно порождает реальность, а реальность оборачивается симуляцией» [10, с. 64].

В последнем романном слове «Русской красавицы», как в фокусе, сходятся все дискурсы, перед нами обнажается мир как текст, мир как хаос, частью которого и является героиня. «Убирайтесь!» – восклицает она, то ли по отношению к гостям, которые вот-вот нахлынут в дом, то ли по отношению к тем ролям и маскам, которые она беспрестанно меняла на протяжении всего романа:

« – Я вас сочинила, но рассочинив вас, я самораспускаюсь как персона...» (В.Е., с. 273).

Тем не менее именно в конце романа личностное в Ирине торжествует над родовым. Однако по закону парадокса это происходит в тот момент, когда мы становимся свидетелями саморазрушения личности в прямом смысле этого слова.

Таким образом, мы убедились в том, что диалог с Достоевским в романе Вик. Ерофеева «Русская красавица» носит игровой характер. Причем в поле постмодернистской игры вовлекаются не только сами произведения великого писателя, типы его героев, сквозные мотивы и образы, но и работы исследователей его творчества (прежде всего М.М. Бахтина), идеи, сформулированные самим Ерофеевым в его диссертации и монографии, посвященных анализу прозы Достоевского и французских экзистенциалистов. Вообще границы диалога в романе все время расширяются, в него также вовлекаются Вольтер, Пушкин, Гоголь, литература и философская мысль Серебряного века (А. Блок, Д. Мережковский, В. Соловьев, Н. Бердяев), в результате чего диалог превращается в полилог. Он выполняет по крайней мере две основных функции: философскую (она связана с авторской установкой на раскрытие специфики русского характера, с размышлениями о судьбе России) и «технологическую»: Ерофеев конструирует свой текст по готовым «рецептам» Достоевского и выдающихся интерпретаторов его творчества. При этом в романе «Русская красавица» все знаки меняются на противоположные, все трагестивруется, серьезное оборачивается несерьезным, неигровое становится игровым.

Summary

T.G. Prokhorova. Dialog with Fyodor Dostoevsky in “Russian Beauty” Novel by Victor Erofeev.

The paper addresses the dialogical interactions between the works of Fyodor Dostoevsky and the novel of the modern writer Victor Erofeev “Russian Beauty”. The levels of the artistic structure where these interactions reveal themselves are shown, as well as the forms of their reflection, and their semantic function.

Key words: Victor Erofeev, Fyodor Dostoevsky, postmodernism, subtext, dialog, game, parody, travesty, discourse.

Источники

В.Е. – *Ерофеев В.* Русская красавица: Russian beauty // Ерофеев В. Русская красавица: Роман. Рассказы. – М.: Подкова, 1998. – С. 6–274.

Литература

1. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Иностран. лит. – 1988. – № 10. – С. 88–104.
2. *Богданова О.В.* «Пушкин – наше все...»: Литература постмодерна и Пушкин. – СПб.: Фак. филологии и искусства СПбГУ, 2009. – 238 с.
3. *Бердяев Н.А.* Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 7–186.
4. *Ерофеев В.* Энциклопедия русской души. – М.: Зебра Е, 2002. – 318 с.
5. *Липовецкий М.* Мир как текст // Лит. обозрение. – 1990. – № 6. – С. 63–65.
6. *Ерофеев В.* Найти в человеке человека: Достоевский и экзистенциализм. – М.: Зебра Е; ЭКСМО, 2003. – 287 с.
7. *Сорокина Т.В.* Отечественная проза рубежа XX – XXI веков в аспекте «вторичных художественных моделей» (Л. Петрушевская, Ю. Буйда, Вик. Ерофеев): Дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2005. – 167 с.
8. *Соловьев В.* Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – С. 19–76.
9. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
10. *Липовецкий М.Н.* Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – М., 2006. – С. 52–82.

Поступила в редакцию
19.01.10

Прохорова Татьяна Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Казанского государственного университета.
E-mail: tatprohorova@yandex.ru