

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra rusistiky a lingvodidaktiky

# **«АЛЛЮЗИЯ - КОРОНА ПОСТМОДЕРНИЗМА»**

ИЛИ

Аллюзия в избранных произведениях

современных русских авторов

Autor: Julia Gaponenkova

Vedoucí práce: PaedDr. Antonín Hlaváček

**Praha 2008**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze dne

Я хотела бы выразить особую благодарность руководителю данной дипломной работы пану доктору А. Главачку за ценные советы, комментарии и доброжелательное отношение. Большое спасибо Петеру Лукачу за помощь с технической стороной работы. Я также хотела бы поблагодарить своих родителей, чью поддержку я ощущала на всём протяжении написания дипломной работы.

# Содержание

<b>Введение .....</b>	<b>- 5 -</b>
<b>Глава I. <u>От Модерна к Постмодерну</u> .....</b>	<b>- 8 -</b>
1.1. Философия постмодернизма.....	- 8 -
1.2. Постмодернизм и общество. Политика, экономика, социум .....	- 13 -
1.3. Постмодернизм и культура.....	- 17 -
1.3.1. Архитектура .....	- 21 -
1.3.2. Изобразительное искусство.....	- 24 -
1.3.3. Кинематограф .....	- 26 -
<b>Глава II. <u>Аллюзия в художественных произведениях</u>.....</b>	<b>- 30 -</b>
2.1. Аллюзия. Претекст. Маркер .....	- 33 -
2.2. Аллюзия и смежные понятия.....	- 37 -
<b>Глава III. <u>О нескольких „народных“ постмодернистах</u>.....</b>	<b>- 40 -</b>
3.1. Виктор Пелевин .....	- 42 -
3.2. Дмитрий Липскеров.....	- 48 -
3.3. Виктор Ерофеев.....	- 51 -
<b>Глава IV. <u>От текста к тексту</u>.....</b>	<b>- 56 -</b>
4.1. А Хули.....	- 58 -
4.2. Русская Красавица .....	- 65 -
4.3. Родичи .....	- 73 -
<b>Заключение .....</b>	<b>- 76 -</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>- 81 -</b>
<b>Summary .....</b>	<b>- 82 -</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>- 83 -</b>

# Введение

*Во времени исчезает всё, и исчезает без следа, и в этом-то и состоит  
подлинная сущность времени*

**Ю. Молчанов<sup>1</sup>**

Время. Как безжалостно оно и быстротечно. Время летит, оставляя за собой судьбы маленьких людей и богатейших цивилизаций. День за днём, столетие за столетием меняется ход истории, а с ним и нравы и традиции целых народов. С течением времени приходят новые этапы исторического развития, одни политические принципы и доктрины сменяются другими. Такие перемены не могут не оставить свой отпечаток на культурной и общественной жизни страны. И ничто, пожалуй, не умеет так впитать в себя мельчайшие изменения окружающей действительности, как художественная литература. Ведь она есть отражение человеческой души, мысли, порыва, эмоции. Не только величайшие шаги истории, но и каждое событие, пусть мелкое и частное, но волнующее автора, непременно отразится на бумаге. Читая мысли и заметки авторов, мы слышим голос истории и становимся свидетелями развития русской культуры. Так, литература позволяет нам проследить за целыми эпохами.

Я хотела бы поговорить о литературе, именно как об отражении определенной точки на длинном векторе истории. Безусловно, история литературы столь широка и многогранна, что ни одна научная работа не смогла бы осветить её в полной мере. Поэтому я сосредоточусь на более коротком отрезке истории художественной литературы - на современной литературе.

---

<sup>1</sup> **Ю. Б. Молчанов** (11.11.1926) — специалист по философской теории бытия и философии физики.

Период с 90х лет XX века по настоящее время заинтересовал меня своей самобытностью, оригинальностью, своей „непохожестью“ на предыдущие ступени в развитии русской литературы. Как уже было сказано выше, в России всегда господствовала мысль о тесной взаимосвязи литературы с общественными проблемами (по мнению Милана Гралы<sup>2</sup>, даже в те периоды, когда внешне шла речь об „аполитическом“ искусстве). В начале XX века авторы находились в условиях жесточайшей цензуры и контроля со стороны пришедшего к власти советского режима, что заставляло многих представителей интеллигенции эмигрировать на запад и публиковать свои творения ТамИздатом. С середины же 80х лет литературная жизнь стала выглядеть иначе. В следствие прихода к власти Михаила Горбачёва и его „перестройки“, „прорыв идеологической охраны режима был коронован официальной отменой цензуры и каких-либо ограничений редакторской деятельности“<sup>3</sup>, что, безусловно, облегчило жизнь как самим авторам, так и редакторам. Это событие обозначило переход русской культуры, а в частности и литературы, на абсолютно новую ступень развития, венцом которой стал постмодернизм.

В последние два десятилетия постмодернизм захлестнул русскую культуру волной неординарных творческих приёмов. По словам Яна Малуры, „постмодернизм проник в различные области общественных наук, став предметом споров многих искусствоведов, философов, социологов, а также историков и теологов. Значительная часть подобных дебатов показала, что речь идёт о концепции, понимаемой весьма неоднозначно и антагонистически.“<sup>4</sup> Немецкий литературовед Вольфганг Вельш также

---

<sup>2</sup> HRALA, M.: *Ruská moderní literatura. 1890-2000*. Praha: Karolinum, 2007, S. 8.

<sup>3</sup> Там же, С. 20.

<sup>4</sup> MALURA, J.: *Postmodernismus*. Ostrava: Ateliér Milata, 1994, S. 3.

отметил, что „посмодерн [...] не пробуждает дружелюбных ассоциаций“<sup>5</sup>. Но несмотря на противоречивость данного течения, нельзя не отметить, что русская литература стала преображаться. Особенно меня заинтересовали произведения таких современных русских авторов, как Виктор Пелевин, Дмитрий Липскеров, Виктор Ерофеев. Они позволили мне окунуться в мир ярких красок и фантазий, которые, однако, граничат у авторов с глубинным изучением и использованием литературного наследия мира и России в своих постмодернистских произведениях. Несомненно, литературный фонд современных русских авторов невероятно богат, что заставило меня остановиться лишь на нескольких ключевых произведениях вышеупомянутых авторов.

Таким образом, в своей дипломной работе я хотела бы обратить пристальное внимание на проблему постмодернизма в русской и мировой культуре, исследовать мнения литераторов и философов, касающиеся данного понятия, а также рассмотреть влияние постмодернизма не только на художественную литературу, но и на другие, не менее важные области искусства. Я также сосредоточусь на одном из главных его феноменов - аллюзии. Путём изучения различных публикаций я уточню определение аллюзии, исследую её виды, характеристики, сравню аллюзию со смежными явлениями, а также, проанализировав избранные тексты современных русских авторов, определю особенности использования аллюзии в художественных текстах постмодернистов.

---

<sup>5</sup> WELSCH, W.: *Postmoderna - pluralita jako eticka a politika hodnota*. Praha: KLP, 1993, S. 17.

# Глава I

## От Модерна к Постмодерну

### 1.1. Философия постмодернизма

XX век характеризуется как период колоссальных перемен в областях политической, социальной и культурной жизни, а также во всех видах искусства. В 60х годах начало появляться и с невероятной силой разрастаться такое направление, как постмодернизм. Но что же привело к такому резкому подъему данного явления? Каковы были предпосылки к его появлению?

Существуют мнения, что первые признаки постмодернизма стали появляться еще в 30х годах XX века. Данное предположение может быть спорным, но доподлинно известно, что впервые постмодернизм стал зарождаться не как явление культурное или социальное, а как реакция на возникшие еще несколько веков назад философские направления. Для полного понимания философской сути постмодернизма, а значит и понимания причин его появления и глобального распространения во все области нашей жизни, необходимо приподнять занавес истории и обратить внимание на события ушедшего столетия. Пристально взглянув на само слово „постмодернизм“, ПОСТ-модернизм, невозможно не заметить, что корни данного понятия тянутся к родственной ему концепции модернизма. Я постараюсь осветить модернистское мышление с точки зрения философии и проследить за некоторыми моментами, повлиявшими на развитие постмодернизма.

Многие историки относят появление модернизма к эпохе Просвещения, которая в силу своей непоколебимой веры в познание и стремление



поставить Разум на ступень выше Поверий и Предрассудков, получила заслуженное имя „Век разума“. Американский христианский теолог Стенли Дж. Гренз, к чьей теории склоняется и автор данной дипломной работы, считает, что Просвещение было продуктом философской революции<sup>6</sup>. Интересно отметить, что именно в XVII веке берут своё начало многие процессы, имеющие прямое и неоспоримое влияние на современные философию и психологию. До того времени мыслители искали вопросы на насущные вопросы в отголосках прошлого, в трактатах именитых философов, в Библии. Период Просвещения принёс с собой новый этап в истории науки и философии, а Декарта мы можем упомянуть, как одного из величайших философов, повлиявших на развитие современных наук. Итак, корни философской революции уходят к теологической полемике средневековья, но начало ей положил Рене Декарт<sup>7</sup>. Этот философ, считающийся отцом современной (модернистской) философии, был типичным представителем эпохи Просвещения. Как известно, одним из главнейших признаков эпохи было особое отношение к математике и точным наукам. И Декарт, как и большинство мыслителей и философов этого периода, старался апликовать строгую и трезвую математику на все области человеческой жизни. Большое внимание он уделял развитию концепции правды, считая, что математическая правда исходит из характера самого разума, что она точнее, чем познания через эмпирические наблюдения, которые могут быть и ошибочными.

Пытаясь найти безошибочную правду, Декарт исходил из теории о сомнении. Первичным его предположением было, что во всё можно поставить под сомнение, но впоследствии Декарт пришёл к выводу, что существует хотя бы одно понятие, в котором сомневаться не приходится, а

---

<sup>6</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 71.

<sup>7</sup> Там же, С. 12.

именно в своей собственной экзистенции. Данный вывод о существовании мыслящего „я“ как первой и единой правды Декарт увековечил в изречении, ставшем основой картезианской философии. *Cogito ergo sum*<sup>8</sup>. По мнению многих историков и теологов<sup>9</sup>, эту сентенцию мыслитель позаимствовал у Августина. Таким образом, Декарт дал дефиницию человеческой сущности как мыслящей субстанции. Он установил единое понимание человеческого мышления, чем сформировал программу для философии на следующие триста лет. Философы модерна приняли данный рационалистический метод.

По мнению Гренца<sup>10</sup>, Просвещение было продуктом революции и движущей силой к другой революции не только в философии, но и в науке. Последствием этой революции было абсолютное отклонение от курса понимания света в средневековье. Благодаря Копернику, мир узнал, что Земля не является центром Вселенной, а модель света ни в коем случае не представляет собой трехэтажную конструкцию (в средневековье считали наш мир заключённым между небесами и подземным царством мёртвых). Вершиной этого переворота в понимании многих наук стали труды Исаака Ньютона, представлявшие свет, как прекрасный механизм с определённым порядком. Таким образом, модерн, во многом основываясь на трудах периода Просвещения, видел будущее в прогрессе, в непоколебимой доминанции разума, а вследствие того, и в развитии науки и техники.

Данная модернистская концепция света была, пожалуй, впервые поставлена под сомнение немецким мыслителем Фридрихом Ницше в середине XIX

---

<sup>8</sup> *Cogito ergo sum* - „Я мыслю, значит я есть“, появляется в „Рассуждении о методе“ Рене Декарта (1637).

<sup>9</sup> GRENZ, S. J., OLSON, R. E.: *Twentieth-Century Theology, God and The World in a Transitional Age*. Downers Grove, Ill.: InterVarsity Press, 1992.

<sup>10</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 71.

века, а полностью разгромлена в 70х годах XX века. Два столетия назад возник так называемый Деконструктивизм, литературная теория, послужившая причиной упадка философской теории модерна и начала новой философии. Деконструктивизм был несколько родственен теории Структурализма, наиболее широко распространённой и влиятельной в таких областях, как лингвистика, культурная антропология и литературоведение. Структурализм утверждал, что „язык есть творение общества, а люди создают литературные документы - тексты - в попытке зафиксировать смысловые структуры, которые помогут им понять бессмысленность того, что они переживают“<sup>11</sup>. Теория структурализма также основывается на убеждении, что все сообщества и культуры имеют одинаковую „структуру“, с чем в корне не соглашается деконструктивизм. Сторонники последнего уверены, что сам текст не несёт никакой смысловой нагрузки, истинное его значение проявляется в минуту интеракции текста с читателем. Так как смысл текста зависит от точки зрения того, кто с ним вступает в диалог, текст имеет столько различных значений, сколько у него читателей, ведь все мы разные. Постмодернисты применили эту теорию не только в области литературы или лингвистики, но и во всех сферах жизни. Они пришли к выводу, что не существует ничего объективного, что нет единого понимания света, так же, как и нет единой истины, никакой трансцендентальной реальности не существует, потому что мир - не механизм, у него нет единых правил. Постмодернизм опирается на концепцию, что кроме разума, правды и объективности, существуют и другие способы восприятия действительности, такие как эмоции и интуиция. Другими словами, свет не является просто объективной действительностью, которая так и ждёт, когда её объявят и познают. Действительность относительна, неопределённа и в значительной мере субъективна. Таким образом, истина основывается на таком понятии, как

---

<sup>11</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 15.

общество. Постмодернисты утверждают, что то, как мы воспринимаем истину, и то, как к ней относимся, зависит в первую очередь от общества, субъектами которого мы являемся. Существует огромное множество обществ, что подразумевает существование множества истин; для каждого - свою. Стало быть, теория постмодернизма<sup>12</sup> представляет собой несколько радикальный тип релятивизма<sup>13</sup> и плюрализма. На концепцию плюрализма следует обратить особое внимание, поскольку она является одним из несущих столбов постмодернизма. Как пишет в своей монографии Ян Малура, плюрализм представляет собой „множественность света, факт о том, что свет складывается из огромного множества практически не зависимых друг от друга сущностей“<sup>14</sup>. Такое понимание действительности влечёт за собой тягу к некой пестроте, разнообразности. Вероятно, именно благодаря своей приверженности к плюрализму, люди искусства постмодернистской эпохи облачают свои произведения в слои различных, казалось бы, несопоставимых стилей. Такое воспевание пестроты несёт в себе и другой смысл, а именно ироничное отношение постмодернистов ко всему упорядоченному и логичному. Постмодернисты играют со стилями и мотивами, черпая своё вдохновение в стилях ушедших лет, с целью „отвергнуть или осмеять определённые страницы эпохи модерна“<sup>15</sup>. Как сказал Ч. Дженкс, „его /постмодернизма - прим. /лучшие произведения характерно двойственно закодированы и ироничны, причём их главной чертой является широкий выбор, столкновение и несовместимость традиций, потому что наш плюрализм наиболее ясно выражает разнообразность“<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 23.

<sup>13</sup> Релятивизм (от лат. *relativus* — относительный) — методологический принцип, состоящий в относительности и условности содержания познания.

<sup>14</sup> MALURA, J.: *Postmodernismus*. Ostrava: Ateliér Milata, 1994, S. 3.

<sup>15</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 29.

<sup>16</sup> JENCKS, Ch.: *What Is Post-Modernism?* In: GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 29.

## 1.2. Постмодернизм и общество. Политика, экономика, социум

Начало предыдущего века прошло под знаменем модерна. С точки зрения исторического развития, мы можем назвать этот период эрой могучего индустриального прогресса. Ключевым словом того времени было „производство“, а символом стала „фабрика“<sup>17</sup>. Достаточно вспомнить появление сталинских пятилеток, стахановцев и последующие полителоганы „Пятилетку за три года!“. Толпы рабочих тянулись на фабрики и заводы, уровни производства росли вверх, а советское государство тем временем переходило от периода аграрного к периоду индустриальный. Безусловно, подобную ситуацию мы можем наблюдать и в странах запада, где начало XX века стало эпохой процветания индустрии. Эра постмодерна, наоборот, может быть характеризована как период перехода от установленного порядка использования производственной деятельности к эпохе процветания информации и массового использования информационных технологий. По мнению Стенли Дж. Гренца, ключевым словом этого периода становится „компьютер“<sup>18</sup>. Опираясь на данные о безработице в Соединённых Штатах из книги своего коллеги Ч. Дженкса, он указывает, что „в эре модерна большая часть предложений по работе, не относящихся к земледелию, сосредоточилась в области хозяйства и касалась производства товаров. В конце 70х лет в производстве товаров принимало участие лишь 13% американских работников, в то время, как целых 60% участвовало в производстве информации“<sup>19</sup>. Более того, информационное общество создало абсолютно новую категорию людей. По словам Гренца, пролетариат уступил своё место „когнитариату“. Создалась

---

<sup>17</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 26.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> JENCKS, Ch.: *What Is Post-Modernism?* In: GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 26.

система общения в „сетях“ и „иерархические структуры сменились на децентрализованные формы принятия решений с участием всех членов“<sup>20</sup>.

Продолжая тему воздействия постмодерна на социум, вспомним о теории немецкого социолога Аминтаи Этциони, который в 1968 году впервые, согласно В. Вельшу, употребил понятие постмодернизма в связи с теорией о социуме и социальной коммуникации<sup>21</sup>. Этциони утверждал, что конец модерна не является „концом“ как таковым, а скорее „трансформацией“ на новую систему. Как говорилось выше, после Второй Мировой Войны эпоха модерна закончилась радикальным переходом к использованию технологий коммуникации, информации, энергетики и т.д. Этциони настаивает на том, что моральные и общественные ценности, ощутив на себе влияние пост-индустриальной системы, попали под серьёзную угрозу. Они либо будут бороться с напором технологий, либо подчинясь им, полностью видоизменятся. В зависимости от того, какая из данных альтернатив одержит верх, наше общество станет либо слугой, либо повелителем технологий, которые сама же и создала. Опасаясь за развитие морали в пост-индустриальном обществе, Этциони убеждает аудиторию своих читателей в необходимости воспринимать технологии, как явление второстепенное, имеющее лишь статус инструмента, дабы наши моральные ценности остались нетронутыми.

Польский социолог Зигмунт Бауман в своей книге “Intimations of Postmodernity” рассматривает переход от модерна к постмодерну с другой точки зрения. Он утверждает, что если модерн считался эпохой *универсальной* цивилизации, то в период постмодерна приходится говорить

---

<sup>20</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 26.

<sup>21</sup> ETZIONI, A.: *The Active Society, A Theory of Societal and Political Processes*. In: WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994, S. 35 .

о цивилизации *глобальной*<sup>22</sup>. Эти термины могут показаться отличными лишь в незначительной степени, однако с точки зрения развития истории западной цивилизации, за данным изменением термина скрывается диаметральный переворот в самопознании. „Универсальность“ предполагала смену диктатуры страстей и эмоций на автономное правление Разума; предрассудки должна была заменить единая истина; а сама человеческая судьба, как пишет Бауман, должна была избавиться от всех случайностей и недоразумений и переместиться в мир идеально спланированной, структурированной истории. „Глобальность“ же означает, что „все могут питаться в McDonald's и смотреть телевизионные сериалы“<sup>23</sup>. „Универсальность“ была жестким ответом, вызовом несовершенному свету, окружавшему нас, а „глобальность“ научила нас принимать свет таким, какой он есть, без малейшего намёка на оптимизм.

Затронув концепцию глобальности и прихода пост-индустриального информационного общества, нельзя не упомянуть и понятие „мировой“ или „глобальной деревни“ (global villige). Век постмодернистских информационных технологий не только изменил направление нашей деятельности, но и принёс с собой новый способ общения, объединяя свет во всемирную организованную сеть. Эта сеть даёт жителям конца XX - начала XXI веков неограниченные возможности общения, за считанные секунды предоставляет информацию из любой точки планеты. Нет необходимости напоминать, что еще полвека назад новости распространялись так же быстро, как люди могли физически перемещаться. Информационные технологии, пришедшие с эпохой постмодерна, дали человечеству неограниченные возможности. С данной точки зрения, мы действительно живём в огромной, покрывающей весь цивилизованный мир

---

<sup>22</sup> BAUMAN, Z.: *Úvahy o Postmoderní době*. Praha: SLON, 2006, S. 134.

<sup>23</sup> Там же.

деревне. Кроме того, вследствие появления и широкого распространения всемирной системы коммуникации, присущей эпохе постмодернизма, приобрело весомое значение такое понятие, как „мульти-мир“ (multi-world) или плюрализм, о котором уже шла речь выше. Мировое сообщество объединилось в безразмерную сеть благодаря появлению информационных технологий. Как писал в своих книгах передовой французский теоретик и критик модернизма Жан Бодрийяр, в современном мире люди ускользают из „пустыни реального“ в экстаз гиперреального, пытаясь постичь тайну компьютерного, информационного и технологического света<sup>24</sup>. Во многом это повлияло не только на жизнь общественную, но, безусловно, и культурную. О влиянии постмодернизма на различные области культуры и искусства речь пойдёт в следующей главе.

---

<sup>24</sup> BERTENS, H., NATOLI, J.: *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005, S. 53, 165.



### 1.3. Постмодернизм и культура

Постмодернизм - явление, безусловно, по своей силе мощное и в настоящее время крайне распространённое, но, как уже было сказано, нельзя утверждать, что оно появилось из ниоткуда, словно цунами, и вдруг накрыло нас неминуемой волной. Эпоха постмодерна, наоборот, прошла весьма долгим „инкубационным периодом“<sup>25</sup>. До сих пор ведутся споры о моменте появления первых признаков постмодернизма будь то в философии или в науке. Однако принято считать, что постмодернизм впервые проявил себя в 30е годы XX столетия. Американский журналист, критик и архитектор Чарльз Дженкс утверждает, что понятие постмодерна мы можем встретить в книге испанского писателя Федерико Де Ониса, который в своей книге “*Antología de la poesía española e hispanoamericana*“<sup>26</sup>, изданной в 1934 году, употребил данный термин, как обозначение эпохи переворота в модернизме<sup>27</sup>. Видимо, уже в первой половине прошлого столетия стало появляться противоречивое понятие постмодернизма. Так как и по сей день не существует универсально точного определения постмодернизма, вероятно, и в ту пору каждый автор вкладывал в это слово своё значение. Как писал французский философ Жан-Франсуа Лиотар, „Postmoderno мы должны понимать, как парадокс futura exacta, того, что есть будущее (post) и в то же время прошедшее (modo)“<sup>28</sup>.

Несмотря на то, что постмодернизм (а вернее, первые его признаки) появился в 30х годах XX века, как культурное явление он разросся лишь

---

<sup>25</sup> GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 24.

<sup>26</sup> „Антология испанской и испано-американской поэзии“.

<sup>27</sup> JENCKS, Ch.: *What Is Post-Modernism?* In: GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 24.

<sup>28</sup> LYOTARD, J. - F.: *O Postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, S. 28.

несколько десятков лет спустя. Смена философского курса, обозначившая эпоху господства постмодернизма, привлекла к себе многих представителей искусства той поры. Новое течение, как нередко случается, стало зарождаться на „задворках“ общества, которые подхватили постмодернизм, желая привнести нечто новое и альтернативное современной им массовой культуре. Постепенно постмодернизм трансформировался в направление, знакомое нам сегодня, которое просочилось во все области культуры, причём наиболее затронуло литературу, архитектуру и кино-индустрию<sup>29</sup>. О проявлениях постмодернизма в этих и других сферах культурной жизни XX века я хотела бы подробно поговорить позже.

К концу 80х лет прошлого века трансформация нового течения на западе завершилась, и постмодернизм стал общепринятым культурным явлением. Быть постмодернистским стало не просто нормально и традиционно, но и модно. Как выразился современный критик, стали поговаривать о „невыносимой легкости быть постмодернистом“<sup>30</sup>. О неудержимом распространении и популяризации понятия „постмодернизм“ рассказал в своей статье „Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия“ диссидент из Восточной Германии В. Вельш:

Будучи поначалу литературоведческим понятием, оно последовательно внедрялось и в другие сферы, прежде всего - в архитектуру, как, впрочем, и в живопись, а затем было подхвачено в социологии, достигло значительной конъюнктуры в философии, а сегодня, кажется, уже нет области, куда бы не проник этот вирус. В 1984 г. в США опубликована книга о „постмодерной“ теологии, в 1985 г. - о

---

<sup>29</sup> CONNER, S.: *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, S. 6.

<sup>30</sup> PERCESEPE, G. J.: *The Unbearable Lightness Of Being Postmodern*. In: GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, S. 26.

„постмодерных“ путешествиях, а в 1986 г. - о „постмодерных“ пациентах. Мысленно этот ряд можно продолжить 1987-м и последующими годами: от взаимности в „постмодерне“ (о чем, кстати, уже беседовали в одном из радиоинтервью), от „постмодерной“ кулинарной книги вплоть до „постмодерной“ нежности. И это не считая всевозможных негативных сочетаний типа „шики-мики“-постмодерн, „салонный“ постмодерн, вплоть до „хлевного“ постмодерна, - которые документально зафиксированы<sup>31</sup>.

Итак, постмодернизм стал принятой и официальной частью современной культуры. Обратимся к весьма интересному сравнительному анализу моделей искусства модернизма и постмодернизма, который провёл в одной из своих работ Валерий Брайнин-Пассек<sup>32</sup>.

МОДЕРНИЗМ	ПОСТМОДЕРНИЗМ
Скандальность	Конформизм
Антимещанский пафос	Отсутствие пафоса
Эмоциональное отрицание предшествующего	Деловое использование предшествующего
Первичность как позиция	Вторичность как позиция
Открытие новых стилей	Цитатность
Оценочность в самоназвании: «Мы – новое»	Безоценочность в самоназвании: «Мы – все»
Декларируемая элитарность	Недекларируемая демократичность
Преобладание идеального над материальным	Коммерческий успех
Вера в высокое искусство	Антиутопичность
Фактическая культурная преемственность	Отказ от предыдущей культурной парадигмы
Отчетливость границы искусство-неискусство	Всё может называться искусством

<sup>31</sup> ВЕЛЬШ, В.: *Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия*. [online].

<sup>32</sup> БРАЙНИН-ПАССЕК, В.: *О Постмодернизме, кризисе восприятия и Новой Классике*. [online].

Если модернизм стремился к высокому искусству, ограничивая себя клише и стандартами, то в период постмодернизма каждый творческий человек - не что иное, как игрушка потребительского общества. Для разъяснения данного концепта В. Брайнин-Пассек привёл изумительный пример о молодом человеке, собирающемся заняться серьёзной, некоммерческой музыкой, который в конце концов вынужден обнаружить, что „время властителей дум закончилось, и, если он желает быть услышанным, то должен, во-первых, произносить банальности, а во-вторых, делать это достаточно громко. Сегодня потребитель диктует художнику свои думы“<sup>33</sup>. Автор статьи даже предлагает ввести термин “homo consumens“, который, однако, совсем не нов, так как многие теоретики и критики постмодернизма отмечают всё растущее влияние потребительского общества на культуру. Среди них, к примеру, Жан Бодийяр (“The Consumer Society“), Фредрик Джеймсон (“Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, “Postmodernism and Consumer Society“) и многие другие.

---

<sup>33</sup> БРАЙНИН-ПАССЕК, В.: *О Постмодернизме, кризисе восприятия и Новой Классике*. [online].

### 1.3.1. Архитектура

*Архитектура - выразительница нравов*

**Оноре де Бальзак**

Согласно цитате Оноре де Бальзака, архитектура, как и другие виды искусства, представляет собой воплощение конкретной эпохи, её нравов и течений. До второй половины XX века архитектура большинства европейских стран несла в себе признаки модернизма. Главной целью в то время было построение зданий и конструкций, находящихся в полной гармонии с окружающим пейзажем и, что немаловажно, с самой собой. Принцип единства был доминирующим. Сооружения создавались как единое целое, без каких-либо сложных архитектурных оборотов, дабы не нарушить целостность конструкции. Здание должно было нести единую смысловую нагрузку, а мелкие и выступающие детали, считалось, вносили дисбаланс. Модернисты отдавали предпочтение зданиям простым, незамысловатым. Превалировали универсальные модели зданий в виде куба из бетона и стекла.

С появлением и усилением значения такого понятия, как плюрализм, архитектура стала пересматривать принципы построения зданий. Архитектура постмодерна стала зарождаться в атмосфере неудовлетворённости архитектурой эпохи модерна и в ответ на наскучившее, анти-индивидуальное „единство“ форм внесла тенденции некоторого разнообразия, оригинальности. Американский архитектор и теоретик Чарльз Дженкс в своей статье „Определение Постмодернизма“<sup>34</sup> характеризует архитектуру постмодерна через двойственное кодирование.

---

<sup>34</sup> JENCKS, Ch.: *Definice postmodernismu*. In: ANSORGE, V.: *Charles Jencks: Co je to postmodernismus?* [online].

Понятие „двойственное кодирование“<sup>35</sup> - это черта, характерная для постмодернистского архитектурного творчества, которая основывается на противоречивых, парадоксальных принципах. По словам Вратислава Ансорга<sup>36</sup>, архитектура переходит на тенденции сочетания старых моделей с новыми передовыми технологиями, из которых авторы черпают вдохновение. Такая архитектура воспекает особенность и самобытность строения, и в то же время, в отличие от архитектуры модернистской, умеет „разговаривать“ с обществом.

По мнению В. Вельша<sup>37</sup>, в современном обществе, для которого характерно многообразие вкусов, плюралита культур и стилей, архитектура может достичь главной цели, т.е. обширной социальной коммуникации, только лишь если она сможет обратиться к различным слоям общества. Для этого необходимо скомбинировать как минимум два архитектурных языка. Как пример, В. Вельш приводит объединение традиционного стиля с модернистским, элитарного с популярным, международного или массового с локальным. Такое „двойственное кодирование“ предполагает своеобразную игру стилей. Если модернистская архитектура старалась абстрагироваться от форм и тенденций прошедших лет, то новая архитектура периода постмодернизма не только воспекает их, но и вживляет такие исторические техники и стили в современное искусство. Кроме того, постмодернисты имеют склонность утверждать, что их архитектура несёт символический характер, что каждое их здание говорит своим особым языком. По их мнению, модернистская архитектурная традиция полностью лишила свои произведения индивидуальности, убрав

---

<sup>35</sup> ANSORGE, V.: *Charles Jencks: Co je to postmodernismus?* [online].

<sup>36</sup> **Vratislav Ansořge** – студент Факультета Искусства и Архитектуры Технического Университета в Либереце, автор множества статей, размещённых на его блоге Mezi Wraty.

<sup>37</sup> WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994, S. 29.

все сложные обороты и оставив лишь архитектурные основы. В это время здания и постройки постмодернистов несут определённое послание массам, каждая конструкция рассказывает свою историю. Взглянув на данную проблему внимательнее, мы поймём, в чём кроется причина противоречий между модернизмом и постмодернизмом. Эта ситуация вполне закономерна, так как модернисты со своей тенденцией односложности, производят свой язык из промышленных форм и материалов, в эпоху которых они жили и строили. Постмодернисты же, наоборот, хотят избавиться от стандартизированного массового производства, так характерного для модернизма, и основывают свои принципы на плюрализме, что и находит отражение в современных конструкциях. Архитектор Роберт Вентури, кто одним из первых начал использовать термин „постмодернизм“ именно в отношении архитектуры, уже в 1966 году в своей книге „Complexity and Contradition in Architecture“ критиковал модерн за его скучное, упрощающее единство и защищал архитектуру, чьи признаки бы были:

скорее гибридные, чем „чистые“; скорее компромиссные, чем „совершенные“; скорее искривлённые, чем „прямые“; скорее амбивалентные, чем „чёткие“; [...] способные скорее вмещать, чем исключать; остаточные и в то же время новаторские; скорее противоречивые и неясные, чем прямые и чёткие<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> VENTURI, R.: *Complexity and Contradition in Architecture*. In: BERTENS, H., NATOLI, J.: *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005, S. 173.

### 1.3.2. Изобразительное искусство

*...разрушим до основания,  
а затем мы свой, мы новый мир построим...*

#### **Коммунистический лозунг**

Модерн со своим непоколебимым представлением о единстве формы и стиля создал в сфере искусства некую гору, которую представители постмодерна должны были сровнять с землёй, чтобы иметь возможность идти дальше. Будучи неудовлетворёнными идеологией модернистов, их критики-постмодернисты должны были явить миру нечто абсолютно новое, приспособленное интересам данного общества. Однако, разрушив всё, что строилось несколько десятков лет, постмодернизм не стал создавать ничего нового, а лишь собрал своеобразный коллаж из стилей различных культур и эпох.

Нельзя не отметить, что изобразительное искусство ощутило на себе влияние постмодернизма в значительно меньшей степени, нежели, к примеру, архитектура или литература. По мнению историка искусства Готтфрида Боэма, говоря о живописи и изобразительном искусстве, мы можем забыть о термине „постмодернизм“, т.к. все черты, приписываемые постмодернизму, как новаторские, мы с лёгкостью найдём у модернизма<sup>39</sup>. Возможно поэтому термин так и не прижился, но безусловно с понятием постмодернизма стало отождествляться течение трансавангарда (пост-авангарда). Данное обозначение впервые употребил итальянский историк искусства Акилле Бонито Олива, ведь „авангард“ в искусстве был

---

<sup>39</sup> WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994, S. 33.



ключевым словом для эстетического модернизма, а следственно трансавангард занял место после авангарда, т.е. стал синонимом постмодернизма для искусства<sup>40</sup>. В примарном значении термин „трансавангард“ использовался для описания деятельности группы молодых итальянских художников, работавших в неоэкспрессионистической манере. Франческо Клементе, Сандро Киа, Энцо Кукки, Никола де Мариа, Миммо Паладино вновь вернулись к традиционному пониманию живописи, воскресив уже, казалось, отошедшую в прошлое технику станковой масляной живописи<sup>41</sup>. Сегодня же под категорию трансавангарда попадают все вариации современного искусства, для которых характерна игра со стилями и традициями. Художники объединяют, чередуют и смешивают в своих работах черты произведений античных мастеров и, к примеру, средневековых авторов бессмертных, всемирно известных полотен. Постмодернисты экспериментируют, стараясь эпатировать публику, вовлекая её в затейливую игру. Они создают коллажи из неоднородных, дисгармоничных частей так, что конечный результат не имеет, казалось бы, объективного смысла. Это „творение“ позднее выдаётся за образец искусства, на котором чётко отпечатывается усмешка автора, своего рода вызов художника публике - мол, отгадайте, что это. Такая провокация и является в современном искусстве позицией авторов, которые отвергают однозначность и единство интерпретации. Зритель в такой ситуации имеет неограниченные возможности для понимания произведения. В том-то и прелесть постмодернизма - каждый видит в работе автора что-то своё.

---

<sup>40</sup> BONITO OLIVA, A.: *Im Labyrinth der Kunst*. In: WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994, S. 33.

<sup>41</sup> ЖИВОПИСЬ. КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ. *Трансавангард*. [online].

### 1.3.3. Кинематограф

*Единственное искусство,  
способное сочетать все искусства - это кино*

**Гарун Агацарский**

Являясь одним из видов искусства, кинематограф не мог не отреагировать на социально-культурные изменения, происходящие во второй половине XX века. Для полного понимания темы влияния постмодернизма на кинематограф и на массовую культуру в целом обратимся к публикации М. Шутовой и О. Ткаченко, где приводятся классификации массовой культуры как явления неоднородного и многослойного. В современной культурологии, как правило, выделяют три основных уровня массовой культуры:

- **кич-культура** (т.е. низкопробная, даже вульгарная культура);
- **мид-культура** (культура „средней руки“);
- **арт-культура** (мас-культура, не лишенная определенного, иногда даже высокого, художественного содержания и эстетического выражения)<sup>42</sup>.

Исходя из описанных в предыдущих главах общих для всех направлений культуры признаков постмодернизма, не составляет труда догадаться, что постмодернизм в массовой культуре является объединением всех трёх слоёв. В кинематографии постмодернизм отказывался от какой-либо идеологии или тематики. Постмодернизм стал более демократичным, и зрителю уже не навязывались идеи режиссёра, (на которого в свою очередь давил государственный аппарат). Как и многие другие виды искусства,

---

<sup>42</sup> АБЛЕЕВ, С., КУЗЬМИНСКАЯ, С.: *Массовая культура современного общества: теоретический анализ и практические выводы*. In: ШУТОВА, М., ТКАЧЕНКО, О. *Взаимодействие массовой и элитарной культур*. [online].

кино стало отражением сложного, неоднозначного, фрагментированного мира постмодернизма, что с успехом могли реализовать режиссёры посредством калейдоскопического монтажа. События смешиваются в своеобразный коктейль, который зачастую становится понятен зрителю лишь в конце фильма, а бывает, и после повторного просмотра.

Как уже говорилось, постмодернизм воспекает разнообразие. Поэтому постмодернистские работы кино отличаются друг от друга. Каждое из них уникально. По материалам энциклопедии Кругосвет<sup>43</sup>, первым фильмом, содержащим в себе признаки постмодернизма был „На последнем дыхании“ (1960) Жан-Люка Годара. Этот фильм был снят за несколько десятилетий до расцвета постмодернизма в кинематографии. Позже, В 1983 году Джим МакБрайд снял римейк с Ричардом Гиром в главной роли. Первый фильм содержит множество цитат из произведений различных видов искусств и ссылок на всевозможные культурные феномены. Интересно отметить, что упоминаются как события „высокие“, так и вполне „низкие“. Кроме того, зритель может почувствовать авторскую оценку своего героя, принадлежащему к криминальному типу. Наконец именно в этой картине впервые была использована система фрагментирующего монтажа.

Если Годара можно считать основоположником постмодернистской идеологии в кино, то трон королей постмодернизма в кинематографе принадлежит более молодым режиссёрам - прежде всего Дэвиду Линчу, Питеру Гринуэю и Квентину Тарантино.

Сюжеты фильмов П. Гринуэя (к примеру, „Зет и два нуля“ (1985)) не отличаются сложностью, зато повествование смешивается с картинкой, цитирующей разнообразные произведения мировой живописи или

---

<sup>43</sup> КРУГОСВЕТ. *Кино. История*. [online].

стилизированной под разных художников. Огромную роль в восприятии фильма играет постмодернистская музыка Майкла Наймана. Согласно материалам энциклопедии, Дэвид Линч, наоборот, отдаёт предпочтение динамично развивающимся сюжетам, но зачастую клишированным. Линч комбинирует различные стили, мистифицируя картины и наделяя их мифологическими элементами. Манера Линча несколько легче, понятней для зрителя, т.к. неискушённый зритель не отвлекается на цитаты и аллюзии, проходящие как бы на втором плане. В результате появилось довольно большое число фильмов (например, „Твин Пикс“, „Малхолланд Драйв“, „Внутренняя Империя“ и др.) со вполне банальной сюжетной интригой, обычно криминальной, но в которой подготовленный зритель при желании может обнаружить россыпи разнообразных цитат и аллюзий, причем чаще всего аллюзий не столько на произведения арт-хауса, сколько на классику криминального жанра.

В то время как Гринуэй и Линч являются режиссёрами известными, но лишь в определённых кругах, Квентин Тарантино и его наиболее популярная картина „Криминальное Чтиво“ знакомы буквально каждому. Фильм кишит цитатами из огромного множества голливудских фильмов, а сюжетная линия многослойна и раздроблена. Интересной особенностью фильмов Тарантино является некое ироничное отстранение, дистанция по отношению к происходящему. Девиации и насилие кажутся чем-то обыденным, само собой разумеющимся. Согласно Кругосвету, фильмы Тарантино положили начало тенденции восприятия крайне негативных явлений как вполне позитивных. К примеру, появилось множество фильмов, где герой-убийца идеализируется до такой степени, что зритель „болеет“ за него и поощряет совершённые им действия. Сколько зритель пересмотрел фильмов про чистых сердцем наёмных убийц и добрых в душе психопатов?

Наиболее занимательным в кинематографическом отношении фактом являются в картинах Тарантино (например, „Убить Билла“, „Планета Террора“ и др.) не столько интертекстуальные игры, сколько постмодернистская фрагментация. Его фильмы состоят из нескольких, как поначалу кажется, несвязанных между собой сюжетов, которые излагаются не только попеременно, но и в произвольной временной последовательности – середина каждого из сюжетов может предшествовать его началу, и персонаж, убитый в одном из фрагментов фильма, может через некоторое время появиться в другом<sup>44</sup>. Такая комплексность конструкций, однако, притягивает и завораживает часть зрительской аудитории. Но как полагается типичному постмодернистскому произведению, оно вызывает гнев и презрение другой зрительской половины, неохотной или неспособной понять замысловатые игры режиссёра.

---

<sup>44</sup> КРУГОСВЕТ. *Кино. История*. [online].

## Глава II

### Аллюзия в художественных произведениях

Рождение новой эпохи в общественной и культурной истории страны ознаменовалось переходом к новым понятиям, новой идеологии. Отказ от „всепоглощающей рациональности“<sup>45</sup> и воспевание идеалов разнообразия и соединения культур в полной мере отразилось в художественных текстах постмодернистов. Один из важнейших приёмов, который авторы используют и по сей день - обращение к более ранним стилям, культурам и авторам. Прочитав некоторые произведения постмодернистов, мы сможем найти огромное множество цитат, перифраз, намёков на различные литературные, исторические или социальные факты, которые стилисты объединяют под понятие „интертекстуальность“, особым случаем которой является аллюзия. Для более точного определения аллюзии обратимся к энциклопедии Wikipedia, в которой значится, что *„Аллюзия (лат. *allusio* — шутка, намёк) — стилистическая фигура, содержащая явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи.“*<sup>46</sup>

В последнее десятилетие в связи с широким использованием понятия интертекстуальности (межтекстовости), возрос интерес и к явлению аллюзии. Известный филолог А. А. Потебня пришёл к выводу, что важнейшей частью понятия аллюзии является некая связь между аллюзией и реципиентом (в случае художественной литературы - читателем). Аллюзия непременно должна быть направлена на читателя. Потебня

---

<sup>45</sup> MALURA, J.: *Postmodernismus*. Ostrava: Ateliér Milata, 1994, S. 3.

<sup>46</sup> WIKIPEDIA. [online].

заметил, что условие уместности аллюзии „заключается в том, чтобы она и для говорящего и для слушающего была понятна“<sup>47</sup>. Для того, чтобы читатель имел определённое понятие о предмете аллюзии, он должен обладать багажом знаний для её декодирования, особенно учитывая тот факт, что аллюзии в современной литературе обычно не дополняются сносками и разъяснениями, никак не выделяются в тексте. Интересно будет упомянуть другого лингвиста, В. В. Виноградова, который отметил, что „в той мере, в какой слово содержит в себе указание на предмет, необходимо для понимания языка знать обозначаемые словами предметы, необходимо знать весь круг соответствующей культуры“<sup>48</sup>. Это высказывание в свою очередь тесно связано с понятием из области семантики, а именно с *пресуппозицией*. Снова возникает необходимость привести дефиницию: „Пресуппозиция (от лат. *prae* — впереди, перед и *suppositio* — подкладывание, заклад), термин лингвистической семантики; необходимый семантический компонент, обеспечивающий наличие смысла в утверждении“<sup>49</sup>. Другими словами, пресуппозицию мы можем понимать именно как некий багаж знаний, который был накоплен до момента образования определённого высказывания. Таким образом, мы можем сделать вывод, что восприятие и декодирование межтекстового намёка напрямую связано с той культурно-социальной средой, в которой находятся автор и читатель. Бытует мнение, что люди, принадлежащие к одному обществу, имеют практически одинаковый запас знаний, но как отмечает преподаватель кафедры английской филологии Воронежского Государственного Университета Е. М. Дронова, на формирование культурных знаний оказывает влияние множество факторов, к примеру

---

<sup>47</sup> ПОТЕБНЯ, А.: *Из записок по теории словесности*. Харьков, 1947, С. 226.

<sup>48</sup> ВИНОГРАДОВ, В.: *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. In: ДРОНОВА, Е.: *Известность аллюзивного факта как социально-обусловленный критерий идентификации стилистического приема аллюзии*. [online].

<sup>49</sup> Wikipedia [online].

факторы образовательные, социальные, территориальные, возрастные, гендерные, профессиональные<sup>50</sup>. В зависимости от характера деятельности читателя, его возраста и интересов меняется и багаж его или её знаний.

Конечно же, уровень эрудиции, зависящий от вышеуказанных факторов, у каждого читателя свой, поэтому существует вероятность, что аллюзия в тексте так и останется непонятой или же неправильно декодированной. Большая часть авторов XX века и более ранних периодов включала в свои произведения сноски и комментарии. Такие попытки сближения читателя с аллюзивными явлениями, однако, совсем не характерны для писателей постмодернистов, чьи тексты буквально кишат скрытыми намёками. Причём необходимо отметить, что художественные произведения в стиле постмодернизма содержат указания не только на общеизвестные литературные или исторические явления, но также и на явления более поверхностные и частные. Е. М. Дронова в своей статье посвящённой аллюзивной плотности текстов указывает, что современные писатели ориентированы на „употребление аллюзий, соотносящихся с такой недолговечной с точки зрения абсолютной продолжительности, но тем не менее неотъемлемой частью актуальных фоновых знаний, как сведения типа модных песенок, рекламных слоганов, имен музыкантов, актеров, фактов жизни кумиров публики.“<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> ДРОНОВА, Е.: *Известность аллюзивного факта как социально-обусловленный критерий идентификации стилистического приема аллюзии.* [online].

<sup>51</sup> Там же.



## 2.1. Аллюзия. Претекст. Маркер

В период главенствования течения постмодернизма литературные аллюзии стали наиболее часто используемым стилистическим приёмом усиления речи. В данной главе рассматривается процесс формирования аллюзий с теоретической точки зрения.

По материалам Новохачёвой Н. Ю., занимающейся исследованием аллюзивных конструкций в современном газетно-публицистическом дискурсе, текст, содержащий аллюзию, называется *текст-реципиент*, а в основе каждой аллюзии лежит некий текст-первоисточник, называемый *денотатом* аллюзии, который, „как правило имеет автора, представляет собой культурно-историческую ценность и относится к произведениям элитарной культуры“<sup>52</sup>. Претекст (денотат) избирается каждым автором как база, на которой впоследствии будет строиться языковая игра с читателем, столь часто применяемая писателями-постмодернистами. Данная игра, по словам Новохачёвой, является речетворческой деятельностью автора художественного текста, имеющая:

- замысел - эпатирование читателя, провокация иронического отношения читателя к тексту;
- условия - наличие участников языковой игры, общих культурно-фоновых знаний и „игрового материала“;
- правила - определённое поведение участников игры<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> НОВОХАЧЁВА, Н.: *Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX- начала XXI веков*. [online].

<sup>53</sup> Там же.

Особую важность в подобной игре автора с читателем имеет общекультурный компонент, о котором говорилось выше, так как определённый багаж фоновых знаний играет огромную роль в процессе декодирования и восприятия аллюзивных конструкций. В целом же процесс от создания до принятия аллюзии можно описать следующим образом:

### **кодирование - восприятие - декодирование**

Новохачёва выделяет три вида деятельности, которые выполняет автор в процессе кодирования аллюзий в своих работах<sup>54</sup>. В первую очередь, можно говорить о *познавательном* элементе. Автор занимается исследовательской деятельностью, тщательно выбирая первоисточники, которые бы наиболее точно отвечали замыслу писателя. Эти тексты должны быть также доступны пониманию читательской аудитории. Далее наступает часть процесса, называемая *художественной*, когда автор прорабатывает различные способы трансформации первоисточника при помощи всевозможных языковых и стилистических средств. Последнюю стадию процесса кандидат филологических наук называет *ценностно-осмысляющей*. Автор планирует ход декодирования аллюзивного смысла читателем.

Процессы восприятия аллюзии читателем и её последующего декодирования, по мнению Новохачёвой, предполагает неосознанное прохождение читателем трёх уровней мыследеятельности<sup>55</sup>. Первым является *когнитивное понимание*, при котором находится сходство между первоисточником и аллюзией. Второй уровень - это *структурно-семантизирующее понимание*, т.е. осознание различий между текстом-

---

<sup>54</sup> НОВОХАЧЁВА, Н.: *Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX- начала XXI веков*. [online].

<sup>55</sup> Там же.

денотатом и аллюзией. Далее следует *распредмечивающее понимание*. В данный момент и происходит постижение смысла аллюзивной конструкции и её оценивание.

Однако процесс восприятия и оценивания аллюзии был бы невозможен без отчётливой или скрытой подсказки для читателя. Для разъяснения данной концепции указывания на первоисточник языковеды ввели понятие *маркера*, или *репрезентанта*. Функция этого элемента „состоит в указании на связь данного текста с другими текстами или же отсылке к определенным историческим, культурным и биографическим фактам“<sup>56</sup>. Маркеры, помогающие нам понять содержание аллюзивной конструкции и найти первоисточник, делятся на несколько типов. Новохачёва выделяет маркеры<sup>57</sup>:

- 1) графические - сходство в графическом оформлении аллюзии и первоисточника (слова, словосочетания, предикативные основы, предложения);
- 2) фонетические - рифмование некоторых элементов аллюзии с соответствующими элементами денотата;
- 3) корневые - сходные корневые морфемы;
- 4) грамматические - определённые морфологические формы (рода, вида, времени) первоисточника, которые не соблюдаются в аллюзии;
- 5) структурно-синтаксические - параллельные синтаксические конструкции.

Нельзя забывать, что вышеперечисленные виды маркеров, помогающие нам расшифровать послание автора и понять аллюзию, могут включаться в

---

<sup>56</sup> КРУГОСВЕТ. *Аллюзия*. [online].

<sup>57</sup> НОВОХАЧЁВА, Н.: *Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX- начала XXI веков*. [online].

аллюзивную конструкцию как в одиночном порядке, так и в совокупности. Однако данное правило относится скорее к текстам публицистического стиля, например, к газетным заголовкам. В художественной литературе аллюзия, содержащая маркеры, встречается не так часто (к примеру, пелевинская фраза „В аду родилась ёлочка“<sup>58</sup>, указывающая на детскую песню „В лесу родилась ёлочка“, содержит фонетический маркер). Чаще аллюзия непосредственно указывает на определённый культурный или исторический факт. В своей работе Новохачёва составляет тематическую классификацию литературных аллюзий<sup>59</sup>, выделяя следующие классы:

- 1) литературно-художественная аллюзия;
- 2) фольклорная;
- 3) кинематографическая;
- 4) песенная;
- 5) газетно-публицистическая;
- 6) крылатая;
- 7) официально-деловая;
- 8) интермедийная;
- 9) библеизм/религиозная;
- 10) научная.

Все данные типы литературных аллюзий являются стандартными элементами постмодернистского текста. С практической точки зрения аллюзии в избранных произведениях постмодернистов будут рассмотрены в Главе IV.

---

<sup>58</sup> ПЕЛЕВИН, В.: *Священная книга оборотня*. Москва: Эксмо, 2004, С. 53.

<sup>59</sup> НОВОХАЧЁВА, Н.: *Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX- начала XXI веков*. [online].

## 2.2. Аллюзия и смежные понятия

Глубокое понимание явления аллюзии невозможно без изучения понятий, тесно с ним связанных. В первую очередь следует обратить внимание на концепцию *интертекстуальности* (межтекстовости), являющуюся основной составляющей художественных произведений в эпоху постмодернизма. Французский литературовед Жерар Женетт, который занимался исследованием интертекстуальных отношений и старался уточнить само понятие интертекстуальности, классифицировал различные типы взаимодействия текстов, выделив пять групп<sup>60</sup>:

- интертекстуальность как соприкосновение в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
- паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;
- метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст;
- гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
- архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

Из данной классификации следует, что аллюзию необходимо причислять именно к понятию интертекстуальности, которое представляет собой „термин, введенный в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой (р. 1941) для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно

---

<sup>60</sup> КРУГОСВЕТ. *Типы интертекстуальных отношений*. [online].

ссылаться друг на друга<sup>61</sup>. Таким образом, по словам Е. М. Дроновой, „интертекстуальность определяется как неотъемлемое свойство текста создавать уровень импликации и отсылать читателя к уже написанным ранее текстам, аллюзия – частный случай данного свойства“<sup>62</sup>.

Однако существуют понятия, весьма тонко связанные с аллюзией, а именно цитата и реминисценция. В некоторых контекстах эти явления столь схожи с аллюзией, что их бывает невозможно отличить друг от друга, что даёт основание для лингвистических споров. В первую очередь необходимо различать аллюзию и цитату. По данным энциклопедии Кругосвет, *цитата* является воспроизведением двух или более компонентов первоисточника с сохранением той предикации, которая установлена в тексте-источнике. При цитировании возможно точное воспроизведение образца. Аллюзия – заимствование лишь определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, предикация же осуществляется по-новому.

При использовании аллюзии автор заимствует некоторые элементы из претекста лишь выборочно, а само высказывание из первоисточника присутствует в тексте-реципиенте в виде намёка. По формулировке И. П. Смирнова, в случае цитации автор эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность „своего“ и „чужого“ текстов, а в случае использования аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, целью которой является „организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста“<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> КРУГОСВЕТ. *Интертекстуальность*. [online].

<sup>62</sup> ДРОНОВА, Е.: *Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения*. [online].

<sup>63</sup> КРУГОСВЕТ. *Интертекстуальность*. [online].

Аллюзия граничит в своём значении и с понятием *реминисценцией*. Понятие „реминисценция“ имеет латинские корни и дословно обозначает „напоминание“. Литературная энциклопедия приводит следующую дефиницию: „Реминисценция — термин, применявшийся преимущественно литературоведами сравнительно-исторического и психологического направлений для обозначения моментов бессознательного подражания в творчестве поэта, отличающегося от заимствования — сознательного подражания“<sup>64</sup>. Как писал В. М. Жирмунский, к примеру, употребление реминисценции бывает „бессознательным действием творческой памяти“<sup>65</sup>. Под реминисценцией, согласно энциклопедии Кругосвет, понимается отсылка не к самому тексту-первоисточнику, а к некоторому событию из жизни другого автора, которое явно и узнаваемо<sup>66</sup>. Таким образом, главное отличие аллюзии от реминисценции заключается в том, насколько сознательно автор зачленяет явление в свой текст.

---

<sup>64</sup> ФЭБ. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР. *Реминисценция*. [online].

<sup>65</sup> ЖИРМУНСКИЙ, В.: *Анна Ахматова и Александр Блок. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. In: ДРОНОВА, Е.: *Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения*. [online].

<sup>66</sup> КРУГОСВЕТ. *Интертекстуальность*. [online].

## Глава III

### О нескольких „народных“ постмодернистах

*Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий  
о судьбах моей родины - ты один мне поддержка и опора,  
о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!..  
нельзя верить, чтобы такой язык не был дан  
великому народу!*

**И. С. Тургенев**

Действительно, сколько поэм сложено, сколько великих произведений написано русскими писателями! Каждое из них по-своему уникально. Каждое буквально светится гениальностью, открывая для читателя поистине новый мир. Художественное произведение может дать билет из реальности в мир фантазии или, наоборот, заставить задуматься над проблемами бытия, может позволить от души посмеяться или выплакаться, что-то для себя осознав... Бесконечен выбор тем и сюжетов, так же как неограничено множество способ их изложить! Как раз-таки оригинальность художественных произведений, пожалуй, можно назвать одним из главных признаков богатого и действительно качественного литературного наследия каждого отдельного народа. Но есть нечто схожее в таком литературной багаже каждой страны - а именно сама суть художественного произведения. Ведь каждый мелкий очерк, каждая мысль, каждая заметка на полях являются ни чем иным, как отражением состояния мысли пишущего. Задумки и идеи писателя, изливающиеся на бумагу, исходят прямо из глубин его души. Таким образом, погружаясь в мир художественной литературы, читая то или иное произведение, мы не можем не заметить самого автора, глядящего на нас через призму текста.



Безусловно, подобное правило относится и к произведениям писателей последней четверти XX века, когда развивался и постепенно становился главенствующим постмодернизм. Учитывая тот факт, что постмодернизм сам по себе является направлением комплексным, его литературные произведения, объединяющие в себе множество различных стилей и техник, не так просты для понимания. Недостаточно лишь прочесть постмодернистский роман, чтобы постигнуть его суть. Для того, чтобы полностью проникнуться произведениями постмодернистов, понять и принять их, необходимо познакомиться и с личностями авторов, стоящими за этими романами. Ведь, как было сказано выше, частица автора всегда находит отражение в его произведении, и „раскрыв“ самого автора, мы сможем полнее понять его, порой затейливое, творение.

Пелевин, Липскеров, Ерофеев - эти имена в современной России знакомы каждому. Виктор Ерофеев, будучи писателем со стажем, вошёл в русскую и мировую литературу еще в 80е годы; Виктор Пелевин постепенно затягивал российскую читающую публику в сети постмодернизма примерно с 90х лет; писатель и основатель престижной литературной премии Дмитрий Липскеров также издал множество необыкновенно ярких и увлекательных произведений, чем заслужил горячее уважение читателей. Этим писателей-постмодернистов за их заслуги на литературном (и не только) поприще действительно можно назвать „народными“, ибо читают их все - от школьников и домохозяек до профессоров и политиков. Личности этих неординарных постмодернистов столь же сложны, как и их произведения. В третьей главе данной дипломной работы я хотела бы обратить ваше внимание на некоторые сведения о жизни и творчестве этих авторов, что, возможно, прольёт некоторый свет на их произведения, выбранные мною для анализа.

### 3.1. Виктор Олегович Пелевин

*Пелевин – это Шолохов сегодня*

**Л. Гурский**<sup>67</sup>

*„И погромче нас были витии,*

*Да не сделали пользы пером...*

*Дураков не убавим в России,*

*А на умных тоску наведем“*

**Н. А. Некрасов**<sup>68</sup>

Пелевин Виктор Олегович, или, как его зовёт широкая виртуальная публика, ПВО, - один из современных российских писателей-философов, шумиха около которых не утихает последние 10-15 лет. Будучи человеком скрытным по своей природе, ПВО не любит давать интервью, сниматься или хоть как приподнимать завесу своей жизни для масс. Вероятно, по этой причине мы знаем о нём лишь некоторые факты.

Кто же такой Виктор Пелевин? Как известно из скудного биографического очерка, написанного самим Пелевиным, родился он 22 ноября 1962 года в Москве. По окончании средней школы, он поступил в Московский Энергетический институт, где проучился 6 лет и впоследствии поступил там же в аспирантуру. Отслужив в армии, ПВО поступил в Литературный Институт им. Горького, который, однако, не закончил. С 1989 года Пелевин работал штатным корреспондентом журнала “Face to Face“ в течение года. С того же времени сотрудничал с различными газетами и журналами, выходящими в г. Москве, в том числе и с журналом „Наука и религия“.

---

<sup>67</sup> ГУРСКИЙ, Л.: *Дело десятое. Левин ПЕ и его двойник*. [online].

<sup>68</sup> Заключительные строки из стихотворения *Убогая и нарядная*.

Приняв во внимание тот факт, что сам Пелевин скуп на рассказы о личной жизни, нам ничего не остаётся, как обратиться к людям, знавшим ПВО с детства. Журналистка газеты „Известия“ Наталья Кочеткова в своей статье „Пелевин парус одинокий“<sup>69</sup> провела независимое расследование о годах юности Пелевина, посвящённое его 45-летию. Стараясь забраться в закоулки личности писателя, Кочеткова расспросила друзей и преподавателей прозаика. Что же рассказывают знакомые и близкие об этом скрытном и мистическом писателе?

### **„Это очень ядовитый мальчик“**

Витя был сложным, умным, способным - и очень ядовитым мальчиком. Его лицо всегда выражало скептицизм. В классе Пелевина не любили за то, что он постоянно насмеялся над кем-нибудь. С одноклассниками он обращался свысока, все время разговаривал с издевкой в голосе, и едва находилась хоть самый маленький повод кого-нибудь унижить, Витя это делал... Ни с учителями, ни с учебной проблемой не возникало никаких. Только с одноклассниками. На моей памяти он ни разу и ни к кому не проявил дружеского чувства<sup>70</sup>.

### **„От обиды за Пелевина у меня изжога“**

Мы не общались с ним близко, но часто виделись в институте. Помню, что он всегда держался очень замкнуто и молчаливо. Как будто все время что-то вынашивал внутри себя. [...] Я считаю его экстремально талантливым писателем! [...] Для меня Пелевин - среди российских и советских писателей - сравним разве что с Булгаковым. Когда на телевидении его ставят в один ряд с Сорокиным, у меня просто изжога начинается от обиды. [...] Да, каждый пишет о себе, и в книгах Пелевина мало любви

---

<sup>69</sup> КОЧЕТКОВА, Н.: *Пелевин парус одинокий*. [online].

<sup>70</sup> **Евгения Михайловна**, бывший классный руководитель Пелевина в школе №31.

к людям. Но как замечательно это написано! И потом - посмотрите на Виктора - стал большой фигурой в литературе. А мы? Так и сидим здесь<sup>71</sup>.

### **„Доброго сказать не могу, недоброго - не хочу“**

Если вам нужно было писать „юность гения“, я тут не помощник. Не могу сказать ничего особенно доброго о Вите, потому что знал его довольно хорошо - как в школе, так и после. А говорить о человеке за глаза, тем паче достаточно известном, как-то некрасиво. Да и мнение мое субъективно - по причине близкого знакомства<sup>72</sup>.

Что ж, нет схожих мнений, так же, как нет и идеальных людей. Для кого-то Пелевин - примерный отец и семьянин, кому-то он представляется одним из талантливейших писателей современности, кто-то о нём не скажет доброго слова. Не это ли есть черта всеми читаемого, „народного“ или, вернее сказано, „модного“ писателя-постмодерниста? Как говорилось ранее, постмодернизм показал себя как явление сложное и противоречивое. Пелевин - будто отражение самого течения.

Начало 90х годов XX столетия ознаменовалось политическим переломом, отменой цензуры и, как следствие, переходом русской литературы на новый уникальный уровень. После бума заинтересованности читателя массовой литературой (в основном, женскими детективами А. Марининой, Д. Данцовой, Т. Устиновой и других, как пишет Леонид Болшухин<sup>73</sup>) пришёл черёд авторов, „чьи произведения представляют собой сложную границу между эстетической ценностью („высокой“) и тривиальной („массовой“)

---

<sup>71</sup> **Ирина Задушевская**, ведущий программист кафедры энергетического транспорта МЭУ.

<sup>72</sup> **Александр Ованесян**, выпускник школы №31, школьный знакомый Пелевина.

<sup>73</sup> BOLŠUCHIN, L., ŘENOŘÍKOVÁ, L.: *Antologie ruských povídek*. Brno: Větrné mlýny, 2007, S. 5.

литературой<sup>74</sup>. По мнению критика, Виктор Пелевин сыграл особо значимую роль в литературной жизни России 90х лет прошлого века. Его тексты притягивали читателей, т.к. Пелевину удалось изменить образ современного героя, „которому трудно понять, где кончается реальность и начинается виртуальное пространство, созданное средствами массовой коммуникации“<sup>75</sup>.

Однако мнение критиков о Пелевине, как о писателе, весьма неоднозначно: кто-то его ругает, обвиняя в бездарности и отсутствии какого-либо литературного таланта, кто-то воспекает похвалы в его сторону. Пожалуй, Пелевин именно из числа таких писателей, которых либо любишь, либо ненавидишь всей душой.

Если уж Пелевина критикуют, то нещадно. Автора обвиняют в отсутствии основ писательского мастерства, ловят его на непростительных для писателя, дилетантских ошибках - плеоназмах, тавтологии, частом употреблении клише и словесных штампов. Кроме того, многие критики обвиняют писателя в необременённых смыслом сюжетах, переписывании чужих идей. Литературный критик Вита Окочурская, к примеру, пишет: „Из ничего, из ниоткуда, из никуда /Пелевин - прим./ выпек целую книгу.“<sup>76</sup> А автор статьи „Технология писательской власти“ из интернет-журнала „Журнальный зал“ М. Свердлов<sup>77</sup> обвиняет Пелевина в недостатке литературного языка в его произведениях. По мнению критика, ПВО полностью отстранился от идеи писать качественно и литературно, перейдя в среду низшую, жаргонную; он задаётся вопросом, почему „привлекает

---

<sup>74</sup> BOLŠUCHIN, L., ŘENOŘÍKOVÁ, L.: *Antologie ruských povídek*. Brno: Větrné mlýny, 2007, S. 6.

<sup>75</sup> Там же, С. 7.

<sup>76</sup> ОКОЧУРСКАЯ, В.: *ХР не С*. In: ЛАБАЗОВ, И.: *ПЕЛЕВИН: PRO и CONTRA*. [online].

<sup>77</sup> СВЕРДЛОВ, М.: *Технология писательской власти*. [online].

Пелевина жаргон, будь то бандитская феня, молодежный сленг, терминологический воляпюк или новояз рекламы и PR?<sup>78</sup> И ответ его крайне негативен: „Просто литературный язык Пелевин не может даже освоить, а жаргон он вполне в состоянии себе подчинить. Куда как легче переставлять готовые блоки и направлять заданные эмоции жаргона, чем иметь дело с „великим и могучим“.“<sup>79</sup>

Но как бы суровы не были критики по отношению к Пелевину, он всё же любим и почитаем многими тысячами поклонников. Обилие упреков в адрес ПВО никак не остановит поток прекрасных отзывов о нём и его книгах. Не только среди читателей находятся восхищённые поклонники творчества Пелевина, но и среди литературоведов и критиков. К примеру, литературный критик Антон Долин, видимо, является почитателем творчества Пелевина. Выражая восхищение писателем, он написал высокопарные строки : „/Читая книги Пелевина - прим./, понимаешь суть обыкновенного чуда хорошего писателя, умудряющегося держать собственный флаг по ветру даже в болоте современной нашей словесности.“<sup>80</sup> Что ж, изречение о „болоте современной нашей словесности“, на мой взгляд, весьма спорно. Не извелись еще в России талантливые писатели. Но вот о заслуге Пелевина, как одного из них, нельзя забывать. Как бы критичны не были литературоведы в своих статьях, как бы не нападали они на незамысловатый пелевинский слог или сюжет, для многих он остаётся автором, изменившим действительность в сфере литературы. Пелевин - писатель „периодный“, он либо пишет во время каких-либо заслуживающих внимание исторических событий, либо не пишет вообще. Философские размышления Пелевина о вопросах настоящих

---

<sup>78</sup> СВЕРДЛОВ, М.: *Технология писательской власти*. [online].

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> ДОЛИН, А.: *Перешёл в никуда. Пелевин вернулся с ДПП (NN)*. In: ЛАБАЗОВ, И.: *ПЕЛЕВИН: PRO и CONTRA*. [online].

и вечных, если даже они и не близки читателю, тем не менее заставляют задуматься. В его произведениях речь ведётся о проблемах российской действительности, причём автор акцентируется на мелочах так искусно, что читатель невольно начинает задумываться о том, чего мы раньше не замечали. ПВО мы можем с уверенностью назвать хоть и скандальной и противоречивой, но модной и яркой литературной фигурой потому, что он „уловил нерв времени: он очень точно отобразил реальность, или, скорее, множество реальностей, существующих в современном мире. Дело в том, что с развалом СССР период доминирования одной реальности над всеми сферами жизни закончился - второстепенные, ранее незаметные, новые миры заняли свое место в гонке за лидерство, почуяв благоприятную почву под ногами.“<sup>81</sup> Трудно не согласиться со словами Ксении Макеевой, написанными ею в статье „Творчество Виктора Пелевина“.

Творчество Пелевина импонирует и многим чешским критикам. К примеру, Томаш Гланц считает Пелевина своего рода первооткрывателем, ведь именно он привлек молодых читателей, детей поколения интернета и компьютерных игр и дешёвых иностранных фильмов на видеокассетах, к художественной литературе, а потом притянул к себе и других читателей. Как пишет критик, „несмотря на отрицательные оценки тем не менее кажется, что произведение Пелевина /Чапаев и Пустота - прим./ не останется лишь примером развлекательной продукции данной эпохи, а станет полноценной частью святого тела русской литературы“<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> МАКЕЕВА, К.: *Творчество Виктора Пелевина*. [online].

<sup>82</sup> GLANC, T.: *Proslov*. In: PELEVIN, V.: *Čapajev a Prázdnota*. Praha: Humanitarian Technologies, 2001, S. 222.

### 3.2. Дмитрий Михайлович Липскеров

*И мне сказали: „Ты что, не читал Липскерова?“*

*Я говорю: „Нет. Я даже не слышал о таком.“*

*Говорят: „Ну, ты дремучая безграмотность и серость.*

*На, возьми книжку.“*

**Р. Трахтенберг<sup>83</sup>**

Действительно, Липскеров так прочно уселся на радуге современной постмодернистской литературы, заворожив читателя прекрасным мелодичным слогом и тонкой, стремительно развивающейся сюжетной линией, что о нём слышал уже каждый следящий за событиями в литературных кругах гражданин.

Писатель родился 19 февраля 1964 года в Москве в семье известного кинодраматурга и мультипликатора Михаила Липскерова и музыкального редактора Государственного Дома Радиозаписи (ГДРЗ) Инны Липскеровой. Безусловно, вращение семьи Липскерова-младшего в кругах приверженцев искусства немало повлияло на дальнейшую судьбу Дмитрия и избрало стезю для будущей драматургической и литературной деятельности. В 1981 после окончания школы он поступил в Высшее театральное училище им. Б. В. Щукина, которое закончил в 1985 году. Четыре года спустя была поставлена первая пьеса Липскерова „Река на асфальте“ под руководством О. Табакова. В 1990 году в театре „Ленком“ под руководством Марка Захарова поставлена пьеса „Школа для эмигрантов“, имевшая большой успех.

---

<sup>83</sup> При интервью Липскерова для радио Маяк.



Первый роман „Сорок лет Чанчжоэ“, вошедший позднее в шорт-лист премии „Русский Букер“, был опубликован в журнале „Новый мир“ в 1996 году. В 1998 году Липскеров стал инициатором и соучредителем Независимой литературной премии „Дебют“.

Если, по словам самого Липскерова, литература является первой ипостасью, а второй - общественная деятельность, то третьей, пожалуй, можно назвать успешное дебютирование Дмитрия несколько лет назад в роли успешного бизнесмена и владельца сети ресторанов. Возможно, это и явилось причиной некоторой холодности со стороны части читательской аудитории. Уместно будет упомянуть мнение литературного критика и рецензиста Аллы Латыниной<sup>84</sup>, которая предполагает, что некоторые читатели невзлюбили Липскерова именно из-за его имиджа преуспевающего молодого бизнесмена. Писателю полагается питаться крохами и довольствоваться малым, концентрируя своё внимание на творчество, но никак уж не на заработки с продаж того самого творчества. „Культовому писателю полагается быть личностью загадочной, иметь мистический опыт или на худой конец знать толк в галлюциногенных грибах, прятаться от журналистов если уж не в пещере, то, по крайней мере, в буддийском монастыре и презирать суетные блага мира. Владелец процветающих ресторанов, выглядящий так, будто сошел с рекламы “Hugo Boss“, с удовольствием демонстрирующий деловую хватку и жизненную ставку на успех, Дмитрий Липскеров очень мало годится на роль, талантливо исполняемую Пелевиным“<sup>85</sup>. Здесь была затронута, пожалуй, болезненная для Липскерова тема - сравнение. Считается, что Липскерова сравнивали более, чем с 75 писателями различных времён и стилей. Наиболее часто Липскерова за его смешение в произведениях реальности и вымысла „обзывают“ „вторым Пелевиным“. Заслуженно ли?

---

<sup>84</sup> ЛАТЫНИНА, А.: *Чукча Кола съел брата Бала*. [online].

<sup>85</sup> Там же.

Как отзывается об этом мнении сам Липскеров<sup>86</sup>, его данные сравнения не интересуют вообще. Однако, автора дипломной работы, являющегося страстным поклонником Липскерова и, скажем, почитателем творчества Пелевина, такие сравнения приводят по меньшей мере в недоумение. Настаивать на зеркальном подобии двух непохожих друг на друга писателей бессмысленно. Пелевин - философ-мистик, загромождающий свои тексты то интеллектуализмами, то жаргоном и повседневной речью. Липскеров же - поэт постмодернизма, отличающийся изумительно мелодичным слогом и причудливыми изгибами сюжетных линий. Единственное, что, на мой взгляд, объединяет этих двух авторов, - это (не)счастье оказаться свидетелями прихода к „власти“ в России такого течения, как постмодернизм. Черты его мы можем бесконечно находить у обоих авторов, хоть Дмитрий Липскеров и пытается отрицать приверженность к какому-либо стилю или литературному направлению: „Единственное, что меня действительно раздражает, так это попытка как-то определить мои книги. [...] Вот вы, когда плаваете в бассейне или море, наслаждаетесь теплой водой, солнышком, вы же себя не оцениваете — насколько вы профессиональный пловец, каким стилем вы плаваете...“<sup>87</sup> Как бы ни оценивал себя сам Липскеров, читатели в восторге от его произведений. Отлично выразила суть творчества Липскерова журналистка газеты „Московская правда“ Елена Серова: „Хороший слог (чувство ритма, музыка фраз) встречается сегодня нечасто, хотя „писателей“ в эпоху всеобщей грамотности развелось множество. Проза должна быть поэтичной, но это дано не всем, кто умеет из слов составлять предложения. Мастерство Липскерова гипнотизирует“.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> КОЧЕТКОВА, Н.: *Я же не Пушкин - меня не осеняет*. [online].

<sup>87</sup> ШИРОКОВА, С.: *Писатель Дмитрий Липскеров: „Ничего фантастического в моей книге нет“*. [online].

<sup>88</sup> СЕРОВА, Е.: *Лебеда обязательно убьет...* [online].

### 3.3. Виктор Владимирович Ерофеев

*Он последовательно снискал славу острого критика,  
умного эссеиста и блестящего писателя*

**А. Гордон<sup>89</sup>**

*Их тексты, – это вторсырье,  
на котором „делались бабки“  
или „слава“ в 90-е.*

*Они не постмодернисты – они постсоветисты,  
дети советского официоза*

**Капитолина Кокшенева<sup>90</sup>**

Виктор Ерофеев - фигура в русской литературной среде весьма знаменитая. Благодаря старанию самого писателя эпатировать читающее общество, позитивные отзывы о его работах, к сожалению, часто уступают негативным. Сложно в российской литературе найти писателя более скандального и гонимого как читателем, так и критиком, чем Виктор Ерофеев. Конкуренцию ему по количеству негативных отзывов может составить разве что его брат по литературному ремеслу Владимир Сорокин... Чем же заслужил Ерофеев такой шквал нелестных откликов на своё творчество? Ответы кроются в жизненном пути писателя.

Родился Виктор Ерофеев 19 сентября 1947 года в семье советского дипломата Владимира Ивановича Ерофеева. Часть детства и юношества он провёл с семьёй в Париже. Дальнейшую судьбу во многом определило

---

<sup>89</sup> ГОРДОН, А.: *ГордонКихот 10 октября. Виктор Ерофеев.* [online]. /письменная версия телевизионной программы - прим./

<sup>90</sup> КОКШЕНЕВА, К.: *О литературе всерьёз.* [online].

поступление Виктора на филологический факультет МГУ, который он закончил в 1970 году, решив поступить туда же в аспирантуру. Блестящим завершением его стараний стала кандидатская диссертация по теме „Достоевский и французский экзистенциализм“, которая вышла в 1991 году в США в виде отдельной книги, тем самым положив начало карьеры известного как в СССР, так и за границей писателя. По версии, опубликованной на сайте самого писателя<sup>91</sup>, он был членом Союза Писателей, откуда был исключён после организации в СамИздате альманаха „Метрополь“ и публикации там своих произведений. Однако согласно статье критика Капитолины Кокшеневой<sup>92</sup>, Ерофеев в Союзе писателей не состоял, а лишь подал заявку на принятие, из чего она делает вывод, что и отчислять-то было неоткуда. Что бы ни скрывала от нас история, доподлинно известно, что творчество Ерофеева в тот период приобрело яркую антисоветскую окраску, что послужило причиной запрета на публикацию книг Ерофеева в СССР вплоть до 1988 года. В 1990 Ерофеев опубликовал в „Литературной газете“ статью „Поминки по советской литературе“, написав о том, что „советская литература есть порождение соцреалистической концепции, помноженной на слабость человеческой личности писателя, мечтающего о куске хлеба, славе и статус-кво с властями, помазанниками если не божества, то вселенской идеи“<sup>93</sup>. Вероятно, именно острая ненависть к советской власти, дискриминирующей жесткой цензурой деятельность писателя, и заставила Ерофеева экспериментировать с литературными стилями. Восьмидесятые - девяностые годы XX века были началом расцвета течения постмодернизма, к которому, возможно, сам того не подозревая, склонился Ерофеев. По мнению писателя, в начале 1990-х годов возникает альтернативная литература, которая отличается „прежде всего готовностью к диалогу с

---

<sup>91</sup> ЕРОФЕЕВ, В.: *Виктор Владимирович Ерофеев*. [online].

<sup>92</sup> КОКШЕНЕВА, К.: *О литературе всерьёз*. [online].

<sup>93</sup> КРУГОСВЕТ. [online].

любой, пусть самой удаленной во времени и пространстве культурой для создания полисемантической, полистилистической структуры с безусловной опорой на опыт русской философии начала 20 в., на экзистенциальный опыт мирового искусства, на философско-антропологические открытия 20 века, оставшиеся за бортом советской культуры, на адаптацию к ситуации свободного самовыражения и отказ от спекулятивной публицистичности<sup>94</sup>.

Именно в духе постмодернизма Ерофеев пишет роман „Русская красавица“, вызвавший широкий общественный резонанс, шокиров публику откровенными актами, ксенофобной тематикой и в целом рядом весьма неприятных для глаза и уха сцен. Роман тем не менее был переведён более чем на 20 языков, и пользовался необычайной популярностью за границей. Такое проникновение за пределы Родины и зарабатывание на своём творчестве вызвало бурю негодования у критиков. К примеру, та же Кокшенева отказывается принять мысль о популярности Ерофеева лишь благодаря „таланту“ (который тоже, в свою очередь, отрицает) и обвиняет его в „продаже“ собственной биографии на столь поощряющий всё антисоветское Запад: „Ерофеев не художник – он оператор от культуры, сумевший получить максимальные дивиденды из своей очень советской биографии, умеющий вовремя „попасть в случай“ (как говорили в 18 веке)“.<sup>95</sup> Если часть читательской аудитории не может смириться с фактом, что Ерофеев „продавался“ Западу, то многие обращают внимание не столько на торг советским прошлым, сколько на сам стиль писателя, который, безусловно, заслуживает внимания.

---

<sup>94</sup> КРУГОСВЕТ. [online].

<sup>95</sup> Там же.

Итак, Ерофеев - писатель-скандалист с большой буквы. Его произведения переполнены ненормативной лексикой, (чересчур) откровенными эротическими сценами, насилием и извращениями во всевозможных проявлениях. Интересно мнение литературного критика Владимира Бондаренко, на которого творчество произвело глубочайшее и, к сожалению, весьма негативное впечатление: „Самопознание Виктора Ерофеева исчисляется отрицательными величинами... Он выпячивает и возвеличивает зло в таких дозах, что начинает тошнить“.<sup>96</sup> Критик также подводит итог многолетней деятельности Ерофеева, утверждая, что она бессмысленна, ибо „дальше милой эстетизации садизма с голубой, как это у него водится, каемочкой Виктор Ерофеев не пошел, не получилось... Виктор Ерофеев — несостоявшийся садист“.<sup>97</sup>

Каждый имеет право на собственное мнение, будь оно положительным или отрицательным. За свои 30 лет литературной деятельности Ерофеев, несомненно, пережил десятки, если не сотни, агрессивных нападок в свою сторону. Но в чём Ерофеева, на мой взгляд, нельзя упрекнуть, так это в гениальности слога. Ведь оторвавшись от контекста, нельзя не заметить, как мастерски точно автор умеет передать чувство, настроение, описать любой (пусть даже в несколько извращенной форме) предмет буквально двумя словами, но так, что у читателя перед глазами невольно открывается целая картинка! Заслугой Ерофеева также является и резко возросший интерес Запада к русской литературе, который обозначился после публикации автором „Русской красавицы“. В чешскую литературную среду „Русскую красавицу“ ввёл переводчик Либор Дворжак, предоставив читателю блестящую чешскую версию книги<sup>98</sup>. К удивлению, Запад воспринял книгу гораздо более мягко, нежели Россия. По поводу

---

<sup>96</sup> БОНДАРЕНКО, В.: *Синдром Виктора Ерофеева*. [online].

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> JEROFEJEV, V.: *Ruská krasavice*. Praha: Mladá fronta, 1992.

безосновательной критики в адрес Ерофеева о том, что роман написан для Запада, на экспорт, литературный критик Владимир Новотный пишет: „Они /русские читатели - прим./ однозначно ошибаются; они недовольны и растравлены тем, в каком жестоком и кривом зеркале „Русской красавицы“ они себя слишком хорошо узнали; они недоумевают от того, что здесь красоту встречает прискорбная судьба“<sup>99</sup>. Именно в противостоянии прозы Ерофеева всему советскому обществу Новотный видит её прелесть.

Каким бы противоречивым и скандальным писателем не слыл Ерофеев, вот уже несколько десятков лет о нём говорят, говорят много и бурно, а значит, интерес к нему не увядает, значит, всё ещё есть Ерофееву, чем эпатировать публику.

---

<sup>99</sup> NOVOTNÝ, V.: *Doslov*. In: JEROFEJEV, V.: *Ruská krasavice*. Praha: Mladá fronta, 1992, S. 303.

## Глава IV

### От текста к тексту

*Цитаты и сарказм  
характерны для постмодернизма  
в такой же мере, как для музыки - ноты и звук*

**Неизвестный автор**<sup>100</sup>

Если в произведениях, предшествующих постмодернизму, будь то античная поэма или творчество соцреалиста, авторы не могли и представить себе присвоение чужих высказываний, мыслей, духовных открытий без упоминания источника, то творения постмодернистов пестрят цитатами и ссылками на тексты других авторов. При этом современные писатели не только не утруждают себя указанием источника заимствования, но и наоборот, воспринимают это, как некий авторский принцип, игру с читателями, чтобы те активизировали мыслительный процесс, начали разгадывать загадки автора и разбираться в хитросплетениях постмодернистского текста.

Аллюзия плотно вошла в произведения современной литературы и стала их главной отличительной чертой. Характерно, что авторы зачленяют в свои тексты не только ссылки или намёки на конкретные общеизвестные литературные, исторические, политические и прочие личности и плоды их деятельности, но и на элементы поп-культуры. В век информационных технологий, писатели, стирая границы между массовым и элитарным искусством, всё больше используют аллюзии низшего характера, к которым принадлежат популярные песни, кинофильмы, компьютерные игры, а также

---

<sup>100</sup> НЕИЗВЕСТНЫЙ: *Постмодернизм и „Москва – Петушки“ В. Ерофеева.* [online].



достаточно индивидуальные знания, к примеру, об арготе, видах наркотиков, которые сегодня являются весьма популярной темой у постмодернистов и т.д. К сожалению, критически настроенные литературоведы не устают обвинять писателей-постмодернистов не только в утрате надлежащего литературного уровня, но, благодаря частому обращению к другим источникам, и в плагиате (и даже в автоплагиате). Так, к примеру, Пелевин уже многие годы критикуется за однообразность и плоскость личностей героев, которые кочуют из одного романа в другой, а также за заимствование идей у самого себя. Однако нельзя забывать, что в большинстве случаев использование аллюзий является действительно лишь литературной техникой, призванной оживить текст, а никак не последствием оскудевшего писательского таланта и неспособностью его придумать что-то своё. Несмотря на протесты критиков, многие читатели, включая автора данной дипломной работы, получают великое наслаждение, погружаясь в пучины постмодернистского текста, выискивая там элементы интертекстуальности.

В продолжении данной главы будет проведён анализ трёх произведений – „Священная книга оборотня“, „Русская красавица“ и „Родичи“ - избранных автором дипломной работы в качестве образцов типичных текстов в стиле постмодерн.

#### 4.1. А Хули (В. Пелевин)

*Ох, висеть Пелевину  
в каком-нибудь 8 „Б“ классе на стене  
— между Гоголем и Щедриным...*

**Константин Кедров**<sup>101</sup>

Принимая во внимание тот факт, что Виктор Пелевин уже входит в обязательную программу многих учебных заведений и считается классиком постмодернизма, вполне вероятно, что когда-нибудь он действительно будет „висеть в каком-нибудь 8 „Б“ классе“ между классиками других столетий. После выхода в свет его романа о лисичке-оборотне А Хули, началась колкая, оживлённая дискуссия меж критиками, литературоведами и простыми читателями. Одной из тем споров было острое ощущение, что Пелевин сдаёт позиции, что он исписался и изумничался, что романы его более не представляют собой образец новаторского письма, а являются лишь копированием его романов предыдущих. Как выразился литературный критик Николай Александров, „От этого замаха на всеохватность, от этого стремления вместить все и вся - от Андрея Белого до Саши Черного, от Набокова до Ван Гулика, от Лолиты до Ады, от „Старшей Эдды“ до „Аленького цветочка“, от Фрейда до Дерриды - такая тяжесть, такое тягучее и вязкое повествование. Нет легкости, естественности“<sup>102</sup>. Действительно, текст полон нескрытых аллюзий и интеллектуализмов. Пелевин по-прежнему щеголяет своими мудрёно-накрученными речевыми оборотами профессионального копирайтера и философскими умозаключениями, однако уже весьма натужно и натянуто. Чувствовал ли это сам автор? Вероятно предчувствовав негативную рефлексию критиков, Пелевин заранее подготовил читателя, что „этот текст

---

<sup>101</sup> КЕДРОВ, К.: *Будда в снегах*. [online].

<sup>102</sup> АЛЕКСАНДРОВ, Н.: *Пелевин написал сказку про лису и волка*. [online].

не заслуживает, конечно, серьезного литературоведческого или критического анализа. Тем не менее, отметим, что в нем просматривается настолько густая сеть заимствований, подражаний, перепевов и аллюзий (не говоря уже о дурном языке и редкостном инфантилизме автора), что вопроса о его аутентичности или подлинности перед серьезным специалистом по литературе не стоит, и интересен он исключительно как симптом глубокого духовного упадка, переживаемого нашим обществом. А псевдovосточная поп-метафизика, шапочным знакомством с которой автору не терпится похвалиться перед такими же унылыми неудачниками, способна вызвать у серьезных и состоявшихся в жизни людей разве что сострадательную улыбку<sup>103</sup>. Более, чем критично. Воспринимал ли это Пелевин как иронию или насмешку над критиками, или же заранее извинялся за свой текст, мы, вероятно, не узнаем. Однако в данном комментарии есть доля истины - роман действительно пестрит различными цитатами, аллюзиями и заимствованиями, так свойственными для постмодернизма. Но прежде чем мы рассмотрим эту тему подробнее, давайте вспомним, кто же такая А Хули.

„А Хули“ по-китайски означает „Лиса А“ или „Алиса“, так что псевдонимом девушки-оборотня становится „Алиса Ли“. Типичная для Виктора Пелевина игра со словесными формами, которую он начал еще в романе „Поколение П“, где копирайтер Татарский зарабатывает подобными каламбурами на хлеб. Вспомнив Татарского, нельзя не отметить, что в „Священной книге“ он появляется снова (352), причём говорится о нём лишь то, что к нему приходит пёс П...дед. Как известно, в „Поколении П“ Татарский оказывается во главе империи масс-медиа и становится верховным жрецом и мужем богини Иштар, задачей которого как раз и было охранять вселенную от прихода пса. Видимо, Татарский не сумел

---

<sup>103</sup> ПЕЛЕВИН, В.: *Священная книга оборотня*. Москва: Эксмо, 2004, С. 5.

справиться с задачей жреца и пёс П...дец-таки пришёл. Но вернёмся к А Хули. Итак, это умудрённая 2000-летним жизненным опытом лиса-оборотень китайского происхождения, которая последние несколько столетий живёт в России зарабатывает на жизнь древнейшей профессией, но не реально, а лишь мистически - А Хули не вступает в прямой физический контакт с клиентами, а чарует их при помощи своего хвоста так, что клиенты витают в своих сексуальных фантазиях, пока лисичка читает, к примеру, книгу Стивена Хокинга „Краткая история времени“ (29). Лисичка, в силу, возможно, своего внушительного возраста, принадлежит к кругам интеллектуалов. Пелевин, афишируя свою и лисью эрудицию, упоминает в романе достаточно широкий круг философов, писателей, политдеятелей и учёных; аллюзируются известные песни, фильмы, полотна известных художников и т.д. В целом, в книге употребляется более 150 аллюзивных конструкций различных типов. Позвольте мне провести анализ употребления Пелевиным аллюзий, дополненный множеством примеров из романа.

## Часть I. Аллюзии на писателей, их произведения и героев

4 - А. Блок, „Скифы“; 52 – „Соловьиный сад“	155 - Шарль Перро, „Красная Шапочка“
6 - В.В.Набоков, „Лолита“; 60 – „Парижская поэма“	157 - Марсель Пруст
10 - Сунь-уКун, „Путешествие на Запад“	157 - Джеймс Джойс
11 - Гань Бао, „Записки о поисках духов“	171 - Патрик Зюскинд, „Парфюмер“ (?)
29 - Стивен Хоукинг, „Краткая история времени“; 316 – „Теория всего“	188 - цитата лорда Байрона – “everybody has his skeleton in the closet“
30 - Стивен Кинг	202 - Ф. Фукуяма, „Конец истории и последний человек“
40 - Жан-Жак Руссо	216 - Максимилиан Волошин
42 - Мюнхаузен	216 – М. Булгаков, „Собачье сердце“, Шариков
53 - Ходасевич, „Тяжелая лира“	223 - стихи „Я не дал бы ему и пятнадцати лет...“
56 - Джозеф Стиглиц, “Globalization and its Discontents“	238 – „Крошечка-Хаврошечка“ и „Золушка“
62 – Достоевский	250 - Пушкин и Дантес
68 - Шекспир, „Сон в летнюю ночь“; 233 – „Гамлет“	265 - З. Фрейд, „Психопатология обыденной жизни“
82 – Маяковский	266 – „Сутра Сердца“ - первоисточник буддизма Махаяны.
87 - Пушкин, „Медный всадник“	268 - М. Ю. Лермонтов
88 - Андрей Белый	269 - И. А. Бунин
92 - Л. Н. Толстой; 16 – „Крейцерова соната“	274 - Анри-Мари Стендаль - французский писатель
104 – Солженицын	274 - Гомер - античный автор
107 - Данте, „Божественная комедия“	274 - Еврипид - древнегреческий драматург
112 - Марина Цветаева, „Поэма Конца“	274 - Оскар Уальд - английский писатель
120 - Аксаков, „Сказка об аленьком цветочке“	296 - Священное Писание
135 - Хорхе Борхес, „Рагнарёк“	314 - Ли Бо, „Луна под горной заставой“
136 – „Старшая Эдда“- стихотворный сборник мифов Скандинавии	317 - Камилл Палья
147 - W. H. Auden	354 – Татарский, „Поколение П“
154 - Карабас Барабас, „Золотой Ключик“, А. Н. Толстой	370 - Martin Wolf, “Why Globalization Works“

## Часть II. Известные исторические, политические и прочие личности

5 - Пелдис Шарм = Валдис Пельш - телеведущий, шоумен	134 - Фенрир - мифологический волк
8 - Л. Витгенштейн - австро-английский философ	134 - Локи - дух огня в германо-скандинавской мифологии
19 - Гуру Грантх Сахиб - гуру священной книги сикхской религии	134 - Шварцнеггер - американский актёр, губернатор Калифорнии
21 - Че Гевара - кубинский революционер	146 - И. В. Сталин - советский партийный и государственный деятель
38 - Минамото Мусаси - японский фехтовальщик	146 - Билл Гейтс - основатель компании Майкрософт
45 - Айседора Дункан - американская танцовщица	146 - Бен Ладен - лидер Аль-Каиды
45 - Феликс Эдмундович Дзержинский - деятель революционного движения в СССР	149 – „Армия Махди“ - шиитские вооружённые полувоенные отряды, созданные иракским лидером Муктадой ас-Садром
45 - Богиня Кали	192 - Жан-Поль Сартр - французский философ, писатель, драматург и эссеист
56 - Чингисхан - монгольский хан	199 - Алистер Кроули - мистик и маг XIX—XX века
56 - Адольф Гитлер - немецкий фюрер	200 - И. Кант - представитель немецкой классической философии
81 - Билл Клинтон и его лозунг “It's the economy, stupid!”	215 - Гермес Трисмегист - Гермес Триждывеличайший — имя синкретического божества
95 - Конфуций - китайский мыслитель и философ	217 - Богиня Иштар
98 - Ленин, Маркс и серп с молотом	219 - Мартин Хайдеггер - немецкий философ-экзистенциалист
99 - Мао Цзедун - председатель коммунистической партии Китая	254 - Мария Магдалина - персонаж Нового Завета, христианская святая
100 - Освальд Шпенглер - немецкий философ и культуролог	259 - Беркли - англо-ирландский философ
102 - Иван Грозный - русский царь	259 - Озирис - умирающий и воскресающий бог древнего Египта
106 - Роман Абрамович - русский олигарх	259 - Митра - бог договоров и дружбы
111 - Будда - в буддизме человек, достигший просветления	259 - Дэвид Юм - шотландский философ
112 - Адам - первый человек	259 - Жан Бодрийяр - французский философ
133 - Моника Левински - стажерка Белого дома	304 - Поль-Мишель Фуко - французский философ

306 - Гиппократ - древнегреческий врач	335 - Сунь Цзы - китайский стратег и мыслитель
313 - Павлик Морозов - пионер-герой	357 - А. Эйнштейн - немецкий учёный
333 - Цинь Шихуань - китайский император	

### Часть III. Музыка, кино, изобразительное искусство

6 - Alphaville, "Forever Zouny" (песня)	226 – „Сумрак вечерний уж пал на поля“ (песня)
16 - Шопен, „Капли дождя“ (прелюдия)	243 - Shocking Blue, "I'll follow the sun" (песня)
16 – "Moonraker", Джеймс Бонд (к/ф)	259 - П. Брейгель, "Вавилонская башня" (картина)
24 - ТАТУ, „Я сошла с ума...“ (песня)	265 - Пикассо, „Старый еврей и мальчик“ (картина)
47 - Бритни Спирс - поп-певица	267 – „Касабланка“ (к/ф)
53 – „В лесу родилась ёлочка“ (песня)	270 - Лукино Висконти, „Смерть в Венеции“, „Семейный портрет в интерьере“ (к/ф)
68 - Мэл Гибсон – актёр	271 - Такеши Китано - режиссёр
77 – „Властелин Колец“ (к/ф)	271 – „Унесённые ветром“ (к/ф)
112 - Р. Вагнер, „Полёт Валькирий“; 138 – „Кольцо Нибелунгов. Гибель Богов“ (опера)	271 – „Малхолланд Драйв“ (к/ф)
131 - Квентин Тарантино – режиссёр Роберт де Ниро – актёр	271 – "Dreamcatcher" (к/ф)
140 - Земфира, „До свиданья“ (песня)	272 - Киану Ривз - актёр
158 – „Джоконда“ (картина)	273 – "Midnight dancers" (к/ф)
170 - Майкл Джексон - поп-певец	273 – "Sex Life in LA" (к/ф)
179 – „Титаник“ (к/ф)	273 – "Versace Murder" (к/ф)
180 – "Un Nombre" (песня)	273 – „Ромео и Джульетта“ (к/ф)
198 - Мик Джаггер - музыкант	310 - Вонг Карвай, „Любовное настроение“ (к/ф)
208 - Дэвид Боуи – певец	312 – „Мальчик хочет в Тамбов“ (песня)
208 - Пет Шоп Бойз - музыкальная группа	313 - Nat King Cole, "Quizas, quizas, quizas" (песня)
225 – „Матрица“ (к/ф)	341 - К. Малевич, „Чёрный квадрат“ (картина)

Кроме столь широкого спектра известных личностей и их произведений, автор упоминает и вполне обыденные вещи, такие как марки машин (Ягуар (16); Бокстер (107); Хаммер (150)), названия ставших уже классикой компьютерных игр (Final Fantasy (88); Splinter Cell (144)) и названия, связанные с компьютерной техникой (Google (53); Vaio (116); Power Point (200); Microsoft (200) и др.), торговые марки (Zegna (27); Tiffany (93); Diesel (99); Sony (116); Gucci (152); Marlboro (155); Comopolitan (173); Earl Grey (222); Nike (369) и др.), а также виды наркотических средств, без которых, по традиции, не обходится ни одно пелевинское произведение (кетамин, кокаин, ЛСД). Компьютерные технологии, интернет, наркотики, политика, экономика, Дзен-буддизм и, конечно же, философия - эти вопросы затрагивает в своём романе Пелевин, дерзко, но умело описывая окружающую нас действительность.

Безусловно, вышеизложенный список аллюзий не является конечным. Одной из главных черт постмодернистского произведения, кроме частого использования техники интертекстуальности, является также свойство вовлекать читателя в сложный, долгий, порой требующий кропотливого труда мыслительный процесс. Если в кинематографических картинах аудитория пытается сложить фрагменты фильма в единую, цельную картину, то при прочтении литературных произведений аудитория ищет цитаты, межтекстовые намёки, аллюзивные загадки и пытается их разгадать, расшифровать послание автора. Так как Виктора Пелевина считают автором интеллектуальным и высоко-эрудированным, то загадок в его произведениях предостаточно. В своём анализе я постаралась упомянуть большую часть аллюзий, однако с уверенностью могу утверждать, что читатели смогут найти следующие.



## 4.2. Русская Красавица (В. Ерофеев)

*Эпатажные вещи - проблема не писателя,*

*а общества*

**В. Ерофеев**<sup>104</sup>

За несколько десятков лет своей творческой деятельности Виктор Ерофеев успел создать множество шокирующих, скандальных, неоднозначных работ. Среди них, к примеру, рассказ „Жизнь с идиотом“ (2002), который лёг в основу оперы Альфреда Шнитке и был экранизирован. Не менее популярны книги „Страшный суд“ (1996), „Бог Х“ (2001), „Мужчины“ (1997), „Русские цветы зла“ (1999), „Хороший Сталин“ (2004) и другие. Но одним из наиболее выдающихся и известных по всему миру романов является „Русская красавица“ (1980-1982), который стал мировым бестселлером после того, как был переведён на более, чем 30 языков, и был в 2001 году экранизирован итальянским режиссёром Чезаре Феррарио.

Роман вызвал огромный общественный резонанс, и споры о нём не умолкают до сегодняшнего дня. Для Советского Союза до той поры была неведома авторская провокация такого масштаба, никогда ещё писатель не осмеливался представить гулящую женщину, своего рода проститутку главной героиней романа. „Русскую красавицу“ переполняют откровенные эротические сцены. Не удивительно, что будучи непонятым большей частью читательской аудитории, Ерофеев после публикации „Русской красавицы“ носил ярлык порнографа и извращенца. По материалам интернет-газеты NEWSru.com<sup>105</sup>, сам Ерофеев считает, что его роман порнографией никак не является. По его словам, это советское общество

---

<sup>104</sup> NEWSru.com: *Писатель Виктор Ерофеев отмечает 60-летний юбилей.* [online].

<sup>105</sup> Там же.

того времени не было готово понять и принять откровенность его произведения. Заметим, однако, что далеко не все представители даже общества современного (как считается, в чём-то порочного и морально искажённого) роман Ерофеева одобряют. Постмодернист, безусловно, понимает, что столь шокирующие творения не могут восприниматься однозначно. Свою авторскую позицию он базирует на типичном для постмодернизма явлении плюрализма мнений и интеракции с читателем: „Вы не найдёте ни одного человека, который бы воспринимал „Русскую красавицу“ одинаково. Никогда. [...] Ваше мнение становится таким же значимым, как и моё, авторское, потому что, если существует тысяча мнений о русской красавице, то моё будет только тысяча первым. Роман построен таким образом, что я просто становлюсь вашим собеседником“<sup>106</sup>. Тем не менее роман „Русская красавица“ считается эпатажным, но популярным не только в России, но и за рубежом. В чём же его суть?

Русская красавица - это обыкновенная, пусть и слишком любвеобильная женщина Ирина Тараканова, которая приезжает из провинции в Москву в надежде, что там она найдёт любовь, признание, наконец простое женское счастье. Обладая чистой, исконно русской, гордой красотой, Тараканова за свою быстро промчавшуюся жизнь успевает завести несколько десятков любовников, сумев даже заманить в свои сети всеми известного, уже престарелого советского писателя, которого она любовно называет Леонардик. Лишь к концу романа автор приоткрывает нам завесу истины, почему же Леонардик, если писатель - Владимир Сергеевич? Владимир Сергеевич - гений, как „итальянский художник, архитектор, скульптор, инженер и теоретик Эпохи Возрождения (1452-1519), автор мирового шедевра „Джоконда“ (Париж, Лувр, второй этаж, вход со двора)“<sup>107</sup>. Так

---

<sup>106</sup> КМ-Новости: *Виктор Ерофеев перевоплотился в женщину*. [online].

<sup>107</sup> ЕРОФЕЕВ, В.: *Русская красавица*. Москва: Астрей, 1997, С. 139.

затейливо и иронично автор даёт читателю намёк на Леонардо Да Винчи. Это одна из десятков аллюзий, которые читатель может заметить в романе. Итак, русская красавица, желая обрести славу рядом со столь известным деятелем искусства (или же желая простого счастья), пытается выйти за Леонардика замуж. Герой соглашается при условии, что красавица сможет возродить его мужскую силу, не подозревая, насколько хороша и искусна Ирина. Леонардик умирает с блаженной улыбкой на лице, так и не исполнив обещания развестись с мегерой-женой и осчастливить красавицу. Как бы горда и прекрасна ни была героина, ни один мужчина не может совладать с её красотой. Ни один любовник не осмеливается полюбить Ирину, а лишь хочет отщепнуть кусочек от её божественной красоты. Красавица столь отчаянно ищет мужчину своей жизни, столь страстно хочет выйти замуж, что предлагает свои душу и тело каждому встречному: „Андрюш, ты хороший, ты уступил мне свою полку, сам полез на третий этаж, ты хороший, женись на мне! Мы будем спать с тобой, прижавшись друг к другу спинами, мы будем слушать красивую музыку, а твои делишки — да ради Бога! Они меня не волнуют. Я буду верна тебе, Андрюш, а захочешь ребеночка, такого маленького-маленького, который будет похож на тебя, слышишь, Андрюш, я тебе рожу“<sup>108</sup>. Так и осталась красавица неприкаянной, так и не был гений её красоты понят.

В романе появляется колдовская Сила, неосязаемый, дьявольский враг России, не дающий стране развернуться во всю ширь, наесться и приодеться. Красавица, отчаявшись искать идеал, решается на акт мессианства - побежать по мистическому русскому полю, дабы завладеть мужским вниманием колдовской Силы и принести себя в жертву, умереть, но вобрать в себя всё зло, избавить Россию от оков „врага“. Далее, как выразилась журналистка Валерия Пустовая, - воплощение ваших самых

---

<sup>108</sup> ЕРОФЕЕВ, В.: *Русская красавица*. Москва: Астрей, 1997, С. 219.

радужных фантазий о румяной, толстой, сытой, экспортирующей ананасы России<sup>109</sup>. Но и здесь красавица терпит поражение. „Враг“ лишь заигрывает с её обнажённым телом, подбрасывает в воздух, но силой не берёт. „Врага“ она не приворожила — зато открыла путь к себе покойному Леонардик, также тёмной силе. Против всех законов разума, Ирина общается с покойником, а потом и зачинает с ним ребёнка. Однако всеми фибрами чувствуя, что она погрязла в пучинах зла, Ирина уверена, что ребёнок принесёт гибель миру. Здесь-то и возникает дилемма - наказать ли ей мир за всю его жестокость, грязь и несправедливость? „Я рожу вам такое чудовище, что оно отомстит за меня как Гитлер или еще кто-нибудь, они тоже из тех были, я знаю, только бабы молчали, чтобы их не сожгли, я поняла!“<sup>110</sup> Но не пойдёт на это героиня, она решится на последний в своей жизни акт добра и вешается в день своей мнимой свадьбы с покойником Леонардиком, будучи на восьмом месяце беременности. Так красота спасла мир. Здесь мы видим аллюзию на изречение Ф. М. Достоевского „красота спасёт мир“.

Кажется, что автор, живущий в эпоху Советов и тяжело гонимый, пишет о наболевшем - об обездоленной России, о неустроенной русской жизни, о деревне и космополитном городе, о человеческих страданиях, о женщинах, об отрицании красоты женского тела, наконец, о любви и (не)счастьи. Все эти насущные вопросы Ерофеев представляет читателю в форме своеобразной игры со словами, мыслями, аллюзиями. Нельзя не заметить, насколько неординарно повествование, когда, бывает, неясно, кто говорит - автор ли, герой или Бог. События смешиваются с воспоминаниями и мыслями, так что не возможно понять, наяву ли всё это происходит или является лишь плодом воображения героя. Такая техника „потока мысли“, берущая своё

---

<sup>109</sup> ПУСТОВАЯ, В.: *Серый мутированный гот с глазами писателя*. [online].

<sup>110</sup> ЕРОФЕЕВ, В.: *Русская красавица*. Москва: Астрея, 1997, С. 72.

начало ещё в работах Дж. Джойса и В. Вульф, крайне типична для произведений постмодернизма и, безусловно, очень ярко отражена в романе „Русская красавица“. Эта фрагментарность, рваное повествование, где мысли героини переплетаются с идентитой автора, производит впечатление хаоса, полнейшего психического беспорядка, который, однако, и происходит в наших с вами головах. Таким образом, роман „Русская красавица“ является не чем иным, как исповедью Ирины. Читатель получает возможность забраться в глубины её сознания и купаться в мыслях, воспоминаниях, переживаниях героини.

Но использования техники „потока сознания“ - не единственное достижение Ерофеева. Для усиления впечатления читателя, Ерофеев также экспериментирует с формой, с текстом посредством использования метафизики, т.е. техники „рассказ в рассказе“. Так он, к примеру, повествует об истории любви Анны Гагариной-Лопухиной, императора Права I, князя Гагарина и французской актрисы Мадам Шевалье; рассказывает о случае одного из героев с немкой Гретхен и т.д. Упоминание автором данных имён говорит о широком использовании аллюзии в тексте.

Не чужд автору и театр абсурда, о чём читатель может догадаться из маленьких пьес, зачленённых в текст романа.

Безусловно, одной из главных черт приверженности Ерофеева к постмодернизму является наличие в его работе огромного количества аллюзий на творения других авторов или на конкретных исторических лиц. Давайте же подробнее взглянем на признаки интертекстуальности в романе.

При прочтении первых двух глав книги, читатель замечает, как пестрит роман ссылками и аллюзиями. Одним из первых аллюзорных явлений в

тексте является упоминание о таких великих писателях, как М. А. Шолохов и А. И. Солженицын (16), причём Ерофеев от лица своей героини рассуждает о литературе и её качестве. Так как мысли перемежаются с откровенной иронией, сложно понять, что из написанного автор воспринимает серьёзно. Героиня утверждает, что Шолохов - писатель незаменимый и гениальный, упоминая также случаи обвинения его в плагиате и присвоении себе авторства „Тихого Дона“, написанного иным писателем. Солженицын и другие авторы, наоборот, не вызывают у героини доверия, т.к. они „все врут, норовя или приукрасить факты народной жизни, или, наоборот, полностью осквернить, как Солженицын“ (16). Далее Ерофеев мастерски указывает на иностранных авторов-постмодернистов, фактически описывая черты течения в их произведениях.

Аллюзий на различных писателей, поэтов и политдеятелей в тексте романа предостаточно. Ерофеев сравнивает Ирину, идущую на погибель во имя блага народа, с Жанной Д'Арк (17), вспоминает блистательную игру Владимира Высоцкого в роли Гамлета в Театре на Таганке (18); великого Наполеона (22), похороненного в городке, где живёт со своим мужем иммигрантка Ксюша; великая поэтесса Изабелла Ахмадулина (24) восхищается красотой героини, а сын Леонардика, Антон, похож на молодого Алексея Толстого (26). Сам же Леонардик был так известен и могуч, что дом его был полон фотографиями то с Хемингуэем, то с казахским певцом-акыном Джамбулом, то с М. И. Калининым, с советским военачальником К. К. Рокоссовским, писателем А. А. Фадеевым и заслуженным актёром СССР Н. К. Черкасовым, с великим Д. Д. Шостаковичем и даже с самим И. В. Сталиным в Георгиевском зале Большого Кремлёвского Дворца, о котором автор тоже упоминает (33).

Описывая интеллектуальные круги, в которых вращаются герои романа, Ерофеев не может сослаться, к примеру, на Пушкина и его сказку „О рыбаке и рыбке“ (37, 42), русскую поэтессу Анну Ахматову и персидского поэта Омара Хайяма (85), А. Блока (91), которого полюбила героиня и Ф. И. Тютчева (96), с которым сравнил себя Леонардик. Упоминается также и величайший французский импрессионист Пьер Огюст Ренуар (134), русский художник в. М. Васнецов (197), американские писатель Джек Лондон (129) и кинорежиссёр и драматург Артур Миллер (145), И. В. фон Гёте (155), Сергей Есенин на портрете с трубкой (189) и „Мёртвые души“ Н. В. Гоголя (189). Интересен аллюзорный оборот на произведение Максима Горького „На Дне“, на которое намекает, но в силу некоторых пробелов в образовании не называет точно уборщица из пьесы „Сучье вымя“ (170):

УБОРЩИЦА (*продолжая танцевать, отрывисто*). Не помню.  
Какой-то. Писатель. Сказал. Человек. Б\*я. Звучит. Гордо. Я бы.  
Этому. Писателю. (*Замахивается в танце половой тряпкой.*) Я  
бы. Ему. (*Кричит.*) Пасть! Порву!.. (*Обессиленная, опускается  
перед рампой.*) Гуманизм? В гробу я видела ваш гуманизм!  
Сегодня на моих руках (*поднимает к лицу и внимательно  
рассматривает свои руки*) парень умер, подавившись  
блевотиной!.. Вот он, ваш гуманизм!

Таким жестким способом автор в своём произведении как бы смешивает „высокое“ искусство с „низменным“, аппликует моральные ценности, изложенные великим писателем, на реальную, бытовую жизнь.

Однако обильное использование в романе аллюзорных конструкций было бы менее ярким, не внедри Ерофеев в текст намёки не только на писателей и поэтов, но и на самих героев их произведений. Так, Ксюша, изнемогающая от скуки со своим мужем-французом в Фонтенбло,

несколько раз сравнивает себя с героиней романа Гюстава Флобера Эммой Бовари, находя свою жизнь весьма похожей на жизнь этой светской дамы XIX века. Вспоминает смерть Анны Карениной и последующее примирение её мужа и князя Вронского сама Красавица (19). Невзначай упоминается герой русских былин Илья Муромец (154) и мульт-герой Чебурашка (152); „Троица“ Андрея Рублёва (148); Андрюша, за которого Ирина так отчаянно хотела выйти замуж, был якобы прекрасен как древнегреческий Бог Аполлон (217). В тексте романа есть несколько ссылок на христианскую религию, Бога и Евангелие (197).

Ссылается автор „Русской красавицы“ и на знаменитых музыкантов и других деятелей искусства. К примеру, во второй главе романа немного нелепо упоминается Алла Пугачёва (17), яркая и запоминающаяся сцена с апельсинами происходит на концерте английского композитора, пианиста и дирижёра Бенджамина Бриттена (83), Ерофеев пишет и о балетах Мориса Бежара (91), музыке Шуберта (157) и ссылается на французскую песенку „Мари-Элен, не задувай огня...“ (155).

Так как роман написан в 1980-1982 годах, в нём присутствует множество фактов, указывающих на жизнь советского поколения восьмидесятых. Печенье „Юбилейное“ (127), вафли „Северное сияние“ (151), сигареты „Беломор“ (155) и „Космос“ (157), журнал „Огонёк“ (152) и знаменитое объединение Мосфильм (21) напоминают нам о жизни в советское время.

Представленные мною аллюзивные конструкции являются лишь малой толикой всех ссылок и межтекстовых намёков, которые Ерофеев заключил в своём произведении. Аллюзии в романе „Русская красавица“ можно искать практически бесконечно.



### 4.3. Родичи (Д. Липскеров)

*Винегрет из стилей только выглядит как винегрет,*

*а на самом деле является стилем автора*

**Д. Липскеров<sup>111</sup>**

Дмитрий Липскеров - популярный современный писатель, который числится в рядах постмодернистов. Однако сравнивать его с коллегами по писательскому цеху Пелевиным и Ерофеевым не представляется возможным, т.к. творения его уж слишком отличаются как по форме, так и по содержанию. Прочитав некоторые романы Липскерова, можно прийти к выводу, что приписывание его только лишь к постмодернистам не совсем справедливо. В его книгах реализм удивительно переплетается с мистикой, постмодернизмом и фантасмагорией маркесовского типа. Мифические герои, чудо-звери, полубожества помещаются во вполне обыденные мирские ситуации. Так, в „Родичах“<sup>112</sup> наивный чукча Ягердышка, носитель божьей простоты, каждую ночь получает синяки от духов Калы и Балы и откупается от них лишь жвачкой Spearmint (17). Посреди ночи из ниоткуда появляется несуществующий поезд с палладиевыми колёсами, который терпит крушение на станции Бологое. Несколько человек, едущие в нём, погибают, а в их носах вырастают кустики пахучей земляники, которую без всякого смущения съедает патологоанатом Ахметзянов. В романе также появляется белый, „как йогурт“, молодой человек без памяти, несколько раз погибающий и снова оживающий. Это 32-летний олигофрен Михайлов А. А., на котором с рождения ставились опыты в больнице. Как бы кощунственно это не звучало, у Липскерова прекрасный белокурый олигофрен - Иисус, принявшим мученическую смерть, воскресшим и

---

<sup>111</sup> КОЧЕТКОВА, Н.: *Я же не Пушкин - меня не осеняет*. [online].

<sup>112</sup> ЛИПСКЕРОВ, Д.: *Родичи*. Москва: Астрель, 2006.

творившим чудеса, делая счастливыми всех вокруг. Это одна из главнейших аллюзий романа. Библейская история продолжается о родиче олигофрена - осиротевшем белом ассирийском медведе, который вроде бы родился в наше время, но был по замыслу автора заброшен в пустыню времен Моисея. Там он зачал ребёнка с еврейской девушкой Марией (217), бежавшей из Египта, и питался манной небесной. Липскеров смело проводит параллели с библейским сюжетом, намекая на некоотрые истории из Библии.

Однако у Михайлова есть антипод – злобный, лохматый, босой полужверь-получеловек Арококо, скитающийся по лесам. По аналогии с героем из чеховского „Злоумышленника“ (16), Арококо отвинчивает гайки из рельс, чем провоцирует катастрофу в Бологом.

Если продолжать тему аллюзий на художественные произведения, то можно заметить, что их в романе совсем немного. Если у Пелевина и Ерофеева каждая страница испещрена ссылками и упоминаниями других авторов, то у Липскерова мы подобных аллюзий найдём около 6 во всём романе. Среди них, кроме уже упомянутого „Злоумышленника“ (16, 80), роман Э. М. Ремарка „Три товарища“ (246), шекспироваская Офелия, одолжившая своё имя проститутке (198), Илья Муромец (289), Чук и Гек, именами которых Липскеров называет братьев-охранников (261), и упоминание о писателе В. М. Гаршине (50). Интересно отметить, что аллюзии на других известных личностей автор использует лишь в том случае, если хочет наделить своих героев каким-то особыми чертами или умениями. К примеру, хирург Боткин из Бологого так же врачебно гениален, как и его однофамилец, русский врач С. П. Боткин (45); у Михайлова коже бела, словно у Екатерины II (122), а у Ягердышки - маленький носик, как у Майкла Джексона (321). Кроме того, автор так

проводит сюжетную линию, что доселе не умевший танцевать олигофрен становится звездой балетной сцены Большого театра (50), и в связи с этим Липскеров включает в роман множество аллюзий на деятелей, так или иначе связанных со сценой. Михайлов великолепен, как Барышников, Нуриев, Нижинский (107), а его протеже, роль которого взял на себя Ахметзянов, зовётся Дягилевым (111). В романе также фигурируют балеты „Баядерка“ (49), „Спартак“ (182), „Хованщина“ (346), вальс Хачатуряна „Танец с саблями“ (120); упоминаются Большой (50) и Малый (181) театры, Ваганьковское училище (203), Мариинский театр (346), Пушкинский музей (244), драмтеатр им. А. С. Пушкина (50), ЦПКиО им. Горького (96), а также великие Моисеев (50) и Шаляпин (198).

Остальные аллюзивные конструкции, спрятанные в тексте, ссылаются, например, на известные исторические лица („Открыватель Америки“ - Колумб (13); Беринг (25); Аллах и Коран (47); Сталин (68); Иисус (70); Джек Потрошитель (76); Гитлер (93); Илизаров и его аппарат (95); Малевич и его знаменитый „Чёрный квадрат“ (101); Шостакович (127); бог Морфей (138); З. Фрейд (164); Клеопатра (198); Франклин (201); Цезарь (217); архимедова „Эврика!“ (255); Президент РФ - видимо, В. Путин (341)) или же на названия газет, городов, гостиниц и т.д.

После проведения анализа аллюзивных структур можно выяснить, что необозначенных ссылок в тексте романа около восьмидесяти - девяноста, что значительно меньше, нежели у вышеупомянутых авторов, однако вполне достаточно для того, чтобы соотнести роман с постмодернизмом. Аллюзии у Липскерова располагаются в тексте ненавязчиво и гармонично, в отличие от загромождённых цитатами и ссылками текстов того же Пелевина. Это ещё раз доказывает несравнимый талант Липскерова, как писателя.

## Заключение

Конец XX века был ознаменован приходом нового течения - постмодернизма, который зародился в атмосфере глубокой неудовлетворённости идеологией модернизма. Поскольку, по предположениям теоретиков, модернизм берёт своё начало в эпоху Просвещения, Век Разума, то опирается он на рациональное мышление, его отличительной чертой является математическая чёткость. Постмодернизм в свою очередь основывается на концепции, что кроме разума, правды и объективности, существуют и другие способы восприятия действительности, такие как эмоции и интуиция. Постмодернисты утверждают, что не существует единой вселенской истины - истин бесконечно много, ибо у каждого истина своя. Таким образом, постмодернисты указывают на необходимость воспринимать мир как разнообразный, непостоянный, неоднозначный. Их теория основывается на концепциях релятивизма и плюрализма. Последняя подразумевает некую коммуникацию между различными способами мышления, различными культурами, стилями. Благодаря своей приверженности к плюрализму, постмодернисты не боятся смешивать стили и концепции, показывая таким образом своё ироничное отношение к математической трезвости модернистов, ко всему упорядоченному и логичному. Кроме того, постмодернисты стирают барьеры между культурой элитарной и массовой, стараясь заставить свои произведения „разговаривать“ с широкой публикой. Данная коммуникация основывается на принципе двойственного кодирования - концепции, введённой в обращение американским архитектором Чарльзом Дженксом. Согласно его теории, творение постмодернизма представляет собой некую игру стилей. Известно, что модернизм основывался на чистоте форм и единстве содержания, стараясь абстрагироваться от старых тенденций. Постмодернизм, наоборот, видит в

прошлом источник вдохновения и с успехом комбинирует стили прошедших лет с современными технологиями.

В ходе написания дипломной работы было выявлено, что данная тенденция проявилась в таких областях культуры общества, как архитектура, изобразительное и кинематографическое искусство, а также в большой мере и в литературе. Писатели-постмодернисты также стали обращаться к технике „поток сознания“, смешивая воедино реальные события, фантазмагорию, мысли, воспоминания. Читателю теперь не так просто отличить действительность от внутреннего мира героя, ведь у постмодернистов одно вытекает из другого без какого-либо предупреждения. В целом, мы можем наблюдать тенденцию постмодернистов обращаться к фантастике, мистике, а в последнее десятилетие и эзотерике, которая в сегодняшние дни пребывает на пике моды. Ярким примером этой тенденции могут послужить произведения Виктора Пелевина, который, как известно, увлекается дзен-буддизмом и учениями Карлоса Кастанеды, что, безусловно, несёт отражение в его творчестве. В работах другого постмодерниста, Дмитрия Липскерова, о ком также велась речь в дипломной работе, обыденное сосуществует с фантастическим, божественным, вымышленным.

Другой отличительной чертой постмодернистского произведения является некая открытость автора по отношению к читателю. Литература становится массовой, за что часто критикуется. Постмодернисты смешивают не только литературные стили, но и жанры - эпос, детективные истории, элементы ужасов, science-fiction, чем притягивают к себе внимание не только публики интеллектуальной и искушённой, но и массовой. Как выразился известный литературный критик Лесли Фидлер, „главной целью литературы будущего

является заполнение пробела между культурой элиты и культурой масс, т.е. создание бесклассового литературного общества<sup>113</sup>.

Придя на смену течению модернизма, постмодернисты считают необходимым иронизировать в своих произведениях. Мы часто встречаемся с пародированием тех или иных „высоких“ мыслей, концепций, литературных форм. Так, к примеру, Виктор Пелевин не перестаёт потешаться над понятием „дискурс“ в своих романах, бросая саркастические уколы высоколобым интеллектуалам.

Однако основной чертой литературных произведений постмодерна является широкое использование литературного наследия различных стран и эпох. Авторы всё чаще прибегают к цитированию, перефразированию, заимствованию информации. Аллюзия стала неотъемлемой частью каждого постмодернистского произведения. В дипломной работе даётся характеристика аллюзии с теоретической точки зрения. В связи с аллюзией употребляются термины текста-денотата, или претекста, обозначающего текст-первоисточник, на который будет указывать аллюзия; маркер, или репрезентант, которые являются элементами, помогающими читателю разгадать аллюзию; текст-реципиент, т.е. текст, в котором аллюзия непосредственно употреблена. Кроме того, в дипломной работе приводится характеристика явлений, которые часто путают с аллюзией, а именно интертекстуальности, цитат, реминисценций. Также приводится классификация аллюзий согласно принадлежности к той или иной теме - разделение на 10 классов. В последних главах дипломной работы анализируются некоторые литературные произведения постмодернистов, избранные автором, как образцы.

---

<sup>113</sup> FIEDLER, L.: *Cross the Border – Close the Gap*. In: MALURA, J.: *Postmodernismus*. Ostrava: Ateliér Milata, 1994, S. 7.

Из анализа таких постмодернистских произведений, как „Священная книга оборотня“ Виктора Пелевина, „Русская красавица“ Виктора Ерофеева и „Родичи“ Липскерова следует, что все эти авторы однозначно воспринимают аллюзию, как необходимую составляющую постмодернистских работ. Все три писателя часто пользуются техникой межтекстуальности, причём Виктор Пелевин применяет её в несколько большей степени, а Дмитрий Липскеров, наоборот, стоит роман более на визуальных образах и затейливой сюжетной линии, которая разрастается, как снежный ком.

Несмотря на то, что романы приблизительно одинаковы по объёму, Липскеров, по мнению автора дипломной работы, зачленяет в текст примерно 80 аллюзивных конструкций. В. Ерофеев и В. Пелевин - около 150. Необходимо также отметить, что если произведения Липскерова и Ерофеева не требуют высокой интеллектуальной подготовленности читательской публики, используя аллюзии на общеизвестные феномены и личности, то творчество Пелевина является крайне неоднозначным. С одной стороны, автор имеет тенденцию обращаться к массам более, чем его коллеги, т.к. наряду со сленгом, жаргоном, неологизмами и проч. он также использует аллюзивные конструкции низшего уровня, т.е. такие конструкции, которые, согласно Дроновой, направлены на недолговечные актуальные фоновые знания населения. Так, к примеру, Пелевин широко использует аллюзии на компьютерные игры, популярные песни, рекламные слоганы, фильмы и т.п. С другой стороны, для творчества Пелевина характерно частое обращение к интеллектуализмам и сферам знаний, знакомым далеко не каждому читателю. Липскеров и Ерофеев, наоборот, прибегают к аллюзивным конструкциям, ссылающимся на известные литературные, исторические, политические или мифологические факты,

ограничивая использование аллюзий на феномены локальные или недолговечные.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что без аллюзий произведение автора потеряет дух постмодернизма. И пусть критики пишут едкие статьи о бесталанности и плагиате. Аллюзии по-прежнему будут оживлять литературные тексты, заставляя читателя переворачивать весь багаж своих культурных знаний, включаясь в занимательную игру с писателем.



## Résumé

Diplomová práce je věnována otázce literární aluze ve vybraných dílech současných ruských prozaiků. V první části práce autorka zkoumá koncept aluze z hlediska teorie. Udává definici a charakteristiku aluze, vymezuje základní pojmy, tj. presupozice (kulturní předpoklad), denotát (text-pramen) a marker, neboli reprezentant (element odkazující na určitý pramen). Je zohledněn proces “kódování-vnímání-dekódování“ a popisují se stádia rozumových činností autora díla při tvorbě aluze a čtenáře při jejím vnímání a pochopení. V diplomové práci se také uvádí tematická klasifikace literárních aluzí na 10 základních typů.

Aluze se zkoumá z praktického hlediska při analýze takových děl, jako jsou *Posvátná kniha vlkodlaka* Viktora Pelevina, *Ruská krasavice* Viktora Jerofejeva a *Rodiče* Dmitrije Lipskerova. Pro hlubší pochopení jejich spisovatelské tvorby autorka uvádí některá důležitá životní fakta.

Ve spojení s tématem aluze se udává podrobný přehled sociálně-kulturního prostředí, ve kterém se aluze nejčastěji vyskytuje, tj. postmodernismu. Autorka uvádí základní charakteristiku daného směru, příčiny vzniku postmodernismu v západní a ruské společnosti a jeho vliv na filozofii, ekonomiku, sociálně-politické vztahy a kulturní život s důrazem na architekturu, umění a kinematografii.

V práci se autorka opírá o ruské, anglické a české literárněvědné a literárněkritické publikace, a také bere zřetel na čtenářský ohlas, který autorka považuje za zcela nezbytnou součást kritického ohodnocení každého literárního díla.

## Summary

The thesis is dedicated to the question of literary allusion in selected works of modern Russian writers. In the first part of the thesis the author explores the concept of allusion from the theoretical point of view. She defines and characterizes allusion, specifies basic notions, i.e. presupposition, denotator, and marker. The process of “encoding – perceiving – decoding” is also taken into consideration. The author describes various stages of mental processes of a writer while creating an allusion and of a reader while perceiving and understanding it. Literary allusions are classified into 10 main groups according to their themes.

Allusion is explored from the practical point of view by analyzing such literary works as *The holy book of the werewolf* by Viktor Pelevin, *Russian beauty* by Viktor Jerofejev and *Grandparents* by Dmitry Lipskerov. In order to deeply understand the writers’ creative work, the author presents several biographical facts.

Together with the matter of allusion there is a detailed review of the socio-cultural environment, in which allusions appear the most, i.e. postmodernism. The author presents the basic characteristics of this movement, describes causes of its rise in Western and Russian societies and examines the influences of postmodernism on philosophy, economics, socio-political matters and cultural life with an emphasis on architecture, arts and cinematography.

The thesis is based on publications by Russian, English and Czech speaking literary theorists and critics. Opinions of ordinary readers are also taken into consideration as the author perceives them as an essential part of every critical valuation.

## Список использованной литературы

- ◆ ANSORGE, V.: *Charles Jencks: Co je to postmodernismus?* [online]. [cit. 1.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://ansorge.cz/blog>>.
- ◆ BAUDRILLARD, J.: *The Consumer Society: Myths and Structures*. Paris: Gallimard, 1998.
- ◆ BAUMAN, Z.: *Úvahy o Postmoderní době*. Praha: SLON, 2006.
- ◆ BERTENS, H., NATOLI, J.: *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005.
- ◆ BONITO OLIVA, A.: *Im Labyrinth der Kunst*. In: WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994.
- ◆ BOLŠUCHIN, L., ŘEHOŘÍKOVÁ, L.: *Antologie ruských povídek*. Brno: Větrné mlýny, 2007.
- ◆ CONNER, S.: *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- ◆ ETZIONI, A.: *The Active Society, a Theory of Societal and Political Processes*. In: WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994.
- ◆ FIEDLER, L.: *Cross the Border – Close the Gap*. In: MALURA, J.: *Postmodernismus*. Ostrava: Ateliér Milata, 1994.
- ◆ GLANC, T.: *Proslov*. In: PELEVIN, V.: *Čapajev a Prázdnota*. Praha: Humanitarian Technologies, 2001.
- ◆ GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997.
- ◆ GRENZ, S. J., OLSON, R. E.: *Twentieth-Century Theology, God and The World in a Transitional Age*. Downers Grove, Ill.: InterVarsity Press, 1992.
- ◆ HRALA, M.: *Ruská moderní literatura. 1890-2000*. Praha: Karolinum, 2007.
- ◆ JAMESON, F.: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London - New York: Verso, 1991.

- ◆ JAMESON, F.: *Postmodernim and The Consumer Society. The Cultural Turn.* London - New York: Verso, 1998.
- ◆ JENCKS, Ch.: *Definice postmodernismu.* In: ANSORGE, V.: *Charles Jencks: Co je to postmodernismus?* [online]. [cit. 1.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://ansorge.cz/blog>>.
- ◆ JENCKS, Ch.: *What Is Post-Modernism?* In: GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu.* Praha: Návrat domů, 1997.
- ◆ JEROFEJEV, V.: *Ruská krasavice.* Praha: Mladá fronta, 1992.
- ◆ LYOTARD, J. - F.: *O Postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem.* Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- ◆ MALURA, J.: *Postmodernismus.* Ostrava: Ateliér Milata, 1994.
- ◆ NEWSru.com: *Писатель Виктор Ерофеев отмечает 60-летний юбилей.* [online]. [cit. 23.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.newsru.com/cinema/19sep2007/60.html>>.
- ◆ PELEVIN, V.: *Čapajev a Prázdnota.* Praha: Humanitarian Technologies, 2001.
- ◆ PERCESEPE, G. J.: *The Unbearable Lightness Of Being Postmodern.* In: GRENZ, S. J.: *Úvod do postmodernismu.* Praha: Návrat domů, 1997.
- ◆ VENTURI, R.: *Complexity and Contradition in Architecture.* In BERTENS, H., NATOLI, J.: *Encyklopedie postmodernismu.* Brno: Barrister & Principal, 2005.
- ◆ WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna.* Praha: ZVON - České Katolické Nakladatelství, 1994.
- ◆ WELSCH, W.: *Postmoderna - pluralita jako eticka a politika hodnota.* Praha: KLP, 1993.
- ◆ WIKIPEDIA. [online]. [cit. 13.11.2008]. Dostupné na WWW: <[www.wikipedia.org/wiki](http://www.wikipedia.org/wiki)>.

- ◆ АБЛЕЕВ, С., КУЗЬМИНСКАЯ, С.: *Массовая культура современного общества: теоретический анализ и практические выводы*. In: ШУТОВА, М., ТКАЧЕНКО, О.: *Взаимодействие массовой и элитарной культур*. [online]. [cit. 22.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/shutova1.htm>>.
- ◆ АЛЕКСАНДРОВ, Н.: *Пелевин написал сказку про лису и волка*. [online]. [cit. 11.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.izvestia.ru/culture/article659928/>>.
- ◆ БОНДАРЕНКО, В.: *Синдром Виктора Ерофеева*. [online] . [cit. 11.11.2008]. Dostupné na WWW: <[http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/97/168/8\\_SINDR.html](http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/97/168/8_SINDR.html)>.
- ◆ БРАЙНИН-ПАССЕК, В.: *О Постмодернизме, кризисе восприятия и Новой Классике*. [online]. [cit. 9.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.brainin.org/MusicSchool/Press/Postmodern.htm>>.
- ◆ ВЕЛЬШ, В.: *"Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия*. [online]. [cit. 1.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.ido.edu.ru/ffec/philos/chrest/vel.html>>.
- ◆ ВИНОГРАДОВ, В.: *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. In: ДРОНОВА, Е.: *Известность аллюзивного факта как социально-обусловленный критерий идентификации стилистического приема аллюзии*. [online]. [cit. 13.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://tp11999.narod.ru/WEBLSE2006/DronovaLSE2006.htm>>.
- ◆ ГОРДОН, А.: *ГордонКихот 10 октября. Виктор Ерофеев*. [online]. [cit. 10.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.1tv.ru/gordonkihot/pr=10025&pi=11616>>.
- ◆ ГУРСКИЙ, Л.: *Дело десятое. Левин ПЕ и его двойник*. [online]. [cit. 10.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.booknik.ru/colonnade/kolpak/?id=13585>>.

- ◆ ДОЛИН, А.: *Перешёл в никуда. Пелевин вернулся с ДПП (NN)*. In: ЛАБАЗОВ, И.: *ПЕЛЕВИН: PRO и CONTRA*. [online]. [cit. 10.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.lebed.com/2003/art3496.htm>>.
- ◆ ДРОНОВА, Е.: *Известность аллюзивного факта как социально-обусловленный критерий идентификации стилистического приема аллюзии*. [online]. [cit. 13.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://tpl1999.narod.ru/WEBLSE2006/DronovaLSE2006.htm>>.
- ◆ ДРОНОВА, Е.: *Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения*. [online]. [cit. 30.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://tpl1999.narod.ru/WEBLSE2004/LSE2004Dronova.htm>>.
- ◆ ЕРОФЕЕВ, В.: *Виктор Владимирович Ерофеев*. [online]. [cit. 11.11.2008]. Dostupné na WWW: <[www.erofeyev.ru](http://www.erofeyev.ru)>.
- ◆ ЕРОФЕЕВ, В.: *Русская красавица*. Москва: Астрей, 1997.
- ◆ ЖИВОПИСЬ. КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ. *Трансавангард*. [online]. [cit. 22.11.2008]. Dostupné na WWW: <[http://www.artgorizont.com/articles.php?id\\_article=219](http://www.artgorizont.com/articles.php?id_article=219)>.
- ◆ ЖИРМУНСКИЙ, В.: *Анна Ахматова и Александр Блок. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. In: ДРОНОВА, Е.: *Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения*. [online]. [cit. 30.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://tpl1999.narod.ru/WEBLSE2004/LSE2004Dronova.htm>>.
- ◆ КЕДРОВ, К.: *Будда в снегах*. [online]. [cit. 11.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.izvestia.ru/culture/article3110526/>>.
- ◆ КМ-Новости: *Виктор Ерофеев перевоплотился в женщину*. [online]. [cit. 23.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.km.ru/magazin/view.asp?id=72ECECE55B924A04A18FCF440B696356>>.

- ◆ КОКШЕНЕВА, К.: *О литературе всерьёз*. [online]. [cit. 11.11.2008].  
Dostupné na WWW: <<http://www.4ika.ru/2008/10/13/kapitolina-koksheneva-o-viktore-erofeeve/>>.
- ◆ КОЧЕТКОВА, Н.: *Пелевин парус одинокий*. [online]. [cit. 10.11.2008].  
Dostupné na WWW: <<http://www.izvestia.ru/weekend/article3110633/>>.
- ◆ КОЧЕТКОВА, Н.: *Я же не Пушкин - меня не осеняет*. [online].  
[cit. 10.11.2008]. Dostupné na WWW:  
<<http://www.peoples.ru/art/literature/prose/lipskerov/>>.
- ◆ КРУГОСВЕТ. [online]. Dostupné na WWW: <<http://www.krugosvet.ru/>>.
- ◆ ЛАБАЗОВ, И.: *ПЕЛЕВИН: PRO и CONTRA*. [online]. [cit. 10.11.2008].  
Dostupné na WWW: <<http://www.lebed.com/2003/art3496.htm>>.
- ◆ ЛАТЫНИНА, А.: *Чукча Кола съел брата Бала*. [online]. [cit. 11.11.2008].  
Dostupné na WWW:  
<<http://www.lipskerov.ru/critic/article.phtml?aid=43&id=4&level=4>>.
- ◆ МАКЕЕВА, К.: *Творчество Виктора Пелевина*. [online]. [cit. 10.11.2008].  
Dostupné na WWW: <[http://www.pelevin.info/pelevin\\_133\\_0.html](http://www.pelevin.info/pelevin_133_0.html)>.
- ◆ НЕИЗВЕСТНЫЙ: *Постмодернизм и "Москва - Петушки" В. Ерофеева*. [online]. [cit. 23.11.2008]. Dostupné na WWW:  
<<http://podlipalovo.narod.ru/all/articles/shaba/erofeev.html>>.
- ◆ НОВОХАЧЁВА, Н.: *Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX- начала XXI веков*. [online].  
[cit. 30.11.2008]. Dostupné na WWW:  
<[http://orel3.rsl.ru/dissert/EBD\\_837A\\_novohachevaNU.pdf](http://orel3.rsl.ru/dissert/EBD_837A_novohachevaNU.pdf)>.
- ◆ ОКОЧУРСКАЯ, В.: *ХР не С*. In: ЛАБАЗОВ, И.: *ПЕЛЕВИН: PRO и CONTRA*. [online]. [cit. 10.11.2008]. Dostupné na WWW:  
<<http://www.lebed.com/2003/art3496.htm>>.
- ◆ ПЕЛЕВИН, В.: *Священная книга оборотня*. Москва: Эксмо, 2004.
- ◆ ПОТЕБНЯ, А.: *Из записок по теории словесности*. Харьков, 1947.

- ◆ ПУСТОВАЯ, В.: *Серый мутированный гот с глазами писателя*. [online]. [cit. 23.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://magazines.russ.ru/continent/2004/121/pu18.html>>.
- ◆ СЕРОВА, Е.: *Лебеда обязательно убьет...* [online]. [cit. 11.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.lipskerov.ru/critic/article.phtml?aid=51&id=4&level=4>>.
- ◆ СВЕРДЛОВ, М.: *Технология писательской власти*. [online]. [cit. 10.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/sver.html>>.
- ◆ ФЭБ. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР. [online]. Dostupné na WWW: <<http://feb-web.ru/>>.
- ◆ ШИРОКОВА, С.: *Писатель Дмитрий Липскеров: "Ничего фантастического в моей книге нет"*. [online]. [cit. 11.11.2008]. Dostupné na WWW: <<http://www.izvestia.ru/culture/article3097603/>>.