

RU

Синтез жанровых традиций в романе Юза Алешковского «Кенгуру»

Осьмухина О. Ю., Максиняев Р. И.

Аннотация. Статья посвящена анализу романа «Кенгуру» крупнейшего представителя русской эмиграции «третьей волны» Юза Алешковского в контексте традиций отечественной литературы, что объясняется необходимостью выявления ключевых особенностей поэтики раннего творчества писателя, которые во многом станут определяющими для его последующих произведений. Цель исследования – выявить специфику синтеза жанровых традиций в романе Юза Алешковского. Научная новизна нашей работы состоит в том, что впервые в «Кенгуру» выявляются и целостно осмысливаются элементы антиутопии, сатиры, плутовского романа, диатрибы. В результате определены интертекстуальные связи «Кенгуру» с «Тараканищем» К. И. Чуковского, «Собачьим сердцем» М. А. Булгакова, стихотворением «Кенгуру» Н. С. Гумилева, «1984» Дж. Оруэлла; установлено, что фрагментарная структура романа подчинена системе мотивов (антиутопические и абсурдистские мотивы, мотив «перелицовки») и строится с опорой на элементы карнавальной поэтики (трикстер как главный герой, проходящий череду чудесных и провокативных ситуаций; образы «материально-телесного низа», противостоящие культуре «официальной»; карнавализация сюжета и самого процесса повествования; использование сниженной лексики).

EN

Synthesis of genre traditions in Yuz Aleshkovsky's novel "Kangaroo"

Osmukhina O. Y., Maksinyaev R. I.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the novel "Kangaroo" by Yuz Aleshkovsky, the largest representative of the "third wave" of Russian emigration, in the context of the traditions of Russian literature, which is explained by the need to identify the key features of the poetics of the writer's early work, which would largely determine his subsequent writings. The aim of the study is to reveal the specificity of the synthesis of genre traditions in the novel by Yuz Aleshkovsky. The scientific novelty of our work consists in the fact that for the first time in "Kangaroo", the elements of dystopia, satire, the picaresque novel, and diatribe are revealed and holistically comprehended. As a result, the intertextual connections of "Kangaroo" with "Tarakanishche" by K. I. Chukovsky, "Heart of a Dog" by M. A. Bulgakov, the poem "Kangaroo" by N. S. Gumilev, "1984" by G. Orwell were revealed. It is established that the fragmentary structure of the novel is subordinated to the system of motifs (dystopian and absurdist motifs, the motif of "reversing") and is built with reliance on the elements of carnival poetics (the trickster as the protagonist passing through a series of miraculous and provocative situations; images of "material-bodily bottom" opposing the "official" culture; carnivalization of the plot and the very process of narration; the use of substandard vocabulary).

Введение

Актуальность статьи обусловлена необходимостью углублённого изучения литературы русской эмиграции «третьей волны» в целом и творчества Юза Алешковского в частности для формирования целостного представления не только о прозе русского зарубежья, но и об отечественном литературном процессе конца XX в., неотъемлемой составляющей которого она является.

Задачами настоящей статьи становятся следующие: во-первых, выявить семантику заглавия романа Юза Алешковского «Кенгуру»; во-вторых, вычленив его интертекстуальные связи с предшествующей жанровой традицией; в-третьих, осмыслить специфику образа главного героя.

Материалом исследования явились произведения Юза Алешковского, Н. Гумилева, Е. Гинзбург, К. Абэ, Э. Сальгари (Алешковский Ю. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: ННН, 1996. Т. 1; Гумилев Н. С. Кенгуру // Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1; Гинзбург Е. Тараканище // Гинзбург Е. Крутой маршрут: хроники времен культа личности. М.: Астрель; АСТ, 2008; Абэ К. Тетрадь кенгуру.

СПб.: Азбука-классика, 2021; Сальгари Э. Страна чудес. 1896. http://az.lib.ru/s/salxgari/text_1894_continentemisterioso.shtml), интервью Юза Алешковского (Попов Е. А., Алешковский Ю. Амбивалентная страна // Попов Е. А. Мой знакомый гений: беседы с культовыми личностями нашего времени. М.: Эксмо, 2018).

Теоретическую базу составили, во-первых, работы классиков отечественного литературоведения (Бахтин, 2010; Гаспаров, 1971; Мелетинский, 1986); во-вторых, исследования анализа советского дискурса (Берг, 2000; Веселые человечки..., 2008; Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022; Липовецкий, 2002; 2009); в-третьих, различные аспекты творчества Юза Алешковского (Битов, 2005; Глэд, 1990; Пономарев, 2001); наконец, справочные материалы, в частности словарные статьи (Буренина О. Д. Абсурда поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008; Рымарь Н. Т. Плутовской роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008).

Важнейшими методами нашей работы стали: метод целостного анализа, благодаря которому роман был осмыслен в единстве его поэтики и проблематики; сравнительно-исторический метод, позволивший выявить связь «Кенгуру» Юза Алешковского с традицией репрезентации героя-трикстера; интертекстуальный подход, давший возможность вычленивать интертекстуальные связи романа с претекстами.

Практическая значимость статьи состоит в том, что её материалы, результаты и выводы могут быть использованы в вузовских курсах теории литературы, истории русской литературы, спецкурсах и спецсеминарах, посвящённых прозе эмиграции «третьей волны».

Обсуждение и результаты

Сразу отметим, что исследование требует семантика названия романа Юза Алешковского «Кенгуру» (1974-1975; опубл. в 1981 г. в США), имеющая разные дискурсивные источники: модернистский дискурс («Кенгуру» Н. С. Гумилева); дискурс детской литературы советского периода – образы разных животных и животных-трикстеров (К. И. Чуковский, переводная детская литература); сказочно-мифологический дискурс, восходящий к волшебным сказкам о животных, а также к архетипу мифологического трикстера. Все они раскрывают семантическое ядро заглавия. Образ кенгуру в романе – басенный образ «прыгающего» и ловкого Фан Фаныча (он же – Тэдз, Х. У. Йорк) – вора-карманника международного уровня.

Образ кенгуру становится источником абсурдизации и карнавализации. Так, в романе японского писателя К. Абэ «Тетрадь кенгуру», построенном с использованием приемов абсурда и сюрреализма, есть метапоэтические размышления героя-рассказчика о сущности сумчатых животных: «...высшие сумчатые имеют параллельные ветви эволюции, отражающие друг друга как в зеркале»; «...сумчатые... чем больше за ними наблюдаешь, тем больше понимаешь, какие это неловкие создания»; «...сумчатые – лишь неуклюжие копии настоящих млекопитающих. В этих нескладёхах есть своеобразное обаяние, нас трогает их вид...» (2021, с. 7). Действительно, в образах сумчатых животных есть определённая карнавалльно-смеховая, «вывернутая наизнанку», «чудесная» семантика, маркированная биологическими отличиями, а также обитанием в противоположном полушарии, как и называют Австралию – «стране чудес». Так, у Э. Сальгари (1896) в романе «Страна чудес» описаны совсем «другие» законы природы: отсутствие тени, должествующей падать от деревьев, как это происходит в северном полушарии. Отсюда очевиден интертекстуальный контекст обращения Юза Алешковского к образу кенгуру, несущему необходимые свойства героя-трикстера: сказочность, гротескность, карнавальность.

Один из примечательных интертекстуальных источников романа – дискурс детской литературы советского периода, воплощенный известным «трикстером советской культуры» (Липовецкий, 2002, с. 226) К. И. Чуковским, который в «Тараканище» (1923) отчетливо демонстрирует прогностические возможности литературы, а также эффективность и органичность приемов абсурда и иносказания, подразумевающих исторические реалии 1920-1940-х гг. Кенгуру – герой-трикстер, животное иного физиологического склада и другого «чудесного» мира – не боится таракана, поскольку Австралия, родина кенгуру, кишмя кишит различными вредными насекомыми и ползучими пресмыкающимися – такова «внешняя» авторская логика пояснения кенгуриного «бесстрашия». Именно кенгуру из всех животных художественного мира «Тараканища» осмеливается развешивать устрашающий образ «усатого тараканища» (Сталина). Такое иносказательное прочтение – прочтение «безобидного» детского стихотворения как политической сатиры – советским читателем эпохи сталинских репрессий задокументировано в «Крутом маршруте» Евг. Гинзбург (2008, с. 740-745). Кроме того, очевидные авторские комплиментарные аллюзии по поводу творчества К. И. Чуковского имеются и в ранней повести Юза Алешковского «Николай Николаевич», где рассказчик противопоставляет соцреализм и литературу «настоящую»: «Или взять какого-нибудь Закруткина-Семушкина-Прилежаеву-Воскресенскую-Сафронову-Грибачева-Чаковского – не путай этого идиота с “Мухой-Цокотухой”» (1996, с. 66). Очевидно, что с помощью имплицитного фонетического искажения прозаик обозначает принципиальную разницу между «парадными» творцами «продуктов соцреализма» и «трикстером» советской литературы (А. Б. Чаковский – К. И. Чуковский).

Герой «Кенгуру», находясь в плену КГБ, имея отношение к этой организации, балансирует на грани принадлежности режиму и его профанации, отличаясь своей карнавалльно-внеаходимостью по отношению к любым «идеологиям»: «...я не либерал какой-нибудь Витте, а нормальный человек Фан Фаныч» (Алешковский, 1996, с. 150). При этом структура речевого образа героя «разрывает» любые канонические поэтические структуры, поскольку приемы, которые использует писатель, отличаются намеренной алогичностью, непоследовательностью, подчеркнутой нелитературностью. Однако единственной последовательной доминантой

в романном слове «Кенгуру» является непрерывный поток сознания ненадёжного нарратора, поток сказочно-фантастических нарративов, построенных на следующих приёмах и мотивах.

Во-первых, абсурд как сюжетный лейтмотив (Буренина, 2008), скрепляющий фрагментированное повествование, – якобы изнасилование и зверское убийство кенгуру героем-рассказчиком, который тот абсурдистски намеренно выбирает из списка официальных обвинений КГБ, сфабрикованных специальной «секретной электронной машиной».

Во-вторых, антиутопическая идея, воплощенная в антиутопических мотивах и мотивах политической сатиры (Ланин, 2016): пародийно-сатирическое изображение тоталитарного государства – через маргинальную точку зрения завербованного агентом КГБ Кидаллой вора-карманника мирового уровня Фан Фаныча, задействованного в различных секретных проектах: участие героя в эксперименте КГБ по ментальному изменению человека и его рефлексов, уподобляющему его животному (герой приобретает навыки и повадки кенгуру); написание сценария к фильму о собственном преступлении (пародирование и осмеяние феномена самообвинений в ходе сталинских репрессий); пародийное изображение судебного процесса по делу героя, который в ходе него смотрит фильм о своем же преступлении по собственному же сценарию; изображение заключения героя вместе с фанатичными старыми большевиками, которых герой-трикстер всячески профанирует: осмеивает их утопическое сознание, прикидывается идеологом коммунизма и сочиняет несуществующие новости о якобы победе коммунистических идей по всему миру; изображение слежки героя-трикстера за Сталиным, Рузвельтом и Черчиллем в Крыму во время Ялтинской конференции, где в ходе повествования осуществляется пародирование и осмеяние идеи тоталитарной утопии через аллегорическое изображение гротескно-космического тела вождя, пародирующее практики и лейтмотивы соцреалистического канона и идеологию коммунистической партии; использование исторической аллюзии (отсылка к делу врачей) и сюжетных умолчаний с целью акцентирования трагических процессов, происходящих в тоталитарном государстве (умолчание о депортации крымских татар и кавказских народов в Казахстан и Сибирь в эпизоде встречи Сталина и старого сапожника, крымского татарина, в Крыму); осмеяние и пародийное снижение образов национал-социалистов, обворовывание и одурачивание Гитлера вором-карманником мирового уровня Фан Фанычем.

В-третьих, карнавализация сюжета и процесса повествования. Использование приемов сказа, анекдота и новеллы, сказки, «сказочности» (Липовецкий, 2009, с. 237) и элементов научной фантастики, сатиры, пародии, гротеска, диатрибы, пародийных речевых жанров, а также метаповествовательных экспериментов модернизма: сочетание смеховых бранных выражений в речи нарратора и сатирических приемов иносказания; синтез плутовских самоснижений, осмеяний и антиповедения в публичных местах; профанация должностных лиц на официальных мероприятиях и в официальных организациях; пародийно-гиперболическое приписывание себе героем-трикстером поступков эпохального исторического значения, вплоть до взятия на себя вины за причины Второй мировой войны; профанация и травестирование концептов и мифологем соцреализма, а также развенчание тоталитарных идеологем с использованием образов материально-телесного низа; пародийно-комическое цитирование названий произведений соцреализма; наложение анекдотических ситуаций на реально-исторический фон (например, комическое изображение охраны Ливадийского дворца во время пребывания там Сталина, Рузвельта и Черчилля), постоянное нанизывание смеховых снижений и профанаций; инверсия повествовательных инстанций «я/он»; метаповествование, метатекст и метапоэтика (лейтмотив «превращения», «перелицовки»); выход на коммуникативный уровень читателя с помощью обращений к воображаемому адресату Коле; использование потенциала сказового повествования с его установкой на устную чужую речь и точку зрения маргинального героя-рассказчика с низким социальным и моральным статусом.

В романе «Кенгуру» наблюдается влияние различных жанров (плутовского романа, антиутопии), воплощен комплекс приемов диатрибы («моральная тема, обличительный пафос, сочетание серьезности и насмешки, личные обращения к читателю-адресату» (Гаспаров, 1971, с. 131)). С точки зрения языка, формы и сюжетных приемов повествования он насыщен сказовыми приемами, восходящими к Н. В. Гоголю и М. М. Зощенко. При этом очевидно, что прозаик комически сталкивает прямой монологизм (оценочность) и сатирические формы иносказания. Его рассказчик – это непрофессиональный «ненадёжный» нарратор. Писатель стилизует нелитературность, неканоничность своих нарративных практик. «Кенгуру», на наш взгляд, воплощает амбивалентно-смеховую «вывернутость» концепции плутовского романа. Согласно Н. Т. Рымарю (2008, с. 156), плутовскому роману свойственны шесть ключевых признаков: 1) автобиографическое повествование от лица «ненадёжного повествователя», диалогически обращённого к слушателю или читателю; 2) герой – пикаро, авантюрист низкого происхождения, рассказывает о своих похождениях в прошлом; 3) кумулятивный сюжет, борьба героя за своё физическое существование, характерные мотивы при этом – нужда и голод, умение использовать человеческие слабости в своих интересах, умение ловко приспосабливаться к изменяющимся обстоятельствам, герой одновременно и комическая фигура, постоянно попадающая в неприятные ситуации; 4) взгляд на общество с изнанки, сатирическое изображение людей из разных сословий, хронотоп дороги, наличие вставных историй; 5) несовпадение повествующего и повествуемого «я», порождающее двойную перспективу; 6) подчиненность позиции героя-рассказчика ярко выраженной авторской концепции. Все эти жанровые признаки одинаково присутствуют в романе «Кенгуру» и сочетаются с карнавальностью, сказочностью, фантастикой, абсурдом.

Так, главный герой романа Фан Фаныч – герой-рассказчик «низкого» происхождения, отчасти плут, цель которого – одурачивать, прикидываться, но не строить социализм, совершать выгодные для себя поступки в условиях тоталитарного государства. Герой маргинален – по профессии он – вор-карманник международного уровня; при этом имеет специфические черты героя-трикстера, восходящего к архетипу мифологического

трикстера с его атрибутикой «низменных инстинктов, всякого рода “грязных” подробностей, связанных с жадностью, эротикой» (Мелетинский, 1986, с. 23): он способен совершать различные трюки и чудеса (например, появление третьего глаза на затылке героя во время заключения со старыми большевиками).

Как отмечает М. Н. Липовецкий, «многочисленные аферисты и самозванцы, распространившиеся в 1920-1930-е годы и нашедшие отражение в литературе этой эпохи, предстают не как “отщепенцы”, а, напротив, как виртуозы советского социального (бес)порядка» (2009, с. 236). Действительно, герой является одновременно и жертвой системы, и одним из побочных демиургов «социального беспорядка», и создателем собственного мифа о себе (сам пишет сценарий своего же преступления). По признанию самого писателя, «целью и предметом моего вдохновения была судьба личности в тоталитарном государстве» (Цит. по: Глэд, 1990, с. 116). Отметим, что тип героя избран весьма специфический – это вор-карманник мирового уровня, сотрудничающий и «дружащий» с подполковником КГБ Кидаллой. Не раз арестованный Кидаллой начиная с нэповских 1920-х гг., герой, словно в сказке, постоянно им же отпускается «до поры до времени», ибо Кидалла «приберегает» его «для особо важного дела» (Алешковский, 1996, с. 80). Кидалла, выступая в качестве «волшебного помощника», является и утопическим представителем советской власти, регулирующим судьбу маргинального гражданина.

Герой, будучи по природе трикстером, намеренно выбирает среди типовых дел самое абсурдное: «Дело о зверском изнасиловании и убийстве старшей кенгуру в Московском зоопарке в ночь с 14 июля 1789 года на 9 января 1905 года» (Алешковский, 1996, с. 83), которое фабрикует «секретная электронная машина». Однако, вопреки ожиданиям, выбор героем этого абсурдного дела также контролируется «волшебным образом» Кидаллой: «...мариновал двадцать лет **не для пятидесяти восьмой, терроров, саботажей, измен, а для кенгуриного дела, придуманного к тому же задрюканной электронной машиной!** (здесь и далее выделено нами. – О. О., Р. М.)» (Алешковский, 1996, с. 84). Сказочность «включает в себя... пародию, бурлеск, карнавальные трагедии, увенчание-развенчание» (Липовецкий, 2009, с. 237), поскольку в ряду серьезных статей сталинского террора самой сокровенной становится абсурдное кенгуриное дело, тем самым развенчивая и пародийно снижая высокий статус структуры КГБ, и без того абсурдно фабрикующей дела советским гражданам. Сказочность и карнавальность, выступающие в качестве конструкторов и деконструкторов советской мифологии (Липовецкий, 2009, с. 237), выражают себя и в типично сказочном мотиве превращения героя в животное кенгуру, что оформляется через атрибутику научной фантастики как нейрофизиологический эксперимент над героем в особом отделе КГБ. Этот сюжетный мотив «превращения», кстати, присущ и сатирической повести М. А. Булгакова «Собачье сердце», правда, эксперимент доктора Преображенского оборачивается провалом – Шариков не становится «новым» типом советского человека, но гипертрофированно высвечивает черты некультурного, грубого пролетария. Мотив «перелицовки» – противоестественного, искусственного вмешательства в природу человека, общества, общественных отношений и традиционную культуру, восходящий к библейскому мотиву борьбы добра и зла, – активно, вплоть до прямых метапоэтических и метанарративных параллелей становится в «Кенгуру» центральным.

Как мы отметили выше, уже заглавием «Кенгуру» отсылает к одноименному стихотворению Н. С. Гумилева. Подобная интертекстуальная связь сюжетно также примыкает к мотиву превращения. Так, по сюжету стихотворения Гумилева, наполненного эротическими эвфемизмами, девушка испытывает потребность в ласках противоположного пола, которые сублимирует в отношении ручного кенгуру: «У него так неуклюжи ласки. / Но и я люблю ласкать его, / Чтоб его коричневые глазки / Мигом осветило торжество. // А потом, охвачена истомой, / Я мечтать уселась на скамью; / Что ж нейдет он, дальний, незнакомый, / Тот один, которого люблю!» (1998, с. 275). Однако этот мотив пародийно-фантазмагорически переосмысливается у Алешковского в сюжете о превращении Фан Фаныча в кенгуру на ментальном и поведенческом уровне: старший лейтенант Зиночка, действительно, в рамках секретного государственного эксперимента гротескно демонстрирует эротические действия по отношению к Фан Фанычу, превращённому в кенгуру: «– Кен, ты стал совсем ручным... Ты мило лижешься... Ха-ха-ха! Ты очень мило лижешься! Может быть, я тебя волну? Учти, Кен, мочка уха – эрогенная зона! Ах ты, шалун! Вот я разденусь, а ты поглядь меня лапкой...» (1996, с. 102) и т. д. Этот мотив и образ сумасшедшей сотрудницы КГБ подвергаются дополнительному снижению и профанации: «“Гитлер выпивает яд” – картина Кукрыниксов отъезжает, Коля, от “Сталин обнимает Мао”, и тут я приноровился и задней ногой такого выдал старшему лейтенанту поджопника, что она, наверное, как волк в “Ну, погоди!”, летела от Лубянки до площади Революции. А стена сдвинулась» (Алешковский, 1996, с. 103). Используя приемы гротеска и абсурда, писатель сатирически изображает деятельность КГБ, активно подвергает осмеянию и профанирует модернистский дискурс с его интересом к телесному. Тем самым традиционное и модернистское в романе проявляются в сочетании сказочности и фантастики, порождая гротескные образы и абсурдистские мотивы, конструирующие сказочно-карнавальную, фантазмагорическую хронотоп. Сказочность и карнавальность в сочетании с научной фантастикой задают и характерные для антиутопии темы и мотивы: контроль над человеком с помощью технологий – описанная Кидаллой электронная машина утопического будущего, которая позволит миновать «преступление с его кровью, ужасами, цинизмом, утечкой информации, болью, слезами родственников пострадавших и ущербом нашей военной мощи» (Алешковский, 1996, с. 85). Однако дифирамбы Кидаллы в адрес недоработанной и несовершенной машины, характерные для советского дискурса, смещаются в сторону реальности и передаются уже через косвенную речь: «...открыл свои планы революционного подхода к преступлениям и велел не беспокоиться **насчет электронной каши в протоколе. В них, мол, наведет порядок один наш крупный прозаик-соцреалист**» (Алешковский, 1996, с. 85). Очевидно, что прозаик пародирует советскую практику мифологизации технологического «прогресса» и социалистических «проектов», отретушированность и преуменьшение серьезных стратегических ошибок

партии посредством соцреализма в литературе и кино. Кроме того, здесь и характерные для антиутопии мотивы: практически любая утопия имеет существенный изъян (ограничение свободы людей, расчеловечивание, приоритет машины над человеком, идеализация искусственного интеллекта, вмешательство в частную жизнь, контроль над людьми, уничтожение языка, природы, искусства и т. д.). Кстати, образ электронной машины утопического будущего, якобы улучшающей жизнь человека, отсылает к аналогичному устройству в антиутопии Дж. Оруэлла «1984».

Репрезентована в романе и линия пикареского сюжета. Так, герой после выбора «дела» о кенгуру, выгодно пользуясь своим «сказочным» положением, выдвигает типичные для пикаро, заботящегося о своём благополучии и выгоде, требования Кидалле: «...камера должна быть на солнечной стороне. Из газет – “Нью-Йорк таймс”, “Вечерка”, “Фигаро”, “Гудок” и “Пионерская правда”. Питание из “Иртыша”. Оттуда же раки и пиво. Мощный приемник. Хочу иметь объективную информацию о жизни нашего государства, и, разумеется, не забудем, товарищ Кидалла, о сексе. <...> Три раза <...> в неделю кино, желателен неореализм, Чаплин и 20-й век Фокс, Бонюэль, Хичкок, Иван Пырьев. После процесса отправка в спецлаг с особо опасными политсоперниками Советской власти, бравшими штурмом Зимний, и ближайшими помощниками Ильича. Со светлыми личностями, в общем» (Алешковский, 1996, с. 85-86) и т. д. Гротескное нанизывание различных полудантасических требований и условий, учитывая пребывание героя в стенах Лубянки, маркирует характерный для плутовского романа и его героя-трикстера мотив жадности: «...пародии на серьезные подвиги культурного героя, а затем и на другие анекдотические проделки (обычно для удовлетворения жадности или похоти)» (Мелетинский, 1986, с. 22). Кроме того, в реестре требований героя комически присутствуют наряду с зарубежными фильмами и газетами очевидные пропагандистские газеты и соцреалистические кинокартины И. Пырьева. Игра трикстера в профанирование представителей власти, коим является Кидалла, дурачества и трюки, осмеяние серьезных ситуаций, связанных с арестом советских граждан, – отнюдь не полный перечень его функциональных возможностей.

Герой-трикстер способен сказочным образом одурачить представителя власти, в этом и заключаются его карнавальная сущность и сюжетно-повествовательные функции. Как отмечают Е. Добренко, Н. Джонссон-Скрадоль, «маргинальная личность идеально комична: она как будто создана для комических ситуаций, их производит и в них раскрывается» (2022, с. 17). Так, один из важнейших сюжетно-повествовательных принципов «Кенгуру» – наложение на фон реальных исторических событий анекдотических ситуаций, постоянное нанизывание смеховых профанаций, сочетание плутовских самоснижений и осмеяний и антиповедения в публичных местах, в том числе в связи с профессиональной деятельностью героя-рассказчика; «развенчание» должностных лиц на официальных мероприятиях и в официальных организациях. Наиболее репрезентативными примерами являются, на наш взгляд, эпизоды девятой главы романа, композиционно являющейся отступлением от центрального повествования, когда герой находится в Берлине в 1920-х гг. во время гиперинфляции.

В результате пагубного действия гиперинфляции Фан Фаныч перелицовывает свою одежду, но испытывает после этого экзистенциальный дискомфорт: «Хожу по Ундер дер Линден с тросточкой, но в душе ощущаю какое-то странное бздюмо. Нету в ней весёлой и гордой независимости от временной одежды человека на этой земле. Нету – и всё» (Алешковский, 1996, с. 152). История с перелицованной одеждой героя становится целой сюжетной аллегорией, сатирическим символом революционных процессов в России и идей большевизма по переустройству мира, человека и природы. Перекроенный костюм становится в ходе повествования самостоятельным действующим лицом и причиной смеховых снижений и профанаций в публичных местах. Девятая глава при этом играет роль более крупного метатекста в отличие от пародийного тоста из финала восьмой главы. Выполняя функцию вставной новеллы – метатекста, глава при этом содержит метапоэтический код, позволяющий расшифровать идейно-тематические параметры произведения. Так, испытывающий карнавальную свободу ненадёжный нарратор, герой-трикстер и плут, вор-карманник Фан Фаныч сатирически сравнивает свой «перелицованный» портным Соломоном пиджак с перелицовкой «старого мира» «под руководством своего главного закройщика и бухгалтера революции Кырлы Мырлы» (Алешковский, 1996, с. 152). При этом мотив «перелицовки» метапоэтически маркируется пародийным тостом в финале восьмой главы: «Давай, Коля, выпьем за всех пойманных и распятых бабочек и за жуков, и за живых птиц, ставших чучелами, и за то, чтобы нам с тобой никогда не перелицовывать ни старых костюмов, ни старых пальто» (Алешковский, 1996, с. 152). Пародийный тост, использованный нарратором в рамках метапоэтического метанарратива, является по природе метатекстом, выводящим коммуникацию «автор – читатель» на уровень авторского замысла, объясняющего поэтические и идейно-тематические параметры произведения: мотив «распятых бабочек» и «перелицованных вещей» связывается в единую антиутопическую идею романа. Метатекст, имея двойной код, также маркирует амбивалентные интенции испытывающего карнавальную свободу ненадёжного нарратора, который, как в зеркальном отражении, тоже «перелицовывает» и профанирует исторические мифы «великих перекройщиков» «старого мира». Как справедливо отмечает М. Берг, «для концептуалистов пространство текста должно быть преодолено, так как ограничивает возможности присвоения социального и символического капитала» (2000, с. 22). Однако оговоримся, что собственно к концептуалистам относить Юза Алешковского неправомерно, поскольку творчество писателя намного шире приемов концептуализма и вбирает в себя элементы классической сатиры, сказовой прозы, приемы модернизма.

Когда герой находится в оперном театре, перелицованный костюм постоянно приносит ему телесные неприятности, с дальнейшим акцентированием материально-телесного низа: вор-карманник преувеличенно потеет, одежда ему жмет, вызывает зуд и т. п. Тэдэ, как и герой плутовского романа, все время терпит лишения и оказывается в неприятных комических ситуациях. Именно телесный дискомфорт, сообщённый герою

перелицованным костюмом, становится причиной скандала в оперном театре. Несмотря на кажущуюся незаметность ситуации, герой, испытывая карнавальную свободу, успевает совершить плутовские проделки с поддельной запиской, адресованной жене «жирного фашиста», и шутовские выходки на пару со своим костюмом: «Баба фашиста дочитала записку, встала – и бамс ему по рылу. Шумок. Тосканини задрожал от бешенства. Палочку кинул в оркестр...» (Алешковский, 1996, с. 154). К этому добавляются символические карнавальные жесты, обусловленные гротескным поведением костюма, привлекая внимание зала: «... весь зал и Тосканини с оркестром с интересом смотрели на мой зад. Ведь костюм что сделал? Приподнялся в плечах, а брюки только того и ждали, влезли в промежность, да так глубоко и крепко, будто я их втянул в себя усилием воли. На ходу нагибаюсь, двигаю всеми мускулами и мясом несчастной моей задницы...» (Алешковский, 1996, с. 154). Смеховая ситуация создается за счет скандала «на миру» и карнавальных развенчаний (зад героя как карнавальный жест и символ «материально-телесного низа» привлекает внимание оркестра и дирижера). Происходит сюжетный слом: официальное публичное место превращается в карнавальную площадь, герой-трикстер, не меняя сущности (записка жене «жирного фашиста», ставшая поводом скандала в опере), оказывается одновременно и карнавальным шутком, демонстрирующим характерные части «материально-телесного низа».

Несмотря на явное маргинальное положение героя-трикстера, он транслирует традиционные ценности. Как отмечает А. Битов, Алешковский «предстает... писателем, чрезвычайно традиционным в оценках, повествующим лишь о смысле вечных человеческих ценностей, моралистом и даже резонером» (2005, с. 54). Как было указано выше, девятая глава содержит метапоэтические пассажи нарратора, генерирующие общую антиутопическую концепцию романа. Углубляя и развивая антиутопическую идею «перекройки мира» большевиками, прозаик в сатирико-аллегорической форме представляет истинные намерения «перекройщиков»: «Некоторая изнанка, когда становится вдруг, ни с того ни с сего, непонятно для нее самой, стороной лицевою. <...> **Была она Никем и вдруг стала, так сказать, Всем.** <...> Каким-то образом, то ли благодаря страху неминуемого конца и ежесекундному цеплянию за жизнь, или же чудовищной экономической расчетливости изнанка ухитряется прожить на белом свете гораздо дольше лицевой стороны. Гораздо дольше» (Алешковский, 1996, с. 156). Здесь в метапоэтическую речь нарратора причудливым образом вкрапляются реминисценции из библейской метафористики о последних, которые станут в будущем первыми, и о первых, которые станут последними.

Заключение

Итак, мы пришли к следующим выводам. Использование маргинальных и откровенно непечатных тем, символических образов и пародийных героев в «Кенгуру» и – шире – в прозе Юза Алешковского – это сознательный жест писателя, осуществленный в условиях цензуры и господства соцреалистического дискурса: вор-карманник, работающий в закрытом институте донором спермы в «Николае Николаевиче», или вор-карманник, работающий на КГБ и являющийся его необразцовым внештатным сотрудником бесполезных секретных проектов КГБ в «Кенгуру», или душевнобольной ветеран Петр Вдовушкин из повести «Синенький, скромный платочек...». Пародийное дублирование образов соцреализма и образов советской власти (от Ленина, Сталина до начальника психиатрической клиники) – излюбленный прием прозаика, который в своих произведениях создаёт альтернативную реальность, преломляющую характерные атрибуты соцреализма и развенчивающую мифы современности. Сосредоточенность Юза Алешковского на образах советской власти не раз отмечалась в литературной критике (Пономарев, 2001, с. 191). Однако он как писатель-сатирик обобщил объективные социальные процессы, гротескно зафиксировал ущербность тоталитарной государственности и идеологии, в связи с чем роман «Кенгуру» в жанровом отношении являет синтез элементов антиутопии (пародийное изображение тоталитарного государства), плутовского романа (сатирические картины изнанки общества во всем многообразии характеров, хронотоп дороги, наличие вставных эпизодов, несовпадение повествующего и повествуемого «я»), диатрибы (сочетание обличительного пафоса и серьезно-смехового контекстов). В «Кенгуру» не только воплощен тип героя-трикстера, но и профанируется модернистский дискурс с его интересом к вопросам эротизма и сексуальности. Эти аспекты затрагиваются писателем в контексте его интереса к концепции карнавала и изображения «материально-телесного низа», противостоящего культуре официальной. Кроме того, роман насыщен приемами абсурда, гротеска, элементами сатиры и антиутопии, характерными для прозы 1920-1930-х гг. (достаточно вспомнить «Собачье сердце» М. А. Булгакова, «Мы» Е. Замятина, новеллистику М. М. Зощенко), и создавался под очевидным влиянием антиутопии Дж. Оруэлла «1984».

Перспективы дальнейшего исследования видятся нам, во-первых, в детальном изучении других жанровых традиций прозы Юза Алешковского; во-вторых, в пристальном осмыслении художественного своеобразие романа и повестей писателя 1980-1990-х гг.; в-третьих, в анализе соотношения автора – героя – авторской маски в них.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. / под ред. С. Г. Бочарова, В. В. Кожина. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2).
2. Берг М. Литературократия. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

3. Битов А. Памятник литературы как жанр // Юз! Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского: сборник. М.: Три квадрата, 2005.
4. Веселые человечки: культурные герои советского детства: сборник статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
5. Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М.: Наука, 1971.
6. Глэд Дж. Беседы в изгнании: русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1990.
7. Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
8. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия: от модернизма к постмодернизму // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. М.: Индрик, 2016.
9. Липовецкий М. Н. «Тараканище» Сталина // Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. К 60-летию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко, Ю. Мурашова. СПб.: Академический Проект, 2002.
10. Липовецкий М. Н. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100 (6).
11. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
12. Пономарев Е. И прорезается душа... Диссидентское и общечеловеческое в текстах Юза Алешковского // Звезда. 2001. № 7.

Информация об авторах | Author information

RU**Осьмухина Ольга Юрьевна¹**, д. филол. н., проф.**Максиняев Ришат Ильдарович²**¹ Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, г. Саранск² Ромодановская средняя образовательная школа**EN****Osmukhina Olga Yurievna¹**, Dr**Maksinyayev Rishat Ildarovich²**¹ National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk² Romodanovo District, Republic of Mordovia¹ osmukhina@inbox.ru, ² maksinyayev.rischat@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.11.2023; опубликовано online (published online): 24.01.2024.

Ключевые слова (keywords): Юз Алешковский; интертекст; плутовской роман; антиутопия; герой-трикстер; Yuz Aleshkovsky; intertext; picaresque novel; trickster protagonist.