

Justyna Karczewicz

Szczecin, badacz niezależny

## РОМАН *БОРИС И ГЛЕБ* Ю. БУЙДЫ КАК ЯВЛЕНИЕ ПОСТЛИТЕРАТУРЫ: ПЕРСПЕКТИВЫ ХАОСМОСА И ЭКЛЕКТИЗМА

### Y. Buida's Novel *Boris and Gleb* as a Phenomenon of Postmodern Literature: the Perspectives of Chaomosmos and Eclecticism

**ABSTRACT:** The article contains an analysis of *Boris and Gleb* novel written by a contemporary Russian writer Y. Buida. The analysis is realized in reference to certain postmodern tendencies in literature. The author emphasizes mainly the dialogic character of postmodernism and depicts particular features of the movement in post-Soviet culture. Specifically, the dialogic character of the novel is realized through multilayer interferences of culture codes which suit the idea of chaotic reality by Deleuze and Guatarri. Correspondingly, the dialogue is also displayed by the eclecticism of genders and styles.

**KEYWORDS:** post-Soviet literature, dialogue, pluralism, tradition, eclecticism

Понятие *диалога* является одним из ключевых для культуры рубежа XX и XXI столетий. Ее демократический, открытый – постмодернистский характер детерминирован именно современным согласием на диалог, так сказать – «волей к общению». Широко понятое умение вести разговор с другим – под «другим» же зачастую подразумевается *чужой* элемент, не входящий в рамки бытового канона – неотъемлемо сегодня в практиках политической, научной, художественной, нравственной и других деятельностей. Правда, допущение в этих областях диалога с *чужими* явлениями – феминизмом, нищетой, гомосексуализмом, экзотизмом и иными – привело за последние декады к сугубой вульгаризации многих элитарных занятий и знаний, притом все они слились в одну арену общественных дискуссий и переговоров, взаимного подтрунивания и насмешек. И.В. Кондаков характеризует это явление следующим образом:

Многоголосие частных *правд* привело к самоустранению не только общей *истины*, но и единого *смыслового контекста*, к разрушению единства *проблемного и ценностно-смыслового поля* обсуждаемой реальности. Мироззренческие

290 РОМАН *БОРИС И ГЛЕБ* Ю. БУЙДЫ КАК ЯВЛЕНИЕ ПОСТЛИТЕРАТУРЫ...

разногласия и отсутствие видимых целей консолидации познавательных или организационных усилий [...] привели к превращению любого содержательного диалога в подобие вполне безответственного, чисто развлекательного «ток-шоу», т. е. публичной «болтовни», показательного «трена»<sup>1</sup>.

Однако беспринципность современного общения «без границ» не обязательно обозначает, что оно является тоже бесперспективным или бесцельным. В настоящей статье обращусь к одной из наиболее симптоматических форм постмодернистского диалога, которую, на мой взгляд, можно определить как *ретроспективную*. Речь идет о диалоге настоящего с традицией, то есть с теми веками в истории, которые логически должны восприниматься как его детство, юность, зрелость (в продолжение теории о том, что технический прогресс XX века неизбежно положит конец существованию «престарелой» культуры Запада<sup>2</sup>). Это тип воспоминания, в котором элементы прошлого не рассказываются, но призваны активно участвовать в акте повествования. Я хотела бы иллюстрировать просторность постмодернистского диалога конкретным литературным примером – романом Юрия Буйды, *Борис и Глеб*, опубликованным в 1997 году в журнале «Знамя».

Интересно, что склонность постмодернистов возвращаться к традиционным художественным формам, «великим темам» искусства и истории – и перерабатывать их, не всегда соблюдая при этом правила эстетического бонтона – считается, нередко, симптомом творческой немощи и одним из аргументов в дискуссии о кризисном состоянии современной культуры. Этот упрек с легкостью можно бы поставить тоже роману Буйды, особенно в восприятии непосвященного читателя. По первому впечатлению, художественный мир *Бориса и Глеба* эстетически и идейно полностью соотносим с хаосом постмодернистской «болтовни», в которой перекликаются ненастроенные, негармонические голоса прошлого. «Кричащий» эклектизм произведения, а вместе с ним то и дело рисующиеся перед глазами читающего идейные «мезальянсы» (вроде Богоматерь – роковая красавица) заслужили роману ряд неодобрительных рецензий. Например, в статье *Пятьдесят четыре* Н. Елисеев укоряет Буйду в совершенном пренебрежении логикой описываемого, а квазиисторические

<sup>1</sup> И.В. Кондаков, *Культурология. История культуры России*, Москва 2003, с. 447. То, что Кондаков называет «постмодернистской болтовней» можно в некоторой степени свести к постулированной Бахтиным уже в 20-х годах прошлого века полифонии голосов, понимаемой не как ряд высказываний, а как их узел. Теория Бахтина, относящаяся главным образом к художественным текстам, оказывается сегодня актуальной для всех явлений культуры, предполагающих диалог. Ср. Н. Пьеге-Гро, *Введение в теорию интертекстуальности*, Москва 2008, с. 68, [в:] <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>, (10.06.2018).

<sup>2</sup> Ср., напр., концепцию «цивилизации как конца всякой культуры» О. Шпенглера в: О. Шпенглер, *Закат Европы. Образ и действительность*, т. 1. Пер. с нем. И.И. Маханькова, Новосибирск 1993.

тенденции, столь важные для понимания текста, относит к проблематике совсем нелитературной, то есть к предполагаемому уровню исторического знания самого автора:

С историей, с историческими фактами играют тогда, когда блестяще знают историю или когда почти ее не знают. Имеют некоторое представление об истории – и чешут без страха и сомнения...<sup>3</sup>.

Итак, в связи с незатухающим спором о будущем постмодернизма, возникает потребность рассмотреть не только роман Буйды, но и постмодернистскую идею демократического диалога вообще, с точки зрения их предполагаемой конструктивности. Это возможно только путем тщательного анализа, учитывающего многогранные связи текста и его культурного контекста и, в некотором смысле, забывающего биографического автора<sup>4</sup>.

В своей культурологической разработке Кондаков сравнивает кондицию русской мысли, искусства, жизни как личной, так и публичной, с состоянием *Великой Смуты*:

В конце XX века российская культура переживает снова *смутное время*. [...] Очевидно, что современная социокультурная ситуация к подобной [т.е. идеологической] «ясности» не тяготеет и, скорее всего, не приблизится даже в случае неожиданного политического поворота. Современная – *переходная* во всех отношениях – ситуация *обречена* на то, чтобы быть *смутной, драматичной, тяжелой* для культуры...<sup>5</sup>.

Это трагическое по своей сути состояние – результат не только продолжающегося десятилетиями процесса давления советской властью общественной самостоятельности, но и того – даже в большей степени – что этот процесс был остановлен резко, способом совершенно неожиданным.

<sup>3</sup> Н. Елисеев, *Пятьдесят четыре. Букериада глазами постороннего*, «Новый мир» 1999, № 1, [в:] [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/1/elis.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/1/elis.html), (20.06.2018).

<sup>4</sup> В литературной критике Буйду довольно редко относят к «собственно» постмодернистам. Критики то ли определяют его прозу как продолжение традиции магического реализма (Д. Давыдов, *Преображение действительности*, «Лехаим» 2011, № 11), то ли связывают ее с эстетикой «концентрированной чернухи» или «элитного триллера» (А. Мамедов, И. Кузнецова, *Анонс*, «Октябрь» 2004, № 5), то ли еще сравнивают с экспериментальной школой обэриутов (Ю. Володарский, *Немодный формат*, «Свобода слова» 2011, № 46). В статье Н. Ивановой же Буйда причислен прямо к тем писателям, которые постмодернизм преодолели (*Преодолевшие постмодернизм*, «Знамя» 1998, № 4). Одновременно, авторы учебного пособия *Современная русская литература*, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий (с. 478), а также И. Скоропанова в книге *Русская постмодернистская литература* (с. 349) ставят Буйду в один ряд с такими ведущими писателями постмодернизма, как: В. Пелевин, В. Пьецух, Т. Толстая, Вик. Ерофеев, В. Шаров и другие.

<sup>5</sup> И.В. Кондаков, *Культурология...*, с. 440.

Внезапное и неподготовленное столкновение двух противоречивых возможностей понимать мир: идеологии тоталитарной, «закоченелой» уже в менталитете русского человека, и антитоталитарной философии личной свободы, предоставленных обществу для самостоятельного выбора, привели к сформированию в России постмодернизма, понимаемого здесь не как направление в искусстве, но как новое направление жизни и способа ее восприятия. Доля политического начала безусловно меньше в западном постмодернизме, чем в русском. Специфика второго же состоит дополнительно в том, что не только поддается он таким общим тенденциям, как моральный релятивизм, вседозволенность, интеллектуальная всеядность, но что этим тенденциям приходится соревноваться со все еще не вытесненной из сознания русского человека матрицей образцов «правильного и неправильного» поведения и мышления, механизм которой пустила в ход коммунистическая пропаганда.

Определение *постсоветская*, которое часто применяется по отношению к современной русской литературе, чертит другой, не менее важный путь ее развития: отрекаясь от коммунизма, она все-таки остается его дитятей, пусть и нежеланным. Дело конечно не в тематике, которую затрагивают авторы – хотя воспоминание о СССР часто вписывается в произведения как часть художественных стратегий. Речь идет, скорее всего, о подходе к творческой деятельности, переводящимся на язык и содержание искусства. Кондаков говорит даже о навыках творческой свободы и неволи. Постмодернизм, как направление антитоталитарное по самому определению – поскольку его «сердцевину» составляет не идейный монизм, но плюрализм<sup>6</sup> – создает благоприятную почву для культивирования и закрепления этих навыков.

Именно плюрализм является доминирующей чертой романа *Борис и Глеб*. Уже с первыми словами текста, в одних пределах их семантических полей, подрывается традиционная концепция единства мира:

Первый красногвардейский батальон имени Иисуса Христа Назаретянина, Царя Иудейского – пятьсот нищих крестьян и ремесленников с воспаленными мечтой сердцами – ворвался в городок на плечах ополоумевшего от ужаса противника под звуки Турецкого марша Моцарта в исполнении лучших еврейских скрипок Черной, Белой и Красной Руси<sup>7</sup>.

Это предложение знаменательно для целого романа *Борис и Глеб*. Эстетика первых строк текста задает тон всему следующему: во-первых, совмещение

---

<sup>6</sup> И.С. Скоропанова замечает по этому поводу: «позитивная оценка обретенной множественности как условия *раскрепощения частей*, согласие на нее, осознание ее перспективности, готовность поощрять многообразие и несоизмеримость *языковых игр*» являются «определяющей чертой постмодернистского типа сознания». Ср. *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001, с. 53.

<sup>7</sup> Ю. Буйда, *Борис и Глеб*, «Знамя» 1997, № 1, с. 8.

Христа и революции, *Турецкого марша* и «еврейских скрипок» и т. д., несомненно, предвещает идейное многообразие, которое в дальнейшем разовьется в столкновении таких непристающих явлений культуры, как насилие и святость, народное и высокое искусство и др.; во-вторых же, намечается тут характерное для *Бориса и Глеба* желание «перетянуть струну», стремление нагромоздить идеи, конденсировать их, довести их сопричастие до какой-то немислимой стадии. В этой второй тенденции заметен авторский пародический замысел, интенционный центр романа, связанный с постмодернистской стратегией иронического переосмысления традиции.

Сам по себе идейный плюрализм – составная часть или, вернее, неизбежное последствие новой, *хаосмической* концепции (дез)организации действительности<sup>8</sup>. С современной точки зрения, изучение структур и постоянных величин оказывается менее важным, чем наблюдения за движением, изменчивостью, так сказать – за диффузией тех же постоянных величин. Такое противопоставление отвечает антитезе модернистского и постмодернистского мироощущений. В рамках первого была выстроена идея космической гармонии и иерархического, упорядоченного строения действительности (суть которого достигаема для человеческого ума). Во втором же, эта концепция сменяется хаосмосом – сумбурно расширяющимся вселенским пространством, в котором непрерывно сталкиваются друг с другом самые разнообразные понятия, а из-за непрерывного движения, человек не в состоянии определить свое точное положение в нем.

Разумеется, что у хаосмоса нет ни начала, ни конца, что он не является ни структурой, ни произведением. Все-таки, как пишут Делез и Гваттари «[...] Для [постмодернистского] хаоса характерно не столько отсутствие определенностей, сколько бесконечная скорость их возникновения и исчезновения»<sup>9</sup>. Независимо от того, что французские философы утверждают в дальнейшем, что такой «мерцающий» характер понятийной действительности обеспечивает «не переход от одной определенности к другой, а, напротив, невозможность никакого соотношения между ними»<sup>10</sup>, буйдовский хаосмос показывает нечто иное. Несмотря на свою неустойчивость и анархичность, он оказывается ценностью в некоторых отношениях положительной. Эфемерность возникших в нем идей имеет творческий характер: наподобие стекол в калейдоскопе, они вступают во все новые комбинации, способные в свою очередь преобразоваться в новые «узоры» – генерировать новые смыслы. Этот процесс беспределен. Притом *новое*, как правило, содержит некоторые оттенки *старого, прежнего*, так как единственная константа, которую допускает хаосмос (и без которой ему не быть) – широко понятая интертекстуальность, то есть бесконечный возврат

<sup>8</sup> Основоположники концепции *хаосмоса* – философы Ж. Делез и Ф. Гваттари. Ср., напр., F. Guattari, *Chaosmose*, Paris 1992.

<sup>9</sup> Ж. Делез, Ф. Гваттари, *Что такое философия?*, пер. с фр. Н.С. Зенкина, Москва 2009, с. 51.

<sup>10</sup> Там же. с. 51.

к традиции. Тема интертекстуальности влечет за собой свойственный постмодернизму вопрос о цитатном характере действительности, в которой «все уже сказано» и «нет ничего вне текста». В своей известной статье В. Вельш оправдывает это всеобщее стремление заимствовать чужое слово:

Однако подход постмодернизма, по сути своей не равнозначен призыву к эклектическому цитированию и использованию легко заменяемых декораций. Напротив, требуется, чтобы отдельные единицы-слова не звучали подобно словесным обрывкам, но наглядно представляли логику и специфические возможности того или иного используемого языка<sup>11</sup>.

В романе Буйды, житие святых Бориса и Глеба «резюмируется» в нескольких лишь предложениях. Эти предложения – цитата литературная и культурная заодно, поскольку они восстанавливают и древнерусский текст *Сказания*, и целый ряд культурных мотивов и установок (братоубийство, жажда власти, преступление и наказание и др.). Поэтому важно не столько детальное описание времени, места убийства или орудия преступления, сколько сам факт и символика смерти «невинно убиенных». Материальное существование князей Бориса и Глеба заканчивается в моменте их встречи с Путшей и Просом Осорьиными, однако тот же момент оказывается решительным, детерминирующим началом нового, как для Осорьиных – героев текста, так и для России – родины героев, и России – реально существующей страны. Итак, борисоглебство, как проклятие и одновременно смысл жизни Осорьиных – одна из хаосмических определенностей, которая сама по себе возникла на одно лишь мгновение, но за это короткое время успела породить неограниченное число новых смыслов. Ведь каждый из Борисов и Глебов – в романе встречаем несколько персонажей с этими именами – является новым воплощением «подлинника», но при этом, только одним из возможных вариантов, в силу чего он осуществляет мученическое послание по-своему, иначе, чем другие. По той же причине следует полагать, что смысл идеи жертвенности, символом которой являются Борис и Глеб Владимировичи, будет пониматься по-другому в начале и в конце истории<sup>12</sup>.

Другим примером «бесконечно скоро возникшей и исчезнувшей» определенности может послужить персонаж французской художницы Элизабет

<sup>11</sup> В. Вельш, *Постмодерн: генеалогия и значение одного спорного понятия*, пер. с нем. А.Б. Григорьева, «Путь» 1992, № 1, с. 10.

<sup>12</sup> В плане философском, который весьма сложен и требует отдельного анализа, главная идея романа – подвиг непротивления, пассивный поведенческий образец, сформировавший современного русского человека. Поэтому, соединение имен Бориса и Глеба с активным началом – часть постмодернистской практики «совмещения несовместимого», иронически разоблачающей идею жертвенности. Так, если Борис и Глеб Владимировичи представляют идеал русского человека, то Борис и Глеб Осорьины – олицетворение нецелесообразности подражания этому образцу.

Виже-Лебрен, со всем составом культурных ассоциаций, которые вызывает это лицо. По сравнению с темой борисоглебства, эпизод Виже-Лебрен кажется побочным, даже малозначительным. Однако по способности генерировать новые смыслы, эти два эпизода, как увидим, вполне равноправны.

Виже-Лебрен – лицо историческое. Во второй половине XVIII века она действительно посетила двор российских императоров, где написала несколько портретов членов царской семьи. В *Борисе и Глебе* эти подлинные события не упоминаются, зато западная путешественница оказывается в Осорине, а точнее – в имении Аталии Осорьиной-Рощи. Французская художница изображает на полотне русскую *femme fatale*. Несмотря на то, что красотой Аталии восхищены все окружающие ее мужчины (в числе ее поклонников – Потемкин и польский князь Понятовский), мнение Виже-Лебрен о внешности Осорьиной остается отрицательным – она показалась гостье женщиной «низкого роста».

Это все, что читатель узнает о Элизабет Виже-Лебрен из романа: француженка больше не появится в истории Осорьиных. Однако ее короткое пребывание в имении Аталии обогатило роман не только забавным анекдотом, но и целым рядом информации, не имеющих прямого отношения к сюжетному плану текста.

Во-первых, женщина-художник (притом художник признанный, что далеко непривычно для XVIII века) является знаком культурного кода, расшифровка которого требует отнестись к идее женской эмансипации, к проблеме женщины как самостоятельного субъекта творческой (и жизненной) деятельности. Кстати, эта идея словно дублируется, а даже усиливается символикой персонажа Аталии, представляющей собой не только независимую женщину, но и женщину роковую:

Более тридцати лет она предавалась неистовому блуду. Иные ее привязанности длились годами, иные – часами; разная была и награда: от драгоценностей и рабов до урезания языков и медвежьих объятий<sup>13</sup>.

Во-вторых, Виже-Лебрен репрезентирует западное искусство, с акцентом на его изящество и элегантность, поскольку речь идет о французской художнице. Стало быть, Запад проявляет интерес к русской культуре, но в его глазах она необузданна, экзотическая, курьезна, как сама Аталия. По этой причине ее и нельзя причислить к ряду высоких (она ведь «очень низкого роста»), она никогда не удовлетворит изысканных эстетических требований западного воспринимателя. Таким образом, незначительное событие становится исходной точкой для рассуждения о непредотвратимом размежевании между русской и европейской культурами.

В-третьих, как автор портрета Аталии, Виже-Лебрен вписывается в более широкий сюжетный контекст романа. Аталия – «злое» начало в жизнедеятельности

<sup>13</sup> Ю. Буйда, *Борис...*, № 2, с. 116.

Осорьинных, воплощает демонические силы, от воздействия которых нет спасения: полотно, с которого она сходит, чтобы издеваться над очередными Борисами и Глебами – одна из семейных реликвий, которую надо сохранить. Создавая картину, Виже-Лебрен увековечивает это родовое проклятие.

Бесконечная скорость движения и сталкивания идей и понятий в хаосмосе романа позволяет не только строить мосты ассоциаций, но и жечь их в ту же секунду: Аталия и Виже-Лебрен только что стали отождествляемыми символами одной и той же идеи, но сразу после того оказались представительницами двух культурных противоположностей<sup>14</sup>. Вышеперечисленные три коннотации, связанные с персонажами роковой женщины и французской художницы – самые главные, но они только капля в море возможных путей интерпретации. На самом деле фонд смысловых вариаций неисчерпаем: если западная культура пишет портрет русской, к которой у нее пренебрежительное отношение, то следует ожидать, что изобразит ее в кривом зеркале, и как таковую представит «у себя», то есть попытается сформировать негативную оценку России у западного воспринимателя; если портрет Аталии озаглавлен *Богоматерь*, тогда ее потомки, в том числе конечно и некоторые Осорьины – Божьи Сыновья; если Виже-Лебрен – представительница классического понимания эмансипации и феминизма (французский классицизм), Аталия – свобода женщины доведена до предела, вплоть до распутства и сексуальной агрессии (низкий рост – низ телесно-материальный) и т. д.

Хаосмическое, «слишком открытое» пространство, как следует ожидать, не допускает даже малейшей тени однородности. Для литературы и изящных искусств, в плане эстетическом, это прежде всего чревато эклектизмом. Слово «чревато» употребляется здесь не без причины: уже в античной философии эклектика ощущалась как явление отрицательное, ее появление знаменовало собой беспринципность, охватившую умственную деятельность человека, являлось предзнаменованием упадка культуры. Американский исследователь Ч. Дженкс, разрабатывавший теорию постмодернизма в современной архитектуре, так пишет об эклектике:

[...] это род нерешительного компромисса, мешанина, в которой второсортные мыслители могут находить убежище в сумбуре путаных антиномий. Они

<sup>14</sup> В ракурсе постмодернизма, изымание любых артефактов из их естественных сред и перемещение их на зыбкую почву хаосмического пространства является приемом вполне целесообразным: воспринимать живописца исключительно через призму изобразительных искусств обозначает встать на сторону концепции системной, иерархической структуры действительности, на сторону вселенского порядка, идея которого отвергается постмодернизмом из-за своей тоталитарно-утопической направленности. Именно на испытании неестественного, на проведении эксперимента, не предполагающего получения никаких четких результатов, зиждутся художественные стратегии постмодернизма.



комбинируют противоречивый материал в надежде избежать трудного выбора или поисков творческого решения через проблемность<sup>15</sup>.

В *Борисе и Глебе* Буйда к эклектической манере относится весьма «благоклонно». В литературной критике по поводу романа отмечается:

[...] в общем пародийно-стилизационном котле плавают куски и кусочки разнообразных литературных памятников Древней Руси, и читатель удивленно вылавливает то прихотливо переименованную *Повесть о Петре и Февронии*, то летописный рассказ об ослеплении Василька Теревольского, то вдруг натывается на вполне серьезное историческое эссе с цитатами из П. Чаадаева, С. Франка и Г. Федотова [...]<sup>16</sup>.

И все же, в моем представлении эклектизм Буйды следует читать в несколько ином ключе, чем эклектизм «второсортных мыслителей». Я имею в виду то, что в процессе «переименования» традиции обнаруживается стремление автора сохранить своевременность мотивов, исторических лиц и событий, литературных жанров и т. д. Итак, хотя Василько (персонаж из древнерусских сказаний) не появляется в *Борисе и Глебе*, его приключения заимствуются для сюжетной линии Бориса Черного, претендента на киевский престол, а не, например, для сюжета Осорьина Третьей Руки, алхимика, жившего в XIX веке. Мотив коварного, незаслуженного ослепления перерабатывается, но не выходит за рамки своего литературного источника – летописной повести, на которую стилизован рассказ о Черном Борисе. Получается некое единство исторического времени, на фоне которого происходят события, с литературным жанром, форму которого приобретает их описание.

Выбор жанра, в свою очередь, влечет за собой необходимость применить подходящие стилистические средства. В летописи это будут, конечно, архаизированная лексика и синтаксис, библейские вставки, повышенная оценочность и субъективность текста, но и многое прочее. Правда, не все требования по отношению к различным стилям, употребленным в романе, строго выдержаны Буйдой, но это стилизационное несовершенство – результат общей, сознательной установки на пародирование и пастишизацию. Поэтому у агиографического отрывка, в котором излагается история смерти князей Бориса и Глеба, финал в духе мрачных рассказов Эдгара Аллана По, а от производственного романа остаются одни лишь технические термины, громоздкое перечисление видов и количества строительных материалов и общее ощущение торжества социализма. И все-таки, хотя пародия и пастиш являются в некоторой степени жанрами объединяющими, им нельзя присвоить статус главных.

<sup>15</sup> Ч. Дженкс, *Язык архитектуры постмодернизма*, пер. с англ. А.В. Рябушин, М.В. Уварова, Москва 1985, с. 129.

<sup>16</sup> Н. Александров, *Синдром бестселлера*, «Литературное обозрение» 1998, № 1, с. 62.

Лучший термин, которым можно воспользоваться для обобщения характера романа – книга-изборник. Стало быть, необходимо опять-таки вернуться к традиции летописи, являющейся именно тем литературным жанром, который в процессе своего возникновения жадно впитывал в себя другие, начиная с предания или былины, через собственно историческую повесть, вплоть до нравоучительного трактата<sup>17</sup>. А ведь *Борис и Глеб* представляет собой произведение автотематическое, книгу о книге, из которых последняя – не что иное, как семейная летопись, создававшаяся с момента убийства святых Бориса и Глеба (если не с момента сотворения мира вообще) до шестидесятых годов XX века. Почти тысячелетний промежуток, делящий первые и последние события Книги Осорьинных, отчасти оправдывает эстетическую пестроту текста. Одновременное, равноправное использование различных жанров и стилей, то есть различных дискурсов, вместе с их прагматикой и идеологическим зарядом, является не только постмодернистской стратегией, но и обыкновенным, логическим последствием характера романа: очередные авторы летописи жили в другие эпохи, поэтому и были выразителями других настроений, мироощущений, взглядов и излагали их в других стилях. В итоге, то, что понимается под словом *летопись* в традиционном толковании в разных моментах тяготеет к стилистике то личных размышлений, то заметки, то дневника или сказа с повествованием от первого лица и подвергается эстетическим требованиям определенного времени. Оказывается, что подбор «кусков и кусочков» традиции, о которых писал критик, не случаен, но подчинен художественному проекту по выработке нового, компиляционного стиля повествования. Пережиточные литературные формы актуализируются именно – и исключительно – благодаря принципу отрывочности, регулирующему способ их воспроизведения: место монолитных, грандиозных художественных предприятий, требующих от воспринимающего терпимости и чего-то вроде коллекционерской кропотливости, занимают сегодня эпизоды, обрывки, фрагменты. Это важно с практической точки зрения – произведения искусства, будто для сбережения времени адресата и ради его комфорта принимают сжатую, спрессованную форму, представляя собой нередко нечто вроде экстракта из различных художественных течений, философий, стилей и т. д., продукта «три в одном». Однако, как замечает И. Ильин, эклектика имеет объяснение также в сложившемся за последние несколько лет специфическом, новом менталитете человека «упадочной» эпохи:

В противоположность модернистам постмодернисты отвергают «все метаповествования, все системы объяснения мира», т. е. «все системы, которые человек традиционно применял для осмысления своего положения в мире». Для

<sup>17</sup> Наряду с летописной, житийная литература занимает исключительное место среди травестированных жанров – именно на нее ориентировано заглавие *Борис и Глеб*, в связи с чем целое произведение может тоже претендовать на название (постмодернистски переосмысленного) жития.

*фрагментарного опыта* реальным существованием обладают только прерывистость и эклектизм<sup>18</sup>.

Рассмотренный под таким углом зрения, художественный прием эклектизма предстает как вполне полноправный, а даже востребованный в условиях современного стремления к экономии (времени, языка, пространства, интеллектуальных сил и т. д.). Очевидно, что смещение акцентов в сторону коллажа и амальгамы находится в тесной зависимости от плюралистического содержания постмодернистского искусства. Отсюда следует, что эклектическую форму романа можно противопоставить монологическому типу письма, на которое указывал М.М. Бахтин в известной разработке *Проблемы поэтики Достоевского*<sup>19</sup>. В тексте Буйды прорисовываются несомненно и очертания бахтинской *меншпееи*, которая «освобождает слово от исторических ограничений», «разлагает эпическое и трагическое единство человека»<sup>20</sup> не иначе, чем сливая воедино «некомпатибельные» элементы традиции.

В настоящем исследовании я стремилась доказать, что постмодернистский диалог с традицией выходит далеко за рамки любого из классических подходов к культурному наследию предшествующих эпох. В нем улавливается, конечно, кое-что от ренессансного «возвращения к истокам», барочного вырождения художественных канонов или сентименталистского конфликта поколений, однако трудно говорить тут о какой-либо однонаправленности. Притом, в беседе настоящего с прошлым нет никого, кто являлся бы «персона нон грата»<sup>21</sup>, нет соперников, наоборот – приглашение к ней равняется повторному вызову к жизни традиционных мироощущений, нередко потерявших свою актуальность в новом, постутопическом, «технологизированном» мире. «Дистанцируясь от классической эстетики, – заключает Н. Маньковская – постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе»<sup>22</sup>. Хаосмическая концепция действительности и эклектика – две из теоретических основ, воплощенных в литературную практику Ю. Буйдой в романе *Борис и Глеб*.

<sup>18</sup> И. Ильин, *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2001, [в:] <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>, (17.05.2018).

<sup>19</sup> Ср. М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*, т.6, Москва 2002.

<sup>20</sup> Ю. Кристева, *Бахтин, слово, диалог и роман*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, пер. с фр. Г.К. Косиков, Москва 2000, с. 441.

<sup>21</sup> Поверхностный, непрофессиональный подход автора к диалогу с традицией, позволяющий относиться к обмену идеями как к одному из видов развлечения – все это несомненно делает роман Буйды типическим продуктом современной, «обреченной на постмодернизм» культуры, но и вводит его в новую, конфузную эстетику, построенную по принципу ни чем не стесненного, ни к чему не обязывающего, публичного разговора.

<sup>22</sup> Н.Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000, с. 328.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Justyna Karczewicz** – mgr filologii rosyjskiej Uniwersytetu Szczecińskiego.

**Publikacja:** *Językowy obraz ludu w przemówieniach Maksymiliana Robespierre'a w okresie posiedzeń Zgromadzenia Narodowego Konstytucyjnego (1789-1791)*, [w:] *Język i jego wyzwania: język w kulturze, kultura w języku*. Tom I. *Językoznawstwo*, pod red. A. Biedrzyńskiej, M. Zięby-Plebankiewicz, G.A. Ziętałi, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2018, s. 49-59.

ORCID: 0000-0002-1516-787X

E-mail: justyna@karczewicz.pl