

Светлана Ю. Воробьева (Волгоград)

Структура палимпсеста в постмодернистской парадигме (на материале романа Т. Толстой *Кысь*)

✦ Ключные речи:

постмодернизм, структура, монолог, диалог, рецепция, палимпсест, концепт, интенция, игра, бриколаж, симулякр.

У раду се описује поступак палимпсеста као механизма типичног за уобличавања слике света у постмодернистичком тексту. У том смислу, анализира се текст романа *Кысь*, Татјане Толстој.

1 Постмодернизм как явление культуры сегодня не воспринимается уже с той долей новизны, которой был отмечен спор о нем в литературоведении еще пять-десять лет тому назад. Возникают небезосновательные предположения о том, что его время постепенно уходит и он уже давно не на «пике» своей актуальности, будучи значительно потесненным новым литературными явлениями и тенденциями. Тем не менее, эсхатологичность литературы нынешнего рубежа тысячелетий, пожалуй, не нуждается в доказательствах и воспринимается даже на уровне наивного прочтения текстов самой разнообразной тематики. Литература «ни о чем», литература, которая не просто потеряла, а, кажется, добровольно

отказалась от сакральной для русского менталитета традиции «нести идею», «создавать смысл», быть «учебником жизни», чаще всего получает негативные оценки традиционалистской критики, поставленной в тупик принципиальной невозможностью постичь целостность творимого постмодернистским сознанием художественного мира.

Современная наука достаточно подробно изучила эстетическую и художественную природу постмодернизма, выявив целый ряд присущих ему признаков, констатируя при этом «фантомность его системы» и «неуловимость» его исторической позиции, которая колеблется от четкой датировки середины десятилетиями XX века до тезиса о

Стиль 2008

том, что «постмодернизм был всегда», т.к. это свойство сознания отдельных творящих субъектов.

В связи с этим необходимо отметить, что русский постмодернизм исторически возникает в реальном литературном процессе дважды: первый раз в 20-е годы, как закономерный переход от модернизма к следующей стадии эволюционного развития. В творчестве таких ярких художников-модернистов, как А. Белый, А. Ремизов, Е. Замятин происходит постепенное накопление критической массы приемов, свойственных произведениям постмодерна (основным среди них назовем полифоническое совмещение в рамках одного текста нескольких эстетических, гносеологических и этических систем, т.е., пользуясь словами Е. Замятина, формирование «Эйнштейновой вселенной», дерзкому совмещению «микроскопа», «телескопа» и «рентгеновских лучей» в изображении человека и мира) (Замятин 1990: 383).

Этот процесс неизбежно должен был возникнуть как реакция на существование в сравнительно ограниченном культурном пространстве многих предельно субъективированных модернистских эстетических систем («космосов»). Личность рубежа XIX–XX вв, несмотря на ярко выраженный индивидуализм, не могла не осознавать ограниченность собственной художественной системы, отсюда – тот «немирный диалог», который велся в течение тех лет, и был во многом вдохновлен и спровоцирован в том числе и теоретиками модерна. «Истин много, и ни одна не лучше другой», – утверждал признанный вождь символизма Брюсов, невольно обозначив ту зачастую неуловимо тонкую грань, которая разделяет модернизм и постмодернизм. Для Брюсова, постулирующего предельную стадию

релятивизма, разрушающего, казалось бы, все устойчивые представления о чем-либо в мире, все же сама эта формулировка представляется той самой, близкой к абсолюту, истиной. Постмодернистское сознание подвергло бы деконструкции и этот тезис, и, «пожав плечами» сформулировало бы свой: «Все может быть. И не быть тоже». Порожденный эпистемологической неуверенностью и онтологическим безразличием относительно как существования самого мира, так и возможности его логического или интуитивного объяснения, постмодернизм вообще снимает эту задачу с повестки дня, предлагая не постигать мир, а жить в нем, рядом с ним, вне его – как кому заблагорассудится.

Таким образом, в эпоху модерна на рубеже XIX–XX вв. ситуация выбора оканчивается максимально свободной и одновременно жестко ограниченной внешними (социальные) обстоятельствами складывающейся тоталитарной системы. Поэтому слова «свобода», «социализм», «прогресс», «светлое будущее», «демократия» очень скоро превращаются в означающие без означаемого – *симулякры*. На долгие десятилетия возможность формирования диалогических по своей сути дискурсов, предполагающих «открытость» художественных структур, оказывается практически невозможной. Все то, что не имеет прямых и простых ответов, называется «бесплодным умничаньем». Но именно при этом апофеозе монологизма социальных доктрин, господства «авторитарного слова» в общественном сознании происходит массовое накопление симулякров, что находит свое воплощение на уровне их личностного восприятия и оценки. Анекдот, поэтика которого строится на абсурдном комизме – один полюс этого противостояния,

и политическое диссидентство Солженицына, сосредоточившегося почти исключительно на трагической стороне абсурда, – другой.

Сквозь декларируемое эстетическое единство поля официальной культуры начинает «просвечивать» лоскутное одеяло «другой» литературы, которая, не отменяя первой, начинает сосуществовать вместе с ней, активно использовать ее эстетику, причем, не только в пародийно-трагедийном варианте, но и в качестве одного из возможных эталонов общественной структуры, видя и в ней обязательного участника Большого диалога о мире. Постперестроечный российский социум – жестокая пародия на «немирный диалог» рубежа XIX–XX вв. Возможно, поэтому рефлексия над модернистскими ценностями – одна из содержательных констант русского постмодерна конца тысячелетия. Русской культуре пришлось «выносить» еще один плод, появление на свет которого было однажды прервано с наступлением эпохи авторитарного слова.

Эмансипация личностного сознания ведет к активизации восприятия, что в свою очередь обуславливает процессы деформации и интеллектуализации традиционных видов дискурсов (эстетические мутации, диффузия больших стилей, эклектизм языковых средств). Семиотическое понимание реальности, таким образом, в одинаковой степени оказывается свойством и творящего, и воспринимающего сознания. Разница в их кодировке – еще один путь усложнения дискурса, начало которому положено еще В. Набоковым.

Научная мысль оказывается в некоем гносеологическом тупике: пытаюсь описать то, что в принципе асистемно, подвести общий знаменатель под тем, что

взято из разных культурных парадигм. Эта парадоксальная несовместимость предмета и метода преодолевается таким важным свойством человеческого сознания, как диалогичность, т.е. стремлением непременно во всем искать смысл, «достраивать» невысказанное, восполнять семантические провалы. Поэтому итогом любой интерпретации становится перевод «непрямого говорения» в «прямое» (М.М. Бахтин), с обязательной формулировкой резюме. Иными словами, происходит неизбежный перевод полифонического замысла в плоскость монологического посредством того «ментального контекста», которым обладает конкретный реципиент.

Эстетика постмодерна демонстрирует обратный процесс: разрушение (деконструкция) любой оформленной, завершенной хотя бы относительно идеи явления, процесса или предмета. Если обратиться к концепции Бахтина, его оппозиции «вещь – личность», то в рамках постмодерна она, деконструируясь, превращается в своего рода философский «перевертыш». Вещь начинает обретать личностные черты, оборачивается неисчерпаемой в смысловом отношении, уводя рецепцию в область символа. Личность же «уплощается» до предмета, элементарного и часто примитивного. В этом исток частых упреков в дегуманизации постмодернистских образов – учитывается только вторая сторона процесса и не замечается первая.

Размышляя над полифонией в романах Достоевского, Бахтин, по сути, сформулировал ключ к решению этой проблемы, которую, возможно предвидел, полагая, что феномен полифонии разовьется в качественно новый структурный принцип художественного текста: «Только то, что может быть осмысленно дано

одновременно, что может быть осмысленно связано между собой в одном времени – только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено в вечность, *ибо в вечности по Достоевскому, все одновременно, все существует* (курсив наш – С. В.) (Бахтин 1972: 48).

Симультанность всех происходивших когда-либо явлений – итог децентрации традиционной для истории человечества оппозиции «миг-вечность», к которой вплотную подошли уже модернисты рубежа XIX–XX столетий. По сути, искусство во все века воспринималось как способ преодоления конечности человеческой жизни, как диалог с вечностью. Постмодернист, отказываясь от структуры как принципа, стремится занять «внеположенную» всем и вся позицию, принципиально выходя за все мыслимые рамки и системы. Представить себе это в виде некоей модели довольно сложно, как сложно представить себе бесконечность и вечность в их линейном решении. В такой модели не обойтись без ключевого для постмодерна понятия «пустоты», «идеологического вакуума», противопоставленных всей предыдущей культуре и ее носителям.

Мир гораздо обширней любого представления о нем, а следовательно, единой адекватной модели быть не может, может быть лишь бесконечный ряд разнообразных интерпретаций, не только взаимодополняющих и взаимоисключающих друг друга, но и существующих параллельно, в разных системах координат. Становясь на одну из принятых точек отсчета, реципиент традиционно игнорировал все остальные, либо оговаривал некий круг «спорных» концепций, опровергая, либо соглашаясь с ними, и в том и в другом случае находясь *внутри*

культурного поля. Сознание художника-постмодерниста *игнорирует* процессуальность, протяженность, преемственность и оригинальность. Выйдя «ИЗ» потока Большого времени, он зашел ему «в лоб», посмотрел «в лицо» и увидел перед собой проекцию огромной воронки, представляющей собой все культурное поле, созданное за века существования гомо сапиенса, начиная от каменного топора до компьютера, а также все возможные рефлексии этого поля. «Древний культурный архетип – колесо Фортуны, – пишет М. Липовецкий, – здесь как бы опрокинут навзничь, и заново рождается в новом, сугубо будничном контексте, в новых предметных очертаниях» (Липовецкий 1997: 13).

2 Поиск иных образов для целостности, отрицающей сам закон целостности, – одна из основных эстетических задач, которые неизбежно возникают перед художественным сознанием постмодерниста. Своеобразие этой категории применительно к литературе постмодерна подробно исследовано М. Липовецким. Ссылаясь на замечание Доуве Фоккема о том, что именно метафора «палимпсест» наиболее точно характеризует постмодернистский текст, он пишет, что «оригинальность, новизна теперь видятся в осмыслении «уже сказанного», а «культурный контекст, воплощенный в интертекстуальности, больше не является *материалом* для авторских манипуляций (как это было в модернизме и авангарде), он преобразуется в единственно возможную *содержательную форму*, определяющую логику художественного мировосприятия» (Липовецкий 1997: 195–207).

Именно «палимпсест» Т. Толстая превращает в развернутую метафору, подразумевающую особый тип текстовой

стратегии, итогом которой становится создание постмодернистской «ризомной целостности».

Уже название романа тесно связано, на наш взгляд, с интертекстом, причем литературоведческим. Т. Толстая одновременно и следует известной сентенции У. Эко о том, каким должен быть «идеальный заголовок» (Эко 2003: 75), и подвергает ее деконструкции. Так, ее «Кысь», с одной стороны, вполне сравнима с абсолютно «непрозрачным» для читательских ожиданий «Именем розы». С другой стороны, странное слово, вынесенное Т. Толстой в заглавие, вызывает целый ряд вполне законных ассоциаций у подавляющего большинства русскоязычных читателей, причем практически каждое получает подтверждение в сюжете произведения. Более того, заглавие, как в классическом образце, смыкается с развязкой, финальными событиями жизни центрального персонажа романа Бенедикта, образуя традиционалистское «композиционное кольцо», (видимо, вечное как мир): от страха перед «внешней» кысью – к ужасу перед «кысью» в себе. Этот, в общем-то, «азбучный» для романистов сюжетный хиазм – тоже своего рода «обман», деконструкция читательских ожиданий о принципиальной новизне якобы обещанных финальных открытий. Автор-трикстер «играючи» уже намекал на этот обман «азбучными» названиями глав. В итоге читатель, нацеленный на сознание имплицитного автора, должен придти к выводу, что в мире, пережившем катастрофу, единственной истиной останется «буква» – абсолютный знак, результат конвенции, монологичной и авторитарной по природе. Именно буквой в прямом и переносном смысле «скреплен» романый мир «Кыси». Но и эта интерпретация не является последней и ичерпывающей.

Открывая еще одну интертекстуальную перспективу, она метафорически восходит через пушкинский текст к сентенции о том, что счастье, а значит, и смысл бытия неотделимы от привычки, от того, что многократно повторяясь, входит в наше сознание так же прочно, как азбука (привычка = счастье). В контексте «Кыси» эта мысль получает новые коннотативные значения: «простые» истины единственные проходят не меняясь через века, природные и социальные катаклизмы, уже потому, что их проще сохранить в памяти. Эти истины сакрализируются в рамках культур, которые, согласно концепции Ю. М. Лотмана, ориентированы на письменность и в которых господствующим текстом будет цитата (Лотман 1997: 521). Здесь они прочитываются как примитивные и неожиданно мудрые, как знак возвращения к истокам, «умной старине». Неслучайно эстетизм в своих крайних формах пересекается с примитивизмом.

В культурах же «второго» типа, ориентированных на устную речь, эти «простые» истины воспринимаются как откровения и открытия и поэтому также связаны либо с процессом сакрализации, либо с образом конкретного автора. В романе Т. Толстой открытия и откровения – часть прежней, «довзрывной» культуры – слиты воедино и монополизированы Набольшим Мурзой. Он отпускает их замершим в восторге «голубчикам» порционно, с разумной экономией. Имя благодетеля сакрализируются «голубчиками», он и новый Ломоносов, и почти сам Господь-Бог: «ризоматичность» структуры предполагает уходящий в бесконечность, множющийся в вариациях смысл.

Картина мира, созданная автором, адекватна структуре палимпсеста: пространственно-временные параметры, культурные и социальные категории, эле-

менты речевой коммуникации предстают в сюжете как нагромождение «обломков существовавших некогда дискурсов» (Ж. Женетт), скрепленных сюжетной схемой, которая, в свою очередь, представляет собой мини-палимпсест.

Во-первых, важным принципом, определяющим логику сюжетостроения романа, становится описание *быта* по ту сторону ядерного катаклизма. Введя читателя в шок видом порхающих с ветки на ветку черных зайцев, а также съедобных мышей, Т. Толстая довольно быстро проясняет ситуацию упоминанием Взрыва. Этот образ-событие давно уже претендует на статус концепта. Природа его, типично постмодернистская, симулятивна по сути, т.к. он отсылает сознание не к конкретной исторической дате или факту, а ко множеству текстов самого разнообразного характера, в которых событие Взрыва уже неоднократно представлялось как реальность. Автор перемещается «по ту сторону» катастрофы и, подвергая деконструкции все традиционные представления о мире «до Взрыва», реконструирует на глазах постепенно привыкающего и втягивающегося в игру читателя мир «после Взрыва». Формально, внешне этот процесс протекает согласно типологической модели утопии и антиутопии: некто, живущий в неведомом для читателя мире, выступает в роли проводника, объясняющего непонятное, постепенно вводящего в курс дела. Эта роль, отводится центральному персонажу романа – «голубчику» Бенедикту. Его сознание подчеркнуто примитивно: между его мыслью и поступком нет дистанции, практически отсутствует рефлексия, заменяемая смутными томлениями, неясными страхами: «...И тревога холодком, маленькой лап-

кой тронет сердце, и вздрогнешь, передернешься, глянешь вокруг зорко, словно ты сам себе чужой: что это? Кто это?» (Толстая 2005: 59).

Автор «усложняет» примитивность мысли своего персонажа эстетически, за счет введения сказового начала. Использование несобственно-прямой речи позволяет Т. Толстой максимально уменьшить дистанцию между «Я» автора и «Я» героя, но при этом не допустить их сращивания, идентификации. Этот прием характерен для прозы писательницы в целом. Он формирует сложную ситуацию, часто раздражающую критиков, при которой практически невозможно уловить авторскую *оценку* героя, можно только догадываться об *отношении* автора к нему, да и то в пределах лишь очень широких этических рамок (симпатия – антипатия)¹. Эта размытость оценки созданного характера, возможно, ключ к догадке о существовании еще одного, главного сюжета.

Изображенное в романе сознание – это носитель памяти. Бенедикт часто вспоминает мамушку, которая помнит «прежнюю», довзрывную жизнь. Через ее слово, уже «чужое» для сына, выстраивается временная перспектива, появление которой и формирует третий сюжетный ракурс. Он появляется из очевидной интенциональной недостаточности первых двух. Роман явно написан не ради быто- и жизнеописания героя. Даже наивный читатель вряд ли не ощутит авторской *паниронии*, которая направлена и на вымышленный мир Федора-Кузьмича, и на мир реальный, который легко угадывается «проницательным читателем» за общественным и частным бытом «голубчиков», и, что особенно важно, на са-

1) См. напр.: Беньяш Евг. Дунин сарафан // Дружба народов. 2001. № 3. С. 214–216.

му читательскую «проницательность», роль которой в воссоздании смысла целого представляется весьма специфичной. Читателю, не удовлетворенному первыми двумя простенькими сюжетами, как будто предлагается разобраться в многочисленных смысловых пересечениях, ассоциациях и наслоениях, «углубиться до творческого ядра личности автора» (Бахтин), которое и есть единственное и достаточное основание целостности художественного произведения. Фактически читатель неизбежно оказывается в роли «декодировщика» текста, способного или не способного принять и прочесть авторские подсказки, «ключи». Поэтому третий сюжет – это сюжет, выстроенный самим читателем, вступившим в диалог не только с авторским текстом и с доступной ему частью текста культуры в целом.

Мощный пласт ассоциаций, порождаемый практически каждым поворотом сюжета, описанием, образом, словом, подвергает деконструкции *исключительность* события Взрыва и выводит читателя на мысль о его *повторяемости*, и даже *обыденности*, когда речь идет о мире, лишенном протяженности, истории, длительности, о мире, сжавшемся в одну единую точку-воронку. Череду названий изображенного в романе лукаса, восходящего к реальному топониму (Москва) превращает пространственную точку в функцию. Деконструкция оппозиции «центр – периферия» ведет к эсхатологическим по характеру выводам о призрачности величия и неизбежности упадка всех исторически существовавших центров: Рим – Византия – Москва – Федор-Кузьмичск... Т. Толстая неслучайно заканчивает свой роман перечислением тоже своего рода «центров», связанных, видимо, с работой над текстом

«Кыси», где в одном ряду, как следствие еще одной деконструкции, оказываются мир реальный и выдуманный: «Москва – Принстон – Оксфорд – остров Тайри – Афины – Панормо – Федор-Кузьмичск – Москва» (Толстая 2005: 325). Изменяется и традиционное для таких финальных географических ссылок месторасположение: автор перемещает этот топонимический ряд в текст самого романа, лишая его таким образом «рамочной» функции. На наш взгляд, это еще один «ключ» к пониманию текстовой стратегии автора. Он, возможно, отсылает к рассуждениям Жака Дерриды, посвященным категории «центр», столь важной для структурализма. В сфере классической мысли «центр» – это сердце целостности, который, в то же время, не принадлежит ей, и может находиться где угодно: «центр не есть центр». Поэтому концепция централизованной структуры, по мнению ученого, «есть, по сути, концепция обоснованной игры, предполагающей некую фундаментальную неподвижность и надежную прочность, которые исключены из самой игры» (Деррида 2004: 49).

Выступая в роли автора-бриколера, создавая бриколаж, т.е. текст, сотканный из всевозможных заимствований, наслаивающихся друг на друга и бесконечно расширяющихся в смысловом отношении за счет интертекста, Т. Толстая расширяет и объект пародии, демонстрирует явную сомнительность *всех* атрибутов величия власти. Но эта сомнительность становится очевидной только за рамками систем, ограниченных Взрывом. Скипетр и Держава, алмазный и лавровый венец как «Морепоплаватель и Плотник», Набольший Мурза при бриколаже теряют всякий ценностный смысл.

Существующий после Взрыва мир – текст, состоящий из чудом уцелевших

фрагментов наследия, частично запечатленного в памяти «Прежних», переживших событие Взрыва и пародийно напоминающих ветхозаветных старцев – хранителей и свидетелей истины (другой жизни); частично – в языковых единицах, составляющих прежнюю, до взрывную семиотическую систему. Для Бенедикта и «голубчиков» эти слова представляются знаками, утратившими означаемое, симулякрами, «пустым звуком»: *Феласофия, Оневерстецкое образование, Могозины, Осфальт, Вростеник*. И, наконец, наиболее полно фрагменты наследия представлены в хранящихся за семью замками и тщательно скрывааемых от простого населения печатных книгах.

Судя по обрывочным сведениям, отсылкам к прошлому, Взрыв застал москвичей либо «на излете» застоя, либо в самом начале перестройки. Именно этой временной точкой, как правило, ограничены сюжеты и других произведений Толстой. Писательница исследует прежде всего сознание «совка», противопоставляя ему сознание «маргинала». «Убогонькие» физически социально противостоят (не всегда явно) «убогоньким» духовно. Среди выживших после Взрыва процент интеллигенции невелик. Это матушка Бенедикта, мыкающая горе в неравном браке с «голубчиком» и к началу сюжета уже умершая, неосторожно объевшись радиоактивных «огнецов». Именно она настояла на том, чтобы сын «обучался буквам». Для нее, выпускницы университета, образование – обязательный атрибут правильной жизни. Смутно представляя, какие плоды оно принесет ее сыну в новых условиях (новой культурно-семиотической ситуации), она действует, скорее, по инерции. Бенедикт более прагматичен: грамота принесла ему возмож-

ность чистого, «не пыльного» заработка писца, сидящего в теплой Рабочей Избе.

Лев Львович и Никита Иванович – еще два персонажа романа, претендующих на статус интеллигентов. Эта пара достаточно комична: первый – диссидентствующий оппозиционер, возможная жертва антисемитизма; другой – цепляющийся памятью за культурные «константы» наследия и расставляющий на пространстве бывшей Москвы памятные столбы с названиями прежних улиц, на которых нынешние «голубчики» пишут свои, не всегда цензурные, тексты (создавая новый палимпсест). Эсхатологическая усталость обоих выражается в нежелании исполнять учительскую миссию, в нескрываемом презрении к «голубчикам»-мышьедам. Интеллигенция Федор-Кузьмичска не отличается подвижничеством и самоотверженностью и носит явный оттенок «совковости». Находясь в явной или тайной оппозиции к власти, она отделена и от простых «голубчиков» стеной непонимания, говорит с ними на разных языках, превращаясь в постоянный объект насмешек «Все уж привыкли, знают, что Никиту Иваныча нечего слушать: несет Бог весть знает что, сам небось половины слов не понимает» (Толстая 2005: 71).

Способна ли культура, «как ненаследственная память поколений» (Лотман), к самосохранению и самовозрождению, если от нее осталось лишь значительное количество фрагментов и если отсутствует сознание, способное воспроизвести ее целостность? Этот вопрос прочитывается в сюжете романа, в подтексте которого звучит его деконструированный вариант: надо ли это делать? и не содержится ли в словосочетании «возрождение культуры» неразрешимого противоречия?

Культура подобна по своей природе энергии: в потенциальной форме она хранится в многочисленных текстах, представляя собой библиотеку. Чтобы стать причастным ей, сознание должно постичь ее как систему, т.е. уяснить принцип классификации, общий вид структуры, иметь к ней «ключ». Если это имеет место, то складывается ситуация «встречи» сознания и текста, в которой культура проявляет себя уже в «кинетической форме» диалога, становится способной к саморазвитию. Но развитие это возможно лишь в определенных пределах, так как любая система структурно ограничена и действительна в лишь в неких рамках: «любая система мышления может обнаружить в мировом потоке лишь то, что уже заложено в самой этой системе, а то, что в ней не заложено, остается для нее принципиально необнаружимым» (Деррида 2004: 48).

Ситуация Взрыва дает новое калейдоскопическое сочетание: неоднородность культурного потенциала жителей Федор-Кузьмичска делает актуальной структуру палимпсеста. Сквозь зародившееся после Взрыва, культурное поле просвечивает лоскутным одеялом образ прежней культуры. Деконструкция исключительности подобных исторических ситуаций позволяет и к прежним системам ценностей подойти с позиций палимпсеста: Взрыв – Перестройка – Революция – Реформы Петра – Крещение Руси ... После каждого «взрыва» происходит семиотическая перекодировка и возрождение утраченной системы в первоизданном виде уже невозможно: изменившиеся «ключи» и «коды» по-новому дополняют и сшивают сохранившиеся фрагменты «наследия», дополняя или изменяя кардинально их смысл. И впоследствии мы имеем дело

лишь с мифом, созданным последующими поколениями. Ностальгировать об утраченном способен только *помнящий все лично свидетель*, потому что даже в случае максимально адекватного выражения им своих чувств и мыслей в образах и понятиях, в новом контексте он рискует быть непонятым, либо понятым, с его точки зрения, превратно. Исключением будет случай, если он создаст этот новый контекст сам, по образу и подобию утраченного, лично воспитает преемников-читателей.

В романе Т. Толстой рисуется картина, эсхатологичная по сути: утрачен «ключ», а «ключники» не способны или не хотят его хранить и передавать. «Взрыв» произошел, когда в обществе уже значительно утрачена массовая потребность в «высокой» подлинной культуре. «Убогонькие» интеллигенты «Кыси» – первый знак этой утраты. Матушка Бенедикта, окончившая университет, ностальгирует в основном о *Могозинах, Осфальте*. Это, скорее пародия на тот образ, который автор хранит в сознании, по-гоголевски являя в тексте его прямую противоположность. Никита Иваныч и Лев Львович не способны воспарить духовно, поэтому «воспаряют» в финале романа физически, демонстрируя удивленному Бенедикту еще одно свое «последствие».

Макс Фрай, размышляя о феномене постмодернизма, использует замечательную, на наш взгляд, метафору: дети нашли на чердаке сундук с дорогими сердцам их дедушек и бабушек вещицами. Они приспособливают их для своей игры, своей жизни, придавая им новые значения, включая их в новый контекст, новую семиотическую систему (Фрай 2004: 404). Вновь возникшая ценность предметов соизмерима с прежней, если каждую рас-

смагивать в собственных ценностных координатах, но это доступно только тому, кто способен посмотреть на них извне, обладая особой, трансцендентальной мудростью или детской непосредственностью. Позволять игры с собственной «очаковской медалью» – значит обрести

уже иной взгляд на события прошлых лет, вознестись к ценностям иных уровней либо отказаться от них вовсе, потому что смысл эсхатологии – в «редукции структурности», которая и находит свое адекватное воплощение в асистемной форме палимпсеста.

172

summary

Σ The structure of palimpsest in postmodernistic paradigm (based on the novel "Kys" by T. Tolstaya)

In the article the structural model of palimpsest as a possible invariant of a postmodernistic text is observed. The combination of several cultural codes is a categorical indication of this text type.

The practical part is devoted to the analysis of the novel "Kys" by Tatyana Tolstaya in terms of the given structural model functioning.

Литература

- Бахтин 1972: **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. – In: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва.
- Габриэлян 2003: **Габриэлян Н.** Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) – In: Русская литература XX века в зеркале критики. – Санкт-Петербург. – Москва. С. 281–312.
- Деррида 2004: **Деррида Ж.** Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке. – In: Современная литературная теория. Антология. – Москва. – С. 46–69.
- Замятин 1990: **Замятин Е. И.** О синтетизме. – In: Замятин Е. И. Избранные произведения в 2-х т. – Москва. – Т. 2. – С. 378–388.
- Липовецкий 1997: **Липовецкий М. Н.** Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – In: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург.
- Лотман 1997: **Лотман Ю. М.** Письма. 1940–1993. – In: Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993. – Москва.
- Толстая 2005: **Толстая Т. Н.** Кысь. – In: Толстая Т. Н. Кысь. – Москва.
- Фрай 2004: **Фрай Макс.** Книга для таких, как я. – In: Фрай Макс. Книга для таких, как я. – Санкт-Петербург.
- Эко 2003: **Эко У.** Заметки на полях «Имени розы». – In: Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – Санкт-Петербург.