

Шоманова Г.Х.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ АБРАМА ТЕРЦА**
О национальном своеобразии русского постмодернизма

G.Kh. Shomanova

**INTERTEXTUALITY AND DECONSTRUCTION
IN EARLY WORKS OF ABRAM TERTZ**
About the national originality of Russian postmodernism

УДК: 85

Статья посвящена актуальной проблеме – анализу связи интертекстуальности и деконструкции в ранних рассказах Абрама Терца «Пхенци», «Квартиранты», «В цирке» и повести «Гололедица». Такой подход стал базой для изучения национального своеобразия русского постмодернизма и уточнения хронологических границ первой волны русского постмодернизма.

Автором выявлены такие признаки «весёлого» постмодернизма, как зрелищность и смеховая поэтика. Специфика двойничества, юродства, игрового начала, интертекстуальности в синтезе с трагифарсовым началом исследована в аспекте рецепции Н.Гоголя, Ф.Достоевского, М.Булгакова, М.Зощенко и других русских писателей.

Синтез народного и официального, смешного и серьёзного анализируются как отличительная черта русского литературного постмодернизма первой волны и служат обоснованием уточнения хронологических границ первой волной русского постмодернизма.

Ключевые слова: Абрам Терц, «весёлый постмодернизм», интертекстуальность, деконструкция, национальное своеобразие.

The article is devoted to the actual problem of the analysis of intertextuality and deconstruction in early stories of Abram Tertz such as "Pkhents", "The Tenants", "At the Circus" and "The Icicle" novel. This approach became the base for studying the national originality of Russian postmodernism and the specification of chronological borders of the first wave of Russian postmodernism.

The author revealed such signs of "cheerful" postmodernism as staginess and humorous poetics. Specifics of duplicity, foolishness, a game beginning, inter-textuality in the synthesis of a tragic farce are investigated in the aspect of reception of N. Gogol, F. Dostoevsky, M. Bulgakov, M. Zoshchenko and other Russian writers.

The synthesis of national and official, ridiculous and serious are analyzed as the distinctive feature of Russian literary postmodernism of the first wave and serve as justification of specification of the chronological borders of the first wave of Russian postmodernism.

Key words: Abram Tertz, "cheerful postmodernism", intertextuality, deconstruction, national originality.

В качестве базовых формальных признаков постмодернизма исследователями признаются игра, диалогизм, интертекстуальность и деконструкция.

Предприняв в настоящей статье изучение отношений между категориями «интертекстуальность» и «деконструкция» в ранних рассказах Абрама Терца «Пхенци», «Квартиранты», «В цирке» и повести «Гололедица», мы получаем возможность

дополнения картины национального своеобразия русского постмодернизма, уточнения хронологических границ первой волны русского постмодернизма. Такой подход способствует решению актуальных проблем науки.

К основным признакам литературы русского постмодернизма можно отнести особую функцию деконструируемых цитаций из классической литературы, своеобразие социальных проблем русской действительности, структурирование симультанности поэтикой лозунга, плана, плаката, доклада. Материал для таких наблюдения являют повесть «Голова Гоголя» А. Королёва, избилующая цитатами, в том числе искажёнными и усечёнными из произведений Священного Писания, В. Шекспира, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, И. Тургенева. Так, гоголевские «мертвые души» из списка Собакевича служат в сталинской Москве вохровцами, а Елизавет Воробей становится жертвой режима.

Для Вл. Сорокина поэтика русского классического романа тургеневского типа стала источником деконструкции в его произведениях на тему сталинизма и гитлеризма – «Романе», частично – в «Норме», а также в «Месяце в Дахау», «Сердцах четырех», «Тридцатой любви Марины» и др.

Современная научная ситуация характеризуется многообразием трактовок термина «интертекстуальность», что обусловлено многоаспектностью данного понятия. При этом, с одной стороны, градация определений термина сопровождается выявлением различных видов интертекстуальности [1, 341-440]; [2, 191-200]. С другой стороны, понятие категории и ее разновидностей сужено границами конкретных задач исследований.

Включение понятия интертекстуальности в сферу изучения литературы постмодернизма получило не только характер традиции, но и связывается исключительно с ней. Так, М.Н. Липовецкий, настаивая на «самом прямом отношении» её к постмодернизму, выполняемой ею роли «осознанного приема», отрицает возможность рассмотрения интертекстуальности в качестве универсального признака всякого литературного текста [3, 9].

Понятие интертекстуальности в постмодернистском тексте связывается обычно с понятиями «готовых текстов» или «найденных вещей». Так, под готовыми текстами подразумеваются тексты из исторических источников, средств массовой комму-

никации, афиши, почтовые открытки, уличные лозунги и др., включенные в художественные произведения. Такое явление постмодернизма привело в свое время Ю. Кристеву к введению в научный оборот понятия «мозаика цитат», а У. Неубера – «бессубъектного диалога».

Известны узкие и широкие трактовки термина «интертекстуальность», обзору которых посвящена статья Н.В. Петровой, О.К. Кулаковой «Различные подходы к определению интертекстуальности» [4]. Привлекая внимание к точке зрения И.П. Смирнова, согласно которой: интертекстуальность – это «слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [5, 11], авторы обращают внимание на допустимость толкования любого текста как интертекста и понимания интертекстуальности в качестве семиотического закона. Однако, замечают Н.В. Петрова, О.К.Кулакова, исследование И.П. Смирнова основано на изучении влияния интертекстуальности на порождение смысла постмодернистского художественного текста, и, соответственно, «недостаточно доказательств, что интертекстуальность является общим семиотическим законом» [5, 133].

Российские ученые подчеркивают, что истоки широкого понимания интертекстуальности восходят к работам французских постструктуралистов: Ю.Кристевой, обосновавшей понятие интертекстуальности как теории безграничного бесконечного текста [6], Р. Барта, писавшего, что «любой текст – это интертекст» [7, 418]. В соответствии с таким пониманием интертекстуальность любого произведения создается не только совокупностью конкретных предшествующих текстов, понимаемых в широком семиотическом смысле, но и набором общих кодов и смысловых систем. Вновь созданный текст и предшествующие текстопорождающие компоненты образуют интертекстуальное пространство, вбирающее в себя весь культурно-исторический опыт создателя текста.

Художественная природа постмодернизма, мотивированная такой категорией, как деконструкция (разрушение сложившихся стереотипов литературного героя, конфликта, сюжета и создание новой реальности), не исчерпывается таким подходом. Между тем значение деконструкции шире: оно предполагает внимание к своеобразию постмодернистского текста, состоящего из нескольких непримиримых и противоречивых смыслов, обуславливающих трансформацию жанра произведения.

Деконструкция как общий метод постмодернистского анализа, применимый к анализу любого феномена культуры, любого текста, неизбежно превращается в многосмысленный и бесконечный интерпретативный процесс, который релятивизирует любой текст, любое понятие, – и потому лишает

смысла проблему истины. Таким образом, язык оказывается непостоянной средой, он не может непосредственно нести смысл или истину.

Деконструкция – переосмысление. Термин изобретён французским философом Жаком Деррида в 1967 году. Деконструкция разбирает текст до момента, когда вскрываются его предполагаемые внутренние противоречия между идеями, на которых основан. Цель – показать, что эти основания непреодолимо сложны, нестабильны или невозможны. Деконструкция в целом демонстрирует, что любой текст не является целым, а состоит из нескольких непримиримых и противоречивых смыслов, и потому интерпретация текста не может двигаться дальше определенной точки. Деррида называл эту точку «апорией в тексте», а само деконструктивное чтение называл «апоретическим» [8, 147].

В целом, в художественной литературе есть два пути осуществления деконструкции. Первый: последовательно и неизменно использовать нужный фантастический элемент, показывая его последствия «в жизни» для «обычных людей», не скрывая ни плохих, ни хороших сторон. Второе: попробовать представить, какие условия в реальности могли бы этот элемент породить, а затем показать, как эти условия повлияли на общество в целом. Важно понимать, что обе названные техники могут встречаться как вместе, так и порознь.

Деконструкция появляется, когда автор подвергает сомнению какой-либо троп или жанр. Она может включать в себя альтернативную интерпретацию мотивов типичного героя, рассматривая, как определенный фантастический элемент повлиял бы на общество в целом, либо делая неприятные предположения, которые классическая интерпретация отмечает или не обсуждает.

Вместе с тем с учетом широкого толкования постмодернизма и его формальных признаков можно выделить возможность трактовки псевдонима писателя в пространстве интертекстуальности. Исследователь П.Ф. Подковыркин выявил несколько моментов в выборе псевдонима как авторской стратегии. Прежде всего это «еврейство не как национальность, а как способ показать ощущение инакости, выделенности, чуждости писателя Терца официальной советской культуре» [9]. Второй момент – биографический. Андрей Синявский вспоминал, что звучание имени Абрам Терц понравилось ему на слух, напомнило Эдгара По. Синявский так комментировал выбор псевдонима: «Я решил взять этот псевдоним <>, потому что он ничего не значит. В нём нет никакой красоты, и вместе с тем он звучит экспрессивно, немножко снижено. «Абрам» сразу вызывает ассоциацию с анекдотическим Абрамом. Он еврей. И «Терц» – я сам воспринимаю это словосочетание как удар ножом в бок» [9]. Во время процесса Синявский настойчиво придерживался версии о том, что выбрал псевдоним Абрам Терц, усмотрев в нём нечто

комическое, звучное и экспрессивное. В-третьих, Подковыркин усматривает в имени «Абрам Терц» не столько литературный псевдоним писателя, сколько конспиративное прозвище, аналогичное партийным «кличкам» Н. Ленин, Сталин и др. Конспиративное имя, таким образом, становится источником подтекста.

Такой тип интертекстуальности определяет своеобразие деконструкции, основанной на совмещении языковых единиц с культурным компонентом, принадлежащими двум стихиям, русской и еврейской.

Первый рассказ Терца «В цирке» (1960-1965) привлёк внимание исследователей такими литературными ассоциациями и параллелями: Костя и Шариков из «Собачьего сердца» и Манипулятор и Воланд из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Философская проблематика романа Булгакова трактуется исследователями сквозь призму библейского толкования о вечности. По утверждению А. Кораблева, «разговорам о временном и в вечном, Булгаков противопоставляет жизнь во времени и вечности – жизнь, в которой напряженность между этими полюсами ощущается как главнейшее испытание человека» [10, 39].

«Печальный мужчина», пьяница Соломон Моисеевич, с которым Костя обсуждает вопросы «В чём вся суть?» и «Есть ли Бог?», вызывает в памяти Мефистофеля пушкинской «Сцены из Фауста» или чёрта Ивана Карамазова [9]. Уже в ранних произведениях Терца, в котором усматривали аллегорию, а точнее приёмы «весёлого издевательства» над соцреализмом¹, обозначилась разновидность интертекстуальности, получившая развитие в других произведениях писателя. Это философская интертекстуальность, создающая литературный подтекст.

Кошунственная для верующего, но оправданная советской идеологией, топология оценки религии и религиозности принимает в устах Соломона Моисеевича характер ложной этимологии, адаптированной к системе ценностей Кости: «церковь происходит от цирка» и «русскому народу всего главнее – фокусы и чудеса». Пародийно сниженные рассуждения Соломона Моисеевича о загадочном русском характере, вызванные изменой русской жены и унижительным бегством с юным парикмахером Геннадием шестнадцати лет, могли бы выглядеть издевательством над русским народом. Но риторически сниженное юродство: «Но что он мог понимать в русском национальном характере, этот Соломон Моисеевич?!» [11] придаёт мнимо уничижительный характер диалогам о вечном двух пьяниц.

Низовая культура смеха и гротеска, описанная М. Бахтиным в монографии о Рабле [12], определяет черты физиологизма, эротики и шаржированной карикатуры. Таково описание акробатов: «две сестры-акробатки, сильные, как медведи, изобразили трюк под названием «акробатический танец». Они ездили друг на друге в стоячем и в перевёрнутом виде, вдавливая красные каблучки в свои мясистые плечи, и руками, толщиной в ногу, и ногами, толщиной в туловище, выделяли всевозможные редкостные упражнения. От их чудовищно распахнутых тел шел пар». Акцентированный плотский натурализм противопоставлен другой разновидности – эротике. Мужчина в шубе разглагольствует: «Настоящую акробатку полагается видеть раздетой. И не в цирке, а на квартире, на скатерти, посреди ананасов...». Мнимая эстетика, одинаково вульгарная в этих проявлениях, напоминает плакатную резкость сатирических описаний Маяковского. Синявский был не только знатоком русского футуризма, но такой источник авангардной поэтики создаёт тесную связь русской литературы 20-х годов с постмодернизмом.

«Обезьянья сноровка официантов», Костя с Тамарой в Сандунах, напоминающие «чертей в адской парильне, а также краснокожих индейцев, которые действительно существуют и ходят нагишом, никого не стеснясь»; «набалдашник у трости, разделённый на две половинки – по образцу филейных частей» – в такой утрированной манере создавались рисунки Кукрыниксов, писались «Мойдодыр» (пародия на футуристов) и «Федора» К. Чуковского, высмеивались те же футуристы А. Толстым в первой книге «Сёстры» романа «Хождения по мукам» (как и Блок в лице Бессонова).

Подлинное двойничество: Хозяин и герой-сочинитель репрезентируют через тему отношений искусства и жизни тему демонтажа сталинского режима. Еврейская и русская темы, безумие прокурора и вера в непогрешимость проповедуемых им истин, фарсовое начало повести (гимнастика Марины, аллюзия к зоценковскому Кавалерову из «Зависти») [13], два сердца прокурора города – аллюзии пронизывают насквозь текст Терца. Философия двойничества героя драматически воплощена в его юродстве. С одной стороны, он думает: «С нами Бог!», с другой, тут же подумал: «Победа будет за нами».

Рассказ «Квартиранты» (1959) написан в открытой русской классической литературной форме монологического повествования. Очевиден сатирический характер структурирования речи, портрета в духе зоценковского гротеска и парадоксальных сравнений. Например, «бицепсы на вас обвисли все равно что, простите за сравнение, сосцы на какой-нибудь исхудалой собачке».

Сатира социально-бытового коммунального жителя, запечатлённая в прозе М. Булгакова, пьесах Н. Эрдмана, Д. Хармса, выраженная в формуле советского «квартирного вопроса», а у Терца в

¹ Данная проблема рассмотрена в статье автора: Шоманова Г. «Веселое издевательство над соцреализмом» в рассказах Абрама Терца. // Филолого-коммуникативные исследования – 2015. – Барнаул: Алтайский ГУ, 2015. – С. 281-289.

метафоре «общежития для безумцев», не только воссоздаёт реалии советской действительности. Трагифарсовые ситуации, трагическое отъединение и разобщённость людей, проживающих на общей площади и имеющих общих детей, – микромодель мира, типизирующая двойную мораль общества. В убеждении старика-повествователя: «Не найти вам среди наших квартирантов ни одного живого лица» и приведённых им аллегориях превращения женщин в ведьму, крысу – аллегория постмодернистского толка. Ирония играет прецедентными текстами и именованиями, обывательскими формулами и романсами Вертинского («Где вы теперь, кто вам целует пальцы?»), и этот бытовой кошмар является средой обитания писателя Сергея Сергеевича.

Рецепты творчества также в рамках формульного, ходячего шизофренического дискурса предьявляет старик-нарратор. Ему суждено испытать судьбу чеховского Фирса. Его фраза: «Старика на растерзание бросил. Бездомного старика» лишена изначального трагизма. Если для Фирса это была обречённость его мира, то старик Терца, помимо диагнозов всем соседям, наставлений, опирающихся на прецедентные в культуре тексты с трагедиями суицида («Анна Каренина»), способен распознавать и констатировать признаки белой горячки.

Исследователями не отмечена связь с «Дневниками писателя» Ф. Достоевского. Между тем исследование К. Уразаевой онтологии *русскости* в философской публицистике Достоевского [14, 119-139], касающееся анализа «проклятых вопросов»: *религиозности, пьянства, насилия, лени* могло бы стать основанием для проведения прямой параллели к рассказу Терца, учёного, знакомого с линией выборочно цитирования охранительным литературоведением писателя.

Признание героя «Гололедицы» (1961): «Любой из нас, если будет к себе внимательным, обнаружит без труда самые неожиданные рецидивы прошедших и будущих состояний, вроде, например, желания красть, убить или продаться за хорошие деньги. Я про себя честно скажу, что иногда сильно испытывал в этой самой, с позволения выразиться, душе и не такие еще позывы, и вы все это у себя найдете в большом количестве, если не станете хитрить и бесстыдно увиливать. Главное – не лицемерьте, и вы поймете, что нет у вас никакого права говорить – «он вор», а «я – инженер», потому что никакого «я» и «он», в сущности, не существует, а все мы – воры, проститутки, и, может быть, ещё хуже. Если вы думаете, что вы не такие, значит, вам временно повезло, а в прошлом, хотя бы тысячу лет назад, мы все были такими или в будущем непременно достигнем этого уровня, о чем нам без умолку твердят наши сладостные воспоминания и горькие предчувствия...» [11] – это карамазовщина, это двойничество, имеющее истоки в фантазмагорическом шизодискурсе Достоевского. В постмодернистском духе у Терца осуществляется травестия, гротескное снижение экзистенциального, высокого.

В любимой привычке Кости поплакать о несуществующей маме, которая «с голоду помирает, а он, подлец <...> все денежки, до последней копейки, с последней шпаной пропивает», узнаваем след Достоевского (с комплексом Мити Карамазова, покаяние без преступления); сцена в Сандуновских банях с танцующей Тамарой воскрешает сцену свидания гётевского Фауста и Гретхен. Однако именно это замечание вновь противоречит тезису автора статьи о простоте сюжета. Ведь этот круг реминисценций и есть первое проявление постмодернистской эстетики.

Реминисценция с романом Булгакова актуализирует вопрос Воланда: что есть человек и может ли измениться его природа? Мотив Антихриста и дьявольской насмешки над человеческой историей у Булгакова ведет к двум источникам «Прологу на небесах» И. Гёте и ветхозаветной Книге Иова (Иов. 1, 9-12). Эпиграф к роману «Мастер и Маргарита» определяет установку автора на воплощение Воланда как классического образа «духа тьмы» Священного Писания и Мефистофеля Гете.

Пародийное снижение «высоких» образов и вечных тем обосновывает проявление деконструкции как основного сюжетного сигнала и онтологической категории постмодернизма в рассказах А. Терца. Национальное же своеобразие русского литературного постмодернизма проявляется не только в игре с классическим материалом русской литературы, но отношении к этому материалу, формах включения его в игровое пространство рассказа.

Национальное своеобразие русского постмодернизма, с точки зрения взаимосвязи интертекстуальности и деконструкции проявляется, с одной стороны, в рецепции Гоголя и Достоевского, с другой – поэтике соцреализма. В постмодернистском духе у Терца осуществляется травестия, гротескное снижение экзистенциального, высокого. Так зарождается мистификаторство Терца, источник интертекстуальной иронии. Выворачивание соцреалистической политики становится способом создания и пародирования юродства.

Градация форм «фантастического реализма» Терца как признак жанрового синтеза, от ложносентиментальной поэтики до фатальной предопределённости событий в духе готического романа и откровенной чёрной пародии, движение авторской воли от пасхального святочного рассказа к памфлету стала предметом рассмотрения в одной из работ автора².

Интертекстуальная природа постмодернистской иронии Терца привела к воплощению юродства как философского и художественного феномена в фантастическом рассказе «Пхенц» (1957).

² Шоманова Г. Фантастический реализм Абрама Терца: модификации, структура, жанровый синтез // Научные записки испанской русистики. – Гранада, 2015. – № 11. – С.149-160.

На рецептивную природу описаний, физиологической концепции тела обратил внимание А. Жолковский. В силлогизме героя рассказа Андрея Казимировича Сушинского, замаскированного под инопланетянина под именем Пхенц, о греховности человеческого тела и мнимом «неравенстве» разных частей тела: «Вероятно, в этом неравенстве даёт себя знать неизжитое христианство. Нога должна быть греховнее всего остального тела по той простой причине, что она дальше от неба – исследователь усмотрел применение толстовского термина «острашение» (В. Шкловский), «возможно, почерпнутое филологом Синявским из классической статьи Шкловского “Искусство как приём” (1917) и мастерски примененное им для воплощения предельно отчужденного взгляда на все человеческое, слишком человеческое» [15]. Жолковский охарактеризовал метод писателя как «общий метод издевательски-научного анализа».

На наш взгляд, трансформируя норму и отклонение, автор не просто отражает враждебные системы ценностей, но и персонифицирует *ужасное, стыдное, уродливое*, создаёт эстетику безобразного на грани отвращения и натуралистически утрированного физиологизма. Таково провокативное описание интимных мест героини, сопровождаемое мнимо глубокомысленной отсылкой к традиции: «Должно быть, отсюда происходит двуличие женской природы, про которое метко сказал поэт Лермонтов: “прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла”» [11].

А. Жолковский отметил здесь «мизогинистскую установку», отсылающую к Лермонтову, «а её архетипическая подоплёка более или менее открыто отсылает к фольклорному мотиву *vagina dentata* (“зубастая промежность, влагалище с зубами”) и его психоаналитическому осмыслению. Сама физиологическая отчужденность похожего на кактус героя опирается на традицию, восходящую к “Превращению” Кафки (1916) [15]. Поднимая проблему возможных литературных прецедентов, исследователь актуализирует и «целый кластер непосредственных параллелей к книге Свифта», эпизодом из «Случая на станции Кочетовка» А.И. Солженицына.

Анализ приведенных эпизодов позволяет допустить неслучайность выворачивания стереотипных представлений о женской красоте в духе идеи о нарушении гармонии мира. Отсюда пародирование демонического, фатального, воплощение *страха и ужаса, стыда* перед телом. Такая деконструкция создает мысль о связи телесной несвободы и маскарада, а физическое уродство героя становится аллегорией деформации норм в настоящем.

Страх героя, что с него сорвут маску, обнаружат истинную суть, символизирует притворство как норму социального общения. Приём литературной маски манифестирует невозможность свободы и социальной власти: «Блюда законы той страны, в которой вынужден жить. К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличённым заставляла

меня натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки» [11].

Ирония создается пародированием официального документа и создает особую политическую риторику. Стиль юридических обвинений («измена родине») и анкеты Сушинского сочетается с аллюзией на «маленьких» героев русской литературы: «А я не убудок! Если просто другой, так уж сразу ругаться? Нечего своими уродствами измерять мою красоту. Я красивее вас и нормальнее. И всякий раз как гляжу на себя, наглядно в том убеждаюсь» [11]. Эта свойственная для постмодернизма инаковость, *чуждость* как норма получит кульминационное разрешение в других произведениях Терца – в повести «Гололедица», романах «Прогулки с Пушкиным» и «В тени Гоголя». Так, признание героя «Гололедицы»: «Конечно, всякому жить хочется, но как подумаешь, что Леонардо да Винчи тоже вот умер, так просто руки опускаются» вызывает в памяти гоголевское «Но зачем же стулья ломать» из «Ревизора».

Апелляция к Гоголю, «отцу» мистификации в русской литературе, – источник повторяющейся в других произведениях Терца интертекстуальной иронии: «Эх, поезд, птица-поезд!» и ухарской фольклорной и гоголевской стилизации с омонимией значений: «заломив шапку на затылок, этаким фертом, этаким чёртом, этаким чёрт-те каким, сам не знает, гоголем: дескать, помни наших, не то раздавлю! чем мы хуже других?!» развивает новый аспект двойничества. Мистика и чертовщинка, рождественская обманчивая тишина (царила крепкая правильная зима и было чисто, как в церкви накануне большого праздника) – создаёт иллюзию пасхального святочного рассказа и памфлета одновременно.

Случившаяся с героем метаморфоза, появление паранормальных способностей предсказателя судеб, разрушила его счастье. Вместе с даром появился страх смерти. В гофманском и гоголевском духе он боится смерти. «Мне бы радоваться тогда своему счастью и узнать поточнее, кем я был и буду в следующие разы, встретимся ли мы с Наташей и поженимся ли мы с нею когда-нибудь и как связать воедино разбросанную по кусочкам жизнь? Но я вместо этого глупо бегал от смерти и боялся ее, как ребенок, и вот она пришла и разделила нас» [11].

Пародирование романтики комсомола и «довольно густая интеллигентская прослойка» выдержано в раблезианском духе пира плоти. Так, героиня «зевнула, потянулась, так что все груди выпятились» [11]. Описание свадебных столов (свадьба Тищенко и Козловой) и пира представляет собой «рациональную» философию пьянства в духе анекдотов о русских и иностранцах. Очевидно фольклорное анекдотическое происхождение низкой культуры. «Пускай так пьют алкоголики: американцы в Америке, французы во Франции. Они пьют, чтобы напиться – для затуманивания мозгов. Напьются, как свиньи, и – спать. А мы употребляем

вино для усиления жизни и душевного разогрева, мы только жить начинаем, когда выпьем, и рвёмся душою ввысь и возвышаемся над неподвижной материей, и нам для этих движений улица необходима, корявая провинциальная улица, загибающаяся чёрным горбом к белому небу» [11]. Близость к странноязычному А. Платонову в эпигонстве орнаментального стиля необычна для Терца и являет в его поэтике модификацию сатирического полотна, выходящего за рамки малой прозы.

Ирония Терца имеет оттенок советских реалий: «Мне хорошо известно, что всякий человек, будь то хотя бы сам Леонардо да Винчи, есть производный продукт экономических сил, которые все на свете производят и экономят» [11]. Политическая атмосфера эпохи и социальный идеал: «Пускай он лучше предскажет, когда на всей земле наступит коммунизм» имеет и оборотную сторону – ожидание провокации – «Я пропустил эту фразу мимо ушей: грузин был провокатором».

Результаты исследования ранней поэтики А. Терца создают возможность уточнения истоков русского постмодернизма и смещение их к 50-60-м годам XX в. В современной науке утвердилось представление о периодизации русского литературного постмодернизма, основанное на трёх периодах, или трёх волнах в следующей последовательности. Конец 60-х–70-е гг. – период становления; конец 70-х–80-е гг. – утверждение в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис «мир (сознание) как текст» и основу художественной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста; конец 80-х–90-е гг. – период легализации [16, 419]. При этом наибольшие разночтения вызывает идентификация первого этапа русского постмодернизма. Выявление в ранних рассказах и повести А. Терца признаков русского постмодернизма позволяет связывать с ними первый период данного направления.

Итак, своеобразие первой волны русского литературного постмодернизма, на материале рассказов и повести А. Терца 50-60-х годов может быть охарактеризовано как проявление «весёлого» постмодернизма. Составляющими его компонентами являются зрелищность и смеховая поэтика.

Анализ рецептивной природы иронии, пародии и диалогизма, обусловивший актуальность типологических параллелей, литературных и философских, с поэтикой Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Булгакова, М. Зощенко и других русских писателей позволил установить проявление интертекстуальности в аспекте двойничества, юродства, игрового начала, в синтезе с трагифарсовым началом.

Смещение хронологических границ первой волны русского постмодернизма к 50-60-м годам обусловлено проявлением у же в раннем творчестве А. Терца таких признаков русского постмодернизма,

как синтез *народного* и *официального*, *смешного* и *серьёзного*.

Литература:

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. – 192 с.
2. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования (на материале коротких англо-американских рассказов / Н.В. Петрова. Автореф. дис. ... ученой степени д-ра филол. наук – Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2005. – 31 с.
3. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ин-т, 1997. – 317 с.
4. Петрова Н.В., Кулакова О.К. Различные подходы к определению интертекстуальности. // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2011. – № 2 (14). – С. 131- 136.
5. Смирнов И.П. 14. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. – 190 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 658 с.
7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
8. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интерпресервис; Книжный Дом, 2000. – 615 с.
9. Подковыркин П.Ф. Андрей Синявский и «Абрам Терц». [Электронный ресурс]: Режим доступа <http://ppf.asf.ru/terz.html>
10. Кораблев А. Время и вечность в пьесах Булгакова (Время и вечность в пьесе Булгакова // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 39-56.
11. Произведения Абрама Терца цитируются по изданию: Абрам Терц (Андрей Синявский), Собрание сочинений в 2-х томах, том I.– Москва: Изд-во: СП “Старт”, 1992. [Электронный ресурс] режим доступа: http://webreading.ru/prose/prose_su_classics/abram-terc-andrey-donatovich-sinyavskiy-rasskazi.html#ixzz2em7FvNLO
12. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
13. Зощенко М. Зависть. – М.: Эксмо, 2008. – 608 с.
14. Уразаева К. Онтология *русскости* в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского. /// Материалы научного семинара «Трагедия эпохи – трагедия человека XIX и XX вв. и их влияние на (жанровую) сущность литературы. Общество Достоевского в Праге (Чехия), Клуб Ф.М. Достоевского в Нитре (Словакия) и Кафедра русистики ФФ Университета им. Константина философа в г. Нитре. - 18 марта 2011 г. – С. 119 -139.
15. Жолковский, А. (2011). «Пхенц» на randevu: ню, меню, дежаву // *НЛО*, 109. [Электронный ресурс]: режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/zh19.html>
16. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта, 1999. – 615 с.

Рецензент: д.филол.н., профессор Шаповалов В.