

Эллен Руттен

МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ МЕТАФОРЫ ЖЕНСТВЕННОЙ РОССИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Орден этот представляется как сообщество мужчин разных лет, которые преклоняются перед русской землей посредством совокупления с ней. В изображении ордена пародируется древнерусское поклонение Матери-сырой-земле. Сорокинский вариант такого поклонения максимально подчеркивает его эротические импликации: соединение с русской землей здесь воспринимается буквально, как физический половой акт между участниками ордена и русской почвой. Можно сказать, что физически материализуется традиционная метафора¹ женственной России.

Цель данного сообщения, во-первых, противопоставить материализованную, телесную метафору женственной России той же метафоре в более отвлеченном, духовном варианте. С этой целью сравним изображение метафоры в двух литературных периодах XX века: в серебряном веке (в котором отвлеченный вариант преобладает), и в периоде, названном постмодернизмом (в котором доминирует конкретно-физический вариант). В обоих периодах метафора занимает центральное место как распространенный литературный миф, которым обильно пользуются разные авторы.² Во-вторых, рассматривается вопрос, как соотносятся в обоих периодах степень телесности метафоры и степень идеологичности/не-идеологичности литературы. Поскольку невозможно дать сколько-нибудь полное сравнение, ограничимся текстами трех авторов, у которых метафора особо детально разрабатывается: произведениями Александра Блока – для серебряного века и Владимира Сорокина и Виктора Пелевина – для современного периода.

В подробности истории метафоры женственной России до XX века в данной статье не будем углубляться. Хочется только указать на проблема-

¹ Данный образ воспринимаем как «метафору», а не как «аллегория». Термин «аллегория» применяется к тексту, который в целом может быть понят на двух уровнях, как, например, орвелловский *Animal Farm* (Cuddon 1998, 20), тогда как метафора относится в первую очередь к элементам внутри текста (Kuitz 1997, 5). Образ женственной России в названных текстах является именно таким элементом внутри текста, а не основой текста в целом.

² Ср. для серебряного века Рябов 2001, 59; Lazari 2001, 173; Brouwer/Rutten 2001, 18-20; для постмодернизма Brouwer/Rutten 2001, 21.

тичные соотношения европеизированной русской интеллигенции и России или русского народа, которые в некоторых текстах XIX века формулируются как отношения между женихом и невестой.³ Но здесь хотелось бы обратиться к XX веку. Особенно в символизме широко распространено изображение такого образа – то есть представление отношений между интеллигенцией и народом, как брак – в форме литературной метафоры. В этой метафоре роли мистической невесты и жениха закреплены соответственно за Россией или русским народом и интеллигенцией. Порой в метафорической интриге встречается и третий образ – государство, которое представляется как злая и часто иностранная мужская сила, от которой надо освободить невесту. Здесь можно привести много примеров из творчества поэтов Бальмонта, Сологуба, Волошина, из философских и публицистических произведений Белого, Соловьева, Розанова и Бердяева.⁴ Сосредоточимся, однако, на авторе, в чьих текстах метафора изображается наиболее подробно. Это Александр Блок.

Уже неоднократно отмечалось исследователями, что в блоковском собрании стихов *Родина* (1907–1916) отношение поэта к России именно интимно-личное отношение влюбленного к возлюбленной, или жениха к невесте (Долгополов 1984, 57; Минц 1999, 360; Рябов 2001, 145). Его любовь не исключительно платоническая; она явно имеет эротический оттенок. Так, поэт называет красоту своей метафорической невесты «разбойной», и упоминает «шопотливые, тихие речи» и «запылавшие щёки» её (Блок III, 254 и 268). Однако этот эротический оттенок нигде не переводится в телесную метафорику. В тех фрагментах, которые отсылают к телесной импликации метафоры, выделяются исключительно элементы лица, а не тела. Упоминаются «щёки», «платок до бровей», и «мгновенный взор» символической невесты (там же); но про тело нигде не упоминается. Абстрактность этого тела усиливается тем, что оно неприкосновенное: нигде не изображаются ни прикосновения поэта к нему, ни фантазии о таком прикосновении. Следовательно, персонифицированная Россия в *Родине* – в первую очередь символическая, духовная концепция. Словами Зары Минц, здесь «Стихия» оказывается универсальной духовной первоосновой бытия; народ, Родина – наиболее близкими её глубинной природе земными воплощениями» (Минц 1999, 351).

В пьесе *Песня Судьбы* (1908) Россия персонифицируется подобным отвлеченным образом. В ней развивается любовная интрига между героиней Фаиной и героем Германом, которые довольно открыто символизируют соответственно Россию и интеллигенцию. Третья фигура, соперник

³ Ср. об этом Brouwer 2001; Макушинский 2003.

⁴ Напр., Бальмонт 1969, 398 и 452; Сологуб 1975, 397; Волошин 2000, 85, 92–93 и 96; Белый 1994, 329; о Соловьеве ср. Groux 1995, 42–3; Розанов 1990, 326–329; Бердяев 1923, 16–26; Бердяев 1989, 352; Бердяев 1990, 5–26; Иванов 1996, 510.

Германа в любви к Фаине, также открыто ассоциируется с властью и иностранными силами.

Фаина, Герман и спутник – театральные персонажи, которые физически намного более подробно описаны, чем фигура России-возлюбленной в поэзии Блока. Так, узнаем что у Фаины темные волосы, огромные глаза и тонкая фигура (Блок IV, 127). Любовная встреча здесь также приобретает более физический характер: Фаина, например, несколько раз целует и обнимает Германа (там же, 141, 161 и 166). Однако их сближение все еще касается исключительно лица, не тела. К тому же, Фаина остается недосыгаемой для Германа. Нигде не описано прикосновение Германа к ее телу. Важен для неприкосновенности Фаины мотив невидимости, который присущ и многим другим женским персонажам Блока. Фаина выступает на сцене как «еле зримый образ; очертания женщины, пышно убранной в тяжелые черные ткани [...] Лица не видно» (там же, 117). Она во всей пьесе остается «еле зримой»: при встречах с ней Герман отчаянно повторяет несколько раз, что он не может ни видеть, ни помнить ее лица.⁵

Можно заключить, что метафора женственной России и метафорического брака у Блока – порой эротический образ, который все же остается абстрактно-духовным, без вещественно ощутимых или телесных контуров. И это не объясняется тем, что это возвышенная фигура. Фаину даже называют женщиной сомнительной репутации. Но описания блоковских женских фигур, даже демонических или падших, никогда не изобилуют конкретными телесными подробностями.

Физическая неопределенность или неосязаемость упомянутых персонажей соотносится со значением данной метафоры для Блока. Как уже говорилось, концепция недостижимой женственной России у авторов начала века ссылалась на политическую тему. Присутствие этой тематики в названных произведениях Блока становится очевидна при сравнении со статьей «Народ и интеллигенция» (1908), в которой речь шла, по его словам, «о том, как интеллигенция найти связь с народом» (Блок VIII, 264). Потом Блок говорил, что *Родина*, *Песня Судьбы* и статья были написаны «на одну тему» (Орлов 1945, 14). Известно, что литературный текст для Блока не служил как прямое выражение подобных социально-исторических идей. Блоковские тексты являются постоянным литературным диалогом с предшествующими традициями; в связи с этим в блоковедении его творчество неоднократно определялось как «завершение» и «продолжение»

⁵ «Не помню ее лица! Не помню даже этих страшных глаз!» (Блок IV, 147); «Не вижу ничего. [...] Так ты – невеста моя? Открой лицо. [...] Открой лицо: я не помню тебя.» (там же, 164). Тема (не)встретившихся взглядов персонифицированной России и героя-поэта уже затронулась Гоголем в финале первой части *Мертвых Душ*: «Русь! Русь! Вижу тебя [...] Русь! [...] Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» (Гоголь 1994, 201).

литературы XIX века (Долгополов 1984, 229; Минц 2000, 456). Это тоже касается данного случая: метафору женственной России у Блока нужно рассмотреть не как прямое выражение современной исторической темы, а через призму литературы XIX века.

Здесь нас интересует то, что тем не менее для Блока данная метафора не исключительно важна как литературный образ. Соотношения русского народа и интеллигенции по-прежнему волнуют его как конкретный, внелитературный вопрос.⁶ Так, в записке к упомянутой статье Блок утверждал:

Мне хотелось бы, чтобы главное внимание было обращено на *содержание* тех *вопросов*, какие я ставлю, ближайшим образом на отношения интеллигенции и народа, интеллигенции и России, а не на *форму* моего изложения, не на те эстетические особенности стиля, без которых я не могу, хоть иной раз и хотел бы, обойтись (Блок V, 688; курсив в оригинале. – Э.Р.).

В письме к Станиславскому Блок объясняет свой интерес к данным вопросам именно как политически-социальный, и в этом отношении он называет себя «реалистом в новом смысле» (Блок VII, 266).

Отношение Блока к теме России – можно толковать как пример того, что Кристоф Вельдтос называет идеал-эстетизм символизма: преобладающая установка на эстетизм, однако с сохранением идеологического пафоса (Veldhues 1997, 13). В данном случае, это значит что, хотя эстетическому изображению самой метафоры уделяется много внимания, эта метафора в конечном итоге служит выражением внелитературного значения. В терминах теории метафоры, и з о б р а ж а е м о м у (*tenor*) – то есть, содержанию или значению метафоры, уделяется здесь столько же внимания, как и з о б р а ж а ю щ е м у (*vehicle*) – то есть, самому метафорическому образу.⁷ У Блока в первую очередь подчеркивается значение метафорической фигуры (то, что она желанна, но недостижима, например), а не сам образ, сама вещественная форма ее. То же самое касается до блоковского изображения метафорического брака России и интеллигенции: важно абстрактно-духовное значение такого брака, а не то, как нужно его себе представлять на конкретно-телесном уровне.

⁶ Минц говорит об «ориентации на внелитературность» Блока в конце десятих годов (Минц 1999, 351). Термин «внелитературность» здесь немного парадоксален, поскольку на самом деле в Серебряном веке была тенденция воспринимать любые элементы жизни как часть всеобъемлющегося произведения искусства – так называемое «жизнетворчество». Тенденция рассматривать жизнь как миф или произведение искусства которое художник сам сотворил привела к мироощущению в котором даже конкретные политические идеалы или действия считались частью сферы искусства или литературы. Об амбивалентности подобного отношения к жизни и искусству ср. Hansen-Löve 1987, 65.

⁷ Термины *tenor* и *vehicle* впервые употребляются Ричардсом в 1936 г.; ср. "The tenor is the underlying idea or principal subject, the vehicle the 'figure'" (Richards 1965, 97).

В советской литературе названная метафора – представление отношений интеллигенции и России как любовных – встречается не настолько часто, как в серебряном веке. Ее можно, однако, реконструировать в некоторых крупных произведениях советского периода, таких как роман Платонова *Счастливая Москва* (1932–36), пастернаковский *Доктор Живаго* (1957) и повесть *Все течет...* Василия Гроссмана (1955–63).⁸

Исследователями неоднократно отмечалось, например, что в романе Пастернака для героя-интеллигента Живаго Лара символически отождествляется с Россией (Пастернак 1987, 644; Billington 1970, 557; Payne 1962, 182–3). Однако, хотя отношения Лары и Живаго – явно любовная связь, от которой потом родится ребенок, не только не намекается на сексуальный аспект такой связи, но в течение всего романа ни Живаго, ни Лара не получают конкретные физические очертания.⁹ Их роман в конечном итоге является не конкретным физическим сближением, а космическим союзом в духе соловьевского всеединства.¹⁰ Соответственно, как и утверждает сын автора, Лару можно понять не столько как конкретную женскую фигуру, а как воплощение идей автора об истории и судьбе России.¹¹

В одной из глав повести Гроссмана, отношение России к Ленину толкуется как отношение покорной красавицы-невесты к властному жениху (Гроссман 1970, 176–177). Опять же телесно-эротический слой подразумевается, но и здесь метафора не материализуется, а остается чисто политико-философским концептом.¹²

Платоновская метафора женственной России более конкретная. Как утверждалось исследователями романа *Счастливая Москва*, его героиня Москва Честнова персонализирует идеал советской России, которую окружают поклонники-представители советской интеллигенции.¹³ В изображении этой героини подчеркивается ее телесность и физическое

⁸ Любопытно, что во всех этих текстах женскую фигуру, которая символически отождествляется с Россией, можно отнести к блоковской Прекрасной Даме и ее более поздним ипостасям; ср., напр., Пастернак 2004, 413; Костов 2000, 116; Walker 2001, 165.

⁹ Об этом ср. Tengbergen 1991, 408.

¹⁰ Автор пишет, например, что они «любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. [...] Никогда [...] не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной.» (Пастернак 1990, 494). О соловьевском/космическом слое в *Докторе Живаго* ср. также Tengbergen 1991, 408; Harris 1974, 389.

¹¹ Ср. Пастернак 2004, 391.

¹² Ср. по поводу *Все течет...*: «Историческая правда для Гроссмана превыше художественности, собственно эстетической ценности произведения» (Ланин 1997, 9).

¹³ Ср., напр., Walker 2001, 120–121; Berger-Bügel 1999, 189. В проблему различия между так называемой «советской» и до-советской интеллигенцией здесь не будем углубляться; ср. об этом напр. Dunham 1976, 20–21.

сладострастие (Berger-Bügel 1999, 115). Вообще в поэтике Платонова проблематика тела и вещества играет ключевую роль и персонажи получают намного более отчетливые физические очертания, чем, напр., блоковские или пастернаковские.¹⁴ Не будем углубляться в подробности этого контраста в данной статье. Заметим, однако, что в конечном счете детальное изображение физики платоновских персонажей все же служит ссылкой к абстрактным – экзистенциальным, но также и социально-идеологическим – проблемам, которые истинно волнуют автора.¹⁵ Показательна для его подлинной преданности судьбе России запись Платонова по поводу другого романа, *Котлован* (1929), в котором советское общество также овеществляется в женском персонаже:

Погибнет ли эсесерша [СССР. – Э.Р.] подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составило тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое (Платонов 2000, 120)

В этом отношении и платоновский текст, и роман Пастернака, и повесть Гроссмана близки к упомянутым текстам Блока. Несмотря на разную степень физической конкретности в названных текстах, персонифицированная Россия-возлюбленная в них все же остается носителем какой-либо идеологической философии или теории.

Радикально трансформируется изображение данной метафоры к концу XX века, в постмодернистских текстах,¹⁶ например, Виктора Пелевина и Владимира Сорокина. Для Пелевина и Сорокина важна литературная игра с культурными клише и стереотипами, среди которых концепция России как невесты занимает центральное место. У них эта концепция так или иначе материализуется; то есть, она превращается в образ конкретного женского тела, которое можно трогать и – что важно для обоих автора – пенетрировать.

Начнем с анализа метафоры у Пелевина. Метафору жеяственной России можно проследить во многих его произведениях, но здесь ограничимся одним ключевым текстом – романом *Чапаев и Пустота* (1996). В нем описывается встреча голливудского актера Шварценеггера и героини мыльной

¹⁴ О проблеме тела и вещества в творчестве Платонова – в особенности в *Счастливой Москве* – ср. «3.3.2. Телесное – духовное» в: Костов 2000, 163–180; ср. Баршт 2001.

¹⁵ Ср. в этом отношении Berger-Bügel 1999, 75; Костов 2000, 123–124.

¹⁶ Мы говорим о Пелевине и Сорокине как постмодернистах; это, однако, условное название, поскольку точки зрения по поводу этого термина и их принадлежности к нему до сих пор расходятся.

оперы *Просто Мария*, которая была очень популярна в России в девяностых годах. Сцена открыто намекает на метафору символического брака России либо с интеллигенцией, либо с иностранной силой. Так, в описании Марии упоминается ее «подсознательное отождествление с Россией», и знакомство Марии с Шварценеггером предугадывается как «алхимический брак» с женихом, который должен явиться именно с запада (Пелевин 1988, 54; 60–61).

В сцене развивается эксплицитная игра с выражениями, характерными для Блока. Первое описание Марии доводит до предела мотив невидимости, вызывая ассоциации с блоковской Фаиной или Незнакомкой; Мария появляется как

некое подобие зыбкой картинке – набережную, затянутую клубами дыма, и идущую по ней женщину. [...] на нее стали наплывать волны похожего на туман дыма, который становился гуще и гуще, пока не скрыл вокруг все, кроме чугунного ограждения набережной и нескольких метров окружающего пространства (там же, 56)

Однако, в отличие от блоковской персонифицированной России, которая постоянно остается невидимой, Мария, наоборот, становится хорошо видна когда появляется Шварценеггер: дым исчезает и он так внимательно осматривает ее, что она краснеет (там же, 61–63).

Алхимический брак у Пелевина мыслится именно как сексуально-физическое сближение. Так, Мария размышляет о браке в двусмысленных выражениях: «Что же это все-таки такое – алхимический брак? [...] И не будет ли мне больно? В смысле – потом?» (там же, 65). «Со сладким ужасом» она представляет себе, что алхимический брак будет происходить «быстро и немного неловко» (там же, 67). Она интересуется, какого размера penis Шварценеггера, и ей является видение, в котором «самые нежные части ее тела распластались на угловатых бедрах лежащего на спине металлического человека» (там же, 70 и 73). Блоковская неприкосновенность персонифицированной России тут заменяется отмеченной телесной осязательностью Марии. В пелевинской метафоре, тело женственной России – конкретно-физический образ. Поэтому в данном фрагменте важную роль играет физическая боль. Мария не только боится боли, но в итоге она жалуется Шварценеггеру, что «так, как ты хочешь, мне больно!» (там же, 76). Боль и страх от боли или проникновения в нее чужого тела усиливают ощущение вещественности, телесности фигуры Марии: ведь только в конкретно телесном своем облике эта фигура подвергается физическому насилию.

Итак, в романе Пелевина метафора женственной России и мистического брака превращается в материально реализованное, телесное представление.

Материализация эта, однако, не эксплицитируется до конца. Так, хотя открыто намекается на половой акт, само действие нигде не называется. Когда Мария задумывается о размере члена Шварценеггера, она задает себе вопрос «какой у него, интересно, был?», в котором слово «пенис» пропускается (там же, 73). Итак, с одной стороны внимание недвусмысленно обращается к сексуально-физическим импликациям данной метафоры; с другой — сексуальность эта вызывается намеками, а открыто сексуальные или телесные термины заменяются эвфемизмами.

Более радикально персонифицированная России материализуется у Владимира Сорокина. В интервью он толкует телесность как центральное понятие в своей поэтике:

в моих текстах всегда стоит вопрос литературной телесности, и я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной (Сорокин в: Ролл 1996, 123).

Подобное удовольствие чувствуется и в его адаптации метафоры женственной России. Ограничимся здесь двумя его текстами, в которых она описывается наиболее подробно.

Во-первых, вспомним упомянутый обрывок *Голубого сала* про сибирский орден. Под Россией тут нужно понимать в первую очередь русскую землю. Ей приписывается ряд традиционно женских характеристик. Она, например, «тепла, податлива и благодатна» (Сорокин 2002, 135). Русская земля здесь воспринимается именно как физически ощутимое женское тело: она «не мягка, не рассыпчата [...] сурова, холодна и камениста [...] и не каждый хуй в себя впускает» (там же). В описании самого совокупления также преобладают материально-физические подробности. Там, где для символического брака у Блока такие вопросы, как «где? когда? как?» не имели значения, в сорокинском тексте на эти вопросы можно ответить весьма четко. Уточняется географическое расположение удобных мест для совокупления с землей (там же, 132); развивается статистика касательно вопроса, на какой исторической дате сколько Землеебов было в какой области; и описание не ограничивается сообщением, что сектанты совокупаются с землей, но это совокупление подробно расписывается: узнаем, сколько раз эякулируют поклонники,¹⁷ сколько вершков член одного из них и какое впечатление производит проникновение («как нож в масло коровье»; там же, 135).

В «Эросе Москвы» (2000) сталкиваемся с подобной конкретизацией метафоры. Эссе развивается вокруг отношения авторского «я» к Москве,

¹⁷ «По шесть разов на дно пуская в них спермии свои» (Сорокин 2002, 134); «просбал три раза подряд родную сибирскую землю с криком и уханьем» (там же, 135).

которую он представляет как метафорическую возлюбленную. Намек на Блока, который такая исходная ситуация включает, усиливается тем, что автор сознательно позирует как художник-поэт и участник интеллектуальной среды. Неоднократно в моменты ухаживания за метафорической Москвой его сопровождают другие художники, такие как Андрей Монастырский и Дмитрий Пригов.¹⁸ В одном фрагменте застаем автора на кладбище, в типично романтической позе поэта, присевшим «на лавочку возле чьей-то художественной могилы», читая «Набокова до самых сумерек» (Сорокин 2001, 13).

Выбор именно Москвы как метафорической возлюбленной также намекает на гендерное противопоставление интеллигенции и народа у Блока: с начала XIX века можно различать литературную традицию, в которой оппозиция Москва-Петербург мыслится как оппозиция, например, женского мужскому, народного интеллигентному или русского чужому.¹⁹ Этот стереотип актуален для Сорокина, как показывает его собственный комментарий к эссе: «Петербург, это мужской город. [...] Она [Москва] такая деревенская была, такая баба» (личный разговор, сентябрь 2002).

Итак, как и у Блока, в эссе Сорокина изображается эротическая любовь автора или поэта из интеллектуальной элиты к народной России. Однако в отличие от блоковского поэта, авторское «я» у Сорокина воспринимает метафорическую свою возлюбленную как женщину с конкретно-сексуальными потребностями. Так, Москва «как любая женщина, нуждается в искренней нежности» (Сорокин 2001, 15). Ее телу приписывается семь «эrogenных зон» (там же, 9). Эти зоны, описание которых составляет большую часть текста, являются конкретными местами в городе, например, ВДНХ. Таким образом, там где у Блока показались лишь «мгновенный взор» или «тонкая фигура» персонифицированной России, здесь внимание уделяется географически конкретным подробностям ее тела.

Прикосновение и лениграция метафорического тела Москвы также формулируется в эксплицитно сексуально-физических терминах. Употребляются такие словосочетания как «прикоснуться к тайным и нежным местам» и «нащупывать [...] эrogenн[е] зон[ы]» (там же, 10 и 9). Тот, кто не умеет найти эти зоны, представляется как отверженный любовник, которого «она

¹⁸ Среди прикосновений авторского «я» к эrogenным зонам Москвы выделяются купание в фонтане ВДНХ совместно «с художником Андреем Монастырским и его женой Сабинной» (Сорокин 2001, 11) и прогулка по бульварному кольцу с портвейном совместно с литературоведом Игорем Виноградовым (там же, 12). Как пример неудачных любовников эротического тела Москвы Сорокин подводит шестидесятников; их обращение к Москве как к женскому телу он наблюдает вместе с прогрессивной телеведущей Светланой Конеген и поэтом-художником Дмитрием Приговым (там же, 15).

¹⁹ Об этом ср. Billington 1970, 303; Ванчугов 1997; Гройс 1993, 360–361.

грубо оттолкнет [...] и навсегда закроется»; тому же, кто их найдет, позво-
ляется «войти в нее» (там же, 9).

Здесь, как и в *Голубом сале*, неприкосновенность и неопределенность
блоковской персонифицированной России заменяются сугубой телесно-
стью, конкретно ощутимым присутствием тела. Также как и у Пелевина,
метафора материализуется. Но у Сорокина ее телесные импликации экс-
плицитируются до самого конца. Пелевинскому «какой» противопостоит, как
мы видели, определенный термин «хуй» в *Голубом сале*. Там, где пелевин-
ская Мария говорит о «самых нежных частях» своего тела, Сорокин для
метафорической Москвы употребляет чуть ли не медицинский термин
«эрогенные зоны». Наконец, намекам на представление алхимического
брака как полового акта у Пелевина противопостоят подробные сорокинские
описания эякуляций сибирских сектантов.

В принципе, отмеченная телесность персонифицированной России не
исключительна для современных авторов. Уже в фольклоре отношение к
земле порой было чисто сексуальным; так, у древних славян можно указать
разные выражения, в которых земля воспринимается как женское тело,
которое человек пенетрирует (ср. Зазыкин 2002, 70). И в позднем средне-
вековье можно наблюдать общую установку на телесность и сексуальность
у таких писателей как Рабле. Здесь можно привести много других
примеров, но их соединяет одно: во всех этих примерах, будь то обряд, будь
то литературный текст, физическая или сексуальная конкретность имеет
определенную идеологическую функцию. Обряды совокупления с землей в
фольклоре должны были увеличить урожай (там же); гротескный реализм
Рабле служит выражением желания свободы или равенства для всех.²⁰

Такой функции нет у материализованной метафоры у Пелевина и Соро-
кина: у них повышенная установка на телесность наоборот связана с
отсутствием идеологической критики или какого-либо авторского пафоса.
По поводу идеологии оба высказываются подобно в своих интервью: для
них главное – сам текст, и оба подчеркивают отсутствие какого-либо
«своего» авторского отношения к социуму.

Так, Сорокин утверждает, например: «У меня нет общественных инте-
ресов [...] все мои книги – это отношение только с текстом» (Сорокин
1992, 121). В пелевинских текстах труднее определить, исключается ли у
него идеология или авторское участие совсем. В статье в *Новом литера-
турном обозрении*, Сергей Корнев полагает, что Пелевин использует
формальные постмодернистские приемы с целью создания литературы,
которая на самом деле во всех отношениях идеологична (Корнев 1997, 248).
На самом деле, на тематическом уровне нельзя отказать его текстам в

²⁰ Об этом ср. Bakhtin 1968, 378; 412.

некотором внелитературном, порой идеологическом философском слое.²¹ Однако в связи с нашей темой замечания Пелевина в интервью недвусмысленно не-идеологичны. Для него «никакого общества нет нигде», и по поводу России как темы он заявляет, что «русской темы не существует вообще. Как и никакой другой национальной темы» (Пелевин 2004).

Итак, для двух авторов тема России актуальна как литературный мотив, но не как объект авторского воодушевления. В этом отношении можно еще раз вспомнить Вельдтуса, который против идеал-эстетизма символистов ставит радикальный эстетизм того, что он называет «пост-авангардистской», постсоветской литературой (Veldhues 1997, 23). Пост-авангардизм, по Вельдтусу,

ist es [...] noch um eine bestimmte Ideologiekritik zu tun, die notwendig selber ideologisch geriete, sondern um die – darin ästhetische – Dekonstruktion des Ideologischen im Ideologischen (там же, 24).

С этой «деконструкцией идеологического» можно связать крайнюю материализацию метафоры у Пелевина и Сорокина. Для объяснения этой связи обратимся к понятию реализации метафоры, которое особо употребляется в исследовании поэзии Владимира Маяковского. Характерен для реализованной метафоры сдвиг внимания от изображаемого, то есть от значения метафоры, к изображающему, то есть к самому метафорическому образу. У Маяковского впервые наблюдается значительный переход внимания от идеологического значения метафор к самим их языковым оболочкам.²² В этом отношении его вполне можно считать предшественником Сорокина и Пелевина. Однако в конечном итоге, у Маяковского, как и у Блока, метафоры служат средством выражения социальных, политических или личных вне-литературных тем.²³ В постмодернизме они теряют эту роль. Наиболее характерный пример в этом отношении – сорокинские тексты. У Сорокина «изображаемого», в смысле какого-либо внелитературного значения метафоры, нет. Вопрос интеллигенции и народа для него существует только как эстетический или литературный феномен, а не как внелитературная, политическая тема. Следовательно, в сорокинском варианте метафоры женственной России остается лишь изображающее – сама языковая оболочка метафоры (тело), без метафизического содержания

²¹ Ср. здесь также Липовецкий: «Pelevin is interested not in the transformation of reality into simulacra but rather in the reverse process: the birth of reality out of simulacra. This strategy is the polar opposite of the major postulates of postmodernist philosophy.» (Lipovetsky 1999, 196).

²² Для обсуждения принципа такого перехода или сдвига в реализованной метафоре у Маяковского, ср. Stieger 1980, 95–96.

²³ Ср. «While the 'transrational poets' concentrated on the word material as being the theme in itself, Majakovskij applied his linguistic experiment to the social context.» (Pomorska 1968, 111).

(коннотации идеологической критики). Словами критика Александра Гениса, у Сорокина метафора «овеществляется настолько буквально, что перестает ею быть» (Генис 1997, 224).

Подводя итоги, можно сказать, что степень телесности или конкретности метафоры у трех названных авторов на самом деле связана со степенью «идеологичности» их текстов. Как мы наблюдали, когда авторский пафос исчезает, его заменяет повышенная установка на телесность. Эту связь между телесностью и идеологичностью метко описывает критик Вячеслав Курицын. По его мнению, сегодняшней культуре в общем присущ повышенный интерес к вопросам тела. Он связывает этот интерес именно с обманутой верой постмодернизма в идеологию:

Усиленный интерес к проблематике тела в современной культуре связан с проблемой достоверности: в ситуации, когда [...] ценностные ориентиры [...] поставлены под сомнение как концепт, когда [...] реальность оборачивается симулякром, естественно обращаться к самому близкому и очевидному. (Курицын 1999, 63)

Что сами современные художники сознательно заменяют прежние поиски идеалов обращением к «самому близкому», к телу, иллюстрирует высказывание соц-арт художников Виталия Комара и Александра Меламида о своем творчестве:

When we use Socialist Realism or abstraction or whatever, we don't express our faith in that style. We don't believe in some ideal beyond the style, some ultimate meaning. We believe only in our poor bodies. Nothing more, nothing less. (Komar/Melamid 1988, 55)

Сравнением метафоры у Блока, Пелевина и Сорокина хотелось показать, как выглядит подобный сдвиг от идеалистических убеждений к «poor bodies», бедным телам, в конкретных текстах. Надеемся, что сравнение до некоторой степени прояснило, как соотносятся повышенное обращение к телесности и утрата веры в идеологические концепции в русской современной литературе.

Литература

- Бальмонт К.Д. 1969. *Стихотворения*. Л.
- Баршт К.А. 2001. *Художественная антропология Андрея Платонова*. Воронеж.
- Белый А. 1994. «Луг зеленый», *Символизм как миропонимание*. М., 328–334.
- Бердяев Н. 1923. *Философия Неравенства*. Berlin.
- Бердяев Н. 1989. «О вечно-бабьем в русской душе», *Собрание сочинений в пяти томах*. Paris, 349–363.
- Бердяев Н. 1990. *Душа России*. Л.
- Блок А.А. 1960–1963. *Собрание сочинений*. М.-Л.
- Ванчугуов В.В. 1997. *Москвософия и петербургология. Философия города*. М.
- Волошин М. 2000. *Стихотворения и поэмы*. М.
- Генис А. 1997. «Беседа девятая: «Чуэнь и жидо». Владимир Сорокин», *Звезда*, 10, 222–225.
- Гоголь Н.В. 1994. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. V. М.
- Гройс Б. 1993. *Утопия и обмен*. М.
- Гроссман В. 1970. *Все течет...* Frankfurt am Main.
- Долгополов Л.К. 1984. *Александр Блок. Личность и творчество*. Л.
- Зазыкин В.И. 2002. «Земля как женское начало и эротические символы, связанные с ней», *Национальный эрос и культура. т. I* Ред. Г.Д. Гачев, Л.Н. Титова, 39–88. М.
- Иванов В.И. 1996. «Основной миф в романе «Бесы»», *Бесы: Антология русской критики*. Сост. Л.И. Сараскина, 508–514. М.
- Корнев С. 1997. «Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина», *Новое литературное обозрение*, 28, 244–260.
- Костов Х. 2000. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе Счастливая Москва*. Helsinki.
- Курицын В. 1999. «ТЕЛО ТЕКСТА. Об одной синтагме, приписываемой В.Г. Сорокину», D. Burkhardt (red.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*. München, 61–65.
- Ланин Б. 1997. *Идеи «открытого общества» в творчестве Василия Гроссмана*. М.
- Макушинский А. 2003. «Отвергнутый жених или основной миф русской литературы XIX века», *Вопросы философии*, 7, 35–43.
- Минц З.Г. 1999. *Поэтика Александра Блока*. СПб.
- Минц З.Г. 2000. *Александр Блок и русские писатели*. СПб.
- Орлов В. 1945. А.А. Блок. *О Родине*. М.
- Пастернак Б.Л. 1990. *Собрание сочинений в пяти томах. т. 3. Доктор Живаго*. М.
- Пастернак Е.Б. 2004. *Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование*. СПб.
- Пелевин В. 1998. *Чапаев и Пустота*. М.

- Пелевин В. 2004. «Лев Кропывьянский: Интервью с Виктором Пелевиным», *Bomb Magazine*, <http://www.bombsite.com/pelevin/pelevin.html> (14.05.2004).
- Платонов А. 2000. *Котлован. Текст, материалы творческой истории*. СПб.
- Розанов В.В. 1990. ««Возле «русской идеи»...», *Сочинения*. М., 317–335.
- Ролл С. 1996. *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*. М.
- Рябов О.В. 2001. «Матушка-Русь». *Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии*. М.
- Сологуб Ф. 1975. *Стихотворения*. Л.
- Сорокин В. 1992. «Текст как наркотик. Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой», *Сборник рассказов*. М., 119–127.
- Сорокин В. 2001. *Москва*. М.
- Сорокин В. 2002. *Собрание сочинений в трех томах. т.3*. М.
- Bakhtin M. 1968. *Rabelais and his World*. Cambridge.
- Berger-Bügel P. 1999. *Andrej Platonov. Der Roman Ščastlivaja Moskva im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie*. München.
- Billington J. 1970. *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. NY.
- Brouwer S. 2001. „The Bridegroom who did not Come: Social and Amorous Unproductivity from Pushkin to the Silver Age“, *Two Hundred Years of Pushkin. Vol. 1: „Pushkin's Secret“: Russian Writers Reread and Rewrite Pushkin*. London, 49–65.
- Brouwer S. / Rutten E. 2001. „Rusland als onbereikbare geliefde: een Russisch stereotype met Romantische wortels“, *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, 30, 13–22.
- Cuddon J.A. 1998. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford.
- Dunham V. 1976. *In Stalin's Time*. Cambridge.
- Groys B. 1995. *Die Erfindung Russlands*. München.
- Hansen-Löve A.A. 1987. „Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus“, *Mythos in der Slawischen Moderne*, 61–105 (Wiener Slawistischer Almanach: Sdb. 20).
- Harris J.G. 1974. „Pasternak's Vision of Life: The History of a Feminine Image“, *The Russian Literature Triquarterly*, 6, 389–423.
- Komar V., Melamid A. 1988. „Art is a Diary“, *Komar & Melamid* (Carter Ratcliff (ed.)). NY, 26–55.
- Kurz G. 1997. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen.
- Lazari A. de (red.). 2001. *Ideji w Rosji = Ideji v Rossii = Ideas in Russia: leksykon rosyjsko-polsko-angielski. T. 4*. Łódź.
- Lipovetsky M. 1999. *Russian Postmodernist Fiction; Dialogue with Chaos*. NY.
- Payne R. 1962. *The Three Worlds of Boris Pasternak*. London.
- Pomorska K. 1968. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. The Hague.
- Richards I.A. 1965. *The Philosophy of Rhetoric*. NY.

- Seifred Th. 1992. *Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit*. Cambridge.
- Stieger C. 1980. *Majakovskijs 'Oblako v štanach'. Versuch einer sprachorientierten Interpretation*. Bern (Slavica Helvetica, Bd. 15).
- Tengbergen M. 1991. *Klassieken van de Russische literatuur*. Utrecht.
- Veldhues C. 1997. „Zur Evolution der russischen Literatur im 20. Jahrhundert“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, LVI/1, 1-31.
- Walker C. 2001. „Unmasking the Myths and Metaphors of the Stalinist Utopia: Platonov's *Happy Moscow* Through the Lens of *The Bronze Horseman*“, *Essays in Poetics*, Vol. 26, 119-168.