
В.М. Кулькина

**ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ:
ДЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕКСТА У В. ПЕЛЕВИНА И П. ОСТЕРА**

Кулькина Варвара Михайловна – аспирантка ИНИОН РАН.

Возникновение постмодернизма в культуре и литературе на рубеже XX–XXI вв. многие литературоведы объясняют влиянием политико-экономических факторов последних десятилетий: переходом от индустриального общества к постиндустриальному в 1960-е годы, всеохватывающей информатизацией, разочарованием в возможности насильственного переустройства мира, согласно «проектам» Маркса, Маркузе и Че Гевары, волнениями во Франции в 1968 г. и др. [6]. Определяющим фактором постмодерна американский исследователь Р. Маклафлин считает глобализацию, которая экономически воздействует на международные и межкультурные связи [17, с. 285–286].

На протяжении 1970-х годов активно переосмысливались идеи французского постструктурализма и формировался североамериканский деконструктивизм как одно из направлений постмодернизма. Французский вариант деконструктивизма оформлялся в рамках концепции философа и семиотика Р. Барта о «культурологических феноменах, закрепленных в знаках» [4, с. 125]. В его работах акцент переносится со структуры произведения на структурирование, побуждая литературоведов обращаться к анализу манипулятивных приемов авторов постмодернистского романа.

Деконструктивизм подразумевает, в частности, установку на восприятие мира как хаоса, она представляет оппозицию действительности и одновременно ее рефлексии. «Деконструкция рассматривает совокупность текстов культуры в качестве сплошного поля переноса значения, не останавливающегося в виде застывшей структуры, она подрывает изнутри фундаментальные понятия западной культуры и демонстрирует сопротивление языка любому философскому проекту» [1, с. 292–293].

Если в основу деконструктивного анализа французских постструктуралистов было положено широкое поле «всеобщего текста», т.е. весь «культурный интертекст», то американские деконструктивисты сконцентрировали внимание на практических вопросах анализа художественного произведения. Они использовали набор аналитических приемов, которые призваны показать, что любой текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения. «В отечественной критике деконструкция понимается не только и не столько как метод чтения, сколько как своеобразный художественный прием, суть которого в разрушении мифологического контекста когда-то сакральных образов и помещении этих образов в другой контекст» [3].

На первый план у критиков-деконструктивистов выходит не понимание человеком текстов, а восприятие им тех усложненных приемов («китайской шкатулки», «лабиринта», палимпсеста¹ и др.), которые использовали авторы художественных произведений. «Сверхзадача деконструктивистского анализа состоит в демонстрации неизбежности “ошибки” любого понимания, в том числе и того, которое предлагает сам критик-деконструктивист. При этом сами деконструктивисты, в том числе и русские, возражают против понимания деконструкции как простой деструкции, как чисто негативного акта теоретического “разрушения” анализируемого текста» [6].

Некоторые, в том числе американские, исследователи трактуют сегодня русский постмодернизм как «постмодернизм историчности, исследующий постмодернистское пространство в поисках потерянного времени» [9, с. 311]. Их интерес вызывает творчество Виктора Пелевина – писателя, который, по словам американской исследовательницы Е. Гомель, представляет «общество, одержимое восстановлением времени и истории» [15, с. 311]. Обращаясь к истории Гражданской войны в России, В. Пелевин вовлекает в свою художественную «деконструкцию» (роман «Чапаев и Пустота») не только и не столько исторические документы, сколько предшествующую художественную литературу и знаменитый фильм о Чапаеве [4]. Основой авторской позиции писателя становится обостренное взаимодействие времени и истории, в которой для читателя время движется вспять [15, с. 311]. Пелевин представляет героя романа Петра Пустоту как «конструктора» мира Чапаева, того мира, который доступен читателю по все тем же историческим документам, книгам и фильмам. Мироззрение Пустоты становится читательским взглядом сквозь время.

1. Палимпсест означает способ взаимодействия текстов современной прозы с текстами, написанными в классических традициях.

Одновременно с формированием писательской позиции В. Пелевина в США начинает свою карьеру писателя поэт и критик Пол Остер, выбравший для своего дебюта детективный жанр. Впоследствии отобранная Остером жанровая форма видоизменяется, соединяя историю полупрофессионального сыщика или писателя-путешественника с автобиографическим жанром и формой эссе. Постмодернистская проза Пола Остера определяется критиками как пример «гибкой» литературы, включающей в себя популярную литературу (детектив, политический триллер и др.) и постмодернистский текст.

Постмодернистский текст – подвижная структура, внутренняя логика которой исключает возможность появления какого-либо дополнительного смысла в произведении и возвращает в структуру текста традиционные трактовки и интерпретации [16, с. 20]. Остер прибегает к популярным в массовой литературе «формулам успеха», активно нарушая их: игра с жанрами позволяет ему дистанцироваться от штампов массовой культуры. Так, используя детективный сюжет, автор выбрасывает из повествования и преступление, и тайну, и разгадку; в политическом триллере нарушает развитие политической интриги.

Стиль Остера, отмеченный элементами саспенса, экзистенциального романа и автобиографии, повышает увлекательность его произведений за счет игрового элемента. В более поздних романах писателя поочередно нарушаются формулы жанров: в политическом триллере «Левиафан» (1992) нет последовательности в развитии политической интриги, история не окончена; в семейной саге «Храм луны» (1989) – слишком много отцовских линий в сюжете; в плутовском путевом романе «Музыка случая» (1990) – переизбыток нецелесообразных, подчас рискованных и глупых, решений героев. А магический реализм «Мистера Вертиго» (1994) сочетается с жанрами детской литературы.

Литературоведы обнаруживают в жанровых формах у Остера кинематографический метод монтажа, т.е. способ построения текста, при котором изображение постоянно фрагментируется. Функция литературного монтажа сводится к констатации случайных связей между фактами, разрушению естественных связей между предметами [11]. Тот же метод очевиден и в сочинениях В. Пелевина. Однако если у Остера восприятие событий складывается, исходя из истории героя, то у Пелевина читатель волен воспринимать текст соответственно своим представлениям о действительности.

В фокусе внимания Виктора Пелевина всегда находится герой, вписанный в определенные исторические рамки. Развитие истории в тексте у Остера противостоит раскрытию образа человека у Пелевина. Остер пишет, что «история без конца обречена на то, чтобы длиться вечно, и тот, кто в нее вовлечен, должен умереть, не доиграв свою роль» [П. Остер «Запертая комната»].

У Пелевина внимание сосредоточено на герое «в истории», у Остера главное действующее лицо может спокойно покинуть страницы романа и исчезнуть, в то время как сама история будет продолжать развиваться. Пелевин же стремится выстроить не саму историю, а отразить в ней ожидания, распространенные в обществе: «И все же тот человек, которого я с полной уверенностью мог бы назвать собой, сложился позже и постепенно. Первым проблемском своей настоящей личности я считаю ту секунду, когда я понял, что кроме тонкой голубой пленки неба можно стремиться еще и в бездонную черноту космоса» [В. Пелевин «Омон Ра»].

В поэтике Пелевина символическое единство семантики, стилистических приемов и сюжетообразующей структуры можно определить как «деконструкцию культурного мифотворчества» [7], писатель прибегает к палимпсесту, внедряя в свой фрагмент чужой текст или, например, в «Числах», устойчивое выражение. Сравним обыгрывание словосочетание «геенна огненная»: «Степа знал, что древним богам приносили в жертву быков, сжигая их на кострах. Несколько недель он обдумывал ритуальный поджог одного из коровников в совхозе. В последний момент Степа передумал. ...стянул из дома семь банок говяжьей тушенки... вонь горелого мяса напоминала о чем-то забытом (даже пришло в голову странное словосочетание “геенна огненная”»». Исследователи подчеркивают, что «цель Пелевина – деконструкция внешнего мира, всех социальных норм и предрассудков, всех конкурирующих идеологий и религиозных догматов» [9].

Палимпсест (сродни наложению текстов друг на друга) у В. Пелевина выражен и в смене эпох, метаморфозах времени: не в историческом, глобальном, а в обыденном, не до конца принятом героями его романов, понимании. Так, например: «с вечностью, которой Татарский решил посвятить свои труды и дни, тоже стало что-то происходить. Этого Татарский не мог понять совершенно. Ведь вечность – так, во всяком случае, он всегда думал – была чем-то неизменным, неразрушимым и никак не зависящим от скоротечных земных раскладов. Если, например, маленький томик Пастернака, который изменил его жизнь, уже попал в эту вечность, то не было никакой силы, способной его оттуда выкинуть. ... Оказалось, что вечность существовала только до тех пор, пока Татарский искренне в нее верил, и нигде за пределами этой веры ее, в сущности, не было» [В. Пелевин «Generation “П”»]. Описание жизни сознания в текстах Пелевина – это освобождение от груза памяти и стереотипов мышления, что соотносимо с интерпретацией собственного внутреннего мира героями Остера: их сложно-причудливый ход мыслей является эстетическим выражением человеческой потребности в общении, одновременно становясь способом «изучения своего одиночества на примерах других людей» [13, с. 300].

С помощью палимпсеста американский писатель придает новое значение традиционной жанровой форме детектива. Его герой Квинн – автор детективов, изображающий сыщика, ищет индивидуальность в мире, где «люди меняются»: «Пытаясь за словами разглядеть реальный мир, мы ставим себя на место героя, и делаем вид, будто способны его понять, – себя же мы понимаем!.. чем дольше мы живем, тем менее прозрачными для себя самих становимся. Где уж нам пересечь границу чужого Я, если мы не способны добраться до собственного нутра?» [П. Остер «Запертая комната»].

Объясняя наблюдаемый рассказчиком мир, писатели сменяют внутренние монологи героев их игровыми действиями. Используется стандартный для буриме прием соединения нескольких повествовательных модусов. Так, в повести «Принц Госплана» Пелевина жизнь советского инженера переплетается со сценарием компьютерной игры, у Остера же главный герой примеряет на себя роль сыщика-детектива. Бесперспективность судьбы персонажа в обществе схожа с бессмысленностью самой игры, занятие которой ничего не дает играющему [7].

Игра с текстом у Остера в то же время переходит на новый уровень в его романе «Храм луны». Написанный в 1989 г. текст представляет собой трехчастную историю главного героя, которая сочетается с последовательным пересказом как вымышленных, так и реальных фактов из семейной саги.

Остер, прибегая к деконструктивистскому анализу, стирает грани между реальным миром и миром, отраженным в сознании людей [20]. С. Элфорд характеризует постмодернизм Пола Остера как поп-культурную форму отображения более сложных тем, чем те, что свойственны детективному жанру. К. Тиш отмечает склонность Остера к использованию текстуальных стратегий (интертекстуальность, принцип матрешки и др.), по ее мнению, «Трилогия» существует на грани кризиса постмодернизма и распада модернизма. Однако рассматривая писателя в рамках постмодернизма, большинство исследователей не принимает универсальность его творчества [14, с. 17–33; 18, с. 71–84; 20, с. 46–52]. Литературоведы находят в прозе Пола Остера и черты постмодернизма, и элементы реализма [20, с. 149–168].

В «Трилогии» писатель реконструирует «диалог» модернизма с постмодернизмом, не отдавая предпочтения ни одному из методов. Главным героем «Стеклянного города» Д. Квинн представлен автором как модернист в культурном пространстве постмодерна.

Стоит отметить, что в последних работах, посвященных развитию форм современного романа, литературоведы указывают на «интеллектуализм как новый уровень взаимосвязи формы и синтеза». В статье «Динамика формы в романе Пола Остера “Невидимый”» профессор В.А. Пестерев раскрывает «диапазон форм художественного синтезирования» (от повторяющихся (изобразительные сцены, аналитические рефлексии) до единичных форм

(письма, дневники)) [7, с. 155.] Смещение массового и элитарного, реконструкция форм, а также следующее из этого нарушение жанровых канонов позволяет исследователям изучить трансформацию жанровой, языковой и сюжетообразующей структуры текстов писателей. Не пересекаясь между собой, но развиваясь параллельно современные классики постмодерна – Остер и Пелевин – приходят к игровой литературе, отображающей смещение реальности и ее рефлексии, что служит главным принципом деконструкции.

Литература

1. Алексеева Е.А., Тузова Т.М. Деконструкция // История философии. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2002. – 1376 с.
2. Бурдые П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера / Пер. с франц. А.Т. Бикбова, Т.В. Анисимовой. – М.: «Праксис», 2003. – 256 с.
3. Деконструкция // Вестник современного искусства «Цирк “Олимп”». Словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/vocabulary/81/dekonstruktsiya> (Дата обращения: 14.01.2016.)
4. Демин В.И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе: дис. ...канд. филол. наук. – М., 2012. – 267 с.
5. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. – М.: Интрада. 1998. – 255 с.
6. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/iliin/?curPos=10> (Дата обращения: 15.01.2016.)
7. Искусство романа на рубеже XX–XXI столетий: 1990–2015: коллектив. моногр. / [Авт. коллектив: В.А. Пестерев [и др.]]; под ред. проф. В.А. Пестерева; Федер. гос. авт. образоват. учреждение высш. проф. образования «Волгогр. гос. ун-т». – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2015. – 254 с.
8. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. – М.: Рудомино, 1998. – 192 с.
9. Макхейл Б. Послесловие: Переосмысливающий постмодернизм // Кулькина В.М. / Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения. – М., 2016. – № 1. – С. 175–178.
10. Некрасов С. Субъективные заметки о прозе Виктора Пелевина. [Электронный ресурс]. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nekr/1.html> (Дата обращения: 14.01.2016.)
11. Раппопорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. – М., 1988. – С. 14–22.
12. Репина М.В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 199 с.
13. Auster P. The art of hunger: Essays, prefaces, interviews and the red notebook. – London: Faber, 1997. – 368 p.
14. Alford S.E. Mirrors of Madness: Paul Auster’s The New York Trilogy // Critique. – L.: Routledge, 1995. – Vol. 37, N 1. – P. 17–33.
15. Gomel E. Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia // Narrative. – Columbus: The Ohio state univ., 2013. – Vol. 21, N 3. – P. 309–321.
16. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // The cultural turn: Selected writings on the Postmodern, 1983–1998. – L.: Verso, 1998. – 206 p.

17. McLaughlin R.L. After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century // Narrative. – Columbus: The Ohio state univ. press, 2013. – Vol. 21, N 3. – P. 285–295.
18. Russell A. Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster’s Anti-detective Fiction // Critique. – L.: Routledge, 1990. – Vol. 31, N 2. – P. 71–84.
19. Shostak D. Under the sign of Moon Palace: Paul Auster and the body of the text // Critique. – L.: Routledge, 2008. – Vol. 49, N 2. – P. 149–168.
20. Tysh C. From One Mirror to Another: The Rhetoric of Disaffiliation in City of Glass // Review of Contemporary Fiction. – Champaign: Dalkey Archive Press, 1994. – Vol. 14, N 1. – P. 46–52.